

Von den „unkritischen Gewohnheiten des Geistes“ (Raymond Williams)

Great Female Art Historians.

Tagung an der Akademie der bildenden Künste Wien,
4.–7.11.2021. Programm:
<https://arthist.net/archive/34980>

K. Lee Chichester und Brigitte Sölch (Hg.)

Kunsthistorikerinnen 1910–1980.

Theorien, Methoden, Kritiken.

Berlin, Reimer Verlag 2021.
438 S., Ill.
ISBN 978-3-496-01636-6. € 29,95

Kunstgeschichte ist ein kulturelles Produkt. Sie ist nicht naturwüchsig und dementsprechend veränderbar. Das ist erst einmal eine insofern positive Tatsache, als ihre Umwandlung in eine inklusivere Praxis damit nicht ausgeschlossen ist. Wie dabei allerdings vorgegangen werden könnte, das steht seit Jahrzehnten zur Disposition; dass es sich um einen nicht enden wollenden Kampf gegen in Stein gemeißelte Ignoranz zu handeln scheint, machen jüngste Überblickswerke zur Fachgeschichte deutlich, die die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein vorherrschende hegemoniale Perspektive und Deutungshoheit weiterhin unhinterfragt perpetuieren und zementieren. So knüpft Ulrich Pfisterer seine Auswahl sogenannter *Klassiker der Kunstgeschichte* an „[e]xterne Faktoren zu Lebzeiten wie allgemeine Bekanntheit, institutioneller Einfluß, wichtige Lehrstühle, große Schülerschaft, umfangreiche Publikationslisten oder hohe Auflagen der Bücher“ (Bd. 1, München 2007, 8) – und damit an Maßstäbe von „Erfolg“, die (zumal frühe) Kunsthistorikerinnen in weiten Teilen ausschließen.

Verpasst werden dabei nicht nur die kritische Befragung des eigenen Blickwinkels und folglich die Möglichkeit der perspektivischen Weitung, sondern auch die Verantwortung unseres Metiers für die Zukunft, die „immer schon konfiguriert davon [ist], wie von der Vergangenheit berichtet wird“ (Sabine Hark, Was ist und wozu Kritik? Über Möglichkeiten und Grenzen feministischer Kritik heute, in: *Feministische Studien* 27/1, 2009, 22–36, hier 26). Sich der Vergangenheit des Faches Kunstgeschichte, dem Woher, zuzuwenden, bedeutet also auch, sich über das Wohin der Disziplin Gedanken zu machen. Eine Aufgabe, bei der es um nicht weniger geht als um die grundsätzliche Überprüfung unserer historisch geronnenen Konzepte, Begriffe und Diskurse und „die Archäologie ihrer kulturellen Untermauerung“, um herauszufinden, „inwieweit unsere epistemologischen Gewissheiten als Unterstützung einer Strukturierungsweise von Welt fungieren“ (ebd., 32). Auf der hier zu besprechenden Wiener Tagung sollte sich vor allem Noa Avron Barak (Be'er-Sheva) in ihrem „Theoretical Model for Canon Reconstruction“ betitelten Beitrag dieser ebenso notwendigen wie grundsätzlichen Analyse am Beispiel des Kanons, wie er in der israelischen Kunstgeschichte nach 1960 in Überblickswerken etabliert und zementiert wurde, annehmen und anhand ihrer *case study* an unser Bewusstsein appellieren, dass die Kanonisierung bestimmter Werke keineswegs „naturwüchsig“ erfolge, sondern dabei Narrative am Werke sind, d. h. eine Kulturtechnik, die ihre Gültigkeit aus der Autorität der sie vermittelnden Rhetorik bezieht und entsprechend als *eine* mögliche, literarische Schreibform dekonstruiert werden kann.

Zu einer keineswegs fiktiven, sondern zu einer tatsächlichen, strukturgebenden Gewissheit unserer Disziplin gehört hingegen, dass durch das lange Studienverbot (in Preußen etwa bis 1908) für

Frauen*, zumal an deutschen Universitäten, die „Produktion von Wissenschaftlichkeit mit der Produktion von Männlichkeit“ zusammenfiel und sich die „formative Kraft der bürgerlichen Geschlechterdichotomien“ (Falko Schnicke, *Die männliche Disziplin: Zur Vergeschlechtlichung der deutschen Geschichtswissenschaft 1780–1900*, Göttingen 2015, Klappentext) in der Folge auf allen relevanten Ebenen offensichtlich ist: in der Konzeption historischer Forschung ebenso wie in deren Methoden und Institutionen. Darüber hinaus wurde der Gegenstand der Disziplin, die Kunst, vielfach topisch als ‚weiblich‘ konnotiert – ein bereiteter Indikator für Exklusion bzw. dafür, dass Verständigung unter männlichen *peers* stattfand, die sich über das ‚Andere‘ als Statusgruppe definierten. Dies wurde lange Zeit ebenso wenig thematisiert wie die Tatsache, dass die Begründungsfiguren der bis heute vorherrschenden Kunst- und Kreativitätsvorstellungen nahezu sämtlich einem männlichen Blickwinkel entstammen und entsprechen. „Diskret“ war dieser penetrante, hegemoniale „Maskulinismus“ (Birgit Sauer, Wirtschaftskrise, Staat und Geschlechtergerechtigkeit: Paradoxien feministischer Staatskritik, in: *Widerspruch: Beiträge zu sozialistischer Politik* 29/57, 2009, 33–39, hier 33, <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=wis-001%3A2009%3A29%3A%3A503> [30.11.2021]) insofern, als geschlechtliche und rassistische Realitäten zugunsten des entworfenen Ideals einer vermeintlich körperlosen Wissenschaft lange ausgeblendet und unreflektiert blieben bzw. die zugrunde liegende weiße, männliche Norm als solche unmarkiert blieb (vgl. dazu u. a. Schnicke 2015; Lorraine Daston/Peter Galison, *Objectivity*, New York 2007).

[Als „Frauen*“ werden in diesem Bericht als Frauen gelesene oder sich als solche identifizierende Personen verstanden. Zudem diskriminieren viele der beschriebenen Mechanismen nicht nur Frauen*, sondern auch andere, aufgrund verschiedenster Merkmale marginalisierte Gruppen, was hier lediglich erwähnt werden kann. Auch mit „weiblich“ wird im Anschluss an Griselda Pollock ein über das Geschlecht sozialisierter Blickwinkel beschrieben.]

DEN BLICK WECHSELN

Zumal um 1900 stand allein das Nicht-Normierte, das markierte Weibliche mit Blick auf seine kunstwissenschaftliche Eignung zur Disposition, vielfach unter der Prämisse, dass Frau zwar die für die Kunst nötige Einfühlung mit- und Fleiß aufbrachte, es ihr aber am Vermögen zur Distanznahme, derer es zum selbsttätigen Entwerfen einer „monumentalischen“ und „kritischen Historie“ im Sinne Nietzsches bedürfe, fehle. In ihrer kunstsoziologischen Studie *Die Künstlerin* hat Lu Märten bereits 1914 die Absurdität der Debatten wie folgt auf den Punkt gebracht: „So dichtet man der Frau in einem Atem die widersprechendsten Eigenschaften an. – Bar an Eigenart – aber höchste Gefühlssubjektivität – also aller Norm widerstrebend – aber wiederum normierend, die Norm nicht entbehren könnend“ (*Die Künstlerin: eine Monographie* [Kleine Monographien zur Frauenfrage; 2], München 1914, 33). Die hier einem Resümee unterzogene Tagung stellte klar vor Augen, dass Forschungs- und Handlungsfelder für Frauen* in der Kunstgeschichte (zeitweise) weit weniger begrenzt waren, als es die nach wie vor in weiten Teilen vorherrschenden patriarchalen Strukturen und Denkstile unserer Disziplin nahelegen. Eine markante Zäsur für Handlungsfreiräume im kunst-(geschichtlichen) Betrieb stellte die NS-Diktatur dar; erst im Zuge der „Zweiten Welle“ des Feminismus sollten Frauen* sichtbarer werden respektive Sichtbarkeit breitenwirksamer für sich reklamieren. Wann, wie und wodurch, so bleibt jedoch zu fragen, entfalten über das Geschlecht sozialisierte Blickwinkel Prägekraft? Was verstehen wir darunter und wie wird sie bemessen?

Die unübersehbare Tatsache, dass wir derzeit trotz deutlich größerer Aufstiegschancen für Frauen* noch immer Anliegen verhandeln, die so alt sind wie die feministischen Bewegungen, wirft die grundlegende Frage auf: Wie verteilen wir warum unsere Aufmerksamkeit, genauer: Wie verteilen wir Aufmerksamkeit um? Warum werden in aktuellen Diskussionen altbekannte Überlegungen, Forderungen und Diskursformationen reproduziert und perpetuiert? Der Platz, der den vielfälti-

gen, zumal dezidiert feministischen Ansätzen und Anliegen in den einschlägigen (Methoden-)Einführungen unseres Faches bis heute v. a. im deutschsprachigen Raum eingeräumt wird, ist bezeichnend – und revisionsbedürftig: Deren weit über geschlechterspezifische Anliegen hinausgehendes Potential kann nicht sicht- und fruchtbar gemacht werden, solange es nicht als strukturelle Kritik und damit als grundlegende Selbstreflexion des hoch ideologischen Kunstdiskurses begriffen wird, welche die Werteproduktion und damit Hierarchien und Institutionen *grundsätzlich* befragt und in einen gesamtgesellschaftlichen Bezugsrahmen stellt. Zu den „Strukturen der Nichtsichtbarkeit“, die einen Ausschluss auf verschiedenen Ebenen begründen und selbst heute noch begünstigen, liegt bislang keine systematische, zusammenhängende Untersuchung vor.

Auch die Wiener Tagung legte eher einmal mehr den Finger in diese Wunde, als dass sie explizit und unmittelbar zur Analyse und Problemlösung beigetragen hätte. Ihr Verdienst war primär, zahlreiche Einzelfälle zusammengetragen zu haben, deren Erkenntnisse sich in Zusammensicht mittelbar und langfristig durchaus und insofern als nützlich erweisen könnten, als strukturelle Fragen sich nur auf diese konkrete Weise fassen lassen. Historische Präzision und Dichte, wie sie sich in den mannigfaltigen Vortragspräsentationen abbildeten, sind Voraussetzungen für den Zugewinn an systematischer Komplexität.

SICHTBARMACHUNG VON FRAUEN* IN DER KUNSTGESCHICHTE – DOCH WIE?

Was die Wiener Tagung deutlich gemacht hat und womit sie sich einreihet in eine weit zurückreichende Reihe von Bemühungen, Frauen* und ihr Wirken sichtbar zu machen, ist die Tatsache, dass es sie gegeben hat. Auch schon im Kaiserreich und in der Weimarer Republik haben zahlreiche Frauen* Kunstgeschichte studiert, wurden darin promoviert, haben als Kritikerinnen und Galeristinnen gearbeitet oder waren an Universität, Museum und Denkmalamt angestellt. Sie haben im Kultur-

betrieb gewirkt, ohne dass sie in ihren ganz unterschiedlichen Beiträgen heute (noch) bekannt oder dokumentiert sind. Ausnahmen bestätigen in diesem Fall tatsächlich einmal die Regel. Im Zentrum der Tagung stand, diesem Desiderat gemäß, die z. T. erste Erschließung entsprechenden Materials, das in der zumeist als Abfolge ‚großer Namen‘ verfassten Kunstgeschichte bislang unsichtbar war. Zentral im Umgang mit diesem Material erscheint die Frage, wie es gelingen kann, dem männerlastigen Narrativ zu entkommen, ohne dabei selbst ein eigenes Parallelnarrativ zu verfestigen und damit lediglich – wie von der aktuellen Jutta-Held-Preisträgerin Jo Ziebritzki (Berlin/Heidelberg) zu bedenken gegeben – *Heldinnengeschichten* an die Stelle der Heldengeschichten zu setzen und so unter (separatistischen) Vorzeichen neuen Wein in alte Schläuche zu füllen.

Umso wichtiger war hier der selbstkritische Einwurf, den Andreas Zeising (Dortmund) seinem Beitrag vorausschickte, was denn nun eigentlich der Maßstab dafür sei, an jemanden zu erinnern? Müsse er oder sie „modern“ genug sein? Die von ihm behandelte Zoologin Margot Rieß wirkte vornehmlich in den 1920/30er Jahren mit kunstpsychologischen Texten in der kunsthistorischen Breitenbildung und amalgamierte dafür die unterschiedlichsten interdisziplinären Ansätze ihrer Zeit. Dabei hob Zeising zu Recht auf das problematische, an binäre heterosexistische Geschlechtervorstellungen geknüpfte und von Rieß durchaus auch für sich selbst reklamierte Vermögen zur Einfühlung ab, das seinerzeit viele im Kunstbereich Tätige dazu verleitete, Kunst für vermeintlich höhere, okkulte und weltanschauliche Zwecke in Dienst zu nehmen. Im Zuge dessen wurde nicht von den Formen selbst gehandelt, sondern jenseits ihrer materiellen, gegenständlichen Bindungen sowie jenseits sozialer und politischer Realitäten von einem etwaig „Geistigen“ gesprochen, was für die Aufladung mit völkischen Ideologien Anschlussmöglichkeiten bot (vgl. dazu weiterführend: Peter Ulrich Hein, Politische Potentiale des Kunstkommentars. Anmerkungen zur Wirkungsgeschichte einer Gattung, in: *Kunstschriftstellerei: Konturen einer kunstkritischen Praxis*, hg. v.

Stephanie Marchal/Andreas Zeising/Andreas Degner [Praktiken der Kritik, Bd. 1], München 2020, 193–210). Was Zeising's Vortrag somit aufzeigen konnte, war die Bedeutung, die der konkreten, kritischen Analyse von Texten auf ihre Qualitäten und Bedingtheiten hin zukommt, deren Bewusstmachung nicht nur zu einem differenzierteren Bild der Kunstliteratur der 1920/30er Jahre beiträgt, sondern sich in einer anverwandlenden Übertragung idealiter auch auf unser eigenes Schreiben, auf unsere Umgangsweisen mit Kunst auswirken kann.

Wie sich ganz konkret und produktiv neue Perspektiven für unser Fach eröffnen lassen, zeigte eindrücklich Roswitha Schuller (Linz) in ihrem Vortrag zu Gillian Roses „kritische[r] Komplizinnenschaft mit visuellem Material“ auf. Aus der Human Geography kommend und transdisziplinär im Rahmen der Visual Studies arbeitend, führt uns Rose in ihrer Einführung *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* (Los Angeles u. a. 2016), die sich vor allem an junge Studierende richtet, vor, welche Ergebnisse möglich sind, wenn Wissenschaftler*innen aufhören, sich als ein unbeteiligtes „Außen“, das „neutrale“ Methoden anwendet, zu begreifen und stattdessen in Form einer radikalen Kontextualisierung von Zeit und Raum mit der Konstruiertheit sowohl des eigenen Standpunktes als auch des Materials umgehen. Indem Rose ihre Leser*innen direkt anspricht und an ihre Verantwortung, die mit ihrer *agency* als Interpret*innen einhergeht, appelliert, macht sie sie zu Kompliz*innen und Akteur*innen, die die Handlung der Wissensproduktion mitbestimmen.

Zu solch konkreten Handreichungen, die für die eigene (Wissenschafts-)Praxis Perspektiven aufzeigen, gelangten leider nicht alle Beiträge der Tagung. Stattdessen wurde das verdienstvoll ausgegrabene Material häufig eher akkumuliert und isoliert präsentiert und nur selten der Versuch unternommen, es in seinem „Wert“ für unser

Fach, seine Methoden, Themen und Schreibpraktiken kritisch zu befragen. Möglicherweise hat auch die extrem breite thematische Streuung der Beiträge (die von internationalen über historische bis hin zu interdisziplinären Ansätzen und Beispielen reichten) zu diesem Versäumnis beigetragen, da eine komparable Klammer sich schwer finden geschweige denn schließen ließ. Das war Segen und Fluch zugleich: Einerseits wurde das eurozentristische Wissens(chafts)narrativ erweitert, andererseits fiel die Tagung so einer Fragmentierung zum Opfer. Die nationalen Spezifika der Diskursformationen, in denen ein Fallbeispiel zu verorten ist, konnten im Rahmen der Tagung (respektive der 20-minütigen Beiträge) nur oberflächlich gestreift und nur selten als Vergleichsparameter Fälle-übergreifend bemüht werden. Was also tun mit dem Erarbeiteten? Wie aus ihm schöpfen und Veränderungen für die gesamte Kunstgeschichte anstoßen – eine anspruchsvolle Frage, die so lange nicht beantwortet zu werden verspricht, wie sie allein als ein Anliegen der sie aufwerfenden und diskutierenden Frauen* betrachtet wird. „Kunsthistorikerinnen“ figurierten auch auf der Wiener Tagung primär als „Frauenfrage“, als Thema, mit dem sich, abgesehen von den wenigen teilnehmenden männlichen Fachkollegen, vor allem Frauen* auseinandersetzen. Im Publikum waren sie deutlich in der Überzahl – von interessierten Studierenden über etablierte, z. T. auch jüngere Wissenschaftler*innen bis hin zu Zeitzeug*innen der „Zweiten Welle“, darunter Pionierinnen wie Irene Below und Daniela Hammer-Tugendhat.

EINE ANTHOLOGIE, DIE IMPULSE SETZT

Einen nicht unbedeutenden Teil machte in diesem Publikum das Kollektiv rund um das DFG-Netzwerk „Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970“ aus, das am zweiten Tag der Tagung in einem „Symposium“ seine Ergebnisse vorstellte. In dessen Zentrum stand die Präsentation einer Anthologie, die die Ergebnisse der bisherigen Forschungen des Netzwerks resümiert, sowie der Ausblick auf das sich derzeit in Arbeit befindliche zweite Buchprojekt, in dem endlich ein-

mal die strukturellen Bedingungen unseres Faches mit seinen besonders Frauen* betreffenden Exklusionsmechanismen sowie Vernetzungs- und Handlungsstrategien in den Blick genommen und analysiert werden sollen. Mit dem von K. Lee Chichester und Brigitte Sölch herausgegebenen ersten Band *Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken*, in dem ausgewählte Quellentexte ergänzt um (karriere-)biographische Einordnungen ihrer Autorinnen zusammengetragen und in vielen Fällen erstmals wieder abgedruckt wurden, ist eine solide Ausgangsbasis für solch ein zweites Buch gelegt worden.

Diese (erste) reader-artige Materialsammlung, in deren Auswahl sich das breite Spektrum kunstgeschichtlicher Gegenstandsbereiche vom Film bis hin zur Fotografie und Gartenkunst (Lu Märten, Gisèle Freud, Marie Luise Gothein) abbildet und die einen nicht unbeträchtlichen Schwerpunkt in der außereuropäischen Kunst-(Geschichte) aufweist und damit Ansatzpunkte für (heutige) postkoloniale Diskurse bietet (Hedwig Fechtheimer, Rosa Schapire, Stella Kramrisch), führt die mannigfaltigen Wirkungsfelder von Kunsthistorikerinnen vor Augen und verweist angesichts dieser Vielfalt zugleich auf die auch auf der Tagung zentral behandelte Frage, ob die (aus der fachgeschichtlichen Deutungshoheit heraus gesehene sogenannte) „Nische“ vielleicht der bevorzugte Ort oder sogar eine Chance für Frauen* (gewesen) ist, um jenseits „männlicher“, hoch kompetitiver Macht- und Einflussbereiche mit einem erhöhten Maß an Freiheit und Selbständigkeit zu forschen. Im Zentrum stand diese Frage insbesondere bei Susanne Wittekind (Köln): „Kunst des Mittelalters als Randthema, methodisches Spielfeld und Stellenchance für Professorinnen“ sowie im Gespräch zwischen Irene Below (Werther) und Daniela Hammer-Tugendhat (Wien): „Zeitzeuginnen der Frauenbewegung der 1970er bis 1990er Jahre im Gespräch. Ein kritischer Blick auf die Gegenwart“.

Andererseits stellt sich die Frage, inwieweit gerade diese „Nische“ Unsichtbarkeit zur Folge hatte und sie der Grund dafür gewesen sein mag, dass viele Frauen* ein Schattendasein jenseits der

sich zäh haltenden kanonischen Themen und Narrative unseres Faches gefristet haben. Was tun angesichts der Selektionsmechanismen unseres Faches – dies fragte sich, wie Bettina Uppenkamp (Hamburg) darlegte, bereits Erica Tietze-Conrat vor gut 100 Jahren. Ist allein das Publizieren über ‚große Namen‘ das probate Mittel, um wahrgenommen zu werden? Beißt sich da nicht die Katze (sit venia verbo) nur in den eigenen Schwanz? Forschen „alte, weiße, westliche Männer“ über „alte, weiße, europäische Männer“ (und Frauen* über Frauen*, PoC über PoC, etc.)? So einfach ist es sicherlich nicht. Doch aus der Diaspora der sog. „Nische“ heraus ließ und lässt sich kaum eine Phalanx bilden, die mit vereinten Kräften zu Gegennarrativen mobilisieren könnte – aber sind diese überhaupt zielführend? Wäre die Alternative, sich zu „integrieren“ in den bestehenden Diskurs, um zu reüssieren? Wo setzt man*frau an, um Strukturen und Sichtweisen zu ändern? Und was tun mit all den nun neu entdeckten Akteur*innen, ihren Perspektiven und Positionen? Inkludieren – aber wie, ohne selbst qua Einschreibung Fortschreibung zu betreiben oder einen Parallelkanon zu etablieren anstatt neue Umgangsweisen zu entwickeln?

Nochmals also die Frage: Weshalb diese Missstände? Eine Begründung sind sicher die Zitierkartelle, wie sie in der Wissenschaft gang und gäbe sind und sich im hier eingangs genannten Beispiel auch für die Kunstgeschichte dingfest machen lassen. Dem Lotka-Gesetz gemäß sind „3,2 Prozent aller wissenschaftlichen Publikationen für ganze 50 Prozent der wissenschaftlichen Zitationen verantwortlich“. Vergleichbares legt auch die sog. Pareto-Verteilung (80/20-Regel) nahe, nach der 80 % des Informationsbedarfs von 20 % der Quellen abgedeckt werden (Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2020, 159, Anm. 108, rekurrend auf: Derek J. de Solla Price, *Little Science, Big Science*, New York 1963; vgl. auch: https://de.wikipedia.org/wiki/Lotkas_Gesetz [30.11.2021]). Die Frage, wer zu den Auserwählten gehört, wird in dem auf Effizienz gebürsteten Wissenschaftsbetrieb, in dem man sich auf „Lesezeiten“ bewerben kann, immer virulenter. Denn auch dies ist ein un-

Abb. 1 Guerrilla Girls, *The Advantages of Being a Woman Artist*, 1988 (Copyright © Guerrilla Girls, courtesy: guerrillagirls.com)

serem Anliegen unzuträglicher Faktor: Wenn die Zeit fehlt, um den eigenen Blick auf das Abseits bzw. Jenseits tradierter Diskurse zu erweitern, fallen Ideen durchs Raster. Das ist heikel, denn es macht „einen Unterschied, mit welchen Ideen andere Ideen gedacht werden“ (Ruth Sonderegger, sich auf Spivak beziehend, in: dies., *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*, Wien 2019). Nur wenn man sich dieser Tatsache und der mit ihr einhergehenden Verantwortung bewusst ist, kann die „(Re)Konfiguration von Welt“ auch in unserer Wissenspraxis gelingen. An die eigene Nase fassen musste sich die Wiener Tagung diesbezüglich insofern, als man sich angesichts des fortwährenden Rekurrerens auf Griselda Pollock und Linda Nochlin nicht des Eindrucks erwehren konnte, der permanenten Wiederauflage alter Klassikerinnen und der Zementierung eines eigenen, parallelen Kanons auch selbst zuzuarbeiten.

WAS KONSTITUIERT ERFOLG IN DER KUNSTGESCHICHTE?

Ein Bezugspunkt, auf den die Beiträge wiederholt rekurrierten, war der berühmte Aufsatz von Linda Nochlin „Why Have There Been No Great Women Artists?“ (in: *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, hg. v. Vivian Gornick/Barbara Moran, New York 1971, 344–366), der sicherlich auch aufgrund seines 50. Geburtstages als

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

- Working without the pressure of success.**
- Not having to be in shows with men.**
- Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs.**
- Knowing your career might pick up after you're eighty.**
- Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine.**
- Not being stuck in a tenured teaching position.**
- Seeing your ideas live on in the work of others.**
- Having the opportunity to choose between career and motherhood.**
- Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits.**
- Having more time to work after your mate dumps you for someone younger.**
- Being included in revised versions of art history.**
- Not having to undergo the embarrassment of being called a genius.**
- Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit.**

Please send \$ and comments to:
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Namenspatte der Tagung fungierte – und auf der Tagung erneut zum Stein des Anstoßes wurde. Die in diesem Essay formulierte und für die feministische Kunstgeschichte der „Zweiten Welle“ gleichsam initialzündende Kritik am männlich konnotierten (Künstler-)Genie als vermeintlich naturwüchsigen Parameter unseres Faches, wurde auf der Tagung besonders dahingehend diskutiert, was sich heute eigentlich warum als „great“, als „folgenreich erfolgreich“ bezeichnen und damit als erinnerungswürdig erachten lasse und was es mit dieser Kategorie überhaupt auf sich hat (vgl. den Symposiumstitel: „Folgenreich erfolgreich? Kunsthistorikerinnen handeln. Präsentation des DFG-Netzwerkes: Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970“). Es scheint vielversprechend, genau an dieser Frage anzusetzen. Wie bereits von Nochlin selbst gefordert, können die in den Grenzen des Hegemonialdiskurses gesetzten Werte und Kategorien nur dann aufgebrochen und durch neue ersetzt werden, wenn wir uns ansehen, was durch eben diese Diskurse und ihre institutionellen Strukturen mit „epistemischer Gewalt“ (Gayatri Chakravorty Spivak) ausgeblendet wird (Abb. 1).

Sich diesen Fragen stellend, behandelte die Tagung nicht nur Kunsthistorikerinnen, denen eine universitäre Laufbahn gelungen war, sondern weitete die Perspektive auch auf andere Wirkungsbereiche. Neben dem Berufsfeld der Denkmalpflege sowie des Kunsthandels sind vor allem mit Museen verbundene Karrieren zu nennen, die an einem ihnen eigens gewidmeten Tag behandelt wurden. Doch anstatt anhand dieser Fallbeispiele grundsätzlich die Handlungsmöglichkeiten und strukturellen Bedingtheiten gerade von frühen Kunsthistorikerinnen in den Blick zu nehmen, sie zu vernetzen und so weitere Aussagen treffen zu können, blieb das vermittelte Bild meist auf die individuellen Leben beschränkt. Eine Ausnahme stellten die Vorträge von Patricia Garcia-Monton Gonzales (Madrid) zum *Comité International d'Histoire de l'Art* und von Andrea Meyer (Berlin) dar, die die sukzessive Etablierung von Frauen* im Deutschen Museumbund nachzeichnete und auf weiteres, bisher unbearbeitetes Archivmaterial aus den Nachlässen dieser Institution für die künftige Forschung hinwies. Diese Verbände, die, wie durch erhaltene Anschreiben mit Lebensläufen belegt werden kann, von den beteiligten Kunsthistoriker*innen auch als Jobbörse genutzt und als Orte der Selbstorganisation wahrgenommen wurden, zeigen Möglichkeiten der *agency* von Frauen* auf, anstatt lediglich auf deren (passiven) Anschluss abzuheben.

Ein ebenfalls umwertender, die Mechanismen des Kunst- und Kultursystems blößstellender und die Lebens- und Berufsrealitäten vieler Kunsthistoriker*innen damals wie heute überzeugend beschreibender Begriff wurde von Asja Ismailovski und Eva Kovač (Wien) mit dem „octopus-artworker“ geprägt, der die zur Sicherung der eigenen Existenz häufig nötige simultane Arbeit und Anstellung in verschiedensten Bereichen und Projekten metaphorisch zum Ausdruck bringt. Diese Konstante, die die Karrieren fast aller vorgestellten Kunsthistorikerinnen betraf, zeigte sich darin, dass Frauen* selbst nach einer Promotion nur selten und meist nur schlecht (wenn überhaupt) bezahlte Stellen erlangen konnten – ein Umstand, der heute für alle Geschlechter aktueller denn je

ist und zuletzt u. a. von der AG Arbeitsbedingungen Kunstwissenschaft des Ulmer Vereins, in dem von Amrei Bahr, Kristin Eichhorn und Sebastian Kubon herausgegebenen Sammelband *#95vsWissZeitVG. Prekäre Arbeit in der deutschen Wissenschaft* (Marburg 2021) sowie unter *#IchBinHanna* und *#IchBinReyhan* angeprangert wurde.

FAZIT: ES GIBT NOCH HANDLUNGSBEDARF

Die Frage der Abschlussdiskussion, was wir als Disziplin mit den Bausteinen, die von der Tagung zusammengetragen wurden, nun eigentlich machen sollen, möchte der vorliegende Bericht an die Akteur*innen im Feld weiterspielen und somit vermittelnd wirken. Von der Tagung geht wieder einmal der Appell aus, darüber nachzudenken, wie sich produktiv mit dem längst Erkannten und bereits Erarbeiteten weiterdenken lässt, um unser Fach, seine Historiographie und Zukunft zu verändern. Dabei muss hier im Anschluss an die Diskussionen der Tagung erst einmal eine selbstkritische qualitative Abwägung vorgenommen werden, was „Wirken“ für uns eigentlich bedeutet. Klar ist, dass das Ziel keine bloße Akkumulation von Namen und Biographien sein kann.

Obwohl die Kunstgeschichte auf Basis der aktuellen Angaben des statistischen Bundesamtes (Quelle: https://www.statistischebibliothek.de/mir/receive/DEHeft_mods_00136620, 113 [30.11.2021]) kaum noch als „männliche“ Disziplin gewertet werden kann, sind Frauen* nicht nur als Kunst-, sondern auch als Diskursproduzentinnen deutlich weniger sichtbar und werden allzu oft noch als alibi-wirksame „Alternative“ zu verfestigten Positionen einflussreicher Kunsthistoriker angeführt. Was können und müssen wir als Wissenschaftler*innen/Kunsthistoriker*innen also tun, um einen Paradigmenwechsel zu bewirken? Praktische Vorschläge wurden auf der Tagung u. a. von Magdalena Grüner und Anita Hosseini (Hamburg) gemacht, die dafür plädierten, Defizite im Diskurs nicht durch Änderungen des Lehrplans zu verschleiern, sondern sie gezielt als solche auszustellen und in Seminaren und Vorlesungen offensiv anzusprechen – eingedenk der Feststellung Sara

Ahmeds, dass Protestformen bei Fragen von Wahrnehmung und Vorstellungskraft beginnen (vgl. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham 2012). Eine problemorientierte Bearbeitung solcher Lücken wäre z. B. durch die Überprüfung unserer bibliothekarischen Bestände und die Akquise entsprechender Forschungsliteratur und Quellentexte zu gewährleisten – um Studierenden ebenso wie Forschenden mehr als „weiße, westliche und männlich-geprägte“ Blickwinkel zu bieten. Welche Geschichten dann geschrieben werden, ist nicht abzusehen. Der Plural lässt sich mit Thorsten Schneider (Lüneburg) als Indikator dafür begreifen, dass wir es mit einem Politikum, ggf. auch mit einem „Spaltpliz“ zu tun haben. Denn noch ist unklar, ob und wie sich die Pluralität dieser Geschichten zueinander ins Verhältnis setzen und integrieren lässt. Katy Deepwell hat diesbezüglich jüngst mit Blick auf die feministische Kunstkritik den methodischen Zugang der Fallstudie in seinem Für und Wider für unsere Geschichtsschreibung einer kritischen Reflexion unterzogen (vgl. *Art Criticism and the State of Feminist Art Criticism*, in: *Arts* 9/28, 2020).

Auch die Orte und Medien, durch die kunstgeschichtliches Wissen kommuniziert wird, müssen einer kritischen Prüfung unterzogen werden. Digitale Präsenz scheint hier unabdingbar. Eine Datenbank, in der Quellentexte von Frauen* sowie die oftmals fragmentarischen, über mehrere Archive verstreuten und nicht katalogisierten Nachlässe gesammelt werden, könnte für erhöhte Sichtbarkeit und entsprechend raschere intellektuelle Auseinandersetzung sorgen – und darüber hinaus zu einer vernetzten Arbeit am Projekt Kunstgeschichte beitragen, wie es vor allem von und in feministischen Kreisen schon lange gefordert und umgesetzt wird. Ein weiteres mögliches Instrument, um Kunsthistorikerinnen auf breiter Basis durch die Fachgemeinschaft sichtbar zu machen, ist das strategische Erstellen und Verknüpfen von Artikeln zu Kunsthistorikerinnen auf Wikipedia. Ein in diese Stoßrichtung zielendes Projekt fand bereits im Vorfeld der Tagung im Rahmen eines entsprechenden Edit-A-Thons statt und wurde

auch in der Wiener Abschlussdiskussion beworben. Die Online-Enzyklopädie Wikipedia als ständig erweiter- und bearbeitbare Ressource begreifend, bei der wir alle aktiv an der Gestaltung zukünftiger Diskurse teilnehmen sowie die Repräsentation marginalisierter Positionen stärken können und die durch ihre freie Zugänglichkeit sämtlichen Internetnutzer*innen, ob mit kunsthistorischer Bildung oder nicht, niedrigschwellig offensteht, kann als Chance genutzt werden, die Kunstgeschichte auch nach außen zu öffnen, sie in ihrer Breite und Vielstimmigkeit abzubilden und somit langfristig einen Imagewandel zu vollziehen. Dieser Appell ist umso ernster zu nehmen, als die derzeit zu Wikipedia Beitragenden zu 90 % männlich sind und wir damit erneut im Begriff sind, alte Muster und hegemoniale Blickwinkel zu perpetuieren. Auch gilt es, die Hürde der sog. „Relevanzkriterien“ schärfer in den Blick zu nehmen – denn für die auf Wikipedia veröffentlichten Artikel müssen (wissenschaftliche) Referenzen angegeben werden, die als Beleg für ein begründetes Interesse und damit die Aufnahme in die Enzyklopädie dienen. Just solche Probleme und ihre Schaltzellen gilt es in den Blick zu nehmen, um dem politischen Effekt und der damit einhergehenden Verantwortung unseres Berufes gerecht zu werden. Zu Recht hat Daniela Hammer-Tugendhat in Wien dazu aufgefordert, uns als Beitragende zu einer gerechteren, menschlicheren Welt zu begreifen, was weit mehr als Gendergerechtigkeit impliziert, da deren Differenz als eine diskursiv produzierte extrapolierbar sei. In diesem Sinne geben wir die von Thorsten Schneider im Rahmen der Tagung geäußerte Hoffnung an die Leser*innen weiter, dass die (feministische) Kunstgeschichte derzeit weder am Anfang und erst recht nicht am Ende ihrer jahrzehntelangen Bemühungen stehen möge.

PROF. DR. STEPHANIE MARCHAL
Stephanie.Marchal@ruhr-uni-bochum.de

JULIA ZIEGLER, M.A.
Julia.Ziegler-d9p@ruhr-uni-bochum.de