

Sie hat mit ihren Beiträgen zur holländischen Malerei zweifellos nicht nur die kunsthistorische Frühneuzeit-Forschung gestärkt, sondern war, ganz im Sinne dieser Zeitschrift, immer auch an der Reflexion methodischer Ansätze beteiligt.¹ Zudem hat sich Daniela Hammer-Tugendhat enorm für die kunsthistorische Geschlechterforschung engagiert und gleichstellungspolitische Initiativen im universitären Rahmen vorangetrieben.

Geboren wurde sie am 2. August 1946 in Caracas als jüngstes Kind von Fritz und Grete Tugendhat. Ihre Familie hatte vor dem nationalsozialistischen Regime nach Venezuela fliehen müssen, einem der letzten Länder, das, nach Aufenthalt der Familie zunächst in der Schweiz, noch Geflüchtete aufnahm. Zahlreiche in Brünn (tschechisch Brno) verbliebene Familienmitglieder wurden getötet, was das nachgeborene Kind als starken Verlust erfuhr. Die Eltern, tschechische Textilindustrielle, hatten 1929/30 in Brünn das von Ludwig Mies van der Rohe entworfene *Haus Tugendhat* errichten lassen,² das als eines der bedeutendsten Bauwerke der internationalen Moderne gilt. 1950 kehrte die Familie mit den beiden jüngsten, in der Emigration geborenen Töchtern nach Europa zurück, siedelte sich in der Schweiz an und ließ in St. Gallen nach dem Brünner Vorbild ein neues Haus errichten. Ab 1964 studierte Hammer-Tugendhat Kunstgeschichte und Klassische Archäologie an der Universität Bern und wechselte um 1968, dem berühmten Mediävisten Otto Pächt folgend, mit einer Empfehlung von Hans H. Hahnloser an die Universität Wien. 1975 promovierte sie mit einer von Pächt betreuten Doktorarbeit zu den Gestaltungsprinzipien des Hieronymus Bosch. Ihr Interesse an Brüchen oder zumindest Abweichungen von Bildtraditionen zeigte sich bereits in ihrer Dissertation. Sie verortete Boschs Bild-erfindungen in der künstlerischen Genealogie der Niederlande, ohne diese in eine Entwicklungs- oder Einflussgeschichte münden zu lassen. Vielmehr setzte sie bei den Abweichungen im Vertrauten an und diskutierte den mit der formalen Neuinterpretation einhergehenden Bedeutungswandel, nicht zuletzt hinsichtlich seiner Konsequenzen und emanzipatorischen Möglichkeiten für eine sich im 15. Jahrhundert etablierende bürgerliche Gesellschaft. Kunstwerke, hier von Bosch, nicht primär unter stilkritischen Aspekten zu betrachten, sondern zugleich nach ihrem historischen Verständnis und ihrer sozialen Funktion zu fragen, war ein entscheidender Schritt in der methodischen Orientierung Hammer-Tugendhats hin zu einer Kunstgeschichte, die die Semantik ästhetischer Strukturen historisch kontextualisiert und sich soziopolitischen Fragen öffnet. Ihre gesellschaftspolitische Öffnung führte

aber auch zur Abkehr von Pächt, der sich als Emigrant (UK) und aufgrund seiner Erfahrungen im Nationalsozialismus ideologiekritischen Fragen verschloss.

Wenngleich sie sich durch ihren ideologiekritischen Ansatz deutlich von ihrem Lehrer Pächt absetzte, knüpfte ihre Forschung an die strukturanalytische Ausrichtung der zweiten «Wiener Schule der Kunstgeschichte» an, die sie durch die Auseinandersetzung mit ikonographischen Fragen aber vor allem durch die Integration semiotischer und anderer sprachwissenschaftlicher und philosophischer Ansätze maßgeblich erweiterte. Seit Ende der 1970er Jahre arbeitete Hammer-Tugendhat konsequent und zunehmend interdisziplinär an der methodischen Konturierung einer Kunstgeschichte in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Dabei fühlte sie sich weniger einer Kulturgeschichte in deutscher Tradition, die vor allem von der Warburg-Schule vertreten wurde, als vielmehr den Diskursen der Cultural Studies angloamerikanischen Zuschnitts verpflichtet, die auf das politische Engagement der ‹68er-Generation› reagierten und die Wertigkeit sozial wirksam werdender Differenzen als Folge hegemonialer Deutungshoheit dekonstruierten. Ihr wissenschaftliches Interesse institutionalisierte sich in ihrer langjährigen Tätigkeit für das Interdisziplinäre Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien (IFK) und der *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (ZfK).

Darauf aufbauend wandte sich Hammer-Tugendhat sowohl in ihrer wissenschaftlichen Arbeit als auch in ihrem (hochschul-)politischen Engagement gegen kulturell determinierte Normierungen, exemplarisch und wegweisend seit den frühen 1980er Jahren im Bereich der Frauen- bzw. Geschlechterforschung. So zeichnete sich Hammer-Tugendhats Arbeit in diesen Jahren durch die enge Verbindung von inhaltlichem und institutionellem Engagement aus, wie etwa die Mitarbeit in der 1989 gegründeten «Initiative zur Förderung der Frauenforschung und ihrer Verankerung in der Lehre» belegt. Weiterhin agierte Hammer-Tugendhat als Kommissionsmitglied des Projektzentrums Frauen- und Geschlechterforschung der Universität Wien.

Zur fachlichen Implementierung genderkritischer Anliegen trugen in den 1980er und 1990er Jahren vor allem die Kunsthistorikerinnen-Tagungen bei, an denen Hammer-Tugendhat seit 1982, somit von Beginn an, beteiligt war und deren dritte sie 1986 in Wien gemeinsam mit den Kolleginnen Ilsebill Barta, Zita Breu, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus und Judith Schöbel konzipierte und organisierte. Die mit *Frauen-Bilder – Männer-Mythen* betitelte Tagung (inkl. Tagungsband)³ markierte eine entscheidende Wende, in deren Verlauf eine ‹Frauenkunstgeschichte› der 1970er Jahre von einer kunsthistorischen Geschlechterforschung abgelöst wurde, die nicht auf eines der Geschlechter fokussiert, sondern deren Verhältnisse in den Blick rückte. Auch Hammer-Tugendhats 1993 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und 1994 an der Universität Wien approbierte kumulative Habilitationsschrift widmete sich «Studien der Geschlechterbeziehung in der Kunst». Sie weist mit Beiträgen zur spätmittelalterlichen Luxuria-Ikonographie, zur Naturalisierung des Geschlechterverhältnisses in Jan van Eycks Urelterpaar des *Genter Altars*, zu Boschs *Garten der Lüste* und Tizians Aktdarstellungen bis hin zu Giovanni Segantinis *Bösen Müttern* zeitlich und inhaltlich ein weit gefasstes Spektrum an künstlerischen Gegenständen auf, das methodisch durch korrespondierende Fragestellungen einer kulturwissenschaftlich informierten Geschlechterforschung verbunden wird. Darunter befinden sich zwei, erstmals in den *kritischen berichten* publizierte Aufsätze,⁴ von denen vor allem der zu Jan van Eyck mit seiner These der «Vernatürlichung

von Geschlechterverhältnissen» für die kunsthistorische Altniederländerforschung wie für die kunsthistorische Geschlechterforschung gleichermaßen wegweisend werden sollte.

Hammer-Tugendhat formulierte in den Aufsätzen ihrer Habilitation programmatisch zentrale methodische Anliegen, die ihre Arbeit bestimmten: Ausgehend von semiotischen Theorien lotete sie die Grenzen und Möglichkeiten bildlichen Bedeutens aus und analysierte das ‹Zeichensystem› des Bildgefüges dabei in untrennbarer Verbindung mit seiner ästhetischen Struktur, deren Analyse ihr als unverzichtbar galt. In bester Wiener Tradition insistierte sie stets auf die Analyse ästhetischer Struktur, bewahrte diese durch ihre kulturwissenschaftlichen Fragestellungen jedoch vor einer formalistischen ‹Aushöhlung› und davor, zum ‹Selbstzweck› zu geraten.

Besonders deutlich tritt dieses Interesse in jenen ihrer Studien hervor, die sich intermedialen Fragestellungen, primär dem Verhältnis von Sprache, Text und Bild widmen. Zu nennen wären hier etwa Beiträge zu schreibenden und lesenden Frauen in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Aufbauend auf diese Arbeiten zeugen die jüngeren Schriften von einem zunehmenden Interesse an bildtheoretischen Fragen, hier vor allem solche, die in der Fachgeschichte unter dem Schlagwort «Metamalerei» gefasst werden und sich selbstbezüglichen Aspekten in Gemälden widmen, die Bedingungen des Malens und Wirkmächtigkeiten der Malerei selbst zum Thema erheben. In den weiteren Rahmen dieses Fragenkomplexes fiel die Auseinandersetzung mit ganz verschiedenen konfigurierten Voraussetzungen des Betrachtens und mit Spielarten des Sehens und Blickens, die wiederum auch Fragen der Genderforschung aufgriff, für die Blickstrukturen als differenzmarkierende Faktoren von besonderer Relevanz sind. Hammer-Tugendhat fragte dabei nach der Evokation des Sichtbaren ebenso wie nach der Präsenz und Bedeutsamkeit des Nicht-Sichtbaren bzw. nach dem Wechselverhältnis von Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem. Diese Problemfelder fanden ebenso wie das nachhaltige Interesse an der Visualisierung von Affekten und Emotionen Eingang in Hammer-Tugendhats 2009 erschienene Monographie *Das Sichtbare und das Unsichtbare*,⁵ die sich unter diesen Kategorien erneut der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zuwandte und der längst der Rang eines Standardwerks zukommt. Die Forschung, allen voran Svetlana Alpers,⁶ hat mit Blick auf die niederländische Kunst generell und die holländische insbesondere als leitendes Interesse immer wieder die Freude an der intensiven Beobachtung und Beschreibung identifiziert. Daniela Hammer-Tugendhat konstatierte hingegen eine Dialektik, die dieses Begehr nach Sichtbarkeit mit der Arbeit am visuellen Entzug verbindet, da sich, so eine ihrer zentralen Thesen, erst in der Ambivalenz von Sehen und Nicht-Sehen das argumentative Potential der Gemälde entfalte. Sie leistete dabei auch eine Kritik an der Ikonologie als weiteres methodisches Standbein der Niederlandeforschung, das Gefahr laufe, ohne Einbeziehung der Analyse ästhetischer Strukturen, zur emblematischen Lektüre zu verkommen.

Neben der Forschung galt das besondere Engagement von Daniela Hammer-Tugendhat der universitären Lehre: Seit 1975 unterrichtete sie durchgehend an der Universität für angewandte Kunst, seit 1992 überdies regelmäßig an der Universität Wien, wiederholt auch an Universitäten in Deutschland und in der Schweiz. Sie war durchaus eine strenge Betreuerin, aber die beste, die man haben konnte, insofern sie mit ihrer Haltung ein Vorbild bot, Studierenden größte Ernsthaftigkeit entgegenbrachte, Wege wies, doch zugleich vertrauensvoll alle Freiheiten ließ, den eigenen

Weg zu finden. Ein Leben lang der «Angewandten» verpflichtet, war sie durch Gasttätigkeiten sowie die Beteiligung in verschiedenen Forschungseinrichtungen international tätig. So nahm sie 1996/97 eine Gastprofessur am Graduiertenkolleg «Psychische Energien bildender Kunst» sowie am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main wahr. Ebendorf war sie Fellow am Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit. 1997 erhielt sie schließlich den Ruf auf eine C4-Professur an der Goethe-Universität, dem sie jedoch wegen beamtenrechtlicher Belange nicht Folge leistete. Hammer-Tugendhat war im wissenschaftlichen Beirat des Mariann-Stegmann-Instituts für Kunst und Gender der Universität Bremen aktiv, sowie wiederholt als Gutachterin für internationale Wissenschaftseinrichtungen tätig, etwa die Deutsche Forschungsgemeinschaft oder den European Research Council, sowie mehrfach Gastprofessorin am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin.

Lange Jahre setzte sich Daniela Hammer-Tugendhat gemeinsam mit Ivo Hammer für die sachgerechte Restaurierung des nunmehr zum Brünner Stadtmuseum gehörigen *Haus Tugendhat* ein, welche sie, das Anliegen ihrer Mutter Grete Tugendhat fortführend, durch wissenschaftliche Beratung und in mehreren Publikationen begleitete. 2010 zeichnete die Österreichische Bundesregierung Hammer-Tugendhats lebenslanges Engagement mit dem Gabriele Possanner-Staatspreis für wissenschaftliche Leistungen im Dienst der Geschlechterdemokratie aus, 2024 verlieh ihr das Land Wien das Goldene Ehrenzeichen. 2012 wurde Hammer-Tugendhat der Ehrenring der Universität für angewandte Kunst verliehen, an der sie Generationen von Studierenden ausbildete und der sie auch über ihre Pensionierung hinaus als Honorarprofessorin und Universitätsrätin verbunden blieb. Am 17. September 2025 ist Daniela Hammer-Tugendhat in Wien verstorben. Sie fehlt.

Anmerkungen

- 1 Eine kürzere, veränderte Form des Textes erscheint in Texte zur Kunst 35, 2025, Heft 4, Nr. 140.
- 2 Zum *Haus Tugendhat* sind von architekturhistorischer Seite zahlreiche Beiträge erschienen, ich nenne hier nur solche, an den D. H.-T. beteiligt war und die eine stark kulturwissenschaftliche Komponente beinhalten: Daniela Hammer-Tugendhat/Wolff Tegethoff (Hg.): Ludwig Mies van der Rohe, das *Haus Tugendhat*, Ausst.-Kat. München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Wien u. a. 1998, und dessen erweiterte Neuauflage Daniela Hammer-Tugendhat/Ivo Hammer/Wolf Tegethoff (Hg.): *Haus Tugendhat: Ludwig Mies van der Rohe*, Basel 2015, sowie den von Dieter Reifarth erstellten Dokumentarfilm *Haus Tugendhat*, Dtd. 2013, 117 Min.
- 3 Ilsebill Barta u. a. (Hg.): *Frauen · Bilder / Männer · Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987.
- 4 Daniela Hammer-Tugendhat, Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: *kritische berichte* 17, 1989, Nr. 3, und dies., Zur Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis »Die bösen Mütter«, in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3.
- 5 Daniela Hammer-Tugendhat: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar 2009.
- 6 Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.