



# Great Female Art Historians / Große Kunst- historiker\*innen

21. Internationale Tagung des VöKK  
04. – 07. November 2021

.....


# Abstracts & CVs

**WIR DANKEN DEN FÖRDER\*INNEN UND PARTNER\*INNEN**

A...kademie der  
bildenden Künste  
Wien



ZukunftsFonds  
der Republik Österreich

 Bundesdenkmalamt

KUNST  
HISTORISCHES  
MUSEUM  
WIEN



Buchhandlung  
Walther König  
im Museumsquartier

Lange bevor ihnen Universitäten offenstanden und lange bevor ihre intellektuelle Arbeit bezahlt wurde, hat es sie gegeben: Frauen, die sich mit Kunst befassen, an Diskursen über Kunst teilnahmen und als Akteur\*innen des kulturellen Lebens eine wichtige Rolle spielten. Entscheidend haben sie auch zur Disziplin der Kunstgeschichte beigetragen.

Ziel der Tagung ist es, einen systematischen Blick auf Lebensläufe, Wirkungsorte und Wirkungsfelder von Kunsthistoriker\*innen im deutschsprachigen, wie im internationalen Raum zu lenken, nach ihren Bedingungen zu fragen, ihre Leistungen zu würdigen und aktuelle Entwicklungen zu diskutieren. In den folgenden Beiträgen entfaltet sich ein Kaleidoskop kreativen Schaffens, für das eine bisher männlich dominierte Wissenschaft kein Narrativ entwickelt hat.

---

**DONNERSTAG, 04.11.2021**

**13.30 – 14:00**

WELCOME

**14:00 – 14:30**

Begrüßung und Eröffnung

.....

**Daniela Hahn** und **Elisabeth Friedl**, Vorstandsvorsitzende des VöKK  
**Johann Frederik Hartle**, Rektor der Akademie der bildenden Künste, Wien  
**Christoph Bazil**, Präsident des Bundesdenkmalamtes

Einführung

**Heidrun Rosenberg**, Tagungsbeauftragte des VöKK

## ZUR AKTUALITÄT VON LINDA NOCHLIN

**14:30 – 16:30**

Moderation: **Ingeborg Erhart** (Wien)

.....

**14:30**

**What causes Underrepresentation?  
Female art historians in  
contemporary Viennese academia  
since 2010: facts and  
statistics**

// **Asija Ismailovski**  
und **Eva Kovač** (Wien)

**Eva Kovač** is a Vienna-based art historian, researcher, coordinator of artistic and cultural projects, and assistant artist manager. She has completed her master's studies at the University of Vienna, Department of History of Art in 2019.

**Asija Ismailovski** is a Vienna-based art historian, researcher, participant and organizer of various artistic projects, ex gallery and art fair assistant, and newly appointed assistant to artistic directors.

**Statistical Echoes:** Performance von **Carmen Kalata** und **Flavia Mudesto**

*Why there are so few women in leading academic positions at the Department of Art History in Vienna? Since it is an heir to the Vienna School of Art History (Wiener Schule der Kunstgeschichte) and remains the main institution for the education of future art historians in Austria today, the Department holds a special significance. We will not try to offer a historical analysis of the topic, rather, we will give a contemporary account of the current situation regarding women in this scholarly field.*

*The methodology consists of two main parts - the collection of facts and statistical data from the University of Vienna and the conduction of interviews with current and former students of the Department of Art History. Our interest is focused on the recent data, covering the last ten years (2010-2020) and pertaining to the students and the academic body. The following set of questions frame our research:*

*When we look at the lineage of the heads of department, how many women will we encounter in this role? Preliminary research suggests there were none. How many female/male assistants work for female/male professors? We intend to demonstrate that such questions are necessary and urgent in the context of power dynamics, structures, and hierarchies in the field of art history. Are women scholars overrepresented in the most precarious of the positions? Moreover, we would like to see how the new addition to the University Law affects the conditions of employment of scholars? Is it to be expected that female (and foreign) scholars and employees will be most negatively affected by it? Simultaneously, we acknowledge the limitation of our research, i.e., our sole female-male dichotomy focus, leaving out the LGBTQ+ community. We realize that this creates another blindspot in the academic field and hope to more extensively deal with this topic in the future. Lastly, we argue that there are, actually, great female art historians (particularly in contemporaneity and, more broadly, in the second half of the 20th century), albeit underappreciated, pushed into feminist niches, and often perceived as not compatible with traditional academia. Of course, this contemporary situation comes from historical inequality. By looking into statistical data and personal experiences, we aim to disrupt the myth of the great male scholar. Really, can two female art historians dare to deconstruct this myth?!*

**15:00**

.....

**Griselda Pollocks „Moderne und die Räume der Weiblichkeit“.**  
**Aktualisierung und Aktualität feministischer Positionen in der deutschsprachigen Kunstgeschichte.**  
**Zur gegenwärtigen Wiederaufnahme der Debattenkultur der 80er Jahre**

// Amrei Buchholz, Magdalena Grüner, Anita Hosseini (Hamburg)

#### **Amrei Buchholz**

Studium der Neueren deutschen Literatur, Kunstgeschichte und Lateinamerikanistik in Berlin, Madrid und Buenos Aires. 2011-2014 Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens“ an der Universität Potsdam. 2014 Abgabe der Promotion zum Thema „Alexander von Humboldts Modell der Erdkruste. Vergleichendes und verknüpfendes Sehen im >Atlas du Nouveau Continent<“. Seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, DFG-Forschungsprojekt „Glokalisierungsprozesse in der Ordenskunst der Frühen Neuzeit“ (Unterprojekt 2 „Die Jesuitenreduktionen“).

#### **Magdalena Grüner**

Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Theater-, Film-, Medienwissenschaften in Madrid, Wien und Hamburg. Aktuell Promotion an der Universität Hamburg zu den Bildwelten der Bermuda Oceanographic Expeditions (1929-34), seit 2020 Stipendiatin der Gerda Henkel Stiftung. 2018–2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Magdalena Grüner beschäftigt sich mit der Geschichte des Meeres in Wissenschaft, Kunst und Populärkultur sowie mit Fragestellungen feministischer Wissenschaftskritik. Sie ist zudem Gründungs- und Vorstandsmitglied des feministischen Vereins femrep e.V. und als freie Autorin für Magazine und Künstler\*innenpublikationen tätig. Mit Nina Lucia Groß veröffentlicht sie die regelmäßige Kolumne unmodern talking auf der online-Plattform rhizome.hfbk.net

#### **Anita Hosseini**

Studium der Kunstgeschichte, Sozialpsychologie/-anthropologie und Gender Studies. 2009-11 Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Künstlerarchivs Ulrich Rückriem sowie des Kunsthistorischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum. 2011 Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Koordinatorin des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Leuphana Universität Lüneburg. 2011-2014 Promotionsstipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes, von 2012-2015 assoziiertes Mitglied des DFG-Graduiertenkollegs „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens“ an der Universität Potsdam. 2015 Promotion mit der Arbeit „Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei“ 2015-2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin des Methodenzentrums (mit einem Kleinforschungsprojekt zum Ubiquitätsanspruch von Nachhaltigkeit in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft) und des Instituts für Philosophie und Kunstwissenschaft der Leuphana Universität Lüneburg (Koordination eines transdisziplinären Projekts mit Informatiker\*innen der HAW zum Thema „Vom Sweet Home zum Smart Home“). 2016-18 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg sowie der Forschungsstelle Naturbilder/ Images of Nature. Seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsverbund „Bilderfahrzeuge“, The Warburg Institute London.

*Indem der Titel dieser Tagung eine Anleihe der 1971 formulierten Frage Linda Nochlins vornimmt, wird ein Shift vom kunsthistoriografischen Gegenstand – den Künstlerinnen – in den Bereich der institutionellen Praxis markiert: „Why have there been no great female art historians?“ In unserem Vortrag möchten wir dieser Frage nachgehen, indem wir ein sich wiederholendes Motiv der feministisch motivierten Kunsthistoriografie näher betrachten: die selbstreflexive Suche nach dem Status quo und der Feststellung, dass sich dieser kaum oder nur unzureichend ändert. Hierbei spielen Aspekte perseverierender Inhalte sowie fehlende praktische, etwa methodische Zugriffe, eine entscheidende Rolle. Diese Problematik haben bereits frühere Generationen beobachtet und beschrieben. Daher möchten wir das Potenzial aus der Debattenkultur der 1980er Jahre zur Diskussion stellen und zugleich hinterfragen, ob und inwiefern die wiederholte Suche nach dem Status quo feministischer Kunstgeschichte(n) wiederum zu einer Festschreibung und Perpetuierung derselben führt.*

**15:30**

.....

**Diskussion:**

**Zeitzeuginnen der Frauenbewegung  
der 1970er bis 1990er Jahre  
im Gespräch. Ein kritischer Blick auf  
die Gegenwart**

// Irene Below (Werther) und Daniela  
Hammer-Tugendhat (Wien)

**Irene Below**

studierte in München, Köln und Berlin. Von 1964 bis 1967 war sie DAAD-Stipendiatin in Florenz, 1971 wurde sie mit einer Dissertation zum Thema Leonardo da Vinci und Filippino Lippi promoviert. Schon 1972 regte Irene Below auf einem Kongress des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker in Konstanz an, die Frauenfrage in der Kunstgeschichte zu bedenken und brachte damit eine Diskussion zur feministischen Perspektive in der Kunstgeschichte in Gang. Von 1974 bis 2004 lehrte sie am Oberstufen-Kolleg des Landes NRW an der Universität Bielefeld, seit 2007 als Lehrbeauftragte an der Universität Bielefeld in der Abteilung Kunst und Musik. Damit einher geht eine freiberufliche Tätigkeit als Kuratorin und Publizistin.

Irene Below engagierte sich vielfältig für die Situation von Frauen in Kunst und Wissenschaft: 2000 war sie Gründungsmitglied des frauenkunstforum-owl e. V. 2004 - 2008 Vorstandsmitglied. Initiatorin und Koordinatorin der AG Archiv und der „ein-seh-bar – sichtbares künstlerinnenarchiv ostwestfalen-lippe“ im fvk-owl e.V., 1987–1994 Sprecherin der Sektion Frauenforschung in der Kunstwissenschaft im Ulmer Verein – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften. Seit 1988 ist sie Initiatorin des Frauenforums im Bund Deutscher Kunstlerzieher 1989-1998 Koordinatorin der AG Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts

In den letzten Jahren beschäftigte sie sich intensiv mit der Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard.

**Daniela Hammer-Tugendhat**

hat in Bern und Wien Kunstgeschichte und Archäologie studiert. Promotion bei Otto Pächt über Hieronymus Bosch und die Bildtradition, Habilitation 1993 zu Studien zur Geschichte der Geschlechterbeziehungen. Lehrte Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien, seit 2012 emeritiert, jetzt Honorarprofessorin. Gastprofessuren 1997 an der Universität Frankfurt a. M., 2015 und 2016 an der FU Berlin. 2009: Verleihung des österreichischen Staatspreises Gabriele Possanner. 2012: Verleihung des Ehrenringes der Universität für angewandte Kunst Wien. 2009- 2013 Mitglied im ERC, European Research Council in der EU in Brüssel für den Advanced Grant. Forschungsschwerpunkte: Malerei der Frühen Neuzeit, insbesondere der niederländischen, Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft, Geschlechterbeziehungen in der Kunst. Daniela Hammer-Tugendhat, Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln, Weimar, Wien 2009.

**16:30**  
**Pause**

.....

17:00 – 18:30

Moderation: **Sabeth Buchmann** (Wien)

17:00

.....

Für feministische  
Kunstgeschichten –  
gegen kunsthistorischen  
Hegelianismus

// Thorsten Schneider (Lüneburg)

### **Thorsten Schneider**

ist seit 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter des interdisziplinären Graduiertenkolleg Kulturen der Kritik der Leuphana Universität Lüneburg. Dort arbeitet er zum Thema Ideologiekritik in der deutschsprachigen Kunstgeschichte um 68 und ihr Potenzial für eine aktuelle Kunstkritik (Arbeitstitel). Zuvor studierte er Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften sowie Philosophie an den Universitäten Heidelberg, Konstanz und Bochum, sowie der Kunstakademie Münster. Er unterrichtete u.a. an der EVH Bochum und den Kunstakademien Düsseldorf und Münster sowie derzeit an der Münster School of Architecture. 2018 erhielt er das Kuratoren Stipendium des Landes NRW in Schloss Ringenberg. Seit 2011 realisiert er darüber hinaus Ausstellungen und Kunstprojekte. Als freier Kritiker erhielt er 2019 das Stipendium des artmagazine.cc. Darüberhinaus ist er Co-Produzent des institutfürbetrachtung.de (Aachen/Köln). Sein Interesse liegt in der theoretischen, wie praktischen Vermittlung von Kunstgeschichte/-theorie mit Formaten zeitgenössischer Kulturproduktion/-politik.

*Linda Nochlin hat darauf hingewiesen, dass es nicht ausreicht, einige „Frauen“ in einer männlichdominierten Kunstgeschichtsschreibung ausfindig zu machen, da diese, wo sie Ausnahmeerscheinungen blieben, nur den männlichen Regelkanon bestätigten, ohne diesen radikal zu verändern. Auch auf die Kunstgeschichte ist dies vollumfänglich übertragbar und bestätigt die im CfP gemachte Beobachtung, wonach vermehrt Kunsthistorikerinnen über männliche ‚Klassiker der Kunstgeschichte‘ schreiben. So wichtig es ist, an einer Genealogie der Kunstgeschichte zu schreiben, die es erlaubt auch bislang marginalisierte Leistungen von Kunsthistorikerinnen in den Blick zu bekommen, umso wichtiger ist es damit auch nach den Ursachen zu fragen, warum dies immer noch nicht ausreichend geschehen ist, und daraus Konsequenzen für weitere wissenschaftspolitische Ausrichtungen des Faches zu ziehen.*

*In meinem Beitrag möchte ich daher grundsätzlich am Geschichtsverständnis gegenwärtiger Kunstgeschichte ansetzen. Gegen den „Inklusionsoptimismus“ (Armin Nassehi 2018), der die seit 1968 formulierten Kritiken als eine weitgehend abgeschlossene Erfolgsgeschichte erzählt, möchte ich eine Kritik des Hegelianismus (Didier Eribon 2018) stark machen, der auch in den jüngsten Fachgeschichten der Kunstgeschichte zu finden ist. Stefan Germer hat schon in den postmodernen Debatten um Hans Belting's „Ende der Kunstgeschichte“ (1983/94) angemerkt, dass aus feministischer Perspektive die Vorstellung eines Endes einer teleologischen Fortschrittserzählung durchaus etwas befreiendes hat, da damit auch Kunstgeschichte als „Gesamtheit der institutionellen Einfriedungen und methodologischen Zurichtungen ihrer Gegenstände [...] wenn schon nicht zu Ende, so doch endlich und beendbar ist.“ (Ders. 1995). Obwohl inzwischen auch die Postmoderne-Diskussion als überholt gelten darf (Sabeth Buchmann 2015), ist damit die Integration feministischer Perspektiven in die Erfolgsgeschichte akademischer Kunstgeschichte längst nicht erledigt. Doch gerade darin sehe ich das größte Hindernis für eine wirkliche Heterogenität (Eribon) der Kunstgeschichte, die emanzipatorische Bewegungen nicht institutionell einfriedet, sondern sich durch diese radikal infrage stellen und verändern lässt.*

*Damit zielen meine theoretischen Überlegungen weniger auf ein „Best Practice“ feministischer Kunstgeschichte, sondern fragen nach den Möglichkeiten einer „differenziellen Feminisierung“ (Bini Adamczak 2018), die nicht nach einem Analogen zu (essenzialistischer) „weiblicher Ästhetik“ innerhalb kunsthistorischer Praxis sucht, sondern vielmehr feministische Kritiken einsetzt, um ein „männliches“ Wissenschaftsverständnis aufzulösen. Ist eine Fortschreibung der Ahnenreihe von „Klassikern der Kunstgeschichte“ noch adäquat um die gesellschaftspolitischen Probleme der Gegenwart auch für kunsthistorische Forschungen fruchtbar zu machen? Oder bedarf es nicht Genealogien der Gegenwartskunstgeschichte, die dann auch wieder anschlussfähig wären zu Genealogien der Theorien der Gegenwartskunst (Juliane Rebentisch 2013, auch Eva Kernbauer 2015) die u. a. feministische Kunst vermehrt mit anderen theoretischen Zugängen als kunsthistorischen verhandeln?*

17:30

.....

**Towards a Feminist Canon of Art Historians: A Theoretical Model for Canon Reconstruction**  
// Noa Avron Barak (Beer-Sheva)

**Noa Avron Barak** is a Phd candidate in the Department of the Arts in Ben Gurion University of the Negev. She holds a Bachelor degree in Bio-medical engineering and a Master's degree in Art History from Tel Aviv University. Her thesis: „Mashkof Group 1968-1970: Group Creativity and relocation in the field“. In 2016 Avron Barak published an article in the International Journal of Art and Art History named „Revisiting Israeli Art Canon: The Story of Mashkof Group 1968-1970“. Her dissertation titled “Discursive Structures of Canonic Literature of Jewish-Israeli Art” is written under the supervision of Dr. Ronit Milano and funded by the Zin-Negev scholarship. In March 2020 she published preliminary work from her dissertation in Arts Journal special issue Radicant Patterns Israeli art - The National, the Diasporic, and the Canonical: The Place of Diasporic Imagery in the Canon of Israeli National Art.

*The premise of this research is that the marginalised place of female art historians in academia and beyond lies in ‘the history of art history’ sub discourse. ‘History of’ and ‘art history’, as such, are modern academic disciplines. Although recently redefined as having ‘new’ geographic frontiers and methodologies, they remain dominated by androcentric and gendered notions of modern historic writing from the 19th century – history as a modern masculine scientific discipline, history vs fiction, objectivity, universalism, etc. Furthermore, if we embrace the idea of ‘great’ art historians, debates over canonicity clearly emerge. Who is a ‘great’ art historian? In what way is their writing ‘great’? How is this greatness written in history? How does a historic narrative become canon? And what is the role of gender in canon construction? Consequently, to answer the question “Why Have There Been No Great Female Art Historians”, a comprehension of canon formation is essential, as a solely feminist standpoint of historic writing is deficient. Therefore, in this talk I will offer a theoretical model for the canonisation process. Taking Israeli art history as my case study, I will first suggest a framework for canonisation in modern art history. I will then broaden my perspective and propose this model can also be used to imagine a feminist canon of art historians.*

*In my research I view canon as a complex discursive structure. According to the proposed model, a modern canonic story can be analytically deconstructed to national and aesthetic components – stories built around national or aesthetic academic theories prevailing in the specific time they are written as ‘great’ history, as canon. However, a third canonic substructure exists which is relevant to our discussion: To create a feminist canon of art historians, I suggest considering it as part of what I call ‘canon of the other’. The canon of the other – the excluded, misrepresented, transparent – consist of stories yet to be written as there is, I claim, no theoretical framework to distinctly analyse them by. In other words, for the other to reconstruct a canon, a well-based and disparate theory is needed. Audre Lordes says that ‘The master’s tools will never dismantle the master’s house’. Indeed, to conceive a feminist canon of art historians, a new theory of feminist art historic writing must be conceptualised – one that dismantles not only gendered art history but also gendered history as such.*

18:00

.....

**Being Companion. Gillian Roses kritische Komplizinnenschaft mit visuellem Material**  
// Roswitha Schuller (Linz)

**Roswitha Schuller** ist bildende Künstlerin und freiberufliche Forscherin. Sie ist Teil des Wiener Künstlerduos Hanakam & Schuller, das Regelwerke der bildenden Kunst umgestaltet und in Videos und Objekten an eigenwilligen Ordnungen und neuen Weltentwürfen baut. 2013 war Schuller Stipendiatin der IFK-Akademie. Sie promovierte zum Dr.phil. in Kunstsoziologie und Kulturwissenschaften an der Universität für angewandte Kunst 2012 Wien (Happy End Natur. Zur Funktion des Arkadischen in soziokulturellen Räumen) Schuller lehrt Geschichte und Theorie der Bildkulturen an der Kunstuniversität Linz und hielt beispielsweise Vorträge und Vorlesungen am Architektur IKA der Akademie der bildenden Künste in Wien (2019-20), am Department of Art, Art History and Visual Studies der Duke University, Durham, USA (2019), NCCA, Moskau (2015) ) und dem ISEA International Symposium for Electronic Arts, Istanbul (2011). Schullers aktuelle Forschungsgebiete umfassen die Cultural Landscape Studies, Gender Studies, den Topos Arkadien, sowie künstlerische Forschung. Sie ist Mitglied der Working Group Gender an der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Das „Schreiben durch die Disziplinen“ (James Elkins, 2012) visueller Kultur erlebt seit den 1990er Jahren mit den Protagonist\*innen der angloamerikanischen Visual Studies eine akademische Festigung dieser interdisziplinären Analyseweise von ubiquitären Bildkulturen. Damit konstituiert sich eine Kontraposition zu tradierten Analyseverfahren der Kunstgeschichte (und auch zur methodischen Praxis der Bildwissenschaft im deutschsprachigen Raum). Diese Neupositionierung, als „pictorial turn“ mit einer der Wenden in der „Auflistung der Paradigmenwechsel des 20. Jahrhunderts“ (Rahel Ziethen, 2013), wird mit einer Reihe von Einführungs- und Grundlagentexten begleitet. Das sind, unter anderem, W.J.T Mitchells *Picture Theory* (1994), Nicholas Mirzoeffs *An Introduction to Visual Culture* (1999) und James Elkins *Visuals Studies, A Sceptical Introduction* (2003). Trotz der hohen Affinität dieser neuen (Meta-) Disziplin der Visual Studies zu den emanzipatorischen und alltagskulturell orientierten Theorien der Cultural Studies und ihrer anti-essentialistischen Grundhaltung ist mit den genannten Texten wiederum ein neuer, von (überwiegend männlichen) Autoren geprägter Kanon, gelegt.

Ein entscheidender Beitrag der Visual Studies stammt jedoch von einer Autorin, die jene, von ihren kunsthistorisch ausgebildeten Kollegen viel beschriebene, Interdisziplinarität und Dehierarchisierung von visueller Kultur de facto aus ihrer Praxis gewinnt, der britischen Geografin Gillian Rose, Autorin von *Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge* (1993). Roses 2001 erschienene kritische Einführung *Visual Methodologies* stellt den oben genannten „introductory texts“ ein Lehr- und Arbeitsbuch („companion“) voran, das nahezu idealtypisch die Methode der Visual Studies verkörpert. Rose entwirft darin Settings und Richtlinien zur Analyse von visuellem Material und couragiert die Leser\*in dabei es ihr gleichzutun. Das „In-Disziplin-bringen“ von bildanalytischer Methodik wird dabei niemals Mittel zum Zweck, sondern bleibt handlungs- und am Erleben-orientiert: „But the most exciting, startling and perceptive critics of visual images don't, in the end, depend entirely on their sound methodology, I think. They also depend on the pleasure, thrills, fascination, wonder, fear or revulsion of the person looking at the images and then writing about them. Successful interpretation depends on a passionate engagement with what you see. Use our methodology to discipline your passion, not to deaden it“ (Rose, 2001).

**19:00**

••••••••

Führung durch die Ausstellung

**TIZIANS FRAUENBILD**

im Kunsthistorisches Museum Wien,  
mit anschließendem Empfang

FREITAG, 05.11.2021

# KUNSTHISTORIKERINNEN - PROZESSE DER SELBSTFINDUNG

9:00 – 10:30

Moderation: Daniela Hahn (Wien)

9:00

.....

**“An intrepid, cool minuteness in examining and criticizing naked figures”. Anna Riggs Miller (1741–1781), womens` travel literature and the discipline of art history?**  
// Emer O`Hanlon (Dublin)

## Emer O`Hanlon

is a writer and PhD candidate in Classics at Trinity College, Dublin. She also reviews literary fiction for the Irish Independent. 2014 – 2018 Emmanuel College, University of Cambridge, 2018 – 2019 Courtauld Institute of Art, 2020 onwards Trinity College, Dublin: currently she is writing a Ph.D. Classics, funded by the Provost Thomas N. Mitchell Fellowship Thesis - ‘Canon fodder: Georgian Women and the Reception of the Classical Body’.

*In 1777, a boldly worded advertisement appeared for a new publication, Letters to Italy, which defended the anonymous female author’s ‘extensive criticisms in the article of painting’, in an effort to combat the ‘oftentimes fortuitous, frequently false’ art writing found in many travel catalogues which praised paintings of ‘indifferent merit’ for monetary gain. The writer of the Letters was quickly revealed to be the noted eccentric, Anna Riggs Miller, and the editor, her husband. Despite the Letters’ commercial and popular success (John Soane purportedly never travelled without a copy), they were harshly criticised by connoisseurs and antiquarians like Horace Walpole and John Moore. Despite Miller’s self-identification as a critic, however, there remains a definite disciplinary divide in contemporary scholarship on the Letters: they are ‘travel writing’, not ‘art history’. This disciplinary divide existed in Miller’s own day, when art criticism was thought to be the preserve of educated, elite men, Grand Tourists and Dilettanti, and the Letters is as much a manifesto for a new kind of art history as it is a travelogue. She is aware of the canon in which she is writing, frequently citing other sources, even those who have made ‘gross mistakes’. She also translates terms from Vasari to explain to her readers. The Letters is a testimony to her belief in her own taste, expressed in accessible language. Following the Letters’ publication, female-penned travelogues began to include more, longer descriptions of artworks. Miller’s Advertisement even foreshadows Wollstonecraft’s A Vindication of the Rights of Men, which makes a structural criticism of the obfuscatory language of aesthetic philosophers. Miller, like Wollstonecraft, reshapes the language of art historical travel writing, re-situating it within the reach of middle-class female writers like herself. Miller’s class was criticised just as much, if not more, than her gender (eg. Burney, Walpole). In this paper, I will provide a close reading of the Letters, pointing to its powerful call-to-arms for accessible art writing, and illustrating its impact on later women writers in the discipline. Miller condemned the institutionalisation of art writing that led to the gate-keeping of participation from people like her, yet we continue to do the same thing by using her colloquial language to justify classifying her work as ‘travel writing’ rather than ‘art history’.*  
*Anna Riggs Miller has never not been a great art historian; it is we who have refused to categorise her as such.*

9:30

.....

**“Fräulein Mathilde Rabl“ – Berlins erste Kunsthändlerin (ca. 1857–1918)**  
// Janina Nentwig (Berlin)

## Janina Nentwig

1996-2001: Studium der Kunstgeschichte, Europäischen Ethnologie und Kommunikationswissenschaften in Münster und Wien, 2002-2008: Promotion zur Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit, 2005-2007: Wissenschaftliches Volontariat an der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007: Wissenschaftliche Mitarbeit an der Ausstellung „Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada!“ in der Berlinischen Galerie  
Seit 2008: Freiberufliche Tätigkeit als Wissenschaftlerin und Autorin, u.a. Katalogtexte für die Berlinische Galerie, das Museum Behnhaus Drägerhaus Lübeck, die Museen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum Bremen und die Neue Galerie New York sowie Autorin für Audioführungen, u.a. für die Fondation Beyeler Basel, die Bundeskunsthalle Bonn, die Albertina Wien und das Kunstmuseum Wolfsburg. 2015-2017: Forschungsprojekt zur Novembergruppe an der Berlinischen Galerie, gefördert durch ein Postdoc-Stipendium der Gerda Henkel Stiftung 2018:



Kuratorin der Ausstellung „Freiheit. Die Kunst der Novembergruppe 1918-1935“ (9. November 2018 bis 11. März 2019) in der Berlinischen Galerie  
Seit 2019: wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Sammlung Bildende Kunst der Berlinischen Galerie, Co-Kuratorin der Ausstellung „Ferdinand Hodler und die Berliner Moderne“ (10. September 2021 bis 17. Januar 2022)

*Die Anzeigen des „Kunstsalons Mathilde Rabl“ lesen sich wie ein who is who der Kunstwelt um 1900: Unter anderem Ferdinand Hodler, Max Liebermann, Franz von Stuck, Hans Thoma und Wilhelm Trübner führt beispielsweise eine Annonce in der Vossischen Zeitung vom 7. April 1911 auf, aber auch heute weniger prominente Namen wie Hugo Bürgel oder Franz Defregger. Die Reihe der Kunstschaffenden, mit denen Rabl handelte, ließe sich noch lange fortsetzen, und obwohl sie in ihrer Zeit als „einzige Frau unter den vielen Kunsthändlern Berlins“ eine gewisse Prominenz besaß, weiß man heute über ihr Leben und ihre Geschäftstätigkeit nur wenig. Erste Informationen trug der österreichische Kunstmarktforscher Werner J. Schweiger für ein nicht realisiertes Lexikon zum deutschsprachigen Kunsthandel der Moderne zusammen, welche die Ausgangsbasis für weitere Nachforschungen bilden.*

*Die gebürtige Bayerin wurde um 1877 Kassiererin im ebenso einflussreichen wie konservativen Verein Berliner Künstler und schließlich dessen Geschäftsführerin, bevor sie 1897, also vermutlich in ihren Vierzigern, den Schritt in die Selbstständigkeit wagte. Die Verbindung zum Verein Berliner Künstler blieb eng. In dessen 1898 errichteten Künstlerhaus in der Bellevuestraße 3 betrieb sie ein Verkaufsbüro. Ihre Galerieräume waren in fußläufiger Entfernung im sogenannten Johanniter-Haus in der Potsdamer Straße 134 c untergebracht, wo der Schriftsteller Theodor Fontane kurzzeitig ihr prominenter Nachbar war. Nach dem Abriss des Gebäudes 1906 bezog Rabl Räume in dem an selber Stelle errichteten Geschäftshaus „Bazar“. Dort führte sie ihr Geschäft bis zu ihrem Tod im Sommer 1918. Der Galerist Ferdinand Möller übernahm danach ihre Räumlichkeiten. Viel mehr ist über Rabls Leben und ihren Kunsthandel nicht bekannt. Da nicht davon auszugehen ist, dass sich ein Galerie-Nachlass erhalten hat, soll für den Beitrag die zeitgenössische Kunstberichterstattung systematisch ausgewertet werden. Hier finden sich über gesamte Dauer von Rabls mehr als 20jähriger Geschäftstätigkeit aufschlussreiche Informationen zu ihrem Galerieprogramm. Eine quantitative und qualitative Analyse der Berichte zu Rabls Kunstsalon verspricht detaillierte Antworten auf folgende Fragen: Für welche Künstler\*innen setzte sich Rabl besonders ein? Welchen Stilrichtungen gab sie in ihrer Galerie den Vorzug? Was lässt sich über Rabls Verhältnis zur vielgestaltigen Moderne sagen? Wie setzte sich ihre Käufer\*innenschaft zusammen? Und wie stellt sich das Portfolio ihrer Galerie im Vergleich zu den allesamt von Männern geführten, konkurrierenden Galerien der deutschen Reichshauptstadt dar? Der Beitrag über Mathilde Rabl will in den Lebens- und Karriereweg einer in ihrer Zeit außer-gewöhnlichen Frau nachzeichnen, die sich in der männlich dominierten Kunstwelt zu behaupten wusste und einen festen, jedoch vergessenen Platz im Berliner Kunstleben einnahm.*

**10:00**

.....

**Weibliche Kreativität? Die jüdische  
Kunstschriftstellerin  
Margot Rieß (1893–1942)  
// Andreas Zeising (Dortmund)**

### **Andreas Zeising**

lehrt z.Zt. als Stv.Prof. für Kunstdidaktik und Kunstvermittlung an der Technischen Universität Dortmund. Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie in Hamburg und Bochum. Promotion zur Geschichte der Kunstkritik im Umkreis der Berliner Moderne. Anschließend Museumsvolontariat am Düsseldorfer Museum Kunstpalast. Lehraufträge und Lehrstuhlvertretungen in Dortmund, Düsseldorf, Wuppertal, Siegen, Bremen und Bonn. 2016 Habilitation mit einer Studie zur Geschichte der Kunstvermittlung im frühen Rundfunk.

*»Es ist ja toll daß man sich noch immer wie ein Berserker verteidigen muß, wenn man etwas Positives über die Produktivität der Frau aussagen will«, notierte die Kunstschriftstellerin Margot Rieß (1893–1942) im Jahr 1930. Das Zitat verweist nicht nur auf die konservative Sichtweise, mit der im damaligen bürgerlichen Kunstbetrieb das Schaffen von Frauen wahrgenommen wurde, es reflektiert gewiss ein Stück weit auch Rieß' eigene Situation als Vertreterin einer damals noch weithin männlich geprägten Zunft. Über Rieß, die aus Schlesien stammte und aufgrund ihrer jüdischen Abstammung im Holocaust ermordet wurde, ist wenig bekannt. Nach einer Promotion in Zoologie war sie seit 1925 in Berlin als freie Kunstschriftstellerin tätig. Sie arbei-*

tete nicht nur für unterschiedliche Printmedien, sondern lieferte auch Beiträge für das neue Zeitgeistmedium Radio. Mehr und mehr legte sie dabei auf Themen fest, die die »schöpferische Frau« und »weibliches Künstlertum« zum Gegenstand hatten. Ihre bevorzugte Adressatin, so darf man vermuten, war die selbstbewusste, medienaffine und moderne junge Frau. Doch ging es Rieß nicht um gender trouble und die Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen, die sie in gewisser Weise mit ihren Beiträgen sogar bekräftigte. Zu diskutieren ist, ob Rieß' Publikationen als Versuch einer Emanzipation der schaffenden und damit auch zugleich der schreibenden Frau im Kulturbetrieb zu werten sind, oder ob hier vielmehr von einem Rückzug auf ein zugewiesenes Terrain »weiblicher Kreativität« zu sprechen ist.

**10:30** Pause

.....

**11:00 – 13:00**

Moderation: **Elisabeth Priedl** (Wien)

**11:00**

.....

**Pionierinnen der  
Kunstgeschichte in Spanien**  
// Mercedes Valdivieso (Lleida)

### **Mercedes Valdivieso**

ist Professorin (catedrática) für zeitgenössische Kunstgeschichte an der Universität zu Lleida (Spanien). Sie studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und spanische Philologie in Köln (Promotion 1986: Die Generation von 98 und die spanische Malerei), München und Madrid. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind Spanische Malerei und Kulturgeschichte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, feministische Kunst- und Kulturwissenschaft (insbesondere Weimarer Republik), das Bauhaus, Kunst im öffentlichen Raum (Mahnmale) und Artivismus. Zu diesen Themen hat sie Bücher und zahlreiche Aufsätze veröffentlicht (<http://www.hahs.udl.cat/ca/personal-academic/pagina-1/mercedes-valdivieso-rodrigo/>), auf Kongressen referiert und Vorträge gehalten. Sie ist ebenfalls Kuratorin von Ausstellungen über die Fotografinnen Lucia Moholy (1996), Jeanne Mandello (1997), Ellen Auerbach (1903) und Marianne Breslauer (2016), sowie über die Feste am Bauhaus (2005).

Sie gehört folgenden Vereinigungen an: Carl Justi-Vereinigung e. V. zur Förderung der kunsthistorischen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal, Comité Español de Historia del Arte (CEHA) und Association Internationale des Critiques d'Art (AICA).

*In dem 1975 erschienenen Standardwerk *Historia de la crítica de arte en España* (Geschichte der Kunstkritik in Spanien) des Kunstkritikers Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976) verzeichnet das Namensregister mehr als 600 Einträge von Personen, die sich seit dem 16. Jhd. in der Kunstkritik oder Kunstgeschichte hervorgetan haben. Darunter findet man nur 8 Frauennamen: 3 davon sind vor allem Schriftstellerinnen: Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Rosalia Castro (1836-1885) und Emilia Pardo Bazán (1852-1921). Zwei weitere, Lina Font und Elena Flores (Elena Flórez), werden in einer längeren Reihe von männlichen Kunstkritikern in den Tageszeitungen der 1970er Jahre genannt; beide gehörten der 1961 gegründeten „Asociación Española de Críticos de Arte“ (Spanische Kunstkritikervereinigung) an. Die anderen 3 Frauen, die Gaya Nuño auflistet, kann man mit Recht als die Pionierinnen der Kunstgeschichte in Spanien bezeichnen: María Luisa Caturla (1888-1984), Margarita Nelken (1894-1968) und Elena Gómez Moreno (1907-1898).*

*Obwohl es auch andere nennenswerte Frauen gibt, werde ich mich auf diese drei letzteren konzentrieren und ihren beruflichen Werdegang aufzeigen, der zwar sehr unterschiedlich verlief, aber doch einige Gemeinsamkeiten aufweist. Alle drei wurden in ihren Familien in ihren künstlerischen Interessen gefördert, wenn auch nur Gómez-Moreno, die quasi einer jüngeren Generation angehörte, ein Universitätsstudium absolvierte. Sie waren in der Zeit vor dem Spanischen Bürgerkrieg in Madrid aktiv und haben sich bestimmt gekannt, zumindest den Namen nach. Ihr soziales Umfeld war jedoch zu verschieden, als dass es zu einer wie auch immer gearteten Synergie zwischen ihnen hätte kommen können: Caturla war eine Vertreterin des gebildeten, kapitalistischen Großbürgertums, Nelken ist dagegen heutzutage vor allem durch ihren politischen Links-Aktivismus bekannt (sie war dreimal Abgeordnete während der Zweiten Spanischen Republik und musste nach dem Bürgerkrieg ins mexikanische Exil), und Gómez-Moreno stammte einer Familie mit langer künstlerischer und kunsthistorischer Tradition (sowohl Großvater als auch Vater waren Akademiemitglieder).*

Alle dreien ist jedoch ihre ernsthafte Beschäftigung mit der Kunst gemeinsam, die weit über die zu ihrer Zeit üblichen musischen Interessen einer „Tochter aus gutem Hause“ hinausgingen. Nelken wurde zu einer der einflussreichsten Kunstkritikerinnen Mexicos, und sowohl Caturla wie auch Gómez Moreno wurden Mitglieder der Kunstakademie, wenn auch erst im hohen Alter. Auf beide ließe sich eines der ironischen Vorteile anwenden, die die Guerrilla Girls in ihrem Plakat *The Advantages of Being a Women Artist* aufzählen: „Knowing your career might pick up after you'r eighty“.

11:30

.....

Ladies Almanack, Versuch über eine  
These zur interdisziplinären  
Ausrichtung kultureller Akteurinnen  
zu Zeiten der Avantgarde am  
Beispiel von  
Djuna Barnes (1892–1982)  
// Katharina Neuburger (Karlsruhe)

### Katharina Neuburger

ist promovierte Kunsthistorikerin. Sie studierte an der HfG Karlsruhe Kunstwissenschaft und Medientheorie, am Bard College New York Curatorial Studies und an der Universität zu Köln Kunstgeschichte. Im Rahmen ihrer Forschungstätigkeit arbeitet sie als freie Kunsthistorikerin und Autorin u.a. für die Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, das Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, das schaumagazin Schwerin, oder auch die Daimler Art Collection in Berlin. Sie hat u.a. an der Tufts University in Boston gelehrt und für unterschiedliche Institutionen gearbeitet, darunter als stellvertretende Leiterin für das Kunstmuseum Reutlingen, oder auch als Referentin für das Skulptur Projekte Archiv Münster. Für ihre Forschungen wurde sie mehrfach ausgezeichnet, u.a. von der Landesstiftung Baden Württemberg, dem DAAD, der Max Weber Stiftung und dem Duchamp-Forschungszentrum. Ihre Dissertationsschrift *Die amerikanische Erfahrung, oder: Weshalb Duchamp in New York Werke ausstellen konnte, die keine Kunst sind* erschien 2017 beim Verlag Walther König in Köln. 2017, 2019 und 2020 wurden außerdem die mit Renate Wiehager herausgegebenen Schriften *Duchamp als Kurator*, *Marcel Duchamp das kuratorische Werk* und *Duchamp und die Frauen bei Snoeck* veröffentlicht. Unter dem grauen Rauschen, eine Untersuchung deutscher Kunst und ideologischer Einschreibungen ist in Arbeit. Neuburger ist die Initiatorin des Forschungsprojektes *oh-performance.com*, einer Datenbank zur Sicherung ephemerer Kunst aus der DDR. Sie unterstützt die Entstehung des Open Resource Center an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.

*Die amerikanische Schriftstellerin, Journalistin und Künstlerin Djuna Barnes (1892–1982) sei die „letzte Vertreterin der ersten Generation englischsprachiger Modernistinnen und Modernisten“ gewesen, so wurde es in einem Nachruf in der New York Times formuliert. Womöglich war sie auch eine ihrer wichtigsten. Mit ihrem Werk und Wirken lassen sich die heterogenen Impulse der Zeit miteinander verbinden – von James Joyces Einfluss auf die Literatur, Peggy Guggenheims auf Sammlungen und Museumsgründungen bis hin zu Marcel Duchamps Einfluss auf die zeitgenössische Kunst. Mit Stimmen wie der Barnes', so die These, etablierte sich ein kulturelles Feld, das nicht mehr auf die gegebenen Strukturen historischer Einordenbarkeit angewiesen war und deren rhizomatische Verästelungen dennoch bündelte. Ausgangspunkt des Beitrags ist ein Schriftwerk Barnes' aus dem Jahr 1928: Ladies Almanack. Obwohl anonym herausgegeben unter „a lady of fashion“ wurde die Autorin damit bald so bekannt wie die darin beschriebenen Figuren. Barnes porträtiert in Ladies Almanack den Kreis um die amerikanische, in Paris lebende Natalie Clifford Barney und deren Zirkel, ihre radikalen Ansichten, unkonventionellen Lebensformen und progressiven Werke. Das Buch ist unterlegt mit Illustrationen von Barnes, eine künstlerisch-literarische Chronik. Es ist auch in seiner Form Abbild des interdisziplinären Ansatzes der Autorin. Im selben Jahr, 1928, erschien ein weiteres wichtiges Werk der Kulturgeschichte unter dem Titel Die Frau als Künstlerin, verfasst von Hans Hildebrandt. Auf dem Buchcover wurde der Kunsthistoriker gelobt: „In sorgfältiger Abwägung grenzt Hans Hildebrandt weibliche und männliche Kunstveranlagung gegeneinander ab mit erstaunlicher feinsinnigster Kennerschaft der Frauenseele.“ Die so angesprochene Abgrenzung von männlichen und weiblichen Kunstschaffenden markiert den Ausgangspunkt der vorgeschlagenen Betrachtungsweise: Ladies Almanack spiegelt in seiner Form ein gesamtheitliches Bild der Zeit wider, abseits der restriktiven künstlerischen und akademischen Systeme wie es bei Hildebrandt noch immer deutlich formuliert ist. In der Struktur ihres Gesamtwerkes nimmt Barnes die zeitgenössische Kunstpraxis nach dem Zweiten Weltkrieg vorweg. Mit ihr lassen sich die nicht einordenbaren Positionen des frühen Modernismus zu einer selbstbestimmten historischen Bewegung miteinander verknüpfen, der Barnes ihre Stimme gibt.*

12:00

.....

**Carola Giedion-Welcker (1893–1979)**  
and the gendered  
**Language of Sculpture's Histories //**  
Jordan Troeller (Berlin)

### **Jordan Troeller**

Research interests: Modern and contemporary art in the US, Europe, and Latin America; theory of photography; sculpture; craft, textiles, fiber art; feminism and gender studies; reproductive labor in the arts; theory and practice of archives; post-colonial theory; exile, émigré, and diasporic visual culture  
2018 PhD, Harvard University, History of Art and Architecture  
Dissertation: Scenes from the Archive: Photography, Objecthood, and the Bauhaus  
2016–19 Whitney Museum of American Art, Independent Study Program  
Visiting Seminar Leader  
SS 2019 Freie Universität Berlin - Lehrbeauftragte, Abteilung Kultur am John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien  
SS 2019 Humboldt-Universität zu Berlin - Lehrbeauftragte und assoziierte Postdoktorandin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte  
2019–21 Karl-Franzens-Universität Graz, Austria - Universitätsassistentin, Institut für Kunstgeschichte  
2021 - Postdoc in the Graduiertenkolleg "Normativity – Critique – Change" with the research project "Persephone's Return: Creation, Procreation, and Contemporary Art" (Prof. Dr. Karin Gludovatz)

*In 1977, Rosalind Krauss described Carola Giedion-Welcker's *Moderne Plastik* (1937), available to her in translation as *Modern Plastic Art* (1955), as "the first book to deal seriously with twentieth-century sculpture." In the decades since, it is Krauss's *Passages in Modern Sculpture* that has emerged as the standard critical text on the medium, while Giedion-Welcker's contribution has gone virtually forgotten. Krauss's assessment of "seriousness" went against the more prevalent reception of *Moderne Plastik*, which charged that Giedion-Welcker's approach was far too "personal," given her friendships with many of the artists whom she championed. Sophie Taeuber-Arp and Hans Arp, for instance, both of whom appear prominently in *Moderne Plastik*, were close friends of the Swiss art historian-architect couple. Some (male) reviewers even dismissed the book entirely as "biased" and "pretentious," accusing it of "a new academicism as narrow and intolerant as the nineteenth-century variety which it replaces." Unearthing the contested reception of Giedion-Welcker's pathbreaking text, which arguably helped to give rise to a new paradigm of formal analysis, this talk will explore the role of gender, both spoken and unspoken, in critical histories of modern sculpture.*

12:30

.....

**Rosalind Krauss -**  
**Die Strähne des Trotzes**  
// Julia Modes (Berlin)

### **Julia Modes**

Seit 11/2019 Promotion im Fach Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt-Universität zum Thema: Gewalt als Sujet in der abstrakten Malerei. Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes. Verschiedene Publikationen zu visueller Medienpolitik.

*„He's sitting there just as I remember him, next to the neat little marble-topped table, with its prim lamp in gilt bronze mounted by a simple white shade, [...]. His face is much the same, flabby and slack, although time has pinched it sadistically, and reddened it. Whenever I would try to picture that face, my memory would produce two seemingly mismatched fragments: the domed shape of the head, bald, rigid, unforgiving; and the flaccid quality of the mouth and lips, which I remember as always slightly ajar, in the logically impossible gesture of both relaxing and grinning. Looking at him now I search for the same effect. As always I am held by the arrogance of the mouth - fleshy, toothy, aggressive - and its pronouncements, which though voiced in a kind of hesitant, stumbling drawl are, as always, implacably final.“*

*Mit diesen Worten, ihren früheren Freund und Mentor Clement Greenberg beschreibend, leitet Rosalind Krauss das sechste Kapitel ihrer 1993 erschienen Publikation *The Optical Unconscious* ein. Im Zuge des Kapitels wird der Absatz zum Refrain, den Krauss drei weitere Male singt, während sie eine neue Lesart der drip paintings des von Greenberg gefeierten amerikanischen Abstrakten Expressionisten, Jackson Pollock, liefert. Ausgehend von diesem Refrain wird durch ein close-reading der Schriften Rosalind Krauss' ihre Emanzipation von Clement Greenberg aber auch ihre Arbeit in der männerdominierten Kunstwelt betrachtet, um ihre „Strähne des Trotzes“, welcher sie in *The Optical Unconscious* Ausdruck verleiht, herauszuarbeiten.*

**13:00** Pause

••••••••

**14:00 – 15:30**

Moderation: Gerd Blum (Wien / Münster)

**14:00**

••••••••

**Liao Wen (\*1961)**

// Julia Hartmann (Wien)

**Julia Hartmann**

is an art historian and independent curator who works in the fields of transnational feminist and socio-political art at the intersection of digitization, migration, surveillance, and social movements. She finished her studies in Art History and English Linguistics at the Karl-Franzens University in Graz, Austria in 2011/12, and was previously Curatorial Assistant at the Secession and Assistant curator at the 21er Haus/ Belvedere in Vienne. She writes for art magazines and publishes texts in catalogues and academic publications.

2017 – PhD Academy of Fine Arts (Vienna/AUT):

Dissertation: Radical Characters: Transnational Positions in Female-led and Queer-feminist Movements in Contemporary Chinese Art

2005 - 2012 Diploma Degree in History of Arts, Karl-Franzens University (Graz/AUT)

Thesis: Art & Critique. A Comparison between China and the West.

*When Linda Nochlin published her seminal article “Why Have There Been No Great Women Artists?” in 1971, art and artists in China were subjected to propagandist and socialist purposes under Mao Zedong. The Cultural Revolution was in full swing and a State Feminism mandated gender equality, which left women and female artists with the triple burden of being a wife, a mother, and a revolutionary. When China opened up to the world in the 1980s, the position of women and the arts underwent tremendous changes, which led to the development of “women’s art,” a male-led discourse thereof as well as women-centered exhibitions, especially after the pivotal year of 1995—the year of the Fourth UN Women’s Conference taking place in Beijing. The period following 1995 led to a surge in all-female exhibition activities as well as the emergence of “women’s art” that expressed their women’s experiences in a rapidly changing social and political environment without following Western feminist values. All in all, pioneering women artists, curators, and critics emerged on the national art stage, who tried to define “women’s art” from their own standpoint and local situation.*

*For the conference on Great Female Art Historians, I will present the career path of Liao Wen (b. 1961), one of the first female curators in China, who did not only theorize a common language among women artists in the 1990s but moreover consciously curated all-female group exhibitions—as opposed to assembling women artists based on their gender. Even though the art scene was male-dominated and critical discourse on women’s issues was lagging behind, Liao Wen organized exhibitions such as “Women’s Approach” and “Woman and Flower,” which expressed a women-centered curatorial approach for the first time in China. The presentation will thus focus on her pioneering curatorial practice and extraordinary career path as well as some of her female colleagues (e.g. Tao Yongbai, Yu Hong, Xu Hong). Last but not least, the talk shall debunking the dominant art historical prejudice that there have never been any great female art historians in 1990s China.*

**14:30**

••••••••

**A discourse of Female African Art  
Historians in African  
Universities**

// Sule Ameh James (Pretoria)

**Sule Ameh James**

earned his Ph.D. in Visual Studies at the Department of Visual Arts, University of Pretoria, South Africa, in 2019. His doctoral thesis is entitled, Tracing the Idea of African Vernacular-Rooted Art: A Critical Analysis of Selected Contemporary South African and Nigerian Artists (2007-2016). Based on this and new research, he is preparing a series of publications, centred on contemporary African art history and visual culture. He is a research associate with The Visual Identities in Art and Design Research Centre (VIAD), University of Johannesburg.

*Why are there no great female African art historians? Certainly, without doubt, there have been and there are. The list of great female African art historians are mostly made up of scholars from America and Europe, who have written great articles on African art. Besides them, there are few great female African art historians in the academia on the African continent. While these few have contributed to the develop-*

ment of African art through teaching and research, there is no known research that had investigated how they shaped and contributed to the development of African art in their institutions. This gap makes it significant to undertake a research that will contribute to knowledge their activities in shaping the field on the African continent. For this reason I have selected two female African art historians, they are Prof Anitra Nettleton and Prof Peju Layiwola. The rationale for selecting them is because of their contributions both in teaching and research in the field in South Africa and Nigeria. For instance, Anitra Nettleton studied and lectured art history at the University of the Witwatersrand, Johannesburg, until her retirement in 2016, whereas, Peju Layiwola has been lecturing at the University of Lagos for decades. In seeking to examine their contributions to African art history in their Universities, I aim to interrogate their activities in teaching and how their research and writings also shaped African art history. This is necessary because their teachings and research are interdependent. Thus, in doing this, I seek to interview these female art historians and examine archives for their writings, to establish some of their major contributions in shaping and determining the development of African art history in their universities and global African art history. The following research questions will guide this discourse. What are the major contributions of these female African art historians to the universities? How related is their career as academics and researchers in shaping African art history? What are some of the major influences on their career and research as African art historians?

15:00

.....

**The first female art historians  
in Latvia (1880s–1940)**

// Baiba Vanaga (Rundāle/ Riga)

**Baiba Vanaga**

studied art history and theory at the Art Academy of Latvia and museology at the Latvian Academy of Culture in Riga. In 2015 she received the Doctor of Arts degree at the Art Academy of Latvia, and the theme of her research work was Women Artists in Latvia from the Middle of the 19th Century until 1915. Baiba Vanaga works at the Rundāle Palace Museum as a Head of Art Research Department (since 2019). She has worked at the National Archives of Latvia (2016–2019), the Latvian State Archive of Audiovisual Documents (2002–2003) and at the Latvian National Museum of Art (2003–2013), there since 2007 she was a head of its branch museum – the Museum of Romans Suta and Aleksandra Beļcova. Her research interests are women artists in Latvia, historical collections and artistic life in Latvia from the late 18th century until the middle of the 20th century. Since 2004 she has been the curator of several exhibitions at the Latvian National Museum of Art and its branch museums and participated in conferences in Riga, Tallinn (Estonia), Vilnius (Lithuania), Bremen, Greifswald, Berlin (Germany), Cork (Ireland), Zagreb (Croatia). She has written several articles in Latvian, Estonian and German editions, e.g. The first Latvian female painters in the early 20th century (in Proceedings of the Art Museum of Estonia 4[9]: A Woman Artist and Her Time, Tallinn, 2014), Künstlerinnen zwischen Riga und München um 1900: Exkurs (in Selma und Adolf Des Coudres: Ein ungleiches Künstlerpaar, Fürstenfeldbruck, 2014), First Modernist Women Artists in Latvia and Their Paths into the International Art Scene (in Marianne Werefkin and the Cosmopolitan Women Artists in Her Circle, Leiden & Boston, 2017), Women Artists and their Work as a Subject of Exhibition Reviews in Latvia: The 1840s–1915 (in Representing Art History in the Baltic Countries: Experiences and Prospects, Tallinn, 2018) and The Exhibition of Former Students of the Elise von Jung-Stilling Drawing School in Riga in 1904 (in Art@s Bulletin, Vol. 8, Issue 1 “Women Collective Exhibitions, 1876–1976”, 2019).

*Until the early 20th century, the German direction of artistic contacts was traditional in Latvia, and it was certainly echoed also in texts on art. The first women whose public activities belonged to the field of art history appeared in late 19th century and came from Germany. In the 1880s, a teacher, journalist and activist of women's rights, Rosalie Schoenflies (1844–1916), worked for a newspaper Rigasche Zeitung, writing on pedagogy and fine art, as well as delivered art history lectures for women at Elise von Jung-Stilling's drawing school. In the late 1890s and early 1900s, a teacher and writer, Bertha Noeltling (1848–1921), offered public lectures on art history at the Riga Art Society, also publishing several more extensive articles on art. In the early 20th century, local exhibitions were described in detail by Susa Walter (1874–1945), an art teacher and artist from Estonia, who was educated in Germany. At the same time, Matilde Jureviča-Priedīte (1872–1957) wrote criticisms of art exhibitions in the Latvian press. In the 1920s, several women, who had been studied in*

Russia shortly before and during the World War I, entered the field of art history. Maija Cielēna (1889–1988) and Lauma Sloka (1891–1960) wrote the first books in Latvian dedicated to the prehistorical, ancient and medieval art history, but Olga Rudovska (1893–1963) worked at the University of Latvia, giving lectures and studying ancient sculpture at the Art Museum of the University.

The first author to write an art historical article on women painters was Ženija Sūna-Perņģerote (1898–1975). In the article *The First Latvian Women Painters*, published in the magazine *Latviete* in 1936, she included biographical descriptions on five women painters of Latvian descent who had begun their artistic careers in the early 20th century. To the question, on why the first Latvian women artists have not reached the pinnacles of art, Sūna-Perņģerote answers: "It seems that the main reasons could have been twofold – either their talent has not been as big as it initially had seemed, or they have lacked power to develop this talent, not to divert their interest to other things, not to let themselves be chopped to pieces, split, perhaps they ran out of belief in themselves and their ability, they lacked courage – to fight and to win." In the Latvian tradition of art history studies, women art historians have never been singled out and studied. This report will be an attempt to study the biographies of the first women art historians in Latvia and to mark their place in the art history research.

**15:30 – 16:30**

.....

Ausstellung:

**GREAT FEMALE ART HISTORIANS**

**16:30 – 19:00**

## **SYMPOSIUM MIT BUCHVORSTELLUNG**

**Folgenreich erfolgreich?  
Kunsthistorikerinnen handeln.  
Präsentation des DFG-Netzwerkes  
„Wege-Methoden-Kritiken:  
Kunsthistorikerinnen 1880–1970“  
// Einführung: Annette Dorgerloh (Berlin)**

**Anette Dorgerloh** studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Kulturtheorie an der Humboldt-Universität zu Berlin, Promotion über das Künstlerpaar Reinhold und Sabine Lepsius und die Berliner Porträtmalerei um 1900 (1996); wiss. Assistentin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität; Habilitation Strategien des Überdauerns. Das Grab- und Erinnerungsmal im frühen deutschen Landschaftsgarten (2008). Mitarbeit im SFB 644 „Transformationen der Antike“ mit Projekten zur Geschichte des Landschaftsgartens (2005-12); seit 2011 Leiterin von Forschungsprojekten zur Geschichte der Filmszenographie, seit 2019 des DFG-Netzwerkes „Wege - Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880-1970“.

*Im Vorwort zu Metzlers Kunsthistorikerlexikon von 1999 wird die Auswahl von 199 Kunsthistorikern und einer Kunsthistorikerin damit begründet, dass sie „das Erforschen, Bewahren, Sammeln, Verstehen und Verbreiten von bildender Kunst [...] folgenreich vorangebracht“ hätten. Die Tatsache, dass von über 400 Kunsthistorikerinnen, die ihr Studium vor 1950 mit Promotion im deutschsprachigen abgeschlossen haben und von denen ein beträchtlicher Teil in den Kerngebieten des Faches tätig war, nur Renate Wagner-Riegers Wirken von den Herausgeber\*innen als „folgenreich“ bewertet wurde, wirft zahlreiche Fragen an die Institutions- und Wissenschaftsgeschichte auf. Die Sektion möchte der Frage nachgehen, welche Arbeitsfelder sich Kunsthistorikerinnen in der Frühphase der Institutionalisierung des Faches erschlossen haben, welche Spuren sie in der Kunstgeschichte hinterlassen haben und warum sie als Akteurinnen heute kaum noch bekannt sind. Müsste „folgenreiches“ Handeln womöglich anders definiert werden, damit Kunsthistorikerinnen als Beitragende zur Geschichte der Kunstgeschichte – ihrer Theorien, Methodiken und Gegenstandsbereiche – sowie der Künste wieder sichtbar werden?*

.....

**Kunst handeln. Galeristinnen der  
Moderne im Einsatz  
für die Kunst ihrer Zeit**  
// Burcu Dogramaci (München)

**Burcu Dogramaci** ist Professorin für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie forscht und publiziert zur Kunst des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart mit einem Schwerpunkt auf Exil und Migration, Geschichte und Theorie der Fotografie, Mode, Architektur, Urbanität, Geschichte der Kunstgeschichte, Live Art. Seit 2017 leitet sie das ERC Consolidator Grant Forschungsprojekt METRO-MOD zu sechs globalen Metropolen als Ankunftsstädte für geflüchtete Künstlerinnen und Künstler der Moderne. Publikationen (Auswahl): *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Leuven 2020 (hg. m. M. Hetschold et al., open access); *Design Dispersed. Forms of Migration and Flight*, Bielefeld 2019 (hg. m. K. Pinther); *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*, Paderborn: Fink 2018; *Rosa und Anna Schapire – Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900*, Berlin: Aviva 2017 (hg. mit G. Sandner).

*In den 1910er und 1920er Jahren traten Kunsthändlerinnen wie Maria Kunde (Kunstsalon Maria Kunde, Hamburg) und Johanna Ey (Junge Kunst – Frau Ey, Düsseldorf) für die Kunst ihrer Zeit ein. Die von ihnen geleiteten privaten Kunstinstitutionen, die selbstbewusst den Namen ihrer Gründerinnen trugen, waren Foren für eine oft regionale zeitgenössische Kunstproduktion. Dieser Einsatz von Frauen für die Gegenwartskunst kann auch im Exil – beispielsweise in London – weiterverfolgt werden. So war die aus Wien stammende Ala Story (eigentlich Emilie Anna Maria Heyszi von Heyszenau) in mehreren progressiven Londoner Galerien für Gegenwartskunst tätig, darunter Redfern Gallery oder Storrans Gallery – meist in leitender Funktion oder Partnerin. Nachdem Ala Story 1940 in die USA weiter emigrierte, etablierte sie in New York das American British Art Center und wurde 1952 Direktorin des Santa Barbara Museum of Art. In der Nachkriegszeit waren Kunsthändlerinnen wie Hanna Bekker vom Rath (Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath) oder Hanna Grisebach (Grafisches Kabinett für zeitgenössische Kunst, Heidelberg) wichtige Fürsprecherinnen der im NS verfeimten Moderne (Otto Dix, Ida Kerkovius, Ludwig Meidner), traten aber auch für jüngere Künstler\*innen (Otto Piene) ein. Hanna Bekker vom Rath war auch eine Mittlerin zu exilierten Künstler\*innen und Kunsthistoriker\*innen wie Rosa Schapire, die sie in London besuchte.*

*Mit Blick auf die Präsenz von Kunsthändlerinnen und Galeristinnen der Moderne und ihren folgenreichen Einsatz für die Kunst ihrer Zeit lassen sich folgende Thesen formulieren: Gegenwartskunst, der erst Anerkennung zuteil werden musste, bot eine besondere Möglichkeit der Betätigung für Frauen im Kunstsystem. Da zunächst nur wenige Museen für zeitgenössische Kunst eintraten, waren private Kunstinstitutionen und Privatsammler\*innen maßgebliche Förderer der Kunst ihrer Zeit. Die in diesem Vortrag behandelten Akteurinnen betätigten sich auf einem von Konkurrenzen zu männlichen Kollegen weniger belasteten Feld der Gegenwartskunst. Der geschützte Raum der Galerien, Kunstsalons oder Kabinetten bot ihnen dabei Chancen der Profilierung und des Engagements. Zugleich kann postuliert werden, dass die Kunst der Moderne wesentlichen Anschlag durch die Tätigkeit dieser und weiterer Akteurinnen erhielt. Die geschlechtsspezifische Perspektivierung eines bislang marginalisierten Aktionsfelds kann wertvolle Erkenntnisse zu Handlungsoptionen von Frauen im Kunstbetrieb der Moderne geben, die komplementär zur Matronage – den fördernden Sammlerinnen und Mäzeninnen – gesehen werden können.*

.....

**Kunsthistorikerinnen und die  
Weltkunstgeschichte. Drei  
Internationale Karrieren von  
Kunsthistorikerinnen, die am  
Kunsthistorischen Institut in Wien  
promoviert wurden:**  
**Melanie Stiaßny (1876–1960),  
Stella Kramrisch (1886–1993),  
Katharina Otto-Dorn (1908–1999)**  
// Jo Ziebritzki (Berlin)

**Jo Ziebritzki** forscht zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, mit Schwerpunkten in Geschichte der Kunstgeschichte, Geschlecht und Transkulturalität. Sie ist Doktorandin im Graduiertenprogramm des Heidelberg Centre for Transcultural Studies. Gründungsmitglied des DFG-Netzwerks „Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970“ und der gleichnamigen AG am Ulmer Verein. Bis 2017 war sie Teamleiterin von „Reciprocal Turn, Plattform für Kunsttheorie und künstlerische Praxis“ und Mitglied des „Feministischen Arbeitskollektivs Karlsruhe (FAK)“. Publikationen (Auswahl): *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa und Indien. Ein Beitrag zur Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte*, Marburg: Büchner Verlag, 2021; *Kritische Berichte: Images von Kunsthistorikerinnen\**, Hg. v. Brigitte Sölch, Jo Ziebritzki, Anja Zimmermann, Heft 4.2021 (Dezember).



Welche Rolle spielten Kunsthistorikerinnen in der „Weltkunstgeschichte“ zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts? Keine – könnte die vorschnelle Antwort sein, denn die Geschichten der Weltkunst, die mit universalem Anspruch versuchten die Künste aller Zeiten und aller Völker in einer kohärenten Erzählung zusammen zu fassen, wurden von Kunsthistorikern verfasst. Doch trugen in den 1910er und 20er Jahren an dem Ersten Kunsthistorischen Institut in Wien, was seinerzeit das einzige Ausbildungsinstitut für außereuropäische Kunstgeschichte war, etwa die Hälfte der Seminarmitglieder Frauennamen.

Der Beitrag geht der Rolle von Kunsthistorikerinnen in der Weltkunstgeschichte nach. Im ersten Teil soll die Studiensituation der Frauen am Kunsthistorischen Institut in Wien rekonstruiert werden: Wozu arbeiteten die Kunsthistorikerinnen? Welche Methoden erlernten sie dort? In welchem Verhältnis standen sie und ihre Leistungen zu denen der männlichen Studierenden und Professoren? Im zweiten Teil werden exemplarisch drei internationale Karrieren von Kunsthistorikerinnen nachvollzogen, die am KHI in Wien promoviert hatten:

Melanie Stiaßny (1876-1960) forschte zu ostasiatischer Kunstgeschichte und trug in den 1920er Jahren wesentlich zur wissenschaftlichen Bearbeitung der ostasiatischen Sammlungen in Wien bei, unter anderem indem sie den „Verein der Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien“ mitbegründete. Aufgrund der Annexion Österreichs emigrierte sie in die Schweiz, wo sie als Dozentin an der Universität Genf unterrichtete.

Stella Kramrisch (1896-1993), Expertin für indische Kunst und Kunstgeschichte, ist die zweite Fallstudie gewidmet. Nach ihrer Promotion 1919 erhielt sie in den frühen 1920er Jahren eine Anstellung an der Reform-Universität Kala Bhavan im Nord-Osten Indiens. In dem bewegten Leben mit Stationen in Europa, Indien und den USA blieb die wissenschaftliche Erforschung indischer Kunst ihr konstantes und zentrales Interesse.

Katharina Otto-Dorns (1908-1999), Forschungsschwerpunkt war islamische Kunst. Nach der Promotion in Wien führte ihre praktische Ausbildung sie über Berlin nach Istanbul und 1944 von dort nach Heidelberg, wo sie sich 1948 habilitierte. Als Professorin lehrte sie in Ankara und Los Angeles, bevor sie ab den späten 1980er Jahren abermals in Heidelberg tätig war.

Anhand der drei Expertinnen – Stiaßny für ostasiatische, Kramrisch für indische, und Otto-Dorn für islamische Kunstgeschichte – soll erkundet werden, wie in Wien studierte Kunsthistorikerinnen die der Erforschung nicht-europäischer Kunstgeschichte institutionell und methodisch prägten.

.....

Populäre Kunstpublizistik  
als Handlungsraum –  
der Fall Hedwig Fechheimer  
// Luise Mahler (Berlin)

### Luise Mahler

ist freischaffende Kunsthistorikerin in New York. Von 2014 bis 2016 war sie Assistentenkuratorin der Ausstellung „Picasso Sculpture“ am MoMA. Unterstützt u. a. von einem 2017-2019 Fellowship am Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art arbeitet sie über europäische Kubismus-Theorien.

Warum wissen wir, die wir heute das künstlerische Handeln der europäischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts erforschen, so wenig über die deutsch-jüdische Kunstwissenschaftlerin Hedwig Fechheimer und ihr Handeln, d. h. ihr Denken, Wissen und Tun zur Kunst Ägyptens? Nahm doch gerade diese neben anderen nicht-europäischen Künsten Einfluss auf Künstler\*innen in Europa dieser Epoche. Fechheimers Erstlingswerk *Die Plastik der Ägypter* erschien 1914 im Verlag von Bruno Cassirer in Berlin und wurde in Fachzeitschriften wie auch Kunstjournalen – unter anderem in *Kunst und Künstler* und den *Soirées de Paris* – unmittelbar breit und transnational rezipiert. Bereits 1923 konnte das Buch die beachtenswerte Auflage von insgesamt sechszwanzigtausend Exemplaren bei fünf Ausgaben sowie eine Übersetzung ins Französische vorweisen.

Misst man die Wirkung Fechheimers Darlegungen zum ästhetischen Eigenwert der ägyptischen Kunst, welche ihre Zeitgenossen als „innovativ“ und „erfrischend neu“ bewerteten, mittels der Zahl ihrer belegbaren Rezipienten, so lässt sich das

*Vergessen der Kunstwissenschaftlerin lediglich aufgrund ihrer Herkunft sowie der patriarchalen Strukturen der Kunstgeschichte erklären. Ihr als ein "Buch für Künstler" beschriebenes Werk erfreute sich nicht zuletzt wegen des geringen Preises und handlichen Formats an mehr als einem Expertenpublikum. Innerhalb der englisch-, französisch- und deutschsprachigen Künstlerschaft zogen keine geringeren als André Breton, Alberto Giacometti, Bernhard Hoetger, Paul Klee, Johannes Itten und Winold Reiss Die Plastik der Ägypter zur eigenen Arbeit heran. Unter den Kunstkritiker\*innen und Kunsthistoriker\*innen, die Fechheimers Lesart noch bis nach dem Zweiten Weltkrieg als aktuell, grundlegend und präzise zitierten, befanden sich ebenfalls keine geringeren als Paul Westheim und Siegfried Giedion. Fechheimers Handeln blieb im Fall dieser Akteure also gerade nicht folgenlos.*

*Bei Erscheinen von Die Plastik der Ägypter war Fechheimer eine noch weitgehend unbekannte, jedoch gut vernetzte und durch ihre Anbindung an die renommierte Berliner Schule für Ägyptologie im Hinblick auf ihr Forschungsobjekt vielseitig unterrichtete Wissenschaftlerin. Innerhalb ihres Faches und im Bereich der populären Kunstpublizistik war sie jedoch eine von nur sehr wenigen Autorinnen.*

*Anhand der Ereignisse, die der Plastik der Ägypter in Fechheimers professionellen Werdegang folgten – ihr zweites Buch und die Wahl zum Mitglied der Sachverständigenkommission der Ägyptischen Abteilung der Berliner Museen (1921), ein öffentlicher Vortrag an der Kestner-Gesellschaft in Hannover (1924) sowie ihr Beitrag an dem surrealistischen Kunstmagazin Documents (1929) – werden Kategorien wie Interdisziplinarität, Kollaboration, Herkunft, Netzwerk, Nischendasein und das noch junge Format der Kunstbuchreihen als Kriterien eines wirkungsvollen Handlungsraumes für Kunsthistorikerinnen innerhalb der populären Kunstpublizistik am Beispiel Fechheimers analysiert und methodisch hinterfragt.*

.....

**Erica Tietze Conrat (1883–1958) und  
Fragen an den Kanon**  
// Bettina Uppenkamp (Hamburg)

### **Bettina Uppenkamp**

Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und Philosophie in Heidelberg und Hamburg. Promotion 1997 mit einer Arbeit zu Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock (Berlin 2004). 2009 habilitiert an der Humboldt-Universität mit einer Arbeit zu den italienischen Hochzeitstruhen des 15. Jahrhunderts. Lehraufträge, Vertretungs- und Gastprofessuren an der Universität Bremen, der Universität Hamburg, der HfBK Hamburg und der Humboldt-Universität zu Berlin sowie Tätigkeit als Universitätslektorin an der Universität für angewandte Kunst in Wien und als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Exzellenz-Cluster „Bild Wissen Gestaltung. Ein interdisziplinäres Labor“ an der Humboldt-Universität. Von 2013 bis 2017 Professur für allgemeine Kunstgeschichte an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden, seit Wintersemester 2017/18 Professur für Kunst- und Bildgeschichte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

*Erica Tietze Conrat hat zu zahlreichen, sogenannten, kanonischen Themen gearbeitet (zu Mantegna, zur venezianischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, zu Dürer und zu anderen), teils in enger Kooperation mit ihrem Ehemann Hans Tietze. Der Fokus des Beitrags wird darauf liegen, wann, wie, und unter welchen Bedingungen Frauen zum Kanon beitragen konnten (oder wollten), und zugleich stellt sich die Frage, was dieses Beitragen zum Kanon für die Autorinnen bedeutete.*

.....

**Architektur – Stadt – Raum.**  
**Zur Vita activa im Grenzbereich**  
**der Disziplin(en)**  
// Brigitte Sölch (Heidelberg)

.....

**Brigitte Sölch** war bis 2018 am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut tätig und habilitierte sich an der HU Berlin („Das Forum – nur eine Idee? Eine Problemgeschichte aus kunst- und architekturhistorischer Perspektive, 15.–21.Jh.“). Seit 2018 ist sie Professorin für Architektur- und Designgeschichte / Architekturtheorie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart und war 2019 Weinberg Fellow an der Italian Academy for Advanced Studies der Columbia University in NYC. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Architektur- und Bildgeschichte mit Bezug zur politischen Ideengeschichte sowie die Architektur- und Problemgeschichte des Öffentlichen aus historisch und kulturell vergleichenden Perspektiven. Eleanor von Erdberg-Consten steht exemplarisch und doch exponiert für die Biographie einer Kunsthistorikerin, die sich an einer Architekturfakultät in den 1950er Jahren eine neue Existenz aufzubauen beginnt. Ziel meines Impulsvortrags ist es, ausgehend von dieser Expertin für Ostasiatische Kunst und Architektur nach dem Arbeiten von Kunsthistorikerinnen im Grenzbereich der Disziplinen zu fragen. Zu überlegen ist, inwiefern die Auseinandersetzung mit Architektur, Stadt, Raum Teil einer vita activa ist, die in Anlehnung an Hannah Arendt Formen menschlichen Tätigseins meint und bestimmte Vorstellungen von Öffentlichkeit tangiert.

.....

**Podiumsdiskussion**

.....

Moderation: **K. Lee Chichester** (Berlin)  
und **Heidrun Rosenberg** (Wien)

---

**SAMSTAG, 06.11.2021**

## **KARRIERN IN MUSEEN UND DENKMALPFLEGE**

**9:30 – 11:00**

Moderation: **Claudia Koch** (Wien)

**9:30**

.....

**Edith Hoffmann (1888–1945),**  
**Direktorin am Museum der**  
**Schönen Künste, Budapest**  
// Anna Kopócsy (Budapest)

**Anna Kopócsy**

Geboren in Budapest, 1990-1996 Studium der Kunstgeschichte an der Universität ELTE, Budapest, 1997 Magister Artium an der Universität ELTE, Magisterarbeit: Képzőművészek Új Társasága (Neue Gesellschaft Bildender Künstler) (1924-1927), ausgezeichnet mit dem Fülep Lajos Preis. 1997-2000 Museologin in der Graphischen Abteilung der Ungarischen Nationalgalerie, Graphische Abteilung, 2009 Promotion im Fach Kunstgeschichte an der Universität ELTE, Dissertation: Képzőművészek Új Társasága (Neue Gesellschaft Bildender Künstler), KUT (1924-1950), 2009-2011 Privatdozentin, Katholische Péter-Pázmány-Universität, Piliscsaba, seit 2011 Senior Lecturer, Katholische Péter-Pázmány-Universität, Budapest. Forschungsschwerpunkte: Moderne Kunst in Ungarn, Künstlergruppen, Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts.

*Edith Hoffmann (1888-1945) was the first important and outstanding female art historian in Hungary. She received her PhD in medieval art in 1910 and worked at the Museum of Fine Arts in Budapest from 1913 until her tragically sudden death. According to her, around 1910 she also attended the classes of Professor Max Dvorak at the University of Vienna. She combined in herself all the virtues of a highly versatile, erudite, theoretical scholar and a practical museum specialist. All this at a time when, as a female intellectual, she had to face many prejudices; still she managed to overcome them. She was in direct daily contact with both the art-historical profession and artists and writers. Not only was she successful as a theorist, with interests ranging from ancient to contemporary art, but as an artist she should also be remembered as an innovator in the genre of shadow painting.*

*In my lecture I will partly explore Edith Hoffmann's career opportunities in the light of contemporary Hungarian society, and partly highlight some of the events and moments that connected her to Vienna through her friendships or her museum work. Among others, her close relationship with Johannes Wilde can be mentioned, with whom she corresponded regularly, but she also maintained her connections to Vienna in her later years as well. After World War I, following the collapse of the Monarchy, she was involved as an expert in the process of distributing cultural goods between Vienna and Hungary. Speaking several languages, including German as a mother tongue, Edith had no difficulty in finding her way around Europe's major cities, especially Vienna.*

**10:00**

.....

**Anna Spitzmüller (1903–2001)**  
// Ursula Drahoss (Wien)

**Ursula Drahoss** lebt in Wien. Sie arbeitet derzeit in der Abteilung Sammlungen Online an der Albertina. Seit 2017 ist sie im Bereich der Grundlagenforschung für die inhaltliche Erschließung der Druckgraphikbestände tätig: <https://www.albertina.at/forschung/zeichnung-druckgrafik/projekte/historische-druckgrafikbaende/> Laufende Promotion am Institut für Kunstgeschichte zum Thema „Die Popularisierung des Werkes des Moritz von Schwind (1804–1871): Ein Forschungsbeitrag der Reproduktionsgraphik im 19. und frühen 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum.“

*Die 2001 verstorbene Kunsthistorikerin Anna Spitzmüller gilt als eine der ersten Kustodinnen Österreichs: 1926 promovierte sie mit ihrer Dissertation „Die Brüder Strudel als Plastiker. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofkunst Kaiser Leopold I.“ bei Josef Strzygowski – ein Jahr später hat Otto Benesch, ein Schüler Dvořáks die Kunsthistorikerin an die Albertina aufgenommen. Spitzmüller wirkte an der Albertina von 1927 bis 1954 und wechselte danach an das Kunsthistorische Museum in Wien, wo sie 1968 emeritierte. Schwerpunkte ihrer kunsthistorischen Arbeit waren die wissenschaftliche Erschließung von Zeichnungenbeständen der Albertina, die Sicherung und Evakuierung nationaler Kunstschatze im zweiten Weltkrieg und die Kunstvermittlung.*

*Anlässlich ihres 90. Geburtstages wurde Anna Spitzmüller in Form eines Videointerviews gewürdigt. Die Kunsthistorikerin rückte seither auch in das Blickfeld zeitgenössischer feministischer Biografieforschung; 2018 nahm man ihre Lebensdaten in das Sammelwerk „Biografien bedeutender österreichischer Wissenschaftlerinnen“<sup>1</sup> auf und 2020 wurde ihr Wirken aus der Sicht einer ehemaligen amerikanischen Kunstgeschichtestudentin beschrieben.*

*Ziel des Vortags ist es, am bestehenden biographischen Interesse an Anna Spitzmüller anzuknüpfen und der Frage nachzugehen, wie das berufliche Wirkungsfeld der Kunsthistorikerin in der Zeit von 1926–1968 einzuschätzen ist. Einen zentralen Bestandteil stellt dabei die Rekonstruktion der sozialen Netzwerke dar, in denen sie sich bewegte.*

*Bereits in den 1930er Jahren positionierte sich Spitzmüller als Befürworterin der Gleichstellung der Geschlechter und war aktiv im Bund österreichischer Frauenvereine zur Förderung der „Frauenbewegung, Frauenbildung und Frauenarbeit“. Als Gründungsmitglied und Präsidentin des ersten europäischen Z(H)ONTA-Clubs in Wien setzte sie ihr Engagement für Frauen bis in die 1960er Jahre fort.*

*Durch eine quellenkritische Analyse von biographischem Material, Archivbeständen der Albertina und des Kunsthistorischen Museums und durch systematische Inhaltsanalysen einzelner Publikationen Spitzmüllers zur Zeichnung und Graphik wird die Museumsarbeit und das wissenschaftliche Spezialgebiet der Kunsthistorikerin untersucht. Dabei wird die Position Anna Spitzmüllers in einem Umfeld beleuchtet, welches die Nachwelt hauptsächlich durch das Wirken männlicher Persönlichkeiten wie Otto Benesch und Alfred Stix wahrnimmt. Darüber hinaus gilt es darzustellen, ob und welche Position die Kunsthistorikerin zwischen den einander nahezu feindlich gesinnten Lagern um die Legitimität der Nachfolge des Lehrstuhls der „Wiener Schule der Kunstgeschichte“<sup>2</sup> an der Universität Wien bezogen haben könnte, war sie doch Schülerin Josef Strzygowskis, der als Gegenspieler von Max Dvořák galt.*

10:30

.....

**Friderike Klauner (1916–1993),  
Direktorin der Gemäldegalerie  
(1967–1981) und Erste Direktorin des  
KHM, Wien (1973–1981)**  
// Susanne Hehenberger (Wien)

### **Susanne Hehenberger**

Von 1992 bis 1999 studierte Susanne Hehenberger Geschichte und Politikwissenschaft an den Universitäten Wien und Trier. Von 1999 bis 2003 absolvierte sie ein Doktoratsstudium für Geschichte. seit 1999 Mitarbeit an verschiedenen Forschungsprojekten zur (Frühen) Neuzeit; seit 2002 Lehrbeauftragte am Institut für Geschichte der Universität Wien; 2001-2003 DOC-Stipendiatin der ÖAW, Michael Mitterauer-Förderungspreis 2004 für die Dissertation; Mitherausgeberin der „Frühneuzeit-Info“ und Vorstandsmitglied des Instituts für die Erforschung der Frühen Neuzeit; seit 2009 Provenienzforscherin im Auftrag der Kommission für Provenienzforschung, seit 2015 auch Archivarin im Kunsthistorischen Museum in Wien.

*„Ein liebenswürdiger, großzügiger Mensch und eine außergewöhnliche Persönlichkeit des österreichischen Geisteslebens“ – so beschrieb Ortwin Gamber seine langjährige Kollegin und Vorgesetzte in seinem Nachruf 1993. Willibrord Neumüller, Bibliothekar und Archivar des Stiftes Kremsmünster, lobte Klauners „untrüglich sicheren Geschmack beim Aufstellen und Gestalten, ihre jeder Situation gerechten Umgangsformen“ 1966 in einem persönlichen Schreiben an Bundeskanzler Klaus und hob hervor, dass sie zudem über „ausgezeichnete Sprachkenntnisse und eine hohe Kennerschaft in Literatur und Musik“ verfüge.*

*Beeindruckend war Friderike Klauner zweifellos: in einer Zeit, in der generell kaum Akademikerinnen an der Spitze wissenschaftlicher Institutionen standen – einzig das Museum für Völkerkunde wurde 1955 bis 1975 von der Ethnologin Etta Becker-Donner geleitet –, übernahm sie 1967 die Direktion der Gemäldegalerie und fungierte ab 1973 auch als „Erster Direktor“ des Kunsthistorischen Museums in Wien, 1976/77 war sie zudem administrative Leiterin der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe. Sie brachte vielfältige Berufserfahrungen mit: Beginnend in der Abschlussphase ihres Studiums, das sie im Dezember 1941 erfolgreich mit der Dissertation „Der Wohnraum im Wiener Biedermeier“ beendete, führte sie bis Mai 1943 Inventarisierungsarbeiten im Kunstgewerbemuseum durch. Von Juni bis September 1943 wurde sie vom Landesdenkmalamt Oberdonau am Historischen Institut St. Florian dienstverpflichtet, welches die Bibliotheken und Archive der aufgehobenen Klöster verwaltete, danach, von Oktober 1943 bis Dezember 1944 arbeitete sie als wissenschaftliche Hilfskraft in der Bibliothek des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Wien. Ab Juni 1945 war Klauner im Kunsthistorische Museum tätig, zunächst per Werkvertrag, ab 1948 angestellt und wurde 1952 wissenschaftliche Assistentin der Gemäldegalerie, 1954 „Kustos II. Klasse“, 1962 „Kustos I. Klasse“, bevor sie ab 1967 die Gemäldegalerie leitete.*

*Friderike Klauners fachliche Kompetenz zeigte sich nicht nur in ihren wissenschaftlichen Publikationen, darunter wichtige Bestandskataloge, sie verfügte auch über Durchsetzungsfähigkeit und Managementqualitäten, die sie bei der Erweiterung des musealen Wirkungsbereichs unter Beweis stellte: 1968 wurde ein erster, 1971 der zweite Teil der Sekundärgalerie für Museumsbesucher\*innen zugänglich gemacht. 1974 wurde die baulich sanierte Wagenburg in Schönbrunn eröffnet, 1976 die Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs auf Schloss Ambras, 1978 das Ephesos-Museum in der Neuen Burg in Wien. Beachtlich sind auch die von ihr intensivierte Pflege internationaler Museumskontakte und die Ausstellungen während ihrer Direktionszeit, deren letzte von Mai bis August 1981 Gemälde aus der Eremitage in Leningrad und dem Puschkin-Museum in Moskau im Kunsthistorischen Museum präsentierte.*

11:00 Pause

.....

11:30 – 12:30

Moderation: Daniel Resch (Wien)

11:30

.....

**„Der Landeskonservator W.“  
Margarethe Witternigg,  
eine Pionierin der österreichischen  
Denkmalpflege (1911–1951)**  
// Conny Cossa (Salzburg)

**Conny Cossa** geb. in Meran (Südtirol), ist Kunst- und Architekturhistoriker. Er studierte in Wien, Rom und Frankfurt a.M. und war lange als freischaffender Kurator und Ausstellungsgestalter, u.a. für das Jüdische Museum Wien, das Palais Mammaing Museum Meran oder das Wien Museum aktiv. Seit 2020 ist er in der Abteilung für Salzburg des Bundesdenkmalamtes tätig.

*Das im Jahr 2001 veröffentlichte Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege, herausgegeben von Theodor Brückler und Ulrike Nimeth, gibt einen Überblick über alle zwischen 1850 und 1990 im Bereich der Denkmalpflege tätigen Personen. In diesem akribisch recherchierten Grundlagenwerk finden sich Einträge zu 2.338 Personen; 45 davon sind Frauen – das entspricht einem Prozentsatz von 1,9. Allen 45 gebührt Respekt, sich in einem derart von Männern dominierten Bereich behauptet zu haben; aber eine dieser Pionierinnen hat es fast bis an die Spitze der Behörde geschafft: Margarethe Witternigg, die erste Landeskonservatorin Österreichs.*

*1945: nach Jahren des Krieges und der kulturellen Barbarei liegt das künstlerische und architektonische Erbe Österreichs in Trümmern. In dieser schweren Zeit wird Witternigg an die Spitze des Landeskonservatorats für Salzburg berufen. Den Titel „Landeskonservatorin“ gibt es noch nicht; Witternigg unterschreibt ihre Akten mit „Der Landeskonservator W.“ Die 34jährige Witternigg schafft es trotz der widrigen Umstände, die Salzburger Abteilung des Bundesdenkmalamts wiederaufzubauen. Als promovierte Kunsthistorikerin ist sie Expertin im fachlichen Bereich; aber auch die administrativen Herausforderungen meistert sie gekonnt: bereits gegen Ende des 2. Weltkrieges hatte sie die Amtsgeschäfte des Landeskonservatorats von Kärnten provisorisch geführt. In Salzburg ist es 1945 für die hungernde Bevölkerung wohl das geringste Problem, dass es im Salzburger Dom regnet oder die Bürgerspitalskirche in Trümmern liegt. Trotzdem schafft es Witternigg, die Bedeutung des kulturellen Erbes in dieser herausfordernden Zeit glaubwürdig zu vermitteln. In Ihrer nur vier Jahre währenden Amtszeit leistet Witternigg Beeindruckendes: sie begleitet die Restaurierung der Kollegien-, der Bürgerspitals-, der Johannesspitals- und der Kajetanerkirche; mit ihrer Überzeugungskraft schafft sie es, die Dreifaltigkeitskirche Fischer von Erlachs wieder in ihren Originalzustand zurückzusetzen. Sie setzt sich für die Rettung des Treppenhauses von Johann Lucas von Hildebrandt im Schloss Mirabell und die Restaurierung der Fürstenzimmer auf Hohensalzburg ein und lässt die Wallfahrtskirche Maria Plain wieder im barocken Farbschema Gold und Blau erstrahlen. Außergewöhnliche Erfolge hat Witternigg im Bereich der Wandmalerei: sie lässt die wertvollen mittelalterlichen Fresken der Pfarrkirche Mariapfarr und die Renaissancegrotesken in St. Leonhard bei Grödig freilegen; sie begleitet die Restaurierung der schwer von den Bomben in Mitleidenschaft gezogenen barocken Fresken Paul Trogers in der Salzburger Kajetanerkirche; sie entdeckt Wandmalereien in St. Ruprecht in Weißpriach und der Frauenkirche in Bischofshofen. Voller Passion veröffentlicht sie Ihre Erkenntnisse in den ersten Nachkriegsausgaben der Österreichischen Zeitschrift für Denkmalpflege, interpretiert, kontextualisiert und diskutiert sie. Witternigg setzt sich außerdem erfolgreich für die Rückführung verschleppten Kunstguts ein: es ist ihr zu verdanken, dass die Tafelbilder aus Großgmain nicht aus der Öffentlichkeit verschwanden. 1949 muss Sie zwischen Karriere und Liebe entscheiden: beides war einer Frau behördlich nicht gestattet. Sie entschied sich für letzteres und trat aus dem BDA aus. 1951 starb sie, viel zu früh, an den Folgen einer Hirnblutung.*

12:00

.....

**Frauen in der Denkmalpflege**  
**(Schwerpunkt nach 1940)**  
// Paul Mahringer (Wien)

**Paul Mahringer** geboren in Wien, Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, 2013 Dissertation zum Umgang mit dem baulichen Erbe der NS-Zeit in Linz. 2006 Eintritt in das Bundesdenkmalamt. Seit 2016 Leiter der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung. Als solcher Herausgeber der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. Koordinator des jährlichen Unterschutzstellungsprüfungsprogramms des Bundesdenkmalamts. Koordination und Durchführung von Großverfahren zur Prüfung der Denkmaleigenschaften von Ensembles. Veranstaltung von Fachtagungen zur Frage des Denkmalschutzes und der Geschichte und Theorie der Denkmalpflege in Österreich. Forschungsschwerpunkte zur Theorie und Geschichte der österreichischen Denkmalpflege, insbesondere der Inventarisierung von Denkmalen sowie zum Umgang mit dem schwierigen baulichen und archäologischen Erbe der NS-Zeit und damit auch der Frage, wie Denkmale der jüngeren und jüngsten Vergangenheit in Theorie und Praxis zu bewerten sind. Dazu zahlreiche Vorträge und Publikationen im In- und Ausland. Seit 2018 Chairman der Task Force on Economy and Statistics des European Heritage Heads Forums. Als solcher Beschäftigung mit der Frage der statistischen Auswirkung und damit Messbarkeit des materiellen kulturellen Erbes auf Wirtschaft und Gesellschaft. Auf europäischer Ebene dazu beratende Mitwirkung bei zwei ESPON-Studien.

Während Erica Tietze-Conrat, die als erste Frau in Wien im Fach Kunstgeschichte promovierte, bei der Erstellung der Österreichischen Kunsttopographie in der Würdigung ihrer Tätigkeit in den Schatten ihres Mannes gestellt wurde, spielen Kunsthistorikerinnen als Denkmalpflegerinnen seit der Nachkriegszeit im Bundesdenkmalamt eine zunehmend wichtige Rolle.

Gerade im Bereich der praktischen Denkmalpflege – dem rauen Ton der Baustelle im Gegensatz zur hehren Wissenschaft – war die Tätigkeit im Bundesdenkmalamt für viele Kunsthistorikerinnen – genauso wie auch für viele Kunsthistoriker – eine Herausforderung, sich gegenüber der die Baustelle dominierenden Männerwelt durchzusetzen und ernst genommen zu werden. Diese schwierige Herausforderung führte zu zahlreichen ausgeprägten Persönlichkeiten, die die Geschichte des Bundesdenkmalamts seit der Nachkriegszeit nachhaltig mitgestalteten und bis heute prägen und dies gilt im Bundesdenkmalamt insbesondere auch für die Frauenwelt. So führte Johanna Gritsch nicht nur wieder ab 1958, sondern bereits von 1941 bis 1945 das Denkmalamt in Innsbruck und scheute trotz ihrer illegalen Mitgliedschaft der NSDAP nicht den Konflikt mit dem Regime. Gertrude Tripp, stellvertretende Amtsleiterin und Leiterin der Restaurierwerkstätten unterzeichnete 1964 die Charta von Venedig für Österreich mit. Eva Frodl-Kraft (1916-2011), die ursprünglich als Amtsfotografin begann, wurde in den 1970er Jahren zur zentralen Figur, wenn es um die Frage des Denkmalinventars und des Denkmalbegriffs ging.

Auch wenn zwar die Männerwelt in der Denkmalpflege dominierte, gab es immer auch einen kleinen Anteil an außergewöhnlichen Frauen in der Führungsebene des Bundesdenkmalamtes, neben Landeskonservatorinnen auch die Leiterin der Ausfuhrabteilung, Marlene Strauß-Zykan, die sich neben dieser Tätigkeit u. a. auch Verdienste um die Forschung rund um den Stephansdom machte. Eva Maria Höhle brachte es so wie Gertrude Tripp – in diesem Fall als Generalkonservatorin – an die zweite Stelle im Bundesdenkmalamt. Sie gilt als Vorreiterin zur Rettung der Wiener Gemeindebauten in den 1970er Jahren und Vordenkerin im Umgang mit dem schwierigen Erbe der NS-Zeit Anfang der 2000er Jahre. Schließlich brachte es mit Barbara Neubauer als Präsidentin eine Kunsthistorikerin an die Spitze des Bundesdenkmalamtes.

In meinem Beitrag sollen ausgewählte Kunsthistorikerinnen kurz biographisch und in ihrer unterschiedlichen Bedeutung für die Denkmalpflege und damit die Institutionsgeschichte des Bundesdenkmalamtes vorgestellt werden. Ihre Leistungen sollen aber auch in Beziehung gesetzt werden zu zeitgleich tätigen männlichen Kollegen, um so ihre Bedeutung besser herausarbeiten zu können. Soweit es möglich ist, soll auch Bezug zum allgemeinen gesellschaftlichen Hintergrund der jeweiligen Zeitstellung genommen werden. Dazu sollen auch Interviews mit Zeitzeuginnen bzw. der noch lebenden Protagonistinnen geführt werden, um damit die spezifisch weibliche Perspektive auf die institutionelle Denkmalpflege besser präsentieren zu können.

**12:30** Pause

••••••••

**14:00 – 17:00**

Moderation: **Maike Hohn** (Wien)

**14:00**

••••••••

**Hanna Hofmann-Stirnemann**  
(1899–1996). **Deutschlands erste**  
**Museumsdirektorin**  
// Gloria Köpnick (Quedlinburg) und  
Rainer Stamm (Oldenburg / Bremen)

**Gloria Köpnick** ist Museumsdirektorin der Lyonel-Feininger-Galerie Quedlinburg. Von 2014 bis 2020 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg tätig. Im Rahmen ihrer Doktorarbeit hat sie die Geschichte der Oldenburger „Vereinigung für junge Kunst (1922–1933)“ untersucht. Zu ihren Arbeit- und Forschungsschwerpunkten zählen die Kunst der Klassischen Moderne, die Kulturgeschichte der Weimarer Republik und das Bauhaus. Freiberuflich ist sie als Autorin, Kritikerin und Dozentin tätig.

**Rainer Stamm** ist Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler. 1998 promovierte er über den „Folkwang-Verlag. Auf dem Weg zu einem imaginären Museum“ (Frankfurt am Main, 1999). Von 2000 bis 2010 war er Direktor der Kunstsammlungen Böttcherstraße/Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen; seit 2010 ist er Direktor des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Rainer Stamm ist

zudem Honorarprofessor für Kunstgeschichte an der Universität Bremen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Kunsthandels- und Museumsgeschichte der Moderne.

*1930 trat in Deutschland die erste öffentlich bestellte Museumsdirektorin ihr Amt an: Hanna Stirnemann übernahm in jenem Jahr die Leitung des Stadtmuseums Jena. Als Museums-„Direktorin“, wie sie ihre Briefe unterschrieb, war sie die Pionierin in einem bis dato von Männern definierten Beruf. Stirnemann war 1927 bei Paul Frankl in Halle promoviert worden. Als „wissenschaftliche Hilfsarbeiterin“ begann sie ihre Museumslaufbahn am Landesmuseum Oldenburg. Während ihrer Arbeit als Assistentin Walter Müller-Wulckows richtete sie ihren Schwerpunkt auf die Kunst und das Kunstgewerbe der Gegenwart und trat mit ersten Aufsatzpublikationen zur zeitgenössischen Kunst hervor. Den musealen Arbeitsalltag meisterte sie mit Bravour: „Eine rege Einfühlungsfähigkeit und natürliche praktische Veranlagung macht sie vielen männlichen Kollegen (...) überlegen“, heißt es in ihrem Abschlusszeugnis. 1929 erhielt Stirnemann die Chance, sich mit der Einrichtung des Reussischen Heimatmuseums in Greiz zu beweisen. Mit großem Elan und in kürzester Zeit arbeitete sie an dem Aufbau des Museums und erweiterte die Bestände in dem ehemaligen Residenzschloss um Werke von Aenne Biermann, Wilhelm Wagenfeld und aus den Werkstätten des Bauhauses und der Staatlichen Bauhochschule Weimar.*

*Nach einer kurzen Zeit als Assistentin am Jenaer Stadtmuseums trat sie im April 1930 – mit 30 Jahren – die Nachfolge des überraschend verstorbenen Direktors Paul Weber an. Als Museumsleiterin und herausragende Kunsthistorikerin mit feinem Gespür für ein innovatives Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm machte sie sich schnell einen Namen. Bedeutung erlangte sie nicht zuletzt durch ihr Engagement für die Kunst von Frauen in Ausstellungen, Führungen und Vorträgen. Die von ihr konzipierte Ausstellung „Die Gestaltende Arbeit der Frau“ (1932) präsentierte u.a. Werke von Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, Hannah Höch, Ellen Auerbach und Aenne Biermann. 1935 heiratete Stirnemann den ehemaligen Bauhäusler Otto Hofmann und trug fortan einen Doppelnamen. Noch im selben Jahr wurde sie von den Nationalsozialisten gezwungen, ihr Amt aufzugeben. Obwohl Wassily Kandinsky dem Ehepaar empfahl zu emigrieren, blieb sie mit ihrem Mann in Deutschland.*

*Nach dem Krieg wurde die politisch ‚unbelastete‘ Kunsthistorikerin als Bürgermeisterin der sächsischen Kleinstadt Hainichen ernannt und als Leiterin des Schlossmuseums Rudolstadt und kommissarische Leiterin des Goethe- und Schillerarchivs in Weimar rehabilitiert. Um sich der restriktiven Kulturpolitik der DDR zu entziehen, übersiedelte sie 1950 nach West-Berlin, wo sie für die Geschäftsstelle des Werkbundes arbeitete. U.a. durch den Wechsel ihres Namens – seit 1950 publizierte sie nur noch unter dem Namen Johanna Hofmann – geriet ihre Pionierrolle für die Geschichte des Berufstandes der Kunsthistorikerinnen und Museumsdirektorinnen weitgehend in Vergessenheit.*

**14:30**

.....

**Auf dem Weg zum modernen  
Museum. Die Frauen im  
Deutschen Museumsbund**  
// Andrea Meyer (Berlin)

**Andrea Meyer** seit 2003 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Technischen Universität Berlin, Lehrstuhl Kunstgeschichte der Moderne, 2007 Promotion mit einer Dissertation zur Rezeption Jean-François Millets in Deutschland, Freie Universität Berlin, 2009 Gastaufenthalt mit Lehrauftrag am Institute of Social Sciences der Istanbul Teknik Üniversitesi, Türkei, 2011-14 Lehraufträge an der Goethe-Universität in Frankfurt a.M. (Studiengang Curatorial Studies – Theorie – Geschichte – Kritik) u. der New York University Berlin (Museum Studies), seit 2014 Koordinatorin des Master Studienschwerpunkts Kunstwissenschaft/Museum in Kooperation mit den Staatlichen Museen zu Berlin, 2017 mehrmonatiger Forschungsaufenthalt Subsahara Afrika (Translokationen von Kulturgütern/Kolonialgeschichte der Museen). Forschungsschwerpunkte: Museums- und Sammlungsgeschichte; Bildkünste der Moderne; Kulturtransfer; Rezeptionstheorie; Kunst und Kunstbetrieb in Berlin; Das Buchprojekt Kämpfe ums professionelle Museum. Karl Koetschau, die Museumskunde und der Deutsche Museumsbund 1905-1939 ist in Vorbereitung und wird voraussichtlich im Frühjahr in der Reihe Museum des transcript-Verlags (Bielefeld) erscheinen.



Alfred Lichtwark, Wilhelm von Bode, Ludwig Justi, Gustav Pauli, Alexander Dörner – die Karrieren dieser Museumsleiter, die sich im Zuge der Museumsreformbewegung des Deutschen Kaiserreichs und der Weimarer Republik entfalteten, sind Gegenstand zahlreicher Biografien. Zudem gewähren Briefeditionen und Memoiren Einblick in den Museumsalltag, wie sie ihn selbst erlebten. Publierte Erinnerungen oder autobiografische Schriften von Frauen in Museen dieser Zeit oder ihnen gewidmete Monografien sucht man hingegen fast vergeblich.

Die interdisziplinäre Forschung zur Museumsgeschichte ist von einem Gendergap geprägt, der die museale Praxis im frühen 20. Jahrhundert treffend widerzuspiegeln scheint. Wie die Bestandsaufnahme „Weibliche Museumsangestellte“ der Hamburger Kunsthistorikerin Else Grützel in der Museumskunde von 1913 klarmacht, hatten zwar Sekretärinnen, Stenotypistinnen und technische Zeichnerinnen die Museen des Kaiserreichs erobert, akademisch ausgebildete Frauen jedoch kaum. Grützel zählte deutschlandweit keine einzige Museumsleiterin und nicht einmal ein halbes Dutzend Volontärinnen und Assistentinnen in Berlin, Leipzig, München oder Trier.

Am Beispiel des 1917 gegründeten Deutschen Museumsbunds (DMB) möchte ich das Museum dennoch als Wirkungsfeld von Kunsthistorikerinnen befragen und so auch ihre Rolle für die Modernisierung der Institution sichtbar machen. Mitten im Ersten Weltkrieg ins Leben gerufen, setzte sich der DMB zunächst aus einigen wenigen Direktoren zusammen. Obgleich er sich nach Kriegsende mit der Publikation *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* (1919) für Museen als demokratische Bildungsstätten aussprach und sich als Reformkraft positionierte, stagnierten seine Geschäfte rasch: Jahresversammlungen fanden nur unregelmäßig statt, die Mitgliederzahl blieb im internationalen Vergleich niedrig. Eine Wende gelang dem Verband unter einem neuen Vorsitzenden, Werner Noack aus Freiburg, erst gegen Ende der 1920er Jahre. Unter welchen Umständen und warum sich der DMB im Zuge seiner Wiederbelebung nicht nur für Museumsmitarbeiter unterhalb der Leitungsebene, sondern auch für weibliche Fachkräfte öffnete, soll auf Grundlage bislang unentdeckter Archivalien diskutiert werden. Mit ihnen lässt sich belegen, dass die Männerrunde seit 1927 um Frauen verstärkt wurde, die ihrerseits die Hierarchie der Angestellten in ganzer Breite, von der Hilfsarbeiterin über die Sammlungsleiterin bis hin zur Museumsdirektorin, repräsentierten. Konkret handelte es sich zum Beispiel um Agnes Waldstein vom Essener Museum Folkwang, Frieda Fischer-Wieruszowski vom Museum für Ostasiatische Kunst in Köln, Marie Schuette vom Kunstgewerbemuseum in Leipzig, Hildegard Heyne vom Leipziger Museum für bildende Künste, Margarete Lippe vom Westfälischen Landesmuseum in Münster und Hanna Stirnemann vom Stadtmuseum Jena. Bis 1934 traten dem DMB bzw. der Abteilung für Kunst- und Kulturmuseum nach der 1928 beschlossenen Erweiterung zu einem Gesamtverband für verschiedene Museumstypen sogar insgesamt 14 Museumsmitarbeiterinnen bei. Von enormer Bedeutung war der Verband jedoch auch für Akademikerinnen, die sich ihm nicht unmittelbar anschlossen, sondern sich als Arbeitssuchende an die Geschäftsstelle wandten. In den wirtschaftlichen Krisenjahren gegen Ende der Weimarer Republik hatten die Vorsitzenden des Verbands, Noack und sein Vorgänger Gustav Pauli, begonnen sich als Vermittler für Fachpersonal zu engagieren. Dank der erhaltenen Bewerbungen samt Lebensläufen und Zeugnissen, die die Anwärtnerinnen auf den Museumsdienst dem DMB schickten, lässt sich ein weiteres Dutzend kaum bekannter oder vergessener Akteurinnen des historischen Kunst- und Museumsbetriebs identifizieren.

Eine Rekonstruktion der kuratorischen und wissenschaftlichen Tätigkeiten der Frauen, die im DMB organisiert waren oder das Netzwerk als Jobbörse nutzten, will und kann der Vortrag allein schon angesichts der lückenhaften, uneinheitlichen Forschungs- und Quellenlage nicht leisten. Vielmehr gilt es mit Blick auf diese frühen Museumsfrauen zu betonen, dass starre, in asymmetrischen Geschlechterverhältnissen gründende Strukturen des Museumswesens in Bewegung geraten waren, kurz bevor das Personal im Nationalsozialismus in großem Stil ausgewechselt wurde. Der soziale Wandel in den Museen, den die Kunsthistorikerinnen im Umfeld des Bunds mitbewirkt hatten, ist wohl nicht zuletzt darum aus dem Blickfeld geraten. Dabei schieden sie nach dem Regierungswechsel 1933 weder geschlossen aus dem Verband aus noch waren sie allesamt von Entlassung, Verdrängung und Emigration bedroht, wie in einem Ausblick auf ihre Arbeits- und Lebensbedingungen im Museumsbetrieb unter dem NS-Regime gezeigt werden soll.

15:00 .....

Museology in a rough voice.  
Alma S. Wittlin (1899–1991)  
// Hadwig Kraeutler (Wien)

**Hadwig Kraeutler** is a free-lance museologist and museum educator, with a focus of research on communication in museums and exhibitions, art teaching, learning, exile studies. She has lectured, taught, and published on these subjects. A civil servant (retired 2012) Hadwig, was working at the Belvedere (Vienna, Austria). She was the first ever museum educator in this Austrian federal museum, with responsibility for devising, implementing and running the department (1992– 2000); from 2002 onwards, she was senior advisor in charge of projects, museological and conceptional issues.

Hadwig studied at the Academy of Fine Arts and at the University of Vienna (diplomas in 1974, 1978) and (after eight years of secondary teaching) Museum Studies with School of Museum Studies at Leicester University, Leicester, GB (M.A. Museum Studies 1985; Ph.D. 2003);

Publications include: Otto Neurath – Museum and Exhibition Work: Spaces (Designed) for Communication (Frankfurt/Main et al.: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2008); Heritage Learning Matters, Museums and Universal Heritage. Conference Proceedings, ICOM/CECA 2007 Vienna (Vienna: Schöffer-Poeschl Verlag, 2007);

*For a period of her life, Alma Wittlin (1899, Lviv/Ukraine – 1991, Palo Alto/California) was enjoying considerable esteem within the museum profession. In 1949, she was the first female to address 'The Museum' in a monographic publication (A. S. Wittlin, The Museum. Its History and its Tasks in Education, in 'International Library of Sociology and Reconstruction', series ed. Karl Mannheim; London: Routledge and Keagan Paul, 1949). This volume was characterised in the United States as 'still the standard work on museums and their educational role,' twenty years after it had come out in London.*

*Wittlin had finished her studies of art history at the University of Vienna with a doctoral degree in 1925. Her professional career started in the 1930s, in the German speaking countries. At that time, as she later explained (Wittlin, interview 1962), "Wanting to be judged neutrally, for her intellectual achievements exclusively", Wittlin did not disclose her gender identity. In 1937, fleeing Nazi-persecution, she left Vienna for England, and as many émigrés had to 're-invent herself'. ([https://www.univie.ac.at/geschichtegesichtet/a\\_wittlin-frischauer.html](https://www.univie.ac.at/geschichtegesichtet/a_wittlin-frischauer.html))*

*Wittlin's working life – an aspiring museum volunteer in Berlin in the 1920s, a substitute museum worker during the Second World War in Great Britain, an optimistic academic in her last home country, the United States – provides excellent examples for addressing various structural, systemic, and concrete aspects of gendering in art history and in museums.*

*Using Wittlin's historical example, her works, and unpublished archival materials, this paper discusses specific instances (topics, contexts, processes) in a comparative study, bringing structural hegemony and cultural differences to attention, and focusing on the category 'gender'.*

15:30 Pause .....

“parity is not enough” –  
Kunsthistorikerinnen als  
Kuratorinnen vor 1970  
// Anja Grebe (Krems)

**Anja Grebe** ist Universitätsprofessorin für Kulturgeschichte und Museale Sammlungswissenschaften an der Donau-Universität Krems. Sie studierte Französische Literaturwissenschaft, Geschichte und Kunst- und Medienwissenschaften an der Universität Konstanz, wo sie 2000 im Fach Kunstgeschichte promovierte. 2012 habilitierte sie sich mit einer Arbeit zur Dürer-Rezeption in der Neuzeit an der Universität Erlangen-Nürnberg. Seit 2001 ist die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin als Museums- und Ausstellungskuratorin und in der Kulturvermittlung tätig. Lehrtätigkeiten führten sie an die Universitäten Bamberg und Freiburg/Breisgau sowie als Vertretungs- und Gastprofessorin an die Universität Würzburg und die Peking University, Beijing. 2015 folgte der Ruf an die Donau-Universität Krems. Hier konzipierte sie u. a. den Masterlehrgang „Collection Studies and Management“. Sie lehrt, forscht und publiziert zur Theorie und Geschichte von Museen und Sammlungen, zur internationalen Kunst der Renaissance, zu Fragen des Kulturtransfers und der Verbindung von Kunst und Naturwissenschaften. In Krems war sie u.a. Leiterin des FTI-Projekts „MuseumsMenschen – Geschichte der Stadtmuseen in Niederösterreich im 19. Jahrhundert“ und ist aktuell Teil des interdisziplinären Lehrprojekts “Gender & Diversity“.

*Die Grundfrage der 21. Internationalen VÖKK-Tagung lässt sich unmittelbar auch für den Museumsbereich stellen: „Why have there been no great female curators?“ Der geplante Vortrag versucht eine Antwort auf diese Frage zu geben, diese jedoch zugleich als Anlass zu nehmen, den Spuren von Kunsthistorikerinnen als Museumskuratorinnen zu folgen und die noch wenig erforschten Anfänge des weiblichen Kuratierens im Kunstmuseum in den Blick zu nehmen.*

*In ihrem Aufsatz „Pioneering Efforts of Early Museum Women“ unterscheidet K. Taylor mit Verweis auf J. Weber drei Generationen von Frauen im Museum (Taylor 1994). In der ersten Phase treten neben kunstinteressierten Mäzeninnen (z.B. Isabella Stewart Gardner) zunehmend auch Fachwissenschaftlerinnen hervor, die vor 1950 eine Stelle als Sammlungskuratorinnen erkämpfen konnten – häufig „dank“ den Umständen des Ersten und Zweiten Weltkriegs. In der zweiten Generation zwischen 1950 und 1970 finden sich Kunsthistorikerinnen vermehrt auch im Bereich von Bildungsprogrammen und Vermittlung. Erst nach 1970 sind Frauen zunehmend als Museums- und Sammlungsdirektorinnen und international bekannte Ausstellungskuratorinnen tätig, wenngleich gegenüber männlichen Kollegen immer noch weit in der Minderzahl.*

*Während für die jüngere Zeit bereits einige Studien vorliegen (vgl. Glaser/Zenetou 1994; Deepwell 2006), wurden die Jahrzehnte vor 1970 im Hinblick auf Kunstmuseen bislang noch wenig thematisiert. Dabei erscheint die Frage des (prä-)feministischen Engagements von Kunsthistorikerinnen nicht nur für die Museumsgeschichte, sondern auch in Bezug auf die Entwicklung der Kunstgeschichte als Fach und die Diversifizierung kunstwissenschaftlicher Diskurse interessant. Anhand konkreter Beispiele, u.a. von Dr. Luise Straus, der ersten Frau von Max Ernst, will der Vortrag zunächst die Rahmenbedingungen weiblichen Kuratierens beleuchten – angefangen mit den Möglichkeiten der Zugänglichkeit zum Studium und Stellenstrukturen über die Akteurinnen und ihre Netzwerke bis hin zu den Inhalten und Formen der kuratorischen Tätigkeit.*

*Angeregt von Kate Hill's These eines „gendering of knowledge“, die sie ausgehend von Frauen in archäologischen und ethnologischen Museen vor 1914 aufstellte (Hill 2016), geht es im Vortrag schließlich um die Frage des „mehr“, d.h. ob und wie auch Kunsthistorikerinnen über die kuratorischen Praxen des Sammels, Bewahrens, Auswählens und Interpretierens, ebenso wie durch das Ausstellen und Vermitteln den Umgang mit und die Wahrnehmung von Kunst auch in einer breiteren Öffentlichkeit verändert haben. Inwiefern lässt sich bereits in der ersten und zweiten Generation ein spezifisch weiblicher oder gar feministischer Blick auf Kunstwerke und Themen feststellen? Wie war die Rezeption ihrer Tätigkeiten in der Wissenschaft, Museumswelt und Öffentlichkeit? Und kann etwa das Engagement für spezifische Themen, insbesondere „Randthemen“ – darunter z.B. auch die moderne/zeitgenössische Kunst –, mit den Interessen und der Position von Kunsthistorikerinnen im Museum in Zusammenhang gebracht werden*

**Helena Blum (1904-1984)**  
// Marta Smolińska (Posen)

**Marta Smolińska** lehrt als Ordinaria für Kunsttheorie an der Universität der Künste Poznań (Polen). Leiterin der Lehrstühle für Kunstgeschichte und Philosophie an dieser Universität. Kuratorin und Kunstkritikerin. Lebt in Berlin. 2003 Promotion in Poznań („Młody Mehoffer” – „Der junge Mehoffer”). 2005–2006 und 2009 Stipendiatin der Stiftung für Polnische Wissenschaft. 2012 Stipendiatin des DAAD an der Humboldt Universität Berlin. 2013 Habilitation („Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym drugiej połowy XX wieku” – „Das Öffnen des Bildes. Die De(kon)struktion der universellen Mechanismen des Sehens in der ungegenständlichen Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“). 2014 Fellow an der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien der LMU. 2015 Stipendiatin der Stiftung Arp in Berlin. 2018 Stipendiatin des DAAD an der Ludwig-Maximilians-Universität München und im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Forschungen zu ungegenständlicher Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Border Art, Methodologie der Kunstgeschichte, kuratorischen Strategien, Transmedialität und Haptik. Bücher: „Re-Orientierung. Kontexte zeitgenössischer Kunst in der Türkei und unterwegs” hrsg. von Burcu Dogramaci und Marta Smolińska, (Kadmos) Berlin 2017; „A-geometry. Hans Arp and Po-land” hrsg. von Marta Smolińska und Maïke Steinkamp, Poznań 2017; „Julian Stańczak: Op art and the dynamics of perception” Warszawa 2014; „Otwieranie obrazu / Öffnen des Bildes” Toruń 2012; „Puls sztuki / Puls der Kunst” Poznań 2010; „Młody Mehoffer / Der junge Mehoffer” Kraków 2004, „Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku / Die erweiterte Haptik. Der Taststinn in der polnischen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute” Kraków

*Helena Blum, geboren in Wien im 1904, genannt „Lily“, war eine der einflussreichsten polnischen Kunsthistorikerinnen, die sowohl als Kuratorin im Nationalmuseum in Krakau, als auch als Wissenschaftlerin im Institut für Kunstgeschichte an der Universität in Breslau tätig war. Im 1922 begann sie Kunstgeschichte und Archeologie bei den besten polnischen Kunsthistorikern (u.a. Mieczysław Treter, Władysław Podlacha) an der Universität in Lemberg zu studieren. Zehn Jahre später wurde Blum an dieser Universität promoviert. Das war die erste Dissertation über moderne Kunst in Polen. In den 30er Jahren studierte sie auch in Frankreich und besuchte viele Museen in ganz Europa. Blum war auch jahrelang als Kunstkritikerin tätig und veröffentlichte ihre Texte in allen wichtigen Kunstmagazinen in Polen. Ihre Forschungsschwerpunkte waren: polnische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, polnische und französische Graphik nach dem zweiten Weltkrieg und Museologie. Blum war eine der Schlüsselfiguren der polnischen Kunstgeschichte nach dem zweiten Weltkrieg. Obwohl sie nie Direktorin des Nationalmuseums in Krakau wurde, baute sie als Kustodin die Sammlung der polnischen Kunst in diesem Museum, die sehr von ihrem eigenen Geschmack geprägt wurde. Außerdem kuratierte sie nicht nur die wichtigsten Wechselausstellungen, die in dieser etablierten Kunstinstitution stattfanden, sondern sie war auch für die zwei bedeutungsvollsten Dauerausstellungen verantwortlich: die erste über die Geschichte der polnischen Malerei und Skulptur seit 1900 bis Gegenwart (1959) und die zweite über die Geschichte der polnischen Malerei und Skulptur im XIX Jahrhundert (1964). Blum war mit den bedeutendsten polnischen Künstler\*Innen befreundet und kuratierte auch viele Ausstellungen von ihnen in unterschiedlichen Kunstinstitutionen. Ihre unverwechselbaren kuratorischen Strategien, wissenschaftlichen Texte zu den Katalogen und Künstlermonographien und Kunstkritik beeinflussten den sogenannten Kanon der polnischen Kunst seit 1800 bis 1970. Obwohl sie sehr kuratorisch und wissenschaftlich aktiv war, wurde ihr Nachlass bisher nicht wissenschaftlich analysiert.*

**18:00 – 22:00**

.....

Abendprogramm,  
Institut für Kunstgeschichte,  
Universitätscampus Hof 9

(Zugang über Garnisongasse 13, 1090 Wien)

**Empfang und Eröffnung  
der Ausstellung**

**VON IRENE ADLER BIS HILDE ZALOSCHER.  
KUNSTHISTORIKERINNEN AUS DER „WIENER SCHULE“ 1905–1980**

Kuratorinnen: **Fani Gargova, Heidrun Rosenberg** / Ansprache: **Lioba Theis**, Vorständin des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Wien /  
Text zur Ausstellung: **Heidrun Rosenberg** (Wien/ Düsseldorf)

*Seit 1897 wurden Frauen als ordentliche und außerordentliche Hörerinnen an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien zugelassen. Der allmähliche Inklusionsprozess spiegelt sich in der buchhalterischen Registratur: Wurden Studentinnen bis 1903 in der allgemeinen „Nationale“ am Ende jedes Semesters nach männlichen Hörern gereiht, so erhielten ihre Testate ab dem Wintersemester 1903/04 eine eigene Heftbindung. Erst 1919 wurde eine integrative Registratur nach alphabetischer Ordnung angelegt. Die Quellengattung der „Nationale“ bietet sowohl quantitativen, wie qualitativen Forschungen eine Grundlage. Sie gibt nicht nur Aufschluss über Status, Religion, Alter und Herkunft der Hörerinnen, sondern auch über die belegten Lehrveranstaltungen. Bisher wurde sie noch nicht systematisch auf die Frage nach dem Anteil von Inskribentinnen in das Fach der Kunstgeschichte untersucht. Verschwindend gering war zunächst die Zahl der Frauen, die eine kunsthistorische Lehrveranstaltung besuchten, gegenüber jenen, die sich in naturwissenschaftliche Fächer einschrieben. Auch letztere zählten damals zur philosophischen Fakultät. 1903/04 belief sich der Anteil der Kunstinteressierten tatsächlich nur auf 5 % von annähernd 200 Inskribentinnen, unter ihnen Erica Conrat (1883-1958), die 1905 als erste Frau in Wien eine Dissertation einreichen sollte. Das Umfeld der multi-ethnischen Hauptstadt mag die übliche Heterogenität von Studierenden noch verstärkt haben. Hinsichtlich Alter, Herkommen und Lebensentwürfen lässt sich jedenfalls unter den angehenden Kunsthistorikerinnen eine hohe Diversität feststellen. Was sie zu verbinden scheint, ist ein bildungsaffiner familiärer Hintergrund, vermutlich auch Neugier und Wagemut zur Nonkonformität.*

*Gutachten in den Rigorosenakten aus dem Archiv der Universität zeigen einen auffälligen Wandel ihrer Wertschätzung durch die Professorenschaft. Äußerte sich der Doktorvater von Erica Conrat, Franz Wickhoff (1853-1909) noch unvoreingenommen positiv, so beklagten sich sowohl Julius von Schlosser (1866-1938) wie Josef Strzygowski (1862-1941) in den 20er Jahren über die Last von „unselbstständigen Frauenarbeiten“. In den bearbeiteten Themen lassen sich jedoch keine Unterschiede zu den Dissertation der Kommilitonen feststellen. Sie wurden in denselben Publikationsorganen veröffentlicht.*

*Die fehlende Perspektive einer weiterführenden institutionellen Karriere scheint sich in einer systemischen Negativspirale verfestigt zu haben. Die Legitimation für eine Dissertation oder gar eine Habilitation, nach der Hedwig Gollob (1895-1983) schon 1925 strebte, war schwerlich zu erbringen, wenn ausgebildete Kunsthistorikerinnen nur als Ehefrauen von Kunsthistorikern (Erica Conrat-Tietze, Julia Gyrfas-Wilde) oder – schwer erkämpft – als Bibliothekarinnen (Carola Bielohlawek, Hedwig Gollob) oder im Dienst der Volksbildung - etwa an der Urania - ihre Fähigkeiten einbringen konnten. Aus Professorensicht stellte die Betreuung von Frauen bald eine Vergeudung ihrer Kapazitäten dar. Die Prägung von weiblichen „Role-models“ für die nächste Generation wurde auf diese Weise verhindert. Leerstellen in der Fachhistoriographie waren die Folge.*

*Den größten Rückschritt für weibliche Karrieren an der Universität, bedeutete jedoch die Zeit des Naziterrors, nicht zuletzt, weil der Anteil von Töchtern aus jüdischen Elternhäusern in Wien hoch war. Wenn Kunsthistorikerinnen emigrieren mussten (Julia Gyrfas 1895-1970, Erica Tietze-Conrat 1883-1958, Betty Kurth 1878-1948, Alma Wittlin 1899-1991, Hilde Zaloscer 1903-1999 und andere), so gelang ihnen eine Rückkehr viel seltener als ihren Kollegen. Manchen von Ihnen jedoch, wie Hilde Zaloscer, brachte das Exil die Anerkennung, die ihnen in Wien versagt blieb. Sie wurde 1950 auf eine Professur an der neugegründeten Universität in Alexandria berufen. Auch Erica Conrat-Tietze hielt 1954-56 Vorlesungen an der Columbia University in New York.*

Andererseits waren Zwischenkriegs- und Kriegszeit von Neuordnungen und wachsender Professionalisierung in den institutionellen Bereichen Museum und Denkmalpflege bestimmt. Hier boten sich neue Anstellungsmöglichkeiten für Frauen, bisweilen konnte ein Parteibuch förderlich sein. (Carola Bielohlawek 1877-1959).

Dieser besonders nachhaltige Verlust an weiblicher Intelligenz führte nach 1945 dazu, dass erst mit Renate Wagner-Rieger 1971 die erste Ordinaria am Institut für Kunstgeschichte ernannt wurde. Im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen konnte sie innerhalb der Institution Karriere machen. Es wird kein Zufall sein, dass manche Vorkämpferinnen der ersten Generation (Hedwig Gollob, Hilde Zaloszer) den Kontakt zu ihr suchten.

Mit einem aktuellen Gendergap von 1 : 6 unter unbefristeten ordentlichen Professuren zählt das Wiener Institut für Kunstgeschichte auch heute noch zu den Schlusslichtern. Die Studio-Ausstellung versucht, anhand von ausgewählten Beispielen die vermeintlichen Leerstellen der Fachgeschichte auszugleichen und so der systemischen Unterrepräsentation von Kunsthistorikerinnen in leitenden Positionen der Universität entgegenzuwirken. Sie knüpft an eine Serie von digitalen Präsentationen an, die Lioba Theis seit 2008 in Lehrveranstaltungen entwickelt und in freier Folge publiziert hat.

Siehe: <https://www.univie.ac.at/geschichtegesichtet/>

.....

**Lichtkunstintervention vor dem  
Denkmal für Ausgegrenzte,  
Emigrierte und Ermordete des  
Kunsthistorischen Instituts der  
Universität Wien  
(1933/34–1938–1945)  
// Tim Schmelzer**

.....

## LICHTUNG

**Tim Schmelzer**, geboren 1968 in Bielefeld, lebt und arbeitet seit 1999 in Wien. Der Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens liegt in der Kreation von Licht-Formen und - Diaprojektionen für den öffentlichen Raum. 2015 war er wesentlich an der technischen Realisierung von [www.themissingimage.at](http://www.themissingimage.at) beteiligt, einer Multi Media Installation auf dem Albertinaplatz von Ruth Beckermann. Dabei wurde das 1988 von Alfred Hrdlicka geschaffene „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“ durch historisches Filmmaterial zum „Anschluss“ 1938 kommentiert. Diese Arbeit stellt einen Schlüssel für das Verständnis weiterer Arbeiten von Tim Schmelzer dar. Orts-spezifische Recherchen und eine sensible Abstimmung des Projektionsmediums auf die Projektionsumgebung charakterisieren seine Herangehensweise.

Schmelzers Projektionen wurden bisher von verschiedenen österreichischen Kunstinstitutionen und Museen gezeigt und waren auch im Rahmen diverser Kulturveranstaltungen und Lichtkunstfestivals zu sehen. Immersive Szenarien aus Licht und Ton überblenden Wirklichkeiten, um sie in Frage zu stellen.

---

**SONNTAG, 07.11.2021**

# KUNSTHISTORIKER\*INNEN IN UNIVERSITÄT, LEHRE UND FORSCHUNG

**9:30 – 11:00**

Moderation: **Gerd Blum** (Wien / Münster)

**9:30**

.....

**Between University and Museum:  
Career Patterns of Female Art  
Historians in Soviet Academe //  
Stefaniia Demchuk (Kyiv)**

**Stefaniia Demchuk** Assistant Professor, Department of Art History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine). MA (Hons) Taras Shevchenko National University of Kyiv (2012). Thesis's title: 'Art life in Sixteenth century Antwerp', PhD Taras Shevchenko National University of Kyiv (2016). Thesis's title 'Popular culture in early modern Netherlands'. Principal research interests: Sixteenth century Netherlands, Medieval and Renaissance Art, Theory and Historiography of Art.

*In her essay of 1971, Linda Nochlin questioned the institutional limitations historically set to tame women's participation in the artistic process. She also problematized the notion of the 'great artist' (with all mythology behind it). As one can see from the*

numerous publications of intellectual biographies of (mostly) male art historians, the history of art history inherited this notion from the subject of its own study. Thus, I shall start from defining the 'greatness' for the current study, which will be based on the concept of historical difference introduced by Paul Crowther.

Then I proceed with introducing the main characters of the present essay and their institutional milieu. The German patriarchal academic culture was reproduced in the first universities founded in tsarist Russia and, despite the revolutionary changes, inherited by the Soviet academic institutions. Therefore, as I shall argue, the experience of Soviet female art historians seems quite close to that of their German colleagues. Here I shall deal with three female art historians: Natalia Gershenzon-Chegodavaeva (1907-1977), Irina Danilova (1922-2012) and Marina Sviderskaya (b.1938). My choice of these particular art historians is not arbitrary. All of them focused on Renaissance art while in Soviet art history Renaissance studies were amongst most prestigious areas of scholarship. Female art historians had to compete roughly with their male colleagues, which was not the case for the less 'prominent' areas of art history. All three art historians studied under the 'great' male art historians with international fame – Mikhail Alpatov, Viktor Lazarev, and Igor Grabar. Being part of their schools might have given them a good career start and a chance of continuing in the footsteps of their supervisors. However, neither of these female art historians managed to obtain a PhD or a teaching position at the Department despite their willingness to stay within academia and ability to conduct independent research. I shall investigate the reasons behind this situation and possible alternatives.

Then, I shall examine their career development after finishing University. It oscillated mainly between the two institutions – the State Institute of Art History and The Pushkin State Museum of Fine Arts. Lastly, I aspire to examine their theoretical and practical research outlining their most innovative aspects that have no less potential for 'greatness' than that of their male teachers and colleagues.

10:00

.....

**Beyond the historiographical  
pantheon: Women and the Comité  
International d'Histoire de  
l'Art after 1945**  
// Patricia Garcia-Monton Gonzalez  
(Madrid)

**Patricia Garcia-Monton Gonzalez** holds a Ph.D. in Contemporary History from the Complutense University of Madrid. Her dissertation focused on the Prado Museum and the history of Art History during the 20th and 21st centuries. She has been granted two fellowships by the Lázaro Galdiano Library, a four-year FPU Doctoral Fellowship and a Mobility Grant (Università di Bologna) by the Spanish Ministry of Education, as well as a PROM Doctoral Fellowship (IH PAN, Warsaw) by the Polish National Agency for Academic Exchange. She is a member of UCM Research Group «Historia e Imaginarios Audiovisuales» and the Project «Interacting Francoism. Entanglement, Comparison and Transfer between Dictatorships in the 20th Century». A turning point in her interest in gender studies was marked by her research on the career of the Spanish art historian María Luisa Caturla during Francoism through her letters and work. Currently she is conducting a research on European networks of art historiography during Cold War, which she expects to complete next fall thanks to a Grant from the DFK Paris.

After World War II, the Comité International d'Histoire de l'Art resumed its scientific activity in the shelter of the Union Académique Internationale (UAI) and the Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines (CIPSH) from the UNESCO. The Bureau meeting, held at the Louvre Museum on June 25, 1948, marked a new beginning. From that moment on, the CIHA brought together art historians from Eastern and Western blocs. However, until 1964 there was not a single woman among the national committees' representatives. The sole exception was Cécile Goldscheider, chief curator of the Rodin Museum, who attended the séances as a secretary. In other words, all CIHA members were men. Today well-known male figures in the History of Art, which have made up the historiographical pantheon on which Western art historiography has been built upon. This circumstance did not cause the slightest stupor among its members, who were much more concerned about other trivial issues, such as the membership age limit that was intensely discussed during the 1950s.

Where were female scholars then? Many of them participated actively in the international research project *Corpus Vitrearum Medii Aevi (CVMA)*, while others attended the International Congresses of Art History. Progressively they gained ground and even joined the Committee as full members. Else Kai Sass, Professor at Aarhus University, was the first one. Since gender gap was a fact, the aim of this paper is to assess the role and activity of women involved in the CIHA from the postwar period to the early 1970s.

**10:30** Pause

••••••••

**11:00 – 12:30**

Moderation: **Elisabeth Goldarbeiter-Liskar** (Wien)

**11:00**

••••••••

**Kunst des Mittelalters als Randthema, methodisches Spielfeld und Stellenchance für Professorinnen //**  
Susanne Wittekind (Köln)

**Susanne Wittekind**

1984-1989 Magisterstudium der Kunstgeschichte, der Neueren und Mittleren Geschichte sowie der Philosophie in Tübingen und an der LMU München, gefördert durch die Studienstiftung des deutschen Volkes  
1989-1993 Promotionsstudium in München und Hamburg  
1990-1992 Promotionsstipendiatin des Hamburger Graduiertenkollegs „Politische Ikonographie“ und der Studienstiftung des deutschen Volkes  
1993 Promotion in München mit einer Dissertation über illuminierte Psalmenkommentarhandschriften (gedruckt 1994), Betreuerin: Ursula Nilgen  
1993-1995 Post-Doc-Stipendiatin des Graduiertenkollegs „Schriftkultur und Gesellschaft im Mittelalter“ in Münster mit einem Projekt über die Kunststiftungen Abt Wibalds von Stablo  
1996-1997 Post-Doc-Forschungsprojekt „Christliche Kunst im 19. Jahrhundert“, gefördert durch ein Wiedereinstiegsstipendium der Universität Münster  
1999 Habilitation in München mit einer Arbeit über „Altar, Reliquiar, Retabel - Kunst der Liturgie im Mittelalter. Benediktinische Reform in den Kunststiftungen des Abtes Wibald von Stablo“ (gedruckt 2004)  
2002- Professorin für Kunstgeschichte (Schwerpunkt: Mittelalterliche Bildkünste) an der Universität zu Köln

*In ihrer kritischen Reflexion der Rolle von Frauen in der deutschen Kunstgeschichte merkte Kathrin Hoffmann-Curtius in der Zeitschrift für Geschlechterforschung 1991 an, daß zwischen 1969 und 1986 zwar der Anteil der Studentinnen von 55% auf 72% und der Frauenanteil an Habilitationen immerhin von 1,6% auf 16% gestiegen sei, daß trotz des massiven Ausbaus der Universitäten sich aber der Anteil an Professorinnen kaum erhöht habe. Die Habilitation wertet sie als akademische Anpassungsleistung, als Selektion derjenigen Frauen, die keine Unruhe in die vorgegebenen Strukturen bringen, weder durch moderne Theoriebildung noch durch feministische Ansätze.*

*Betrachtet man daraufhin die von Cordula Bischoff (1989) erstellte Liste der ersten kunsthistorischen Professorinnen im deutschsprachigen Raum, so fällt auf, daß viele von diesen einen kunstgewerblichen oder mediävistischen Schwerpunkt hatten. Da seit dem 19. Jh. die italienische Renaissance als kunst- und kulturhistorisches Leitbild fungierte, die Künstler dieser Zeit (nach Ausweis der Vorlesungsverzeichnisse) auch nach 1945 noch im Zentrum der universitären Lehre standen und zum Kernprofil der Ordinarien gehörte, ist zu vermuten, daß sich Kunsthistorikerinnen bewußt diesen Nebengebieten des Fachs zuwandten im Wissen um ihre geringen Chancen auf ein Ordinariat. Doch wurden im Zuge des Ausbaus der Universitäten und der Erhöhung der Student\*innenzahlen seit den 1960ern zur Unterstützung und Ergänzung der Ordinariate Ratsstellen und Extraordinarien eingerichtet; auf diese gelangten Frauen eher als auf Lehrstühle. Schaut man auf die Karrieren der ersten deutschen Professorinnen, so sind unter diesen auch solche, die den Weg ins Museum wählten, bis zur Direktion aufstiegen, sich zusätzlich habilitierten und als Apl. Prof. unterrichteten - so Brigitte Klesse (1929-2014), die nach ihrer Promotion in Köln 1959 über verschiedene Museumsstationen im In- und Ausland von 1972-1992 als Direktorin das Kölner Kunstgewerbemuseum leitete und nach ihrer Habilitation 1974 zusätzlich als Apl. Professorin an der Universität zu Köln lehrte.*



*Der Vortrag wird das Augenmerk jedoch auf (ordentliche) Professorinnen mit mediävistischem Schwerpunkt richten, dies anhand von Fallstudien. Die erste gilt mit Lottlisa Behling (1909-89) einer Vertreterin der ersten Professorinnen-Generation (Diss. 1937 Berlin, Habil. 1948, Professur in Jena 1952-60, in München 1963-74) und einer Karriere zwischen DDR und BRD. Vergleichend wird Ursula Nilgen (1931-2018) herangezogen, die zur Generation derer gehört, die nach Forschungsaufenthalten im Ausland in den 1980ern eine Professur erhielten (s. Wittekind 2020), ähnlich wie Antje Middeldorf-Kosegarten (\*1932, Prof. in Göttingen 1985-1997). Zu fragen ist, ob und inwiefern ihre mediävistischen Arbeiten, wie Hoffmann-Curtius annimmt, konservativ sind, doch auch, welche wichtigen methodischen Impulse und (neuen) Fragestellungen von ihnen ausgingen.*

**11:30**

.....

**„All'eminente Michelangiolista!“  
Margrit Lisner (1920–2014):  
Eine Kunsthistorikerinnenkarriere  
zwischen Freiburg und Florenz.  
// Andreas Plackinger (Freiburg)**

**Andreas Plackinger**

Geboren 1983 in Offenbach am Main, aufgewachsen in Seligenstadt am Main  
Studium der Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Neuere Geschichte und Klassische Archäologie in München, Paris (I) und Venedig  
2010-2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum  
2011-2014 Promotionsstipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes  
2012 Studienaufenthalt an der UC Berkeley  
2014 Promotion an der Ludwig-Maximilians-Universität München  
(Doktorvater: Ulrich Pfisterer) mit der Arbeit *Violenza. Gewalt als Denkfigur im michelangelesken Kunstdiskurs*  
2014-2015 wissenschaftliches Volontariat an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (BStGS) und der Staatlichen Graphischen Sammlung München (SGSM)  
2015-2017 wissenschaftlicher Mitarbeiter der BStGS  
2017 Jens-Peter Haeusgen-Stipendium am Kunsthistorischen Institut in Florenz  
2018 Stipendium des Freistaats Bayern am Zentralinstitut für Kunstgeschichte München  
Seit Juli 2018 Wissenschaftlicher Assistent (Akademischer Rat a. Z.)  
am Kunstgeschichtlichen Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

*1971 wurde Margrit Lisner zur ersten Professorin am Kunstgeschichtlichen Institut der traditionsreichen Universität Freiburg ernannt. Damit war sie eine der ersten Frauen im deutschsprachigen Raum überhaupt, die in ihrer Disziplin den akademischen Titel einer Professorin erlangte. Über ein halbes Jahrhundert forschte sie zur Kunst der florentinischen Renaissance, insbesondere zur Skulptur des Quattrocento. Sie legte zahlreiche Publikationen, unter anderem zu Donatello, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano, Leonardo und Michelangelo vor. Mit ihrer Entdeckung von Michelangelos verschollenem Kruzifixus' von S. Spirito erregte sie bereits 1962 international Aufsehen und geriet in den Mittelpunkt einer heftig geführten fachlichen Kontroverse.*

*Lisners Freiburger Nachlass, der Teile ihrer Korrespondenz, Arbeitsnotizen, Bücher, Fotografien und diverse Sammlungsgegenstände umfasst, ermöglicht es, ihren beruflichen und intellektuellen Werdegang sowie ihre wissenschaftlichen Netzwerke zu rekonstruieren. Ziel des Vortrags ist es, zum einen die Bedingungen und Widrigkeiten von Lisners Arbeit als Kunsthistorikerin nachzuzeichnen. Zum anderen soll auf Grundlage bislang unerschlossenen Materials jener Gelehrtenstreit um Michelangelos Kruzifixus neuerlich in den Blick genommen werden, der die Wahrnehmung von Margrit Lisner – deren Geburtstag sich 2020 zum hundertsten Mal jährte – Zeit Ihres Lebens geprägt hat.*

12:00

.....

**Renate Wagner-Rieger (1921–1980) –  
Forscherin und Lehrerin am  
Wiener Institut für Kunstgeschichte  
aus Sicht einer Zeitzeugin.**  
// Renate Goebel (Wien)

**Renate Goebel**, Geb. in Wien, Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Wien.  
1970-1975 Assistentin von Professorin Wagner-Rieger am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Danach freiberufliche Kunsthistorikerin und Erwachsenenbildnerin, Koordinatorin und Beraterin für Museums- und Kulturprojekte. Forschungs-, Publikations-, Vortrags- und Veranstaltungstätigkeit in den Gebieten kulturelle Bildung, Ausbildungsprogramme Kultur, Kulturpolitik, Kulturbetrieb.

*Berichtet werden soll von der in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlichen ersten Ordinaria am Institut für Kunstgeschichte:*

*Von einer Architekturstilhistorikerin neuen Stils, die sich auch bis dato wenig beachteten Übergangsperioden widmete und sich nicht scheute, sich des Historismus anzunehmen, der bis dahin als für die Erforschung unwürdig erachtet worden war; einer Forscherin, die auch in der Öffentlichkeit die Stimme erhob, wenn es gefährdete Bauten zu retten galt; einer Lehrenden, die am Wiener Institut eher unübliche pädagogische Wege beschritt, konstruktive Kritik und ihre realistische Einschätzung der Potenziale der angehenden Kolleginnen und Kollegen nicht für sich behielt; einer echten Beraterin und Begleiterin ihrer Studierenden, die sie für ihre Forschungsgebiete und Fragestellungen zu begeistern verstand; einer „Teamleaderin“ mit bestechender natürlicher Autorität und motivierendem Vertrauen in die Mitarbeitenden; einer Netzwerkerin, die ihre Absolventinnen und Absolventen förderte und nicht aus den Augen verlor, an sie herantrat, wenn es um Betätigungschancen ging; einer zur Diskussion bereiten Institutspolitikerin, die sich für das Erproben der neuen demokratischen Entscheidungsprozesse einsetzte, was nicht alle Kollegen goutierten in Zeiten des drohenden Machtverlusts der Professorenschaft; einem wunderbaren Menschen, einer bewundernswerten Frau, die leider viel zu früh von uns gegangen ist.*

16:00

.....

Führung

**... DURCH DIE RESTAURIERTE  
AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN**  
Führung: Katharina Roithmeier