

Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert

Institutionen, Strukturen, Handlungsräume

Hg. von K. Lee Chichester, Annette Dorgerloh,
Brigitte Sölch und Jo Ziebritzki

Kunsthistorikerinnen

im 20. Jahrhundert

Institutionen, Strukturen, Handlungs- räume

Reimer

K. Lee Chichester, Annette Dorgerloh,
Brigitte Sölch und Jo Ziebritzki (Hg.)

Einleitung

K. Lee Chichester und Jo Ziebritzki

6

Bildungs- und Berufswege

Nach Geschlecht getrennt? Das Institutsleben in der
Wiener Kunstgeschichte, ca. 1910–1930 22
Jo Ziebritzki

„Bild der Klasse“ und „Bild der Frau“ – Kunsthistorikerinnen an der 44
Humboldt-Universität zu Berlin zwischen sozialistischer
Neuausrichtung und ‚genuinen Fachinteressen‘ 1947–1989
Annette Dorgerloh

Gespräch mit Irene Below, Monica Juneja und Monika Wagner 72
über Praktiken, Strukturen und Geschlecht in der Kunstgeschichte
K. Lee Chichester, Annette Dorgerloh, Brigitte Sölch & Jo Ziebritzki

Museen und Kunstmarkt

A Business of Her Own. Galeristinnen der Moderne 102
im Einsatz für die Kunst ihrer Zeit
Burcu Dogramaci

„...ihren Mann stehen“. Frauen im Dienst der Museen. 120
Die Berliner Kunsthistorikerin Frida Schottmüller
Laura Goldenbaum

Protestieren und Profitieren im Wandel politischer Systeme. 136
Lilli Fischel als Nicht-Museumsdirektorin und Kunsthändlerin
Leonie Beiersdorf

Erfolgreich im Exil? Yvonne Hackenbrochs Karriere 156
als Kunsthistorikerin in London, Toronto und New York
Änne Söll

Kunstkritik und Kunstgeschichten

Die Kunstschriftstellerin. Positionierungen im publizistischen Feld zwischen 1900 und 1933 am Beispiel von Anna L. Plehn und Margot Rieß Andreas Zeising	176
Forschen, (Er-)Leben, Positionieren. Architektur und Raum im Werk früher Kunsthistorikerinnen Brigitte Sölch	200
Vom Finden einer „Sprache des Selbst“. Wege der Kunstkritikerinnen Stephanie Marchal & Anna Schrepper	224
<u>Gespräch</u> mit Silke Wenk „Also das war mein Weg zur feministischen Kunstgeschichte oder das, was wir dann später so nannten...“ Henrike Haug & Andreas Huth	244

Politische Positionierungen

Die Frau in der Kunst/Die Kunst der Frau. Feministische Kunstgeschichten um 1900 K. Lee Chichester	258
Nationalsozialismus, Geschlecht und Kunst. Bettina Feistel-Rohmeders Arbeit an der Kunst des deutschen Faschismus Friederike Sigler	284
„... in Berlin aber waren wir 800“. Kunsthistorikerinnen um 1980 und der Feminismus als ‚neues‘ Thema für die Kunstgeschichte Anja Zimmermann	302
<u>Interview</u> mit Heinrich Dilly über Ingrid Schulze und das Hallenser Institut für Kunstgeschichte in der DDR mit einem Kommentar von Franziska Lampe	320
Abbildungsnachweis	338
Personenregister	341

Die berühmte Frage „Why Have There Been No Great Women Artists?“, die Linda Nochlin 1971 stellte, lässt sich in leicht abgewandelter Form auch auf Kunsthistorikerinnen anwenden.¹ Die Forschung, die sich in den letzten Jahren dieser Lücke in der Fachgeschichte angenommen hat, hat eine ganze Reihe von Akteurinnen zutage befördert, die das Kunstfeld im 20. Jahrhundert entscheidend geprägt haben. Dazu trug auch die diesem Band vorangehende Anthologie *Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien – Methoden – Kritiken* (2021) bei, die Werke früher Kunsthistorikerinnen exemplarisch zugänglich gemacht und kontextualisiert hat. Und doch reicht es wie im Fall der Künstlerinnengeschichte auch hier nicht, Biografien vermeintlich ‚bedeutender‘ Kunsthistorikerinnen zu rekonstruieren und aneinanderzureihen. Denn die Frage danach, warum diese Akteurinnen inzwischen nicht mehr bekannt sind, verlangt nach einer doppelten Antwort: Zum einen liegt ihre heutige Unsichtbarkeit an den Methoden und Mechanismen einer auf ‚Gewinner‘ fokussierten und ‚Gewinner‘ erzeugenden Geschichtsschreibung; zum anderen an patriarchalen gesellschaftlichen und institutionellen Strukturen ihrer jeweiligen Zeit.

Schon die Kunstwissenschaftlerin Lu Märten mahnte in ihrer wegweisenden Schrift *Die Künstlerin*, die sie 1914 verfasst und 1919 publiziert hat:

„Erst die einzelne Frau, die sich öffentlich irgendwie durchsetzte, zwingt zu einer Anerkennung, aber es ist eine Anerkennung des Einzelfalls und erbringt eine Philosophie des Einzelfalls, ohne daß die Hemmungen bedacht werden, mit denen eine Masse gleich qualifizierter Frauen sich auseinander zu setzen hat [...]“²

Märten bezog sich mit ihrer Kritik an einer Geschichtsschreibung ohne soziologische und geschlechterhistorische Perspektive zwar vordergründig auf die gesellschaftliche Situation von Künstlerinnen. Indem sie jedoch von „geistig oder schöpferisch tätige[n] Energien“ sprach, schloss sie implizit Kunstschriftstellerinnen wie sie selbst mit ein.³ Darauf, dass strukturelle Untersuchungen

1 Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?“, in: *ARTnews* (Januar 1971), S. 22–39 u. S. 67–71.

2 Lu Märten, *Die Künstlerin. Eine Monographie* [1919], hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Chryssoula Kambas, Bielefeld 2001, S. 25.

3 Ebd.

des Fehlens von Kunsthistorikerinnen in der Fachgeschichte auch ein Jahrhundert nach Märtens Plädoyer noch ausstehen, machte Barbara Paul im Zuge der kunsthistorischen Anwendung feministischer Kritik in den 1990er Jahren aufmerksam. Paul wies darauf hin, dass Bestimmungen zur (Nicht-)Zulassung von Frauen zum Studium ebenso wie begrenzte Karrieremöglichkeiten und Gehaltsregelungen verhindert hatten, dass Kunsthistorikerinnen in leitende Positionen an Museen aufsteigen oder eine Universitätsprofessur erlangen konnten. Dadurch, dass Frauen von Machtpositionen ferngehalten wurden, sei es den männlichen Fachvertretern ermöglicht worden, „ein im wesentlichen von ihren inhaltlichen wie strukturellen Vorstellungen geprägtes System von Wissenschaft herauszubilden und in wechselseitigem Einverständnis zwecks Machterhaltung zu etablieren“.⁴ Kunsthistorikerinnen in diese männlich verfasste Geschichte der Kunstgeschichte additiv einzureihen würde das patriarchale System folglich stabilisieren. Stattdessen sei „die Geschichte der Disziplin Kunstgeschichte [perspektivisch] neu zu entwerfen, wobei Lebens- und Arbeitsbedingungen von Kunsthistorikerinnen, ihr Wissensverständnis sowie geschlechtsspezifisch und strukturell bedingte Denk- und Verhaltensmuster detailliert zu erörtern“ seien.⁵ Dies kann nur gelingen, wenn die Geschichte der Kunstgeschichte selbst neu erzählt wird. Einen Vorstoß in diese Richtung unternimmt der vorliegende Band.

Ein Anliegen und zwei methodische Fragen

Das Anliegen dieses Sammelbands ist es, die Institutionen, Strukturen und Handlungsräume der deutschsprachigen Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert in einer Verschränkung sozial- und geschlechterhistorischer Perspektiven zu untersuchen. Dabei steht die Frage im Zentrum, wie – nicht ob – Akteurinnen institutionelle und diskursive Räume des Kunstfelds prägten. Während der erste Band den Fokus auf Kunstwissenschaftlerinnen legte, die über wissenschaftliche und kunstkritische Publikationen auf zeitgenössische Diskurse eingewirkt und inhaltliche Impulse gesetzt haben, rückt dieser Band jene Akteurinnen ins Licht, die im erweiterten Kunstfeld tätig waren. Zu ihnen gehören Kunstkritikerinnen, Kunsthändlerinnen, Ausstellungsmacherinnen und Kunstvermittlerinnen. Sie wirkten oft in ephemeren Formaten, schrieben Artikel in Tageszeitungen oder Frauenzeitschriften, verfassten Radiobeiträge,

4 Barbara Paul, „...noch kein Brotstudium‘ – Zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts“, in: *kritische berichte* 22,4 (1994), hg. v. Ulrike Krenzlin u. a., (Grenzverschiebungen), S. 6–21, hier S. 7.

5 Ebd.

konzipierten Ausstellungen, entwickelten pädagogische Konzepte oder gaben Kunstführungen. Durch Sammlungs- und Verkaufsstrategien, durch Fördermaßnahmen und Netzwerkbildung nahmen sie Einfluss auf die Entwicklung der Künste. Sie kritisierten, kuratierten, räsonierten, politisierten. Von einer auf Professoren und Museumsdirektoren sowie auf deren wissenschaftliche Monografien, Sammelbände und Publikationsreihen fixierten Kunstgeschichtsschreibung werden sie allerdings nicht erfasst. Und doch waren sie für die Geschichte des Fachs und der Künste ebenso bedeutend wie die bekannten ‚Altmeister‘ der Kunstgeschichte.⁶

Eine Gegenüberstellung der Formate, in denen Frauen⁷ im 20. Jahrhundert das Kunstfeld geprägt haben, mit der an Machtpositionen orientierten Fachgeschichte wirft Fragen auf: Welche Kriterien für erfolgreiches und folgenreiches Wirken leiten fachgeschichtliche Erzählungen an und haben sich in unseren Köpfen verankert? Bedeutet die Arbeit einer Museumsdirektorin mehr, ist ihre Leistung ‚erzählenswerter‘ als die einer freiberuflich Kulturschaffenden, die im ‚kleinen‘ Format gewirkt hat? Anhand welcher Kriterien entscheiden wir, *wessen* Geschichten wir *wie* erzählen? Das historiografische Kriterium der ‚Bedeutsamkeit‘, das seit Nochlins Paukenschlag von 1971 weiter dekonstruiert worden ist – in der deutschsprachigen feministischen Kritik prominent von Sigrid Schade und Silke Wenk⁸ –, verlangt nach einer zweifachen methodologischen Reflexion. Diese doppelte Reflexion informiert folglich auch die Beiträge des vorliegenden Bands: Erstens gilt es, die Kriterien zu reflektieren, anhand derer Bedeutsamkeit in der Geschichte der Kunstgeschichte und damit auch innerhalb unseres eigenen Schreibens und Beurteilens gemessen wird. Hieraus folgt ein Überdenken der eigenen Forschungsmethoden: Zu welchen Personen, Institutionen, Wirkungszusammenhängen und Gattungen entscheiden wir uns zu forschen? Wessen und welche Geschichten und thematischen Schwerpunkte nehmen wir als fachhistorisch relevant und veröffentlichungswürdig wahr – und welche nicht? Damit verbunden ist die Frage, welche Narrative es für jene Masse der bisher namenlos Tätigen gibt, deren Wirksamkeit sich nicht nach etablierten Kriterien bemessen lässt.

6 *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, hg. v. Heinrich Dilly, Berlin 1990.

7 Wir verstehen den Begriff ‚Frau‘ als sozial konstruierte Kategorie, die aufgrund der historischen Fremd- wie Selbstzuschreibung bestimmter Eigenschaften und Fähigkeiten sowie der gesellschaftlichen Erzeugung geschlechtsspezifischer Handlungsmöglichkeiten und -muster als Analysewerkzeug jedoch unerlässlich ist, wenn es darum geht, strukturelle Ausschlüsse und geschlechtsspezifische Handlungsrahmen zu erkennen und kritisch zu befragen.

8 Sigrid Schade u. Silke Wenk, „Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz“, in: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, hg. v. Hadumod Bußmann u. Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 340–407.

Zweitens müssen die „Hemmungen“⁹ und Hindernisse, aber auch die Strategien zu deren kreativer Überwindung oder Umgehung, die die Arbeit von Frauen im Kunstfeld des 20. Jahrhunderts prägten, erforscht werden. Daher nehmen die Beiträge in diesem Band gezielt das komplexe Verhältnis von öffentlich arbeitenden Kulturschaffenden zu Institutionen, Strukturen und Handlungsräumen in den Fokus.

Diese zwei Aspekte, die methodologische Reflexion der Kunstgeschichtsschreibung und die sozial- sowie geschlechterhistorische Untersuchung der gesellschaftlichen und institutionellen Strukturen, führen zu einer Reihe von weiteren, sich durch die Aufsätze in diesem Band ziehenden Fragen: Wie kann die Forschung jene an den tradierten ‚Meister-Erzählungen‘ und am Genie-Kult orientierten, feministisch motivierten Heldinnen-Narrative um komplexe Wirkungszusammenhänge und verworrene beziehungsweise oszillierende Biografien erweitern? Welche Perspektiven, welche Methoden helfen dabei, Werk und Wirken im Zusammenhang mit struktureller und gesellschaftlicher Privilegierung beziehungsweise Diskriminierung zu sehen? Wie können wir zugleich verhindern, uns hinter der ‚Objektivität‘ wissenschaftlicher Texte zu verschanzen, auf deren Dekonstruktion bereits manche der behandelten historischen Akteurinnen hingewirkt haben? Die Texte des vorliegenden Bands suchen – unabhängig davon, ob sie von einer Person, einer Institution, einem Handlungsraum oder einer theoretischen Fragestellung ausgehen – nach strukturellen Antworten auf diese Fragen. Sie finden sie in veränderten Blickwinkeln und Erzählweisen, in Verschränkungen verschiedener Methoden und Problemstellungen und, ganz zentral, in der Arbeit mit bisher unerschlossenen Archivmaterialien und vergessenen Publikationen. Methodisch gesehen leitet die beteiligten Autor:innen die These, dass die nahezu alleinige Fokussierung der Kunsthistoriografie auf wissenschaftliche Publikationsformate das Wirken von Frauen in der Kunstgeschichte bislang eher unsichtbar gemacht hat. Die Fachgeschichte muss also unter Berücksichtigung medialer, soziologischer und praxeologischer Aspekte neu geschrieben werden, damit erkennbar wird, wie Frauen die Institutionen, Strukturen und Handlungsräume des Kunstfelds im 20. Jahrhundert (mit)geprägt haben.

Vier Handlungsräume: Der Aufbau des Bands

Dieser Sammelband unternimmt in zwölf Aufsätzen und drei Interviews den Versuch, die Geschichte der deutschsprachigen Kunstgeschichte unter Berücksichtigung der Arbeit von kulturschaffenden Frauen im 20. Jahrhundert neu zu perspektivieren. Die Beiträge gruppieren sich grob um vier Handlungsräume,

9 Märten 1919 (wie Anm. 2), S. 25.

die in vergleichenden ebenso wie mikrohistorischen Analysen geschlechtergeschichtlich untersucht werden: I. Bildungs- und Berufswege; II. Museen und Kunstmarkt; III. Kunstkritik und Kunstgeschichten; IV. Politische Positionierungen. Damit sind dezidiert jene Räume mit angesprochen, die in der Historiografie der Kunstgeschichte lange marginalisiert waren.

Die Beiträge im ersten Teil ‚Bildungs- und Berufswege‘ adressieren Studiensituationen, Karrieremöglichkeiten, methodische Innovationen, Veröffentlichungspraktiken und Netzwerkbildungen in unterschiedlichen politischen Kontexten. Es geht zum einen um die erste Generation von Kunstgeschichtsstudentinnen in Wien um 1900, zum anderen um die Nachkriegsgeneration in der BRD und DDR zwischen 1968 und 1990. Dabei bestätigt sich im Vergleich der Beiträge die Abhängigkeit der institutionellen Geschlechterpolitik vom jeweiligen politischen System, wobei zugleich sichtbar wird, dass es geschlechterpolitischen Gestaltungsraum gab. Zugleich wird jedoch auch das Innovationspotenzial der Arbeit von den ‚Rändern‘ der klassischen Disziplin her deutlich – sowohl in Bezug auf Handlungsfelder wie die Kunstpädagogik als auch hinsichtlich neuerer Methoden wie der Materialikonografie und der transkulturellen Studien.

Der zweite Teil, ‚Museen und Kunstmarkt‘, untersucht Handlungsräume, in denen Frauen vorwiegend über eine kunstwissenschaftliche Praxis auf die Entwicklung der Künste Einfluss genommen haben. Gerade diese Räume waren offener für Akteurinnen mit und ohne akademische Vorbildung als es bei Universitäten der Fall war. Insbesondere die moderne und zeitgenössische Kunst, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch wenig etabliert war und in der Hierarchie der Künste niedrig rangierte, erlaubte es Kunsthändlerinnen und Museumsmitarbeiterinnen, sich – mal größere, mal kleinere – Freiräume und eigene Handlungsfelder zu erschließen. So führten zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur zahlreiche Frauen erfolgreiche Galerien für moderne Kunst, einige erlangten auch die Position der Museumsdirektorin. Über die Praxis haben sich diese Akteurinnen sowohl kunsttheoretisch als auch politisch positioniert – über den Ankauf, die Präsentation oder den Verkauf umstrittener Kunstwerke, ihre Förderung bestimmter Künstler:innen oder ihre Solidarität mit reformerischen Bewegungen. Während einige ihre Stellen aufgrund ihres Einsatzes für die Moderne, ihrer politischen Affiliationen oder ihrer Verfolgung als Jüdinnen verloren, kollaborierten andere mit totalitären Regimen – zum Teil sogar beides, wie hier erstmals veröffentlichte Forschungsergebnisse zeigen. Indem die Beiträge das Wirken von Frauen an Museen und im Kunsthandel im frühen 20. Jahrhundert nicht mehr auf heldenhafte Momente reduzieren, erweitern sie die populären feministischen Heldinnennarrative um komplexere Analysen.

Im dritten Teil, ‚Kunstkritik und Kunstgeschichten‘, rückt das publizistische Feld in den Blick. Allerdings geht es hier weniger um die von der Historiografie präferierten kunsttheoretischen Traktate und Überblickswerke als um ‚kleine‘ Formate: Die Protagonistinnen waren Verfasserinnen von feuilletonistischen Beiträgen, Radiosendungen und Rezensionen. Sie waren Kunstschriftstellerinnen, Kritikerinnen und Kulturjournalistinnen. Bei der Auseinandersetzung mit den Bedingungen ihres Wirkens steht immer auch die Frage im Raum, welche Themen sie in den Diskurs einführten und welches Publikum sie erreichten. Mit Schwerpunktsetzungen wie der kunsthistorischen Raumforschung und feministischen Kritik brachten sie neue Perspektiven in die Kunstbetrachtung ein, während sie zugleich über ihre Tätigkeit für Frauenzeitschriften oder den Rundfunk ein neues Massenpublikum erreichten. Und auch die Art des Schreibens über Kunst veränderte sich, indem Frauen ihre Rolle als Kulturvermittlerinnen in einem männlich dominierten Feld ebenso reflektierten wie die männlich geprägte Sprache und den Stil der Kunstkritik, welche sie in der Folge für sich neu erfanden.

Die geschlechterhistorische Dimension von Bildungs- und Berufswegen, die Arbeit an Museen und auf dem Kunstmarkt und das Verfassen von Kunstkritiken und Kunstgeschichten ist nicht ohne eine Verortung im jeweiligen politischen System zu verstehen. Der vierte und letzte Teil ist jenen ‚Politischen Positionierungen‘ gewidmet, die letztlich in allen Beiträgen aufscheinen. Die Arbeit der hier untersuchten historischen Akteurinnen erschließt sich allerdings nur in direkter Bezugnahme auf die politische Situation ihrer Zeit. Es geht um das politisch-strategische Agieren einzelner Kunsthistorikerinnen in totalitären Systemen, aber auch um die politisch-emanzipatorische Arbeit von Kunsthistorikerinnen im Kontext der ersten und zweiten Welle der Frauenbewegung. Letztere führte zur Etablierung eines Felds, das durch die Entwicklung feministischer Kunstkritiken, -theorien und -politiken in besonderer Weise von Frauen geprägt wurde.

Diese vier, in sich bereits mannigfaltigen Handlungsräume bieten nur eine grobe Gliederung, die die Beiträge nicht thematisch einhegen soll. Während die Schwerpunkte das Lesen strukturieren, sollen sie dazu anregen, Zusammenhänge und Querverbindungen zu entdecken.

Kollaborative Forschung: Das DFG-Netzwerk

Die hier versammelten Studien sind das Ergebnis mehrjähriger kollaborativer Forschung: Sie sind hervorgegangen aus der Arbeit des DFG-Netzwerks „Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970“, das unter der Leitung der Herausgeberinnen zwischen 2020 und 2025 an der Humboldt-Universität

zu Berlin angesiedelt war.¹⁰ Bei sechs Netzwerktreffen mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen und verschiedenen Gastvorträgen wurden historische Konstellationen, Strukturen und Institutionen in den Blick genommen. Dabei wurde immer wieder intensiv über methodische Fragen der feministischen Kanonkritik diskutiert. Für das Anliegen des Projekts war ein Netzwerk unerlässlich, denn eine strukturell vergleichende Untersuchung können Forschende nicht im Alleingang leisten. Die Analyse der Wechselverhältnisse zwischen den historischen Akteur:innen und ihren politischen Rahmenbedingungen, ihrer Sozialisierung im universitären Fach wie außerhalb davon, die Aufarbeitung von Institutionsgeschichten und Berufsbiografien, aber auch die Erarbeitung intersektionaler Perspektiven verlangen nach einem Austausch zwischen Forscher:innen unterschiedlicher Expertisen. Nur so kann es gelingen, aufbauend auf der notwendigen Grundlagenforschung, die die Rekonstruktion der Geschichte einzelner Akteurinnen voraussetzt, strukturelle Mechanismen zu erkennen und zu konturieren, die geschlechtsspezifische Ausschlüsse erzeugt haben, mit denen umgehend sich Frauen aber auch neue Handlungsräume erschlossen haben.

Der aus diesem regen Forschungsaustausch hervorgegangene Band ist nicht als ein abschließendes Ergebnis zu verstehen. Dazu bedürfte es sehr viel mehr Zeit, Personal und Ressourcen – auch für langwierige und umständliche Archivrecherchen sowie für die Auswertung der oftmals fragmentarisch bleibenden Beobachtungen und Befunde. Waren in erster Linie strukturell vergleichende Studien anvisiert, konnte dieses Ziel nicht immer zufriedenstellend umgesetzt werden. Zu lückenhaft sind in vielen Fällen noch immer die Kenntnisse über das Wirken von Frauen im deutschsprachigen Kunstfeld. Zur Problematik fehlender Archive – da die Nachlässe von Kunsthistorikerinnen selten vorsätzlich bewahrt wurden und oft nur durch Zufall entdeckt werden konnten – gesellt sich die methodische Frage, inwiefern von Einzelfällen auf Strukturen geschlossen werden kann. Was kann an Berufs- und Lebenswegen von Personen unterschiedlicher Klassenzugehörigkeit und Familienstände sowie ethnischer, religiöser oder sexueller Identität beziehungsweise Identitätszuschreibung im 20. Jahrhundert als vergleichbar gelten, jenseits ihrer

10 Mitglieder des DFG-Netzwerks: Leonie Beiersdorf, K. Lee Chichester, Burcu Dogramaci, Annette Dorgerloh, Laura Goldenbaum, Henrike Haug, Luise Mahler, Brigitte Sölch, Änne Söll, Bettina Uppenkamp, Jo Ziebritzki, Anja Zimmermann. Zu den Netzwerktreffen eingeladene Vortragende und externe Expert:innen: Irene Below, Renate Berger, Tulga Beyerle, Bettina Clever, Brenda Danilowitz, Claudia Holländer, Sophia Holzmann, Monica Juneja, Christian Kravagna, Franziska Lampe, Barbara Lange, Stephanie Marchal, Isabel Mehl, Klara Niemann, Nora Patberg, Barbara Paul, Anna Schrepper, Susanne Wittekind, Ulrike Wendland, Andreas Zeising, Julia Ziegler. Dokumentation online unter: <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/forschung/laufende-forschungsprojekte/-wege-methoden-kritiken-kunsthistorikerinnen-1880-1970/>, Zugriff am 18. Dezember 2024.

gesellschaftlichen Markierung als Frau?¹¹ Aufgrund dieser nach wie vor bestehenden Lücken und forschungspraktischen Herausforderungen sind die versammelten Aufsätze daher als Zwischenstand und Anregung für weitere Forschung gedacht.

Aufwind für eine feministische Kritik der Fachgeschichte

Die in sich vielschichtige feministische Kritik hat seit den 1970er Jahren die Erforschung und – zunehmend auch medial breitenwirksame – Wiederbekanntmachung von Frauen als historische Akteurinnen vorangetrieben. Seit etwa zehn Jahren schlägt sich dies in der erneut schnell wachsenden geschlechterhistorischen Forschung zum Kunstfeld nieder. Auch die Tatsache, dass Frauen nicht nur als Künstlerinnen tätig waren, sondern auch in der kunstwissenschaftlichen Praxis und Theoriebildung – als Professorinnen und Pädagoginnen, als Kunstschriftstellerinnen und Kritikerinnen, als Kustodinnen und Kuratorinnen, als Sammlerinnen und Salonièren –, ist inzwischen Gegenstand der Auseinandersetzung geworden. Für das neuerwachte Interesse an diesen Akteurinnen sprechen zahlreiche Tagungen, Publikationen und Ausstellungen der letzten zehn Jahre.

Zu dieser Wiederentdeckung vergessen-gemachter Kunsthistorikerinnen und -förderinnen des 20. Jahrhunderts haben akademische, museale und archivarische Initiativen gleichermaßen beigetragen. Anfang November 2021, im Jahr der Veröffentlichung des ersten Bandes der *Kunsthistorikerinnen 1910–1980*, fand die Tagung *Great Female Art Historians* in Wien statt, die vom Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (VöKK) ausgerichtet wurde.¹² Die Tagung bot ein Forum für eine Bandbreite an Vorträgen zu heute wenig bekannten, zu ihrer Zeit jedoch fast durchweg international agierenden und rezipierten Kunsthistorikerinnen, vor allem aus Ost- und Westeuropa sowie den USA. Das an Nochlins Frage angelehnte Tagungsthema wurde auch der Aufhänger des 2023 erschienenen Tagungsbandes, in dem neue Forschungen sichtbar und methodische Fragen verhandelt werden.¹³ Begleitend zur Tagung fand eine von Heidrun Rosenberg und Fani Gargova organisierte Poster-Ausstellung

11 Bereits Schade und Wenk wiesen darauf hin, dass feministische Forschung, die Frauen in den Mittelpunkt ihrer Forschung stellt, Gefahr läuft, Weiblichkeit zu ontologisieren. Siehe Schade/Wenk 1995 (wie Anm. 8), S. 351.

12 Siehe das Tagungsprogramm im Archiv von ArtHist.net, online unter: <https://arthist.net/archive/34980>, Zugriff am 18. Dezember 2024.

13 *Journal of Art Historiography* 29 (Dezember 2023), hg. v. Heidrun Rosenberg (Great Women Art Historians).

am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien statt, die sich mit Wiener Studentinnen der Kunstgeschichte zwischen 1905 und 1980 befasste.¹⁴

Eine eigene Tagung widmete das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien ebenfalls im November 2021 seiner ersten Lehrstuhlinhaberin zum 100. Geburtstag, der Kunst- und Architekturhistorikerin Renate Wagner-Rieger.¹⁵ Auf Initiative von Heidrun Rosenberg fand zudem in Vorbereitung der Wiener Tagungen im September 2021 in Zusammenarbeit mit Wikimedia Österreich (WMAT) der Edit-a-thon „Female Art Historians in the Blue“ statt.¹⁶ Der Workshop verfolgte das Ziel, Inhalte rund um Kunsthistorikerinnen aus Österreich, Deutschland und der Schweiz bei Wikipedia zu erzeugen beziehungsweise anzureichern. Dieses Anliegen wird auch von der AG „kuwiki. Kunstwissenschaften und Wikipedia“ am Ulmer Verein in verschiedenen Veranstaltungen adressiert und weiterverfolgt.¹⁷

Eine weitere Großtagung fand im Oktober 2022 virtuell statt. Sie wurde unter dem Titel *Women Entrepreneurs: Women Asserting Themselves in the Art Market* vom ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung an der Universität zu Köln in Kooperation mit dem Kunstmuseum Stuttgart ausgerichtet. Ihr Fokus galt Akteurinnen auf dem Kunstmarkt.¹⁸ In diesem Zusammenhang entstand auch der wissenschaftliche Blog „Women in the Art Market“, mit dem Ziel, „über diverse Beiträge [...] Kontexte sowohl zu gesellschaftlichen Entwicklungen, Genderdiskursen und soziodemografischen Aspekten als auch Netzwerk- und Marktstrategieanalysen in Bezug auf Frauen im Kunstmarkt insbesondere des 20./21. Jahrhunderts bis in die Gegenwart“

14 Die Ausstellung *Kunsthistorikerinnen aus der ‚Wiener Schule‘, 1905–1980* ist online dokumentiert in der Reihe *Wiener Kunstgeschichte gesichtet* des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien: <https://geschichte.sichtet.univie.ac.at/2021/>, Zugriff am 18. Dezember 2024.

15 Ingeborg Schemper-Sparholz, Julia Rüdiger, Caroline Mang und Werner Telesko haben die Konferenz, die zu Ehren Renate Wagner-Riegers vom 11. bis 13. November in Wien stattfand, organisiert. Dank einer Förderung der Kunsthistorischen Gesellschaft konnte Caroline Mang den Nachlass der Professorin im Institutsarchiv neuinventarisieren und auswerten. Siehe Friedrich Polleroß, „100. Geburtstag von Renate Wagner-Rieger“, in: *Institutsnachrichten*, Webseite, 2021, online unter: <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/institutsarchiv/institutsnachrichten/100-jahre-wagner-rieger/>, Zugriff am 18. Dezember 2024. Siehe zu den beiden Tagungen, der Ausstellung und den weiteren Wiener Forschungen zur Kunsthistorikerinnengeschichte: Friedrich Polleroß u. Werner Telesko, „Tagungen zu Wiener Kunsthistorikerinnen“, in: *Institutsnachrichten*, Webseite, 2021, online unter: <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/institutsarchiv/institutsnachrichten/tagung-zu-wiener-kunsthistorikerinnen/>, Zugriff am 18. Dezember 2024.

16 *Edit-a-thon „Art Historians in the Blue“*, Webseite, online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Edit-a-thon/Female_Art_Historians_In_Blue, Zugriff am 18. Dezember 2024.

17 Vgl. *kuwiki*, Webseite, online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Arbeitsgemeinschaft_Kunstwissenschaften_%2B_Wikipedia/Veranstaltungen, Zugriff am 18. Dezember 2024.

18 Siehe die Tagungswebseite mit vollständigem Programm online unter: <https://witam.hypotheses.org/113>, Zugriff am 18. Dezember 2024.

aufzuzeigen, kritisch zu reflektieren und zu diskutieren.¹⁹ Die Webseite gibt laufend Hinweise auf Ausstellungen, Tagungen, Vorträge und Podiumsgespräche rund um Frauen im Kunsthandel.

Wie sich an den besprochenen Initiativen zeigt, bildet der digitale Raum einen wichtigen Ort der Wissensgenerierung, des Austauschs, der Netzwerkbildung und der Verfügbarmachung historischer Quellen zur Kunsthistoriografie aus geschlechterhistorischer Perspektive. Webseiten, Digitalisierungsprojekte und Online-Blogs tragen zur Bekanntmachung vergessener Akteurinnen bei und fördern so ein verändertes Verständnis der Geschichte der Kunstgeschichte. Primärliteratur zugänglich zu machen ist auch das Kernanliegen der digitalen Bibliografie „Frauen schreiben über Kunst“, die in einer Kooperation des Zentralinstituts für Kunstgeschichte (ZI) in München mit der Universitätsbibliothek Heidelberg auf *arthistoricum.net* erstellt wird.²⁰ Hier werden für den Zeitraum bis um 1930 Texte von Frauen über Kunst und Kunstgeschichte digitalisiert, um diese noch wenig beachteten Schriften, beispielsweise von Johanna Schopenhauer, Ricarda Huch, Erica Tietze-Conrat oder Bertha Zuckerndl, zugänglich zu machen. Im Blog „Spotlight“ des ZI in der Beitragsreihe „Frauen schreiben über Kunst“ werden einzelne dieser Autorinnen näher beleuchtet und kontextualisiert.²¹

Das erneute Interesse an Frauen im Kunstfeld findet nicht nur Niederschlag in Tagungen und digitalen Formaten, sondern auch in Aufsätzen und Büchern. Der aktuellen deutschsprachigen Forschung gehen wegweisende Publikationen der 1980er und 1990er Jahre voraus.²² Von besonderer Bedeutung

19 *Women in the Art Market*, Blog, online unter: <https://witam.hypotheses.org/uber>, Zugriff am 18. Dezember 2024.

20 Online unter: https://biblio.ub.uni-heidelberg.de/frauen_kunst/Search/Results?type=AllFields, Zugriff am 18. Dezember 2024.

21 Online unter: <https://www.zispotlight.de/Kategorie/frauen-schreiben-ueber-kunst/>, Zugriff am 18. Dezember 2024.

22 Hier seien nur exemplarisch einige Publikationen genannt: Chrysoula Kambas, *Die Werkstatt als Utopie. Lu Märten's literarische Arbeit und Formästhetik seit 1900*, Tübingen 1988 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 19); Cordula Bischoff, „Professorinnen der Kunstwissenschaft – Geschichte, Gegenwart und Zukunft“, in: *FrauenKunstWissenschaft* 5/6 (Mai 1989), Themenschwerpunkt: Ausbildung und Beruf im Kunst- und Kulturbereich, S. 9–19; Gabriele Hofner-Kulenkamp, „Kunsthistorikerinnen im Exil“, Magister-Arbeit, Universität Hamburg, 1991; Dies., „Versprengte Europäerinnen. Deutschsprachige Kunsthistorikerinnen im Exil“, in: *Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*, hg. v. Claus-Dieter Krohn u. a., München 1993 (Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch, Bd. 11); Maike Bruhns, „Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst“, in: *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, hg. v. Henrike Junge, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 169–282; Irene Below, „Unbekannte Kunsthistorikerinnen: Hanna Levy-Deinhard wiedergelesen“, in: *FrauenKunstWissenschaft* 6,16 (November 1993), S. 6–21; Barbara Lange, „Aenne Liebreich (1899–1939/40). Dr. phil. – Habilitation unerwünscht!“, in: *Kunstgeschichte in Kiel. 100 Jahre Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität, Kiel 1994*, S. 45–51; Christine Göttler, „Marie Luise Gothein (1863–1931). ‚Weibliche Provinzen‘ der Kultur“, in: *Frauen in den Kulturwissenschaften. Von Lou Andreas-Salomé bis*

sind hierfür die im Marburger Jonas Verlag und im Berliner Reimer Verlag erschienenen Ergebnisse der deutschsprachigen Kunsthistorikerinnentagungen.²³ Eine wichtige Vorreiterrolle hat das 1994 herausgegebene Heft der *kritischen berichte* zu ‚Grenzverschiebungen‘, in dem Gabriele Hofner-Kulenkamp, Barbara Lange und Barbara Paul Kunsthistorikerinnen als „ein Thema für die Wissenschaftsgeschichte“ ausmachten, das ein gänzlich unbearbeitetes und in der Fachgeschichte unbekanntes Terrain darstellte.²⁴ In den 2010er Jahren erschienen Sammelbände zu einzelnen Kunsthistorikerinnen, beispielsweise über Hanna Levy-Deinhard²⁵ sowie über Rosa und Anna Schapire.²⁶

Um 2020 hat die Forschung zu Kunsthistorikerinnen und Frauen im Kunstfeld erneut Aufwind bekommen, wie sich in verschiedenen Sammelbänden und Monografien zeigt.²⁷ Bezeichnenderweise wird das Thema besonders stark vom wissenschaftlichen Nachwuchs in akademischen Abschlussarbeiten bearbeitet. Die Masterarbeiten von Lisa Lang (Technische Universität Berlin) über drei der ersten Museumsdirektorinnen – Frieda Fischer, Hanna Hofmann-Stirnemann und Lilli Fischel²⁸ –, jene von Lea Daro (Universität Heidelberg) über die Galeristin Hanna Grisebach²⁹ und von Nicole Stolz sowie Lorenza Elisabeth Kaib (Ruhr-Universität Bochum) jeweils zu Lu Märten³⁰ haben, auch wenn sie auf Uni-Servern erschienen oder bislang unveröffentlicht geblieben sind, wichtige Grundlagenforschung geleistet, indem sie neue Zusammenhänge hergestellt und neue Materialien erschlossen haben. Doch es erscheinen

Hannah Arendt, hg. v. Barbara Hahn, München 1994, S. 44–62, S. 294–300; Barbara Paul, „Gertrud Kantorowicz (1876–1945), Kunstgeschichte als Lebensentwurf“, in: ebd., S. 96–109, S. 310–316.

23 Darin etwa Beatrix Geisel, „Denken Sie sich Goethe als Heimarbeiter!‘ Lu Märten: Von der Obdachlosigkeit weiblicher Kreativität“, in: *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, 4. *Kunsthistorikerinnentagung in Berlin 1988*, hg. v. Ines Lindner u. a., Berlin 1989, S. 187–197; sowie Bettina Götz, „College Bing und Fräulein Doktor“, in: *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, 5. *Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991*, hg. v. Silvia Baumgart u. a., Berlin 1993, S. 19–26.

24 Paul 1994 (wie Anm. 4).

25 *Kunst und Gesellschaft zwischen den Kulturen: Die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard im Exil und ihre Aktualität heute*, hg. v. Irene Below u. Burcu Dogramaci, München 2016.

26 *Rosa und Anna Schapire: Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900*, hg. v. Burcu Dogramaci u. Günther Sandner, Berlin 2017.

27 Aus Platzgründen nennen wir hier nur diejenigen, die auf Deutsch erschienen sind und sich mit Akteurinnen beschäftigen, die im deutschsprachigen Raum aktiv waren.

28 Lisa Lang, *Frieda Fischer, Lilli Fischel und Hanna Stirnemann – Frauen in Führungspositionen an Museen zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Master Thesis, TU Berlin, 2022, online unter: doi.org/10.14279/depositonce-16770.

29 Lea Daro, *Das Graphische Kabinett Dr. Grisebach. Leben und Wirken der Kunsthistorikerin Hanna Grisebach (1899–1988)*, Master Thesis, Universität Heidelberg, 2023.

30 Nicole Stolz, *Lu Märten (anachronistische) Antwort auf die Frage: Why have there been no great women artists?*, Master Thesis, Ruhr-Universität Bochum, 2024; Lorenza Elisabeth Kaib, *Geschlechterverhältnisse – Arbeitsbedingungen – Lebenswirklichkeiten: Künstlerisches Arbeiten im Kontext. Perspektiven von Lu Märten*, Master Thesis, Ruhr-Universität Bochum, 2021.

auch vermehrt Bücher über einzelne Akteurinnen und ihre Wirkungszusammenhänge. Es liegen inzwischen teilweise umfassende, teilweise das Feld abdeckende Publikationen unter anderem über Hanna Hofmann-Stirnmann³¹, Stella Kramrisch³², Lu Märten³³, Lucia Moholy³⁴, Ottilie Rady³⁵, Helen Rosenau³⁶ und Luise Straus-Ernst³⁷ vor. Weitere Aufsätze behandeln methodologische Fragen im Hinblick auf eine feministische Historiografie der Kunstgeschichte³⁸ oder schauen auf das Image und Self-fashioning von Kunsthistorikerinnen.³⁹

Ausstellungen als Zeichen öffentlichen Interesses

Auch Ausstellungshäuser haben die Forschung in jüngster Zeit vorangetrieben: So zeigte die Liebermann-Villa am Wannsee unter der Kuratation von Lucy Wasensteiner die Ausstellung *Grete Ring. Kunsthändlerin der Moderne* (30. September 2023 bis 22. Januar 2024), in der die zentrale Rolle der studierten Kunsthistorikerin im Berliner Kunstsalon Cassirer ab 1919 sowie als Leiterin von dessen Dependence im Londoner Exil ab 1938 rekonstruiert wurde.⁴⁰ Das Museum für Ostasiatische Kunst in Köln thematisiert seit 2023 verstärkt den Beitrag von Frieda Fischer-Wieruszowski zur Genese der hochkarätigen Sammlung und zur Gründung des Museums, das sie nach dem Tod ihres Ehemannes, Adolf Fischer, von 1914 bis zu ihrer Entlassung durch die Nationalsozialisten

- 31 Gloria Köpnick u. Rainer Stamm, „Eine Frau als Museumsdirektorin“. *Hanna Hofmann-Stirnmann*, Dresden 2024.
- 32 Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa und Indien. Ein Beitrag zur Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte*, Marburg 2021.
- 33 *Ästhetik und Arbeiterschaft: Lu Märten*, hg. v. Stephanie Marchal u. Kathrin Rottmann, München 2023; Lu Märten, „...von Anfang an auf Seiten des Sozialismus“. *Autobiografische Aufzeichnungen*, hg. v. Chrysoula Kambas, Bielefeld 2025.
- 34 Steffen Siegel, „Lucia Moholys moderne Fotogeschichte“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 50 (2023), S. 297–319.
- 35 Christiane Salge, „Ottilie Rady, Die erste habilitierte Kunsthistorikerin Deutschlands“, in: *Zwischen Enklave und Vernetzung. Kunstgeschichte an der TU Darmstadt*, hg. v. Lisa Reißwanger, Alexandra Karentzos u. Christiane Salge, Heidelberg 2022, S. 111–144, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.890.c12387>.
- 36 *Woman in Art – Helen Rosenau's „Little Book“ of 1944*, hg. v. Griselda Pollock, London 2023.
- 37 Eva Weissweiler, *Notre Dame de Dada: Luise Straus-Ernst – Das dramatische Leben der ersten Frau von Max Ernst*, Köln 2016; 1917. In *Erinnerung an Luise Straus-Ernst. Die Rekonstruktion ihrer Kriegsausstellung im Wallraf*, hg. v. Louisa Clement, Baden-Baden 2017.
- 38 K. Lee Chichester u. Jo Ziebritzki, „Die Relevanz einer feministischen Geschichte der Kunstgeschichte“, in: *Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte*, hg. v. Birte Klein-Benne, Berlin 2024, S. 102–121.
- 39 *kritische berichte* 49,4 (2021), hg. v. Brigitte Sölch, Jo Ziebritzki u. Anja Zimmermann (Die Kunsthistorikerin? Bilder und Images).
- 40 *Grete Ring. Kunsthändlerin der Moderne*, hg. v. Lucy Wasensteiner u. Viktoria Krieger, Ausst. Kat., Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee, Dresden 2023. Jüngst ist eine Biografie Rings erschienen: Sonja Hilzinger, *Grete Ring. Kunstgelehrte und Kunsthändlerin. Eine Biografie*, Berlin 2025.

1937 als eine der ersten Museumsdirektorinnen im deutschsprachigen Raum leitete.⁴¹ Das Brücke-Museum in Berlin hat in verschiedenen Ausstellungen – zuletzt in *Biografien der Moderne. Sammelnde und ihre Werke* (1. September bis 24. November 2024) – den Beitrag von Frauen zur Förderung des Expressionismus adressiert.⁴² Unter den behandelten Akteurinnen fanden sich die Kunstkritikerin Rosa Schapire, die Sammlerin Rosy Fischer und die Salonière Else Glaser ebenso wie die Galeristin Hanna Bekker vom Rath, der das Museum als *Eine Aufständische für die Moderne* (24. Februar bis 16. Juni 2024) eine eigene Ausstellung widmete.⁴³

Die Rekonstruktion von Netzwerken stand auch im Zentrum der jüngst im Frankfurter Städel Museum gezeigten Ausstellung *Städel/Frauen. Künstlerinnen zwischen Frankfurt und Paris um 1900* (10. Juli bis 27. Oktober 2024).⁴⁴ Auf umfangreicher Grundlagenforschung aufbauend machte die Ausstellung die Werke eines Kreises von Künstlerinnen der Moderne, die im Zeitraum von 1880 bis 1930 nach Studienaufenthalten in Paris in Frankfurt gelehrt, gelernt und gewirkt haben, erstmals wieder sichtbar. Unter den gezeigten Werken befand sich auch ein Porträt, vermutlich ein Selbstporträt, der Kunsthistorikerin und Künstlerin Erna Auerbach. 1933 zur Emigration gezwungen, zählt Auerbach zur sogenannten „verlorenen Generation“, die die Moderne in Deutschland vertrat, doch aufgrund der nationalsozialistischen Politik vertrieben oder ermordet und anschließend ‚vergessen‘ wurde – ein Schicksal, das Auerbach, die in England weiterhin kunsthistorisch publizierte, mit vielen im Kunstfeld aktiven Frauen teilt.

Diese Ausstellungen eint, dass sie Kunstforscherinnen und -förderinnen in den Blick nehmen, die zwar meist nicht Kunstgeschichte studiert hatten, die sich aber dennoch ein umfassendes Wissen über künstlerische Entwicklungen angeeignet und auf die Entwicklung der Kunst durch ihre intellektuelle oder unterstützende Tätigkeit eingewirkt haben: durch ihre kunstkritischen Positionierungen, wie im Fall von Rosa Schapire, durch ihre Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit, wie im Fall von Frieda Fischer, durch ihren Einsatz für die Vermarktung der Moderne, wie im Fall von Hanna Bekker vom Rath, oder als Expertinnen für historische Künste, wie im Fall von Erna Auerbach. Die vier genannten Ausstellungen spiegeln ein Erkenntnisinteresse wider, das sich nicht an angeblich solitären, herausragenden Einzelleistungen abarbeitet, sondern

41 Online unter: <https://museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Streifzuege>, Zugriff am 18. Dezember 2024.

42 Online unter: <https://www.bruecke-museum.de/de/programm/ausstellungen/1973/biografien-der-moderne-sammelnde-und-ihre-werke>, Zugriff am 18. Dezember 2024.

43 *Hanna Bekker vom Rath. Eine Aufständische für die Moderne*, hg. v. Lisa Marei Schmidt, Sabine Maria Schmidt u. Marian Stein-Steinfeld, Ausst.-Kat., Brücke-Museum Berlin, München 2024.

44 *Städel/Frauen: Künstlerinnen zwischen Frankfurt und Paris um 1900*, hg. v. Alexander Eiling, Eva-Maria Höllerer u. Aude-Line Schamshula, Ausst. Kat., Frankfurt a.M., Städel Museum, München 2024.

an Akteurinnen innerhalb von Netzwerken, Strukturen oder Institutionen. Sie folgen der bereits von Lu Märten 1919 geäußerten Erkenntnis, dass „hervorragend individuelle Fähigkeiten nur als Extrakte und Postulate gesellschaftlicher Fähigkeiten allzeit möglich waren“, und untersuchen daher das „gesellschaftliche Gewordensein“ der einzelnen Akteurinnen.⁴⁵ Es ist derselbe methodische Ansatz, der auch in diesem Band vertreten ist.

Ausblick: Kunsthistorikerinnen bleiben ein Thema für die Wissenschaftsgeschichte

Was tun? Auch wenn aktuell viel geschieht, bleibt noch viel in Angriff zu nehmen, um Institutionen, Strukturen und Handlungsräume im Kunstfeld aus geschlechterhistorischer Perspektive zu erforschen. Nur so kann jene Arbeit von Frauen sichtbar gemacht und kritisch eingeordnet werden, die das Kunstfeld wesentlich mitkonstituiert. Weitere Forschungsarbeiten zu unbekannten oder kaum bekannten Akteurinnen, wie auch zur Geschlechtergeschichte kunsthistorischer Vereine, Galerien, Zeitschriften, Institute und Museen, bleiben notwendig und lohnenswert – umso mehr in einer Zeit, in der die Entwicklungen im Bereich der künstlichen Intelligenz eine erneute Unsichtbarmachung nicht-kanonischer Positionen befürchten lassen. Grundlagenforschung, die meistens zuerst additiven Charakter hat, gilt es dabei immer wieder mit Analysen von gesellschaftlichen und institutionellen Strukturen, wie auch der Struktur der Geschichtsschreibung selbst, zu verschränken. Berufsfelder, wie das der Kunstpädagogik, und damit auch weitere Formate der öffentlichen Mitteilung und Netzwerkbildung müssen in zukünftiger Forschung stärker beachtet werden. Zu guter Letzt ist die Verankerung von Wissen über Frauen im Kunstfeld auch über Künstlerinnen hinaus in Einführungsveranstaltungen für Studierende und in Modulhandbüchern ein Desiderat. Nur so kann das generierte Wissen lebendig gehalten werden, in das Verständnis der Fachgeschichte mit ihren vielfältigen Gattungen, Themen und Aktionsräumen eingehen und weiter wachsen – eine Aufgabe, die angesichts des aktuellen Backlashs umso bedeutender wird.

Zu danken haben wir dem Reimer Verlag und namentlich Beate Behrens fürs Hochhalten seiner feministischen Tradition, des Weiteren Anna Felmy für ihr sorgfältiges Lektorat, Rimini Berlin für das Design und unseren studentischen Hilfskräften Chisom Lorrita Duruaku und Susanne Teschner für ihre tatkräftige Unterstützung des Redaktionsprozesses, sowie dem Kunsthistorikerinnen-Netzwerk für so viele anregende Diskussionen und die gute Zusammenarbeit über die Jahre hinweg.

45 Märten 2001 (wie Anm. 2), S. 27 u. 29.

Bild

Berufs
wege

ungs-
und

—

Nach Geschlecht getrennt? Das Institutsleben in der Wiener Kunstgeschichte, ca. 1910–1930

Jo Ziebritzki

Die Kunsthistorikerin und Koptologin Hilde Zaloscer (1903–1999) berichtet in ihren Memoiren davon, wie das Studium der Kunstgeschichte in Wien zwischen 1921 und 1927 von Krieg, Wirtschaftskrise und Antisemitismus geprägt war und wie sich dies auf die Berufsaussichten auswirkte. Es habe Konsens geherrscht, dass es kein „brotloseres Studium als die Kunstgeschichte“ gebe.¹ Dennoch strebte Zaloscer mit diesem brotlosen Studium „ein eigenes Leben, ein unabhängiges Einkommen, [...] eine Karriere“ an.² Während ihre Kommilitonen (Zaloscer beschreibt hauptsächlich Erinnerungen an männliche Kommilitonen), „die begabten, die weniger begabten, ja sogar die gar nicht begabten“, trotz der brotlosen Aussicht Anstellungen fanden, blieb es für Zaloscer und ihren Kollegen Fritz Grossman (1902–1984) unmöglich, einen festen Posten in Wien zu finden. Erst retrospektiv führt Zaloscer das auf den ihnen beiden gemeinsamen jüdischen Familienhintergrund zurück.³ Dass auch das Geschlecht eine Auswirkung auf Anstellungschancen vor allem im institutionalisierten Museums- und Universitätssektor gehabt haben könnte, findet in Zaloscers Memoiren keine Erwähnung. Die Auslassung des Einflusses der Geschlechtszugehörigkeit auf die Studiensituation sowie den Berufsweg ist keine Eigenheit Zaloscers. Im Gegenteil schweigen sich die Memoiren und Erinnerungen der meisten Kunstgeschichtsstudierenden in Wien über die soziale Relevanz geschlechtsbasierter Differenzen während des Studiums aus, wie im Folgenden deutlich werden wird.⁴ Diese ‚Lücke‘ in der Erinnerung wirft die Frage auf, ob sie dem historischen Erleben entspricht, das heißt, ob geschlechtlich bedingte Differenzerfahrungen im Kunstgeschichtsstudium keine Rolle spielten, oder

1 Hilde Zaloscer, *Eine Heimkehr gibt es nicht: Ein österreichisches curriculum vitae*, Wien 1988, S. 41.

2 Ebd., S. 48.

3 Ebd.

4 Eine Ausnahme von dieser Regel des Schweigens über geschlechtsbasierte Differenzierungspraktiken ist der Studienbericht von Cläre Schubert-Federn, die kurz in Wien studierte, bevor sie als erste Frau in Kunstgeschichte in Zürich promoviert wurde. Ihr Bericht, der ausführlich auf geschlechtsbasierte Differenz- und Diskriminierungserfahrungen eingeht, bezieht sich primär auf ihre Studienzeit in Zürich. Siehe Cläre Schubert-Feder, *Das Leben der Studentinnen in Zürich*, Berlin 1983; für eine Kontextualisierung von Schubert-Feders Bericht siehe K. Lee Chichester u. Brigitte Sölch, „Einleitung und editorische Notiz“, in: *Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken*, hg. v. Dens., Berlin 2021, S. 9–37, hier S. 14.

aber die Autorinnen, die ihre Erinnerungen Großteils in den 1960er bis 1990er Jahren verfassten, sich primär als erfolgreiche Expertinnen erinnert wissen wollten und daher ihren wissenschaftlichen Werdegang und nicht die Hindernisse wie geschlechtsbasierte Diskriminierung in den Vordergrund stellten.

Historische Forschung zur Situation von Studentinnen im Allgemeinen sowie in der Kunstgeschichte im Spezielleren zeigt, dass noch Jahrzehnte nach der Zulassung von Frauen zum Studium Misogynie und patriarchale Strukturen tief in akademischen Institutionen verankert waren.⁵ Auf dieser Forschung aufbauend ist die These naheliegend, dass das Fehlen geschlechtlich bedingter Differenz Erfahrungen in den Erinnerungen Wiener Kunstgeschichtsstudierenden – wenn auch möglicherweise die Erfahrungsrealität der Schreibenden wiedergebend – nicht die historische Situation spiegelt. Gerade weil das Studium für Frauen eine Errungenschaft war und weil darüber hinaus strukturelle Diskriminierung schwer zu fassen ist, ist es auch denkbar, dass Studentinnen diese nicht als solche wahrnahmen, sondern als noch nicht behobene Überbleibsel einer vergangenen Ära patriarchaler Dominanz. In Bezug auf die historische Situation stellen sich daher die Fragen: Welche Rolle spielte Geschlecht im Institutsleben der Wiener Kunstgeschichte im frühen 20. Jahrhundert? (Wie) wurde geschlechtliche Differenz im Studienbetrieb markiert, und welche Auswirkungen hatte das auf Berufschancen? Und auf Zaloscers Memoiren aufbauend: Wie wirkte sich die Überlagerung verschiedener Differenz Erfahrungen aus, insbesondere von Geschlecht, Klasse und Religion beziehungsweise der nationalsozialistischen Rassifizierung von Menschen mit jüdischem Familienhintergrund? Wenn dieser Artikel danach fragt, welche Rolle Geschlecht im Institutsleben spielte, steht dieses Erkenntnisinteresse somit im Gegensatz zu den veröffentlichten Erinnerungen der Studierenden selbst. Es folgt stattdessen dem diesem Band zugrunde liegenden Forschungsinteresse an strukturellen Verknüpfungen zwischen dem institutionellen Kunstfeld und der sozialen Relevanz geschlechtlicher Differenzmarkierungen.

Dieser Artikel unternimmt eine vergleichende sozialhistorische Untersuchung der Studiensituation an den beiden kunsthistorischen Seminaren in Wien in der Zeit von etwa 1910 bis in die 1930er Jahre. Das ist zum einen das kunsthistorische Institut unter der Leitung von Max Dvořák (1874–1921) und Julius von Schlosser (1866–1938), das als Wiener Schule bekannt ist. Zum anderen bestand während des Untersuchungszeitraums das historisch gesehen zweite, von Josef Strykowski (1862–1941) geleitete Institut – das sich „Erstes kunsthistorisches Institut“ nannte. An beiden Instituten studierten Frauen, allerdings waren es an Strykowskis Institut deutlich mehr, wie unten genauer

5 Chichester/Sölch 2021 (wie Anm. 4).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Rimini Berlin, Jenny Hasselbach
Satz: Alexander Burgold · Berlin

Papier: 115 g/m² Crown Letsgo Silk
Schrift: Messer, Helvetica Neue

Druck: Hubert & Co · Göttingen

Dietrich Reimer Verlag GmbH
Berliner Straße 53
10713 Berlin
info@reimer-verlag.de

© 2025 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Der Verlag behält sich die Verwertung des urheberrechtlich geschützten Inhalts dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen.

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier nach FSC-Standard

ISBN 978-3-496-01693-9 (Print)
ISBN 978-3-496-03081-2 (E-PDF)