

kritische berichte

1.2023

Kunstgeschichte kommunizieren

**Redaktion der
kritischen berichte /
Vorstand des
Ulmer Vereins (Hg.)**

Maria Effinger

Beate Fricke /
Katharina Böhmer

Anita Hosseini

Eva-Maria Troelenberg

Steffen Jäger

Burcu Dogramaci

Horst Bredekamp

Tom Holert

Isabelle Lindermann
Hanna Steinert

Debattenbeitrag
Susanne Huber /
Daniel Berndt

Kunstgeschichte kommunizieren.
Editorial 2

Kunstgeschichte kommunizieren?
Aufgaben, Herausforderungen und Weiter-
entwicklungspotenziale beim elektronischen
Publizieren im Open Access 6

Politiken von Open Access. Neugründung
eines (diamond / platin) Full Open Access-
Journal: 21: *Inquiries into Art, History,
and the Visual* – Beiträge zur Kunstgeschichte
und visuellen Kultur 15

Freiheit und Diversitätskompetenz!
Für bessere Arbeitsbedingungen in
der (Kunst)Wissenschaft 20

Im Delta. Offene Fragen zu den
Arbeitsbedingungen in der Wissenschaft 26

Diversität als Notwendigkeit.
Kunsthochschulen müssen sich machtkritisch
umstrukturieren – oder sie bleiben Teil
des Problems 29

Architekturzeitschriften 2022 ff.:
Über gestern, heute und morgen als Teil einer
gegenwärtigen Gesellschaft publizieren 34

Der Gründerkreis der *kritischen berichte*.
Vierzehn Jahre Herausgeberschaft (1972–1986) 40

Kritische Kommunikation statt
Kritik-Kommunikation 46

Kritische Kunstgeschichte kommunizieren 52

Feministische Kritik an und in der Wikipedia 58

Queerness in den Kunstwissenschaften
«A desire to create new contexts» –
Queere Ansätze in der Kunstgeschichte 66

kritische berichte

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins - Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

c/o Institut für Kunst- und Bildgeschichte

Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

<https://www.ulmer-verein.de/kb>

kritische-berichte@ulmer-verein.de

Redaktion

Julian Blunk, Regine Heß, Henry Kaap, Kathrin Rottmann

Herausgeber:innen dieser Ausgabe

Julian Blunk, Henrike Haug, Regine Heß, Andreas Huth, Henry Kaap,

Franziska Lampe, Kathrin Rottmann, Yvonne Schweizer

Beirat

Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Burcu Dogramaci, Gabi Dolff-Bonekämper,

Beate Fricke, Roland Günther, Gottfried Kerscher, Wolfgang Ruppert, Brigitte Sölch, Änne Söll

Erscheinungsweise

Vier Ausgaben pro Jahr



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

<https://doi.org/10.11588/kb.2023.1>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023. Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

Druck und Bindung: Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

ISSN 0340-7403

eISSN 2197-7410

ISBN 978-3-98501-189-6 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-188-9 (PDF)

kritische berichte**1.2023****Kunstgeschichte kommunizieren**

| | | |
|---|--|----|
| Redaktion der kritischen berichte / Vorstand des Ulmer Vereins (Hg.) | Kunstgeschichte kommunizieren. Editorial | 2 |
| Maria Effinger | Kunstgeschichte kommunizieren? Aufgaben, Herausforderungen und Weiter- entwicklungspotenziale beim elektronischen Publizieren im Open Access | 6 |
| Beate Fricke / Katharina Böhmer | Politiken von Open Access. Neugründung eines (diamond / platin) Full Open Access- Journal: 21: <i>Inquiries into Art, History, and the Visual</i> – Beiträge zur <i>Kunstgeschichte und visuellen Kultur</i> | 15 |
| Anita Hosseini | Freiheit und Diversitätskompetenz! Für bessere Arbeitsbedingungen in der (Kunst)Wissenschaft | 20 |
| Eva-Maria Troelenberg | Im Delta. Offene Fragen zu den Arbeitsbedingungen in der Wissenschaft | 26 |
| Steffen Jäger | Diversität als Notwendigkeit. Kunsthochschulen müssen sich machtkritisch umstrukturieren – oder sie bleiben Teil des Problems | 29 |
| Burcu Dogramaci | Architekturzeitschriften 2022 ff.: Über gestern, heute und morgen als Teil einer gegenwärtigen Gesellschaft publizieren | 34 |
| Horst Bredekamp | Der Gründerkreis der <i>kritischen berichte</i> . Vierzehn Jahre Herausgeberschaft (1972–1986) | 40 |
| Tom Holert | Kritische Kommunikation statt Kritik-Kommunikation | 46 |
| Isabelle Lindermann | Kritische Kunstgeschichte kommunizieren | 52 |
| Hanna Steinert | Feministische Kritik an und in der Wikipedia | 58 |
| Debattenbeitrag | Queerness in den Kunstwissenschaften | |
| Susanne Huber / Daniel Berndt | «A desire to create new contexts» – Queere Ansätze in der Kunstgeschichte | 66 |

Wer sich im Online-Archiv der *kritischen berichte* durch fünfzig Jahre Publikations- und Fachgeschichte klickt, wird feststellen, dass sich die Zeitschrift im Laufe der Jahrzehnte immer wieder verändert hat. Auf den ersten Blick fällt zunächst der Wandel des Erscheinungsbildes ins Auge. Die Entscheidung, ob das Cover mit oder ohne Titelbild gedruckt werden soll, wurde dabei genauso engagiert und kontrovers debattiert wie die Frage nach der inhaltlichen Ausrichtung der Zeitschrift, die 1972, kurz nach der Gründung des Ulmer Vereins, als dessen «Organ» ins Leben gerufen wurde, um, wie es damals hieß, «im Interesse der notwendigen Selbstreflexion des Faches» und «für den wissenschaftlichen Ansatz, der bisher von der herrschenden Fachzensur betroffen war, ein offenes Forum zu schaffen».¹ Ihr Ziel war nichts Geringeres, als die «Stagnation des Faches Kunstgeschichte durch die Bestimmung seiner Funktion in der Gesellschaft zu überwinden».² Konkret sollte die neue Publikation die schnelle Verbreitung von hochschul- und fachpolitischen Informationen und Stellungnahmen gewährleisten und den neuen methodischen Ansätzen Raum geben. Im ersten Heft finden sich deshalb sowohl Solidaritätsbekundungen mit jenen Kolleg:innen, die aufgrund des sogenannten Radikalen-Erlasses ihre Anstellung an bundesdeutschen Universitäten verloren hatten, als auch Überlegungen zur Museumsdidaktik; enthalten sind außerdem Protokolle von Vereinsversammlungen und Rezensionen. Gerade den Beiträgen der ersten Jahre ist die Aufbruchstimmung infolge der hochschulpolitischen und gesellschaftlichen Umwälzungen Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre anzumerken: Sie ringen um die Bestimmung der Grundlagen für eine «kritische Kunstwissenschaft», debattieren deren Verhältnis zur Gesellschaft und streiten für die Öffnung der Hochschulen und der Forschung gegenüber kritischen Ideen. In diesem Sinne sahen sich die *kritischen berichte* auch als Stimme der Studierenden, des sogenannten akademischen Mittelbaus und der Volontär:innen, die sich im Ulmer Verein organisiert hatten.

In den letzten Jahren haben sich Vorstand, Redaktion und Beirat immer wieder mit der aktuellen Situation und den künftigen Aufgaben der *kritischen berichte* befasst. Ein Ergebnis sind die Debattenbeiträge, die unabhängig von der jeweiligen Schwerpunktsetzung der Themenhefte (eine 1984 eingeführte Neuerung) aus verschiedenen Perspektiven aktuelle Fragen der kritischen Kunstwissenschaften beleuchten und damit an die intensiven methodischen Auseinandersetzungen früherer Jahrgänge anknüpfen. Die Debattenbeiträge sollen freilich auch als Schaufenster der vielfältigen Diskussionen im Ulmer Verein dienen – Diskussionen, wie sie in den während des Corona-Lockdowns unter dem Titel *#Redebedarf* etablierten monatlichen Lunchtalks und in den verschiedenen Arbeitsgruppen des Ulmer

Vereins geführt werden. Sicher, angesichts neuer Medien, die einen blitzschnellen Austausch von Argumenten gestatten, mag eine auf vierteljährlich erscheinende Positionierungen beschränkte Debatte vielleicht antiquiert erscheinen, doch aus unserer Sicht erfüllt das Format aktuell perfekt unsere Erwartungen hinsichtlich der Mischung aus kluger wissenschaftlicher Reflexion und engagierter Positionierung.

Die Frage, wie die kritischen Kunstwissenschaften heute innerhalb unseres Fachs, aber auch mit der sich verändernden Gesellschaft kommunizieren sollen, beschäftigt uns selbstverständlich ebenfalls unabhängig von Jahrestagen. So überlegen wir beispielsweise, wie sich kollaborative und partizipative Arbeitspraxen in das Format einer Zeitschrift übersetzen lassen. Wer soll die Beiträge eigentlich schreiben – und wer lesen? Das fünfzigjährige Jubiläum der Zeitschrift nehmen wir daher zum Anlass, um sowohl allgemein über gegenwärtige und zukünftige Formen und Bedingungen des kunst-, bild- und architekturwissenschaftlichen Arbeitens, Publizierens und Kommunizierens als auch ganz konkret im Hinblick auf die *kritischen berichte* nachzudenken. Wir tun dies nicht zuletzt im engen Austausch mit dem Beirat der Zeitschrift, in den wir im Jahr 2022 mit Beate Fricke, Matthias Bruhn und Änne Söll drei neue Mitglieder berufen haben.

Die wichtigste Neuerung ist nicht zu übersehen: Die *kritischen berichte* werden mit der Veröffentlichung des vorliegenden Heftes 1.2023 ohne die bisherige Moving-bzw. Paywall und somit gänzlich im Open Access erscheinen. Wir verstehen dies als einen weiteren Schritt in jene Richtung, die wir im Jahr 2012 auf Initiative von Änne Söll und Anna Minta (und mit finanzieller Unterstützung von Roland Günter) mit der Retrodigitalisierung aller früheren Ausgaben eingeschlagen haben. Die *kritischen berichte* sind die erste kunsthistorische Zeitschrift im deutschsprachigen Raum, die sich für ein digitales Archiv entschieden hat. In der Universitätsbibliothek Heidelberg fand dieses wegweisende Projekt eine solide Basis – und in Maria Effinger eine visionäre Partnerin. Wir sind davon überzeugt, dass das Open Access-Angebot der Zeitschrift neue Möglichkeiten der Debattenkultur, des Data Management und der Textanreicherung eröffnen wird. Die Entscheidung für Open Access und Printing-on-demand verstehen wir aber in erster Linie als politisches Bekenntnis: Wir wollen die in den Heften geführten wissenschaftlichen Beiträge und Debatten zugänglich machen – unabhängig von der finanziellen Situation, der Affiliation an Forschungseinrichtungen oder dem Wohn- und Arbeitsort von Kolleg:innen und Leser:innen. Und wir wollen mit den Mitgliedsbeiträgen des Ulmer Vereins Institutionen unterstützen, die sich dem Ethos eines gleichberechtigten Zugangs zu Wissen verpflichtet fühlen. In diesem Sinne ist das Themenheft *Kunstgeschichte kommunizieren* eine Aufforderung, die vor fünfzig Jahren formulierten Ansprüche aufs Neue zu überprüfen und ihre aktuelle und künftige Umsetzung zu reflektieren.

Als Vorstand und Redaktion begannen, anlässlich des fünfzigsten Jahrestags der Gründung der *kritischen berichte* über eine geeignete und angemessene Form einer Würdigung nachzudenken, waren wir uns schnell einig: Statt einer sentimentalischen Rückschau wäre es das Beste, aus der Perspektive einer kritisch-emanzipatorischen Kunstwissenschaft Fragen aufzuwerfen, Probleme zu benennen, zu debattieren – und gegebenenfalls ein paar «alte Zöpfe» abzuschneiden. Als Format hierfür wurde der Workshop gewählt: «Kunstgeschichte kommunizieren. Eine Standortbestimmung anlässlich des 50-jährigen Bestehens der *kritischen berichte*». An dessen Beiträge knüpfen die Autor:innen dieses Hefts an und entwickeln sie weiter.³ Der thematische Fokus liegt auf der Frage des gegenwärtigen und zukünftigen Kommunizierens

in den Kunst-, Bild- und Architekturwissenschaften. Uns interessiert das Verhältnis zwischen unserer Arbeit und der Gesellschaft. Worüber sprechen wir, was sehen und hören wir, was nehmen wir wahr und auf? Wer fühlt sich angesprochen durch unsere Forschung und Disziplin und wer nicht? Welche Rolle spielen Geschlecht, Herkunft, Hautfarbe und so weiter für unsere Arbeit? Wo wird Kunstwissenschaft sichtbar, erfahrbar – wo nicht? An welchen Diskursen zu sozialen Fragen, Migration und Wohnen ist die architekturgeschichtliche Forschung beteiligt?

Wenn wir uns über zeitgemäße Formate des kunstwissenschaftlichen Kommunizierens austauschen, dann tun wir das aus Sicht der kunst- und kulturhistorischen Museen, des Ausstellungs- und Publikationswesens und der Universitäten. Eingedenk dieser verschiedenen Perspektiven drängen sich weitere Fragen auf, die im vorliegenden Heft zu kurz kommen, aber in der Debatte 2022 Thema waren: Welche Objekte werden in den Kanon musealer Präsentationen aufgenommen und wie werden sie kontextualisiert? Wie positioniert sich die kritische Kunstwissenschaft zur Demontage problematischer Denkmäler durch Aktivist:innen und wie zu deren Erhalt und Nutzung? In die Überlegungen ist nicht zuletzt ein vergleichsweise neues Phänomen einzubeziehen: Das Interesse von *citizen scientists* an kunstwissenschaftlichen Themen. Hiermit sind weder «Heimatforscher:innen», dilettierende Privatgelehrte noch kunstbegeisterte Feuilletonleser:innen gemeint, sondern engagierte Menschen, die beispielsweise in der Wikipedia für die Vermittlung kunstwissenschaftlicher Forschung sorgen. Wie können wir kooperieren? Welche Synergien sind möglich? Und welche neue Formen des Kommunizierens entstehen dabei? Seit 2021 engagieren sich Mitglieder der verbändeübergreifenden AG *kuwiki. Kunstwissenschaft und Wikipedia* unter anderem für die Verbesserung von Wikipedia-Artikeln zu unserem Forschungsfeld.⁴ So ist beispielsweise das 2022 mit dem Deubner-Preis ausgezeichnete Projekt eines *Living Handbooks* für kunstwissenschaftliche Artikel in der Online-Enzyklopädie ein in seiner Reichweite kaum zu überschätzender Beitrag zur Frage, wie kunstwissenschaftliche Themen in die Gesellschaft getragen werden können.

2021 haben sich die Debattenbeiträge in den *kritischen berichten* den Arbeitsbedingungen in den Kunstwissenschaften gewidmet. Die Debatte, in deren Rahmen für mehr Solidarität mit Kolleg:innen, eine kritische Auseinandersetzung mit unseren Arbeitsbedingungen und Arbeitsbegriffen, mehr Diversität innerhalb der akademischen Strukturen der Kunstgeschichte und das Sichtbarmachen von akademischer Care-Arbeit plädiert wurde, ist für uns mitnichten abgeschlossen.⁵ Das WissZeitVG wurde im Rahmen der vom Bundesministerium für Forschung und Bildung beauftragten Studie im Mai 2022 zwar positiv evaluiert, indem der Fokus erneut auf die Frage gelegt wurde, ob sich die Vertragslaufzeiten verlängert hätten.⁶ Hingegen kam die alternative, vom Netzwerk für Gute Arbeit in der Wissenschaft (NGA Wiss) zusammen mit der Dienstleistungsgewerkschaft ver.di bei Forscher:innen der Universität Jena und der Technischen Universität Dresden in Auftrag gegebene Evaluation, die auch seine «Missbrauchsanfälligkeit» berücksichtigt, zu dem Ergebnis, dass das WissZeitVG «so nachteilige Arbeitsverhältnisse» schaffe und «so große Schäden im Leben wissenschaftlich Beschäftigter» anrichte, dass es «folgerichtig aufgehoben» gehöre.⁷ Die Hochschulrektor:innenkonferenz schlug demgegenüber vor, das Gesetz durch eine Verkürzung des Qualifikationszeitraums auf sechs plus vier Jahre «weiterzuentwickeln».⁸ Neben dem Elend der Befristungspolitik, den anstehenden Novellierungen verschiedener Landeshochschulgesetze und der Unsichtbarkeit von akademischer Care-Arbeit, die in den Leistungserhebungen am Semesterende in

der Regel noch immer nicht erfasst wird, diskutieren wir, wer in den Geisteswissenschaften überhaupt studieren und möglicherweise anschließend promovieren kann. Wir fragen uns, was für eine Kunstgeschichte in den nächsten Jahrzehnten an den Universitäten unterrichtet werden wird, wer das Fach dann studieren möchte und wer von den Studierenden es sich im Anschluss leisten kann und will, seine berufliche Zukunft an der Universität oder in der Forschung zu suchen – kurz, wer in der Kunstgeschichte sprechen und schreiben wird. Diversität und Multiperspektivität in den Gegenständen und methodischen Ansätzen, von denen auch unser Fach nur profitieren könnte, hängt von denen ab, die die Forschungen betreiben.

Das Debattenthema in 2023 ist Ergebnis gleichermaßen neuer und alter Herausforderungen: Zum einen begrüßten wir im vergangenen Jahr zwei neu gegründete Early Stage Researcher-Arbeitsgruppen im Ulmer Verein: die «AG Feministisch-queere Kunstwissenschaft» und die AG «ende der kunstgeschichte», die beide explizit Gender-Fragen thematisieren. Zum anderen legte Anne Söll auf dem Workshop *Kunstgeschichte kommunizieren* dar, dass Inhalte aus den Bereichen der Gender Studies ebenso wie queere Themen in den *kritischen berichten* zu wenig berücksichtigt werden. Während eine engagierte Kunstwissenschaft von den methodologischen Herausforderungen durch die Queer Studies profitiert, wie der erste Debattenbeitrag von Daniel Berndt und Susanne Huber zeigt, belegen allein die im Jahr 2022 verübten Gewalttaten und Morde an LGBTQIA+-Personen, dass queere Forderungen zivilgesellschaftliche Anliegen sind und wir entsprechend «die gesellschaftlichen Möglichkeiten des Fachs zu überdenken und neu zu definieren» haben.⁹

In eigener Sache: Eine Mitgliedschaft im Ulmer Verein kostet je nach Einkommenssituation nur 35/20/10 Euro im Jahr und unterstützt unsere vielfältigen Aktivitäten sowie die Open Access-Publikation dieser Zeitschrift. Deshalb: Hinein in den Verein! Informationen finden Sie hier: http://www.ulmer-verein.de/?page_id=13955

Anmerkungen

- 1 Vorwort, in: *kritische berichte* 1, 1973, Nr. 1, S. 5–6, hier S. 5.
- 2 Ebd.
- 3 Der Workshop fand vom 07.–08.07.2022 online statt, siehe: <https://arthist.net/archive/36999>, Zugriff am 04.11.2022. Vgl. die Rezension von Anke Gröner: Wegen Umbau geöffnet. Fünfzig Jahre «kritische berichte», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.07.2022, Nr. 172, S. 3.
- 4 Wikipedia-Seite der AG kuwiki: https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Arbeitsgemeinschaft_Kunstwissenschaften_%2B_Wikipedia, Zugriff am 13.11.2022.
- 5 Eva-Maria Troelenberg: Struktur und Diversität. Zur Debatte über die Arbeitsbedingungen in der Wissenschaft, in: *kritische berichte* 49, 2021, Nr. 2, S. 91–96. Vgl. die Webseite der AG Arbeitsbedingungen Kunstgeschichte http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14765, Zugriff am 15.11.2022.
- 6 Jörn Sommer/Georg Jongmanns/Astrid Book/Christian Rennert: Bericht. Evaluation des

novellierten Wissenschaftszeitvertragsgesetzes, Berlin und Hannover, 17.05.2022, https://www.bmbf.de/SharedDocs/Downloads/de/2022/abschlussbericht-evaluation-wisszeitvg.pdf?__blob=publicationFile&v=2, S. 158, Zugriff am 17.08.2022.

7 Matthias Kuhn/Tilman Reitz/Patrick Wöhrle: Arbeiten unter dem Wissenschaftszeitvertragsgesetz. Eine Evaluation von Befristungsrecht und -qualität an deutschen Universitäten, Dresden/Jena 2022, <https://tud.qucosa.de/api/qucosa%3A79192/attachment/ATT-0/>, S. 94, Zugriff am 17.08.2022.

8 Diskussionsvorschlag der Mitgliedergruppe Universität der Hochschulrektorenkonferenz zur Weiterentwicklung des Wissenschaftszeitvertragsgesetzes (Berlin, 06.07.2022), https://www.hrk.de/fileadmin/redaktion/hrk/02-Dokumente/02-01-Beschluesse/20220706_MGU_WissZeitVG_Diskussionsvorschlag.pdf, Zugriff am 17.08.2022.

9 Vorwort (wie Anm. 1), S. 5.

Prolog: *kritische berichte* – ein kunstwissenschaftliches E-Journal der ersten Stunde

Im Editorial zum 2. Heft 2014 der *kritischen berichte* heißt es:¹ «Auch aus Anlass des 40-jährigen Bestehens der *kritischen berichte* und der Digitalisierung aller Ausgaben in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Heidelberg ist es das Ziel des Heftes, die Sichtbarmachung von Interessengruppen, den Aufbau und Austausch von Verbänden und Netzwerken zu beleuchten sowie Mechanismen im Kunstbetrieb [...] kritisch zu hinterfragen. Die Kunstzeitschriften [...] sind nicht nur eine schnelle Informationsquelle oder eine Plattform für den Austausch von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen, sie können Schulen und Diskursfelder begründen, sie reichen weit in die Fachkultur hinein und sie können neue Fachkulturen begründen und damit diese verändern. Sie spiegeln nicht nur die unterschiedlichen «turns» und Paradigmenwechsel innerhalb des Fachs, Zeitschriften spannen Verbindungsnetze zwischen Akteurinnen und Akteuren sowie Institutionen. Sie öffnen Institutionen nach außen und können widersprüchliche Tendenzen und Konflikte in sich aufnehmen, zugleich sind sie konkrete Plattformen, durch die sich Institutionen nach außen hin repräsentieren.» Und im Call for Papers zu diesem Heft wird unter dem Stichwort «Digitalisierung» Folgendes angemerkt bzw. gefragt: «Unter dem Einfluss digitaler Medien sind neue Formate von Kunstzeitschriften möglich geworden. Welche Möglichkeiten ergeben sich damit für Wissenschaft, AkteurInnen und Öffentlichkeit? Welche Auswirkungen hat das auf die Printausgaben der Zeitschriften? Entstehen dadurch neue Kommunikationswege, neue Hierarchien und Bedeutungsmuster? Wie hat die Digitalisierung den Umgang mit Bildmaterial in Zeitschriften verändert und hat das ebenso die Forschungsmethodik beeinflusst? Wenn ja, wie?»²

Dass Zeitschriften gerade auch im Horizont der Digitalisierung einen wichtigen Anteil an den Veränderungen der kunsthistorischen Forschungslandschaft haben, zeigte sich bereits vor zehn Jahren sehr eindrücklich bei einer der bedeutendsten deutschsprachigen Fachzeitschriften der Kunstgeschichte: Die *kritischen berichte* waren mit ihrer 2012 getroffenen Entscheidung, alle bislang nur in gedruckter Form erschienenen Jahrgänge zu retrodigitalisieren und – mit einer Moving Wall von damals 5 Jahren – als E-Journal im Open Access zur Verfügung zu stellen, ein Vorreiter in ihrem Fach.³ Zumindest in Deutschland waren sie die erste kunstwissenschaftliche Printzeitschrift,⁴ die den «turn» und Paradigmenwechsel hin zu einem professionellen und nachhaltigen Angebot mit freiem Online-Zugang vollzog. Im Anschreiben der Herausgeber:innen an alle Autor:innen zur Einholung

kritische berichte
Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften
Mittelungsorgan des Ulmer Vereins -
Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

aktuelle ausgabe
archiv
über uns
heftbestellung
aktuelle printausgabe
suchen

Home / kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

Über die Zeitschrift

In Abstimmung mit dem Jonas Verlag (Verlagsgruppe arts + science weimar) und in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Heidelberg sind hier die Hefte der *kritischen berichte* weltweit kostenfrei online zugänglich. Die Print-Version des jeweils aktuellen Hefts, die Hefte der letzten fünf Jahre sowie ein Großteil der früheren Ausgaben können beim Jonas Verlag [bestellt](#) werden.

Für sämtliche Hefte, die bis einschließlich 2017 erschienen sind, besteht dabei ein eingeschränkter Zugriff (Moving Wall) von fünf Jahren. Mit Erscheinen von Heft 1.2018 reduziert sich diese open access-Sperfrist auf nunmehr drei Jahre. Nach Ablauf der jeweiligen Frist können die Hefehalte hier online abgerufen werden.

Durch eine Kooperation des Jonas Verlags, der Universitätsbibliothek Heidelberg und den zwei Redakteurinnen Anne Söll und Anna Minta wurde die Retro-Digitalisierung der kritischen berichte 2012 begonnen und im Sommer 2013 abgeschlossen. 2012 wurden alle Autorinnen und Autoren der kritischen berichte mit der Bitte um die Einwilligung zur Digitalisierung der Beiträge angeschrieben. Online abrufbar sind nur die Beiträge der kritischen berichte, deren Autorinnen und Autoren ihre Einwilligung dafür gegeben haben. Falls Sie auch für die kritischen berichte geschrieben haben und keinen Brief mit der Bitte um Einwilligung bekommen haben, dann können Sie mit der Universitätsbibliothek [Kontakt](#) aufnehmen, damit auch Ihre Beiträge hier abrufbar werden.

Prof. Dr. Roland Günter, Mitglied des Beirats der kritischen berichte, hat dieses Digitalisierungsprojekt mit einer Spende großzügig unterstützt.

Von der aktuellen Ausgabe ist jeweils nur das Inhaltsverzeichnis online:
=> [Heftbestellung](#) (Printausgabe)

Aktuelle Ausgabe

| kritische berichte | 3.2022 | 3.2021 | 3.2020 |
|---|---|---|---|
| <p>aktuelle hefte:</p> <p>3.2022</p> <p>3.2021</p> <p>3.2020</p> <p>3.2019</p> <p>3.2018</p> <p>3.2017</p> <p>3.2016</p> <p>3.2015</p> <p>3.2014</p> <p>3.2013</p> <p>3.2012</p> <p>3.2011</p> <p>3.2010</p> <p>3.2009</p> <p>3.2008</p> <p>3.2007</p> <p>3.2006</p> <p>3.2005</p> <p>3.2004</p> <p>3.2003</p> <p>3.2002</p> <p>3.2001</p> | <p>3.2022</p> <p>3.2021</p> <p>3.2020</p> <p>3.2019</p> <p>3.2018</p> <p>3.2017</p> <p>3.2016</p> <p>3.2015</p> <p>3.2014</p> <p>3.2013</p> <p>3.2012</p> <p>3.2011</p> <p>3.2010</p> <p>3.2009</p> <p>3.2008</p> <p>3.2007</p> <p>3.2006</p> <p>3.2005</p> <p>3.2004</p> <p>3.2003</p> <p>3.2002</p> <p>3.2001</p> | <p>3.2022</p> <p>3.2021</p> <p>3.2020</p> <p>3.2019</p> <p>3.2018</p> <p>3.2017</p> <p>3.2016</p> <p>3.2015</p> <p>3.2014</p> <p>3.2013</p> <p>3.2012</p> <p>3.2011</p> <p>3.2010</p> <p>3.2009</p> <p>3.2008</p> <p>3.2007</p> <p>3.2006</p> <p>3.2005</p> <p>3.2004</p> <p>3.2003</p> <p>3.2002</p> <p>3.2001</p> | <p>3.2022</p> <p>3.2021</p> <p>3.2020</p> <p>3.2019</p> <p>3.2018</p> <p>3.2017</p> <p>3.2016</p> <p>3.2015</p> <p>3.2014</p> <p>3.2013</p> <p>3.2012</p> <p>3.2011</p> <p>3.2010</p> <p>3.2009</p> <p>3.2008</p> <p>3.2007</p> <p>3.2006</p> <p>3.2005</p> <p>3.2004</p> <p>3.2003</p> <p>3.2002</p> <p>3.2001</p> |

Bd. 50 Nr. 3 (2022): kritische berichte

[Jonas Verlag](#)

Veröffentlicht: 2022-10-13

social media

[f](#) [t](#) [in](#)

durchblättern

Nach Ausgabe
Nach Autor/in
Nach Rubrik

Jonas Verlag als Imprint
von arts + science weimar GmbH

Eselsweg 17
D-99510 Ilmtal-Weinstraße
Tel. +49 3643 83030
Fax: +49 3643 830313
www.asw-verlage.de
info@asw-verlage.de

Ulmer Verein - Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

ein anbot von

[artistoricum.net](#)

hosted by

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

ISSN 0340-7403
eISSN 2197-7410

1 Startseite des E-Journals *kritische berichte*, gehostet von der UB Heidelberg.

der Zustimmung zur Online-Veröffentlichung hieß es: «Ziel ist es, die nationale und internationale Verbreitung und Rezeption der *kritischen berichte* zu fördern und die Zeitschrift in einer mittlerweile fast ausschließlich digitalisierten wissenschaftlichen Publikationswelt besser zu positionieren und stärker sichtbar zu machen.»⁵ Die Umsetzung des Vorhabens erfolgte 2012/2013 in einer Kooperation zwischen dem Ulmer Verein, dem Jonas-Verlag und der Universitätsbibliothek Heidelberg, wobei letztere die Digitalisierung, die Organisation der Rechtlklärung, die Erfassung und Publikation der Artikel, das Hosting sowie die Langzeitarchivierung übernahm (Abb. 1)⁶. Heute belegen rund 1,25 Millionen qualifizierte Downloads der 180 weltweit frei zugänglichen Ausgaben (1973–2017) mit knapp 1.200 Artikeln die Erfolgsgeschichte dieser Strategie. Die Kooperation zwischen dem Ulmer Verein und der UB Heidelberg erwies sich dabei als eine zukunftsweisende Arbeitsteilung, welche die Abhängigkeiten von traditionellen kommerziellen Wissenschaftsverlagen abbauen werden würde: die Bereitstellung qualitätsgesicherter Inhalte durch die Wissenschaft auf der einen Seite und die nachhaltige, zitierfähige Archivierung,

Erschließung und Verbreitung dieser Inhalte durch eine Universitätsbibliothek auf der anderen Seite.⁷ Vor diesem Hintergrund besonders erfreulich ist, dass nun genau 10 Jahre später und zum 50-jährigen Bestehen der *kritischen berichte* vom Ulmer Verein erneut eine richtungweisende Entscheidung getroffen wurde: Mit Heft 1 des 51. Jahrgangs 2023 erscheinen die *kritischen berichte* nun ohne Moving Wall als echtes «Diamond Open Access Journal», also für Autor:innen und Leser:innen weltweit vom ersten Erscheinen an kostenfrei.⁸

Aufgaben, Herausforderungen und Weiterentwicklungspotenziale beim elektronischen Publizieren im Open Access

Traditionelle Publikationsformate verlieren zunehmend ihre Ausschließlichkeit. Die Vorteile des Publizierens im Open Access liegen auf der Hand und sind heute auch in den Geisteswissenschaften allgemein anerkannt. Universitäten bzw. Universitätsbibliotheken übernehmen mittlerweile eine wichtige Rolle im wissenschaftlichen Publikationswesen und vertreten dabei deutlich die Position eines nichtkommerziellen Open-Access-Publizierens («Grün», «Gold», «Diamond») gegenüber dem kommerziellen Open Access der Verlage. Bei der Etablierung solcher Angebote außerhalb der klassischen Verlagswelt spielen die Faktoren Qualitätssicherung, Sichtbarkeit und Prestige eine wichtige Rolle. Um diesen Anforderungen gerecht zu werden, bedarf es der Ausschöpfung des Potenzials digitaler Technologien für die Wissensproduktion, um das Spektrum der digitalen Publikationsmöglichkeiten hinsichtlich ihrer Vernetzungs- und Nachnutzungsmöglichkeiten ausbauen zu können. Die Herausgeber:innen und Autor:innen müssen hierbei aktiv in den Publikationsprozess eingebunden werden, aber auch die Fachcommunity muss bereit sein, die neuen, digitalen, auch medial heterogenen Publikationsformate als eigenen Wert anzuerkennen.

Bei der Erstellung anschlussfähiger HTML/XML-basierter (Linked Open Data)-Veröffentlichungen im Sinne der FAIR-Prinzipien⁹ sind vielfältige Herausforderungen zu bewältigen, selbst wenn die technisch notwendigen und nachhaltigen Infrastrukturen zur Verfügung stehen. Sie reichen von urheberrechtlichen Hürden (vor allem im Bildbereich), über die Tatsache, dass es vielfach noch nicht genügend digitale und vor allem frei zugängliche, persistent zitierfähige Ressourcen für Vernetzungskonzepte gibt, bis hin zur Notwendigkeit, Qualitätssicherungsprozesse (zum Beispiel Peer-Review) zu organisieren, um die Reputation von Publikationen auch außerhalb klassischer Verlagsstrukturen zu stärken. Gerade in den Geisteswissenschaften, in denen bibliometrische Faktoren für die Beurteilung des wissenschaftlichen Outputs nur eine untergeordnete Rolle spielen, müssen alternative Kriterien für die Reputationszuschreibung entwickelt bzw. gestärkt werden und dies am besten aus den jeweiligen Fachkulturen selbst heraus. Und last but not least müssen die häufig nicht leicht zu realisierenden Nachweise in den einschlägigen Verzeichnissen – wie z. B. das *Directory of Open Access Journals (DOAJ)* oder *SCOPUS* – erreicht werden.

Elektronisches Publizieren wird an der UB Heidelberg breit gefasst – es geht dabei weit über die Bereitstellung von Plattformen für die Veröffentlichung von E-Books oder E-Journals im PDF-Format hinaus. Das Spektrum reicht von der Publikation «roher» Forschungsdaten bis hin zu digitalen Editionen, digitalen Bildsammlungen oder virtuellen Forschungsplattformen. Für diese Aufgabe verfügt die UB Heidelberg mit *heIRIS – Heidelberg Research Infrastructure*¹⁰ über eine in den

letzten rund 20 Jahren aufgebaute modulare, digitale Infrastruktur. Sie dient der Arbeit mit Digitalisaten, digitalen Medien und Texten, auch umfasst sie Werkzeuge für semantische Modellierung, Bildannotation, Textedition sowie wissenschaftliche Publikation. Erschließung mit Normdaten, bibliothekarische Katalogisierung, Verfügbarmachung von Forschungsdaten und Langzeitarchivierung sorgen für Anschlussfähigkeit und Nachhaltigkeit gemäß den FAIR-Prinzipien. Diese Infrastruktur steht nicht nur den Angehörigen der Heidelberger Universität offen, sondern wird auch über die Heidelberger DFG-geförderten Fachinformationsdienste (FID) im Rahmen von nationalen und internationalen Kooperationsprojekten bereitgestellt. Sie bildet deshalb auch die Grundlage der elektronischen Publikationsangebote für die kunstwissenschaftliche Community bei *arthistoricum.net*.¹¹ Für alle zukünftigen Entwicklungen entscheidend ist zudem die Mitarbeit von *arthistoricum.net* im Konsortium *NFDI4Culture* im Kontext der DFG-geförderten *Nationalen Forschungsdateninfrastruktur (NFDI)*.¹² Auf der Agenda stehen dabei beispielsweise neben dem Ausbau der Dienstleistungen und Kompetenzen im Bereich Langzeitarchivierung die Anbindung der Heidelberger kunstwissenschaftlichen Publikationsplattformen an den im Aufbau befindlichen *Culture Knowledge Graph*. Mit diesem ist es möglich, die Ressourcen – basierend auf einer fächerspezifischen Ontologie – semantisch zu beschreiben und als Linked Open Data nach W3C-Standards bereitzustellen.¹³

Um den Transformationsprozess weiter zu befördern und die Potenziale des Digitalen noch stärker auszuschöpfen, werden an der UB Heidelberg aktuell unter anderem folgende Entwicklungsschwerpunkte bearbeitet, die hier jeweils mit einer Case Study kurz vorgestellt werden:

**Case Study 1: Weiterentwicklung des HTML-Ausgabeformats:
«Enhanced E-Books / E-Journals»**

Ein E-Book oder E-Journal-Artikel im PDF-Format stellt gegenüber einem herkömmlichen gedruckten Buch in einem ersten Schritt «nur» die Transformation des Analogen ins Digitale dar. Die Vorteile liegen zwar auch hier schon auf der Hand: neben dem Einsparpotenzial bei den Kosten für eine Druckausgabe spricht natürlich vor allem die bessere Verfügbarkeit durch einen orts- und zeitunabhängigen Zugriff für die digitale Publikationsform. Weitere Möglichkeiten, die das digitale Format impliziert, werden jedoch erst dann wirklich ausgeschöpft, wenn die Leser:innen zum einen durch die multimediale Anreicherung der Texte, zum Beispiel um Audio- oder Videodateien, 3D-Visualisierungen, digitalisiertes Quellenmaterial, Forschungsdaten oder Verlinkungen zu weiterführenden digitalen Angeboten, mit zusätzlichen Informationen versorgt werden. Zum anderen aber vor allem dadurch, dass diese nicht mehr nur in einem statischen PDF präsentiert werden, sondern in einem dynamischen HTML-Format als wirkliche Online-Publikationen. Wissenschaftliche Texte würden so freilich nicht nur zu multimedialen und interaktiven Räumen, in denen Material und Wissen versammelt, sondern auch dynamische Diskussionen möglich sind: Über Annotations- und Kommentarfunktionen kann dieser so geschaffene Wissensraum zusätzlich angereichert werden, sodass der wissenschaftliche Diskurs im Idealfall direkt an der Publikation stattfindet.

Eine Ende 2020 bei *Heidelberg University Publishing (heiUP)* erschienene Dissertation,¹⁴ bei der im Sinne eines «Enhanced E-Book» beispielsweise alle verfügbaren gemeinfreien Online-Quellen, mit welchen sich die Autorin auseinandersetzt, in der HTML-Version des Buchs direkt und seitengenaue im Text verlinkt wurden, war

beispielgebend für entsprechende Bände auch bei *arthistoricum.net*. So nutzt nun auch die elektronische Schriftenreihe *FONTES. Text- und Bildquellen zur Kunstgeschichte 1350–1750*, die schon seit 2007 kommentierte Volltext-Versionen und Bild-dokumente zur frühneuzeitlichen Diskussion über Kunst und Artefakte veröffentlicht,¹⁵ das oben beschriebene Potenzial an Verlinkungsoptionen (Abb. 2).¹⁶

Und bei der Neugründung der von einem internationalen Herausgeber:innen-team betreuten kunstwissenschaftlichen Diamond-Open-Access-Zeitschrift *21: Inquiries into Art, History, and the Visual – Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* im Jahr 2020 konnte das *arthistoricum.net*-Team nicht nur die technische Infrastruktur bereitstellen, sondern das Redaktionsteam bei allen Fragen des Go-live, vor allem aber bei der Einrichtung eines eigenen medienneutralen HTML-Workflows beraten sowie einen Teil der notwendigen verlegerischen Aufgaben übernehmen. Alle Beiträge erscheinen dabei parallel sowohl als PDF- und auch als interaktive HTML-Version.¹⁷

Weiteres Potential – das allerdings bislang nur vereinzelt genutzt wird¹⁸ – bietet die Möglichkeit der Anreicherung der Veröffentlichungen mit zugehörigen Forschungsdaten (z. B. Bilder, Audio- und Videodateien, Tabellen, Graphiken), die über *arthistoricum.net@heiDATA* nachhaltig publiziert und archiviert werden.¹⁹ Die langfristige Archivierung von Forschungsdaten ist ein zentraler Aspekt guter wissenschaftlicher Praxis und die Voraussetzung für die prinzipielle Nachvollziehbarkeit und Überprüfbarkeit wissenschaftlicher Ergebnisse, die auf der Auswertung dieser Daten beruhen. Zudem bietet sie die Chance, die Daten zukünftig im Kontext neuer wissenschaftlicher Fragestellungen nachnutzen zu können.

Case Study 2: Maschinenlesbare Anreicherung: XML als zusätzliches Veröffentlichungsformat

Bei der konsequenten Weiterentwicklung des «Enhanced E-Book», dessen Optimierung in der Zusatzinformation für seine Leser:innen liegt, zielt die semantische Datenanreicherung des wissenschaftlichen Textes auf die maschinelle Weiterverarbeitung von Forschungsliteratur ab. Die Texte werden mit Metadaten ausgezeichnet, Textstrukturen werden kodiert sowie Entitäten (zum Beispiel Akteure, Organisationen, Orte, Zeiten) und Konzepte (zum Beispiel Abstrakta, Fachbegriffe) durch deren Verknüpfung mit der Gemeinsamen Normdatei (GND), der Wissensdatenbank Wikidata oder mit Ontologien semantisch angereichert.

Von dem bei *arthistoricum.net-ART-BOOKS* im Jahr 2021 erschienenen Sammelband *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*²⁰ wurden – ausgehend von den Forderungen von Christof Schöch²¹ – neben einer PDF-, einer HTML- sowie einer Print-Version erstmals auch eine angereicherte XML-Version publiziert und so die Möglichkeiten des digitalen Publizierens durch die Nutzung digitaler Technologien experimentell auf neuartige Weise genutzt.²²

Elektronisches Publizieren eröffnet so bislang nicht denkbare Interaktionsformen, aber auch neue Felder der formalen und inhaltlichen Analyse durch maschinelle Weiterverarbeitung, wie zum Beispiel die Vernetzung zu großen Korpora (fach)wissenschaftlicher Informationen oder aber die Nutzung von Methoden des Data- und Text-Minings. Es gilt deshalb, diese zukunftsweisenden Verfahren des digitalen Publizierens weiter zu erproben und auszubauen, um so auch die technische Anschlussfähigkeit kunstwissenschaftlicher Inhalte über die Fachgrenzen hinaus in globalen ontologischen Netzwerken zu ermöglichen.

Zurück

Inhalt
Medien
Fußnoten
Impressum
Textdarstellung

☰
🇬🇧

FONTES
93
Margaret Daly Davis (Hrsg.), Ulrich Pfisterer (Hrsg.)

„Wie man Skulpturen aufnehmen soll“
Der Beitrag der Antiquare im 16. und 17. Jahrhundert
Ulrich Pfisterer
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1016>

Zusammenfassung
Seit den Jahren um 1500 gibt es druckgraphische Reproduktionen von antiken Statuen und anderen Monumenten des Altertums. Nachdem lange Zeit vor allem untersucht wurde, welche Werke diese Graphiken darstellen, richtet sich das Interesse nun zunehmend darauf, wie sie dies tun.
Dieser Beitrag untersucht, wann und in welchen Zusammenhängen im 16. und 17. Jahrhundert begonnen wurde, antiken Werke systematisch aus mehreren Ansichten wiedergegeben. Dabei lieferte die antiquarische, nicht allein die künstlerische Beschäftigung mit antiken Skulpturen einen entscheidenden Beitrag zu Vielsichtigkeit und dokumentierendem Darstellungsmodus. Gerade auch ungewöhnliche antike Werke etwa aus Ägypten oder aber nicht-europäische Götterfiguren und „Idole“ erforderten innovative Abbildungen aus mehreren Blickwinkeln.
Erst im 19. Jahrhundert sollte dann mit neuen Reproduktionsformen von Skulptur experimentiert und deren Einsatz diskutiert werden – bis hin zu den auf die Fotografie ausgerichteten Überlegungen Heinrich Wölfflins, „wie man Skulpturen aufnehmen soll“.

„Wie man Skulpturen aufnehmen soll“
Der Beitrag der Antiquare im 16. und 17. Jahrhundert
„Wer mit der Geschichte der Plastik zu thun hat, ist in der großen Verlegenheit um gute Abbildungen. Nicht dass die Publikationen fehlen [...] allein es scheint die Ansicht verbreitet zu sein, dass plastische Kunstwerke von jeder beliebigen Seite her aufgenommen werden könnten, [...]“¹
Wie muss die „richtige“ (fotografische) Aufnahme einer Skulptur aussehen? Oder allgemeiner formuliert: Von welchem Standpunkt aus ist ein dreidimensionales Werk zu betrachten, um es „zutreffend“ in zweidimensionaler Wiedergabe abbilden zu können? Seit 1896 beschäftigte sich der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin in drei Beiträgen mit dem Problem „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“.² Gegen „malerische“, „künstlerische“ (Schräg-)Ansichten plädierte er für eine dokumentierende Erfassung der von den Künstlern (tatsächlich oder vermeintlich) selbst intendierten Hauptansichtseite(n). Wölfflin hatte erkannt, dass die Art und Weise, wie Skulpturen im Verhältnis zu den Betrachtenden konzipiert sind und sich verhalten, je nach Stilpoche variiert. So liege etwa bei Figuren des Barock „der Reiz“ in verschiedenen, „unverfestigten“ Ansichten. Gleichwohl bevorzugte Wölfflin die Kunstrichtungen, bei denen sich die Skulpturen durch eine „feste Silhouette“ in einer Hauptansicht angeblich vollkommen erschließen und bei denen die Künstler das „Gesetz der flächenhaften Plastik“ (eine Idee, die Wölfflin in Anlehnung an die 1893 publizierten Überlegungen des Bildhauers Adolf von Hildebrandt formulierte)³ verstanden hätten – wie etwa die italienische Frührenaissance und die Antike. Allerdings sah sich Wölfflin selbst bei antiken Statuen mit Fällen konfrontiert, „wo beim besten Willen eine geschlossene Ansicht nicht zu finden ist. Der farnesische Stier im Neapler Museum ist ein monströses Beispiel von Geschmacksverirrung im Altertum“ (1897, S. 297). Dass mehrere Fotos aus unterschiedlichen Blickwinkeln das Wesen einer Skulptur möglicherweise sogar besser erfassen können als nur eine Ansicht, wie es zeitgleich etwa der von Wölfflin kritisierte klassische Archäologe Heinrich von Brunn in seinen Publikationen versuchte, war in dieser Vorstellung keine wirkliche Option. Wölfflin benutzte die Gegenüberstellung zweier Fotografien von ein und derselben Skulptur nur, um den Unterschied von „richtigen“ zu „unrichtigen“ Aufnahmen zu demonstrieren.
Wölfflins Beiträge und die Bedeutung von Fotografie als Reproduktionsmedium wurden in den letzten Jahren intensiv wissenschaftsgeschichtlich untersucht.⁴ In die Diskussion eingeführt ist auch der Hinweis, dass in der Kunstliteratur erstmals im Zusammenhang mit dem Paragone um die Mitte des 16. Jahrhunderts – und insbesondere von Benvenuto Cellini – ausführlicher über die Ansichtseiten von Skulptur nachgedacht wurde.⁵ Um die gleiche Zeit montierte man in Antikensammlungen (bevorzugt erotische) Skulpturen auf drehbaren Sockeln, damit sie offenbar bequem im Sitzen von allen Seiten betrachtet werden konnten.⁶ Allerdings sollte dann ausgerechnet die erste Geschichte der neuzeitlichen Skulptur von Leopoldo Cicognara, in drei Bänden 1813-1818 publiziert, dazu beitragen, die Überlegungen, wie Skulpturen betrachtet werden können, normativ zu verfestigen zur Vorgabe, wie Skulpturen betrachtet werden sollen.⁷

Dagegen ist die Frage, wie Skulpturen eigentlich vor dem Einsatz der neuen Technik Fotografie in Büchern und Tafelwerken dargestellt wurden, bislang nur punktuell untersucht.⁸ Aus diesem großen Themenfeld, das zahlreiche Aspekte umfasst: die graphische Technik, die Bedeutung von Beleuchtung, Farbe, Kontur und Binnenstruktur, von Größe, Kontext, Umgang mit Ergänzungen bzw. Restaurierungen usw., soll hier allein in den Blick genommen werden, wie die Dreidimensionalität der Vorlagen auf die Fläche des Papiers übertragen wurde und speziell, wie und in welchen Zusammenhängen eine Skulptur oder ein Objekt von mehreren Standpunkten aus wiedergegeben wurde. Mehr noch: Aufgezeigt werden kann hier ausschließlich für Reproduktionsgraphiken in Büchern (oder für von Anfang an als zusammengehörig konzipierte Graphikserien), warum die Wiedergabe einer Skulptur in mehreren Ansichten im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts insbesondere bei antiken und außereuropäischen Beispielen angewendet wurde. Dabei kamen mehrere Darstellungs-Modi zum Einsatz. Für diese wird zwar immer wieder auf Vorstufen in Zeichnungen verwiesen. Allerdings lässt sich die Zeichnungsproduktion dieses Zeitraums immer

Abb. 2
Petrus Apian/Bartholomäus Amantius: *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non ille quidem Romanae, sed totius fere orbis*, Ingolstadt 1534, S. CLXX-CLXXI.

[Download](#)

Abb. 3
Romanus Romanorum Elenchus, im Anhang von Johannes Hutlich: *Imperatorum et Caesarum vitae*, Straßburg 1534.

[Download](#)

Abb. 4
Albrecht Dürer: *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, fol. [B3v–B4r].

[Download](#)

2 Startseite der HTML-Ausgabe von Band 93 der Reihe FONTES als Beispiel für ein interaktiv angereichertes «Enhanced E-Book».

Case Study 3: Kollaboratives, virtuelles Forschungsnetzwerk: *duerer.online*
duerer.online – Virtuelles Forschungsnetzwerk Albrecht Dürer verbindet prototypisch für die Heidelberger Strategie ganz verschiedene Komponenten des digitalen Publizierens, jeweils «maßgeschneidert» auf die individuellen Anforderungen des zu erschließenden Materials (Abb. 3). Ausgehend vom klassischen Konzept eines *Catalogue raisonné*, eines nach wissenschaftlichen Standards erstellten Verzeichnisses sämtlicher Werke eines Künstlers oder einer Künstlerin, umfasst *duerer.online* eine digitale Edition der zentralen schriftlichen Quellen und setzt auf eine ontologiebasierte, semantische Datenerfassung sowie eine kollaborative digitale Arbeitsumgebung.

Albrecht Dürer und sein Werk gehören zu den meist beforschten Gegenständen der Kunstgeschichte. Durch die fortschreitende Digitalisierung entstehen vielfältige digitale Ressourcen, die nicht selten disparat und inkompatibel veröffentlicht werden. Masse und Vielfalt der Quellen sowie das ungebrochene Interesse machen Dürer zum idealen Gegenstand einer digitalen Plattform. *duerer.online*²³ soll eine interoperable Infrastruktur bieten: vorhandene digitale Ressourcen werden eingebunden, die Anschlussfähigkeit überholter Datenformate realisiert und die Einspeisung neuer Daten

The screenshot shows the homepage of *duerer.online*. The header includes the logo 'duerer.online' (Virtuelles Forschungsnetzwerk Albrecht Dürer) and 'FIRST VIEW'. The navigation bar contains links: STARTSEITE, ÜBER UNS, BROWSEN, SUCHE, WERKE, NUTZUNGSHINWEISE. The main content area is divided into three columns: 'Albrecht Dürer (1471–1528)' with a portrait, 'Neuigkeiten' with a text snippet, and 'Recherche' with a text snippet. At the bottom, there is a footer with logos for DFG, Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e.V., arthistoricum.net, and Universitätsbibliothek Heidelberg.

3 Startseite der virtuellen Forschungsplattform *duerer.online*.

gewährleistet. Im Sinne der Digital Humanities wird Wissen übersichtlich gebündelt, Verstreutes digital vereint und damit ein neues Forschungsinstrument angeboten.

Insgesamt wird die Vollständigkeit des Œuvres angestrebt, jedoch ist intendiert, zugleich auch historische sowie aktuelle Diskussionen bezüglich der Autorschaft möglichst neutral abzubilden. *duerer.online* bietet in seiner dynamischen Form die Möglichkeit, Neufunde, Neuzuschreibungen und Neudeutungen zeitnah zu integrieren und auch konträre Positionen widerzuspiegeln. Die starre, abgeschlossene und autoritäre Struktur des klassischen Werkverzeichnisses wird hier durch ein dynamisches Verzeichnis eines grundlegend neuen Typs ersetzt.

In der ersten Projektphase (2020–2023) wird aktuell – vorrangig anhand der Druckgraphik sowie einer TEI-gestützten Edition des schriftlichen Nachlasses – der Kernbestand von Dürers Œuvre und seiner Rezeption im Dürer-Nachleben erfasst.²⁴ In einer zweiten Projektphase sollen die unikalenen Werke Dürers (Gemälde, Handzeichnungen, Aquarelle) folgen. Zum Einsatz kommt bei *duerer.online* die *Wissenschaftliche Kommunikationsinfrastruktur (WissKI)*.²⁵ Ausgehend von der «Heidelberger Anwendungsontologie für Werkverzeichnisse» – einer Erweiterung des *CIDOC Conceptual Reference Model (ISO 21127)* – werden die Werke nach kunsthistorischen Richtlinien verzeichnet, untereinander semantisch verknüpft sowie mittels Hyperlinks mit externen Ressourcen verlinkt.²⁶ Das digitale Bildmaterial zu den Werken Dürers wird über die *Heidelberger Objekt- und Multimediatatenbank heidICON* archiviert. Die Präsentation der digitalen Faksimile der schriftlichen Dürer-Quellen erfolgt über den *Heidelberger Digitalisierungsworkflow DWORK*, die Transkriptions- und Editionsarbeit im TEI-XML-Format für die digitale Edition gemäß der *Heidelberger Editionsinfrastruktur heiEDITIONS*.²⁷

Resümee

Das gedruckte Buch als leitendes Paradigma für das wissenschaftliche Publikationswesen wird auch in der Kunstgeschichte zunehmend durch digitale Technologien für die Wissensproduktion abgelöst. Digitales Publizieren hat ein immenses Potenzial. Schöpft man diese Möglichkeiten aus, wird dies letztlich eine neue epistemische Stufe des Kommunizierens, Diskutierens und Denkens in allen Wissenschaften eröffnen. Diese Entwicklung wird in absehbarer Zukunft die Unterscheidung in «traditionelle Geisteswissenschaften» und Digital Humanities aufheben. Wichtig dabei ist, dass die Kontrolle und Steuerung des wissenschaftlichen Publizierens möglichst umfassend in den Händen der jeweiligen Fachkulturen liegt und nicht vorrangig von kommerziellen Interessen bestimmt wird.

Anmerkungen

1 <https://doi.org/10.11588/kb.2014.2.79883>.

2 <https://arthist.net/archive/6111>, Zugriff am 01.11.2022.

3 Ab den Ausgaben von 2018 ist die Moving Wall auf 3 Jahre verkürzt; die Inhaltsverzeichnisse werden auch innerhalb der Moving Wall sofort nach Erscheinen der Printausgabe online gestellt.

4 Freilich existieren als bereits von Anfang an online konzipierte Zeitschriften des Faches seit

2000 die *Kunstform: Rezensionsjournal zur Kunstgeschichte*, seit 2001 die *kunsttexte.de*.

5 Anne Söll, Anna Minta, Robert Felfe, Joseph Imorde.

6 <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/index>, Zugriff am 01.11.2022. Zum Einsatz kommt die Open-Source-Software Open Journal Systems (OJS).

7 Siehe zu einem entsprechenden Fall in den Altertumswissenschaften: Maria Effinger/Alexandra

- Büttner: Open Access – Open Archaeology. Wissenschaft und Bibliothek als Dream-Team?, in: Archäologische Informationen 38, 2015, S. 73–82, <https://doi.org/10.11588/ai.2015.1.26114>.
- 8** Unter «Diamond Open Access» versteht man Open-Access-Angebote, bei denen weder die Publizierenden noch die Lesenden eine Gebühr bezahlen müssen. Die Publikationsinfrastruktur wird dabei in der Regel von wissenschaftlichen Einrichtungen bereitgestellt und entweder institutionell oder kooperativ durch fachlich organisierte Wissenschaftsverbände (z. B. Fachgesellschaften) finanziert. Die Weiterverwendung der Inhalte wird in der Regel durch CC-Lizenzen klar geregelt, vgl. https://www.dfg.de/foerderung/info_wissenschaft/2022/info_wissenschaft_22_26/, Zugriff am 01.11.2022. Zur Diskussion des Begriffs: Sarah Dellmann/Xenia van Edig/Jessika Rücknagel/Stefan Schmeja: Facetten eines Missverständnisses: Ein Debattenbeitrag zum Begriff «Diamond Open Access», in: O-Bib. Das Offene Bibliotheksjournal 9, 2022, Nr. 3, S. 1–12. <https://doi.org/10.5282/o-bib/5849>.
- 9** FAIR = «findable» (auffindbar), «accessible» (zugänglich), «interoperable» (interoperabel) und «reusable» (wiederverwendbar).
- 10** <https://www.ub.uni-heidelberg.de/service/openaccess/heiris.html>; Maria Effinger/Leonhard Maylein/Jakub Šimek: Von der elektronischen Bibliothek zur innovativen Forschungsinfrastruktur. Digitale Angebote für die Geisteswissenschaften an der Universitätsbibliothek Heidelberg, in: Bibliothek. Forschung und Praxis 43, 2019, Nr. 2, S. 311–323, <https://doi.org/10.1515/bfp-2019-2067>.
- 11** <https://www.arthistoricum.net/publizieren>, Zugriff am 01.11.2022.
- 12** Die UB Heidelberg ist seit Oktober 2020 als Mittragstellerin bei *NFDI4Culture* (Forschungsdaten zu materiellen und immateriellen Kulturgütern) mit den Arbeitsschwerpunkten Datenpublikation und Datenarchivierung aktiv.
- 13** <https://nfdi4culture.de/de/resources/knowledge-graph.html>, Zugriff am 01.11.2022.
- 14** Karin Seeber: Marie Luise Gotheins «Geschichte der Gartenkunst». Das Bild des Gartens als Text, Heidelberg 2020, <https://doi.org/10.17885/heiuip.627>; auch das Forschungsobjekt selbst, Marie Luise Gotheins Geschichte der Gartenkunst, wurde in digitalisierter Form vielfach spezifisch und feingranular in dem Band verknüpft.
- 15** <https://www.arthistoricum.net/publizieren/fontes>, Zugriff am 01.11.2022.
- 16** Siehe Band 93 von FONTES: Ulrich Pfisterer: «Wie man Skulpturen aufnehmen soll». Der Beitrag der Antiquare im 16. und 17. Jahrhundert, Heidelberg 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1016>.
- 17** Siehe den Beitrag im vorliegenden Heft von Beate Fricke und Katharina Böhmer: Politiken von Open Access. Neugründung eines (diamond/latin) Full Open Access-Journal: 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual — Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*.
- 18** Siehe z. B. die Forschungsdaten zur E-Book-Reihe Passages online <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/series/info/passages> des DFK Paris: <https://heidata.uni-heidelberg.de/dataverse/passages-online>, Zugriffe am 01.11.2022.
- 19** <https://heidata.uni-heidelberg.de/dataverse/arthistoricum>, Zugriff am 01.11.2022.
- 20** Maria Effinger/Hubertus Kohle (Hg.): Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens, Heidelberg 2021, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663>.
- 21** Christof Schöch: Open Access für die Maschinen, in: Effinger/Kohle (wie Anm. 20), S. 79–94, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663.c9210>.
- 22** Siehe dazu ausführlich Maria Effinger/Frank Krabbes: Making-of. Die «Zukunft des kunsthistorischen Publizierens» als Experimentierfeld, in: Effinger/Kohle (wie Anm. 20), S. 171–188. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663.c10517>; Publikation der XML-Datei: Maria Effinger/Hubertus Kohle (Hg.): Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens [XML-Version], Heidelberg 2001, <https://doi.org/10.11588/data/XLTICA>, heiDATA, V1.
- 23** <https://doi.org/10.11588/duerer.online>.
- 24** DFG-Projekt der UB Heidelberg, der Museen der Stadt Nürnberg sowie der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e. V.
- 25** Siehe dazu die umfassenden Informationen auf der Seite «Netzwerk WissKI», <https://www.arthistoricum.net/netzwerke/wisski>, Zugriff am 01.11.2022.
- 26** Nicole Sobriell: Semantische Datenmodellierung für Werkverzeichnisse (Universitätsbibliothek Heidelberg), Heidelberg 2022, <https://doi.org/10.11588/data/64KP3N>, heiDATA, V1, Zugriff am 01.11.2022.
- 27** <https://heideditions.github.io/>, Zugriff am 01.11.2022.

Bildnachweise

- 1** <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/index>, Zugriff am 01.11.2022.
- 2** <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1016>, Zugriff am 18.01.2023.
- 3** <https://doi.org/10.11588/duerer.online>, Zugriff am 01.11.2022.

Publizieren ist politisch. Es ist eine unbestrittene Tatsache, dass es eine politische Entscheidung ist und über Karrieren entscheiden kann, wo man publiziert und was publiziert wird. Und dennoch fallen viele Autor:innen diese Entscheidungen oft erstaunlich pragmatisch und denken über die Implikationen ihrer Entscheidungen selten und dann eher etwas unkritisch beziehungsweise wenig kreativ nach – unkritisch mit Blick auf das bestehende Publikationswesen und unkreativ mit Blick auf die Frage, wie sie in Zukunft publizieren wollen angesichts der neuen Möglichkeiten durch die Digitalisierung. Sofern der Zugang zum Internet vorhanden ist und die digitalen Infrastrukturen zur Langzeitarchivierung aufgebaut, genutzt und weiterentwickelt werden, besteht die Möglichkeit, im Bereich der Zeitschriften eine wirkliche Alternative zum bestehenden Publikationswesen zu etablieren. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde und wird dieses zunehmend von Verlagen betrieben und ausgebaut. Derzeit werden Zeitschriften weitgehend über gebündelte Abonnements von Verlagen an Bibliotheken vertrieben. Die inhaltliche Arbeit, die Redaktionsarbeit, die Review-Verfahren werden oft von Wissenschaftler:innen – meistens ohne finanzielle Gegenleistung – geleistet.

In der Kunstgeschichte sind die Kosten des Publizierens besonders hoch. Autor:innen zahlen mehrfach: Erstens für die Bildvorlagen (da eigene Aufnahmen oftmals untersagt sind), zweitens für die Bildrechte zur Publikation, drittens für die Veröffentlichung als Open Access Publikation (APCs) und viertens erwirbt die Institution, bei der der:die Autor:in beschäftigt ist, die Publikation. So können für einen Aufsatz mitunter Kosten in fünfstelliger Höhe anfallen. Darüber hinaus gab es bis zur Lancierung der Zeitschrift *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*¹ im September 2019 für die Kunstgeschichte kein mehrsprachiges *open access journal* (diamond/platin) mit *double blind* Peer-Review-Verfahren, in dem Aufsätze aus dem gesamten Bereich der Disziplin eingereicht und publiziert werden können. Aufgrund der neuen Förderungsrichtlinien nationaler Forschungsförderinstitutionen wie dem SNF, der DFG und länderübergreifenden Organen wie dem ERC sowie dem Aktionsplan *Open Access* von *swissuniversities* erschien es von großer Dringlichkeit, ein solches Publikationsorgan zu etablieren.² Publikationsformate, die den gegenwärtigen Auflagen zur Veröffentlichung von Forschungsergebnissen gerecht werden, existieren bisher nur für einzelne Untergebiete der Kunstgeschichte (z. B. *Journal of Art Historiography*, *Different Visions*, *Images Re-Vues*, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, *Peregrinations*) oder als Journale von Instituten (z. B. *St. Andrews Journal*

of *Art History and Museum Studies*). Diese verfügen oft nur über eine geringere Reputation und Breitenwirkung.

Beate Fricke, Ursula Frohne, Johannes Grave und Michael F. Zimmermann waren im August 2019 als bisherige Herausgeberschaft der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* geschlossen zurückgetreten. Vorausgegangen war diesem Schritt die Weigerung von Seiten des Verlags (Deutscher Kunstverlag/De Gruyter), auf die Open Access-Bedingungen einzugehen, die an die weitere Finanzierung der Redaktion durch universitäre und sonstige Mittel geknüpft waren und sind. Hinzu kam erheblicher juristischer Druck, der durch den Verlag auf alle vier Herausgeber:innen als Privatpersonen ausgeübt wurde. Nach dem Rücktritt als Herausgeber:innen haben wir die Zeitschrift neu gegründet – und zwar unter einem anderen Namen, um weiteren juristischen Konflikten aus dem Wege zu gehen, die uns von Seiten des Verlags angedroht worden waren.

Wie schon die *Zeitschrift für Kunstgeschichte* ist die neue Zeitschrift *21: Inquiries* viersprachig, *double blind* Peer-Reviewed und darüber hinaus das erste kunsthistorische Journal, das nicht an eine akademische Region gebunden ist und ohne Kosten für die Autor:innen die Aufsätze sofort frei verfügbar publiziert (diamond/platin standard). Die Herausgeberschaft wurde um weitere Mitglieder aus Asien, Lateinamerika, dem UK und den USA erweitert und ein diverses, internationales *Advisory Board* zusammengestellt, das wesentliche Teilbereiche der gesamten Kunstgeschichte repräsentiert. Vergleichbar breite inhaltliche Spektren werden bisher nur von für Leser:innen und Bibliotheken sehr teuren Journals wie *The Art Bulletin* oder *Art History* abgedeckt.

Das erste Heft der *21: Inquiries* ist im Juni 2020 online erschienen.³ Die Zahl der Abonnent:innen unseres Newsletters, der über die Neuerscheinung der Einzelhefte informiert, liegt derzeit bei ca. 600, bei steigender Tendenz. Die neu erschienenen Hefte werden auch mit dem Inhaltsverzeichnis bei ArtHist.net und über Twitter angekündigt und die jeweiligen Artikel über Tweets einzeln kurz vorgestellt. Die Zugriffszahlen steigen beständig: Aktuell bezeugen ca. 20.000 Downloads/Jahr – der meistgelesene Artikel⁴ wurde bis dato rund 4.700 mal heruntergeladen – und das breite geografische Spektrum der Zugriffe, die bisher aus 150 verschiedenen Ländern registriert wurden, den Erfolg der Zeitschrift.

Inhaltlich wurden die Rubriken der Aufsätze und Rezensionen von Anfang an gezielt um sogenannte Debattenbeiträge ergänzt, die es erlauben, aktuelle Fragestellungen und Herausforderungen für das Fach aufzugreifen und zu diskutieren. Eingeleitet werden diese Debatten durch einen pointierten Impuls, der in thesenhafter Form die jeweilige Fragestellung umreißt. Die Debattenbeiträge in den ersten beiden Heften widmen sich beispielsweise der Provenienzforschung und der Diversifikationsproblematik von Sammlungen sowie der Diskussion um die Statue von Cecil Rhodes in Oxford und der Black Lives Matter-Bewegung.⁵

Gezielt setzen wir uns als Herausgeber:innen in Zusammenarbeit mit der Redaktion zudem dafür ein, die Rubrik der Rezensionen für eine Vermittlung über Sprachgrenzen hinweg zu nutzen. Wo immer möglich versuchen wir Rezensent:innen zu gewinnen, die einem anderen Sprachraum entstammen als das zu besprechende Buch. Wenn auf diese Weise zum Beispiel ein deutschsprachiger Titel in einer englisch- oder französischsprachigen Rezension vorgestellt wird, profitiert davon nicht zuletzt auch das Deutsche als Wissenschaftssprache, da so dessen bleibende Bedeutung für den Fachdiskurs unterstrichen wird.

Einen vergleichbaren Effekt hat die bewährte Mischung von Beiträgen in verschiedenen Sprachen in den Heften der *21: Inquiries*. Derzeit können wir eine redaktionelle Betreuung von Texten in Englisch, Deutsch, Französisch und Italienisch anbieten, unter anderem durch die Vergabe von Aufträgen an externe fremdsprachige Lektor:innen. Geplant sind auch zweisprachige Themenhefte in Englisch/Spanisch beziehungsweise Chinesisch/Englisch. Ein wichtiges praktisches Instrument für den verbesserten fachlichen Austausch zwischen verschiedenen Sprachräumen stellen darüber hinaus die englischsprachigen Abstracts dar, mit denen jeder Artikel in der *21: Inquiries* kurz zusammengefasst wird. Diese Abstracts werden nicht nur am Anfang des jeweiligen Beitrags veröffentlicht, sondern sind auch auf der Website der Zeitschrift einsehbar.⁶

Realisierung und Produktion der *21: Inquiries into Art, History, and the Visual*

Seit dem Frühsommer 2020 kann unsere Zeitschrift als Open Access-eJournal (diamond/platin) in Kooperation mit *arthistoricum.net* und mit technischer und organisatorischer Unterstützung der Universitätsbibliothek Heidelberg publiziert werden. Die ersten sechs Hefte erschienen zusätzlich auch noch als Printausgabe, jedoch rechtfertigten die geringen Abonnementzahlen den signifikanten Mehraufwand nicht. Die Heftstruktur wurde nicht nur, aber auch mit Blick auf das Bedürfnis von Herausgeber:innen beibehalten, mehrere Aufsätze zu einem Thema in einer Ausgabe zusammenzufassen und mit einer Einleitung als gemeinsamen Beitrag zu einer spezifischen Forschungsfrage, einem Thema oder Gegenstand zu publizieren.

Inzwischen konvertieren die Mitarbeitenden der Redaktion an der Universität Bern selbst die vorformatierten Word-Dokumente in XML. Von hier aus kann dann sowohl ein PDF (in unserem eigenen Layout mit eigens entwickelter Schrifttype) sowie eine HTML-Version erzeugt werden. Über die HTML-Seite des jeweiligen Beitrags können auch Sound- und Videofiles verlinkt werden. Die Langzeitarchivierung der Multimediadateien erfolgt durch Ablage auf den Heidelberger Servern (heidICON). Ein Verlag im klassischen Sinne, der für die Erstellung der Druckvorlage und deren Vertrieb zuständig wäre, ist damit überflüssig geworden.⁷ Stattdessen hat unsere Kooperationspartnerin Universitätsbibliothek Heidelberg/*arthistoricum.net* die Rolle des Verlags als «Dienstleister» übernommen. Die Bereitstellung der technischen Infrastruktur für die Konvertierung in XML (um das eigenständige dezentrale Arbeiten durch die Redaktion zu ermöglichen), das Hosting und die Nachhaltigkeit wird nun quasi in öffentlich-rechtlicher Verantwortung durch eine Wissenschaftseinrichtung beziehungsweise Universität geleistet.

Zentrale Idee der Zeitschrift ist es, ein Open Access-Journal von Gewicht zu etablieren, das die gesamte Kunstgeschichte abdeckt – global und diachron. Erreicht wird das durch ein breit aufgestelltes internationales *Editorial Board* mit Herausgeber:innen an den Universitäten von Bern, Bukarest, Heidelberg, Konstanz, Münster, Oxford, Columbia (New York), New Delhi, Bogota und Ottawa und eines *Advisory Board*, dessen Expertise weitere Teilgebiete der Kunstgeschichte abdeckt (Arts of the Americas, African Art History, East Asian Art History, Eastern European History, Islamic Art History, History of Photography, Digital Art History). Wir haben in den ersten Jahren entscheidend von der Expertise der Kolleg:innen aus Lateinamerika und Osteuropa profitiert, die bereits schon deutlich früher in diesem Bereich wichtige Open Access-Journals etabliert haben.

Darüber hinaus sehen wir uns als Forum, das Kunsthistoriker:innen einlädt, darüber nachzudenken, wie sie in Zukunft digital publizieren wollen und was ihre spezifischen Bedürfnisse sind. Wichtige Innovationen waren bisher die Entscheidung, jedem Bild eine ganze Seite – und damit die größtmögliche Abbildungsqualität – zu ermöglichen, *Backlinks* von der Abbildungsnummer zurück auf den ersten Bildverweis im Text zu setzen, eine Schrift zu entwickeln, die auf Screens von Handy, Tablet, Laptop und Desktop sowie ausgedruckt gleich gut lesbar ist, die Platzierung der Fussnoten in der Seitenmitte sowie die Möglichkeit der Einbettung von Filmclips in der HTML-Version, beispielsweise bei den Ausstellungsrezensionen.⁸ Hiermit reagierten wir auf spezifische Bedürfnisse von publizierenden Kunsthistoriker:innen.

Darüber hinaus sehen wir uns als Expert:innen, die Autor:innen bei Fragen zu Bildrechten in digitalen Publikationen beraten. Besonders in der Anfangsphase war das ein oftmals mit Skepsis begleitetes Thema, ob gerade in der Kunstgeschichte digitales Publizieren möglich ist. Inzwischen zeigt sich, dass es lediglich einige wenige Institutionen sind, die sich dem Wandel zu digitalen Publikationsformaten (noch) verweigern, während die meisten großen bildgebenden Institutionen bei Publikationen ohne Profitinteresse den Autor:innen die Bildrechte nicht nur unkompliziert, sondern auch kostengünstig bis kostenlos zugestehen.

Die Initiativen auf europäischer Ebene (Plan S/cOAlition S) sowie in den USA die University of California und das MIT, die gegen die steigenden Verlagskosten aktiv zu werden beginnen, lassen keinen Zweifel daran, dass eine Disziplin wie die Kunstgeschichte in der Konkurrenz um Forschungsförderung nur bestehen kann, wenn sie zukunftsweisende und zugleich qualitativ hochwertige Publikationsorgane im Open Access etabliert.⁹ Als Redaktion und Herausgeber:innen einer Open Access-Zeitschrift setzen wir uns aktiv dafür ein, über das Thema zu informieren und uns mit anderen Interessierten auszutauschen. Eine Übersicht über alle kunsthistorischen Journals mit Informationen zu deren Open Access-Policy wurde bereits von uns erstellt und der Fachgemeinschaft zur Verfügung gestellt.¹⁰

Mit Blick auf die zunehmende Vernetzung von metrisch basierten Strukturen und Zitationsverlinkung und -statistiken, die zur Sichtbarkeit von Publikationen und in Verfahren zur Evaluierung ihrer Autor:innen (ORCID, Google Scholars etc.) von den Großverlagen wie Springer, Elsevier, Taylor&Francis, Wiley und De Gruyter betrieben und weiter ausgebaut werden, bemühen wir uns um die Aufnahme in die wichtigsten Indices. Im DOAJ wird die *21: Inquiries* bereits geführt, ebenso in EBSCO. Für die Zukunft wird die Aufnahme in SCOPUS, *Web of Science* wie auch dem *Arts and Humanities Citation Index* angestrebt. Zeitschriften, die sich diesen – von Verlagen aufgebauten und geführten – Indices verweigern, entziehen ihren Autor:innen auch die dadurch erzeugte, messbare Sichtbarkeit. In Zeitschriften zu publizieren wird in Zukunft noch politischer werden.

Anmerkungen

- 1 *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, <https://21-inquiries.eu/>, Zugriff am 16.11.2022.
- 2 Nationale Open-Access-Strategie für die Schweiz. Aktionsplan, https://www.swissuniversities.ch/fileadmin/swissuniversities/Dokumente/Hochschulpolitik/Open_Access/Plan_d_action-d.pdf, Zugriff am 16.11.2022.
- 3 <https://doi.org/10.11588/xxi.2020.1>, Zugriff am 16.11.2022.
- 4 Anton Schweizer: Puppets for the Margravine. Japanese Ephemera and Their (Re)Construction in Eighteenth-Century Chinoiserie, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 1, 2021, Nr. 2, <https://doi.org/10.11588/xxi.2021.1.79014>, Zugriff am 16.11.2022.
- 5 Julia Pelta Feldman: Restitution Is Not Enough. Deaccessioning for Justice in Contemporary Art, in: ebd. 1, 2020, Nr. 1, <https://doi.org/10.11588/xxi.2020.1.73144> und Caesar Alimsinya Atuire: Black Lives Matter and the Removal of Fascist Statues. Perspectives of an African, in: ebd. 1, 2020, Nr. 2, <https://doi.org/10.11588/xxi.2020.2.76234>, jeweils Zugriff am 16.11.2022.
- 6 *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 3, 2022, Nr. 3, <https://doi.org/10.11588/xxi.2022.3>, Zugriff am 16.11.2022.
- 7 Siehe den Beitrag im vorliegenden Heft von Maria Effinger: Kunstgeschichte kommunizieren? Aufgaben, Herausforderungen und Weiterentwicklungspotenziale beim elektronischen Publizieren im Open Access.
- 8 Die Vision der Herausgeber:innen, für die neue Zeitschrift ein Layout mit einer eigenen Schrift zu entwerfen, die auf Bildschirmen von Computern, Tablets und Smartphones gut lesbar ist, hat der Grafiker und Typograf Kaj Lehmann (<https://kajlehmann.ch/>, Zürich) umgesetzt.
- 9 Zu Plan S/cOAlition S siehe <https://www.coalition-on-s.org/>, Zugriff am 16.11.2022.
- 10 Art History Journal Spreadsheet, <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1B8sUm7B9hjHNY-YOslip1jQ-TshFALmGzBliiKNLQ/edit#gid=0>, Zugriff am 11.11.2022.

Die *Zeitschrift für Hochschulentwicklung* widmet sich in der im Oktober 2020 erschienenen Ausgabe der dringlichen Frage nach Diversität an Hochschulen. Bereits in der Einleitung stellen die Herausgeber:innen fest, dass diese auf die Diversifizierungsfragen reagieren müssten, um dem Exzellenzanspruch gerecht werden zu können. Hierbei seien drei Aspekte zwingend zu berücksichtigen: erstens «Hochschulen [werden] nicht nur als Studien-, Forschungs- und Innovationsstätten, sondern vermehrt auch als Arbeitgeber*innen in den Blick genommen, die ein höheres Maß an Inklusion und Partizipation zu realisieren haben»; zweitens Diversitätskompetenz sollte in der Lehre vorausgesetzt und vermittelt werden, entsprechende Methoden und Praktiken sollten zum Einsatz kommen; und drittens die Zulassungsvoraussetzungen zu Studiengängen oder Studienprogrammen sollten darauf geprüft werden, in welchem Maß sie Inklusion zulassen und welchen Einfluss dies auf Disziplinauswahl und Prüfungsbedingungen habe.¹ Diese drei Anforderungen verdeutlichen eine reziproke Beziehung zwischen strukturellen Fragen, inhaltlichen Perspektiven sowie praktischen Umsetzungen. Eine exzellente Wissenschaftspraxis sollte auf die Herausforderungen der Gegenwart reagieren, das heißt, sie inhaltlich zum Thema zu machen und zugleich die eigenen Praktiken und Strukturen zu hinterfragen. Demnach kann eine intersektionale, diverse und damit gerechtere Entwicklung der (Kunst-)Wissenschaft nur dann gelingen, wenn Diversifizierung nicht allein in eine inhaltliche Auseinandersetzung um Lehr- und Forschungsinhalte mündet. Sie muss sich auch in den Stellenbesetzungen, den Finanzierungen von Projekten, der Wissenschaftskommunikation sowie den Arbeitsbedingungen niederschlagen. Denn prekäre Arbeitsbedingungen, befristete Stellen, hohe Arbeitsbelastung, Konkurrenzdruck, Zukunftsängste und psychische Belastung bestimmen nicht nur die Arbeitsunzufriedenheit des wissenschaftlichen Personals, sondern wirken sich auch auf die Lehr- und Forschungspraxis und folglich auf die Aktualisierung der wissenschaftlichen Inhalte aus. Kurzzeit-, Projekt- und Qualifizierungsstellen sowie die stete Sorge um berufliche und finanzielle Sicherheit verunmöglichen die Entwicklung und Durchführung von Langzeitprojekten, die es benötigt, um die Diversifizierung unserer Disziplin und die damit verbundene Notwendigkeit der Methodenerweiterung anzugehen. Welche Kritik kann und muss geäußert werden und wie lassen sich die gegenwärtigen strukturellen Bedingungen verbessern?

Bestandsaufnahme

Der *DGB-Hochschulreport zur Arbeitszufriedenheit an Hochschulen* vom November 2020 hat anhand einer Befragung von 11.000 hauptberuflichen Mitarbeitenden des wissenschaftlichen «Mittelbaus» deutlich gemacht, dass diese ihre Arbeitsbedingungen

im niedrigen Mittelfeld verorten oder sogar als «schlecht» beurteilen.² Gründe hierfür seien die Arbeitszeiten (Nacht- und Wochenendarbeit sowie unbezahlte Überstunden), die hohe Belastung und ständige Unterbrechungen von Arbeitsprozessen aufgrund fehlender Informationen, die Beschäftigungsunsicherheit sowie die hohe emotionale Belastung, die aus Eigen- und Fremderwartungen resultiere.³ Während diese Kategorien die Arbeitsunzufriedenheit aller Befragten gleichermaßen betreffen, verstärkt der Gendergap die Sorgen der Arbeitnehmerinnen zusätzlich. Denn Statistiken belegen, dass die Geschlechterparität an deutschen Hochschulen, die noch im «Mittelbau» existiert, im Bereich der Professuren und Leitungspositionen deutlich abnimmt, da 2,9-mal mehr W2- und 3,3-mal mehr W3-Professuren mit Männern besetzt sind.⁴ Der Hochschulpakt 2020 dokumentiert, dass im Jahr 2019 bundesweit nur 25,6 % der Lehrstühle mit Frauen besetzt waren.⁵ In den Geisteswissenschaften entwickelt sich diese Zahl zwar laut der Erhebung des *Netzwerks für Frauen- und Geschlechterforschung NRW* zu Gunsten der Arbeitnehmerinnen in gehobener akademischer Stellung, fällt jedoch in Relation zum Anteil weiblicher Studierender drastisch ab: Bei einer Studentinnenquote von 66,9 % liegt die Anzahl von Professorinnen bei 41,2 %, also rund 26 Prozentpunkte niedriger.⁶ Während also die Chance, einen Ruf auf eine Professur zu bekommen, für alle Postdoktorand:innen und Habilitierten allgemein sehr gering ausfällt, reduziert sie sich für Bewerberinnen zusätzlich.⁷

Um den dermaßen schlecht bewerteten Arbeitsbedingungen entgegenzuwirken, erarbeitete das *Netzwerk für Gute Arbeit in der Wissenschaft* alternative Personalmodelle unter konstanten Kosten und Semesterwochenstunden, die sich an den englischen Lecturer- bzw. den US-amerikanischen Tenure-Track-Stellen orientierten.⁸ Bei gleicher Kostenbelastung könnte die Anzahl der unbefristeten Stellen vornehmlich für Postdoktorand:innen erhöht und damit mehr Sicherheit, weniger Lehrdeputat für Einzelne, vertiefte Forschung und weniger Weggang aus der Wissenschaft beziehungsweise Abwanderung ins Ausland gewährleistet werden. Doch es wird weiterhin am Status quo festgehalten und am 6. Juli 2022 empfahl die Hochschulrektorenkonferenz sogar eine Kürzung der Beschäftigungszeit gemäß *WissZeitVG* von 12 auf 10 Jahre.⁹ Neoliberale Vorstellungen von Wissenschaft führen zu der Annahme, dass prekäre Arbeitsbedingungen und die damit verbundene Zukunftsangst Anreize für Kreativität und exzellente Wissenschaft darstellen.¹⁰ Die Auffassung, dass Befristungen von Postdoktorand:innenstellen der «Bestenauslese» dienlich seien, lässt sich argumentativ nicht aufrechterhalten, wie Lisa Janotta und Álvaro Morcillo Laiz überzeugend darlegen.¹¹ Ganz im Gegenteil: Es braucht positive Anreize! Doch die erforderliche Anpassung des Wissenschaftssystems wird weiterhin vereitelt. So verstoße der im September 2021 vom rot-rot-grünen Senat in Berlin gestellte Antrag auf Anschlusszusagen für Postdoktorand:innen einem Gutachten des wissenschaftlichen Parlamentsdienstes des Berliner Abgeordnetenhauses zufolge gegen die verfassungsrechtlich verbuchte «Freiheit der Wissenschaft».¹² Die Opposition hat schließlich eine Verfassungsbeschwerde eingereicht.¹³ Begründet wurde diese Klage mit der Aussage, «durch die Befristungen würde die Überalterung des wissenschaftlichen Mittelbaus vermieden» und «die Erneuerungsfähigkeit der Hochschulen» gesichert.¹⁴

Wie frei ist die Wissenschaft?

Mit der Frage nach der Freiheit der Wissenschaft geht auch die nach ihrer Kritikfähigkeit einher. Denn wenn es nicht nur um einen verkürzten Freiheitsbegriff neoliberaler Prägung geht, wie ihn vorgenanntes Gutachten und Klageschrift zugrunde

legen, sondern darum, von tatsächlicher akademischer Freiheit, sprich von freier Forschung und freier Lehre zu sprechen, dann müssen auch die Bedingungen berücksichtigt werden, die diese Freiheit gewährleisten oder reglementieren. Die (perfid) Moralisierung des im eigentlichen Sinne positiv besetzten Freiheitsbegriffs durch die obgenannte Anklageschrift, suggeriert in seiner neoliberalen (marktorientierten) Reduzierung, dass diejenigen, die an beziehungsweise in dieser Freiheit scheitern, alleinig Schuld sind an ihrer Situation. Wie frei ist also die Wissenschaft, wenn die Meinungsäußerung in diesem System bisweilen nur eingeschränkt möglich scheint?

Sowohl inhaltliche als auch strukturelle Infragestellungen des Status quo setzen eine gesicherte Fallhöhe voraus. Unter den Bedingungen eines systemisch festgeschriebenen wissenschaftlichen Prekariats jedoch herrscht eine repressive Atmosphäre vor, die einvernehmliches Schweigen zur Folge hat, aus Angst keine Vertragsverlängerung, keine Neuanstellung oder Entfristung zu erhalten. Die verinnerlichte Scham vor dem Scheitern wird also zum repressiven Element und so das Schweigen zum Ausdruck ebendieser Scham. Somit prämiert der Lehrstuhlfeudalismus, der einseitig auf die «Freiheit» von Professor:innen absieht, Konformismus. Die Hürde, inhaltlich den etablierten Stimmen zu widersprechen, strukturell die Arbeitsbedingungen zu kritisieren, systemisch die Qualifizierungsanforderungen und Erwartungen zu hinterfragen, gestaltet sich als beinahe unüberwindbar. Kritik üben zu dürfen, sowohl inhaltlich als auch strukturell, bildet jedoch gerade das Fundament freien Denkens und ermöglicht damit die Verortung der eigenen Forschung sowie der eigenen Person innerhalb eines Systems. Diese fundamentale und unerlässliche Grundbedingung für freie Forschung und Mitwirkung im akademischen System setzt Sicherheit voraus – Sicherheit, die Verlängerung oder Berufung nicht zu gefährden. Zugleich führt erst diese Kritikfähigkeit zu einer Erneuerung und Verbesserung sowohl der wissenschaftlichen Inhalte als auch der akademischen Arbeitsbedingungen. Eine vermeintlich unkomplizierte, durch Befristung zeitlich determinierte Austauschbarkeit wissenschaftlichen Personals bei nicht ausreichender Erbringung wissenschaftlicher Leistungen kann die Freiheit der Wissenschaft schlechterdings nicht gewährleisten. Denn unkonventionelle Denkweisen und neue, kritische Perspektiven können dem Homogenisierungsdruck der Wissenschaft unter den bestehenden Bedingungen kaum standhalten. Und so betonen Mitglieder des «Mittelbaus» bisweilen selbst, wir trügen das System ja selbst mit. Diese Selbstanschuldigung grenzt jedoch an Autoaggression, denn die Freiheit, sich dem Betrieb zu widersetzen, haben alle diejenigen nur bedingt, die sich in einer befristeten beziehungsweise in gar keiner Anstellung befinden und sich den Weg zu einer möglichen Dauerbeschäftigung nicht verbauen wollen. Systemisch und strukturell muss diese Freiheit gewährleistet und untermauert sein, vom Kollektiv getragen und eingefordert, sodass an der passenden Stelle Kritik geäußert und Veränderungen eingeleitet werden können. Denk- und Redefreiheit führen auch zu einem gesteigerten Partizipations- und Gestaltungswillen, was das Ziel einer dynamischen Wissenschaftskultur sein sollte. Voraussetzung hierfür sind aber gegenseitiger Respekt sowie Anerkennung und Wertschätzung von Kompetenzen und Leistungen. Damit ließe sich die vermeintlich unüberbrückbare Hierarchie innerhalb der Wissenschaft aufbrechen; die Beteiligten könnten sich auf Augenhöhe begegnen.

Es wird deutlich, dass die Befristung von wissenschaftlichen Stellen nicht nur individuelle Zukunftsängste zur Folge hat, sondern auch Einfluss auf die Inhalte

der Forschungsarbeit und -entwicklung nimmt sowie die Arbeitspraxis beeinflusst. Denn wie die *Junge Akademie* in ihrer im Juni 2022 veröffentlichten Stellungnahme zum Wissenschaftszeitvertragsgesetz zu Recht betont, unterbinden Befristungen Inter- und Transdisziplinarität, Hochrisikoforschung und unkonventionelle Forschungsthemen, während Führungspersonal (Leitung einer drittmittelfinanzierten Forschungsgruppe) durch Befristung an Autorität verliert und die Konkurrenzfähigkeit der deutschen Universitätslandschaft sinkt.¹⁵

Wie diversitätskompetent ist die Kunstwissenschaft?

Die inhaltlichen Folgen struktureller Bedingungen nehmen gleichsam Einfluss auf die Diversität an Hochschulen. Während die Kunstwissenschaft in den letzten Jahren ein stärkeres Bewusstsein für intersektionale Fragestellungen entwickelt (Dekolonisierung, Gender, Dis_ability und Queer Theory), schlägt sich dies nur bedingt in der Besetzung von Stellen und der Denomination von Professuren nieder. Im Gegensatz zu den statistischen Erhebungen zur Geschlechterparität liegen bisher nur wenige Daten vor, die die intersektionalen Forschungsbereiche und deren Vertreter:innen erfassen.¹⁶ Doch die Erhebung und Auswertung dieser Daten ist notwendig, um Marginalisierungen und ihre Gründe sichtbar zu machen, folglich an den Problemstellungen zu arbeiten und die Bedingungen zu verbessern. Die Frage nach Diversitätskompetenzen unserer Disziplin schließt auch jene nach ihrer Zugänglichkeit mit ein. Wer studiert Kunstwissenschaften? Wie bereitet die Schule auf dieses Studium vor? Welche gesellschaftliche Stellung nimmt die Kunst ein? Welche Rolle spielen bei der Studienwahl kulturelles und monetäres Kapital? Dies sind nur wenige Fragen, denen sich die Kunstwissenschaft mit größerem Engagement zu stellen hat. Erneut verbinden sich an dieser Stelle inhaltliche mit strukturellen Aspekten.

Auf inhaltlicher Ebene muss sich die Kunstwissenschaft nicht nur bezogen auf die Untersuchungsgegenstände, sondern auch auf der Ebene der Methodenentwicklung und -kompetenzen erneuern. Denn die Öffnung unserer Disziplin für intersektionale Perspektiven sollte sich stets begrifflich und gedanklich niederschlagen. Um diese grundlegenden Werkzeuge kunstwissenschaftlicher Forschung zu aktualisieren, bedarf es jedoch langfristig angelegter Forschungsprojekte und inter- sowie transdisziplinärer Forschungsgruppen. Gleichzeitig sollte Forschung, wie der *Deutsche Gewerkschaftsbund* fordert, als Daueraufgabe aufgefasst werden.¹⁷ Durch die Schaffung von mehr Dauerstellen an Hochschulen, etwa nach dem Personalmodell des *Netzwerks für Gute Arbeit in der Wissenschaft*, sowie eine Diversifizierung des wissenschaftlichen Personals könnten die Erneuerung und Aktualisierung der Kunstwissenschaft mit Blick auf intersektionale Anforderungen auf eine Vielzahl von Expert:innen verteilt werden. Durch Inklusion und Berücksichtigung der vielfältigen Kompetenzen und Kenntnisse wäre eine multiperspektivische Prüfung der eigenen Inhalte, Strukturen und Praktiken möglich, die die ›blinden Flecken‹ reduzieren oder gar auslöschen könnte. Wenn also eine Aktualisierung und Diversifizierung der Disziplin tatsächlich ernst gemeint ist, dann sollte diese inhaltliche Erweiterung ihren Niederschlag gleichermaßen in den Strukturen und im Personal finden.

Inhalt und Struktur bedingen sich gegenseitig und können durch reziproke Reformanstrengungen eine Erneuerung der Kunstwissenschaft vorantreiben und sich auf deren Forschungsinhalte, Akteur:innen, deren Gestaltungsmöglichkeiten und die Zugänglichkeit des Fachs auswirken. Hierbei gilt es, den Status quo zu hinterfragen,

mehr Transparenz zu schaffen, Qualifizierungsstufen genau zu definieren, Feedbacksysteme zu etablieren, Hierarchien abzubauen, Fortbildungsprogramme – zum Beispiel im Bereich von Wissenschaftsmanagement, Wissenschaftskommunikation sowie Lehr-, Führungs- und Diversitätskompetenz – für alle wissenschaftlichen Arbeitnehmer:innen anzubieten sowie Dauerstellen für Postdoktorand:innen in Forschung und Lehre zu etablieren. Damit lassen sich positive Anreize schaffen, die Leistung steigern, die Arbeitsbelastung auf vielen Schultern verteilen und die vielfältigen Expertisen, Kenntnisse und Kompetenzen der Mitarbeitenden für Forschung und Lehre fruchtbar machen. Die Heterogenisierung des Personals bedingt damit die Aktualisierung und kritische Prüfung unserer Disziplin auf inhaltlicher und struktureller Ebene und bildet so das Fundament für eine zeitgemäße Anpassung von Methoden und Fragestellungen an die Herausforderungen der Gegenwart sowie für exzellente Forschungsarbeit.

Anmerkungen

- 1 Regina Aichinger / Frank Linde / Nicole Auferkorte-Michaelis: Editorial. Diversität an Hochschulen. Chancen und Herausforderungen auf dem Weg zu exzellenten und inklusiven Hochschulen, in: Zeitschrift für Hochschulentwicklung 15, 2020, Nr. 3: Diversität an Hochschulen. Chancen und Herausforderungen auf dem Weg zu exzellenten und inklusiven Hochschulen, hg. v. Regina Aichinger / Frank Linde / Nicole Auferkorte-Michaelis, S. 9–23, hier S. 10.
- 2 Dietmar Hobler / Stefan Reyuf: DGB-Hochschulreport. Arbeits- und Beschäftigungsbedingungen an Hochschulen in Deutschland. Eine Studie des Instituts für sozialwissenschaftlichen Transfer (SowiTra) im Auftrag des DGB Bundesvorstandes, Berlin November 2020.
- 3 Ebd., S. 19–27.
- 4 Marco Schröder: Besetzung von Professuren. Genderspezifische Ungleichheiten im Wissenschaftssystem, in: Statistische Monatshefte Rheinland-Pfalz 2021, Nr. 8, S. 585–596, hier S. 589.
- 5 Hochschulpakt 2020: Bericht zur Umsetzung im Jahr 2019, Bonn 2021 (Materialien der GWK, Nr. 76), S. 15.
- 6 Beate Kortendiek u. a.: Gender-Report 2019. Geschlechter(un)gerechtigkeit an nordrhein-westfälischen Hochschulen. Hochschulentwicklungen, Gleichstellungspraktiken, Gender Pay Gap, Essen 2019 (Studien Netzwerk Frauen- und Geschlechterforschung NRW, Nr. 31), S. 75–77.
- 7 Gabriele Voßkühler schreibt noch in ihrem Beitrag für den Wirtschaftsteil der Online-Ausgabe der Welt vom 01.04.2018, dass es sich um jeden 23sten, also um 4 % handele (Gabriele Voßkühler: Wenn der Uni-Prof ein Traum bleibt – werden Sie FH-Professor, in: Die Welt, 01.04.2018, <https://www.welt.de/wirtschaft/karriere/bildung/article175059770/Professur-in-Deutschland-finden-Was-es-fuer-Postdocs-an-Alternativen-gibt.html>, Zugriff am 06.09.2022).
- 8 Maria Zeitler verzichtet in ihrem Beitrag «Professor werden: Chancen auf einen Lehrstuhl im Überblick» vom Dezember 2021 auf der Online-Plattform *academics* auf die Angabe eines konkreten Faktors, da dieser sich aufgrund der veränderten Zugänge zur Professur (auch ohne Habilitation) und internationaler Bewerber:innen nicht genau feststellen lasse. (Maria Zeitler: Professor werden: Chancen auf einen Lehrstuhl im Überblick, in: *academics*, Dezember 2021, <https://www.academics.de/ratgeber/professur-deutschland-ueberblick>, Zugriff am 06.09.2022)
- 9 Netzwerk für Gute Arbeit in der Wissenschaft: Personalmodelle für Universitäten in Deutschland. Alternativen zur prekären Beschäftigung, Berlin 2020, siehe: https://mittelbau.net/wp-content/uploads/2020/11/Personalmodelle_final.pdf, Zugriff am 06.09.2022.
- 10 Pressemitteilung der Hochschulrektorenkonferenz: Universitäten in der HRK legen Diskussionsvorschlag zur Weiterentwicklung des Wissenschaftszeitvertragsgesetzes vor. Weitere Maßnahmen notwendig, 06.07.2022, <https://www.hrk.de/presse/pressemitteilungen/pressemitteilung/meldung/universitaeten-in-der-hrk-legen-diskussionsvorschlag-zur-weiterentwicklung-des-wissenschaftszeitvertr/>, Zugriff am 06.09.2022.
- 11 Ein anschauliches Beispiel für diese Haltung ist die viel diskutierte Aussage des ehemaligen Präsidenten der Universität Hamburg Dieter Lenzen, die den Podcast *Der Gipfel der Bildung* vom 11.02.2022 ankündigt, indem er herausstellt: «Wissenschaftler sind keine Laufbahnbeamten. Nur unter einem gewissen Risiko kann man kreativ bleiben.» Patrick Honecker / Jan-Martin Wiarda: Gipfel der Bildung_12_Lenzen, <https://www.jmwiarda.de/2022/02/11/wissenschaftler-sind-keine-laufbahnbeamten/>, Zugriff am 06.09.2022.

11 Lisa Janotta/Álvaro Morcillo Laiz: Befristungen sind keine ‚Bestenauslese‘, in: Jacobin, 18.05.2022, <https://jacobin.de/artikel/befristungen-sind-keine-bestenauslese-wisszeitvg-ich-bin-hanna-arbeitsbedingungen-forschung-peter-andre-alt-ludwig-kronthaler/>, Zugriff am 06.09.2022.

12 Es handelt sich um eine am 14.09.2021 vorgenommene Aktualisierung des §110 Abs. 6. Siehe Gesetz über die Hochschulen im Land Berlin (Berliner Hochschulgesetz – BerlHG) in der Fassung vom 26. Juli 2011, § 110 Wissenschaftliche und künstlerische Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen, <https://gesetze.berlin.de/bsbe/document/jlr-HSchulGBE2011V27P110>, Zugriff am 06.09.2022.

13 Torsten Harmsen: Berlin verstößt gegen die Verfassung. Gutachten kritisiert neues Hochschulgesetz, in: Berliner Zeitung, 14.06.2022, https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/berlin-verstoest-gegen-die-verfassung-gutachten-kritisiert-neues-hochschulgesetz-li.235826.amp?fbclid=IwAR0P_5DuP7hFTgjaDPuegBr2GpJLW84V9uWljfW6DEisuQazTqUTY7K4WKs, Zugriff am 06.09.2022.

14 Amory Burchard: Parlamentsgutachter sehen grobe Fehler im Berliner Hochschulgesetz, in: Der Tagesspiegel, 13.06.2022, <https://www.tagesspiegel.de/wissen/streit-um-dauerstellen-fuer-postdoktoranden-parlamentsgutachter-sehen-grobe-fehler-im-berliner-hochschulgesetz/28420724.html>, Zugriff am 06.09.2022.

15 Astrid Eichhorn u. a., Die Junge Akademie: Stellungnahme. Perspektiven auf das Wissenschaftszeitvertragsgesetz, 24.06.2022, Die Junge Akademie an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Nationalen Akademie der Wissenschaften Leopoldina, S. 8. https://www.diejungeakademie.de/media/pages/publikationen/perspektiven-auf-das-wissenschaftszeitvertragsgesetz/b82fcc2483-1670257394/20220624_diejungeakademie_stellungnahmewisszeitvg.pdf, Zugriff am 06.09.2022.

16 Einige Zahlen legt das statistische Bundesamt 2021 vor. Siehe Bildung und Kultur. Personal an Hochschulen 2020, Fachserie 11, Reihe 4.4, 08.10.2021, https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Hochschulen/Publicationen/Downloads-Hochschulen/personal-hochschulen-2110440207004.pdf?__blob=publicationFile, Zugriff am 06.09.2022.

17 DGB-Hochschulreport 2020 (wie Anm. 2), S. 100.

In der Diskussion um die Arbeitsbedingungen in der Wissenschaft stehen sich, so der gegenwärtige Eindruck, vor allem biographische und bürokratische Positionen gegenüber: Vertreter:innen der Diskussion, die sich seit dem Sommer 2021 zunächst vor allem in sozialen Medien unter dem Hashtag *#ichbinhanna* versammelten, thematisieren die drastischen Auswirkungen, die die Befristungspraxis der Wissenschaft für ihr persönliches Leben hatte und hat. Bald wurde *#ichbinhanna* ergänzt um den weiteren Hashtag *#ichbinreyhan*, mit dem die Sprach-, Migrations- und Rassismusforscherin Reyhan Şahin in einem Twitter-Thread ihre Erfahrungen als «Bildungsaufsteigerin of Colour» beschrieb.¹ Beide Hashtags erfuhren rege Resonanz. Die Unmittelbarkeit, der interaktive Charakter und auch die potenzielle Anonymisierung auf Twitter boten insgesamt einen produktiven Rahmen für das, was früher und schon seit Jahren oft am Rande von Veranstaltungen, im Freundeskreis, jedenfalls inoffiziell kommuniziert wurde. Damit hat das Biographische als Argument innerhalb dieser Diskussion eine neue, politische Dimension und Sichtbarkeit erreicht. Vor einigen Wochen erschien *#ichbinhanna* als Buch im Suhrkamp Verlag.² Die Autor:innen Amrei Bahr, Kristin Eichhorn und Sebastian Kubon hatten zuvor bereits mit ihren durchaus systemisch argumentierten *95 Thesen gegen das Wissenschaftszeitvertragsgesetz* für Aufsehen gesorgt.³ Auch der Suhrkamp-Band zielt letztlich auf die Ebene konkreter Policy ab und endet mit Reformvorschlägen. Dabei wird schon eingangs klar formuliert, aus welcher Motivation er hervorging: «Es ging bei diesem ersten Tweet bzw. unseren ersten Tweets darum zu zeigen, dass unter dem Wissenschaftszeitvertragsgesetz (WissZeitVG), das von entfristeten Beamt*innen und konservativen Wissenschaftspolitiker*innen verteidigt, ja sogar gerühmt wird, nicht nur die Wissenschaft an sich leidet, sondern eine Vielzahl individueller Wissenschaftler*innen, konkrete Menschen (und deren Angehörige), deren Lebensläufe davon zutiefst beeinträchtigt werden.»⁴ Diese Feststellung ist eng mit der Frage der sozialen und kulturellen Diversität des akademischen Betriebs verbunden, wie ich sie 2021 in meinem Debattenbeitrag für die *kritischen berichte* thematisierte: Die Wissenschaften – und zumal die qualitativ analytischen Geisteswissenschaften – sollten ein Interesse daran haben und Bedingungen schaffen, um Menschen mit unterschiedlichen Erfahrungshorizonten und Hintergründen einzubeziehen, anstatt sich an einer Art idealer Norm-Persona zu orientieren, die entweder privilegiert oder aber anspruchslos genug ist, alle Anforderungen zu erfüllen und gleichzeitig Unsicherheiten auszuhalten.⁵ Die für die Diskussion zentrale biographische Frage «Wer ist Hanna?» ist somit mehr als berechtigt, um solche Klischeevorstellungen aufzubrechen. Es muss jedoch stets im gleichen Atemzug und ebenso explizit gefragt

werden: «Wer ist Reyhan?» Andernfalls droht der biographische Ansatz in eine Sackgasse zu führen, in der sich wieder nur bestimmte Demographien versammeln, in der sich wiederum die Frage stellt: Wer kann es sich leisten, und wer wird am deutlichsten gehört, wenn es um prekäre Arbeitsbedingungen in der Wissenschaft geht?

Umso mehr gilt dies, da die politischen Antworten auf die Diskussion oft erstaunlich entkoppelt von konkreten Erfahrungswelten wirken. Sicherlich, wo es darum geht, Reformen zu implementieren, muss systemisch argumentiert werden, müssen Leitlinien definiert werden, die von allgemeinerer Gültigkeit sein können, müssen bürokratische Rahmenbedingungen erfüllt werden. Gerade aus der Perspektive der Geisteswissenschaftlerin fällt jedoch auf, wie sehr das quantitativ Normierende im Vordergrund steht, ohne etwa grundlegend zwischen den Bedingungen unterschiedlicher Fachkulturen und unterschiedlicher sozio-ökonomischer Konstellationen zu differenzieren. Bezeichnenderweise war im vergangenen Sommer einer der ersten zentralen Reformvorschläge der Hochschulrektorenkonferenz eine Verkürzung der Qualifikationsphase von zwölf auf zehn Jahre.⁶ Im *Delta* zwischen diesen beiden Polen der Diskussion – individuelle, persönliche Erfahrung hier, kennzahlenorientiertes bürokratisches Denken dort – offenbart sich wohl eine grundlegende Krise der Institutionen, und vielleicht insbesondere der Sozial- und Geisteswissenschaften innerhalb der Institutionen: Wenn wir die Geisteswissenschaften weiterhin als Disziplinen verstehen, die die Komplexität von Gesellschaften erfassen, dann sind akademische Institutionen nicht zuletzt auch Lebensräume mit jeweils eigenem Selbstverständnis. Welche Fragen stellt man sich eigentlich täglich in diesem Lebensraum Universität? Die Historikerin Ariane Leendertz untersuchte in einer Zusammenschau qualitativer und quantitativer Forschungsmethoden jüngst etwa die Befristungspraxis der Max-Planck-Gesellschaft.⁷ Sie macht dabei eine sich über Jahrzehnte hinweg verstärkende ökonomisierte «Meistererzählung» aus, deren wettbewerbsorientierte Ausrichtung insbesondere zum Nachteil der Geisteswissenschaften wurde.⁸ Der Methodenteil ihres Aufsatzes enthält eine interessante Überlegung, die unmittelbar in das *Delta* zwischen biographischer und institutioneller Perspektive führt: «Als Akteure in der gegenwärtigen Wissenschaft haben viele von uns die Entwicklungen der vergangenen Jahrzehnte an den Universitäten und Forschungsinstituten aus nächster Nähe miterlebt und können mit individuellen Beobachtungen, Bewertungen und Erfahrungen aufwarten», so Leendertz.⁹ Sie weist darauf hin, dass Zeitgenossenschaft und eigene Involviertheit stets in die Analyse des Historikers und der Historikerin hineinwirken. Gerade diese Vertrautheit aber ermögliche einen «Gewinn für das historische Verstehen».¹⁰ Leendertz bezieht sich dabei auf Überlegungen zur «Zeitgeschichte als Aufgabe», wie sie Hans Rothfels bereits 1953 formulierte.¹¹ Aus dieser Forderung der Nachkriegsjahre lässt sich für uns heute möglicherweise eine Aufgabe ableiten, die zur Perspektive werden kann: Gerade als Geisteswissenschaftler:innen haben wir die Verantwortung, aber auch das Instrumentarium, biographische Narrative in systematisches Verstehen umzusetzen. Wir sollten an dieser Stelle einerseits mit unseren Fragen nicht dabei stehen bleiben, was für den und die Einzelne falsch läuft. Und wir sollten andererseits diese Fragen nicht nur damit beantworten, was der juristische, administrative oder ökonomische Rahmen hergibt. Die oft unausgesprochenen Fragen im *Delta* zwischen diesen beiden Bereichen sind vielleicht die, die uns ein Stück weiterbringen.

Anmerkungen

- 1** Dr.in Reyhan Şahin: «Ich bin Reyhan, 39, Sprach-, Migrations- & Rassismusforscherin. Ich hatte noch nie ne Uni-Stelle, finanzierte meine Promotion, Postdoc (& jetzige Habilitation) mit selbst beantragten Stipendien. Forscher:innen of Color aus nicht-akademisierten Familien haben's in der Fuckademia», Twitter, @LadyBitchRay1, 11.06.2021, <https://twitter.com/ladybitchray1/status/1403238905051332609?lang=de>, Zugriff am 12.10.2022.
- 2** #IchBinHanna. Prekäre Wissenschaft in Deutschland, hg. v. Amrei Bahr/Kirstin Eichhorn/Sebastian Kubon, Berlin 2022.
- 3** Amrei Bahr/Kirstin Eichhorn/Sebastian Kubon: 95 Thesen gegen das WissZeitVG, 30.11.2020, <https://95vswisszeitvg.wordpress.com/>, Zugriff am 12.10.2022.
- 4** Bahr/Eichhorn/Kubon 2022 (wie Anm. 2), S. 8.
- 5** Eva-Maria Troelenberg: Struktur und Diversität. Zur Debatte über die Arbeitsbedingungen in der Wissenschaft, in: kritische berichte 49, 2021, Nr. 2, S. 91–96. Bahr, Eichhorn und Kubon weisen explizit auf das Thema der Diversität hin, erkennen m. E. aber nur bedingt, wie sehr es mit dem Grundproblem verweben ist: Bahr/Eichhorn/Kubon 2022 (wie Anm. 2), S. 11.
- 6** Den Auftakt dieser Reformdiskussion machte ein viel beachtetes und in der Folge heftig kritisier-tes Interview auf dem Blog des Wissenschaftsjournalisten Jan-Martin Wiarda: Der Plan der Hochschulrektoren, 28.06.2022, <https://www.jmwiarda.de/2022/06/27/der-plan-der-hochschulrektoren/>, Zugriff am 12.10.2022 .
- 7** Ariane Leendertz: Die Macht des Wettbewerbs. Die Max-Planck-Gesellschaft und die Ökonomisierung der Wissenschaft seit den 1990er Jahren, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 70, 2022, Nr. 2, S. 235–271.
- 8** Ebd., S. 258.
- 9** Ebd., S. 236.
- 10** Ebd.
- 11** Hans Rothfels, Zeitgeschichte als Aufgabe, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 1, 1953, Nr. 1, S. 1–8.

Als Professor an einer Hochschule für Musik und Kunst über Macht- und Unterdrückungsdynamiken zu schreiben, geht kaum ohne ein kurzes Innehalten. Meine Position und die Ressourcen, die mir zur Verfügung stehen, sind unter anderem ein Ergebnis der Privilegien, die mir zuteilwerden und die meine eigenen Diskriminierungserfahrungen als Schwarze Person im deutschsprachigen Raum und als Teil der LGBTQIA+ Community abmildern.¹ In der gesellschaftlichen Machtmatrix wirken befördernde und hindernde Prozesse gleichzeitig – aus verschiedenen Richtungen kommend und sich überlagernd. Daher muss jedes Gespräch über Diskriminierung zuerst eines über die eigene Perspektive sein, über den Kontext, in dem es geführt wird, und über die Strukturen, die das Gespräch erst ermöglichen.

Kunst und Kultur haben durch ihren Multiplikationsfaktor das Potenzial, Stereotype aufzubrechen und alte Normen zu verschieben, Möglichkeiten der Fantasie auszureizen und Elemente der Realität (neu) zu kontextualisieren. Doch seit Jahren stehen immer mehr Kunst- und Kulturbetriebe in der Kritik, durch die ausbleibende Entwicklung von multiperspektivischen, diskriminierungs- und machtkritischen Strukturen die bestehenden Macht- und Eliteverhältnisse zu konsolidieren.² Ferner kommen immer mehr Fälle ans Tageslicht, in denen innerbetrieblicher Machtmissbrauch und Diskriminierungen ihrem Renommee als Keimzelle des demokratischen Selbstverständnisses und der Kreativität konträr gegenüberstehen. In letzter Zeit werden auch an den künstlerischen Hochschulen und Universitäten des deutschsprachigen Raums zunehmend Diskurse über Diskriminierung und Machtmissbrauch eingeleitet – zumeist von Seiten der Studierenden. Breite gesellschaftspolitische Bewegungen wie *#MeToo*, *#BlackLivesMatter*, *Fridays For Future* und aktivistische Strömungen, die sich für mehr Sichtbarkeit von marginalisierten Menschen im Kunstbetrieb einsetzen, kommunizieren vornehmlich über die sozialen Medien und erreichen mit ihrer Aufklärungsarbeit vor allem die jüngeren Generationen. Daraus lässt sich die Tendenz ableiten, dass immer mehr Studierende bereits mit machtkritischem Bewusstsein und diskriminierungssensiblen Grundverständnis in die künstlerische Ausbildung starten.³ Außerdem ermöglichen digitale Vernetzungsmöglichkeiten den Studierenden, sich über die Grenzen der eigenen Institution hinaus auszutauschen und ausgehend von ihren individuellen Erfahrungen strukturelle Muster zu erkennen.

Im festen Glauben an die eigene Vielfalt, Weltoffenheit und Zeitgenossenschaft verorteten selbst renommierte Hochschulinstitute die gesellschaftspolitischen Gleichstellungskämpfe der letzten Jahrzehnte als Ereignisse von rein externer Bedeutung, die allenfalls inhaltlich im Rahmen der Kunst, nicht jedoch in den betrieblichen, institutionellen und pädagogischen Abläufen untersucht werden sollten. So

verpassten Akademien und Universitäten die Chance, ihr kritisches Bewusstsein für diskriminierende Strukturen weiterzuentwickeln, den Bildungskanon unter intersektionaler Perspektive zu überarbeiten und Verantwortung für Themen wie die frappante Unterrepräsentation von marginalisierten Gruppen bei den Bewerber:innen, den Studierenden und im Kollegium zu übernehmen. Dazu kommen fehlende Mechanismen, um Menschen, die im Hochschulkontext Diskriminierungserfahrungen machen, aufzufangen und zu unterstützen, sowie unzureichende Strategien, um Diskriminierungen effektiv vorzubeugen beziehungsweise immer wieder mangelnde Bereitschaft, solche Strategien entschieden umzusetzen.⁴

Das Aufeinandertreffen mit (neuen) Menschen, die institutionelle Selbstreflexion fordern und sich für die Umstrukturierung in Richtung einer inklusiveren, multiperspektivischen künstlerischen Ausbildung einsetzen, nehmen viele Institute zunächst als eine Überforderung wahr. Neben Irritation und Zweifeln an der Relevanz dieser Themen gehören zuweilen offensive Abwehr und Disziplinierungsversuche zur Bandbreite der Rückmeldungen. Bei diesen Reaktionen spielt das Selbstbild der Institutionen eine maßgebliche Rolle. Hier überlagern und verstärken sich zwei Sphären gesellschaftlichen Schaffens, die beide von einem Image aus Weltoffenheit, Gedankenfreiheit und allgemeiner Toleranz profitieren: die Kunst und die Hochschulausbildung. Es ist ein Ruf, den sich Kunst-, Kulturinstitutionen und Universitäten von jeher erhalten haben. Diese Projektion wirkt nicht nur nach außen, sondern auch in die Betriebe hinein, in denen sich beharrlich die Meinung hält, die Institutionen selbst seien diskriminierungsfreie Orte. Unter dieser Prämisse können ihre Vertreter:innen beanspruchen, aufgrund ihrer gedanklichen und räumlichen Nähe zur Institution von jeglichem Verdacht auf diskriminierendes Handeln a priori freigesprochen zu werden. Doch ein Blick auf die personelle Zusammensetzung der Institutionen macht schnell klar: Die Menschen, die in ihnen vorkommen, arbeiten und Entscheidungen treffen, bilden stark überproportional privilegierte Gruppen und die gesellschaftliche Elite ab. Dadurch entstehen «Orte der Selbstvergewisserung der mittleren und höheren Bildungsschichten, die (größtenteils) unter sich bleiben».⁵

Diese Konsolidierung von gesellschaftlichen Machtdynamiken ist insofern besonders pikant, da bereits während der Hochschulausbildung Kunst über ein breites Themenspektrum gesellschaftlichen Lebens und Denkens verhandelt, produziert und veröffentlicht werden soll. Die eklatante Unterrepräsentation oder gar die Abwesenheit von Menschen mit Diskriminierungserfahrungen wird jedoch oft nur durch die marginalisierten Gruppen selbst als schmerzhaft, schädlich oder problematisch wahrgenommen, nicht aber durch die Institution und deren Vertreter:innen. Dadurch wird eine Kultur des Kunstschaffens und Kunstunterrichtens normalisiert und tradiert, in der privilegierte Gruppen in öffentlich subventionierten Institutionen ganz selbstverständlich ihre Perspektive (unter anderem über marginalisierte Menschen) multiplizieren und weitervererben können, während sie gleichzeitig Ausschlüsse in den Ausbildungsstätten kontrollieren und erneuern. Es sind diese konstruierte *Normalität der Dominanz* und das fehlende Eingeständnis, dass eigene Wirkungsräume trotz guter Absichten Ausschlüsse produzieren und zu Dominanzräumen wachsen können, die verhindern, dass der Diversifizierung von Hochschulräumen angemessene Priorität eingeräumt wird. Zum Beispiel wird die Unterrepräsentation von marginalisierten Gruppen im Pool der Bewerber:innen für einen Studienplatz nicht als Konsequenz von jahrhundertelangen Ausschlüssen und der Existenz von sich stets erneuernden zusätzlichen Hürden verstanden. Statt

diesen Umstand als Problem der Hochschule zu verorten, wird er vereinfacht als fehlendes Interesse bei der marginalisierten Gruppe imaginiert. So wird die Gruppe (zumindest vorübergehend) als inkompatibel zum künstlerischen Studium essentialisiert und ihre Abwesenheit im Hochschulbetrieb naturalisiert.

Ein ähnliches Dilemma zeigt sich bei der Nachbesetzung von Lehrpersonal: Ausgeschriebene Professuren setzen für die Bewerbung im Regelfall entweder eine erfolgreiche Karriere in den bestehenden Marktbedingungen oder jahrelange Lehrerschaft an etablierten Hochschulen oder ähnlichen Institutionen voraus. Bei der Vergabe von freien Lehrstunden und Positionen fehlt es allerdings an wirksamen, diversitätsorientierten Konzepten zum strukturierten Aufbau von pädagogischem Nachwuchs. Die Auswahl der Kandidat:innen speist sich häufig aus den bestehenden Netzwerken des Kollegiums. Dadurch werden bereits bestehende Perspektiven mit höherer Wahrscheinlichkeit bestätigt und reproduziert (*confirmation bias*). Durch die Wechselwirkung von intransparenten Einstiegsmöglichkeiten und langen Laufzeiten unbefristeter Stellen droht die ohnehin geringe Dynamik in der Personalentwicklung des künstlerischen Ausbildungsbetriebs vollends zu erstarren. Wenn überhaupt werden nur vereinzelt Zugänge für marginalisierte Menschen geschaffen, deren Anwesenheit dann als Token zur Beweisführung von imaginierter Diskriminierungsfreiheit herangezogen wird. Trotz dieser Vereinzelung wird die Aufgabe, Dominanzkultur zu entschlüsseln, aufzudecken und zu demontieren, oft komplett den Personen aus marginalisierten Gruppen zugeschoben, die auf Abruf als *Expert:innen des Alltags* zur Verfügung stehen sollen. Nicht selten werden Studierende mit eigenen Diskriminierungserfahrungen für unbezahlte Bildungsarbeit herangezogen – unabhängig davon, ob sie fernab ihrer persönlichen Erfahrung Expertisen mitbringen oder überhaupt Interesse an Aufklärungsarbeit haben. Auf der anderen Seite passiert es genauso, dass richtungsweisende aktivistische Initiativen durch die Institution (zum Beispiel zu Image-Zwecken) vereinnahmt und umgeleitet werden, sodass keine strukturellen Konsequenzen entstehen können beziehungsweise eine Übernahme und Neuorientierung der Initiative sogar in bestehenden Agenden und Positionierungen der Institution aufgehen. In solchen Fällen werden eher Satellitenprojekte am Rande der Organisationsstruktur geplant oder es werden Gästestrukturen wie das Erasmus-Programm genutzt, um die mangelnde Diversifizierung der eigenen Institution zu kaschieren, anstatt kontinuierlichen, wirksamen strukturellen Wandel anzuvizieren. Diese komplexe Situation hält marginalisierte Dozierende, Studierende und Angestellte strukturell in einer bittstellenden Position, aus der heraus jeder Schritt in Richtung eines dekolonialisierten, diskriminierungskritischen Universitätsbetriebs erst durch mehrere Instanzen von Gatekeeper:innen aus der dominanten Gruppe abegesenet werden muss. Dieser mühsame Prozess fordert ein enormes Maß an Beharrlichkeit und zeitlichen Ressourcen von jenen Menschen ab, die ohnehin aufgrund ihrer marginalisierten Positionierung in der Gesellschaft besondere Resilienz aufbringen müssen.

Universitäten und künstlerische Hochschulen müssen genau wie Kunst- und Kulturbetriebe einen Weg einschlagen, der über bloße Absichtsbekundungen hinaus zu klaren, transparenten Zielsetzungen und zu entschiedenen Prozessen führt, die auf strukturellen und institutionellen Diskriminierungsabbau zielen, gesellschaftspolitische Machtdynamiken ausgleichen, ein intersektionales Selbstverständnis fördern und eine Neubewertung bestehender, tradierter Abläufe und Inhalte ermöglichen.

Diversität darf dabei nicht als wünschenswertes Ziel des institutionellen Gleichstellungskampfes konstruiert, sondern muss als seine Grundvoraussetzung

verstanden werden. Menschen aus marginalisierten Gruppen werden erst dann adäquat mitgedacht, wenn sie die Möglichkeit haben, selbstwirksam vorzukommen. Nur wenn sie Verfügung über ihre eigenen Bilder und Geschichten haben, sind sie in der Lage, andere Menschen einzuladen, Teil dieser Erzählungen zu sein. Von Polyvokalität kann jedoch erst gesprochen werden, wenn Menschen aus marginalisierten Gruppen in einer solchen Anzahl vertreten sind, dass sie die Möglichkeit haben, die Diversität innerhalb ihrer eigenen Gruppe abzubilden, und genügend Einfluss zu entwickeln, um neue Unterdrückungsprozesse zu verhindern.⁶

Erst wenn kontinuierliche Gleichstellungs- und Inklusionsprozesse derart grundlegend in den Strukturen verankert sind, dass ihre Fortführung für das Weiterbestehen der Institution selbst unentbehrlich ist, kann die Institution eine polyphone, diskriminierungskritische Kunstpraxis ermöglichen, die das Potenzial hat, unserer vielseitigen, transkulturellen Gesellschaft gerecht zu werden. Unter diesem Blickwinkel wird es zur Aufgabe der privilegierten Gruppe oder Institution, ein kritisches Bewusstsein zu entwickeln, wo und in welchen Aspekten sie die Zugänge für und die Erzählungen über marginalisierte Menschen kontrolliert.⁷ In einem nächsten Schritt gilt es, diese *Dominanz in der Erzählung* strukturell abzubauen und neue Zugänge zu schaffen. Dafür müssen die Institution lernen, die Unterrepräsentation oder die Abwesenheit von ganzen Gruppen in ihren Strukturen zu bemerken und diese Konsolidierung von Dominanzräumen als problematisch zu empfinden. Diversität ist nicht die Kirsche auf dem Sahneeis einer relevanten, weltoffenen Institution. Sie ist vielmehr der Becher, ohne den uns die vermeintliche Weltoffenheit durch die Finger läuft.

Anmerkungen

1 «Schwarz wird großgeschrieben, um zu verdeutlichen, dass es sich um ein konstruiertes Zuordnungsmuster handelt, und keine reelle ›Eigenschaft‹, die auf die Farbe der Haut zurückzuführen ist. So bedeutet Schwarz-sein in diesem Kontext nicht nur, pauschal einer ›ethnischen Gruppe‹ zugeordnet zu werden, sondern ist auch mit der Erfahrung verbunden, auf eine bestimmte Art und Weise wahrgenommen zu werden.» Jamie Schearer/ Hadija Haruna: Über Schwarze Menschen in Deutschland berichten, 2013, in: *ISD online* (ISD-Bund e.V.), <https://isdonline.de/uber-schwarze-menschen-in-deutschland-berichten/>, Zugriff am 09.10.2022. LGBTQI+ ist eine Abkürzung für Lesbian, Gay, Bi, Trans, Queer, Intersex, Asexual. Auf Deutsch steht die Abkürzung für lesbische, schwule, bisexuelle, trans, queere, intersexuelle und asexuelle Menschen. Das + steht für weitere Geschlechtsidentitäten, die sich nicht in der Cis- oder Heteronormativität wiederfinden. Vgl. Pauls, Johanna (2021): Was ist LGBT /LGBTQIA+ und warum wir alle so verschieden sind (KONTRAST.at), <https://kontrast.at/was-ist-lgbt/>, Zugriff am 11.09.2022.

2 Vgl. Thomas Schmidt: Macht und Struktur im Theater – Asymmetrien der Macht. Wiesbaden 2019, S. 317–363.

3 Vgl. Ivana Pilić: Die Kunst der ›Anderen‹ – Untersuchung diskriminierungskritischer Kunstpraxen, in: *ZDfm – Zeitschrift für Diversitätsforschung und -management* 5, 2020, Nr. 1, S. 35–47, <https://doi.org/10.3224/zdfm.v5i1.04>, Zugriff am 13.10.2022.

4 Vgl. Mia Pankoke/Celine Schäfer: Weiße Orte, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.07.2022, <https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/wie-kann-man-rassismus-an-hochschulen-bekaempfen-18124191.html>, Zugriff am 23.07.2022.

5 Elke Zobl: Kritische kulturelle Teilhabe: Theoretische Ansätze und aktuelle Fragen. In: Dies./ Elisabeth Klaus/Anita Moser/Persson Perry Baumgartner (Hg.): *Kultur produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion*, Bielefeld 2019, S. 47–60, hier S. 48.

6 Vgl. Nishant Shah: Fürsorge als Waffe – Wie Kunst- und Kulturinstitutionen sich weigern, ihre Machtstrukturen zu demontieren, in: Heinrich-Böll-Stiftung und nachtkritik.de in Zusammenarbeit mit weltuebergang.net (Hg.): *Theater und Macht. Beobachtungen am Übergang*, Berlin 2021 (Schriften zu Bildung und Kultur, Bd. 15), S. 59–65, hier S. 60.

7 Vgl. Jason Arday/Dina Zoe Belluigi/Dave Thomas: Attempting to Break the Chain: Reimagining Inclusive Pedagogy and Decolonising the Curriculum within the Academy, in: *Educational Philosophy and Theory* 53, 2020, Nr. 3, <https://doi.org/10.1080/00131857.2020.1773257>, Zugriff am 03.09.2022, S. 298–313, hier S. 299–300.

Als ich von den Herausgeber:innen des Themenheftes *Kunstgeschichte kommunizieren* der Zeitschrift *kritische berichte* für einen Beitrag zum Thema Architekturzeitschriften eingeladen wurde, begann ich, intensiver über meine Lesegewohnheiten und Forschungsinteressen nachzudenken. Um es vorzuschicken, beschäftige ich mich derzeit nicht intensiver mit der Geschichte und Gegenwart von Architekturzeitschriften, betreibe kein Forschungsprojekt, das sich mit historischen oder aktuellen Formen des Publizierens über Architektur in Fachjournalen beschäftigt.¹ Dennoch setze ich mich kontinuierlich mit Architekturzeitschriften auseinander, auch aus einem Interesse heraus, das noch auf ein begonnenes Studium der Architektur Anfang der 1990er Jahre zurückgeht. Zudem ist Architektur und Architekturgeschichte immer wieder wichtig für meine Forschungen, wie etwa eine Ausgabe der Zeitschrift *Arch+* zu Bruno Tauts «Architekturlehre» – mit einem Wiederabdruck des zunächst 1938 als *Mimari Bilgisi* auf Türkisch erschienenen Lehrbuchs zur Architektur, ihren Proportionen und ihrer Geschichte.²

Ich schreibe hier nicht in intensiver Auseinandersetzung mit einer spezifischen Architekturzeitschrift, etwa der genannten *Arch+*. Meine Ausführungen entfalten sich im Bewusstsein der Existenz diverser Architekturzeitschriften mit ihren Publikula, etwa *Bauwelt (Fundamente)*, *Die Architekt* (vormals *Der Architekt* und Organ des BDA), *DB*, *DAB – Deutsches Architektenblatt*, *Detail* oder *AIT*. Vorab möchte ich festhalten, dass es hier nicht um die mitunter geringe journalistische Distanz oder fehlende kritische Auseinandersetzung mit Bauten und Architekt:innen gehen wird. Ich werde nicht über gefällige Bildstrecken und affirmative Artikel schreiben; dies wird mich im Folgenden nicht interessieren.³ Vielmehr plädiere ich in diesem Text für das Schreiben über Architektur als Teil einer engagierten Kunstgeschichte und rege an, (a) über gestern, heute und morgen als Teil einer gegenwärtigen Gesellschaft zu publizieren und (b) von anderen Medien zu lernen.

Architektur ist unter den Ausdrucksformen und Gattungen, denen sich die Kunstgeschichte widmet, wohl am unmittelbarsten zu rezipieren. Dafür ist kein Gang ins Museum oder in eine Galerie notwendig. Selbst gegenüber dem Design und/oder der Gestaltung von Alltagsgegenständen, für deren Erfahrung mitunter ein gewisses Budget notwendig sein mag, ist das Erleben von Erbautem oft niedrigschwellig. Gerade die unmittelbare Erfahrbarkeit von Architektur, die gesehen, benutzt, beschrieben oder ignoriert werden kann, müsste eigentlich für das Schreiben über Architektur ein reiches Angebot bilden. Aber über wen oder was, für wen und wie

wird geschrieben, was kommt in den Zeitschriften dennoch nicht oder nur selten vor? Ich frage mich etwa, inwieweit die bereits seit Jahrzehnten existierende Diversifizierung urbanen Lebens aufgegriffen wird. In Geschichte und Gegenwart interessiert mich, wie Bauten benutzt, angeeignet, geliebt, abgelehnt werden und mit welchen Vorgaben der Architektur dies zusammenhängt, kurzum, wie bietet sich Architektur für diverse Nutzende an, gibt es Möglichkeiten des nicht vorgesehenen Gebrauchs, der widerständigen Aneignung?

Bemerkenswert ist, dass ich diese Fragen (und mögliche Antworten) seltener in Architekturzeitschriften finde, wo allzu oft ein Akzent auf der Perspektive der Entwerfer:innen und auf dem Bau selbst liegt. Vielmehr begegne ich diesem Thema in anderen Medien. Ich nenne zwei Beispiele: Die Hamburger Straßenzeitschrift *Hinz&Kunzt* berichtet über Wohnungs- und Obdachlosigkeit, entwickelt dabei eine Nahsicht und hört jenen zu, die ihr Leben auf den Straßen verbringen. Die Ausgabe Oktober 2021 war der Frage «Wie willst du wohnen?» gewidmet, mit einem Schwerpunkt auf «Alternativem Wohnen» auf Wagenplätzen, die ein Obdach für Obdachlose bieten, mit Einblicken in Mehrgenerationen-WGs oder alte Bunker.⁴ Leitend ist die Überlegung, wie Wohnformen jenseits von Altbauwohnung und Reihenhäuser aussehen, welche Wünsche und Sehnsüchte potenzielle Bewohner:innen von Bauwagensiedlungen und inklusiven Wohnprojekten haben. Auf zwei Doppelseiten (Abb. 1, 2) wird eine Bauwagen-Gemeinschaft auf einem Waldgrundstück in Hamburg vorgestellt, das den Wohnungs- und Obdachlosen vom Bezirksamt Altona auf Zeit zur Verfügung gestellt wurde.⁵ Die Geschichte wird entlang von Meinungen, Haltungen und Lebensgeschichten der Bewohnenden erzählt. Dabei werden Hintergründe der Entscheidung für diese Wohnform ebenso einbezogen wie – in bildlicher Form – die Gestaltung der Räume. Diese Berichte sind wichtig, damit Obdachlosigkeit ein Gesicht erhält und die Diversität der Ursachen für ein Leben ohne festen Wohnsitz – Armut, Ruhelosigkeit, ein Wunsch nach Unabhängigkeit oder ein Schicksalsschlag – zur Sprache kommen. Zudem eröffnet die Geschichte die Möglichkeit, Gestaltung als etwas von den Bewohnenden Gemachtes zu verstehen, Geschmacksfragen nicht nur *top-down* an das Wissen von Spezialist:innen zu binden und anhand einer exklusiven sozialen Klasse zu erörtern. Weitere Geschichten im Magazin widmen sich einem Wohnprojekt mit Großküche für 20 Bewohner:innen, einem Mehrgenerationenhaus, einem umgebauten Bunker, einem Leben im Tiny House. Die Themen sind heterogen und nicht ausschließlich dem Leben mit geringem oder keinem Einkommen gewidmet, doch immerhin findet sich eine Vielfalt des Nachdenkens über Wohnformen, die in den meisten Architekturzeitschriften seltener vorkommen und kaum aus der Perspektive der Akteur:innen erzählt werden.

Ich bin der Ansicht, dass diese gesellschaftlich relevanten Themen und Geschichten über das Wohnen und Wohnende häufiger Eingang in die Fachjournale für Architektur finden sollten; formulieren sich in diesen Text- und Bildstrecken doch mitunter Überlegungen, die der Gesellschaft Wege für ein zukunfts-gewandtes Verständnis von Ko-Existenzen im urbanen Raum aufzeigen können. Auch wäre es in meinen Augen substanziell, in Architekturzeitschriften noch mehr über die sozialen Fragen unserer Zeit nachzudenken, etwa über Armut, Prekariat, Landflucht bzw. Verdrängung, Wohnen/Einrichten/Lebensformen besonders junger und besonders alter Bewohner:innen zu berichten: Wie können Menschen mit unterschiedlichen ökonomischen Voraussetzungen altersübergreifend solidarisch in einer Stadt leben, wie kann klimaverträglicher Wohnraum gestaltet werden, der auf verschiedenste



Jah mag mein kleines Chaos. Ich bin froh, wenn ich brauche, sag' mir.

WIRTSCHAFTSREDAKTION

Anders Wohnen

„Hier kann man Chaos sein“

Eine Gruppe ehemals Obdachloser hat sich beim einstigen Polizei-Schießstand in Bahrendorf ein neues Zuhause geschaffen. Pläne der Umweltbehörde bedrohen ihr Projekt.

VON ULTRICH JONAS
FOTOS MAURICIO BUSTAMANTE

Mit 11 in Ley abgehauen. Sie komme aus einer ganz normalen Familie, erzählt die junge Frau im Panker-Outlet. Aber aus laut, so wild“ sei sie gewesen und „immer wieder angeeckt“. Anfangs kam sie bei Freunden unter, später auf einen Baumplatz in Köln. Seit anderthalb Jahren lebt die inzwischen 29-Jährige in Hamburg, in einem kleinen Wohnwagen bei der „Wildbachswald“ in Bokhorst. So nennt sich das Projekt in einem Waldstück in der Nähe von Volkspark und A7. Ein gutes Dutzend ehemals obdachloser Menschen hat sich hier ein neues Zuhause geschaffen. Warum es für Ley passt, beschreibt sie so: „Hier kann man Chaos sein, ohne dass man zurückgewiesen wird.“

Sie und eine Handvoll Mitbewohnerinnen sitzen gerade draußen, auf zwei alten Sofas. Die Bäume, auf der die Straßenschilder stehen, haben sie selbst gepflanzt. Vier Corona-Gaben für Punkbass-Musik zum Besten. Heute, an diesem frühen Septembertag, steht der überlebensfähige Holzaufbau im Waldhintergrund. Einige der Bewohnerinnen haben den Platz mitgegründet. Sie waren schon vor acht Jahren dabei, als eine Gruppe Panker-Beziehliche an der Holzkaserstraße mit Bretterhuden bewohnt. Bis es dem Bezirk Altona im November 2013 zu hart wurde und es der Baumgruppen räumte. Immerhin: Angesichts des nahenden Winters richtete die Bezirksrat den damals rund 25-Menschen eine Alternative für die Fläche beim einstigen Panker-Schießstand auf der die Gruppe heute wohnt.

Wir helfen denen, wenn es nötig ist, und wir helfen uns.“ Das geht so weit, dass die ehemals Obdachlosen auf dem Weg zum Einkaufszentrum schauen, ob auf dem unter der Woche toll verwirklichtem Parzellen auch alle Tiere verschluckt sind – mit ausdrücklichem Einverständnis der Kartennutzenden.



Die 29-jährige Asta hat sich zwei Jahren bei der Wildbachswald. Sein größter Wunsch? „Dass die hier ruhete bleibt.“

1 Ulrich Jonas: Wie willst du wohnen?, Fotos: Mauricio Bustamante, in: Hinz&Kunzt 29, Oktober 2021, Nr. 344, S. 8–9.



Gruppenbild mit Händen von der Bühne (links) Sehen Sie wollen am liebsten für immer im Wohnwagen (rechts) Fragen, Laura, Hippo und Patti im Umkleekabinen vor dem Bunker.

Neun Jahre ist es her, erzählt Helge, dass er seine Wohnung verloren hat. Dem Jockey war die Miete zu hoch. 75 Beschäftigten habe er damals insgesamt „verpflichtet“. Etwas was er aufzugeben die Wohnung verlassen, bevor sie ihn zwangsweise, Pläne gemacht. Diese sinden nicht als 30 Jahre Arbeitslosen, Bauschule, Lackfabrik, Heide- und Löffeln. „Dabei habe ich mich kaputtgemacht.“ Heute liegt die die Klemme, und er sagt: „Ja, ich frage, da kann ich nicht. Da ist es ganz wichtig, das jemand da ist und hilft.“

Staatliche Unterstützung jeweils von Hartz IV bekommt er nicht. Für die Berufsmöglichkeit sei er zu gesund, für die Industrie zu jung. Er könne sich vorstellen, in der Wildbachswald zu wohnen, sagt Helge, aber von Anfang an dabei. Lach und fagt aus: „Ich bin hier abgewendet.“

Eine besondere Mischung von Menschen scheint hier zueinander gefunden zu haben. Der Endverfolger Hippo, etwas, das sich ab „Freizeit“ sieht und über die Bedeutung der Hände auf dem Platz sagt: „Über Hände kann die Wärme gehen, wenn es drin besser Freund nicht kann.“ Patti, 37, die mal als Verwaltungsschleife gearbeitet hat, irgendwas die Nase voll hatte und hinausging. Sie rehrte erst in der Nähe, bevor die die Gruppe selber kennendern und dann die. Okke Laura, 29, die aber sich sagt: „Ich kann nicht einen Tag allein im Zement verbringe. Da kriegt sich einen Rappell. Ich brauche Menschen um mich herum.“ Sie alle haben hier eine Zuhause gefunden. Einen Ort, an dem sie für sich sein, aber auch „Küchenprojekte“ fertig kriegen, bei denen alle was zum Essen beitragen und gemeinsam kochen.

Doch die Wildbachswald ist in Gefahr. Die Stadt will dort, wo alle Menschen unter alten Bäumen stehen, ein „Naturerholungsgebiet“ ansetzen. Dabei, so die Umweltbehörde, seien „Maßnahmen in Grünanlagen geplant, um unter anderem die Artenvielfalt zu stärken“. Eigentlich sollte die Gruppe schon weggeräumt. Helge hat die Gelände verlassen. Doch Corona und ergründete Bürgerprotesten haben dafür gesorgt, dass der Bezirk den Nutzungsvertrag rechtsch-

am zwei Jahre verlängert hat. Aber was soll die Gruppe hier, wenn sie im April 2023 tatsächlich den Platz räumen muss? Mit Unbehagen denkt Laura an die Nächte zurück, als das Projekt auf Messen Schande stand. „Ich bin aufgewacht und habe gedacht: Was, wenn das wieder obdachlos wird?“

Für alle ist klar: Wohnen geht nur gemeinsam. Seit zwei Jahren war bei der Gruppe zusammen, wie sind die Familie geworden“, sagt Helge. Am liebsten, meint Ley, würden sie für immer auf dem Gelände bleiben. Klapp das nicht, räumen sie von einer Alternative mit viel Platz für Wagen und Hunde, wenig Nachbarschaft und nicht so weit ab vom Schuss, denn, so Laura, „Wir haben ja kein Auto.“

Die Wildbachswald, so viel in die Luft sind Klängen stehen. Das Bezirksamt Altona hält sich zu ihrer Zukunft bedeckt. Es handelt sich bei dem Projekt, auch mit einer alternative Wohnform wie etwa bei einem Baumgruppen“, heißt es in der Antwort auf eine Anfrage aus der Bezirksverwaltung. Kann so glauben, dass Mitarbeiterinnen des Amts nicht

fach vor Ort gewesen sind. Ansonsten schäme der Bezirk die Verantwortung seiner zur Umweltbehörde. Schließlich sei die verantwortlich für die Umsetzung des Naturerholungsplans, für das die Gruppe wohnen will.

Aus der Umweltbehörde liest es, die Fläche, auf der die ehemals Obdachlosen leben, gehören „nicht zu einem, der ab Einsetzung werden sollen.“ Und weiter: „Eine Verlingerung des Wohnprojekts bis 2027 wäre drin, liegt aber in der Entscheidungsbefugnis des Bezirks.“ Der erklärt dann auf seinen Nachfrage, die Praxis der Zwei-Jahre-Verträge mit der Wildbachswald habe sich bewährt. Es gibt rechtlich alle Möglichkeiten, aber eine Verlingerung zu greifen.“

Ulrich Jonas war angehen von der Hinz&Kunzt mit einer Design-Partnerinnen in Bürgern werden möchte er aber trotzdem nicht ulrich.jonas@hinzundkunzt.de

2 Ulrich Jonas: Wie willst du wohnen?, Fotos: Mauricio Bustamante, in: Hinz&Kunzt 29, Oktober 2021, Nr. 344, S. 10–11.

Lebensentwürfe und Erfahrungen reagiert, und welchen Beitrag können neue Technologien dazu leisten? Und wie ließen sich die Sphären der Investor:innen, der Gestalter:innen, der Stadtbewohner:innen, der kommunalen Institutionen in Architekturzeitschriften aktiver zusammenführen? Welche – auch digital vermittelten – Textformen und Bildsprachen würden eine breite Leserschaft und die im Periodikum präsenten Menschen adressieren? Wie könnte die Vielstimmigkeit von Gesellschaft polyphonen Ausdruck in einer Architekturzeitschrift finden, indem nicht nur über Akteur:innen berichtet wird, sondern sie selbst zu Wort kommen?

Einige dieser wenig in Publikums- und Fachzeitschriften präsenten Stimmen finden einen Resonanzraum in der digital publizierten Zeitschrift *Migrazine – Online Magazin von Migrantinnen für alle* mit ihrer Berichterstattung von Autorinnen mit Migrationserfahrung, für und über migrantisches Leben – und darüber hinaus.⁶ 2022 erschien ein Themenheft zum Wohnen, das die programmatische Überschrift «ZUHAUSE – Entwurzelung, Verbindung, Zugehörigkeit» trägt (Abb. 3). Zu Wort kommen in dieser Ausgabe unter anderem drei Menschen aus Mogadischu, Kamerun und Afghanistan, die nun in Österreich leben und gefragt werden, was sie unter «Home» verstehen (mit der mehrfachen Konnotation als Heimat und Zuhause). Alle drei betonen, dass «Home» für sie Sicherheit bedeutet, einen Ort meint, an dem sie nicht um ihr Leben bangen müssen und sich frei bewegen können. Precious Fangchah aus Kamerun antwortet: «Home, for me, is security! A warm place where I feel safe! A land of milk and honey!»⁷ Daraus lässt sich schon ableiten, wie disparat das Verständnis von Haus, Architektur, Einrichtung sein kann und wie die Perspektive – Geschlecht, Sexualität, Migrationserfahrung, ethnische Herkunft, Hautfarbe, Sprache – entscheidet, wie Haus/Heim/Home konnotiert ist. Marija Šabanovićs Bildstrecke «At Home: Living in community»⁸ (Abb. 4) wiederum widmet sich queerem migrantischen Wohnen. Sie fotografierte zwischen 2016 und 2020 LGBTQIA+ People in ihrer privaten Umgebung, in ihren Betten und Wohnzimmern, umgeben von persönlichen Gegenständen, mit Postern und Leuchten, die sie ausgewählt haben und in einer Umgebung, die sie gestalteten. Wo aber finden sich diese diversen Perspektiven im architekturwissenschaftlichen Publizieren? Zum Themenheft von *Migrazine* konnte ich einen Text über migrantische Wohnzimmer beitragen, bei dessen Vorbereitung mir erneut auffiel, dass zum Beispiel um 1980 zwar über das Wohnen in Deutschland geschrieben wurde, etwa in *Das deutsche Wohnzimmer* von Manfred Sack und Herlinde Koelbl (Luzern 1980), dabei aber Einrichtung und Geschmack migrantischer Deutscher oder von Migrant:innen in Deutschland kaum oder keine Berücksichtigung fanden. Allenfalls führte der Konnex Migration und Wohnen zu Studien über Slums, Segregation und Parallelleben.⁹

So ignorant die Architekturgeschichtsschreibung in Deutschland gegenüber einer migrantischen Architekturgeschichte ist, so selten werden in Architekturzeitschriften über eine migrantische oder queere Lebenswirklichkeit der Gegenwart berichtet oder intersektionelle Themen bearbeitet. Ich halte es für wichtig, dass Querschnittsthemen aufgemacht werden und das Wissen unterschiedlicher Generationen, queere Perspektiven und migrantische Erfahrungen Raum erhalten, ebenso wie ein Erzählen «von unten» zugelassen wird. Vor allem aber wäre es wichtig, Redaktionen, auch in führenden Positionen, diverser zu besetzen, verändert doch die eigene Lebenserfahrung den Blick auf die Welt, macht sensibler für Themen und für Absenzen von Geschichten, Akteur:innen, Werken. Von anderen Printmedien wie *Migrazine* oder *Hinz&Kunzt* zu lernen, würde bedeuten, sich zu

Onlajn magazin migrantkinja za svakog



AUSGABE 2022/1

ZUHAUSE – Entwurzelung, Verbindung, Zugehörigkeit
HOME – Uprooting, Connecting, Belonging

Artwork: Marija Šabanović

About: Simeon is a twelve-year-old boy who I met a couple of years ago when he and his queer family arrived from Russia to Vienna escaping the totality regime of Vladimir Putin. He has three parents, two of who are non-binary people, and lives with them in a shared house project. Growing up in a queer environment, Simeon is trying out many things and social roles forbidden for so many children... [More](#)

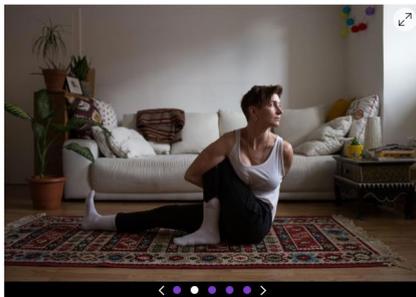
FOKUS

3 *Migrazine – Online Magazin von Migrantinnen für alle 23*, 2022, Nr. 1: ZUHAUSE – Entwurzelung, Verbindung, Zugehörigkeit.

Online Magazin von Migrantinnen für alle

At Home: Living in community

by Marija Šabanović



© Marija Šabanović, Raša, 2020

My photography work is focused on bodies, identities, and people's narratives. It is strongly influenced by intersectional feminist thought and many years of queer activism. My tool is mostly a digital camera, and portraiture is the medium through which I approach my subjects. The motivation to take a portrait – whether of myself or other people – stems, not only from my fascination with bodies but includes everything that surrounds and interacts with them: colors, light, objects; for that reason, I often use 35 mm lens. Portraiture is my way of confronting social norms and their effects on our mental and physical wellbeing – it's a method that allows for the expression of struggle, as much as pride and rebellion. For me, the act of taking a portrait is a process of connecting empathetically to the person I photograph. This connection is the basis for what is encaptured in the portrait.

At Home is a series of portraits of queer people, created between 2016 and 2020 and as a documentary photography project, which gives its protagonists, LGBTQ+ people, space to show themselves in a very private environment of their homes. The project is participative and encourages people to choose where and how they want to be portrayed.

I have started this series of photographs while living in the *Türkis Rosa Lila Villa*, a political project and a community centre in Vienna, organized by and for lesbians, gays, bisexuals, inter, and trans*

4 *Marija Šabanović, At Home: Living in community, in: Migrazine – Online Magazin für Migrantinnen für alle 23*, 2022, Nr. 1.

öffnen und damit die Gattung der Architekturzeitschrift aus ihren starken Polen, der Berichterstattung und der (theoretischen) Programmatik,¹⁰ zu lösen. Architektur sollte mit neuen Methoden befragt, etwa der kunsthistorischen Feldforschung¹¹, und zeitgenössische wie historische Bauten als lebendig und veränderlich verstanden werden, die beständig aus einer Zeitgenossenschaft heraus neu zu denken sind.

Anmerkungen

- 1 Zu nennen sind etwa die Forschungen und Publikationen von Beatriz Colomina (Princeton) zu Architekturzeitschriften des 20. Jahrhunderts, etwa *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1994) und *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X–197X* (2010). Weiteres unter <https://soa.princeton.edu/content/beatriz-colomina>, Zugriff am 30.10.2022.
- 2 Bruno Tauts *Architekturlehre* erschien als Wiederabdruck in: Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau 42, Oktober 2009, Nr. 194, S. 36–157.
- 3 Siehe weiterführend dazu u. a. Wolfgang Bachmann: Vorschriften für Schreiber. Braucht Kritik eine Genehmigung des Architekten, dem sie gilt? in: *Deutsches Architektenblatt* vom 1.11.2015, <https://www.dabonline.de/2015/11/01/vorschriften-fuer-schreiber-glosse-querstreiber/>, Zugriff am 30.10.2022.
- 4 *Hinz&Kunzt* 29, Oktober 2021, Nr. 344, <https://www.hinzundkunzt.de/heft/wie-willst-du-wohnen/>, Zugriff am 28.10.2022.
- 5 Ulrich Jonas: Wie willst du wohnen?, in: ebd. S. 8–11.
- 6 <http://www.migrazine.at>, Zugriff am 28.10.2022.
- 7 Jamila Andar / Muhla Duane Mohamed / Precious Fangchah: Der Wunsch nach einem Zuhause, in: *Migrazine* 16, 2022, Nr. 1, <https://www.migrazine.at/artikel/der-wunsch-nach-einem-zuhause>, Zugriff am 28.10.2022.
- 8 Marija Šabanović: At Home: Living in community, in: *Migrazine – Online Magazin für Migrantinnen für alle* 23, 2022, Nr. 1, <http://www.migrazine.at>, Zugriff am 28.10.2022.
- 9 Siehe u.a. Angelika Schildmeier: *Ausländische Arbeitnehmer in Hamburg. Wohnsituation und Integration in ausgewählten Wohngebieten. Forschungsbericht erstellt von der Freien und Hansestadt Hamburg*, Baubehörde, Amt für Wohnungswesen und Städtebauförderung/GEWOS e. V., Hamburg 1975; Monika Langkau-Herrmann: *Konzentration von Arbeitern und Ausländern in Großstadttinnenstädten am Beispiel der Stadt Köln. Ansatzpunkte für Maßnahmen zur Vermeidung einseitiger Bewohnerstrukturen*, Opladen 1982.
- 10 Vgl. Angelika Schnell: Architekturzeitschriften und Architekturdiskurse, in: *Das Buch als Entwurf: Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, hg. v. Dietrich Erben, Paderborn 2019 (Schriftenreihe für Architektur und Kulturtheorie, Bd. 4), S. 460–474, hier S. 471.
- 11 Damit meine ich Studien vor Ort am und im Gebäude, Gespräche mit Bewohner:innen, Architekt:innen und kommunalen Akteur:innen, fotografische und textliche Auseinandersetzungen der Forschenden ebenso wie die Einbeziehung von Plänen, Bild- und Textquellen sowie weiterführender Literatur.

Bildnachweise

- 1, 2 <https://www.hinzundkunzt.de/heft/wie-willst-du-wohnen/>, Zugriff am 16.01.2023.
- 3 <http://www.migrazine.at/ausgabe/2022/1>, Zugriff am 16.01.2023.
- 4 <https://www.migrazine.at/artikel/home-living-community>, Zugriff am 16.01.2023.

Die Erinnerung an die ersten Jahre der *kritischen berichte* löst gegensätzliche Gefühle aus. Zunächst stellt sich mit Blick auf die frühen 1970er-Jahre in Marburg, in denen die Kunstgeschichte höchst produktive Wendungen nahm, jene Hochstimmung ein, die Ulrich Raulff in seiner Autobiographie festgehalten hat.¹ In diese Emphase mischt sich jedoch der Schwermut, dass außer mir niemand mehr über den Beginn der Zeitschrift berichten kann.

Die *kritischen berichte* sind ein Organ des Vorstandes des Ulmer Vereins (UV), der den Marburger Professor für Kunstgeschichte Hans-Joachim Kunst 1972 beauftragte, diese Zeitschrift zu realisieren. Kunst besaß einen unbestechlichen Ruf als Ikologe der mittelalterlichen Architektur, des Historismus und der NS-Architektur. Er bat Franz-Joachim Verspohl und mich, die *kritischen berichte* gemeinsam mit ihm herauszugeben (Abb. 1). Wir waren beide kurz zuvor von München und Berlin aus nach Marburg gewechselt, um bei Martin Warnke zu promovieren.² Weil der UV wesentlich eine Vereinigung des akademischen Mittelbaues war, traten wir, stark aktiv in der Kunsthistorischen Studenten Konferenz (KSK), erst nach unserer Promotion 1975, hier am Tag der gemeinsam abgehaltenen Prüfung (Abb. 2), offiziell als Herausgeber auf.

Der Impuls zur Realisierung der *kritischen berichte* kam von Verspohl. Auf der Tagesordnung eines der Treffen des UV hatte zum wiederholten Mal die Gründung der Zeitschrift gestanden, ohne dass es eine Einigung über den Titel und die Modalitäten der Organisation der Hefte geben können. Nach Marburg zurückgekehrt, votierte Verspohl in der Avantgarde-Rhetorik der damaligen Zeit dafür, die erste Nummer auch ohne Beschluss zu produzieren, weil die «gesellschaftliche Situation» dies verlange. Mit dem Titel *kritische berichte* solle deutlich werden, dass die neue Zeitschrift die Tradition der von 1927 bis 1937 erschienenen *Kritischen Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* aufnehme.³ Auf den Einwand, dass diese Zeitschrift von problematischen Gestalten wie Wilhelm Pinder herausgegeben worden sei, wandte Verspohl ein, dass schließlich Friedrich Antal Schriftleiter gewesen sei, was als maßgebliches Beispiel einer intern gültigen Toleranz zu gelten habe. Im Übrigen sei die Qualität des Journals ohne Parallele. Beide Argumente stachen.

Wir hatten Kontakt zum Besitzer des kunstpädagogisch orientierten Anabas-Verlages in Gießen, Günter Kämpf (Abb. 3), der nach kurzer Verhandlung zustimmte, die neue Zeitschrift herauszubringen. In wenigen Paragraphen haben wir jeweils das Verfahren festgehalten und mehrfach modifiziert. Möglichkeiten der Vervielfältigung waren zu dieser Zeit nicht vorhanden, aber es gab in den Universitätsstädten

1 Hans-Joachim Kunst, Franz-Joachim Verspohl und Horst Bredekamp in Marburg, 1972.



2 Franz-Joachim Verspohl und Horst Bredekamp am Tag ihrer gemeinsam abgehaltenen Promotionsprüfung in Marburg, 1975.





3 Günter Kämpf, Besitzer des kunstpädagogisch orientierten Anabas-Verlages, im Gespräch mit Hans-Joachim Kunst und Horst Bredekamp.

sogenannte «Kampfschreiberinnen», deren Beruf darin bestand, die Arbeit von Examenkandidaten, die in Zeitnot geraten waren, in die Kugelkopf-Schreibmaschinen zu jagen. Sie waren die Herrscherinnen über diese oftmals von Panik besetzten Ausnahmesituationen der Prüfungszeit. Auf diese Weise entstanden auch die Vorlagen für die Nummern der ersten beiden Jahrgänge, die ich jeweils mit meinem VW-Käfer nach Gießen überbrachte.

Beteiligt war auch Eva-Maria Ziegler, eine bereits auf die Pension zugehende Mitarbeiterin von Foto Marburg (Abb. 4). Wie sie uns später mitteilte, hatte sie unter dem bis dahin dezidiert konservativen Klima Marburgs gelitten. Wenn die Burschenschaften bei den Maifeiern mit ihren Gesängen durch die Straßen der Unterstadt zogen, ließ sie bisweilen von ihrem Balkon aus über einen Schallplattenspieler die *Internationale* ertönen. Die Berufung von Martin Warnke nach Marburg war ihr eine Genugtuung. 1976 trat sie offiziell in die Redaktion ein.

Die Arbeit galt der Korrespondenz mit den Autoren, der Korrektur von eingesandten Beiträgen sowie der Organisation der Bilder und der Drucklegung. Ich habe vor einiger Zeit dem Archiv in Nürnberg ein Konvolut übergeben, in dem, als ein Auftakt, zunächst die Korrespondenz der Jahre 1976 und 1977 versammelt ist. Das Nürnberger Archiv attestierte mir, dass es sich um eine Korrespondenz handle, die auf vorzügliche Weise mit den dort versammelten Nachlässen zu verknüpfen sei. Allein die Zahl von 140 Briefpartnern zeigt das Interesse und die Ungeduld, mit der die einzelnen Nummern erwartet wurden, aber auch die Irritation, die das Erscheinen dieses Organs hervorrief. Allein bereits das Verlangen nach Gegendarstellungen beeindruckt. Die Härte der Auseinandersetzungen führte dazu, dass unsere Entgegnungen nicht minder rigoros waren als die Angriffe auf die Redaktion. Im Rückblick bereitet die Lektüre dieser Passagen nicht nur Freude.

Die Gesamtsituation war wesentlich von einem neomarxistischen Anspruch geprägt, der sämtliche Spielarten, von der Frankfurter Schule bis zum sogenannten real existierenden Sozialismus und zum Trotzkismus umfasste. Im Editorial des Heftes Nummer 2 von 2022 der *kritischen berichte* wird ein Aufsatz von Otto Karl Werckmeister zitiert, in dem er Martin Warnke und mir selbst als den Protagonisten einer marxistisch orientierten Kunstgeschichte vorwirft, Aby Warburg für Marx eingetauscht zu haben.⁴ Uns schien Werckmeisters Äußerung seinerzeit von einem

4 Hans-Joachim Kunst, Eva Ziegler, Franz-Joachim Verspohl und Horst Bredekamp im Anabas-Verlag in Gießen, ca. 1975.



politisch geprägten Ordnungsdenken zu zeugen, das wir ablehnten, zumal es aus unserer Sicht keinem der Genannten gerecht werden konnte. Unserer Freundschaft zu Werckmeister tat dies keinen Abbruch.

Ein differenziertes Bild vermittelte der durch Katja Bernhard kurz vor der Pandemie in der Humboldt-Universität durchgeführte internationale Kongress zur marxistischen Tradition der Kunstgeschichte.⁵ Mein eigener Beitrag, *The German Escalation around 1970*, galt auch den durch die *kritischen berichte* gegebenen Impulsen. Hierzu gehörte der Einbezug des politischen und sozialen Kontextes ebenso wie die Wiedergewinnung der Formanalyse als Medium eines kritischen, inversiven Vermögens, aber auch die Mediengeschichte, die sich mit Lutz Heusingers Aufruf von 1970 in der Kunstgeschichte lange vor dem Wirken von Friedrich Kittler gebildet hat.⁶ Kunstgeschichte wurde zu einer Medienwissenschaft, bevor es diesen Begriff gab. Hierin lag und liegt die profunde Differenz zur angelsächsisch geprägten Welt.

Die Gruppe um *October* hat sich geradezu militant auf die Hochkunst bezogen, und Bestrebungen hin zur Bildwissenschaft warburgscher Bestimmung hat sie zumeist als Preisgabe der kritischen Distanz gegenüber dem «technisch-kapitalistischen» Komplex gewertet.⁷ Auch die Digitalisierung ist in der Kunstgeschichte teils Jahrzehnte vor anderen geisteswissenschaftlichen Zugängen reflektiert und realisiert worden. So erschien etwa die Nummer der *kritischen berichte* zur *Netzkunst*, noch bevor der Begriff allgemein bekannt wurde.⁸ Dass schließlich die *Politische Ikonologie* eine besonders fruchtbare Wirkung erfahren hat, erwies das im November 2020 von Jörg Probst organisierte dreitägige Symposium *Politische Ikonologie* in Frankfurt, das der *Geschichte und Zukunft der Bildkritik* gewidmet war.⁹

Das Vermächtnis der von 1972 bis 1986 reichenden Herausgeberschaft der Genannten, zu denen schließlich Hubertus Gassner hinzustieß, war die Nummer 4 von 1986. Das Heft brachte Artikel zusammen, die je für sich das wichtigste Prinzip

verkörpern: dem Zeitgeist nicht blind zu folgen, sondern ihm eigene Überlegungen entgegenzustellen. Robert Suckale verdeutlichte am Beispiel von Wilhelm Pinder, dass die Zugehörigkeit eines Autors zu den Nazis keinesfalls bedeuten dürfe, ihn vollständig aus dem Gedächtnis zu verbannen.¹⁰ Dieser Text hatte und hat ebenso eine beträchtliche Wirkung wie die methodischen Bemerkungen von Bertold Hinz zur Analyse der NS-Kunst.¹¹ Konrad Hoffmann setzte sich mit jenem Begriff der ›Bilderflut‹ auseinander, der seither die Diskussionen um das ›visuelle Zeitalter‹ bestimmt.¹² Ich selbst formulierte hier erstmals meine Kritik an den neoplatonischen Deutungsmustern der Kunstgeschichte.¹³ Hans-Joachim Kunst thematisierte Goethe als Ikonologen der Landschaft.¹⁴ Peter-Klaus Schusters legte einen Essay über *Münchener Bilderstürme der Moderne* vor, der die Verstrickung von Teilen der Avantgarde in Krieg und Faschismus ansprach und damit in das Herz des bundesrepublikanischen Selbstverständnisses stach und zugleich differenzierter war als die Enthüllungskampagnen unserer Zeit.¹⁵ Franz-Joachim Verspohls Artikel zum Hut von Beuys schließlich historisierte dessen Habitus durch die gesamte Kunstgeschichte, um ihn aus dem Odium des Okkulten zu lösen, das bis heute Urstände feiert.¹⁶ Dieses Heft war die Summe unserer gemeinsamen, vierzehn Jahre währenden Herausgeber Tätigkeit, an die zu erinnern mir eine Freude war.

Anmerkungen

- 1 Ulrich Raulff: *Wiedersehen mit den Siebzigern. Die wilden Jahre des Lesens*, Stuttgart 2014, S. 22.
- 2 Horst Bredekamp: *Marburg als geistige Lebensform. Versuch über Martin Warnke aus Anlass seines achtzigsten Geburtstages am 12. Oktober 2017*, Göttingen 2017.
- 3 Rudolf Kautzsch u.a. (Hg.): *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur (1927–1937)*. Sechs Teile in einem Band, Hildesheim und New York 1972.
- 4 Léa Kuhn und Kathrin Rottmann: *Soziale Fragen und Kunstwissenschaft heute*. Editorial, in: *kritische berichte*, Jg. 50, 2022, Heft 2, S. 2–7, hier: S. 3, zu: Otto Karl Werckmeister: *The Turn from Marx to Warburg in West Germany Art History, 1968–90*, in: Andrew Hemingway (Hg.): *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, London 2006, S. 213–220. Vgl. ders., *Von Marx zu Warburg in der Kunstgeschichte der Bundesrepublik*, in: Philine Helas u.a. (Hg.): *Bild/Geschichte*. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 31–38.
- 5 *Marxism(s) in Art Historiography*. Conference 31 January – 2 February 2020, Humboldt-Universität zu Berlin (Organ.: Katja Bernhard, Krista Kodres, Marina Dimitrieva, Kristina Joekalda, Antje Kempe, Beata Hock und Eva Pluharova-Grigiene).
- 6 Lutz Heusinger: *Kritische Aspekte zum Kult des Kunstwerks*, in: Martin Warnke (Hg.): *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, S. 117–127.
- 7 Dies war der Hintergrund meines Artikels: Horst Bredekamp: *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, in: *Critical Inquiry* 29, 2003, Nr. 3, S. 418–428, sowie des Gespräches: *Iconoclasts and Iconophils: Horst Bredekamp in Conversation with Christopher S. Wood*, in: *The Art Bulletin* XCIV, 2012, Nr. 4, S. 515–527.
- 8 *kritische berichte*, Jg. 26, 1998, Nr. 1 (Hg.: Christoph Danelzik-Brüggemann, Hans-Dieter Huber, Gottfried Kerscher).
- 9 *Politische Ikonologie. Zur Geschichte und Zukunft der Bildkritik*. Internationale Tagung Frankfurt/M., 26.–28. November 2020. Eine Publikation der Beiträge ist seitens des Organisations, Jörg Probst, in Vorbereitung.
- 10 Robert Suckale: *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945*, in: *kritische berichte* 14, 1986, Heft 1, S. 5–17.
- 11 Berthold Hinz: *1933/45. Ein Kapitel kunsthistorischer Forschung seit 1945*, in: ebd., S. 18–33.
- 12 Konrad Hoffmann: *Die Hermeneutik des Bildes*, in: ebd., S. 34–38.
- 13 Horst Bredekamp: *Götterdämmerung des Neuplatonismus*, in ebd., S. 39–48; Neufassung in: Andreas Beyer (Hg.): *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, S. 75–83. Im letzten Jahr ist ein Sammelband erschienen, der explizit als Antwort auf meinen – im Anhang übersetzten – Artikel von 1986 konzipiert ist: Berthold Hub, Sergius Kodera (Hg.): *Iconology, Neoplatonism, and the Arts in the Renaissance*,

New York/London 2021; die Übersetzung des Artikels: S. 216–229.

14 Hans-Joachim Kunst: Ed io anche son pittore: Der Dichter als Maler, der Maler als Dichter. Eine Bemerkung zu Goethes Kunstanschauung, in: kritische berichte 14, 1986, Heft 1, S. 49–56.

15 Peter-Klaus Schuster: Münchner Bilderstürme der Moderne, in: ebd., S. 57–76.

16 Franz-Joachim Verspohl: «Joseph Beuys – Das ist erst einmal dieser Hut», in: ebd., S. 77–87.

Bildnachweis

1, 2, 3, 4 Fotos: Archiv des Verfassers.

Die Frage nach der Kommunikation, um die es auf dem vorbereitenden Workshop für dieses Heft vorrangig gehen sollte, betrifft Medien und Modi, Formen und Verfahren, Technologien und Architekturen, Sprechweisen und Rhetoriken. Sie betrifft ebenso die Akteur:innen und Adressat:innen, die Subjekte und Objekte der Veröffentlichung und Zugänglichmachung von Wissen und Wissenschaft *durch* Personen und Personengruppen *für* Personen und Personengruppen. Dabei können zu diesen «Personen» längst auch nicht-menschliche Akteure, etwa Algorithmen gezählt werden. Die Möglichkeitsbedingungen jeder Kommunikation, ob erfolgreich oder nicht, sind nicht nur intellektuell, sondern noch viel mehr materiell. Neben technisch-medialen und sozial-linguistischen Dimensionen umgreifen sie das Institutionelle und Ökonomische, das Politische und Juridische.

Mit einem anderen Wort, das in der Kulturtheorie der Gegenwart eine symptomatische Konjunktur hat, könnte von den *Infrastrukturen* gesprochen werden, in denen sich kunsthistorisches und kulturwissenschaftliches Wissen, Verhaltensformen und Distinktionsweisen, also Ein- und Ausschlüsse organisieren und materialisieren. Wenn das professionelle, aber auch nicht-professionelle Handlungsfeld der Kunstgeschichte, aufgespannt und verschachtelt zwischen Universitäten, Schulen, Kunstakademien, Museen, Kunstvereinen, para-akademischen Kunst-Orten, Stadtteilinitiativen, Kunstbiennalen, Bibliotheken, Archiven, Denkmalpflegeämtern, Fachredaktionen, Buchverlagen und Kulturberichterstattung in Radio, Fernsehen und Internet als eine Infrastruktur betrachtet werden kann, dann muss allerdings auch von deren inhärenter Fehleranfälligkeit und Vulnerabilität gesprochen werden. Einen Gedanken der Kunsthistorikerin und Aktivistin Marina Vishmidt aufgreifend, will ich fragen, inwieweit es angebracht wäre, von Kunstgeschichte – dem Fach, der Praxis, dem Gegenstand – als einer «kritischen Infrastruktur» zu sprechen?¹

Natürlich, das lernen wir alle täglich und darauf verweist (vielleicht gar nicht so indirekt) auch der Umstand, dass wir auf dem oben bezeichneten Workshop via Zoom miteinander in Kontakt getreten sind (also kommuniziert haben), hat «kritisch» im Zusammenhang mit Infrastrukturen eine andere Bedeutung als jenes Attribut, das in Folge von 1968 die Neuausrichtung des Fachs unter dem Kampfbegriff «kritische Kunstgeschichte» nötig und möglich machte, eine Bedeutung von Kritik, die sich auch in der Übernahme des ersten Teils des Namens der von Frederick Antal und Bruno Fürst zwischen 1927 und 1933 redaktionell geleiteten *Kritischen Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* durch den Ulmer Verein für sein 1972 gegründetes Mitglieder:innen-Organ zeigen sollte.

Der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, aber auch anderen (neo)marxistischen und historisch-materialistischen Kategorien verpflichtet, war eine von links artikulierte «Kritik» in der Bundesrepublik Deutschland um 1970 mit einem hochgerüsteten Methoden- und Analyseapparat assoziiert und damit vordergründig alles andere als ein Hinweis auf Anfälligkeit und Gefährdung (wie es für «kritische Infrastrukturen» gilt).

Aber dann machte der «Fall Richard Hiepe» bereits in den ersten Ausgaben der *kritischen berichte* deutlich, dass diese vermeintliche epistemische Stabilität im Raum der Realpolitik der Bundesrepublik der frühen 1970er Jahre durchaus nicht ungefährdet war. Der Kunsthistoriker Hiepe, der 1960 in München die Zeitschrift *tendenzen* gegründet hatte (und diese drei Jahrzehnte leitete), wurde als Lehrbeauftragter an der Akademie der bildenden Künste in München auf der Grundlage des Beschlusses der Regierungen des Bundes und der Länder zur Überprüfung von Bewerber:innen für den Öffentlichen Dienst auf deren Verfassungstreue vom 28. Januar 1972 entlassen, womit der erste Kunsthistoriker in der Bundesrepublik von einem offiziell exekutierten Berufsverbot betroffen war.²

Hiepe war Mitglied der von der DDR unterstützten DKP, kandidierte für die Partei auf der bayrischen Landesliste und nahm an Protesten gegen die neofaschistische NVU teil. Seine politische (und wohl auch wissenschaftliche, kunstpublizistische und pädagogische) Arbeit kostete ihn daraufhin 1974 auch noch eine sicher geglaubte Professur an der Kunsthochschule in Braunschweig. Der Ulmer Verein organisierte Solidaritätsadressen und eine Unterschriftenliste mit über 120 Namen, mit der die Aufhebung des Berufsverbots gefordert wurde. Doch Hiepe, von der Initiative als «fortschrittlicher Kunsthistoriker» bezeichnet, sollte sich bis in die späten 1970er und 1980er Jahre erfolglos um eine erneute Anstellung als Hochschullehrer in der Bundesrepublik bemühen.

Auch unabhängig von diesem Fall stellten sich der gegen das Establishment des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker (VDK) gerichtete Ulmer Verein und die in ihm organisierten kritischen bzw. «fortschrittlichen» Kunsthistoriker:innen in der Selbstwahrnehmung durchaus als gefährdet dar, und sei es durch die Dämonisierung ihrer Mission einer sozialgeschichtlichen und ideologiekritischen «Hinterfragung» der Grundlagen des Faches und seiner Gegenstände durch konservative Kreise, zu denen neben einer breiteren bürgerlichen Öffentlichkeit auch die Kolleg:innen vom VDK gehörten.

Von der Wirkung dieses verzerrenden Fremdbilds zeugt unter anderem eine kleine satirische Selbstbespiegelung zu Beginn von Martin Warnkes 1973 in den *kritischen berichten* veröffentlichtem Artikel «Museumsfragen»:

«Von kritischen Berichtern wird man nicht von vornherein heitere Lektüre erwarten, gelten sie doch als rigide Asketen, die kein Bierchen frisch, kein Kunsterlebnis fromm, kein Witz frei, kein Fußball fröhlich macht. In alledem durchschauen sie die kapitalistische Profitgier, die ideologische Verschleierung, die ausbeuterische Feiertagsindustrie. Am Horizont steht eine Kunsthistorikergeneration, die mit dem Untergang des Faches den Untergang kunsthistorischen Weltumganges bringen wird.»³

Das anti-marxistische, gegen das «kritische» in der kritischen Kunstgeschichte gerichtete, von einem mit Transzendenzversprechen und Erlösungsverheißung getragene Kunstverständnis, mit dem auch und nicht zuletzt die Verweigerung einer historischen Selbstbefragung des Faches und seiner Vertreter:innen, der Aufdeckung von Nazi-Kontinuitäten und sonstiger Verdrängungen und gleichzeitiger

Machtsicherungen verbunden war, stellte dabei sowohl ein Ärgernis beziehungsweise eine Gefahr dar, wie es – das muss betont werden – gleichzeitig zur Profilierung der Programmatik einer kritischen Kunstgeschichte nach 1968 beitrug.

Vier Jahre nach der Gründung der Zeitschrift, 1976, konstatierten Herbert Beck, Wolfgang Bech und Horst Bredekamp unter der Überschrift «Sinnentleerung der Kunstgeschichte?», auf Seiten einer nicht-kritischen Kunstgeschichte eine «totale Ablehnung jeder *theoretischen Absicherung des Erkenntnisvorganges*», es werde «beschrieben aber nicht *interpretiert*, nach Ort und Zeit bestimmt, aber *in seinem Gehalt* nicht *vermittelt*», weshalb «die Geschichtlichkeit und über sie hinaus die ästhetische Wahrnehmung des Kunstwerks» einem «Analphabetentum gegenüber der vitalen Sprache auch historischer Kunst» zum Opfer falle. So sehe sich jegliche «Verbindung von Kunst mit kritischen wissenschaftlichen Erkenntniszielen» einer «längst nicht mehr ausschließlich von Schwarzmalern erkannte[n] Bedrohung» ausgesetzt.⁴

Die «kritische Kunstgeschichte» solcherart als unter Druck und feindseliger Beobachtung stehend zu charakterisieren, hatte aber nicht nur Konsequenzen für deren Programmatik, sondern diente gleichzeitig einer gewissen Mythenbildung, heute würde man sagen: einem Narrativ, was wiederum als Signum einer Kommunikationsstrategie gelesen werden kann. Denn es war (und ist) ganz offensichtlich erforderlich, die Bedeutung und die Notwendigkeit kritischer Kunstgeschichte gegenüber nicht-kritischen, politisch konservativen, bürgerlich-ästhetizistischen oder offen rechtsextremen Versionen von Kunstgeschichte herauszustellen und begreiflich zu machen – und das heißt auch: institutionell, kultur-, bildungs- und forschungspolitisch sowie medial zu verankern und durchzusetzen.

Zu den Jubiläen des Ulmer Vereins und der *kritischen berichte*, aber auch abseits solcher zeremoniellen Anlässe wurde im Verlauf der vergangenen fünf Jahrzehnte immer wieder der Puls des Fachs und der zunehmend intergenerationalen Milieus einer kritischen Kunstgeschichte gefühlt – wohl auch in der Erwartung und Hoffnung, eine breitere Öffentlichkeit für diese internen Diskussionen zu interessieren. Dabei ging es schon früh auch um die Defizite und blinden Flecken der post-68er-Kunstwissenschaft, zunächst vor allem ausgelöst und getragen durch die Kritik aus feministischer Perspektive, die seit den 1970er Jahren, in den *kritischen berichten* allerdings erst ab 1980, zu einer signifikanten Erweiterung des Spektrums der Forschungsthemen und Fragestellungen, wie auch zu personellen und institutionellen Veränderungen einer kritischen Kunstgeschichte geführt hat.

Seit den 1990er Jahren wurden dann auch allmählich postkoloniale Positionen sichtbar und hörbar, die Auseinandersetzung mit den Bildwissenschaften kam hinzu und immer neue Anstöße, die die Bandbreite um zunächst umstrittene, bald aber weithin akzeptierte Forschungsobjekte und Forschungsfragen erweiterten. Allein die Themen einiger der jüngsten Ausgaben der *kritischen berichte* – «Soziale Fragen und Kunstwissenschaft heute», «Die Kunsthistorikerin? Bilder und Images», «Rassismus in der Architektur», «DIS_ABILITY ART HISTORY» – mögen verdeutlichen, was sich getan hat und tut.

Wie hier alle wissen, wurden diese Prozesse der Expansion, der Ausdifferenzierung, der Spezialisierung oder der Globalisierung aber ihrerseits immer wieder skeptisch kommentiert – etwa als eine Ausdünnung der kritischen Agenda im Zuge eines opportunistischen Akademismus, des Umbaus der kritischen Kunstgeschichte zu einem Karrieremechanismus, mithin der Verschleifung von kritischem Gestus, sozialer Prekarität und neoliberaler Gouvernamentalität.

In diesem Sinne etwa argumentierte die stets streitbare Iris Grötecke in der für mich damals sehr aufschlussreichen Ausgabe der *kritischen berichte* zu «Aufbruch und Reform in der Kunstgeschichte seit 1960» aus dem Jahr 2014. Grötecke vermisste eine «kritische Wissenschaft im eigentlichen Sinne», Ulmer Verein und *kritische berichte* befänden sich längst «mitten in einem weit über einzelne Institutionen hinausgehenden Wettbewerb um die Erfüllung eines Aktualitätsparadigmas», womit sie nicht zuletzt eine neoliberal-kompetitive Dynamik der Drittmittel-Ökonomie meinte, die als solche aber unreflektiert bliebe, in der «geschickt platzierte Metatheorien [vorgeben], was geforscht werden soll».

In ihrer Kritik an der Entwicklung der kritischen Kunstgeschichte ging Grötecke nun nicht so weit, das Projekt der Kritischen Theorie und seiner feministischen, postkolonialen und anderer Revisionen und Vertiefungen in Gänze zu verwerfen. Im Gegenteil, sie zielte, wenn ich es richtig verstehe, auf die Mobilisierung der neuen Forschungsfelder für eine persistente Kritik der «Umgebungsbedingungen» und einer «diffuse[n] Normativität des aktuellen Themen- und Methodenrahmens, der nur zum Teil durch politische Vorgaben und wissenschaftliche Förderrichtlinien, zum Teil aber auch durch medial inszenierte Verdrängungsstrategien entstanden ist.»⁵

Welche medialen Inszenierungen und Verdrängungen hier im Einzelnen gemeint waren, blieb ungesagt. Aber allein der Umstand, dass Grötecke in ihrem Statement problematische Strategien der Kommunikation der Agenden und Prioritäten des Faches, auch und gerade in dessen «kritischer» Ausprägung, ansprach, macht deutlich, dass die Vermittlung eben dieser Agenden und Prioritäten ihrerseits Gegenstand einer Kritik an normativen Subtexten und der Einengung der Aufmerksamkeit auf rein technische Aspekte der *digital humanities* sein kann und sein sollte.

Im englischsprachigen Kontext hatte sich zu dem Zeitpunkt von Gröteckes Intervention bereits eine recht weitgehende Infragestellung des Paradigmas der Kritik als solcher Gehör verschafft, die spätestens 2015, mit Erscheinen des Buchs *The Limits of Critique* der Literaturwissenschaftlerin Rita Felski, unter dem Label «post critique» (Post-Kritik) in die Selbstverständigungsdiskurse der Humanwissenschaften Einzug hielt.

Kunstgeschichte und Kunstkritik, so sie sich mit spätmoderner und zeitgenössischer bildender Kunst beschäftigen, erlebten freilich schon länger, etwa seit den frühen 2000er Jahren, mit Beiträgen von Irit Rogoff, Claire Bishop und anderen eine Wendung gegen die als einerseits phraseologisch leerlaufend, andererseits als disziplinierend wahrgenommene Rhetorik des Kritischen und der *criticality* in kunsthistorischen und kunstkritischen Texten, aber auch in künstlerischen Arbeiten selbst.⁶

Den metatheoretischen Rahmen für diese Wendung zur Post-Kritik lieferten unter anderem Bruno Latour und Jacques Rancière, die in den Posen einer negativen, enthüllenden *critique* hybride Selbstverkennungen eines einst als Aufklärung gestarteten Projekts erkennen wollten. Aber die Einwände gegen eine geläufige, ja ubiquitäre «Hermeneutik des Verdachts» kamen auch aus den Queer Studies, namentlich von Eve Kosovsky Sedgwick, die dem «paranoiden Wissen» der Kritik vorhielt, dass es «seine affektiven Motive und seine Kraft [...] gründlich verleugnet» und sich (anmaßenderweise) «als die eigentliche Wahrheit ausgibt».⁷ Als Alternative zum «monopolistischen Programm des paranoiden Wissens» lenkte Sedgwick den Blick auf «Praktiken eines reparativen Wissens».⁸ Von «Liebe» und «Hoffnung» (statt von Verdacht und Negation) motiviert, würden diese queeren, transfeministischen, antirassistischen epistemischen Praktiken von einer herrschenden Auffassung

kritischer Zulässigkeit abgelehnt, da «reparative Motive» auf Vergnügen und Genuss verwiesen oder offenkundig auf Verbesserung abzielten, so dass sie von der Kritik entweder als «bloß ästhetisch» oder «bloß reformistisch» abgetan würden.⁹ Andererseits, und das ist wichtig, war Sedgwick nicht an einer simplen Opposition von paranoider Kritik und reparativen Praktiken interessiert, sondern betonte deren Durchdringung, die häufigen «paranoiden Erfordernisse [...] nicht-paranoiden Wissens».¹⁰ Hier muss ein summarischer Hinweis auf den Klimawandel und die diesen begleitende *environmental critique* genügen.

Was den Begriff der Post-Kritik betrifft (wie er von Felski und ihren Anhänger:innen verwendet wird) bin ich mir daher nicht sicher, ob er aufgrund seiner Missverständlichkeit und der von ihm ausgelösten, nachvollziehbaren Abwehrreflexe und Differenzierungsnotwendigkeiten¹¹ geeignet ist, eine sich kritisch verstehende und als solche ausgeflaggte Kunstgeschichte und Kunstkritik aus ihren verbreiteten Routinen, Protokollen und Petrifikationen heraus zu lotsen.¹² Zumal Kritik, marxistische, foucauldianische, feministische, postkoloniale, wieder einmal, wie eigentlich immer, dringend gebraucht wird, auch und gerade weil sich ihre, gegebenenfalls zu überwindenden, verdachtshermeneutischen Anteile vermehrt im Arsenal populistischer und neofaschistischer Wissenspolitiken wiederfinden (Stichworte: *fake news* oder *alternative truth*).

Unter dem Eindruck der Trumpistischen Epistemologie wurde in der *New York Times* 2017 die Rückkehr einer von ihren postmodernen Anwendungen gereinigten, nicht-reduktionistischen Kritik verlangt, denn ihre Reduktion – ihre Gleichsetzung von Fakten und Fiktion – sei die Voraussetzung ihres Missbrauchs: «Es ist diese Version der kritischen Gesellschaftstheorie, die von der populistischen Rechten aufgegriffen und die Trump zu einer mächtigen Waffe gemacht hat.»¹³ Ähnliches ist natürlich über die systematische Produktion der *unreality* des Putinismus zu sagen.

Die Kommunikation dessen, was das «kritisch» in kritischer Kunstgeschichte bedeuten und bewirken soll, ist daher entscheidend, vielleicht lebensentscheidend. Denn es müsste hier darum gehen, Schein-Evidenzen, simple Oppositionen und Komplexitätsverweigerung abzubauen. Diese Kommunikation muss – als infrastrukturell bedingte und ermöglichte (und verstärkte) Arbeit an Öffnungen, Einladungen, Teilhabe, Demokratisierung – auf vielen Ebenen und in vielen Foren gleichzeitig erfolgen: vom Universitätsseminar bis zum Vermittlungsprogramm einer Kulturinstitution, vom Feuilleton-Artikel bis zum Instagram-Post, von den bestehenden und zu schaffenden Netzwerken der Wissensarbeiter:innen bis zu den außer- oder parainstitutionellen Plattformen der Wissens- und Kulturproduktion.

Dabei kann nicht darauf vertraut werden, dass diese Infrastrukturen kunsthistorischen Wissens (und dessen Selbst-Kritik) jederzeit stabil und verlässlich kommunikabel sind beziehungsweise ihrerseits stabil und verlässlich kommunizieren. Diejenige kritische Praxis oder *performance of criticality*, die für Zustimmung und Aufmerksamkeit in bestimmten sozialen Filterblasen, vielleicht auch für Fördermittel und Planstellen, sorgt, ist nicht automatisch die, die jenem immer aufs Neue zu präzisierenden Begriff von Kritik, wie sie in einer Zeitschrift wie den *kritischen berichten* ihren angestammten Ort hat (oder haben sollte), entspricht.

Das heißt, vor jeder Berufung und Bezugnahme auf das «Kritische» einer kritischen Kunstgeschichte wäre fragend zu prüfen und darzustellen, von welchem Punkt der wissenschaftlich-institutionell-politisch-technischen Infrastruktur einer solchen Kunstgeschichte aus dieser Anspruch erhoben wird – was auch hieße zu fragen, *wessen*

Kritik zum Einsatz kommt und wie. Wie wird etwa eine auf Hierarchieabbau und Blickumkehr ausgerichtete *criticality*, wie sie für die Praxis/Theorie weiter Teile der Gegenwartskunst eine gewisse Selbstverständlichkeit gewonnen hat, in der akademischen und außerakademischen Kunstwissenschaft rhetorisch, methodologisch, sozial und politisch ausagiert? Oder, noch einmal anders formuliert: Wenn Kritik / *critique* (nach einer Definition von Edward Said) als «noncoercive knowledge produced in the interests of human freedom»,¹⁴ als «zwangloses Wissen produziert im Interesse der Freiheit» verstanden werden kann – was hieße das konkret für eine kritische Kunstgeschichte und deren Instanzen und Situationen der Vermittlung und Kommunikation? Was wäre eine zwanglose Kritik – also eine Kritik, die frei von inneren, selbstunterwerfenden Zwängen wäre, um sich umso effektiver gegen äußere, sie dämonisierende, karikierende und invertierende Angriffe zu wappnen und zugleich ihr eigenes reparatives Potential zu erkennen und zu aktivieren?

Anmerkungen

- 1 Marina Vishmidt: Beneath the Atelier, the Desert: Critique, Institutional and Infrastructural, in Maria Hlavajova und Tom Holert (Hg.): Marion von Osten: Once We Were Artists (ABAK Critical Reader in Artists' Practice), Amsterdam 2017, S. 218–235.
- 2 Berthold Hinz und Horst Bredekamp: München (Berufsverbot R. Hiepe), in: kritische berichte Bd. 1, Nr. 1, 1973, S. 42–45; Fall Richard Hiepe, in: kritische berichte Bd. 1, Nr. 2, 1973, S. 26–27 [Unterschriftenliste]; Fall Richard Hiepe, in: kritische berichte, Bd. 1, Nr. 4, 1974, S. 35 [Unterschriftenliste]; Resolution des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften zum Berufsverbot gegen Dr. Richard Hiepe – Solidaritätserklärungen, in: kritische berichte Bd. 5, Nr. 6, 1977, S. 80–82 [neue Unterschriftenliste]; siehe auch: Pablo Müller: Politiken der kritischen Kunstgeschichte. *October* und *kritische berichte* im Vergleich, in: kritische berichte, Bd. 42, Nr. 2, 2014, S. 22–31, hier: 25.
- 3 Martin Warnke: Museumsfragen, in: kritische berichte Bd. 1, Nr. 2, 1973, S. 20–25, hier: 20.
- 4 Herbert Beck, Wolfgang Beeh und Horst Bredekamp: Sinnentleerung der Kunstgeschichte? Eine Entgegnung auf zwei Rezensionen der Ausstellung «Kunst um 1400 am Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit» (Liebieghaus, Museum alter Plastik, 10. Dez. 1975 bis 14. März 1976), in: kritische berichte, Bd. 4, Nr. 4, 1976, S. 39–46.
- 5 Iris Grötecke [Statement], in: Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Interviews, in: kritische berichte Bd. 42, Nr. 4, 2014, S. 32–35, hier: 32–33.
- 6 Siehe, diese Entwicklung bereits reflektierend: Hal Foster: Post-Critical, in: *October* 139, Winter 2012, S. 3–8 und Sara Callahan, Anna-Maria Hällgren und Charlotta Krispinsson: A Farewell to Critique? Reconsidering Critique as Art Historical Method, in: *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, Bd. 89, Nr. 2, 2020, S. 61–65.
- 7 Eve Kosofsky Sedgwick: Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity, Durham, NC und London 2003, S. 138.
- 8 Ebd., S. 149.
- 9 Ebd., S. 144.
- 10 Ebd., S. 129.
- 11 Siehe z. B. Bruce Robbins: Criticism and Politics. A Polemical Introduction, Stanford, CA 2022.
- 12 Siehe auch: Nathan Lee: Postcritique and the Form of the Question: Whose Critique Has Run Out of Steam?, in: *Cultural Critique*, Nr. 108, Sommer 2020, S. 150–176.
- 13 Siehe ebd., S. 163 (Casey Williams: Has Trump Stolen Philosophy's Critical Tools?, in: *The New York Times*, 17. April 2017).
- 14 Edward Said: *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, MA 1983, S. 29.

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 ausgezahlt werden, was auch die Honorare der Vortragenden betraf und wiederum darauf verweist, das 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/feminist-invasion.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

Im Jahr 2021 feierte die Online-Enzyklopädie *Wikipedia* ihren 20. Geburtstag. Mit über 49 Millionen Artikeln in rund 300 Sprachen und etwa 15 Milliarden monatlichen Aufrufen – die deutschsprachige Wikipedia umfasst circa 2,6 Millionen Artikel und wird monatlich etwa 1 Milliarden mal aufgerufen – gehört sie seit Jahren zu den Top 10 der am meisten besuchten Websites.¹ Sie ist auch häufig *die* erste Informationsquelle einer schnellen Internetrecherche im Alltag, was nicht zuletzt Folge des mittlerweile unmittelbaren Zugriffs auf das Internet über Smartphones und der Priorisierung von Wikipedia-Inhalten in Internet-Suchmaschinen wie Google ist, die neben der Ergebnisliste Faktenboxen mit Inhalten aus der Wikipedia einblendet. In einer durch das Bundesministerium für Wirtschaft und Energie geförderten Studie geben 63 % der Lehrpersonen und 67 % der Schüler:innen an, Wikipedia zur Vor- und Nachbereitung des Unterrichts zu nutzen.² Und obwohl die Wikipedia in wissenschaftlichen Veröffentlichungen als nicht-zitierbare Quelle verpönt ist, wird auch in den Wissenschaften und der akademischen Ausbildung auf ihre Inhalte zurückgegriffen und sei es nur, um mal schnell die Lebensdaten einer historischen Persönlichkeit zu überprüfen. Als globale Wissens- und Informationsplattform bildet die Wikipedia mittlerweile also die Grundlage eines erheblichen Teils des gesellschaftlichen Wissens und prägt mit ihren Inhalten das Bild, das sich die Leser:innen von der Welt machen.

Wikipedia wirbt für sich als kollaboratives und offenes Wissensprojekt und verspricht, den Zugang zu Wissen und die Wissensproduktion zu demokratisieren, indem sie prinzipiell alle zum Mitwirken einlädt. Das wohlbekanntes Logo, ein unvollendetes sphärisches Puzzle, suggeriert, dass die fehlenden Puzzleteile nur noch eingefügt werden müssen, um die Vision, die Summe allen menschlichen Wissens abzubilden, zu realisieren.

Dass dieses Versprechen nicht eingelöst ist und die Plattform ganz bestimmte Bilder von der Welt vermittelt, macht vor allem der für die Wikipedia diagnostizierte Gender Gap deutlich.³ Die deutschsprachige Wikipedia umfasst aktuell 858.203 biografische Artikel, von denen nur 17 % Frauenbiografien sind.⁴ Diese unterscheiden sich häufig auch inhaltlich von ihren männlichen Pendanten: Persönliche und relationale Informationen wie beispielsweise der Status als Ehefrau, Mutter oder Tochter eines mehr oder weniger berühmten Mannes stehen vielfach vor den Angaben zu eigenen Errungenschaften.⁵ Zudem geben nur 9 % der Wikipedia-Autor:innen bei einer internationalen Umfrage an, weiblich zu sein.⁶ In der deutschsprachigen Wikipedia gilt offiziell das generische Maskulinum.

Seit einigen Jahren wird der Gender Bias in der Wikipedia immer wieder medial aufgegriffen und über Artikellöschungen aufgrund vermeintlicher Irrelevanz berichtet – so geschehen etwa beim Artikel der Physikerin und Nobelpreisträgerin Donna Strickland in der englischsprachigen Wikipedia oder einer Liste von Science Fiction-Autorinnen in der deutschsprachigen Wikipedia.⁷ Auch die harsche, sexistische bis misogynen Diskussionskultur, die in der Plattform herrscht, wurde beklagt.⁸ Zum zwanzigsten Jubiläum der Website nannten es Presseberichte beispielsweise das «Frauenproblem in der Wikipedia», erklärten «Warum Wikipedia weiblicher werden muss» und forderten «Mehr Frauen für die Wikipedia» und «Frauen gebt euch einen Ruck».⁹ An mangelnder Bereitschaft seitens der Frauen scheint es allerdings nicht zu liegen, gibt es doch bereits seit Jahren mit *Art+Feminism*, *FilmFrauen*, *WomenEdit*, *Who Writes His_tory* Initiativen, die in Schreibwerkstätten (*Edit-a-thons*) und regelmäßigen Treffen Artikel über Frauen schreiben. Die Wissenschaftlerinnen Judy Wajcman und Heather Ford plädieren in ihrem Artikel «*Anyone Can Edit*», *Not Everyone Does: Wikipedia's Infrastructure and the Gender Gap* dafür, dass das Problem nicht bei den Frauen zu suchen sei, sondern bei der Plattform selbst liege.¹⁰ Mein Essay greift diese Einschätzung auf und arbeitet auf der Grundlage feministischer Wissenschaftskritik und den feministischen Science & Technology Studies (dt. Wissenschafts- und Technikforschung) die Prozesse des Genderings und des Ausschlusses heraus, die bereits in der Geschichte, der Nutzungsstruktur, den Wissensordnungen und den infrastrukturellen Voraussetzungen der Wikipedia angelegt sind. Im Anschluss sollen die Konsequenzen der Erkenntnisse für eine feministische Praxis in der Wikipedia diskutiert werden.

Feministische Wissenschaftskritik und Science & Technology Studies

Für eine feministische Untersuchung der Wikipedia bilden insbesondere die aus der zweiten Frauenbewegung entstandenen Bereiche der feministischen Wissenschaftskritik und der feministischen Science & Technology Studies Anknüpfungspunkte.¹¹ Die feministische Wissenschaftskritik dekonstruiert dominante Prinzipien der Wissenschaft wie Universalitäts-, Objektivitäts- und Neutralitätsansprüche als Instrumente der Erhaltung patriarchaler Macht und unterzieht den Prozess feministischer Theoriebildung selbst einer fortwährenden kritischen Selbstreflexion.¹² Die feministischen Science & Technology Studies fassen sowohl Gender als auch Technologien nicht als gegeben und unveränderlich, sondern als gesellschaftlich konstruiert auf. Technologien werden zugleich als Ursache *und* als Konsequenz von vorherrschenden Geschlechter- und Machtbeziehungen verstanden, d. h. Geschlechterbeziehungen sind in Technologien eingeschrieben und gleichzeitig werden die Diskurse um Gender auch von Technologien hervorgebracht.¹³

Das Schachtelwort «Wiki-pedia» bringt die beiden Grundideen hinter der Plattform zusammen. «Wiki» steht für eine Software (Wiki-Software), deren Inhalt von den Nutzer:innen nicht nur gelesen sondern auch selbst direkt, schnell und freiwillig bearbeitet, geändert sowie beliebig und frei genutzt werden kann und damit in einer Tradition der Free Software-/ Open Source-Bewegungen der 1980er und -90er Jahre. «-pedia» steht für die *Encyclopedia* (Enzyklopädie), die als aufklärerisches Wissensordnungssystem seit dem 18. Jahrhundert das sogenannte Allgemeinwissen versammelt. Die Wikipedia verbindet somit menschliche (die freiwilligen Editor:innen oder auch Wikipedianer:innen) und nicht-menschliche Akteure (Software-Code) sowie epistemologische Ordnungen (Enzyklopädie), die komplex miteinander verknüpft

sind und das in der Wikipedia verfügbare Wissen bedingen. Durch das analytische Entwirren der soziotechnologischen Verknüpfungen werden im Folgenden die der Plattform grundlegend inhärenten patriarchalen Ordnungen, Normen und Logiken offengelegt.

Wirklich *alle*? Von der Geschichte, machtvollen Zeitregimen und Hierarchien in der Wikipedia

Im Jahr 2001 wurde Wikipedia von dem Unternehmer Jimmy Wales und dem Philosophen Larry Sanger gegründet. Es ist das Nachfolgeprojekt von Wales' Porno-Suchmaschine Bomis, die einen auffällig menschenverachtenden Jargon aufwies, und Nupedia, einem Online-Lexikon mit langwierigem Peer-Review-Verfahren.¹⁴ Um dieses Verfahren zu beschleunigen, schlug Sanger den Einsatz einer Wiki-Software vor, die eine direkte Bearbeitung der Inhalte durch ihre Nutzer:innen erlaubt. Um das Mitmach-Lexikon entspann sich die einleitend erwähnte Rhetorik der Offenheit, die sich problemlos in Ayn Rand-Leser und Friedrich von Hayek-Anhänger Wales' libertäres und marktradikales Weltbild einfügte.¹⁵ So wie aber das Konstrukt des «freien Marktes», also eine völlig unregulierte Wirtschaftsordnung, immer wieder in die Bildung von machtvollen Kartellen und Konzernen mündet, bildete sich auch aus der unregulierten Plattform ein hierarchisches Machtgefüge unter den Wikipedianer:innen heraus. Das postulierte Ideal des kollektiven Wissensaushandlungsprozesses wird durch das Gesetz des Stärkeren durchkreuzt. Je länger und je häufiger eine Person in der Wikipedia schreibt, bearbeitet und diskutiert, desto mehr «Edits» (Bearbeitungen) und Erfahrungen sammelt sie und erlangt dadurch mehr Rechte und Autorität innerhalb der Wikipedia, an deren Erhaltung sie natürlich interessiert ist. So ist zum Beispiel der Aufstieg vom «Benutzer» zum «Sichter» von Vorteil, da neu angelegte Wikipedia-Inhalte dann nicht mehr von einer weiteren Person bestätigt werden müssen. Ranghohe «Administratoren» entscheiden über die Löschung von Artikeln.¹⁶ In diesem Machtgefüge, das sich auf ehrenamtliche Arbeit stützt, wobei Freiwilligkeit mit Unabhängigkeit gleichgesetzt wird, schreiben sich gesellschaftliche Ungleichheiten fort: Lassen doch allein gegenderte Zeitregime ehrenamtlicher Tätigkeiten und die ungleiche Verteilung der Care-Arbeit danach fragen, wer es sich letztlich leisten kann, in der Wikipedia aktiv zu sein.¹⁷

Das Wissen Aller vs. das Wissen Einiger. Von der Enzyklopädie und den Wikipedia-Richtlinien

In der Wikipedia gibt es grundlegende Regeln und Prinzipien, die bestimmen, welches Wissen für die Plattform zulässig ist. Dabei beruft sich die Wikipedia auf die Wissensordnung der Enzyklopädie. Diese versteht sich als allgemein verständliches Nachschlagewerk, das alle Informationen aus allen Bereichen des Wissens bereitstellt. Dieser Anspruch findet seine historischen Wurzeln in eurozentrisch, kolonialistisch und patriarchal gestützten Wissenskonzepten und -praktiken des 18. und 19. Jahrhunderts, die zwangsläufig der Vorstellung, die Summe *allen* menschlichen Wissens zu versammeln, entgegenstehen.¹⁸ Die Wikipedia schreibt diese Ideen fort und behauptet darüber hinaus, das Wissen *von allen* zu versammeln, da das Editieren der Online-Enzyklopädie im Gegensatz zur klassischen in Buchform und von einer begrenzten Zahl an Autor:innen publizierten Enzyklopädie prinzipiell von allen Menschen (mit Internetzugang) bearbeitet und theoretisch unbegrenzt ergänzt werden kann. Grundlegende Richtlinien der Wikipedia – Neutraler Standpunkt (Neutral

Point of View, NPOV), keine Theoriefindung (No Original Research, NOR) und Belegpflicht – konterkarieren diese Behauptung. Sie bestimmen zwar, dass die Artikel alle wichtigen Standpunkte neutral repräsentieren und über außerhalb der Plattform veröffentlichte Quellen nachvollziehbar sein müssen. Allerdings reicht es bei der aktuell in der Wikipedia praktizierten Belegpflicht aus, dass diese von allgemein akzeptierten Medien stammen, wobei die Qualität und die kritische Überprüfung der Belege eine nachgeordnete Rolle spielen – das gilt z. B. für Zeitungsartikel, die häufig auch Informationen aus der Wikipedia beziehen, ohne das notwendigerweise anzugeben, und die dann wiederum in der Wikipedia als Belege genutzt werden. Zugleich werden durch diese Bestimmungen und Praktiken der Wissensproduktion in der Wikipedia beispielsweise erfahrungsbasiertes und nicht notwendigerweise theoretisiertes Wissen (wie orale Traditionen) von der Plattform ausgeschlossen, wohingegen das geschriebene, Experten- und akademische Wissen und die damit verbundenen Fähigkeiten und Zugänge, darunter Zitierfähigkeiten, Recherche- und Publikationsmöglichkeiten, privilegiert werden. Das bedeutet auch wiederum, dass jene, die nicht über diese Fähigkeiten und Zugänge verfügen, strukturell ausgeschlossen sind. Hinzu kommen die sogenannten Relevanzkriterien, die in Aushandlungen zwischen den hierarchisierten Wikipedianer:innen festgelegt werden und vorgeben, welche Kriterien eine Person oder ein Thema erfüllen muss, um bedeutend genug für einen Wikipediaeintrag zu sein.¹⁹

Michel Foucault analysiert in *Die Ordnung des Diskurses*, seiner im Jahr 1970 gehaltenen Antrittsvorlesung am Collège de France, die Mechanismen, die Diskurse kontrollieren.²⁰ Der Diskurs habe die «Kraft, Gegenstandsbereiche zu konstituieren»²¹, die sich in Prozeduren der Ausschließung formieren, verstärken und ständig erneuern. Eines dieser Ausschließungssysteme definiert er als «Wille zur Wahrheit», der auf institutioneller Basis und zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt fest schreibt, was als wahr gilt und damit auch, was gewusst werden kann.²² Foucault schließt daraus: «Man muß den Diskurs als eine Gewalt begreifen, die wir den Dingen antun; jedenfalls als eine Praxis, die wir ihnen aufzwingen. In dieser Praxis finden die Ereignisse des Diskurses das Prinzip ihrer Regelmäßigkeit.»²³

Diese Gewalt üben auch die beschriebenen epistemologischen Ordnungen und Prinzipien der Wikipedia aus. Sie reproduzieren die hegemonialen Gesellschafts-, Wissens- und Machthierarchien patriarchaler und eurozentrischer Wissenschaftsprojekte und widersprechen damit dem Plattformversprechen, die Gesamtheit des Wissens von allen Menschen zu versammeln, grundsätzlich.

Bots und «wiki-lawyering». Von technologischer und administrativer Expertise in der Wikipedia

Ein weiteres grundlegendes Projekt, auf das sich die Wikipedia gründet, sind die Free Software- und Open Source-Bewegungen. Diese finden sich im Einsatz der Wiki-Software, die aus den Nutzer:innen prinzipiell auch Editor:innen macht. Wie die Wissensordnungen privilegiert dabei auch die Software bestimmte, traditionell männlich-codierte Fähigkeiten. Erstens wird die Software hauptsächlich von bezahlten Ingenieuren der Wikimedia Foundation in San Francisco betrieben, die die Systemarchitektur bestimmen. Sie lässt es unter anderem zu, dass Editor:innen das Interface der Plattform ändern und beispielsweise Bots hinzufügen können, die Einträge schreiben. Theoretisch böte sie auch die Möglichkeit, die Verwendung genderneutraler Wörter zu programmieren, was bisher allerdings nicht umgesetzt wurde.²⁴

Zweitens stellt die Software mittlerweile zwei Oberflächen für das Editieren in der Wikipedia bereit: Lange gab es ausschließlich den *Quelltext-Editor*, der mehr wie ein Programmierprogramm aussah als der Entwurf eines Enzyklopädieeintrages. Erst später wurde der *Visual Editor* eingeführt, der der Benutzungsoberfläche eines Microsoft Word-Programms ähnelt und somit auch technologisch weniger Versierten die Bearbeitung von Artikeln vereinfacht. Wikipedia besteht drittens aus sogenannten Namensräumen. Dieser aus der Programmierung stammende Begriff beschreibt eine Organisation nach Räumen, in denen Namen für bestimmte Objekte stehen. Der Artikelnamensraum bezeichnet die Plattformebene des Wikipedia-Artikels. Dazu kommen beispielsweise noch die jeweiligen Namensräume für Diskussionen, der Benutzernamensraum, in dem die Organisation der Editor:innen stattfindet und der Hilfenamensraum, in dem praktische Anleitungen für die Plattform zu finden sind. Jedoch lässt sich lediglich der Artikelnamensraum mit dem *Visual Editor* bearbeiten, für alle anderen Namensräume müssen die Editor:innen den Quelltext bearbeiten können. Wikipedia verlangt also seinen Autor:innen hoch technologische Expertisen ab, die einer bis heute hauptsächlich von weißen Männern geprägten Computerkultur und Softwareindustrie entstammen.²⁵ Zu diesen Fähigkeiten kommen viertens noch administrative und Regelkenntnisse der Plattform hinzu, die Wajcman und Ford «wiki-lawyering» nennen.²⁶ Dazu zählt zum Beispiel das Wissen darüber, dass die Diskussion über eine vorgeschlagene Artikellöschung sieben Tage dauert oder wie viele Edits (Bearbeitungen) ein:e Wikipedianer:in vorgenommen haben muss, um an wichtigen Abstimmungen teilnehmen zu können, wie zuletzt etwa an der Abstimmung über geschlechtergerechte Sprache, die 2019 mehrheitlich abgelehnt wurde.²⁷ Wer als Wikipedianer:in erfasst werden möchte, muss wissen, wo die entsprechende Einstellung vorzunehmen ist, war doch bis vor Kurzem die Grundeinstellung noch männlich, mittlerweile ist sie geschlechtsneutral. Erst die Kenntnis der Prozesse, die festlegen, was in der Wikipedia sagbar und zulässig ist, ermöglicht es, aktiv an den Debatten teilzunehmen. Das Betonen der eigenen Regelkenntnisse verschafft Glaubwürdigkeit in den Wikipedia-internen Debatten. So sorgen die Kenntnisse der administrativen Regelungen und technologischen Möglichkeiten auch dafür, eine sichere und hohe Position in der Wikipedia-Hierarchie einnehmen zu können: Formen des Expertentums und der Autorität, die häufig mit einem konventionell männlichen Habitus assoziiert werden.²⁸ Hinzu kommt, dass viele der Konventionen nicht verschriftlich sind, sondern sich in der Praxis etablieren. Hier kommen die oben bereits thematisierten gegenderten Zeitregime erneut ins Spiel: Nur Personen, die über einen längeren Zeitraum regelmäßig an den Prozessen in der Wikipedia teilnehmen oder sie zumindest beobachten, können sie kennen und anwenden.

Die feministische Analyse der Geschichte und Ideologie, der Wissensordnungen und technologischen und regulatorischen Politiken der Wikipedia ergab, dass die Plattform genauso wie andere Technologien nicht unabhängig von gesellschaftlichen Realitäten zu verstehen ist. Geschlechterungerechtigkeiten und -diskriminierung schreiben sich in die Wikipedia ein. Gleichzeitig halten die Strukturen und Funktionen der Plattform durch die Privilegierung als herkömmlich männlich-kodierter Fähigkeiten und Autorität patriarchale Wissensordnungen und -macht aufrecht. Das Versprechen der Wikipedia, ein offenes, kollektives, demokratisches und objektives Wissensprojekt zu sein, das die Gesamtheit allen menschlichen Wissens abbildet, erweist sich somit im Sinne Donna Haraways als «god trick», als eine die zugrundeliegenden patriarchalen Mechanismen der Wissensproduktion verdeckende Rhetorik.²⁹

Die Plattform ist politisch. Überlegungen zu einer feministischen Praxis in der Wikipedia

Wajcman und Ford schließen ihre Analyse der Infrastruktur von Wikipedia mit folgender Erkenntnis ab: «Unless Wikipedia radically changes its own culture of knowledge production, women will remain on the edges; our knowledge will once again be marginalized.»³⁰ Während dieser Einsicht grundlegend zuzustimmen ist, ist es eher unwahrscheinlich, dass es schnell zu einem solchen radikalen Wandel kommen wird. Denn die Editor:innen in Machtpositionen, die sie sich über Jahre erarbeitet haben, wollen in diesen bleiben; um die ehrenamtlich Tätigen, die die Wikipedia ermöglichen, nicht zu verärgern, halten auch externe Strukturen (z. B. Wikimedia Foundation) still. Mit diesem Wissen stellt sich die Frage, ob es daher nicht besser wäre, das fortwährende, die Artikel-Lücken ergänzende, letztlich ermüdende «Anschreiben» gegen den Gender Gap innerhalb einer patriarchalen Infrastruktur aufzugeben und Wikipedia ein für alle Mal den Rücken zu kehren. Das wäre selbstverständlich die radikale Konsequenz der vorangegangenen Analyse.

Doch in Anbetracht des einleitend beschriebenen großen sozialen Einflusses der Plattform, dessen sich beispielsweise auch Politiker:innen bewusst sind, wenn sie regelmäßig Versuche unternehmen, ihre eigenen Artikel aufhübschen zu lassen (es gibt mittlerweile Agenturen, die gegen Bezahlung Wikipediaeinträge überarbeiten), könnte über einen pragmatischen feministischen Umgang mit dem mächtigen Wissensprojekt nachgedacht werden. Zunächst ist es wichtig, über die Logiken der Plattform aufzuklären und ein kritisches Bewusstsein dafür zu schaffen, wie und unter welchen Voraussetzungen das Wikipedia-Wissen produziert wird. Es gilt, die depolitizierende Rhetorik der Offenheit einem kritischen Gegenwartsabgleich zu unterziehen und die Politiken der Wissensproduktion offenzulegen. Wikipedia versammelt nicht nur vorhandenes relevantes Wissen, sondern schafft und verstetigt Repräsentation und Relevanz. Jeder neue Wikipedia-Artikel über Frauen und weitere marginalisierte Personen und Themen schafft damit Sichtbarkeit und trägt das Potential in sich, das Bild, das sich die Leser:innen von der Welt machen, zu ändern. Trotz der aufgezeigten Einschränkungen bieten die bestehenden Wikipedia-Richtlinien Raum für Interpretationen, in dem sich Strategien für kleine feministische Interventionen innerhalb der Plattform entwickeln lassen. Die Strukturierung des Wikipedia-Artikels und die Entscheidung, welche Informationen letztlich an welcher Stelle im Artikel platziert werden, sind relativ flexibel. Wenngleich beispielsweise gendersensible Platzhalter in der Sprache wie das Gendersternchen in den Artikeln nicht zulässig sind, können sprachensible Formulierungen durchaus in die Artikel eingebracht werden. Außerdem lässt sich über Verlinkungen, Bearbeitungen und Umstrukturierungen das Wissen in ausgeglicheneren Konstellationen bringen. Die Strategie des «Wikifizierens», d. h. Artikel auf die formalen Mindestbestimmungen der Plattform hin zu schreiben, steigert die Wahrscheinlichkeit des Bestehens eines Artikels, der möglicherweise an den Grenzen der Wikipedia-Relevanzkriterien kratzt, obwohl im Wirkungskontext der Person durchaus eine Relevanz gegeben ist.³¹ Umgekehrt lohnt es sich, einen Blick in die Artikel streitbarer (männlicher) Persönlichkeiten zu werfen und zu überprüfen, welche Informationen im Artikel aufgeführt sind und offensichtlich dort fehlende bekannte Kritik für ein möglichst umfassendes Bild einzufügen.

Die genannten Strategien zeigen das Potential, um über Experimente die Grenzen der Plattform herauszufordern. Solche Interventionen bedürfen allerdings vor allem gute Kenntnisse der Plattform, Zeit und letztlich auch Mut. Dafür setzen sich die

einleitend genannten Initiativen ein. Neben der Veranstaltung von Schreib-Workshops bietet die Berliner Gruppe *WomenEdit* zweimal im Monat Treffen an, bei denen in einem *Safe Space* Fragen besprochen und Artikel geschrieben werden. Das Format *60 Minuten* ermöglicht einmal im Monat einen Austausch zu den weitgefassten Themen um Gender und Diversität in der Wikipedia. Im Jahr 2021 wurde zuletzt das Netzwerk *FemNetz* ins Leben gerufen, das einmal im Jahr über ein Wochenende hinweg einen Austausch für feministische Anliegen und Initiativen in der deutschsprachigen Wikipedia organisiert. Zwischen diesen jährlichen Treffen besteht die Möglichkeit, über eine Mailingliste z. B. Veranstaltungshinweise und Debattenbeiträge zu teilen, sowie zur Unterstützung bei laufenden Löschdiskussionen aufzurufen.³²

In der Analyse der Wikipedia wurde außerdem deutlich, dass gesellschaftliche Ungleichheiten in gewisser Weise in Technologien fortgeschrieben werden und die Voraussetzungen der Technologien wiederum gesellschaftliche Ungleichheiten produzieren. Legacy Russell, die in ihrem Buch *Glitch Feminism. A Manifesto* (2020) die Dominanz von z. B. *racial supremacy* und Sexismus im Internet thematisiert, sieht in der digitalen Welt dennoch das Potential für eine schnellere und experimentellere Veränderung als in der Offlinegesellschaft.³³ Diese Hoffnung sollte auch für Wikipedia nicht aufgegeben werden. Während am Horizont des Internets bereits die fragwürdigen Versprechen der Dezentralisierung, Demokratisierung und Kollektivierung in der hyperkapitalisierten Blockchain des Web3 dämmern und es Bestrebungen gibt, diese in die Wikipedia zu integrieren, regt sich dagegen Widerstand innerhalb der Wikipedia-Community.³⁴ Dieser beruft sich auf die basisdemokratischen, kollaborativen, vernetzenden Ideale der frühen Cyberculture und könnte in diesem Sinne auch ein Anstoß für eine selbstkritische Überprüfung und Umgestaltung der Realitäten der eigenen Plattform sein.³⁵

Anmerkungen

1 Es kursieren online verschiedene Statistiken und Zahlen: <https://www.wikimedia.de/projects/wikipedia/>, <https://de.wikipedia.org/wiki/Spezial:Statistik>, Zugriff am 14.09.2022.

2 Initiative D21: Sonderstudie. Schule Digital. Lehrwelt, Lernwelt, Lebenswelt. Digitale Bildung im Dreieck SchülerInnen-Eltern-Lehrkräfte, 2016, https://initiated21.de/app/uploads/2017/01/d21_schule_digital2016.pdf, Zugriff am 14.09.2022, S. 17.

3 Ich verstehe die Zahlen des Gender Gap als Indikator dafür, dass das Wissen von weiteren gesellschaftlich marginalisierten Personengruppen und Themen (um Sexualität, Herkunft und Klasse) in der Wikipedia einen schweren Stand hat. Wie in der folgenden Analyse gezeigt wird, schreibt die Infrastruktur der Plattform gesellschaftliche Ungleichheiten fort und dies legt nahe, dass der strukturelle Ausschluss nicht nur Frauen betrifft.

4 <https://de.wikipedia.org/wiki/Portal:Frauen/Biografien/Statistiken>, Zugriff am 14.09.2022.

5 Claudia Wagner et al.: It's a Man's Wikipedia? Assessing Gender Inequality in an Online Encyclopedia, in: Bernie Hogan/Daniele Quercia (Hg.): Proceedings of the Ninth International AAAI

Conference on Web and Social Media (ICWSM15), Oxford 2015.

6 Edward Galvez (WMF): Diversity of Contributors on the Wikimedia Projects Seems to Remain Unchanged, in: Meta.Wikimedia.org, 04.08.2018, https://meta.wikimedia.org/wiki/Community_Insights/2018_Report#Diversity_of_contributors_on_the_Wikimedia_projects_seems_to_remain_unchanged, Zugriff am 14.09.2022.

7 Leyland Cecco: Female Nobel Prize Winner Deemed Not Important Enough for Wikipedia Entry, in: The Guardian, 03.10.2018, <https://www.theguardian.com/science/2018/oct/03/donna-strickland-nobel-physics-prize-wikipedia-denied>, Zugriff am 14.09.2022; Ralph Günther (Moderator): Mehr Geschlechtergerechtigkeit bei Wikipedia gefordert, in: dlf nova, Radiobeitrag, 05:23 Minuten, 02.04.2019, <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/wikifueralle-streit-um-autorinnen-liste-bei-wikipedia>, Zugriff am 14.09.2022.

8 Beatrice Frasl: Männer unter Männern über Männer. Der Gender-Gap auf Wikipedia, in: Der Standard, 23. Februar 2021, <https://www.derstandard.de/story/2000124391223/>

maenner-unter-maennern-ueber-maenner-der-gender-gap-auf-wikipedia, Zugriff am 14.09.2022.

9 Wikipedia-Pressespiegel, https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:WikiProjekt_Frauen/Frauen_in_der_Wikipedia#Presseartikel_online, Zugriff am 14.09.2022.

10 Heather Ford/Judy Wajcman: «Anyone Can Edit», Not Everyone Does. Wikipedia's Infrastructure and the Gender Gap, in: *Social Studies of Science* 47, 2017, Nr. 1, S. 1–17.

11 Judy Wajcman: From Women and Technology to Gendered Technoscience, in: *Information, Community and Society* 10, 2007, Nr. 3, S. 287–298.

12 Sabine Hark (Hg.): *Dis/Kontinuitäten. Feministische Theorie*, Opladen 2001; Donna Haraway: *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies* 14, 1988, Nr. 3, S. 575–599; Sandra Harding: *The Science Question in Feminism*, New York 1986.

13 Wajcman 2007 (wie Anm. 11), S. 293–296.

14 Hermann Ploppa: Jimmy Wales. Eine Ikone mit Schönheitsfehlern, in: *telepolis*, 12.12.2015, <https://www.heise.de/tp/features/Jimmy-Wales-eine-Ikone-mit-Schoenheitsfehlern-3377061.html?seite=all>, Zugriff am 14.09.2022.

15 Nathaniel Tkacz: *Wikipedia and the Politics of Openness*, Chicago 2014.

16 https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Administratoren/%C3%9Cbersicht#/media/Datei:Vereinfachtes_Benutzergruppenschema_dewiki.svg, Zugriff am 14.09.2022.

17 Amanda Menking/Ingrid Erickson: The Heart Work of Wikipedia. Gendered, Emotional Labor in the World's Largest Online Encyclopedia, in: *ACM Conference. Human Factors in Computing Systems*, 15.04.2015, S. 207–210; Gisela Notz: *Unbezahlte Arbeit*, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 19.10.2010, <https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/frauen-in-deutschland/49411/unbezahlte-arbeit/>, Zugriff am 14.09.2022.

18 Ina Ulrike Paul (Hg.): *Weltwissen. Das Eigene und das Andere in enzyklopädischen Lexika des langen 18. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2020; Sandra Harding: *The Postcolonial Science and Technology Studies Reader*, Durham 2011.

19 <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Relevanzkriterien>, Zugriff am 14.09.2022.

20 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1991.

21 Ebd., S. 44.

22 Ebd., S. 13–16. Besonders S. 15: «Dieser Wille zur Wahrheit stützt sich, ebenso wie die übrigen Ausschließungssysteme, auf eine institutionelle Basis: er wird zugleich verstärkt und ständig erneuert von einem ganzen Geflecht von Praktiken wie vor allem natürlich der Pädagogik, dem System der Bücher, der Verlage und der Bibliotheken, den gelehrten Gesellschaften einstmals und den Laboratorien heute. Gründlicher noch abgesichert wird er zweifellos durch die Art und Weise, in der das Wissen in einer Gesellschaft eingesetzt

wird, in der es gewertet und sortiert, verteilt und zugewiesen wird.»

23 Ebd., S. 34–35.

24 Ford/Wajcman 2017 (wie Anm. 10), S. 9–11.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 11.

27 https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Meinungsbilder/Geschlechtergerechte_Sprache#Ergebnis, Zugriff am 14.09.2022.

28 Ford/Wajcman 2017 (wie Anm. 10), S. 12.

29 Haraway 1988 (wie Anm. 12), S. 581.

30 Ford/Wajcman 2017 (wie Anm. 10), S. 13.

31 Der Begriff «Wikifizieren» stammt in dieser Bedeutung aus einem Workshop der *Feministischen Schreibwerkstatt*: <http://www.texture.works/>, Zugriff am 14.09.2022.

32 https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:WikiProjekt_FemNetz, Zugriff am 14.09.2022.

33 Legacy Russell: *Glitch Feminism. A Manifesto*, London/New York 2020.

34 Paris Marx (Moderator:in): *Web3 Is Not Going Great*, in: *Tech Won't Save Us*. Podcast-Interview mit Molly White, 64:08 Minuten, 01.04.2022, https://techwontsave.us/episode/108_web3_is_not_going_great_w_molly_white, Zugriff am 14.09.2022.

35 Dieser Essay entstand auf der Grundlage meiner theoretischen und praktischen Beschäftigung mit der Wikipedia, die ich in der Konzeption und Durchführung eines Projektstudiums mit dem Titel *Representing Women: Feministische Strategien in Wissenschaft, Kunst und Netzaktivismus* am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin im Wintersemester 2020/21 und im Sommersemester 2021 gemeinsam mit Kommiliton:innen weiterentwickeln und vertiefen konnte. In Auseinandersetzung mit feministischen Wissenschaftstheorien und den feministisch-postkolonialen Science & Technology Studies haben wir die Online-Enzyklopädie einer kritischen Betrachtung unterzogen. In einem praktischen Teil der Veranstaltung haben wir uns dann im Anlegen von Wikipedia-Artikeln (z. B. über Künstlerinnen) versucht, um die Potentiale und Grenzen feministischer Intervention auszuloten. Mein großer Dank gilt allen beteiligten Kommiliton:innen für ihre Motivation und Arbeit, Prof. Dr. Eva Ehninger, Dr. Linn Burchert, Louisa Denker, Franziska Blume und den Austausch am IKB, der Künstlerin Cornelia Sollfrank und dem Kollektiv der feministischen Schreibwerkstatt (Hannah Schmedes, Eva Königshofen, Lena Wassermeier) für den Besuch und den Workshop im Seminar, der Wikipedianerin Leserätin und Christel Steigenberger (Wikimedia Foundation) für das Überprüfen der Angaben zu Wikipedia in diesem Text. Zum Projektstudium siehe: Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Website, 2021, <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/2021/11/representing-woman-feministische-strategien-in-wissenschaft-kunst-und-netzaktivismus/>, Zugriff am 14.09.2022.

Obwohl feministische Kritiken spätestens seit den 1970er Jahren die Bedingtheit der Kunst und ihrer Geschichtsschreibung in patriarchal dominierten Wissensproduktionen deutlich zum Ausdruck brachten,¹ scheint es nach wie vor eher die Ausnahme denn die Regel, soziale Marker und Dynamiken bei der Auseinandersetzung mit Kunst systematisch zu berücksichtigen. Dies lässt sich insbesondere in Bezug auf Geschlecht, und noch stärker auf Sexualität feststellen. Eine ähnliche Beobachtung wurde hier bereits von Felix Jäger und Henry Kaap im Hinblick auf die *dis_ability studies* und einer entsprechenden Lücke in der deutschsprachigen kunsthistorischen Forschungslandschaft geteilt. Nach unserem Verständnis kann eine queer angelegte Kunstgeschichte solche Ansätze miteinschließen, ohne sie darin aufgehen zu lassen.

Eine queere Kunstgeschichte sollte unserer Meinung nach vom Heteropatriarchat ausgehenden Normierungen, Ausgrenzungen und Versäumnissen nicht nur entgegenwirken, indem sie aufgrund sexueller Regime marginalisierte Subjektivierungsweisen als analyse- und interpretationsrelevante Faktoren in Betracht zieht. Sie sollte darüber hinaus *«queerness»* als Position und *«queering»* als Methode gezielt in Relation weiterer gesellschaftlicher Determinanten wie *«race»*, Ethnizität, Klasse und *dis_ability* fruchtbar machen. Sie vermag außerdem gegenüber einem konservativen – im Sinne von bewahrenden – Verständnis der Erkenntnisgewinnung alternative Praktiken des Denkens und Argumentierens erproben, die sich nicht auf die Autorität der Tradition beziehen, sondern im Bewusstsein einer historischen Dimension der Diskurse zukünftige Denkräume entwerfen. Indem queere Ansätze mit Begriffen wie Affekt, Emotion oder Begehren, bzw. ihrer Theoretisierung arbeiten und queere Sozialität im Rahmen der Kunstproduktion und des Ausstellungsmachens ins Augenmerk rücken, erlauben sie, konfligierende Beziehungsgeflechte zwischen diversen und disparaten *«Communities»* über die Grenzen identitärer Zuschreibungen hinweg zu verhandeln.

Was queere Ansätze von Konjunkturen innerhalb akademischer Wissensproduktion wie etwa aktuell populären Neuen Materialismen unterscheidet, ist ihr kritisches Erkenntnisinteresse hinsichtlich normativ legitimer Machtkonstellationen sowie normierender Politiken in Bezug auf Körper, Praktiken und Identitäten. Insofern ist damit also keine neue Ontologie oder diskursive Wende aufgerufen. Vielmehr sollen mittels sozialer Normen installierte Hierarchien, Ein- und Ausschlüsse sowie Un-/Sicht- und -sagbarkeiten konsequent in den Fokus gerückt werden. Der Gegenstand queerer Untersuchungen ist somit notwendig zeit- und kontextgebunden, da sich die Parameter seiner Formierung und Analyse im stetigen Wandel befinden. Dies bedeutet, dass queere Kunstgeschichtsschreibungen nicht umhinkommen,



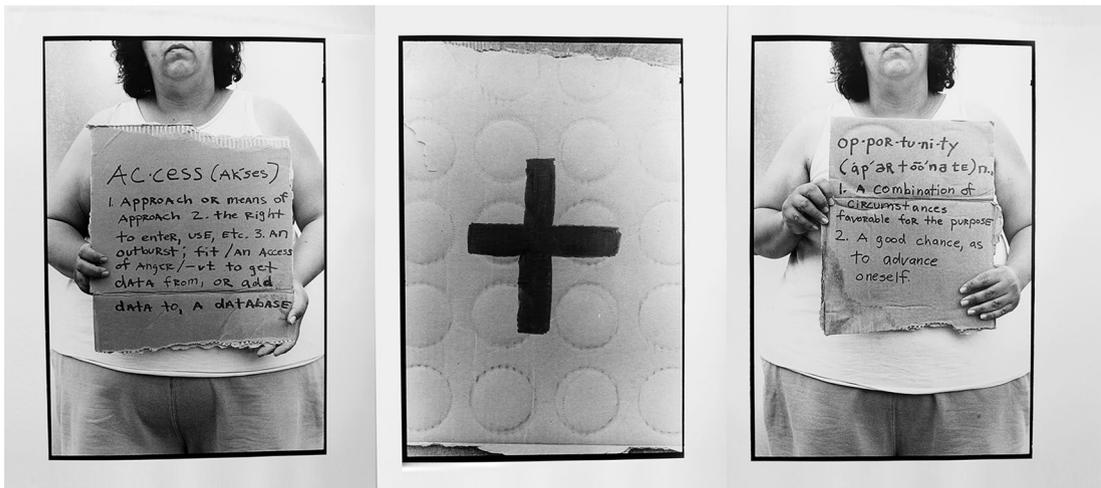
1 Tejal Shah, *Channel 1 – Between the Waves*, 2012, 27:20 Min, Farbe und s/w, 5.1 Audio, Videostill.

kontinuierlich nachzujustieren, möglicherweise sich selbst zu «korrigieren» – wäre denn die Formulierung von vermeintlich «objektiven» und überzeitlich gültigen Einsichten angestrebt.² Eine Ausstellung in der Berliner nGbK mit dem Titel *What is queer today is not queer tomorrow* thematisierte 2014 genau diesen Umstand – weniger die Flüchtigkeit beklagend als eine Bedingtheit anerkennend. Denn eine solche «positionality vis-à-vis the normative»³, wie sie David M. Halperin beschrieb, versteht sich nicht als Selbstzweck im Sinne einer Metakritik oder Metawissenschaft. Sie kann und sollte, nach Lauren Berlant und Michael Warner, unterbrechend in die aufgerufenen normativen Gefüge und damit verbundene machtvolle bis gewaltförmige Prozesse einwirken.⁴

Heterosexualität als Norm kommt in queer angelegten Studien zu Kunst und Kultur dennoch historisch bedingt eine besondere Stellung zu. Die historische Dominanz der Heteronorm ist bis heute entscheidend für die Mehrheit solcher Unternehmungen, die innerhalb queerer Diskurse verortet sind. Dass eine solche vorsätzliche «Partikularität» keineswegs als Makel verstanden werden will, sondern eine bewusste Taktik darstellt, um sich in spezifische Kontexte wirksam einzubringen, erklärten Berlant und Warner bereits 1995 in ihrer Gastkolumne für die Zeitschrift *PMLA* der Modern Language Association of America. Nicht notwendig das Partikularphänomen sei demnach entscheidend, sondern «the relation between the general and the particular».⁵

Wie aber kann eine queere Kunstgeschichte gestaltet werden, die ihre Partikularität nicht nur einer gesellschaftlichen und damit weitestgehend die Kunst prägenden Cisgender-Heteronormativität entgegenstellt, sondern zunehmend Intersektionalität und damit andere Formen der Marginalisierung berücksichtigt?

Werfen wir, um dieser Frage nachzugehen, zunächst einen Blick zurück: Tatsächlich haben im Vergleich zu anderen Geistes- und Kulturwissenschaften, insbesondere den Film- und Literaturwissenschaften, Ansätze und Methoden der Queer Theory in der deutschsprachigen Kunstgeschichte erst relativ spät, ab ca. Ende der 1990er



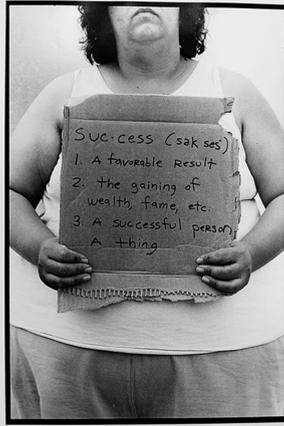
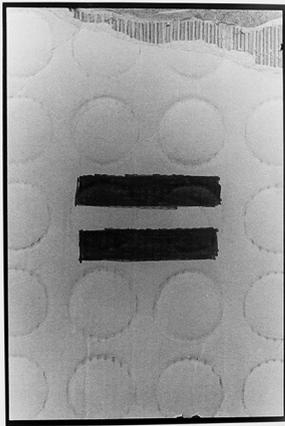
Jahre Fuß gefasst. Das erscheint umso bemerkenswerter, als der Begriff «queere Kunst» im Zusammengang mit moderner und zeitgenössischer Kunst bereits länger breitere Verwendung fand.

Seit den späten 1980er und Anfang der 1990er Jahre begannen zunächst einige überwiegend in den USA situierte Kunsthistoriker:innen im Zuge der damals etablierteren sogenannten Gay and Lesbian Studies (GLS), visuelle Repräsentationen gleichgeschlechtlichen Begehrens zu untersuchen, um einen Beitrag zum historischen Verständnis von Homosexualität zu leisten. Dominante Narrative der Devianz und Pathologisierung sollten so aufgebrochen und differenziertere Erkenntnisse gewonnen werden. Nicht zuletzt sollte einer historischen Genese der Heterosexualität als Norm Rechnung getragen werden, wie sie Michel Foucault in den ersten beiden Bänden seiner Publikationsreihe zu *Sexualität und Wahrheit* nachgezeichnet hatte.⁶

Ein Bemühen, das, so der Kunsthistoriker Whitney Davis und Herausgeber des in diesem Bereich für seine Zeit wegweisenden Bandes *Gay and Lesbian Studies in Art History*, einer «persönlichen, sozialen und beruflichen Selbstdefinition als ›bi‹, als ›gay‹, als ›antihomophob‹ oder als ›queer‹» entsprang.⁷ Davis zufolge sollte eine von den GLS informierte Kunstgeschichte «wichtige, aber wenig bekannte oder neue Beweise präsentieren», «Neubetrachtungen relativ bekannter Ereignisse, Objekte, Bilder oder Texte» liefern, aber auch die Disziplin als solche hinterfragen, indem etwa mit Formen des wissenschaftlichen Schreibens experimentiert würde, die explizit «objektive» mit «subjektiven» Ansätzen vermischten.⁸

Die Auseinandersetzung mit gleichgeschlechtlichen Sozialitäten und Erotiken in der Kunstgeschichte ist in den Beiträgen des Bandes überwiegend sozialhistorisch und positivistisch geprägt. Darüber hinaus verbinden die Autor:innen ihre Überlegungen jedoch auch mit persönlichen Interessen und politischen Fragestellungen etwa in Hinblick auf die zu der Zeit gegenwärtige AIDS-Epidemie oder homophobe Tendenzen, in der Gesellschaft allgemein und im Wissenschaftsbetrieb im Spezifischen.

Ein grundlegendes Problem der GLS, welches auch von Kunsthistoriker:innen erkannt wurde, war das der Essentialisierung. So fragte sich James M. Saslow zu



2 Laura Aguilar,
Access + Opportunity = Success,
 1993, fünf Silbergelatine-Drucke,
 je 60,9 × 43,2 cm.

Recht, welche Persönlichkeitsmerkmale eigentlich Schwule und Lesben als Gruppe «über das bunte Spektrum der Sozialgeschichte hinweg vereinen».⁹ Er ging davon aus, dass ein «shared behavior» noch lange keine gemeinsame Identität garantiere.¹⁰ Zudem kritisierte er angesichts eines von seiner Warte aus diagnostizierten Mangels an Kunst von oder über Lesben, die «männliche Dominanz der kulturellen Aufzeichnungen».¹¹ Diese einseitige Forschungslandschaft ist sicher auch den GLS in der damaligen Kunstgeschichte zu bescheinigen. So wurden die Beiträge in Davis' Band überwiegend von männlichen Kunsthistorikern verfasst. Und obwohl die GLS Sexualität als Analysekategorie für die Kunstgeschichte gegenüber einer suppressiven Heteronorm zum Einsatz brachte, grenzte sie sich zugleich gegenüber anderen devianten sexuellen und geschlechtlichen Identitäten ab. Von Transgenderismus und Intersexualität etwa ist in Davis' Publikation sowie in Saslows Monografie *Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts*, wenn überhaupt, nur äußerst marginal die Rede.

Das ist sicher auch ein wesentlicher Grund dafür, warum dieser Ansatz nur kurze Zeit später als überholt galt. Davis selbst machte schon 1994, zum Erscheinungszeitpunkt von *Gay and Lesbian Studies in Art History*, die Beobachtung, dass die GLS zunehmend unter dem Label «Queer Studies» geführt würden. Obgleich er sich bereits für eine Synthese der Kunstgeschichte und einer verstärkt von dekonstruktivistischen, psychoanalytischen und ethnologischen Perspektiven beeinflussten Queer Theory aussprach, bemerkt er, dass innerhalb den GLS oft eine «unglückliche Feindseligkeit» gegenüber jeglicher Theorie herrsche.¹²

Jonathan Weinberger war etwa zur gleichen Zeit der Meinung, dass es nicht dringend notwendig sei, zwischen Queer Studies oder GLS zu wählen:

«We should feel free to move between them and even confuse them. Ideally, the two approaches – the queer, more theoretical and improvisational, the lesbian and gay, more dependent on the archive and biography – can go on simultaneously.»¹³

Dennoch wird in der von ihm gemeinsam mit Flavia Rando 1996 herausgegebenen Ausgabe des *Art Journal* «We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History» verstärkt auf queere Theorien und «queer» als Ausdruck einer aktivistischen Haltung Bezug genommen. So machten sie sich den von Act Up popularisierten

Slogan «We're Here, We're Queer, Get used to it!» zu eigen und verschrieben sich zudem einer Diskussion über Sexualität und sexueller Identität gebunden an Kategorien wie «race», Klasse und Geschlecht.

In diesem Zusammenhang räumt Weinberger ein, dass die Begriffe

«lesbian and gay seem tied to an outmoded identity politics. [...] Queer is more encompassing. It can be taken to refer to a whole range of possible identities – gay, lesbian, bisexual, and transgender or even a kind of fluid state between these orientations.»¹⁴

Norman Bryson sprach sich 1999 für eine dezidiert queere Kunstgeschichte im Gegensatz zu den kunstwissenschaftlichen GLS aus. Seiner Meinung nach könne zwar die Perspektive der GLS solche künstlerische Produktionen zu ihrem Recht kommen lassen, die bislang ihres Gegenstands oder ihrer Autor:innenschaft wegen keine Beachtung fanden, oder aber offenkundig missinterpretiert wurden, da Kunsthistoriker:innen homoerotische Motive als solche nicht (an-)erkannten.¹⁵ Er wandte jedoch gleichzeitig ein, dass damit eine erkenntnistheoretische Sackgasse eingeschlagen würde. Sofern das Ziel lediglich sei, einer minoritären Gruppe Sichtbarkeit zu verschaffen, erschöpfte sich der Auftrag ebenso wie sein kritisches Potenzial. Wenn queere Theorien von der Prämisse ausgingen, dass Homosexualität nur ein Schauplatz gesellschaftlicher Stigmatisierung sei, müsse auch der Fokus einer entsprechenden Kunstgeschichte weniger auf sexueller Devianz liegen, sondern auf jene Mechanismen gerichtet werden, anhand derer in den verschiedensten gesellschaftlichen Bereichen Normen installiert und Abweichungen davon stigmatisiert würden.

Bryson griff hier eine Tendenz auf, die in anderen Bereichen der Kultur- und Geisteswissenschaften bereits seit einiger Zeit erprobt wurde. Tatsächlich war nicht nur die Beobachtung dieser Schwäche der GLS ausschlaggebend für die Kurswende einiger und die Neugründung einer «queeren Theorie». Wie Teresa de Lauretis in der Einleitung des Sonderhefts der *differences* bemerkte, die der von ihr 1990 initiierten Konferenz gewidmet war und als erste institutionelle Erwähnung von «Queer Theory» überhaupt gilt, waren schwule und lesbische Sexualitäten zu diesem Zeitpunkt in den Vereinigten Staaten bereits so im Mainstream angekommen, dass sie – trotz nach wie vor homophoben Tendenzen – nicht länger *per se* als deviant oder gar transgressiv angesehen werden könnten. Nicht zuletzt, weil sich der Diskurs um Homosexualität in erster Linie auf Themen und Autoren aus schwul-weißen Milieus beschränkte, und nachfolgende lesbische Äquivalente ebenfalls auf eine *weiße* Mittelschicht abzielten, äußerte de Lauretis die Hoffnung, mit einer queeren Theorie hegemoniale Protokolle dieser Diskurse wenn nicht gleich und vollständig zu überwinden, so doch wenigstens zu problematisieren. De Lauretis formulierte im Zuge dessen einen dezidiert intersektionalen Anspruch:

«It was my hope that the conference would also problematize some of the discursive constructions and constructed silences in the emergent field of «gay and lesbian studies», and would further explore questions [...], such as the [...] common grounding of current discourses and practices of homo-sexualities in relation to gender and to race, with their attendant differences of class or ethnic culture, generational, geographical, and socio-political location.»¹⁶

Auch wenn de Lauretis den Begriff «Identität» nicht programmatisch verwendet, wird aus ihren Ausführungen doch ersichtlich, dass eine Reduktion auf vermeintlich klar definierte Gruppen nicht produktiv erschien. Vielmehr müssten die historischen Formierungsprozesse dieser Zuschreibungen und Aneignungen erkundet werden



3 Marlon Riggs, *Tongues Untied*, 1989, Video, Farbe und Ton, 55:00 min., Videostill.



4 Marlon Riggs, *Tongues Untied*, 1989, Video, Farbe und Ton, 55:00 min., Videostill.

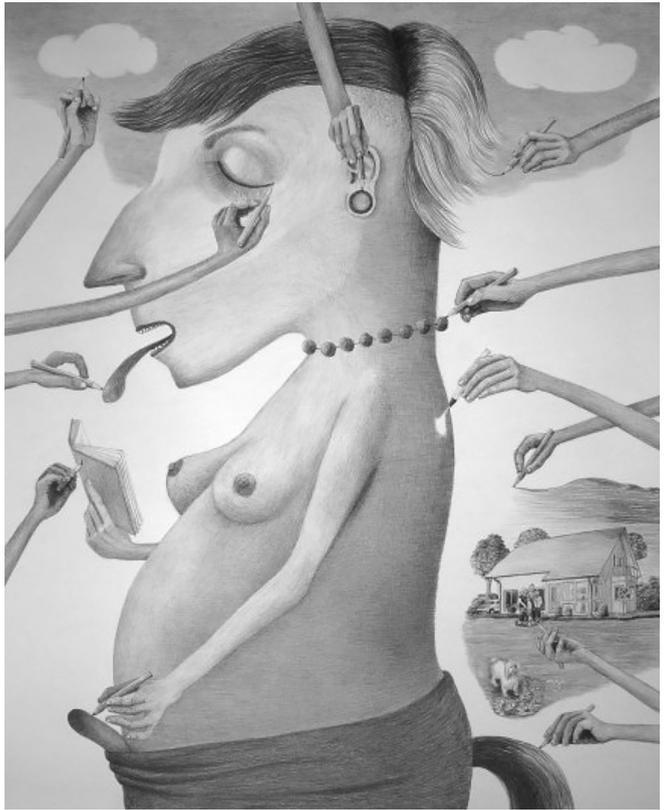
und die so eingeschriebenen Unterschiede bewusst gemacht werden. Queer Theory, so de Lauretis, sollte in Anerkennung der Differenzen nicht nur eine gemeinsame Basis für sozialen Wandel bereitstellen, sondern darüber hinaus neue diskursive Horizonte eröffnen, um alternative Lebensentwürfe und kollektive Bewusstheiten zu ermöglichen. Ein Verständnis dieser Unternehmung als Experiment mit durchaus offenem Ausgang deutete sich an, als de Lauretis den inklusiven Impuls der Konferenz selbst angesichts nicht nur materieller Differenzen zur Diskussion stellte: «[C]an queerness act as an agency of social change, and our theory construct another discursive horizon, another way of living the racial and the sexual?»¹⁷

Was die Ausbildung einer queeren Kunstgeschichte anfänglich erschwerte, ist eine beständige und bewusste Überschreitung der Disziplinen- und Genre Grenzen, die von Beginn an in queeren Foren zu beobachten ist.¹⁸ Die Konferenz *Re-Reading Warhol: The Politics of Pop* 1993 an der Duke University markiert eine der frühesten, programmatisch queer und breit angelegten Interventionen in die Kunstwissenschaften. Die gängigen Deutungshorizonte signifikant erweiternd, wurde hier die Bedeutung von Sex und Sexualität für die Auseinandersetzung mit Kunst anhand einer zentralen Figur der jüngsten Kunstgeschichte vorgeführt. Andy Warhols «queerness» fand dabei weniger als biografisches Detail denn als ein wesentliches Element der Werkstruktur Beachtung. Der Titel des drei Jahre später erschienenen Konferenzbandes formulierte den Anspruch der Herausgebenden noch deutlicher: *Pop Out. Queer Warhol* offenbarte eine Lücke in der Warhol-Forschung, die, wie Diane Dubois in ihrer Rezension der Publikation erklärte, eklatant sei: «[O]ne is left with the sense that it is simply bizarre that virtually no one has ever attempted to do this seemingly obvious and absolutely necessary thing before.»¹⁹

Konzipiert und organisiert wurden die Veranstaltung und die Publikation von Jennifer Doyle, Jonathan Flatley and Josè Esteban Muñoz. Bezeichnenderweise kamen alle drei nicht aus der Kunstgeschichte – Doyle und Flatley waren in Graduiertenprogrammen der Literaturwissenschaften angesiedelt, Muñoz in den Performance Studies. Unter den zwölf Beitragenden im Buch ist mit Simon Watney nur ein einziger Kunsthistoriker vertreten. Die Beiträge waren für die Kunstgeschichtsschreibung zu Warhol und darüber hinaus dennoch richtungsweisend. Doyle entwickelte nachfolgend eine Praxis der queeren Kritik bzw. zeigte den Weg zu einer queeren Kunstgeschichte auf, die ein «political commitment» mit «passion» verbinden sollte.²⁰ Muñoz' Schriften *Disidentification* und *Cruising Utopia* liefern bis dato grundlegende Instrumente für (queere) Analysen von (queerer) Kunst. Dass es heute geradezu undenkbar erscheint, die Interpretation von Warhols Werken auf formalästhetische Betrachtungen zu beschränken, ist sicherlich auch der Initiative von Doyle, Flatley und Muñoz zuzuschreiben.

Vielleicht weniger inter- oder transdisziplinär als eine Form des *undisziplinierten* Denkens und Forschens²¹ definieren sich solche Ansätze nicht über eine traditionell beanspruchte Autorität des Expert:innen-tums – eine Autorität, deren Wurzeln nicht zuletzt in der elitistischen, überwiegend männlichen Figur des Connaisseurs liegen und über die sich institutionelle Grabenkämpfe um die Legitimität der Fachbereiche und ihre Stellung in der akademischen Hierarchie drehen. Dass sich für die weitere Entwicklung und Etablierung einer queeren Kunstgeschichte eine bewusste Überschreitung der Disziplinengrenzen als überaus fruchtbar, wenn nicht gar als notwendig erwies, zeichnete sich auch im deutschsprachigen Raum ab. Dort fiel eine erste Konjunktur queerer kunst- und kulturwissenschaftlicher

5 Sabian Baumann,
Gezeichnet, aus der
Serie Interpretationen,
2015, Bleistift auf
Papier 120 × 100 cm.



Ansätze zusammen mit der Einführung der Visual Culture Studies bzw. den Bildwissenschaften: Ab den frühen 2000er Jahren brachte Antke Engel Judith Butlers Thesen in die deutschsprachigen Diskussionen ein und griff auch andere Ansätze aus der anglophonen Queer Theory auf, um diese anhand zeitgenössischer queerer Kunstproduktionen weiterzuentwickeln. Konkret im Rahmen kunst- und kulturwissenschaftlichen Gender Studies leistete Barbara Paul maßgebliche Beiträge zur Etablierung queerer Fragestellungen. Mit *Queer Art. Freak Theory* (2012) entwickelte Renate Lorenz ein Hybrid zwischen kunstwissenschaftlicher Untersuchung und künstlerischer Produktion und Johanna Schaffer verhandelte in *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* (2008) mittels queerer Theorie künstlerische Projekte und Phänomene der Populärkultur, um die unterschiedlichen Register des Visuellen und damit einhergehende Ein- und Ausschlüsse zu erfassen.

Das Gebot von Inter- und Transdisziplinarität ist heute fest in den Katalogen der Forschungsförderungen verankert und so scheint auch die Kunstgeschichte eine disziplinäre Hermetik²² aufgegeben zu haben. Hinsichtlich queerer Ansätze zeichnet sich zunehmend das Bestreben nach einer Methoden- und Begriffsdifferenzierung, einer Ausweitung des geografischen Kontexts und die Anwendung queerer Theorien in der Auseinandersetzung mit Werken ab, die nicht zwangsläufig an sexuelle Identitäten – ihrer Produzent:innen wie Protagonist:innen – geknüpft ist. Alpesh Kantilal Patel etwa macht es sich in *Productive Failure* zur Aufgabe, das Schreiben von «queer transnational South Asian Art histories» anzustoßen und Hongwei Bao

überträgt den Begriff ‹queer› auf künstlerische Werke, die im postsozialistischen China entstanden sind.²³ David Getsy stellt in Bezugnahme auf queere Theorien und die Transgender Studies im Rahmen seiner Analyse der Skulpturen heterosexuell ausgewiesener Künstler:innen eine Verbindung zwischen Abstraktion und den Möglichkeiten einer nicht-binären Definition des Geschlechts her.²⁴ In *In Between Subjects* unternimmt Amelia Jones eine kritische Genealogie des Performanzbegriffs, um historische und aktuelle Positionen queerer Performancekunst zu beleuchten.²⁵

Auch wenn verstärkt intersektionale Perspektiven verfolgt werden und der Blick über den Globalen Norden hinaus ausgeweitet wird, stellen nach wie vor *weiß* und akademisch-bürgerlich dominierte Diskurse bzw. eine ebensolche Diskursgeschichte eine wesentliche Herausforderung dar, die trotz der anfänglichen Forderungen nach einer mehrdimensionalen Ausrichtung queerer Ansätze über Sexualität hinaus nicht von der Hand zu weisen ist. So warnte Gloria Anzaldúa 1991 vor einer queeren Theoriebildung, in der ‹queer is used as a false unifying umbrella which all ‹queers› of all races, ethnicities and classes are shored under›²⁶. Zehn Jahre später fand E. Patrick Johnson Anzaldúas Befürchtung bestätigt – in seiner Kritik an den gegenwärtigen Queer Studies begründete Johnson seine Abkehr von solchen Projekten mit deren Unvermögen, Aspekte von ‹race› und Klasse mit in die Analysen einzubinden. Die übergeordnete Kategorie der Normativität, wie sie nicht nur von Berlant und Warner als Hauptgegenstand queerer Interventionen vorgeschlagen wurde, ebenso wie solche Foren, in denen Sexualität und Geschlecht im Vordergrund standen, ignoriere ‹racial privilege›, solange sie die ‹material realities of gays and lesbians of color›²⁷ nicht anerkannten. Wie zentral die Anerkennung spezifischer Erfahrungshorizonte ist, demonstrierte Johnson anhand einer differenzierten Auseinandersetzung mit Werken von Robert Mapplethorpe und Marlon Riggs bzw. deren kunsthistorischen Deutung. Johnson argumentierte deshalb für einen Neuanfang unter dem in Schwarzen und vernakularen Gemeinschaften populären Begriff des ‹quare›, im Rahmen dessen Differenzen auch innerhalb minorisierter Gruppen berücksichtigt würden. Parallel jedoch müsste die gleichermaßen konditionierte Position der Wissenschaftler:innen reflektiert werden.²⁸ Andernfalls, so zitiert Johnson Ruth Goldman, würde die Last der Auseinandersetzung mit Differenz jenen Menschen aufgebürdet, die selbst als ‹anders› markiert wurden, ‹while simultaneously allowing white academics to construct a discourse of silence around race and other queer perspectives.›²⁹ Der Preis für Abweichungen von der Norm ist nicht für alle und jede Norm gleich hoch.

Der Vorschlag zur Gründung von ‹Quare Studies› hat sich offenkundig nicht durchgesetzt,³⁰ und möglicherweise – das erwähnt Johnson selbst – verlangt die Kurskorrektur nicht notwendig nach einer Neubenennung oder gar Abspaltung. Erstere drohte sich in der Geste zu erschöpfen, während letztere wichtige Errungenschaften preiszugeben riskierte. Angesichts nach wie vor aktueller Debatten um die Legitimität und Produktivität von identitätspolitisch ausgerichteten Taktiken und damit einhergehenden Vorwürfen etwa nach Verschanzungen in sog. ‹safer spaces› und Cancel Culture Mentalität sind Johnsons Überlegungen jedoch keineswegs obsolet geworden, im Gegenteil. Wie sich in Gayatri Chakravorty Spivaks Formulierung vom ‹necessary error of identity›³¹ andeutet, gilt es Wege zu finden, mit eben diesem Paradox umzugehen: Einerseits die Bedeutung und materiellen Effekte von Differenzmarkierungen *auf Körper* anzuerkennen und andererseits ihre Konstruiertheit innerhalb normativer Bezeichnungspraxen herauszuarbeiten. Hier besteht weiterhin

6 Pepe Espaliú,
Carrying,
1992, Performance.



Bedarf anzuknüpfen, weiterzudenken und in stetiger Selbstbefragung der eigenen epistemologischen Bedingungen zu prüfen. Die Historizität und Situiertheit dieser Prozesse im Blick zu behalten, könnte eine queere Kunstgeschichte auszeichnen.

Dennoch bleibt die grundsätzliche Frage, ob es eine queere Kunstgeschichte überhaupt geben kann. Wenn queer als politische Praxis begriffen wird, die nach Eve Kosofsky Sedgwick nur in der ersten Person gelingt³² und eine adjektivische bzw. nominale Verwendung scheinbar im Konflikt mit aktivistischen Anliegen der Queer Theory steht, wäre die Bezeichnung «queernde Kunstgeschichte» dann nicht angemessener?³³ Vielleicht muss das eine das andere nicht ausschließen, vielleicht kann eine Positionierung, wie eingangs vorgestellt, anders, aber nicht weniger produktiv werden? Vielleicht sind «adjectival apparatus and performativity» von Queerness, die David Getsy damit verbindet, eine weitere, mögliche Interpretation? Und vielleicht bezeichnet die Unterbestimmtheit bzw. das Zulassen dieser Unterbestimmtheit gerade keine Schwachstelle, sondern eine im queeren Sinne bewusste Durchkreuzung «[w]ider die Eindeutigkeit»³⁴?

Letztendlich müsste sich die Praxis einer queeren Kunstgeschichte messen lassen an einem «desire to create new contexts»³⁵, wie Berlant und Warner betonten. Das heißt für uns konkret, dass queere Ansätze in der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaften nicht allein auf Fragen nach der diskursiven Produktion normativer bzw. devianter Sexualitäten und sexueller Identitäten beschränkt sein sollten. Ohne Sexualität als primäres Feld normativer Tendenzen zu behaupten, bilden sie mittlerweile eher den Ausgangspunkt, von dem aus intersektionale Perspektiven eröffnet werden. Wie unauflöslich unser Verständnis über die Herstellung sexueller Identitäten mit der Bestimmung von (Zwei-)Geschlecht(-lichkeit) verflochten ist, scheint heute geradezu selbstverständlich. Nicht identitätspolitisch gedacht vermag eine queerende Kunstgeschichte darüber hinaus an genau jenen Punkten anzusetzen, an denen quantitative oder qualitative Mehrheiten minoritäre Existenzen im Sinne von sozial und politisch handlungsmächtiger Teilhabe herstellen. Dies bedeutet auch, dass Kategorien wie «race», Klasse und dis_ability in Zukunft für eine queere Kunstgeschichte noch stärker eine Rolle spielen müssen. Ähnlich wie Jäger und Kaap konstatierten, dass eine «dis_ability art history an abstrakten, kollektiven Kräften [zweifelt] und dagegen kreative, persönliche Widerstände auf[sucht]», sehen wir queere Kunstgeschichte als ein, mit den Worten Doyles formuliert, passioniertes «political commitment», dass sich einer beständigen Dekonstruktion hegemonialer Strukturen verschreibt. Im Geiste von «kinship» stehend, und ohne den nach Spivak «notwendigen Irrtum der Identität» aufzugeben, verlangt dieses Engagement für eine Praxis des undisziplinierten Denkens und Lernens ein erhöhtes Maß an Flexibilität und Offenheit, eine selbstkritische Haltung sowie die Bereitschaft, sich damit einhergehenden Herausforderungen zu stellen.

Queerness als Gefühl der Verbundenheit, Solidarität und soziales Potential sollte dabei zum Ausgangspunkt einer (Zusammen-)Arbeit genutzt werden, um eine normativitäts- und diskriminierungskritische sowie antirassistische und dekolonisierende Haltung zur Grundlage in Forschung und Lehre zu machen. Dies beinhaltet sowohl die Befragung von Kanonisierungsprozessen und darin eingeschriebenen Dominanzverhältnissen in Hinblick auf Alterität, repräsentationskritische Analysen aus queerer oder queerender Perspektive als auch die Untersuchung der politischen Implikationen von Sicht- und Hörbarkeit selbst. Debatten, wie sie etwa während des vergangenen Kunstsommers geführt wurden,³⁶ bestätigten darüber hinaus, wie notwendig ein aktueller Kunstbegriff unter Berücksichtigung genau dieser Fragen grundlegend überdacht und neu verhandelt werden muss. Queere Foren der Kunstgeschichte könnten dafür einen Ort bieten.

Anmerkungen

- 1 Linda Nochlins berühmter Aufsatz «Why have there been no great women artists?» steht dafür exemplarisch, allgemeiner etwa verwies Donna Haraway auf eine Situietheit des Wissens. Siehe: Linda Nochlin: Why have there been no great women artists?, in: ARTnews, Januar 1971, S. 22–39 & 67–71.
- 2 Donna Haraways Forderung eines situierten Wissens hat den «god trick» konventioneller wissenschaftlicher Objektivität bereits 1988 entlarvt. Siehe: Donna Haraway: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies 14, 1998, No. 3, S. 575–599, hier S. 581.
- 3 David M. Halperin: Saint Foucault: Toward a Gay Hagiography, Oxford 1995, hier S. 62.
- 4 Lauren Berlant/Michael Warner: Guest Column: What Does Queer Theory Teach Us About X?, in: PMLA 110, 1995, No. 3, S. 343–349, hier S. 344.
- 5 Berlant/Warner (wie Anm. 4), S. 349.
- 6 Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a. M. 1983 und ders.: Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2, Frankfurt a. M. 1986.
- 7 Whitney Davis: Introduction, in: ders. (Hg.): Gay and Lesbian Studies in Art History, New York 1994, S. 1–10, hier S. 2.
- 8 Davis 1994 (wie Anm. 6), S. 2.
- 9 James M. Saslow: Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts, New York 1999, S. 6.
- 10 Saslow 1999 (wie Anm. 8), S. 6
- 11 Saslow 1999 (wie Anm. 8), S. 7.
- 12 Davis 1994 (wie Anm. 6), S. 5.
- 13 Jonathan Weinberger: Things Are Queer, in: Art Journal 55, 1996, Nr. 4, S. 11–14, hier S. 12.
- 14 Weinberger 1996 (wie Anm. 12), S. 12.
- 15 Vgl. Norman Bryson: Todd Haynes's Poison and Queer Cinema, in: InVisible Culture – An electronic journal for visual studies 1, 1998, <https://ivc.lib.rochester.edu/todd-hayness-poison-and-queer-cinema/>, Zugriff am 08.09.22.
- 16 Teresa de Lauretis: Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction, in: differences. A Journal of Feminist Cultural Studies 3, 1991, No. 2, S. iii–iv.
- 17 Teresa de Lauretis (wie Anm. 15), S. x–ix.
- 18 De Lauretis selbst, die einen Lehrstuhl zur History of Consciousness innehatte, publizierte mit «Technologies and Gender» und «Alice Doesn't» Standardwerke der Filmwissenschaft außerhalb der Filmwissenschaft; in den verschriftlichten Beiträgen der Queer-Theory Konferenz findet sich zudem eine ganze Bandbreite an Themenfeldern, künstlerischen Medien und Untersuchungsgegenständen, die neben klassisch-akademischen Analysen in literarischen, poetischen und experimentellen Formaten verhandelt wurden.
- 19 Diane Dubois, Pop Out: Queer Warhol, in: Journal of Gender Studies 6, 1997, Nr. 3, S. 347–348, hier S. 348.
- 20 Jennifer Doyle: Queer Wallpaper, in: Donald Preziosi (Hg.): The Art of Art History, Oxford/New York 2009, S. 391–401.
- 21 Jack Halberstam schreibt dazu auch: «A queer methodology, in a way, is a scavenger methodology that uses different methods to collect and produce information on subjects who have been deliberately or accidentally excluded from traditional studies of human behavior. The queer methodology attempts to combine methods that are often cast as being at odds with each other, and it refuses the academic compulsion toward disciplinary coherence.» Vgl. Jack Halberstam: Female Masculinity, Durham/London 1998, S. 13.
- 22 Die Kunstgeschichte rekurrierte seit ihren Anfängen auf angrenzende Disziplinen und Theorieströmungen wie etwa Archäologie, Semiotik oder Psychoanalyse – die Hermetik bezog sich zunächst also in erster Linie auf ihre Gegenstände und verstärkte erst ab der Nachkriegszeit/moderne auf das Definieren von Kompetenzbereichen. Vgl. Heinrich Dilly, Einleitung. In: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u. a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung. Siebte, überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2008 [1986], S. 9–22.
- 23 Alpesh Kantilal Patel: Productive Failure: Writing Queer Transnational South Asian Art Histories, Manchester 2017 und Hongwei Bao: Queer China. Lesbian and Gay Literature and Visual Culture Under Postsocialism, Oxon/New York 2020.
- 24 David Getsy: Abstract Bodies. Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender, New Haven 2015.
- 25 Amelia Jones: In Between Subjects. A Critical Genealogy of Queer Performance, Oxon/New York 2021.
- 26 Gloria Anzaldúa: To(o) Queer the Writer: Loca, escrita y chicana, in: Betsy Warland (Hg.): Inversions. Writing by Dykes, Queers and Lesbians, Vancouver 1991, S. 249–259, hier S. 250.
- 27 E. Patrick Johnson: «Quare» studies, or (almost) everything I know about queer studies I learned from my grandmother, in: Text and Performance Quarterly 21, 2001, No. 1, S. 1–25, hier S. 5.
- 28 Als *weiße* Akademiker:innen und «upwardly mobile» sind wir, die Autor:innen, davon nicht ausgenommen.
- 29 Johnson 2001 (wie Anm. 26), S. 9.
- 30 Im deutschsprachigen Raum griff Tim Stütgen Johnsons Ansatz 2014 in seiner posthum veröffentlichten Publikation zum epistemologischen Bruch in den *weißen* Queer- und Gender Studies auf. Vgl. Tim Stütgen: IN A QU*A*RE TIME AND PLACE. Post-Slavery Temporalities, Blaxploitation, and Sun Ra's Afrofuturism between Intersectionality and Heterogeneity, Berlin 2014.
- 31 Gayatri Chakravorty Spivak, zitiert nach Judith Butler: Bodies That Matter. On the Discursive Limis of Sex, London/New York 1993, S. 229.
- 32 Eve Kosofsky-Sedgwick: Queer and Now, in: dies.: Tendencies, Durham, NC 1993, S. 9.

33 Diesem Gedanken folgt der in Kürze erscheinende Band von Oliver Klaassen/Andrea Seier (Hg.); unter Mitwirkung von Lena Radtke: QUEERulieren! Praktiken des Störens in Kunst/Medien/Wissenschaft, Berlin 2023.

34 Antke Engel: Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation, Frankfurt a. M. 2002.

35 Berlant/Warner (wie Anm. 4), S. 347.

36 Das betrifft zum Beispiel auch die Antisemitismus-Debatte im Zuge der *documenta fifteen*. Sie nahm absurde Ausmaße an, als in Kassel gegen eine von dem queeren After Party Collective organisierte BDSM-Party protestiert wurde, nachdem Kritiker BDSM mit der Abkürzung der BDS-Kampagne verwechselten.

Bildnachweise

Die Bildauswahl soll Schlaglichter auf queer situierte künstlerische Produktionen werfen, sie steht nicht repräsentativ für ein grundsätzlich offenes Praxis- und Forschungsfeld.

1 Mit freundlicher Genehmigung der: s Künstler:in, Barbara Gross Galerie, München und Project 88, Mumbai.

2 © Laura Aguilar Trust of 2016. Wir danken Elena Zanichelli und dem Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen für die Unterstützung bei der Einholung der Bildrechte.

3, 4 Mit freundlicher Genehmigung der Frameline/Criterion Collection.

5 Mit freundlicher Genehmigung der: s Künstler:in.

6 Mit freundlicher Genehmigung des Estate of Pepe Espaliú.

Autor:inneninfo

Daniel Berndt ist wissenschaftlicher Assistent (Postdoc) am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. Sein Buch *Wiederholung als Widerstand? Zur künstlerischen (Re-)Kontextualisierung historischer Fotografien in Auseinandersetzung mit der Geschichte Palästinas* ist 2018 bei transcript erschienen. Derzeit arbeitet er an einer Monografie zum Bewegtbild, Identitätskonstruktionen und dem Einfluss digitaler Technik in der Gegenwartskunst. Er ist Gründungsmitglied von «CARAH» (Collective for Anti-Racist Art History).

Katharina Böhmer ist Historikerin, Übersetzerin und Lektorin und seit September 2019 geschäftsführende Redakteurin der *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und Visuellen Kultur*. Sie ist seit vielen Jahren im Bereich des wissenschaftlichen (OA)-Publizierens tätig und hat u. a. als Redakteurin für *infoclio.ch* (Schweizer Fachportal für die Geschichtswissenschaften), für die geschichtswissenschaftlichen Zeitschrift *Historische Anthropologie* sowie als Lektorin und Programmleiterin Geschichte im Schwabe Verlag (Basel) gearbeitet.

Horst Bredekamp wurde nach dem Studium in Kiel, München, Berlin und Marburg 1974 in Kunstgeschichte promoviert. Nach zwei Jahren Museumstätigkeit am Liebieghaus in Frankfurt wurde er 1976 Assistent und 1982 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. 1993 wechselte er an die Humboldt-Universität zu Berlin, wo er seit 2018 als Seniorsprecher des Exzellenzclusters «Matters of Activity» wirkt. Er ist Autor von über 30 Büchern und 700 Artikeln.

Burcu Dogramaci ist Professorin für Kunstgeschichte an der LMU München. Sie forscht zu Exil und Migration, Fotografie, Architektur, Urbanität, textilen Künsten, Geschichte der Kunstgeschichte, Live Art. Sie leitet das ERC-Projekt «METROMOD» zu sechs globalen Städten als Fluchtorte emigrierter Künstler:innen der Moderne (<https://metromod.net>) und ist Co-Direktorin des Käte Hamburger Kollegs «Dis:konnektivität in Globalisierungsprozessen». Publikationen u. a.: *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Leuven 2020 (hg. m. M. Hetschold et al.); *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*, Berlin/Boston 2019 (hg. m. B. Mersmann).

Maria Effinger ist Leiterin der Abteilung Publikationsdienste der Universitätsbibliothek Heidelberg, Geschäftsführerin von Heidelberg University Publishing (heiUP), Fachreferentin für Kunstgeschichte und Projektleiterin von *arthistoricum.net* sowie

Co-Sprecherin bei «NFDI4Culture». Ihre Arbeitsschwerpunkte sind unter anderem: Elektronisches Publizieren im Open Access sowie das Projektmanagement für vielfältige Projekte im Bereich des Kulturellen Erbes und der Digital Humanities.

Beate Fricke ist Mitbegründerin und Herausgeberin der Zeitschrift *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und Visuellen Kultur* und seit 2017 Inhaberin des Lehrstuhls für Ältere Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern. Zuvor war sie Professorin für Medieval Art an der University of California, Berkeley. Sie leitet das Forschungsprojekt «Global Horizons in Pre-Modern Art» und ist *SNF Open Access Ambassador*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind neben der Geschichte der Monumentalskulptur die Bildtheorie und Bilderverehrung im Mittelalter sowie Objekte als Archiv einer Geschichte von Kunsthandwerk, Materialität, Wissenstransfer und Handel im globalen Kontext.

Tom Holert hat von 1981 bis 1987 in Hamburg Kunstgeschichte studiert und ist 1995 in Frankfurt am Main promoviert worden. In den 1990er Jahren war er Redakteur bei *Texte zur Kunst* und Mitherausgeber von *Spex. Magazin für Popkultur* (beide Köln). Nach Professuren und Gastprofessuren in Stuttgart, Wien und Berlin ist er derzeit Gastprofessor an der HFBK Hamburg. Mit anderen gründete er 2015 das Harun Farocki Institut in Berlin. Letzte Buchveröffentlichung: *ca. 1972. Gewalt – Identität – Umwelt – Methode* (Leipzig 2023).

Anita Hosseini ist Mitbegründerin des Fachforums «Kunstgeschichte inklusiv», das sich unter Berücksichtigung inhaltlicher, praktischer und struktureller Fragen für eine intersektionale und gerechtere kunstgeschichtliche Disziplin einsetzt. Sie arbeitet als Senior Scientist an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Zuvor war sie Research Associate im Forschungsverbund «Bildfahrzeuge. Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology» am Warburg Institute in London, Mitarbeiterin der Forschungsgruppe «Naturbilder» an der Universität Hamburg und lehrte an der Leuphana Universität, Lüneburg, der Universität Konstanz, der Universität Potsdam und der Ruhr-Universität Bochum.

Susanne Huber arbeitet als Researcher für Kunstwissenschaft zu feministischen, queeren sowie post- und dekolonialen Themen. Sie promovierte an der Freien Universität Berlin im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts «Ästhetik des Begehrens. Gegenhegemoniale Visualisierungen von Körpern,

Sexualität und Geschlecht.» Ihre Dissertation *Vom Konsum des Begehrens. Appropriation Art, Sex Wars und ein postmoderner Bilderstreit* erschien 2022 bei De Gruyter, Berlin. Nach Lehrtätigkeiten in Berlin, Halle und Zürich ist sie an der Universität Bremen beschäftigt.

Steffen Jäger ist Regisseur, Aktivist und Universitätsprofessor. Aufgewachsen in Neubrandenburg. Regiestudium am Max Reinhardt Seminar Wien. Inszenierungen an Stadt- und Landestheatern sowie in der freien Szene. 2012–2021 Schauspiel- dozent am Max Reinhardt Seminar. Seit 2017 Professor für Schauspiel an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Seit 2020 Dozent an der MUK Wien. 2021–2022 Gastdozent an der Theater- akademie Hamburg. Coach und Gesprächspartner für rassismuskritische Schauspielpraxis.

Isabelle Lindermann ist Kunsthistorikerin und derzeit Fellow am Zentralinstitut für Kunst- geschichte München. Sie forscht im Feld der modernen und zeitgenössischen Kunst mit Schwer- punkt auf Ausstellungstheorie und -geschichte, Theorien und Methoden der Kollektivität sowie Protestkulturen in der Kunst seit den 1960er Jahren. Gemeinsam mit Petra Lange-Berndt ist sie Herausgeberin von *13 Beiträge zu 1968. Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien*, Bielefeld 2022.

Hanna Steinert studierte Kunst- und Bildgeschichte, Kulturwissenschaft, Soziologie und Philosophie in Berlin, Wien und Mannheim. Zurzeit absolviert sie ihren Master in Kunst- und Bildgeschichte an der HU Berlin. Ihre Bachelorarbeit *«redefine, expand, and revise» – Das Feminist Art Program, Womanhouse (1972) und die Pop Art im Los Angeles der 1960er Jahre* wurde mit einem Stipendium des Getty Research Institute in Los Angeles gefördert und 2020 mit dem Humboldt-Preis ausgezeichnet. 2020/21 leitete sie an der HU ein Projekt- tutorium zu feministischen Strategien in Wissenschaft, Kunst und Netzaktivismus.

Eva-Maria Troelenberg promovierte 2010 an der LMU München zu einem Thema der islamischen Kunstgeschichte. Sie leitete von 2011–2018 eine Max-Planck-Forschungsgruppe am Kunsthisto- rischen Institut in Florenz – MPI und war Sprecherin der Forschungsgruppenleiter:innen in der geistes- wissenschaftlichen Sektion der MPG. Bis 2022 war sie Professorin für moderne und zeitgenössische Kunstgeschichte sowie Leiterin der kunstgeschicht- lichen Sektion an der Universität Utrecht. Seit dem SoSe 2022 ist sie Professorin für Transkulturelle Studien an der HHU Düsseldorf.



Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins –
Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

Heft 1.2023

Anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens der Zeitschrift, die ab dieser Ausgabe im Open Access erscheinen wird, widmet sich das vorliegende Heft den gegenwärtigen und zukünftigen Formen und Bedingungen des kritischen kunst-, bild- und architekturwissenschaftlichen Arbeitens, Publizierens und Kommunizierens. Der Beitrag ««A desire to create new contexts» – Queere Ansätze in der Kunstgeschichte» eröffnet die diesjährige Debatte zum Thema *Queerness in den Kunstwissenschaften*.

Zur Reihe

Die *kritischen berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* sind das Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. Die vierteljährlich erscheinende Publikation ist seit ihrer Gründung 1972 ein Forum der kritischen, an gesellschaftspolitischen Fragen interessierten Kunstwissenschaften und verhandelt zugleich aktuelle hochschul- und fachpolitische Themen.