

Wenn kritische Kunstgeschichte kommuniziert werden soll, stellt sich unmittelbar die Frage nach einer Vielzahl relevanter Faktoren: den möglichen Praktiken, Formaten und Kanälen, nach Öffentlichkeiten und Diskursräumen, nach Medien und Kommunikationsmitteln, aber auch nach Finanzierung, der Verteilung ökonomischen und symbolischen Kapitals sowie die all diese Faktoren verbindenden Strukturen. In jüngster Zeit wurden solche Gefüge aus Praktiken, Dingen, Orten, Organisationsmodi, Handlungs-, Produktions- und Verwaltungsweisen unter dem Konzept der Infrastruktur theoretisiert und verhandelt, in dem Versuch, ihre Beziehungsweisen zueinander fassbar zu machen.¹ Daran anknüpfend soll daher die Frage gestellt werden, ob mit einer kritischen Kunstgeschichte nicht in einem viel höheren Maße als bisher, auch eine Kritik an den Infrastrukturen von Academia mitgedacht – und mitkommuniziert werden muss – und wie eine solche Vermittlung aussehen könnte. Auf welche Art und Weise kann kritische Kunstgeschichte also innerhalb des Fachs kommuniziert werden und wie kann sie wiederum Öffentlichkeiten über das Fach hinaus adressieren? Wie lassen sich tradierte Formate, Räume und etablierte Infrastrukturen dafür kapern – und zwar aus diesen Strukturen selbst heraus? Im Folgenden sollen anhand eines historischen Ausstellungsexperiments, das ich zurzeit erforsche, sowie einem aktuelleren kollektiven Lehrprojekt an der Universität Hamburg zwei mögliche Praktiken des Kommunizierens kritischer Kunstgeschichte vorgestellt werden, um sie auf ihre Mittel als auch ihre infrastrukturellen Grenzen hin zu untersuchen.

Kritische Kunstgeschichte ausstellen

Um 1972, dem Gründungsjahr der *kritischen berichte*, wurden bereits einzelne jener Strategien vorgelegt, mit denen eine Kritik an Kunstgeschichte geübt werden sollte und die dabei auf Mittel des Ausstellens setzten. Im Januar 1973 eröffnete etwa ein Ausstellungsexperiment in der Hamburger Kunsthalle, das sich diesem Anliegen widmete. *Nana – Mythos und Wirklichkeit* zielte darauf ab, Édouard Manets berühmtes Gemälde *Nana*, 1877 entstanden und seit 1924 im Besitz der Kunsthalle, in eine Vielzahl von Beziehungen zu verstricken, in gesellschaftspolitische und historische Kontexte, in zeitgenössische Populär- und Bildkulturen, um dadurch tradierte kunsthistorische Analysekategorien, Kriterien und Deutungsmuster wie Stil oder Gattung ebenso zu revidieren, wie die Veränderbarkeit wissenschaftlicher Kanonisierungsprozesse im Modus einer Ausstellung sichtbar zu machen.² Auf der Wandfläche des Kuppelsaals um das Gemälde herum waren in fünfundzwanzig Displays dazu rund vierhundert Bilder versammelt, vereinzelt Originale, insbeson-



1 Ausstellungsansicht *Nana – Mythos und Wirklichkeit*, 19. Januar bis 1. April 1973, Hamburger Kunsthalle.

dere jedoch fotografische Reproduktionen von zweihundertdreißig Künstler:innen und anonymen Produzent:innen, die eine Zeitspanne vom 14. Jahrhundert bis in die Gegenwart absteckten (Abb. 1).³ Die Vorlagen der ausgestellten Reproduktionen reichten von Gemälden über Zeichnungen, Karikaturen bis hin zu Filmplakaten. Im Kontext veränderter Ansprüche an Ausstellungspraktiken um 1970, nicht länger bestehendes Wissen zu präsentieren, sondern selbst zu produzieren, ordneten die Displays dieses Material nicht chronologisch, sondern nach verschiedenen Themen, etwa «Entfremdung» oder «Wunsch-Rituale». Mit Hilfe der thematischen Rahmungen, so das edukatorische Anliegen der Ausstellung, sollten die Bilder analysiert und vor allem Beziehungen zwischen ihnen hergestellt werden, um motivische Bilderwanderungen über zeithistorische Kontexte, Gattungen und Materialitäten hinweg nachvollziehbar zu machen. Auf der Grundlage dieser Relationalität verfolgte die Schau die Hoffnung auf Sichtbarmachung von Wissensproduktion durch die Aktivierung der Besucher:innen. Mögliche Relationalitäten wurden auf diese Weise nicht nur präsentiert, sondern es galt seitens der Rezipient:innen diese fortzuführen, neue herzustellen – wodurch die Leistung einer flexiblen Kunsthistoriografie sozusagen mit und durch Besucher:innen der Ausstellung geschehen sollte. Dabei half die Arbeit mit Reproduktionen sowie die Gestaltung der Displays auf einen Zustand als Provisorium, einen temporären Charakter der Anordnungen als Arbeitsmaterial zu verweisen und zugleich eine Kritik am Originalitätsparadigma zu üben. Durch diese kuratorischen Strategien sollte es gelingen, die Kapitel und Bedeutungen der jeweiligen Bildproduktionen als veränder- und bearbeitbar zu markieren, was sich wiederum auf die Narrative der Ausstellung auswirkte, die nicht als fixierter Kanon, sondern als variable Gebilde zu verstehen sein sollten. In diesem kuratorischen Experiment von 1973, eine Ausstellung als System aus

flexiblen Beziehungsweisen und damit als relational zu begreifen, artikuliert sich ein komplexes Verständnis von Ausstellungspraxis, das zumindest auf konzeptueller Ebene in aktuelle Debatten um das Kuratorische und kritisches Kuratieren weist.⁴ Die für gewöhnlich in wissenschaftlichen Publikationen, Texten und akademischen Vorträgen formulierten Thesen wurden hier anhand eines materialen Gefüges und durch eine Transformation in räumliche Displays in eine erweiterte öffentliche Dimension versetzt. Kurz: Kuratieren zeigt sich in diesem historischen Beispiel schon als Übersetzungsarbeit einer kritischen Kunstgeschichte und Ausstellen als wissenschaftlich-kritische Praxis des Kommunizierens, die zugleich mit den spezifischen Mitteln einer Ausstellung Prozesse der Wissensproduktion öffentlich machen will. Daraus spricht auch das Anliegen einer Neuverteilung des symbolischen Kapitals innerhalb der Institutionen sowie einer Umwertung der Differenzierung zwischen Wissensproduktion und -reproduktion. Im Fall von *Nana – Mythos und Wirklichkeit* zeigt sich auf diese Weise bereits in Anteilen jene Annäherung, wie sie die Kunsthistorikerinnen Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld für die Gegenwart konstatieren, nämlich die Annäherung «zweier Bereiche (...), die traditionellerweise in der Museumsgeschichte zwar eng miteinander verbunden, aber dennoch im Hinblick auf ihr symbolisches Kapital (...) weit voneinander entfernt waren: das Kuratorische und das Edukatorische.»⁵ Unter dem Schlagwort *educational turn* fassen sie dabei eine Praxis der Ergebnisoffenheit, Emanzipation und Prozessualität – Aspekte, die bis dato eher in der Vermittlung erprobt, aber spätestens seit den 2000er Jahren von Kurator:innen aufgegriffen und in prozess- und diskursorientierten Ausstellungsprojekten umgesetzt werden.

Your Drittmittel Become History

Kritische Kunstgeschichte muss, wie bereits dieses historische Beispiel verdeutlicht, immer auch die Frage danach stellen, wer sie schreibt, welche Position, welchen Status die Betreffenden innerhalb der institutionellen Hierarchien innehaben – und über welche infrastrukturellen Zugänge sie dadurch verfügen. Wenn über Infrastrukturen der akademischen Kunstgeschichte gesprochen wird, gilt es die Dynamiken der Drittmittelstrukturen – oder vielleicht eher des Drittmittelkapitalismus – die Ressourcenverteilung und Finanzierungsmöglichkeiten mitzudenken. Diese Infrastrukturen könnten als verborgene Orte der Produktion von Kunstgeschichte beschrieben werden, die Ausschlüsse und Abhängigkeiten herstellen sowie Zugänglichkeit und Verteilung von Kapital regeln. Wie lässt sich kritische Kunstgeschichte also innerhalb dieser universitären Strukturen und der Lehre kommunizieren, welche Infrastrukturen lassen sich hier kapern? Ich stelle ein Beispiel zur Debatte, in dem ich selbst involviert war und bei dem sich infrastrukturelle Problematiken im Arbeitsprozess ergeben haben. Als Zusammenschluss aus fünf Kunsthistorikerinnen haben Franca Buss, Magdalena Grüner, Nina Lucia Groß, Lisa Thumm und ich im Wintersemester 2019/2020 die Ringvorlesung *Your Fictions Become History. Feministische Debatten in der Kunstgeschichte* an der Universität Hamburg mit dem Anliegen organisiert, einen Aushandlungsraum für Studierende sowie dem wissenschaftlichen Mittelbau für die Auseinandersetzungen mit feministischen Diskursen und deren kritischen Ansätze in der Kunstgeschichte zu schaffen (Abb. 2). Die Methoden feministischer Kritik nehmen spätestens seit den 1970er Jahren systematisch akademische Fächer wie Kunstgeschichte in den Blick und fordern etablierte Standards der Wissenschaftspraktiken nicht nur heraus, sondern brachten und bringen weiterhin

FEMINISTISCHE
DEBATTEN IN DER
KUNSTGESCHICHTE

- 17.10. Einführung** von Franca Buss, Nina Lucia Groß, Magdalena Grüner, Isabelle Lindermann, Lisa Thumm
- 24.10. Gaby Zipfel:** Venus und Mars zum Beispiel. Bemerkungen zu gegenderten Rastern des Krieges
- 07.11. Kathrin Roltmann:** Finish Fetish und Feminismus. Judy Chicago in L.A.
- 14.11. Franca Buss:** Alles Schlampe außer Mutter Natur? Geschlechterverhältnisse und Naturdiskurse in der Hypnerotomachia Poliphili (1499)
- 21.11. Inga Dreesen, Maria Otto:** Hexe! Sex, Macht und Kapital bei Silvia Federici
- 28.11. Isabelle Lindermann:** Organize Your Own. Feministische Kritik und kollektive Ausstellungspraktiken in den 1970er Jahren
- 05.12. Hengameh Yaghoobifarah (Hörsaal H):** Ich war auf der Fusion, und alles, was ich bekam, war ein blutiges Herz. Lesung & Gespräch mit Insa Olschhausen
- 12.12. Lisa Thumm:** Von Frauen und anderen „Mängelwesen“. Eine feministische Lektüre mittelalterlicher Sündenfalldarstellungen
- 19.12. Nina Lucia Groß:** Planned Sisterhood. Julia Morgan als Architektin des emanzipierten Bauens und Wohnens
- 09.01. Magdalena Grüner:** „The Hysterical Herstory of Hysteria“ oder: ein Plädoyer für feministische Wissenschaftskritik
- 16.01. Wiebke Schwarzhan:** Kleptomanie und Aneignung. Feministische Perspektiven auf künstlerische Appropriationsstrategien
- 30.01. Rebecca Brückmann:** Von Blackface zu #BlackLivesMatter. Afroamerikanische Geschichte und Film

Ringvorlesung WS 2019 / 2020

Donnerstags, 18-20 Uhr
Universität Hamburg
Edmund-Siemens-Allee 1
Hörsaal C

2 Plakat zur Ringvorlesung *Your Fictions Become History. Feministische Debatten in der Kunstgeschichte*, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg, 17. Oktober 2019 bis 30. Januar 2020.

neue hervor – ein Beispiel hierfür sind die von unterschiedlichen Akteurinnen organisierten Kunsthistorikerinnentagungen, die Mitte der 1980er Jahre frühzeitig entscheidende Diskurse, etwa aus der postkolonialen Kritik, in das Fach Kunstgeschichte eingebracht haben und die bis in die 2000er Jahre hinein in regelmäßigem Turnus an unterschiedlichen Universitäten im deutschsprachigen Raum stattfanden.⁶ Die Hamburger Ringvorlesung verstand sich als ein Beitrag innerhalb eines dezentralen Netzes aus aktuellen Allianzen unterschiedlicher Akteur:innen. Hierzu zählen u. a. queer-feministische Initiativen an Hochschulen aus dem Mittelbau, etwa die Veranstaltungsreihe *Feminist Invasion* an der Akademie der Bildenden Künste München oder der Zusammenschluss *Inter_Section* in Hamburg und Bochum, die beide das Ziel verfolgen, verschiedene queer-feministische Strategien sichtbar zu machen und in denen neben Kunsthistoriker:innen auch Künstler:innen und Aktivist:innen eingeladen werden, um das Spektrum wissenschaftlicher Debatten zu erweitern.⁷ Im Sinne eines intersektionalen Verständnisses von Feminismen sollten auch bei der Ringvorlesung auf inhaltlicher Ebene postkoloniale, antirassistische und anti-elitäre Perspektiven mit eingeschlossen werden. Ziel war es, die klassische Form der universitären Vorlesung aufzubrechen und so die Diversität der Ansätze auch formal umzusetzen, etwa mittels unterschiedlicher Formate wie Lesungen, Lecture

Performances aber auch Vorträgen und Diskussionsrunden. Zugleich war eine inhaltliche Heterogenität angestrebt, um die Pluralität feministischer Perspektiven produktiv zu machen: Zeitlich und thematisch lagen die Beiträge zum Teil weit auseinander, um so das epochenübergreifende und interdisziplinäre Potenzial zeitgenössischer, feministischer Methoden zu proben. Es ging aber auch darum, jene vorhandenen Infrastrukturen zu nutzen, die eigentlich für den Mittelbau nicht vorgesehen oder ohne Weiteres verfügbar sind. Denn der Zugang zu Drittmitteln und Fördergeldern ist, trotz vermehrter Angebote, auch weiterhin eingeschränkt. Finanzielle Unterstützung kam aus einem Fonds der Universität Hamburg, aufgrund bürokratischer Schwierigkeiten konnten die zugesagten Mittel schlussendlich jedoch nicht ausbezahlt werden, was auch die Honorare der Vortragenden betraf und wiederum darauf verweist, dass solche Veranstaltungsreihen oft gerade für den Mittelbau zwar symbolisches Kapital versprechen, zugleich aber häufig ein kostenloses Arbeiten nach sich zieht.⁸ Auch auf organisatorischer Ebene zeigten sich Herausforderungen und Abhängigkeitsverhältnisse, denn eigentlich ist es für Mitglieder des Mittelbaus strukturell nicht vorgesehen, das Format einer Ringvorlesung autonom zu bestreiten. Um dies umsetzen zu können, brauchte es, wenngleich das Vorhaben Unterstützung fand, die Schirmherrschaft aus dem Professorium – ein Aspekt, der schon am Anfang zeigte, dass Hierarchien und Machtgefüge nicht so leicht außer Kraft zu setzen sind, wenn bürokratische Abläufe in Infrastrukturen wirken und diese mitbestimmen. Als Teil des Versuchs, diese Asymmetrien und hierarchischen Strukturen zwischen Lehrenden, Vortragenden und Studierenden zu überbrücken, ging es auch darum, Wissenschaftlerinnen ohne Festanstellung in den Lehrbetrieb einzuschleusen sowie gerade auch Studierenden ein Forum auf dem Podium zu bieten, sodass zwei Studentinnen für einen Vortrag zu ihren Forschungsfragen eingeladen wurden. Aus diesen Erfahrungen mit infrastrukturellen Herausforderungen und dem Anliegen, kritische Kunstgeschichte in der Lehre zu performen, haben wir am Ende der Reihe verschiedene Förderformate vorgestellt, die Studierende aktiv bei der Umsetzung eigener Projekte und kommenden kritischen Kunstgeschichten unterstützen sollten, also versucht, Möglichkeiten aufzuzeigen, um zukünftig Infrastrukturen eigenständig zu kapern – oder gleich umorganisieren zu können.

Anmerkungen

1 Vgl. zuletzt die Konferenz *Broken Relations: Infrastructure, Aesthetics, and Critique* an der Akademie der bildende Künste Wien im Juni 2022 mit Beiträgen von Marina Vishmidt und Beatrice von Bismarck, organisiert von Sabeth Buchmann und Ilse Lafer, sowie das kooperative, internationale Forschungsprojekt *(Un)Mapping Infrastructures. Transnational Perspectives in Modern and Contemporary Art* (Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Ludwig-Maximilians-Universität München, Universiteit van Amsterdam, Universität Zürich, Uniwersytet Artystyczny w Poznań). Kürzlich erschien zudem Bassam El Baroni (Hg.): *Between the Material and the Possible. Infrastructural Re-examination and Speculation in Art*, Berlin 2022.

2 Die Ausstellung fand vom 19. Januar bis 1. April 1973 im Kuppelsaal der Hamburger Kunsthalle statt und wurde von Werner Hofmann sowie dem damaligen Volontär Joachim Heusinger von Waldegg kuratiert. Ausst.-Kat. *Nana – Mythos und Wirklichkeit*, Hamburg 1973. In der Ausstellung wurden zeitgenössische theoretische Methoden, wie Umberto Ecos Überlegungen zum offenen Kunstwerk, mit historischen kunstgeschichtlichen Verfahren, etwa im Rekurs auf Aby Warburgs Bilderatlas, zu kuratorischen Handlungsweisen kombiniert. Diesen Verbindungen gehe ich ausführlich in einem Aufsatz nach, der im Rahmen des Forschungsprojekts *um 1800. Kunst ausstellen als wissenschaftliche Praxis* (Universität Hamburg, Hamburger Kunsthalle) entstanden ist.

Die gleichnamige Publikation ist in Vorbereitung und wird von Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübél herausgegeben.

3 Darunter war Niki de Saint Phalle die einzige auch namentlich genannte Künstlerin.

4 Aus der Vielzahl an Publikationen zu diesem Diskurs vgl. bspw. das Magazin *Manifesta Journal, Journal of Contemporary Curatorship*. Mailand 2003–2011; Marianne Eigenheer/Dorothee Richter/Barnaby Drabble (Hg.): *Curating Critique*, Frankfurt am Main 2007 und Beatrice von Bismarck: *Das Kuratorische*, Leipzig 2021.

5 Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld: Einleitung, in: *Arge Schnittpunkt* (Hg.): *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012, S. 13–23, hier S. 14.

6 Exemplarisch sei hier die 6. *Kunsthistorikerinnen-Tagung* genannt, die in drei thematischen Sektionen zwischen 1995 in Trier und Tübingen stattgefunden hat. Unter anderem die folgende Publikation ist daraus hervorgegangen: Annegret Friedrich/Birgit Haehnel/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Christina Threuter: *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997. Die Rolle des Ulmer Vereins und der *kritischen berichte* für die Kunsthistorikerinnen-Tagungen sowie für feministische Themen in der Kunstgeschichte seit den 1980er Jahren hat etwa Anja Zimmermann betont und herausgearbeitet, welchen Einfluss die damit zusammenhängende

Kritik auf die akademische Disziplin genommen hat, Anja Zimmermann: *Gab es doch einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen? Die Kunsthistorikerinnentagungen (1982–2002) in der Perspektive von 1968*, in: *FKW: Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 2018, Nr. 65, S. 28–43. Magdalena Grüner hatte in ihrem gemeinsamen Vortrag mit Anita Hosseini auf der 21. *Internationalen Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*, die vom 5. bis 7. November 2021 in Wien stattfand, unter dem Titel «Aktualisierung und Aktualität feministischer Positionen. Zur gegenwärtigen Wiederaufnahme der Debattenkultur der 80er Jahre» diese Kunsthistorikerinnen-Tagungen umfassend in den Blick genommen.

7 *Feminist Invasion* wird von den Kunsthistorikerinnen Sarah Sigmund und Samira Yildirim seit 2019 organisiert, <https://www.adbk.de/de/aktuell/veranstaltungsreihen/feministinvasion.html> [29.09.2022]. Aus der Hamburger Veranstaltungsreihe *Inter_Sections* ist ein Band der beiden Initiatorinnen hervorgegangen: Tonia Andresen/Marlene Mannsfeld (Hg.): *Inter_sections. Mapping Queer-Feminist Art Practices*, Hamburg 2019.

8 Die finanziellen Mittel konnten nachträglich über eine andere Förderstelle der Universität Hamburg eingeworben werden.

Bildnachweis

- 1 Foto: Archiv, Hamburger Kunsthalle
- 2 Gestaltung/Credits: Natalia Sidor, Hamburg