

Wenn für Visualisierungen von Wissenschaftlern und damit auch Kunsthistorikern durch die Porträtmalerei und in der Fotografie paradoxerweise bisher gegolten hat, den «handelnden Körper möglichst unsichtbar werden zu lassen»¹, dann haben wir es bei der Inszenierung von Kunsthistorikerinnen und Archäologinnen als Wissenschaftlerinnen im Film mit dem gegenteiligen Phänomen zu tun: Der Körper der Wissenschaftlerin ist zumeist das erste, was die Zuschauer*innen zu sehen bekommen. So zum Beispiel im Film *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017), in dem wir nach einem Vogelflug in Richtung Paris an der Pyramide des Louvre landen, um dann die große, schlanke, mit zwölf Zentimeter hohen Highheels und wallendem Cape ausgestattete Diana Prince alias Wonder Woman (gespielt von Gal Gadot) beobachten zu können, wie sie selbstbewusst in Richtung ihres Arbeitsplatzes im Museum marschiert (Abb. 1). Auch in meinem zweiten Beispiel, dem Film *Mona Lisa Smile* (Mike Newell, 2004), in dem Julia Roberts eine Kunsthistorikerin am Frauen-College Wellesley an der Ost-Küste der USA der 1950er Jahre spielt, fokussiert die Kamera nach kurzer Einführung, die Figur und damit den Körper Julia Roberts. Auf dem Bett eines Zugabteils sitzend hält sie in dieser Szene eine Reihe von Ektachromen ins Licht des Zugfensters, womit sogleich auch die Hauptbeschäftigung der Kunsthistorikerin, die Kunstbetrachtung, illustriert wird (Abb. 2a, Abb. 2b). So wechselt der Blick der Betrachter*innen zwischen dem – mittlerweile ikonischen – Gesicht Julia Roberts als Professorin für Kunstgeschichte und ihren, vor die vorbeiziehende Landschaft gehaltenen, Untersuchungsobjekten hin und her. Wenn sie das farbige Ektachrome von Pablo Picassos *Les Femmes d'Alger* von 1907 kritisch ins Gegenlicht hält, wird der Gegensatz zwischen den nackten, verzerrten Frauenkörpern des kunsthistorischen «Klassikers» und dem Körper der Kunsthistorikerin/Schauspielerinnen eklatant und zum Schlüsselbild des Films: Mit der Kunsthistorikerin/Julia Roberts, die aus dem progressiveren amerikanischen Westen an die konservative Ostküste fährt, gehen die Zuschauer*innen auf eine Reise der Frauenemanzipation, infolge derer sich die Funktion des Frauenkörpers vom passiven künstlerischen Objekt hin zum eigenständigen, denkenden und handelnden Subjekt wandeln wird.

In der französischen TV-Serie *Art of Crime* (Charlotte Brandström/Eric Woreth 2017, 2018, 2019) meinem dritten Beispiel, schaut die Kunsthistorikerin Florence Chassagne gespielt von Éléonore Gosset-Bernheim in der Eröffnungssequenz ebenso selbstbewusst in die Kamera wie der Kommissar, mit dem sie zusammen Kriminalfälle im Kunstmilieu lösen wird. Während die Kamera für den Filmvorspann in das Auge des Kriminalkommissars hineinzoomt und damit seinem muskulösen Körper immer näherkommt, startet die Kamerafahrt im Falle der Kunsthistorikerin «im» Auge der Wissenschaftlerin und entfernt sich von ihr, so dass am Ende ihr gesamter Körper zu sehen ist. Obwohl in dieser Sequenz also die beiden Hauptcharaktere



1 Patty Jenkins, *Wonder Woman*, 2017, 141 min, Wonder Woman läuft Richtung Louvre.

durch ihre Augen miteinander verbunden erscheinen und damit eine Zusammenarbeit buchstäblich auf Augenhöhe suggeriert wird, haben wir es in *Art of Crime* mit einer stereotypen Arbeitsteilung zu tun, in der der Kriminalkommissar (gespielt von Nicolas Gob) für das praktische Lösen der Fälle zuständig ist und die Kunsthistorikerin als seine einfühlsame, intuitive Gespielin inszeniert wird. Basierend auf diesen drei Fallbeispielen werde ich der Frage nachgehen, welche populären Images «der Kunsthistorikerin» beziehungsweise im Falle von *Wonder Woman*, welches Bild «der Archäologin» den Zuschauer*innen angeboten werden.² Wie werden diese fiktiven Frauen als Wissenschaftlerinnen ins Bild gebracht; wie wird damit Kunstgeschichte/Archäologie als Wissenschaft inszeniert? Wie wird hier das Berufsbild der Kunsthistorikerin/des Kunsthistorikers geschlechtlich codiert? Welche Rolle spielen dabei soziale Herkunft und die Hautfarbe der Protagonistinnen? Hat die Archäologin der Kunsthistorikerin im Film etwas voraus?

Von der alten Jungfer zur erotisierten Kampfmaschine

Für die ausgewählten drei Beispiele greifen eines oder mehrere der Stereotype, die die Soziologin Eva Flicker für die Darstellung von Wissenschaftlerinnen im Film identifiziert hat:

1. Die alte Jungfer – Wissenschaftlerin oder «Frau»
2. Die Tochter/die Assistentin – Wissenschaftlerin im Schatten eines Mannes
3. Die Kratzbürstige – Wissenschaftlerin im queeren Widerstand gegen den wissenschaftlichen Mainstream
4. Die ambitionierte Naive – Wissenschaftlerin im ehrgeizigen Einsatz
5. Das Luder – die intrigante Wissenschaftlerin als Vamp
6. Die einsame Heldin – innovative Wissenschaftlerin im männlichen Machtapparat
7. Die erotisierte Kampfmaschine – Superikone mit Wissenschaft als Beiwerk³

Wissenschaftlerinnen im Film sind, so Eva Flicker, immer noch rar: 82 % der Rollen werden von Männern verkörpert. Geistes- und Kulturwissenschaftler*innen sind als Filmfiguren zudem eine Seltenheit⁴ und damit stellt gerade die Kunsthistorikerin in Film und Serien eine absolute Randerscheinung dar.⁵ Wenn sie dann doch in Er-



2 Mike Newell, *Mona Lisa Smile*, 2017, 117min, Katherine Watson betrachtet «Les Desmoiselles d'Avignon».

scheinung tritt, erfüllt auch die Kunsthistorikerin/Archäologin mindestens eines, oder mehrere der von Flicker erarbeiteten Stereotype: *Wonder Women* fällt eindeutig in die letzte Kategorie der «erotisierten Kampfmaschine», Florence Chassagne in *Art of Crime* muss sich von ihrem übermächtigen Kunsthistoriker-Vater befreien (also Kategorie 2) und darf auch ab und zu als kratzbürstig auftreten (Kategorie 3). Katherine Watsons Inszenierung in *Mona Lisa Smile* schwankt zwischen den Kategorien 1, 4 und 6: Sie weigert sich zu heiraten, setzt sich für Emanzipation in einer konservativen Institution ein und führt meistens einen einsamen Kampf. Alle unsere Heldinnen sind jung, extrem schön, schlank und sexy und erfüllen damit die Bedingung als Frauen in Mainstream-Filmproduktionen überhaupt filmwürdig zu werden.⁶ Die oben erwähnten Stereotype, besonders Kategorie 1, sind laut Eva Flicker sehr langlebig und werden in Filmen seit den 1920er Jahren in unterschiedlichen Varianten bis dato immer wieder aufgegriffen. Obwohl mittlerweile Wissenschaft kein ausschließliches Männerterritorium mehr ist, spielen viele Filme noch

«mit der Überraschung, dass ›der Professor‹ eine Frau ist und dass sich hinter wissenschaftlicher Kompetenz eine Frau verbergen kann.»⁷ Es wird vermittelt, dass Wissenschaft «kein gewöhnlicher Beruf ist und dass damit Disziplin und Leiden sowie Verzicht auf Familienleben verbunden sind.»⁸ Wissenschaftlerinnen werden zumeist als Einzelgängerinnen inszeniert, die teilweise ein «unreifes und instabiles Wesen [haben], das sich erst auf der Postadoleszenz heraus entwickeln muss, wobei ein männlicher Mentor hilft».⁹ Diese Abhängigkeit vom Mentor, so Flicker, entwickelt sich in Filmen ab den 1980er Jahren hin zu einer «Abhängigkeit von einer männlich dominierten Organisation wie beispielsweise einer Universität oder einem männlich strukturierten politischen System».¹⁰ Obschon die Wissenschaftlerin im Film mittlerweile öfters einen Auftritt hat, herrscht für die Inszenierung von Wissenschaft im Film aufs Ganze gesehen jedoch weiterhin eine «hegemoniale Männlichkeitsinszenierung (und Inszenierung von ›whiteness‹)» vor, die nur oberflächlich «geschlechtsneutrale Arrangements mit vermeintlicher Annäherung an eine Gleichstellung der Geschlechter» erlauben.¹¹ «Modelle emanzipatorischen Handelns», so Flicker, werden durch sexualisierte Inszenierung von Frauen wieder abgeschwächt. Insbesondere letzteres gilt für die Figur der *Wonder Woman*, deren wissenschaftliche Kompetenz als Archäologin durch ihr erotisiertes Auftreten in den Hintergrund gedrängt wird. Florence Chassagne in *Art of Crime* agiert in einem von Männern dominierten System der Polizei und des Museums. Katherine Watson in *Mona Lisa Smile* ist zwar Professorin in einem Frauen-College, aber alle ihre kunsthistorischen Beispiele sind Kunstwerke von Männern (Van Gogh, Picasso, Pollock). Watson wird als ›Sonderling‹ im Lehrkörper inszeniert, verzichtet am Ende des Films auf eine Ehe und geht zur ›Selbstverwirklichung‹ auf eine Reise nach Europa. Somit fügen sich auch die Wissenschaftlerinnen in meinen Beispielen in die Flicker'schen Schemata.

«She made up in brains which she lacked in pedigree»: Die Klasse der Kunsthistorikerin

Mit einem intersektionalen Blick auf die Figur der Kunsthistorikerin/Archäologin stellt man bei der Analyse der Beispiele fest, dass wir es mit Frauen aus der *weißen* Mittelschicht (Florence Chassagne), aus der unteren Mittelschicht (Katherine Watson) und aus dem ›Adel‹ zu tun haben (Diana Prince/Wonder Woman). Die Klassenzugehörigkeit wird zum Beispiel in *Mona Lisa Smile* gleich zu Anfang des Films deutlich gemacht, indem eine ehemalige, aus dem Geldadel der Ostküste stammende Schülerin Katherine Watson beschreibt: «She made up in brains which she lacked in pedigree». Ihre Intelligenz macht also ihren fehlenden Stammbaum, das heißt Abstammung von einer der WASP (White Anglo-Saxon Protestant) Familien der Ostküste wett. Florence Chassagne in *Art of Crime* wird in der ersten Folge der Serie in ein Schloss an der Loire geschickt, um dort als Expertin ein Gemälde zu evaluieren. Damit wird deutlich, dass unsere Hauptfigur Kunst im Gegensatz zum Adel nicht besitzt, sondern sich aus der Mittelschicht stammend nur durch Bildung ›aneignen‹ kann. Ähnlich verhält es sich auch mit Katherine Watson, deren Schülerinnen aus dem Geldadel Gemälde von Vincent van Gogh im Esszimmer hängen haben, während sie als Professorin nur mit Abbildungen hantiert. Ausnahme bildet hier Diana Prince, die als Prinzessin und Thronfolgerin eines mythischen Amazonenvolkes scheinbar ohne Ausbildung zur ›Expertin‹ antiker Waffen und Schwerter ›geboren‹ wird und umringt von Originalen in dramatisch ausgeleuchteten Vitrinen im Lou-

vre ihrer Arbeit nachgeht (Abb. 3). Insbesondere in *Mona Lisa Smile* kommt uns das «Odium des Höhere-Töchter-Studiums, das das Fach bis heute umweht» entgegen, welches aus dem Fach Kunstgeschichte immer noch «ein ›weibliches‹ Fach» macht, was wiederum bis in die 1960er Jahre die «Männlichkeit» seiner professoralen Vertreter» bedrohte und wie Anja Zimmermann treffend argumentiert, Kunsthistoriker dazu zwang «einer kulturell inferior bewerteten intellektuellen Position entgegen zu arbeiten».¹² Im Gegensatz zu den männlichen Kunsthistoriker-Kollegen, die zum Beispiel in *Art of Crime* im weißen Kittel dezidiert als «Wissenschaftler» markiert sind und damit mit Autorität ausgestattet werden, wird die «weibliche» intellektuelle Autorität und Expertenrolle über die pädagogische Fähigkeit, Kunst vermitteln zu können (*Mona Lisa Smile*) oder ihre intuitive Gabe, sich in Künstler*innen vergangener Epochen «einzufühlen» (*Art of Crime*), inszeniert. *Wonder Woman*s intellektuelle Autorität entsteht praktisch auf «natürlichem» Wege der Geburt beziehungsweise durch königliche Abstammung und scheint weder einer Ausbildung noch der Durchsetzung in einem Feld von Kolleg*innen zu bedürfen. Frauen, so lässt sich nach diesen Filmen und der Serie folgern, haben dann Chancen im Bereich Kunstgeschichte und Archäologie, wenn sie aus der Mittelschicht kommen und sich ihren Zugriff durch Bildung «erarbeiten» oder wenn sie aus dem Adel stammen und damit in die Rolle hineingeboren werden. Zudem sind alle drei Filmfiguren durch Liebesbeziehungen zu Männern als heterosexuell markiert, wobei wir also schlussfolgern können, dass das Stereotyp der Kunsthistorikerin als *weiße*, heterosexuelle «höhere Tochter» in *Art of Crime* und *Mona Lisa Smile* ungebrochen bedient wird. Diana Princes Inszenierung als adelige Archäologin weicht nur insofern vom Stereotyp der «höheren Tochter» ab, als ihre Inszenierung als Action Heldin sich am etablierten, meist männlich konnotierten Stereotyp des «Archäologen als Abenteurer» orientiert.¹³ Die professionelle Beschäftigung mit Kunst oder Archäologie in der populären Vision dieser Beispiele wird demnach als Privileg von Frauen aus der *weißen*, heterosexuellen Ober- und Mittelschicht imaginiert.



3 Patty Jenkins, *Wonder Woman*, 2017, 141 min, Wonder Woman in ihrem Büro im Louvre.

Weibliche Wissenschaft?

Auf welche Weise wird Kunstwissenschaft beziehungsweise Archäologie nun von den drei Protagonistinnen im Film betrieben? Wie schon angedeutet, haben wir es bei *Mona Lisa Smile* nicht in erster Linie mit einer Inszenierung kunsthistorischen «Könnens» zu tun, sondern mit einer pädagogischen Leistung der Kunsthistorikerin Katherine Watson, die ihren Zöglingen mit Hilfe von Kunst beziehungsweise Kunstgeschichte weibliche Selbstbestimmung und Entscheidungsfreiheit vermitteln möchte. Dieses Unterfangen gipfelt in einem kurzen, dramatischen und konfrontativen Dia-Vortrag, in dem Watson den Wellesley Studentinnen eine Reihe von Werbeanzeigen zeigt, in denen Korsetts als befreiend und Hausfrauen-Arbeit als erfüllendes, weibliches Lebensziel beworben werden (Abb. 4). Um den Studentinnen ihre widersprüchliche Situation als Frauen der 1950er Jahre vor Augen zu führen, denen nach den Kriegsjahren und kurzzeitigem Arbeitseinsatz angetragen wird, wieder zu Küche und Kindern zurückzukehren, verwendet Watson einen rhetorischen Kniff. Sie fordert die jungen Frauen auf, den retrospektiven und reflexiven Blick der Wissenschaftlerin/Historikerin einzunehmen, der das Frauenbild der 1950er Jahre beurteilt, sie fragt: «What will the future scholar see when they study us? A portrait of women today?» Anschließend verdeutlicht Watson ihren Studentinnen, dass ihre Ausbildung am College im reaktionären Klima der Nachkriegsjahre nicht in einem damit verbundenen Beruf münden soll, sondern auf ein Hausfrauen-Dasein und auf die Abhängigkeit vom Ehemann hinausläuft. Paradoxerweise wird das Image der Kunstgeschichte als konservatives «Frauenfach» damit auf den Kopf gestellt: Kunstgeschichte dient eben nicht nur zur Quasi-Ausbildung «höherer Töchter» zur Ehefrau, sondern zur (potentiellen) Emanzipation. Katherine Watsons «Leistung» als Kunsthistorikerin ist im Film damit jedoch eher Nebensache, zentral



4 Mike Newell, *Mona Lisa Smile*, 2017, 117min, Katherine Watsons Diashow zum Thema Emanzipation.

sind vielmehr ihre moralisch-ethischen Ziele (weibliche Selbstbestimmung, Freiheit im Denken), ihre emanzipativen Vorstellungen, die denen ihrer Zöglinge teilweise vehement widersprechen und ihre pädagogischen Anstrengungen, die Studentinnen von ihrem emanzipativen Frauenbild zu überzeugen. Indem Watson ihren Studentinnen von kompromisslosen, freiheitsliebenden Malern (Vincent van Gogh) erzählt, den altgedienten Kanon ihrer Vorgänger abstreift und ihnen die «unkonventionellen» Abstrakten Expressionisten zeigt, fungiert Kunstgeschichte in *Mona Lisa Smile* als Vehikel für Selbsterkenntnis und Emanzipation. Kunstgeschichte ist als Wissenschaft damit nicht Thema des Films und nur indirekt präsent, indem Watson zum Beispiel anhand eines Gemäldes von Chaim Soutine (*Geschlachtetes Rind*, 1925), den Studentinnen ihren konventionellen Kunstbegriff vor Augen führt und damit wiederum auf deren traditionelles Welt- und Selbstbild verweist.

Während in *Mona Lisa Smile* die pädagogischen Leistungen der Protagonistin die Hauptrolle spielen, wird uns in *Art of Crime* eine Form von hellseherischer «Gefühlsleistung» präsentiert: Im entscheidenden Moment ist es Florence Chassagne in *Art of Crime* möglich, mit Künstlern wie Théodore Géricault, Hieronymus Bosch oder Edgar Degas zu sprechen. Wie Erscheinungen oder Halluzinationen tauchen diese in ihrem Büro auf und durch ihre Unterhaltung mit den Künstlern erhält sie oft den entscheidenden Hinweis zur Lösung der Kriminalfälle (Abb. 5). Diese Fähigkeit, sich historische Personen vorzustellen und damit in Künstler und Kunstgeschichte praktisch «hineinzufühlen», wird mit der deutlich als «wissenschaftlich» inszenierten Arbeit im Labor der Restauratoren kontrastiert, die, wie oben schon erwähnt, mit weißem Kittel vor naturwissenschaftlichen Apparaturen und Computerbildschirmen sitzen. Die Kunsthistorikerin wird zwar durchaus umringt von Büchern in ihrem Büro im Louvre und damit als «gelehrt» gezeigt und sie ist im Gegensatz zu ihrem Kompagnon, dem Kriminalkommissar, eindeutig die «Expertin» für die kunstgeschichtliche Seite der Fälle. Chassagnes Beitrag zur Lösung der Kriminalfälle ist jedoch nicht rational/objektiv (= «männlich») sondern intuitiv/persönlich und damit «weiblich». Ihr entscheidender Beitrag in der Serie und damit das Voranbringen der



5 Charlotte Brandström, *Art of Crime*, Staffel 1 Folge 2 Der da Vinci Code Teil 2, 37:14 min, Florence Chassagne spricht mit Leonardo da Vinci.

Handlung besteht nicht in ihrem Wissen, sondern in ihrer weiblichen Intuition. Neben ihren hellseherischen Fähigkeiten, die Sensibilität und Einfühlsamkeit signalisieren, wird Chassagne durch ihre regelmäßigen Sitzungen bei ihrer Psychotherapeutin zudem als introspektiv und psychisch instabil markiert. Ihr Vertigo, das heißt Angstzustände auf hohen Gebäuden oder Treppen, wird dazu genutzt, sie in der Serie regelmäßig als hilflos beziehungsweise hilfsbedürftig zu inszenieren und Situationen zu kreieren, in denen sie von ihrem Kompagnon oder anderen Männern errettet werden muss. Alles in allem haben wir es also hier mit einem Bild der Kunsthistorikerin als sensibel, empfindsam, ja sogar labil und abhängig von männlicher Hilfe zu tun. Anstatt zu recherchieren, auf Konferenzen Vorträge zu halten, Ausstellungen zu kuratieren oder Texte zu verfassen, versetzt sich Chassagne in Künstler und Kunstgeschichte hinein. Bedient wird dadurch das stereotype Bild einer «weiblichen Wissenschaft», die geprägt ist von Frauen zugeschriebenen Eigenschaften und nicht von Methoden, die für alle Wissenschaftler*innen im Fach gelten.

Wie sieht es mit Diana Prince alias Wonder Woman aus? In *Wonder Woman* (Patty Jenkins 2017) spielt ihre Arbeit als Archäologin im Louvre wie Anfangs erwähnt nur eine marginale Rolle.¹⁴ Im zweiten Film *Wonder Woman 1984* (Patty Jenkins 2020), der teilweise im Smithsonian Museum in Washington spielt, stellt sich Diana Prince ihrer Kollegin und Geologin Dr. Minerva nicht nur als Archäologin sondern auch als «cultural anthropologist» vor, ohne dass die Zuschauer*innen im Verlaufe des Films genauer erfahren würden, wie ihr Job als Anthropologin im Museum aussieht. Ohne hier auf die Details der Handlung und die Konventionen des Superhelden-Genres eingehen zu können, besteht der Handlungskern des Films darin, dass Diana Prince die Menschen vor ihren eigenen, destruktiven Wünschen rettet und damit die Welt erneut vor dem Untergang bewahrt. In unserem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass es, wie schon beim ersten *Wonder Woman* Film, nicht Diana Princes Expertise als Wissenschaftlerin ist, die die Welt rettet, sondern ihre kämpferische Ausbildung, ihre Superkräfte und Tugenden als Amazone. Als feministisches, emanzipatives Lehrstück 1941 von dem in Harvard ausgebildeten Psychologen William Moulton Marston erdacht, diente der Comic laut Marston «as a psychological propaganda for the new type of woman [...]».¹⁵ Diesen emanzipativen Grundtenor bewahrt auch der Film, indem er Marstons Erzählungen vom Amazonenvolk, in dem Mädchen ihre körperliche und mentale Kraft ungestört entwickeln können, an den Anfang setzt. So auch im zweiten *Wonder Woman* Film: hier trainiert Diana als kleines Mädchen beim sportlichen Wettbewerb ihre Fähigkeiten im «fair play». Einige Szenen später, *Wonder Woman* hat mittlerweile in einem Einkaufszentrum mehreren Menschen das Leben gerettet und einen illegalen Antiquitätenhandel aufgedeckt, wird uns an Dianas Arbeitsplatz, dem Smithsonian Museum in Washington D.C., mit der Kollegin Dr. Minerva ein Gegenbild zur tugendhaften, wahrheitssuchenden Heldin angeboten: Durch Unsicherheit und Neid getrieben lässt sich Dr. Minerva vom bösen Kapitalisten (und Sponsor des Museums) verführen und wird zum gefährlichen Untier und zur Widersacherin Dianas, von der sie natürlich am Schluss besiegt wird. Damit erfüllt Dr. Minerva ein weiteres Film-Stereotyp: den des/der korrupten, durch Macht und Einfluss vom rechten Weg abgekommenen Wissenschaftlers/in.¹⁶ Wie Mark Hall feststellt, sind seit Ende der 1990er Jahre vermehrt Frauen in der Rolle der Archäologin auf der Leinwand zu sehen, die ihren Kollegen ebenbürtig als «determined, independent and intelli-

gent» auftreten dürfen und sogar, wie Dr. Minerva «subject to the foibles of greed, professional rivalry and psychotic, mad-scientist obsession» sind.¹⁷ Das heißt aber nicht, dass sich populäre Filminszenierungen von Archäologinnen von denen der Archäologen und die Rahmenhandlungen der Filme effektiv unterscheiden: Auch in den Filmen mit Frauen in der Hauptrolle wird laut Hall die Vorstellung von Archäolog*innen als eine Elite bedient, die Zugang zu privilegiertem Wissen hat, das sie für ihre eigenen eurozentristischen Interessen einsetzt und damit die der indigenen Kulturen verletzt und ausbeutet.¹⁸ Die im Film *Wonder Woman* 1984 inszenierte Diversität der Museumsangestellten (Dr. Minervas Vorgesetzte ist zum Beispiel Afro-Amerikanerin) entspricht nicht der Museumsrealität vor 40 Jahren, denn

women held only about one-third of middle-level jobs requiring college degrees, and in the higher echelons of the Institution—supervisory roles—that figure dwindled to 5 percent. The 1989 directory shows only one woman employed in the mineral sciences division (where Barbara [Minerva] works). And despite the formation of a diversity committee in the '80s, «minority women were at the absolute bottom of the pay scale» [...].¹⁹

Die Besetzung der Museumsangestellten im Film orientiert sich also – wenig überraschend – an der jetzigen Personalpolitik amerikanischer Museen und nicht an der historischen Situation im Jahr 1984, somit wird ein diverseres Bild der musealen Arbeitssituation gezeichnet.²⁰ Die Hauptrollen bleiben jedoch, orientiert an der Comic-Vorlage, besetzt mit *weißen* Frauen.

Das Unausgesprochene der Disziplin

Wie wird in diesen populären Filmen nun (Geistes-)Wissenschaft von Frauen betrieben? Im direkten Vergleich schneidet *Wonder Woman* als Archäologin in Sachen Handlungsmacht besser ab als ihre Kolleginnen aus der kunsthistorischen Abteilung, denn sie besitzt als adelige Superheldin schließlich übernatürliche Kräfte und wurde von ihrem Erfinder als emanzipatives «Role Model» konzipiert. Noch dazu erscheint *Wonder Woman* im Kampf gegen ihre korrupte Kontrahentin als Retterin der wissenschaftlichen Redlichkeit und Aufrichtigkeit. Die im Genre des Kostümfilm und des Krimis angesiedelten Inszenierungen der Kunsthistorikerinnen und ihre Betätigung als Wissenschaftlerinnen haben so gut wie nichts mit der einer Superheldin zu tun und wirken dagegen weit weniger spektakulär: Kunstwissenschaft dient als Aufstiegschance und Ort der Selbstverwirklichung von Frauen der unteren Mittelschicht (*Mona Lisa Smile*) oder als intuitive, weiblich konnotierte «Enträtselung» von Kriminalfällen (*Art of Crime*). Natürlich haben wir es in allen Fällen mit einer fiktionalen Inszenierung und Interpretation kunstwissenschaftlichen Vorgehens zu tun, das wenig mit der Realität der meisten Kunsthistoriker*innen oder Archäolog*innen zu tun hat und solche Filme und Serien werden, wie Marc Antoine Kaeser es in Bezug auf das Bild der Archäolog*innen in der Öffentlichkeit und den Medien formuliert hat, den Fachvertreter*innen «verzerrt und karikaturistisch erscheinen, willkürlich entstanden ist es dennoch nicht».²¹ Denn, so Kaeser,

die Medien [bedienen sich] des «Unausgesprochenen» innerhalb der Disziplin: Sie verwenden gerade die Wunsch- und Trugbilder, die wir Archäologen unter Berufung auf wissenschaftliche Methodik verleugnen. In diesem Sinne kann das Bild der Archäologie in der Öffentlichkeit als eine Art Spiegel betrachtet werden, in dem sich der Grundstoff zu einer selbstreflektierenden Überprüfung unseres Faches finden lässt.²²

Die stereotypen Darstellungen der Archäologie beziehungsweise der Archäologen, die in unterschiedlichen Medienformaten immer weiter inszeniert und transportiert werden, argumentiert Kaeser, sind Teil der Geschichte der Disziplin:

Tatsächlich bediente sich die Rhetorik unserer Vorgänger, von den Antikensammlern der Renaissance bis zu den Pionieren der Prähistorischen Archäologie im 19. Jahrhundert, derselben Metaphern und Inszenierungen von Abenteurern und Kriminalgeschichten von spektakulären Freilegungen, vom Wiederauflebenlassen und von Wiederaufbauten, wie sie uns heute begegnen.²³

Diese vom Fach und seinen Vertreter*innen selbst perpetuierten «Erzählungen» prägen das Bild der Archäologie in der Öffentlichkeit bis heute und können mit Kaeser nicht als «banale Vorurteile, die in völliger Unkenntnis der Realitäten unseres Berufs verbreitet werden» abgestempelt werden.²⁴ Kaeser geht soweit, zu sagen, dass Archäolog*innen «hinter vorgehaltener Hand oft die gleichen Wunschbilder pflegen, wie die als leichtgläubig verrufene Öffentlichkeit [...]» und führt dafür unter anderem als Beispiel das Bild des «Schatzgräbers» an, das einerseits in seiner medialen Version durch die Fachvertreter*innen abgelehnt, andererseits jedoch als Motivation innerhalb des Kolleg*innenkreises zugegeben wird und für eine Karriere innerhalb des Fachs teilweise immer noch die Voraussetzung ist, denn wichtige Funde fungieren weiterhin als «Aushängeschild».²⁵ Laut Kaeser sind die klischeehaften Bilder der Archäologie der Grund für viele Archäolog*innen sich auf die Disziplin einzulassen «weil wir von diesen Wunschbildern verführt wurden»²⁶ – auch wenn diese sich in der Realität der Arbeitswelt dann kaum bewahrheiten.

Was wären dann also die «Wunsch- und Trugbilder» der Kunstgeschichte, die Kunsthistorikerinnen «unter Berufung auf wissenschaftliche Methodik verleugnen»,²⁷ die jedoch mit den hier diskutierten Filmen und seinen Figuren an die Oberfläche der Populärkultur kommen? Zunächst konfrontieren *Mona Lisa Smile* und *Art of Crime* uns (als Kunsthistoriker*innen) mit der Tatsache, dass Kunstgeschichte als Fach in der breiten Öffentlichkeit weiterhin den Ruf eines «Frauenfachs» mit all den damit einhergehenden Vorurteilen («Höhere-Töchter-Studium» etc.) hat und dass sich diese Vorstellung von Kunstgeschichte als «Freizeitbeschäftigung» trotz eines erhöhten Anteils an Frauen in Leitungspositionen (Professorinnen und Kuratorinnen) in der allgemeinen Vorstellungswelt hartnäckig hält. Durch unsere Beispiele werden wir auch daran erinnert, wie wenig divers die meisten Fachvertreterinnen sind: Ähnlich wie in unseren Beispielen sind die Mehrheit der Kunsthistorikerinnen weiß und entstammen in den wenigsten Fällen aus der Arbeiterschicht.²⁸ Die heteronormative Ausrichtung des Fachs und seiner Vertreter*innen wird auch erst seit wenigen Jahren kritisiert und in den Blick genommen, und bestimmt weiterhin den größten Teil des Fachs.²⁹ Im «Spiegel» des medial kreierten Klischees dieser Filme und der Serie, so könnte man mit Kaeser argumentieren, erscheinen uns zwar verzerrt, jedoch dadurch umso deutlicher die sozialen und habituellen Erfolgsfaktoren, die Frauen zu Kunsthistorikerinnen werden lassen und damit das Image der «Kunsthistorikerin» prägen. Abschließend ist noch zu fragen, wie wir als «real-life» Kunsthistorikerinnen mit dem, wenn auch in der Vergangenheit der 1950er Jahre angesiedelten Bild der Kunsthistorikerin als feministisch motivierte (!) Pädagogin für höhere Töchter (*Mona Lisa Smile*) und der Kunsthistorikerin als labile, intuitive Gefühlsarbeiterin auf der Spur der Geheimnisse der Kunstgeschichte (*Art of Crime*) umgehen? Meine Vermutung ist, dass die Mehrheit der Kolleginnen sich berechtigterweise gegen beide Klischees zur Wehr setzt und stattdessen auf eine rationale,

methodologische Basis ihrer Arbeit beharren würde. Ähnlich ablehnend wäre die Reaktion auf die Vorstellung, die Kunstgeschichte sei in den 1950er Jahren oder gar auch heute noch ein Freizeitvertreib für begüterte junge Frauen. Können wir aber mit Sicherheit sagen, dass beide Klischees nichts mit unserer eigenen «Wunsch- und Trugbildern»³⁰ zu tun haben? Jedenfalls zwingt uns dieses stark eingeschränkte Image der Kunsthistorikerin zu einer ehrlichen Abrechnung mit der Kunstgeschichte als *weiße* Disziplin der Mittel- und Oberschichten, seiner Akteur*innen und intellektuellen und emotionalen «Investments» in die Disziplin der Kunstgeschichte.

Anmerkungen

- 1 Anja Zimmermann, Schaulstellung im Kollegenkreis: Repräsentationen von Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen in der Moderne, in: *Gesichter der Wissenschaft. Repräsentanz und Performanz von gelehrten in Porträts*, hg. v. Christian Vogel u. Sonja E. Nökel, Göttingen 2019, S. 99–113, hier S. 104.
- 2 Meine Wahl fiel auf diese drei Beispiele, weil in *Mona Lisa Smile* und *Art of Crime* die Beschäftigung mit Kunstgeschichte als Wissenschaft inszeniert wird. In *Wonder Woman* ist der Beruf der Archäologin Teil der Rahmenhandlung, in *Wonder Woman 1984* integraler Bestandteil der Handlung. Natürlich existieren etliche Film- und Serienbeispiele, in denen die Protagonistinnen als ausgebildete Kunsthistorikerinnen unterschiedlichen Berufen nachgehen. Besonders der Beruf der Galeristin wird häufig filmisch inszeniert. Mein Fokus liegt jedoch hier auf der Kunsthistorikerin und Archäologin als «Wissenschaftlerin» im Film. Für eine Sammlung von Filmen und Serien, in denen Kunsthistorikerinnen unterschiedliche Rollen übernehmen siehe: <https://blairemoskowitz.com/2017/06/05/wonder-woman-superhero-art-historian/>, Zugriff am 8. Juli 2021.
- 3 Eva Flicker, Wissenschaftlerinnen im Spielfilm. Zwischen Geschlechterstereotypen und Wissenschaftsklischees, in: *Streitfall Evolution: Eine Kulturgeschichte*, hg. von Angela Schwarz, Wien 2017, S. 308–327, hier S. 312–313.
- 4 Vgl. Ebd., S. 310.
- 5 Archäologinnen und Archäologen sind etwas häufiger auf der Leinwand oder im Fernsehen zu sehen. Die Entdeckung «fremder» Schätze gehört zu den Standards des Abenteuer- und Dokumentarfilms. Dazu siehe: Tom Stern/Thomas Tode, Das Bild des Archäologen in Film und Fernsehen, in: *Cinarchea: das internationale Archäologie-Film-Kunst-Festival. 1992–2010. Eine Chronik*, Kiel 2010, S. 78–79; Mark A. Hall, Romancing the Stones: Archaeology in Popular Cinema, in: *European Journal of Archaeology*, 2004, Bd. 7, Heft 2, S. 159–176; Corinna Endlich, Lara Croft und Indiana Jones. Forscherinnen und Forscher zwischen Hollywood und Wissenschaft, in: *Science oder Fiction? Geschlechterrollen in archäologischen Lebensbildern*, hg. von Jana Esther Fries, Ulrike Rambuscheck u. Gisela Schulte-Dornberg, Münster 2007, S. 193–205.
- 6 Vgl. Flicker 2017 (wie Anm. 3), S. 311.
- 7 Ebd., S. 324.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 325.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Anja Zimmermann, Dunkelheit, fast Finsternis, Zur Performanz und Geschlecht kunsthistorischen Sprechens, in: *Der Auftritt. Zu Performanz und Geschlecht kunsthistorischen Sprechens*, hg. von Thomas Etzemüller, Bielefeld 2019, S. 153–173, hier S. 164.
- 13 Vgl. Endlich 2007 (wie Anm. 5), S. 194; Tom Stern u. Thomas Tode Stern, Das Bild des Archäologen in Film und Fernsehen – Eine Annäherung, in: *Cinarchea. Das internationale Archäologie-Film-Kunst-Festival 1992–2010. Eine Chronik*, hg. v. Kurt Denzer, Kiel 2010, S. 71–80, hier S. 79; Hall 2004 (wie Anm. 5), S. 168–171. Mark Hall räumt ein, dass durchaus einige, wenige weibliche Archäologinnen auf der Leinwand zu sehen sind, diese jedoch nur selten die Hauptrolle spielen (Ebd. S. 169).
- 14 Ich konzentriere mich hier ausschließlich auf den Film *Wonder Woman* und *Wonder Woman 1984*. Ein Vergleich mit der Comic-Vorlage wäre sicherlich sinnvoll, kann hier jedoch aus Platzgründen nicht geleistet werden.
- 15 Jill Lepore, The surprising origin story of *Wonder Woman*, in: *Smithsonian Magazine*, Oktober 2014, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/origin-story-wonder-woman-180952710/>, Zugriff am 8. Juli 2021. Noch ausführlicher beschreibt Jill Lepore die feministischen Wurzeln des Comics in ihrem Buch: *The secret history of Wonder Woman*, Vintage Books, New York 2014.
- 16 Vgl. Hall 2004 (wie Anm. 5), S. 170.
- 17 Ebd., S. 169.
- 18 Vgl. Ebd., S. 161–164 u. S. 170.
- 19 Lila Thulin, How *Wonder Woman 1984* was filmed at the Smithsonian Museum, *Smithsonian Magazine*, 19.01.2021, <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/how-wonder-woman-1984-was-filmed-smithsonian-and-what-it-would-have-really-been-diana-work-there-180976778/>, Zugriff am 8. Juli 2021.
- 20 Der aktuellste Bericht über die Diversity der Museumsangestellten in den USA ist der Mellon Report von 2018, in dem zum Beispiel eine steigende Zahl an afro-amerikanischen Kurator*innen verzeichnet wird: https://mellon.org/media/filer_public/e5/a3/e5a373f3-697e-41e3-8f17-051587468755/sr-mellon-report-art-museum-staff-demographic-survey-01282019.pdf, Zugriff am 8. Juli 2021.
- 21 Marc-Antoine Kaeser, Archäologinnen und Archäologie in den Medien: Ein störendes Spiegelbild?, in: *Geschichte, Archäologie, Öffentlichkeit*, hg. von Hans-Joachim Gehrke u. Miriam Sénécheau, Bielefeld 2014, S. 49–62, hier S. 49.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd., S. 52–53.
- 24 Ebd., S. 54.
- 25 vgl. Ebd., S. 55–56.
- 26 Ebd., S. 57.
- 27 Ebd., S. 49.
- 28 Das ist eine Vermutung, die aus meiner eigenen Biografie und Erfahrung und meiner (begrenz-

ten) Kenntnis der Biografien der Kolleginnen her-
rührt. Eine empirische Studie über die soziale
Herkunft von Kunsthistoriker*innen ist mir nicht
bekannt. Für Studierende von Kunsthochschulen
existiert eine Studie über die Akademie der bil-
denden Künste in Wien, bei der «Bewerber_innen
mit hoher sozialer Herkunft eine dreimal so hohe
Zulassungsquote [hatten] wie diejenige[n] mit
niedriger sozialer Herkunft». Nicht überraschend,
so Andrea Löther, tragen Hochschulen «vermit-
telt über soziales und kulturelles Kapital [...]» zur

Benachteiligung bestimmter Gruppen bei. Andrea
Löther, Geschlechtergleichstellung an Kunst- und
Musikhochschulen, in: *CEWS Journal*, Nr. 125,
10.12.2020, S. 26– 30, hier S. 27.

29 Einen Überblick über die Queer Studies in
der Kunstgeschichte kann ich hier aus Platz-
gründen nicht liefern. Grundlegend für die For-
schungen im deutschsprachigen Raum sind die
Publikationen von Barbara Paul, Antke Engel,
Josch Hoeneß und Renate Lorenz.

30 Kaeser 2014 (wie Anm. 21), S. 49.