

Vier Porträts, vier Werke, zwei Generationen – sie werden im Folgenden als eine Konstellation betrachtet. Es geht um vier frühe Kunsthistorikerinnen aus dem US-amerikanischen Raum, die – allesamt weiß und tendenziell einer höheren Gesellschaftsschicht zugehörig, das soll nicht übergangen werden –, öffentlich wirksam wurden: Mariana Alley Griswold Van Rensselaer (1851–1934) und Georgiana Goddard King (1871–1939), Lucy R. Lippard (*1937) und Gwendolyn Wright (*1946). Forschungsfelder wie Architektur, Landschaftsraum und Territorium kennzeichnen ihr inhaltliche Arbeit und Methodik. Wider das heutige Image der Kunsthistorikerin? Zumindest im deutschsprachigen Raum kommt die Vermittlung des Berufsfeldes Kunstgeschichte ohne Bezugnahmen auf diese Gebiete aus. Weil damit Forschungsinteressen verbunden werden, die Architekturfakultäten und dem Berufsbild von Architekt*innen und Ingenieur*innen zugeschrieben werden? Weil damit ähnlich den Naturwissenschaften *hard sciences* assoziiert werden, die den «weiblichen» Geisteswissenschaften gegenüberstehen und die Dichotomie von «Wissensordnung und symbolische[r] Geschlechterordnung» spiegeln?¹ Weil damit überhaupt die gewandelte Bedeutung der Architektur in der Kunstgeschichte ersichtlich wird, die zuletzt Marc Crinson und Richard J. Williams in *The Architecture of Art History. A Historiography* untersuchen. Mit Blick auf die Emigration deutscher beziehungsweise jüdischer* Kunsthistoriker*innen während der NS-Diktatur kommen sie zu dem Schluss:

And yet the tradition of German art history that it seemed to have brought with it had irrevocably changed. [...] [O]ne of the losses was the idea of a close interdependent relationship between the study of architecture and the study of art, one that went beyond the level of artists who made architecture and architects who made art, and instead was embedded deep within the most ambitious claims that art history could make as a serious form of cultural and historical study.²

So wie die beiden Autoren der gewandelten Beziehung zwischen Kunst- und Architekturforschung nachgehen, lassen sich unter dem Motto «Wider das Image der Kunsthistorikerin?» Vorstellungen von Kunstgeschichte, damit verbundene Berufs- und Rollenbilder und deren Wahrnehmung reflektieren. Die vier Kunsthistorikerinnen stehen mit ihrer inhaltlichen Arbeit und Methodik beispielhaft für jene, die öffentliche Sicht- und Hörbarkeit zu Themen wie Architektur, Landschaftsraum und Territorium erreicht haben: als Kritikerinnen, als Intellektuelle, als medienpräsente Wissenschaftlerinnen. Wie aber verhalten sich ihr Porträtbild und ihre Arbeitsgebiete zueinander – und was bedeutet dies, wie zukünftig zu vertiefen sein wird, für die heutige Auseinandersetzung mit Images der Kunsthistorikerin? Steigen wir in die Thematik zunächst mit jeweils einem Porträt der vier Protagonistinnen ein, das unter dem Gesichtspunkt ausgewählt wurde, dass es technisch gesehen verviel-



1 Augustus Saint-Gaudens, *Mrs. Schuyler Van Rensselaer (Mariana Griswold)*, 1888/1890, Bronze, 51,8 x 19,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

fältigbar sowie heute online (frei) zugänglich ist und somit einen gewissen Grad an Öffentlichkeit besitzt. Überhaupt lohnt es angesichts der intensivierten Nutzung von Internetressourcen infolge der Covid-19-Pandemie die Webpräsenz historischer Kunsthistoriker*innenporträts zu reflektieren, die implizite Bildformulare und -traditionen innerhalb der lange Zeit patriarchal geprägten Fachkultur sichtbar macht und damit eigens am Image der Fachvertreter*innen mitwirkt. So wie die einfachste Google-Bild-Suche nach Kunsthistorikern wie Bernard Berenson, Aby Warburg, Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin oder Ernst Gombrich eine Vielzahl von Treffern hervorbringt, die innerhalb der fotografischen Porträts wiederkehrende Ikonographien wie die Arbeit am Schreibtisch, das Blättern in großen Folianten, die Bildexpertise oder eine Vortragssituation erkennen lässt, zeigt dieselbe Art der Suche nach Kunsthistorikerinnen, so auch den vier Protagonistinnen dieses Beitrags, dass eine derart ausgeprägte und sich wiederholende Ikonographie nicht auszumachen ist.

2 Unbekannte*r Fotograf*in, *Professorin Georgiana Goddard King am Bryn Mawr College, um 1910*, Fotografie, Bryn Mawr College Library.



I

Das älteste der vier Porträts zeigt mit Van Rensselaer eine New Yorker Kunsthistorikerin *avant la lettre* im Hochformat (Abb. 1). Verantwortlich für das 1888 entworfene und 1890 gegossene Bronzebildnis aus dem Metropolitan Museum zeichnete der prominente Bildhauer und Präsident der Society of American Artists in NYC, Augustus Saint-Gaudens, der auch großformatige Skulpturen für den öffentlichen Raum schuf.³ Van Rensselaer ist mit wachem Blick im strengen Brustprofil dargestellt, das auf Flachreliefs des italienischen Quattrocento alludiert. Das in der Stirn lockige Haar ist hochgesteckt und der Hals mit einem Rüschenband und einem prachtvollen Alexandra-Kollar bedeckt.⁴ Der großzügig bemessene Reliefgrund sichert dem Bildnis eine ikonische Wirkung und lässt den begleitenden Bronzeschriftzügen ausreichend Raum. Sie spielen auf das Lieblingsmotto «ANIMVS NON OPVS» der Dargestellten an und zeichnen ihr Porträt mit «TO MARIANA GRISWOLD VAN RENSSELAER» und «AVGVSTVS SAINT-GAVDENS» als Freundschaftsbildnis aus.

Ebenfalls im Profil und mit hochgestecktem Haar, doch in einem anderen Habitus, ist zwanzig Jahre später die akademisch sozialisierte Kunsthistorikerin King im Bryn Mawr College porträtiert (Abb. 2). Fast schon statuarisch wirkt ihr Halbfigurenbildnis in der braunstichigen Fotografie (um 1910). Ruhig und konzentriert blickt die Kunsthistorikerin aus dem Bild und damit gleichsam in die Ferne, die Arme entspannt nach unten gelegt. Die Brille und der einem Professorentalar gleichende Umhang assoziieren eine Gelehrtenikonographie, womit das Bildnis einem für frühe Kunsthistorikerinnen eher ungewöhnlichen Typus entspricht.⁵ Zugleich ist die Dargestellte fern von Bibliothek und Schreibtisch im Außenraum gezeigt. Sie sitzt an eine Mauer gelehnt, die von wilden Weinblättern hinterfangen wird.

Szenenwechsel. Etwa ein Jahrhundert später. In einem Schwarz-Weiß-Foto von Peter Woodruff (Abb. 3) ist Lippard mit kurzem lockigem Haar porträtiert, das die Ohringe aufleuchten lässt.⁶ Sie sitzt auf einer felsigen Anhöhe und blickt über das weite, flache, von einem Bergzug umgebene Land. Freundlich, still wirkt die Dar-

Critic Lucy Lippard on Trading Conceptual Art for Environmental Activism

By Ian Wallace
MAY 1, 2014



Lucy R. Lippard

3 Porträtfoto von Lucy R. Lippard im Kontext eines Online-Interviews vom 1. Mai 2014 mit Artspace, Screen-shot.

gestellte, die ihre Arme entspannt auf die Knie gelegt hat. Ihr Gesicht erscheint im Profil, ihr Körper ist infolge der Dreiviertelansicht den Betrachter*innen wie der Umgebung zugewandt. Unter Verzicht auf Requisiten wie Buch, Stift oder Kamera erscheint Lippard allein inmitten eines Naturraums, der auf dem Felsen hinter ihr die Umrisszeichnung eines vierbeinigen Tieres erkennen lässt. Die Kleidung der Kunsthistorikerin ist so unprätentiös wie bei ihren öffentlichen Aktionen in New York. 1993 etwa, als sie mit Jeans und T-Shirt, das mit dem Motiv eines Baumes und «Lower East Side shall not be moved» bedruckt ist, vor einer monumentalen Architekturkulisse steht – auf dem Dach eines Gebäudes in Manhattan, die Arme unter der Brust verschränkt und den Blick direkt in die Kamera gerichtet.⁷ Aufmerksam ruhig und lächelnd im einen Fall, aktivistisch im anderen Fall, wird Lippards öffentliches Tätigsein in wie außerhalb der Metropole porträtiert.

In anderer Form ist auch Wrights Bildnis vom Agieren im öffentlichen Raum geprägt. Architektur, Stadt und Straße bilden die Bezugspunkte ihres Porträts, das hier in Form einer Collage aus vier Screenshots eines YouTube-Interviews mit Mark Molaro 2009 exemplifiziert ist (Abb. 4), setzt sich das *public image* der Professorin der Columbia University in NYC doch aus einer Fülle an medialen Bildern zusammen. Das amerikanische Fernsehpublikum kennt mit Wright eine Kunsthistorikerin, die historisch-wissenschaftliches Arbeiten breitenwirksam vermittelte: Als eine von vier Forscher*innen, die das erste Team der seit 2003 erfolgreichen TV-Serie *History Detectives* bildeten, wendet sie sich mit der charakteristischen roten Brille und den kurzen Haaren der Kamera zu, erkundet Architektur- und Straßenszenen, fördert Archivmaterial zutage und führt Gespräche mit Expert*innen.

II

Wider das Image? Eine Kunsthistorikerin, die dem Architekturdepartment einer Ivy-League-Universität vorstand und sich mit ihrer Forschung an ein breites Fernsehpublikum wendet (Wright)? Eine Kunsthistorikerin, die auf einem Felsenplateau sitzt und über Landnutzung schreibt (Lippard)? Eine Kunsthistorikerin, die sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts als erste professionelle Architekturkritikerin etablierte (Van Rensselaer)? Eine Kunsthistorikerin, die Pionierarbeit auf dem Gebiet der spanischen Architektur- und Kunstgeschichte leistete und auf den Straßen



4 Gwendolyn Wright als eine der vier History Detectives in Aktion, Collage aus vier Screenshots eines YouTube-Interviews mit Mark Molaro, 2009.

Spaniens unterwegs war (King)? Haben Kunsthistorikerinnen nicht hauptsächlich etwas mit Bildern zu tun? Sind sie nicht vor allem beratend, vermittelnd im Museum, in der Galerie, im Kunsthandel tätig? So zumindest mutet das heutige Bild der Kunsthistorikerin in deutschsprachigen Vermittlungen des Berufsfeldes an. Während die Schweizer Beschreibung des Arbeitsgebietes Kunstgeschichte immerhin «Denkmalpflege», «Heimatschutz» und die Tätigkeit «in archäologischen Diensten der Bundes- oder Kantonsverwaltung» nennt, erweckt das von der Bundesagentur für Arbeit (BA) bis zuletzt gezeichnete Berufsbild den Eindruck, als existierten sie nicht: Kunsthistoriker*innen, die Architektur, Landschaftsraum und Territorium erforschen.⁸ Unbenommen der hohen Bedeutung der vorgestellten Arbeitsgebiete: Von den drei auf der ehemaligen Website der BA gezeigten Berufsvertreter*innen ist eine der beiden Frauen in der Kunst- und Kulturvermittlung tätig, die andere für die «fachgerechte Lagerung und Konservierung von Kunst- und Kulturgegenständen» im Museum verantwortlich.⁹ Der männliche Kunsthistoriker lehrt und forscht über Bilder «vor unserer Zeit» (Byzanz).¹⁰ Alle drei Porträts vermitteln zudem das Bild des Arbeitens im Innenraum: Von der Auswahl historischer Kleidung für eine Veranstaltung über die Arbeit mit Stoffhandschuhen und Schreibunterlagen im Museumsraum bis hin zum Forschen am Schreibtisch. Architektur blieb in der Berufsbeschreibung außen vor. Das gilt auch für das Portal *Karista.de*, das «Kurator», «Kulturjournalist oder Kunstkritiker», «Galerist» und «Experte» als mögliche kunsthistorische Berufsfelder nennt.¹¹ Das österreichische Berufswörterbuch integriert Architektur als Gegenstandsbereich und skizziert die Tätigkeit von Kunsthistoriker*innen wie folgt: «inhaltliche und ikonografische Analyse, Analyse der Datierung bzw. Datierungszuschreibung, Stilkritik, vergleichende Beschreibung der formalen Eigenschaften von Kunstwerken, Analyse weiterer Zeitdokumente».¹² Neben der Architektur sind dem Berufsbild Kunstgeschichte allgemein soziale, gesellschaftliche und kulturelle Fragen schwer ablesbar. Vice versa werden Kunsthistorikerinnen, die auf dem Gebiet der Architektur(kritik) in Deutschland öffentlichkeitswirksam tätig waren, in postumen Würdigungen als Ausnahmen wahrgenommen. Noch

jüngst betonten zwei Nachrufe auf die viel zu früh verstorbene Kunsthistorikerin und Architekturjournalistin Karin Leydenecker (1954–2020):

Manchmal sind es gerade die Nicht-Architekten unter den schreibenden Kolleg*innen, die einen unverstellten Blick auf das Gebaute haben. [...] Seit Ende der 70er Jahre schon hatte Karin Leydenecker ihre manchmal bissigen, immer breit recherchierten Texte veröffentlicht – als freie Autorin. Und nicht selten als einzige Frau in der Szene, die jahrzehntelang und ganz selbstverständlich von Männern geprägt war. [Annika Wind]¹³

Es gab eine Zeit, und die liegt erst einige Jahrzehnte zurück, da konnte man hierzulande weibliche Architekturkritiker an zwei Händen abzählen. Für die damalige Zeit fallen mir spontan ein: Inge Boskamp in Düsseldorf, Lore Ditzen und Martina Düttmann in Berlin, Helene Rahms in Frankfurt am Main, Doris Schmidt und Johanna Schmidt-Grohe in München – und natürlich Ingeborg Flagge, die langjährige Chefredakteurin der BDA-Zeitschrift. Zwei von ihnen, Inge Boskamp und Johanna Schmidt-Grohe, wurden schon recht früh mit dem BDA-Preis für Architektur geehrt. [Wolfgang Jean Stock]¹⁴

Zwei von ihnen hatten auch Kunstgeschichte studiert: Helene Rahms (1918–1999) und Doris Schmidt (1918–2002).¹⁵ Sicher, es gibt sie im deutschsprachigen Raum: Kunsthistorikerinnen, die mit großem öffentlichem Aktionsradius als Architekturkritikerinnen, -wissenschaftlerinnen und -kuratorinnen arbeiten.¹⁶ Das heutige *Image* der Kunsthistorikerin aber bleibt davon unberührt. Und das umso mehr, als Historiographien des Faches traditionell ohne Kunsthistorikerinnen auskommen, also auch jenen, die Kunst- und Architekturforschung selbstverständlich praktizierten. Wie die Ostasienexpertin Eleanor von Erdberg-Consten (1907–2002), die Professorin an der Aachener Architektur fakultät wurde, parallel an Kunsthistorischen Instituten lehrte, Dissertationen beider Fachgebiete betreute¹⁷ – und damit einmal mehr zur Reflexion über die gegenseitige Wahrnehmung kunst- und architekturhistorischen Arbeitens an Architektur fakultäten und der institutionellen Kunstgeschichte anregt. Noch 2021 betonen Pressemeldungen zur Neubesetzung der Direktionsstelle der Stiftung Bauhaus Dessau mit Barbara Steiner, dass es eine Frau, mehr noch, dass es eine Kunsthistorikerin geworden sei. Ungewöhnlich! «Sie sind die erste Kunstwissenschaftlerin auf dem Posten», heißt es in einem Interview mit Christian Eger. Und die Antwort: «Das ist mir auch aufgefallen. Das ist wirklich interessant. Ich habe nicht Architektur oder Städtebau studiert, aber ich habe doch deutliche Neigungen in all diese Richtungen. Aber ja, das ist vielleicht eine Chance.»¹⁸

Schon eine der frühen Architekturkritikerinnen, Sibyl Moholy-Nagy, entfaltete ihre öffentlichkeitswirksame Tätigkeit in diesem Bereich in den USA.¹⁹ Hatten oder erschlossen sich Kunsthistorikerinnen als öffentliche Stimmen dort andere Handlungsräume? Die Protagonistinnen dieses Beitrags jedenfalls arbeiteten auf mehreren Gebieten, weshalb nur jeweils eines ihrer Bücher in die Betrachtung einbezogen wird. In Bezug auf die Zeit um 1900 sind dies Van Rensselaers *Art out-of-doors. Hints on good taste in gardening* (1893) und Kings dreibändiges Werk *The Way of Saint James* (1920). Im Fall der späteren Generation stehen Wrights *Building the dream. A social history of housing in America* (1981) und Lippards *Undermining. A wild ride through land use, politics, and art in the changing West* (2014) im Vordergrund.²⁰ Die beiden zuletzt genannten exemplifizieren ferner das, was sich als (*Socially*) *Engaged Art History* beschreiben ließe.²¹ Damit entsprechen sie genau nicht dem Phänomen, «dass Frauen zunehmend Aufnahme in den Gebieten finden, die ihre ›Macht‹ über den öffentlichen Diskurs verloren haben».²² Ferner beanspruchen sie keine «Reinheit» des Wissensfeldes, eine Kategorie, die umgekehrt oftmals dazu

dient, «Abgrenzungen und Ausschlüsse vorzunehmen», so Christina von Braun und Inge Stephan.²³ Das Beispiel King wird dies verdeutlichen.²⁴ Denn der exemplarische Blick in Werke und Arbeitspraktiken der vier Kunsthistorikerinnen führt zu Beobachtungen, die eine historisch differenzierte und vergleichende Betrachtung von Porträt, inhaltlicher Arbeit und Methodik in Relation zu (heutigen) populären Wahrnehmungen und Vermittlungen der Kunsthistorikerin als Forschungsdesiderat erkennen lässt.

III

Van Rensselaer und King befassten sich eingehend mit Architektur und öffentlichem Raum und waren bereits früh an den Schriften von Vorbildern wie der bekannten Kunstkritikerin Anna B. Jameson (1797–1860) interessiert.²⁵ Bild und Image der beiden wie auch ihr Umgang damit unterscheiden sich jedoch deutlich. Van Rensselaer zählte zur großbürgerlichen Schicht des Old New York und war Teil einer Familie, deren Reichtum dem Chinahandel entsprang. Nach dem Tod ihres Mannes, einem «mining and metallurgical engineer», war sie einige Jahre allein-erziehende Mutter eines ebenfalls früh verstorbenen Sohnes und trug als Witwe insgesamt fünfzig Jahre schwarze Kleidung. Van Rensselaer war in hohem Maße selbständig aktiv und oftmals gelangweilt von unnützen Beschäftigungen, die ihr gesellschaftlicher Status mit sich brachte, wie sie in *The Plague of Formal Calls* (1880) schreibt.²⁶ Dennoch spielte ihr Klassenbewusstsein eine ausgeprägte Rolle für ihre Positionierung zu Gender- und Kunstfragen. Einerseits gelang es ihr, für große Architekturzeitschriften zu schreiben und sich als erste professionelle Architektur- und Kunstkritikerin zu etablieren.²⁷ Andererseits wandte sie sich mit dem um 1894 veröffentlichten Pamphlet *Should we ask for the Suffrage?* gegen die Suffragettenbewegung. Sie bezeichnet sich darin als arbeitende Frau, die nicht den Glauben an eine Sache, sondern politisches Erfahrungswissen als Voraussetzung für die Teilnahme an demokratischen Wahlen betrachtet wissen möchte und politische Unbedarftheit in Zeiten großer Herausforderungen für das Gemeinwohl für problematisch hält.²⁸ Die Verantwortung von Frauen sah sie in der Familie sowie in erzieherischen und intellektuellen Aufgaben. Dies betont auch Ann Doris Duffys Studie *Upperclass-Women: Power, Class and Sex Caste in New York City, 1880–1920*, die zeigt, wie einige Frauen der gesellschaftlichen Elite eine Anti-Suffragetten-Bewegung initiierten und theoretisch fundierten, um ihre sozialen und gesellschaftlichen Standards und Werte zu sichern.²⁹

Was an dem Porträt Van Rensselaers ist somit dem Stil der Zeit, was der künstlerischen Handschrift, was einem gesellschaftlichen Statusbewusstsein und Habitus geschuldet? Der Katalog des Metropolitan Museums sieht in der «elegant likeness» den Dank des Künstlers gegenüber Van Rensselaer, die seinen ersten öffentlichen Auftrag, das *Farragut-Monument* (1881), in prominenten Zeitschriften würdigte. Beide standen seitdem in freundschaftlichem Kontakt.³⁰ Das Porträt prägte das *public image* der Kunsthistorikerin ferner auch durch seine Mobilität. Die Dargestellte verlieh es bereits zu Lebzeiten für Ausstellungen und übergab es dem Metropolitan Museum zuerst als Leihgabe, dann als Geschenk.³¹ Zudem sind Repliken des Porträts bekannt.³² Es steht Pisanellos Reliefmedaillons des 15. Jahrhunderts nahe und etablierte sich damit als ein Typus, mit dem Saint-Gaudens besonders auf dem Gebiet der Frauenporträts große Erfolge feierte.³³ Das Bronzebildnis ist mit seinem Neorenaissancestil Teil des Kunstgeschmacks der aristokratischen Familien

New Yorks, eines Geschmacks, den die Autorin Edith Wharton in *The Decoration of Houses* (1897) einflussreich vertrat.³⁴ Überhaupt sind Van Rensselaers Porträts von einem ausgesprochenen Status- und Traditionsbewusstsein geprägt. Drei frontale Sitzbildnisse, eine Fotografie und zwei Gemälde, zeichnen sich durch den strengen Blick, die aufrechte Körperhaltung, und die halsbedeckende Kleidung aus.³⁵ Wirkten die Porträts autoritätsbildend, indem sie den klassenbewussten Habitus und die engen Künstlerkontakte implizit unterstrichen, durch ihre gesellschaftliche Eingliederung also das Tätigsein als Kunst- und Architekturkritikerin sicherten, die genau nicht mit Stift, Papier oder Buch in Erscheinung tritt. Auch scheint die Arbeit im Freien noch kein Bildthema für Porträts von Autorinnen zu sein, deren ausgesprägtes Interesse, wie im Fall von Van Rensselaer, Architektur und Landschaftsraum galt. In ihrer Essaysammlung *Art out-of-doors* (1893) tritt sie als Bewunderin von Eugène Viollet-le-Duc und dem US-amerikanischen Landschaftsarchitekten und -theoretiker Andrew Jackson Downing für das ein, was sie an John Ruskin kritisiert: Für das unmittelbare Sehen und Erkennen von Schönheit statt der moralischen Beurteilung von Kunst.³⁶

Let us shun self-analyzation, self-consciousness, morbidness, affectation, attitudinizing. Let us look ahead as little as possible, keeping our eyes on our brushes and on the world of beauty around us. One thing only can with safety be predicted: If we are, or are to be, we shall learn whatever of technique the world has to teach us, and shall improve upon it, and we shall perhaps digest the small measure of theory for which we have appetites left.³⁷

«Expressive feeling» war eine entscheidende Kategorie für Van Rensselaer, die in Auseinandersetzung mit Alexander von Humboldts und Charles Darwins Theorien überzeugt davon war, dass wahre Kunst niemals kopiere: «It selects, modifies, interprets, translates, and so reproduces and intensifies.»³⁸ Ihre Aufgabe als Kritikerin sah sie im Einfluss auf die Geschmacksbildung und die künstlerischen Praktiken in den USA. Dies jedoch nicht im Sinn sozialreformerischer Ansätze, kritisiert sie doch die populäre Dekoration von Wohnungen mit Lithographien bekannter Kunstwerken als «chromo-vulgarity».³⁹ Eines ihrer großen Themen war die landschaftliche Gestaltung von Parks, Straßen und Gärten und sie plädierte für die Einheit von Malerei, Architektur und Skulptur. Deshalb spricht sie von «Landscape Gardening» statt von «Landscape Architecture» und sieht die Aufgabe des bevorzugt männlichen Künstlers darin, genaueste Naturkenntnisse zu erwerben, die Prinzipien der Malerei zu verstehen, Skulptur aufmerksam zu studieren, sich architektonisch zu schulen und schlechten Geschmack in dekorativen Details zu erkennen.⁴⁰ Die Autorin regte zum genauen Sehen vor Ort an, wenn nicht unterstützt durch Zeichnungen, so durch die Fotografie, die sie – wie dann auch King – als bedeutendes Arbeitsinstrument erachtete.

Wider das Image der Kunsthistorikerin etablierte sich Van Rensselaer als die erste professionelle Architektur- und Kunstkritikerin. Sie arbeitete eng mit einem Protegé wie dem prominenten Landschaftsarchitekten Architekten Frederick Law Olmsted zusammen, verfasste Texte für Zeitschriften, die eine vorwiegend männliche Leserschaft hatten, und behandelte Themen wie *Architecture as a Profession* (1887) oder *Client and Architect* (1890).⁴¹ Ihr Porträt, das nicht ihr Tätigsein zeigt, sondern ihren gesellschaftlichen Status, Kunstgeschmack und engen Künstlerkontakt bekräftigt, ist Teil des öffentlichen Bildes einer Kunsthistorikerin, die in Wort und Schrift wirksam war.

Eine bedeutende Stimme als Autorin entfaltete auch King, die zwanzig Jahre später als Van Rensselaer geborene, jedoch ebenfalls in den 1930er Jahren verstorbene Kunsthistorikerin, die zum intellektuellen Freundeskreis von Bernard Berenson, Gertrude Stein, Alfred Stieglitz und Arthur Kingsley Porter zählte. Sie wurde Professorin am frauenfördernden Bryn Mawr College, wo sie 1913 das Department of Art History aufbaute, erstmals Graduate Courses zur Spanischen Kunst anbot, chinesische und japanische Kunst lehrte und Josef Strzygowski aus Wien zu gewinnen suchte.⁴² All das, bevor sie wieder in Vergessenheit geriet: «As the history of art history began to be written, it was even forgotten that King had gone to Spain first. [...] Erwin Panofsky and James Ackerman put King with Chandler Post and Porter and all the others forgetting she was their forerunner», schreibt Madeline H. Caviness.⁴³

Auf dem Campus von Bryn Mawr ist auch das gezeigte als eines von mehreren Porträtfotos entstanden (Abb. 2), in denen die Kunsthistorikerin mal schräg aus dem Bild, mal frontal in die Kamera blickt – stets mit Brille und Talar, den sie während ihrer gesamten akademischen Tätigkeit trug, auch als Straßenkleidung längst zugelassen war.⁴⁴ Schwer zu sagen, ob sie ihre Bildposition im Außenraum als Verweis auf ihre Forschungstätigkeit verstanden wissen mochte. Ungeachtet dessen ist die Bild- und Image-Frage in ihrem Fall unter mehreren Gesichtspunkten interessant: Im Hinblick auf Praktiken wie das Schreiben und den Einsatz fotografischer Bilder, wie auch in Bezug auf das Reisen und die Bedingungen kunsthistorischer Analysen vor Ort als Frau – neben ihrer Lehrtätigkeit, die das eigenständige Denken in sokratischem Sinn förderte.⁴⁵ Überhaupt hinterließ King bei ihren Studierenden Erinnerungen, die ihrem Porträt nicht abzulesen sind: Dass sie auf Reisen pünktlich zur Teezeit ihren Flachmann aus der Tasche zog, eine leidenschaftliche Raucherin war und bei universitären Abendveranstaltungen gerne auffallende spanische Kleidung trug.⁴⁶

King bezog eine Vielzahl von Perspektiven, von der Musik bis zur Dichtung, in die Architektur- und Kunstbetrachtung ein. Die gewandelte Wahrnehmung ihres kulturhistorischen Ansatzes ist für die Frage nach Images der Kunsthistorikerin nicht unerheblich. Weil es zeigt, wie in den 1920er und 1930er Jahren ein verstärkt männlich geprägtes, an den Ivy-League-Universitäten professionalisiertes Wissenschaftsverständnis andere existente Formen des kunsthistorischen Schreibens und Arbeitens zu verdrängen begann, und damit Anteil am Herausschreiben selbst prägender Kunsthistorikerinnen aus der Historiografie des Faches hatte. Eine Pionierin der spanischen Architektur- und Kunstgeschichte wie King, die lange Zeit die notwendigen Mittel für ihre Reisen und Publikationen einwerben konnte, verschwand damit zugunsten ihres Kollegen Porter aus dem Kanon. Seine finanziell kostspieligeren Fotokampagnen waren auf Architektur als Architektur, Kunst als Kunst fokussiert. Kings Werk zum Spanischen Jakobspilgerweg hingegen vermittelt selbst in den Abbildungen einen sozial- und kulturhistorischen Blick, der heute in Teilen wieder anschlussfähig wäre, aber auch mit Reise- und Arbeitsbedingungen einer Frau vor Ort zusammenhing.⁴⁷

Interessant zunächst jedoch ist, dass King die Schriften früher Kunstkritikerinnen wie Anna B. Jameson bewusst zur Kenntnis nahm, und in Florenz eventuell mit der experimentellen Ästhetik von Vernon Lee und Kit Anstruther-Thomson in Kontakt kam.⁴⁸ Fragen nach Möglichkeiten des Sehens, Formen des Schreibens und der Verknüpfung verschiedener Wahrnehmungs- und Lebenswelten spielten für ei-

nige der frühen Kunsthistorikerinnen eine wichtige Rolle.⁴⁹ Im Fall von King zeigt sich das Interesse an der Verknüpfung von formalen und stilistischen Analysen mit kulturanthropologischen Fragen unter anderem darin, dass sie das Mittelalter nicht unabhängig von der Gegenwart wahrnahm – was auch ihrem wachen Interesse an zeitgenössischer Kunst entspricht und sich in den Fotografien ihrer Jakobspilgerweg-Studie niederschlägt. Diese zeigen viele Schauplätze belebt, setzen Mensch und Architektur in Beziehung, und dies nicht nur zugunsten maßstäblicher Verhältnisse. Vielmehr wird das formale Beziehungsgefüge des Raumes visualisiert – was an die Beziehung zwischen Architekturfotografie und kunstwissenschaftlicher Raumforschung um 1900 erinnert.⁵⁰ Soziale Zusammenhänge werden dabei nicht ausgespart (Abb. 5). Ein Platz ist von einem erhöhten Standpunkt aus in diagonalen Perspektive gezeigt, die den plastischen Charakter der Architektur und die Ordnung alltäglicher Marktstände unterstreicht. Ein Brunnen ist derart auf Augenhöhe ins Bild gesetzt, dass er im Kontext der Architektur und der Frauen wahrgenommen wird, die dort Wasser holen. An anderer Stelle läuft ein älterer bärtiger Mann auf der Straße auf die Kamera zu, seinen Hut grüßend oder bettelnd nach unten ziehend, die Schrägansicht einer Kirchenfassade mit aufsteigender Treppe im Hintergrund. Es ist die soziale und kulturelle Gegenwart eines seit dem Mittelalter von internationalen Reisenden und Gläubigen geprägten Pilgerwegs, dessen Wahrnehmung King als Teil ihrer Analyse versteht. «King considered individual experience a valid, even essential, line of art historical inquiry. Her dedication to experience—past and present, her own and others’—is evident throughout the three volumes of *The Way of Saint James*.»⁵¹

Einfach gestaltete sich das Allein-Unterwegssein für die Wissenschaftlerin jedoch nicht, die sich nach ersten Erfahrungen schwor, nur noch zu zweit nach Spanien zu reisen, wie aus dem Einwerben der Forschungsmittel hervorgeht. Fortan war sie mit der ansonsten nicht näher bekannten Fotografin Edith H. Lowber (1878–1934) unterwegs. Unabhängig davon, wie die beiden Frauen privat zueinander standen, sie reisten als Paar und verschafften sich dadurch größere Freiheiten und Bewegungsräume auf ihren Spanienreisen. Schutz vor den Blicken anderer und die eigene Kontrolle über den Blick bot ferner die Kamera. Das Fotografieren hatte King sich selbst beigebracht.⁵²

IV

Aus heutiger Perspektive interessant zu eruieren ist, inwieweit Arbeitsgebiete und damit zusammenhängende Forschungspraxen das Problem von Ein- und Ausschlüssen innerhalb von Wissensordnungen und symbolischen Geschlechterordnungen berühren. Denken wir nur an verschiedene Möglichkeiten des Schreibens, des kulturanthropologischen Blicks oder der experimentellen Ästhetik. Sie konnten je nach Kontext als ein «Wider» das akademisch spezialisierte und patriarchal geprägte Fachverständnis klassifiziert werden, erscheinen jedoch vor dem Hintergrund aktueller Diskussionen – um Ökologien des Wissens oder um eine *Socially Engaged Art History*⁵³ – erneut als Potenzial. Interessanterweise betont Lippard in *The Lure of the Local*, sie sei keine Kunsthistorikerin, sondern «a witness to the absolutely contemporary – what’s happening or should happen in progressive, mostly North American art right now.»⁵⁴ Widerspricht die Tätigkeit der Kunsthistorikerin der einer kritischen Beobachterin der Gegenwart? Oder ist es das Image der Kunsthistorikerin, dem Lippard entgegen tritt, die sich später zunehmend für



The Thursday Market in Estella



The Fountain at Santiago



A Beggar by the Puerta Santa

5 Georgiana Goddard King, *The Way of Saint James*, 1920, Collage aus vier Abbildungen von Georgiana Goddard King und Edith H. Lowber.

die collageartigen «social messages from past to present about the meaning and function of art» zu interessieren begann.⁵⁵ Dem entspricht ihr Porträt (Abb. 3), das mit der Felsenzeichnung auf historisch-archäologische Tiefenschichten verweist und den Blick auf Landschaft und Territorium richtet. So wie Wright in anderer Form für den Zusammenhang von «past» und «present» sensibilisiert und das Bewusstsein für die architektonische Gegenwart schärft, indem sie die gleichsam ikonische Kategorie des Hauses einer sozialhistorischen Analyse unterzieht und diverse Geschichten erschließt: auch die der Sklav*innen, Hausbediensteten und Arbeiter*innen.⁵⁶ Bei King ist es die Figur des Bettlers am Wegrand, die auf die soziale Komponente der Pilgerstraße aufmerksam macht, und einmal mehr zur Reflexion darüber anregt, welche Fragen, Methoden und Praktiken des Schreibens über Kunst und Architektur Teil des Faches waren, unter welchen Bedingungen sie erneute Ausschlüsse erfuhren und welche Rolle Genderfragen und Gattungshierarchien dabei spielen.

Fragen dieser Art berühren Lippards jüngere Publikationen in besonderer Weise. Die Kunsthistorikerin war schon in den 1970er Jahren auf den Straßen aktiv: demonstrierend, als Aktivistin und als Feministin.⁵⁷ Als selbständige Autorin und Kritikerin setzte sie sich mit New Yorks Kunstwelt, dem öffentlichen Raum der Stadt und Gentrifizierungsprozessen auseinander.⁵⁸ Mit einem Porträtfoto wie dem gezeigten bezieht Lippard jedoch eine deutlich andere Position, deren Ursprung in ihrer frühen Auseinandersetzung mit Konzeptkunst sowie der Land und Environmental Art liegt. Lippards Porträt gibt nicht auf den ersten Blick zu erkennen, worauf sich ihr Kunstinteresse nun eigentlich richtet, und wirkt dadurch gleichsam programmatisch. Wider das Image der Kunsthistorikerin? Dass sie in den 1990er Jahren von New York City in den kleinen Ort Galisteo in Neu Mexiko zieht, dann zuerst über *The Lure of the Local*, anschließend über *Undermining* schreibt und den Gegenstandsbereich derart weit fasst wie «fracking, mining, land art, adobe buildings, ruins, Indian land rights, the Old West, tourism, photography, and water» – mit dem Ziel der Sichtbarmachung einer «subterranean economy».⁵⁹

Lippard wendet das kunsthistorische Instrumentarium des vergleichenden Sehens und Beschreibens an, meint damit aber auch die aufmerksame Wahrnehmung des unmittelbaren Lebensraumes und analysiert das Lokale in seinen größeren sozialen, ökonomischen und politischen Zusammenhängen. «Environmental activism», für die ausgebildete Kunsthistorikerin bedeutet dies nicht nur ein Thema wie *Undermining* zu durchdringen, sondern eine bestimmte Form des Schreiben wie auch der Visualisierung zu finden: «I was looking for a novel way to approach land use through an art frame for a symposium on cities.»⁶⁰ Sie, die Expertin für Konzeptkunst, entscheidet sich selbst für einen konzeptionellen Ansatz. Die Abbildungen des Buches sind durchwegs in der oberen Hälfte der Seiten platziert und entfalten dadurch eine autonome Wirkung und Wahrnehmbarkeit. Sie erscheinen unabhängig vom Text als durchgehende Bildfolge, die dort kommentiert wird, wo ansonsten die Fußnoten stehen. Gezeigt sind zeitgenössische Kunstwerke und -projekte, die den Blick auf die übergeordnete Thematik sensibilisieren: das Ineinandergreifen von «cultural history» und «cultural geography». Mit diesem Buch, in dem die Autorin den Zusammenhang von Kunst und Territorium analysiert, und mit dieser Art der Darstellung, ist Lippard zugleich Vortragende und Gesprächspartnerin in unterschiedlichen Ländern und Kontexten – als Kunsthistorikerin, als Aktivistin, und als Public Intellectual, deren historisches Denken kulturelle Spuren und Erinnerungen diverser, vor allem auch indigener Bewohner*innen des amerikanischen Westens in die Gegenwart integriert.

In anderer Form gilt dies auch für die Kunsthistorikerin Wright, die das Verhältnis von *Building the Dream* und *Housing* im US-amerikanischen Raum vom 18. Jahrhundert bis in die 1980er Jahre untersucht und «Housing Crisis» wie «Housing Speculation» integriert.⁶¹ Ihr Porträt ist im vorliegenden Fall ein mediales Bild (Abb. 4), exemplarisch zusammengesetzt aus Screenshots, die im Kontext eines Interviews zu *History Detectives* entstanden sind.⁶² Es steht für das *public image* einer Geisteswissenschaftlerin, die Professorin im Architekturdepartment der Columbia University wurde und zudem im Geschichts- und Kunstgeschichtsdepartment lehrte. Auch als eine der vier *History Detectives*, die den Prozess von der Recherche bis zur unmöglichen Antwort auf Zuschauer*innenfragen zeigen, galt ihr Interesse der Architektur, die sie als soziale und gesellschaftliche Realität versteht. Damit positioniert sie sich zwischen den beiden «Kulturen», die sie in Berkeley und New York erfuhr.

There's a certain insularity at both ends of the county, and a great many differences. This extends to architecture [...], too. Architecture at Berkeley was inclusive, with considerable freedom and play, a willingness to engage emotions, a belief in the value of small-scale improvements. New York was more intellectually rigorous and demanding, although sometimes «architecture» became an abstraction. [...] I got to engage a wide range of architectural issues at Berkeley, many of which were pragmatically engaged with real-life conditions in housing, health care, and community development. There was a distinctive kind of innovation on the West Coast in the 1970s, as there is today, much of it still motivated by what Berkeley called «social and cultural factors» in addition to formal concerns. [...] The experiences encourage me to keep going back and forth between different frames of reference in thinking about architecture.⁶³

Der Ansatz von *History Detectives*, Bauten, Pläne und Objekte zu finden, deren Geschichten weitgehend unbekannt sind, deutet sich in Wrights *Building the Dream* bereits an. Die Studie nimmt bedeutende architektonische Positionen, Stile und Architekt*innen auf, macht diese aber nicht zum Hauptstrang des Narrativs.⁶⁴ Sie

betrachtet «house» und «housing» seit dem 18. Jahrhundert vielmehr strukturell: Für wen und unter welchen Bedingungen entstand das Haus, wie war es im Inneren aufgeteilt, auch hierarchisch? Wie bewegten sich Sklav*innen und Bedienstete darin, wo wohnten diese selbst, in welchem Verhältnis stand das Haus zu Straße, Platz, Bodenpreisentwicklung, neuen Arbeitsformen, Wegen, Infrastrukturen? Indem die Kunsthistorikerin das Haus einer formalen Analyse mit sozialhistorischem Horizont unterzieht, wirft sie ein differenziertes Licht auf den *American Dream* – und schärft das kritische Bewusstsein für Architektur als alltägliche Erfahrung. Ein Ansatz, der sich gleichsam programmatisch verstehen ließe vor dem Hintergrund der seit den 1960er Jahren an Architekturfakultäten vielfach getrennten Verankerung von *History* und *Theory* im Curriculum, das Geschichte mehr als Grundlage im Sinn von Überblicksvorlesungen vermittelt und Theorie als projektive, an den Entwurf gekoppelte Kategorie – was das zu Beginn genannte Verhältnis von Kunst- und Architekturforschung nochmals eigens berührt.⁶⁵

V

Wider das Image der Kunsthistorikerin? Ja – soweit es die eingangs skizzierten heutigen Vorstellungen von Kunstgeschichte im Kontrast zu den genannten Praxen der Kunsthistorikerinnen verschiedener Generationen betrifft. Es scheint, als habe der US-amerikanische Raum auf diesem Gebiet etwas mehr ermöglicht als der deutschsprachige, wenngleich die vier Protagonistinnen ihre Forschungsfelder und -methoden mit hohem Einsatz profilieren und erschließen mussten. Welche Rolle Frauencolleges, die Beziehung zwischen institutioneller Kunstgeschichte und künstlerischen und architektonischen Praxen, zwischen «populären» Medien und Aktionsräumen als Wissenschaftler*innen im anglosächsischen und US-amerikanischen Raum spielten, bleibt zu untersuchen. Ist dies nur der Anfang für die weitere Auseinandersetzung mit der Thematik, zeigt sich doch: Forschungs- und Handlungsfelder sind und waren weit weniger begrenzt, als es das heutige Image der Kunsthistorikerin zu vermitteln mag. Umso mehr gilt es zu überlegen, was dieses nicht nur über populäre Bilder und Wahrnehmungen der Kunsthistorikerin, sondern der Kunstgeschichte als solche sagt.

- 1 Christina von Braun/ Inge Stephan, Gender@Wissen, in: *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, hg. v. Dies., 3. Aufl., Köln 2013, S. 11–53, hier S. 11.
- 2 Marc Crinson/ Richard J. Williams, *The architecture of art history. A historiography*, London u. a. 2019, S. 131.
- 3 Vgl. Kathryn Greenthal, *Augustus Saint-Gaudens. Master sculptor*, Ausst.-Kat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1985.
- 4 Judith K. J. Major, *Mariana Griswold Van Rensselaer. A Landscape Critic in the Gilded Age*, Charlottesville 2013, ebook (unpag.). Das Alexandra-Kollar ist nach dem Halsschmuck der Königin Alexandra von England (1844–1925) benannt.
- 5 Vgl. auch den Beitrag von Henrike Haug in diesem Heft.
- 6 Das Foto ist 2014 online im Kontext eines Interviews erschienen: Ian Wallace, Critic Lucy Lippard on Trading Conceptual Art for Environmental Activism, in: *Artforum*, Mai 2014, <https://www.artforum.com/interviews/lucy-r-lippard-discusses-her-latest-book-46694>, Zugriff am 02.09.2021. Zu Peter Woodruff als Autor des Bildes siehe <https://www.artforum.com/interviews/lucy-r-lippard-discusses-her-latest-book-46694>, Zugriff am 02.09.2021.
- 7 <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/portrait-of-american-author-critic-and-historian-lucy-nachrichtenfoto/627082682>, Zugriff am 02.09.2021.
- 8 Zum Berufsbild auf dem Schweizer Portal: <https://www.berufsberatung.ch/dyn/show/1900?id=6023>, Zugriff am 02.09.2021.
- 9 <https://berufsfeld-info.de/abi/musik-tanz-schauspiel-kulturwirtschaft/museum-und-kultur-vermittlung-kulturmanagement/kunsthistoriker-3>; <https://berufsfeld-info.de/abi/beruf/kunsthistoriker-2>, Zugriff am 02.09.2021. Die hier genannte, jahrelang aktive Website der Bundesagentur für Arbeit existierte wenige Tage nach Abschluss dieses Artikels nicht mehr in der zitierten, sondern in neuer Form, die an dem Beobachteten wenig ändert: Die kunsthistorische Tätigkeit wird als Arbeit in Innenräumen (Schreibtisch, Museum, Bibliothek) visualisiert und die Kurzbeschreibung des Tätigkeitsfelds lautet: «Kunsthistoriker/innen beschäftigen sich mit der bildenden Kunst in Vergangenheit und Gegenwart. Sie sind z.B. im Ausstellungs-, Kunst- und Kulturmanagement tätig, in der Restaurierung und Konservierung, im Kunsthandel oder in Wissenschaft und Lehre»: [https://berufenet/faces/index?path=null/kurzbeschreibung&dkz=58751](https://berufenet.arbeitsagentur.de/berufenet/faces/index?path=null/kurzbeschreibung&dkz=58751), Zugriff am 09.09.2021.
- 10 <https://berufsfeld-info.de/abi/beruf/kunsthistoriker>, Zugriff am 02.09.2021.
- 11 <https://www.karista.de/berufe/kunsthistoriker/>, Zugriff am 02.09.2021.
- 12 <https://www.beruflexikon.at/berufe/2235-KunsthistorikerIn/#offenstellen>, Zugriff am 02.09.2021.
- 13 https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Zum_Tod_der_Architekturjournalistin_Karin_Leydecker_7267034.html, Zugriff am 02.09.2021.
- 14 <https://www.marlowes.de/karin-leydecker-1954-2020/>, Zugriff am 02.09.2021.
- 15 Vgl. zu Helene Rahms Wilfried Wiegand, *Liebevolle Genauigkeit. Leidenschaftlich und unbestechlich. Zum Tode von Helene Rahms*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.01.1999, S. 41; zu Doris Schmidt die Website zum Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums http://gesichter-des-dka.gnm.de/content/mdc_person80ef, Zugriff am 02.09.2021.
- 16 Vgl. exemplarisch die aktuellen Arbeiten und Aktivitäten der Kunsthistorikerin und Urbanistin Turit Fröbe oder der im Fachbeirat des Ulmer Vereins sowie von 2001 bis 2005 als 1. Vorsitzende des Verbands Deutscher Kunsthistorikerin tätigen Kunsthistorikerin Gabi Dolff-Bonekämper.
- 17 Brigitte Sölch, Eleanor von Erdberg-Consten (1907–2002), in: *Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken*, hg. v. K. Lee Chichester u. Brigitte Sölch, Bd. 1., Berlin 2021, S. 332–349.
- 18 Von Graz nach Dessau. Christian Eger im Interview mit Barbara Steiner, in: *Mitteldeutsche Zeitung*, 27.04.2021, <https://www.mz.de/lokal/dessau-rosslau/die-neue-bauhaus-direktorin-barbara-steiner-im-mz-interview-ich-fange-jetzt-schon-an-3155224>, Zugriff am 02.09.2021.
- 19 Vgl. Burcu Dogramaci, Sibyl Moholy-Nagy (1903–1971), in: Chichester/Sölch 2021 (wie Anm. 21), S. 366–383.
- 20 Mariana Griswold van Rensselaer, *Art out-of-doors. Hints on good taste in gardening*, London 1893; Georgiana Goddard King, *The Way of Saint James*, 3 Bde., New York u. a. 1920; Gwendolyn Wright, *Building the dream. A social history of housing in America*, New York 1981; Lucy R. Lippard, *Undermining. A wild ride through land use, politics, and art in the changing West*, New York u. a. 2014.
- 21 Vgl. dazu aktuell *Socially Engaged Art History and Beyond. Alternative Approaches to the Theory and Practice of Art History*, hg. v. Cindy Persinger u. Azar Rejaie, Cham 2021.
- 22 Christina von Braun/Inge Stephan 2013 (wie Anm. 1), S. 13.
- 23 Ebd., S. 15 sowie S. 14–19 allg. zu «Kanon und Reinheit».
- 24 Madeline H. Caviness, *Seeking modernity through the Romanesque. G. G. King and E. H. Lowber behind a camera in Spain c. 1910–25*, in: *Journal of Art Historiography*, 2014, Nr. 11, S. 1–30.

- 25 Vgl. Cynthia D. Kinnard, Mariana Griswold van Rensselaer (1851–1934): America's First Professional Woman Art Critic, in: *Women as interpreters of the visual arts: 1820–1979*, hg. v. Claire Richter Sherman u. Adele M. Holcomb, Westport, Connecticut u.a. 1981, S. 181–206; Susanna Terrell Saunders, Georgiana Goddard King (1871–1939). Educator and Pioneer in Medieval Spanish Art, in: Ebd., S. 209–238. Vgl. zu Anna B. Jameson und den frühen Kunstkritikerinnen Hilary Fraser, *Women writing art history in the nineteenth century. Looking like a woman*, Cambridge 2014.
- 26 Major 2013 (wie Anm. 4), Introduction u. Chapter One (unpag.).
- 27 Vgl. Ebd. sowie Alexandra Lange, Founding Mother. Mariana Griswold Van Rensselaer and the rise of architecture criticism, in: *Placesjournal*, Februar 2013, <https://placesjournal.org/article/founding-mother-mariana-van-rensselaer-and-the-rise-of-criticism/?cn-reloaded=1>, Zugriff am 02.09.2021.
- 28 Das Pamphlet ist online auf der Seite der Harvard-University konsultierbar: <https://curiosity.lib.harvard.edu/women-working-1800-1930/catalog/45-990022829900203941>, Zugriff am 02.09.2021.
- 29 Ann Doris Duffy, *Upperclass-Women. Power, Class and Sex Caste in New York City, 1880–1920*, PhD-Manuskript, McMaster University 1979, S. 413–414, <https://mcsphere.mcmaster.ca/handle/11375/7970>, Zugriff am 02.09.2021.
- 30 Thayer Tolles, *Augustus Saint-Gaudens in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven u.a. 2009, S. 70–71.
- 31 Thayer Tolles, *American sculpture in the Metropolitan Museum of Art*, Bd. 1, New York 1999, S. 297–300.
- 32 Ebd.
- 33 Greenthal 1985 (wie Anm. 3), S. 81 u. S. 115.
- 34 Sherman/Holcomb 1981 (wie Anm. 29), S. 42.
- 35 Es geht um zwei gemalte Porträts von Mariana Griswold van Rensselaer, zum einen von William A. Coffin aus dem Jahr 1890 (Museum of the City of New York), zum anderen von Friedley (oder auch Freedley) Durr aus dem Jahr 1927 (Harvard Art Museums / Fogg Museum), sowie um eine Fotografie unbekannter Provenienz, die Van Rensselaer mit Hund auf einem hohen Lehnstuhl zeigt: <https://tclf.org/pioneer/mariana-van-rensselaer/biography-mariana-van-rensselaer>, Zugriff am 02.09.2021.
- 36 Major 2013 (wie Anm. 4), A Continental Education (unpag.).
- 37 Van Rensselaer, Some Aspects of Contemporary Art, in: *Lippincott's*, 22.12.1878, S. 717–718; vgl. auch Kinnard 1981 (wie Anm. 29), S. 182.
- 38 Ebd.
- 39 Major 2013 (wie Anm. 4), A New Field of Study (unpag.).
- 40 Ebd.
- 41 Ebd.
- 42 Vgl. Saunders 1981 (wie Anm. 29).
- 43 Caviness 2014 (wie Anm. 28), S. 23–24.
- 44 Saunders 1981 (wie Anm. 29), S. 210.
- 45 Kings «department was certainly not the place for the student who wanted a structured and comprehensive fine arts program. In teaching, she followed the Socratic method. By skillfull and subtle inquiry, she led her students to teach themselves and to experience a sense of discovery. [...] There must have been an uncanny mixture of curiosity, amusement, and fear when King began a lecture». Ebd.
- 46 Ebd.
- 47 Vgl. dazu besonders Annemarie Iker, Photographs of the «Dust of the Highway». Georgiana Goddard King's Way of Saint James, in: *Contemporaneity. Historical Presence in Visual Culture*, 2016, Nr. 5, S. 27–52.
- 48 Sherman/Holcomb 1981 (wie Anm. 29), S. 20. Siehe den Artikel von Jo Ziebritzki in diesem Heft.
- 49 Vgl. Chichester/Sölch 2021 (wie Anm. 21).
- 50 Vgl. auch das Booklet von Piazza e monumento. Eine kunstwissenschaftliche Datenbank, hg. v. Alessandro Nova u. Cornelia Jöchner, Berlin 2012.
- 51 Vgl. Iker 2016 (wie Anm. 52), S. 47.
- 52 Caviness 2014 (wie Anm. 28).
- 53 Vgl. u. a. Boaventura de Sousa Santos, João Arriscado Nunes u. Maria Paula Meneses, Opening Up the Canon of Knowledge and Recognition of Difference, in: *Another knowledge is possible. Beyond northern epistemologies*, hg. v. Dies., London 2008, S. xix–lxiii; Persinger/ Rejaie 2021 (wie Anm. 25).
- 54 Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*, New York 1997, S. 5.
- 55 Dies., *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1983, S. 1.
- 56 Wright 1981 (wie Anm. 24).
- 57 Vgl. auch Barbara Paul, Paradigmenwechsel? Konzeptionen von Weiblichkeit bei Lucy R. Lippard und Linda Nochlin, in: *Kritische Berichte*, 1998, Jg. 26, Heft 3, S. 10–22, hier S. 10–15.
- 58 Vgl. z. B. Lucy R. Lippard, Low Life in Manhattan, in: *Archives of American Art Journal*, 2010, Jg. 49, Heft 3/4, S. 34–39.
- 59 Lippard 2014 (wie Anm. 24), Covertext.
- 60 Ebd., S. 7.
- 61 Wright 1981 (wie Anm. 24).
- 62 Mark Molaro, PBS «History Detectives Host/Historian Gwendolyn Wright». *The Alcove*, New York, 9.11.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=8yy7goPV70M>, Zugriff am 02.09.2021.
- 63 Architecture as response. An Interview with Gwendolyn Wright, in: *Architects/Designers BUILD*, 14.12.2012, <https://blog.buildllc.com/2012/12/architecture-as-response-an-interview-with-gwendolyn-wright-part-ii/>, Zugriff am 02.09.2021.
- 64 Wright 1981 (wie Anm. 24).

65 Vgl. Crinson/ Williams 2019 (wie Anm. 2), sowie Alina Alexandra Payne, Architectural history and the history of art. A suspended dialogue, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1999, Jg. 58, Heft 3, S. 292–299; Carsten Ruhl, Vom Nutzen und Vorteil der Architektur für die Kunstgeschichte. Bemerkungen zu einem vernachlässigten Forschungsgebiet, in: *Kunsttexte.de*, 2014, Heft 1, S. 1–4; *Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven*, hg. v. Robert Stalla, Wien u. a. 2021, sowie die Rez. dazu v. Dietrich Erben, Architekturgeschichte als Differenzgeschichte. Eine Selbstreflektion, in: *Kunstchronik*, 2021, Jg. 74, Heft 8, S. 414–419.