GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Gab es doch einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen? : Die Kunsthistorikerinnentagungen (1982-2002) in der Perspektive von 1968

Zimmermann, Anja

2018

https://doi.org/10.25595/1554

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zimmermann, Anja: *Gab es doch einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen? : Die Kunsthistorikerinnentagungen (1982-2002) in der Perspektive von 1968*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2018) Nr: 65, 28-43. DOI: https://doi.org/10.25595/1554.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Anja Zimmermann

GAB ES DOCH EINEN TOMATENWURF DER KUNSTHISTORIKERINNEN? DIE *KUNSTHISTORIKERINNENTAGUNGEN* (1982–2002) IN DER PERSPEKTIVE VON 1968[1]

Zwischen 1982 und 2002 fanden insgesamt sieben Kunsthistorikerinnentagungen statt **(Abb.1)**. Dort wurden „mit spürbarer Freude", wie Kathrin Hoffmann-Curtius im Rückblick auf die erste der Tagungen schrieb, „ganz andere Fragen" an die Kunstgeschichte gestellt und grundsätzliche Kategorien ihrer Geschichtsschreibung kritisiert (Hoffmann-Curtius 1991: 10). Ein unreflektiert männlich gedachter Künstlerbegriff stand dabei ebenso zur Disposition wie die Kategorien Einfluss, Entwicklung oder Qualität (vgl. Schade/Wenk 1995). Zugleich waren die Tagungen Orte der Vernetzung und Politisierung, auf denen Allianzen geschmiedet und hochschulpolitische Initiativen gestartet wurden, die gegen die Diskriminierung von Frauen im Fach gerichtet waren. Und obwohl zwischen dem feministischen Aufbruch der Kunsthistorikerinnen Anfang der 1980er und den Ereignissen um 1968 über zehn Jahre liegen, spricht einiges dafür, die Geschichte der Kunsthistorikerinnentagungen, die für die deutschsprachige feministische Kunstgeschichte und kunsthistorische Geschlechterforschung eine zentrale Rolle spielten, aus der Perspektive von 1968 zu betrachten.

Als „Ereignis, Symbol, Chiffre" (Rathkolb 2010) verweist *1968* auf komplexe gesellschaftliche Veränderungen, die auch die Wissenschaft betrafen. Der berühmte Spruch vom *Muff von 1000 Jahren*, der sich *unter den Talaren* der Professoren verbergen sollte, gerann in den nachfolgenden Jahrzehnten zum Slogan, mit dem die vielgestaltige Kritik der Studierendenbewegung an den Universitäten auf einen eingängigen Nenner gebracht werden konnte. Eine detaillierte Aufarbeitung der Folgen von *1968* für einzelne Disziplinen und Fächer startete jedoch erst vergleichsweise spät und legte die langandauernden Effekte des „Geists der Unruhe" (Rosenberg 2000) in den Wissenschaften offen.[2]

Für die Kunstgeschichte steht eine solche Aufarbeitung noch weitgehend aus.[3] Entsprechend vage sind die Zusammenhänge zwischen dem Entstehen feministischer Kritik in der Kunstgeschichte, z.B. im Rahmen der Kunsthistorikerinnentagungen seit den 1980er Jahren, und *1968* daher bislang noch konturiert.

1) Der Titel dieses Textes spielt auf Irene Belows grundlegenden Aufsatz zur Geschichte feministischer Kunstgeschichte „Einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen gab es nicht… Zur Entstehung feministischer Forschung in der Kunstwissenschaft" an (Below 1990). Ich danke ihr aufs Herzlichste für die Bereitschaft, mir in der Vorbereitung des vorliegenden Beitrags großzügig Einblick in ihr Archiv zu gewähren und einen langen Nachmittag im Mai 2018 meine Fragen zur Geschichte feministischer Kunstgeschichte ausführlich zu beantworten. Der vorliegende Text dient zudem der Vorbereitung eines größeren Forschungsprojekts zur Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte, das nach der Rolle der Kunsthistorikerinnen innerhalb des Faches fragt und beruht teilweise auf Forschungsergebnissen, die im Rahmen meiner Arbeit im Projekt „Geschlechterwissen zwischen den Disziplinen Kritik, Transformation und ‚dissidente Partizipation' an (akademischer) Wissensproduktion" (Verbundprojekt der Universitäten Oldenburg und Braunschweig, gefördert vom Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur, 2015–2018) erarbeitet wurden. Vgl. hierzu auch: Ebeling/Zimmermann 2018.

2) Z.B. für die Literaturwissenschaft: Fluck 2010.

3) Einer der wenigen Ausnahmen: Papenbrock 2010 und darin insbesondere Frübis 2010.

Jahr	Ort	Publikation
1982	Universität Marburg	Cordula Bischoff u.a. (Hg.) (1984): *FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*. Gießen, anabas
1984	Universität Zürich	Renate Berger, Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.) (1985): *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*. Köln, Dumont
1986	Universität Wien	Ilsebill Barta u.a. (Hg.) (1987): *FrauenBilder MännerMythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin, Reimer
1988	Technische Universität Berlin	Ines Lindner u.a. (Hg.) (1989): *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Berlin, Reimer
1991	Hochschule für Bildende Künste Hamburg	Silvia Baumgart u.a. (Hg.) (1991): *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*. Berlin, Reimer
1995/ 1996	Universitäten Tübingen (1995) und Trier (1996)	Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.) (1997): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg, Jonas; Annegret Friedrich u.a. (Hg.) (1997): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*. Marburg, Jonas; Cordula Bischoff u.a. (Hg.) (1999): *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*. Marburg, Jonas
2002	Humboldt Universität Berlin	Susanne von Falkenhausen u.a. (Hg.) (2004): *Medien in der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code*. Marburg, Jonas

// Abbildung 1
Übersicht über die Kunsthistorikerinnentagungen und Tagungspublikationen 1982–2002

Überwiegend werden diese Verbindungen, die hier in ersten Ansätzen ausgelotet werden, in der Forschung eher konstatiert als expliziert. So ist „für die Anfänge“ feministischer Kunstgeschichte immer wieder „die enge Verbindung zur politischen Frauenbewegung“ benannt worden, „deren Auslöser letztlich im Prozess der Politisierung um 1968 zu sehen“ sei (Frübis 2010: 92). Ebenso wurde zurecht betont, dass Kunsthistorikerinnen „in Folge der gesellschaftspolitischen Veränderungen der sechziger Jahre und im Kontext der neuen Frauenbewegungen [...] neue, das Geschlechterverhältnis betreffende Fragestellungen“ entwickelten (Paul 1998: 5). Diesen Beobachtungen ist voll und ganz zuzustimmen und es scheint an der Zeit, sie noch weiter historisch zu unterfüttern.[4] Im Folgenden soll dazu der Fokus auf die erste der Kunsthistorikerinnen-Tagungen gelegt werden, denn im Anschluss an die von Frübis, Paul u.a. gemachten Beobachtungen lässt sich diese Tagung als *ein* Beleg für die Wirkungen der im Zuge von 1968 begonnenen Artikulation feministischer Anliegen in der Kunstgeschichte deuten.[5]

1968 UND ‚DIE‘ KUNSTGESCHICHTE

1968 ging an der etablierten universitären Kunstgeschichte nicht spurlos vorbei. Es war das Jahr, in dem es auf der Tagung des Verbands deutscher Kunsthistoriker, dem Kunsthistorikertag, zur Gründung des *Ulmer Vereins* kam, der mit dem Anspruch auftrat, „die traditionelle (Kunst)Geschichtsschreibung als ein Herrschaft legitimierendes Instrument zu entlarven und [...] die (Kunst)Geschichte aus der Perspektive einer Parteinahme für die jeweils Unterlegenen jeweils umzuschreiben“ (Grötecke 1999: 8). Wenige Jahre nach seiner Gründung begann der Verein ab 1973 mit der Herausgabe der Zeitschrift *kritische berichte*, die sich entsprechend als Forum für eine politisch links orientierte Kunstgeschichte verstand (vgl. Hammer-Schenk 1979).[6] Dort – und nicht etwa in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* – wurde ab 1980 erstmals feministischen Themen ein Forum geboten. Und so ist es nur folgerichtig, dass es ebenfalls die *kritischen berichte* waren, in denen in Besprechungen die neu ins Leben gerufenen Kunsthistorikerinnentagungen später publik gemacht wurden (z.B. Schade 1984; Dommer 1984). Die Anknüpfungspunkte der durch den *Ulmer Verein* in Gang gebrachten Kritik für eine feministische Kunstgeschichte waren vielfältig, u.a. in Hinblick auf das Bemühen um einen neuen Umgang miteinander. Auf dem Kölner Kunsthistorikertag 1970 wurde damit begonnen, „sich im Rahmen eines Fachkongresses

4) Zum Zusammenhang zwischen 1968 und der Neuen Frauenbewegung sowie zur Frage nach den Verbindungslinien zwischen feministischer Politik und Kritik in der Neuen Frauenbewegung, in der Protestkultur von 1968 und der feministischen Wissenschaftskritik, wie sie z.B. in Form der Frauensommeruniversitäten ab Mitte der 70er Jahre geübt wurde, vgl.: Zellmer 2011; Schulz 2002 und das Themenheft „Gender & 1968“ der Zeitschrift *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 20 (2009)*.

5) In den einführenden und überblicksartigen Veröffentlichungen zu Geschlecht und visueller Kultur/Kunstgeschichte, z.B.: Below 1990; Schade/Wenk 1995; Hoffmann-Curtius 1990; Dies. 1999; Frübis 2000; Paul 2001; Dies. 2003; Zimmermann 2006, werden die Tagungen immer wieder reflektiert und rekapituliert und sind dadurch ein wichtiger Bestandteil der selbstreflexiven Erzählungen einer feministischen Kunstgeschichte. Mit den Kunsthistorikerinnentagungen wurde zugleich auch immer darüber diskutiert, „was wir inhaltlich zu bieten haben“ und was die „‚Einsprüche‘ von unserer Seite“ jeweils meinen sollten (Leßmann/Hilberath 1991: 40). Häufig findet sich auch die Einschätzung, dass „sich an den Kunsthistorikerinnentagungen [...] ablesen“ lässt, „in welcher Situation sich die Frauenkunstwissenschaft gerade befindet“ (von Falkenhausen 1988: 120).

6) So auch z.B. 1986 in einer Stellungnahme zum Tübinger Kongress ‚Krieg – Kultur – Wissenschaft‘: „Der Ulmer Verein versteht sich auch als ein politischer Verband. Daraus ergibt sich, daß er sich nicht auf die Wahrnehmung von Standesinteressen der Kunsthistoriker/innen und der anderen Kulturwissenschaftler/innen beschränkt, sondern sich allgemeinpolitischen Problemen stellt“ (Dolff-Bonekämper/Hütt/Kunst 1986: 77).

nicht fachlich einzupanzern, sondern an das Fach Fragen zu stellen“ (Warnke 1970: 7). Diese Fragen bzw. diejenigen, die sie stellten, waren aber, wie Kathrin Hoffmann-Curtius 1999 rückblickend feststellte, „damals 1968 nicht von dem Bewußtsein einer Geschlechterdifferenz geprägt, die Kunst- und Kulturgeschichte entscheidend strukturiert“ (Hoffmann-Curtius 1999: 26) oder, aus männlicher Perspektive formuliert: „An die Frauen hat meines Wissens 1970 noch niemand gedacht“ (Warnke 1990: 76).

Dennoch lag den Aktivitäten des Ulmer Vereins ein Wissenschaftsverständnis zugrunde, das sich, auch bezogen auf Strukturen und Arbeitsformen, mit dem der feministischen Kunstgeschichte in wichtigen Aspekten deckte. In einer Klausurtagung des Vorstands des Ulmer Vereins im Januar 1970 wurden z.B. „Leitsätze“ entworfen, die neben „Informationsfreiheit“ und „Mitbestimmung“ auch die Forderung nach einer „neue[n] kollektive[n] Erarbeitung der wissenschaftlichen Probleme“ beinhalteten, bei der „das Arbeitsziel und die zu seiner Erreichung notwendigen Mittel nicht von vornherein eindeutig, sondern nur in Umrissen festliegen“ sollen (Plagemann 1978: 55–56). Diese Forderung griff bestehende hierarchische Strukturen an und entwarf die Utopie eines „Arbeitsprozess[es]“, der „bei kollektiver Arbeit in bisher nicht gekannter Weise zu einem dauernden Lernprozeß“ werden sollte (Plagemann 1978: 56), Arbeitsformen, die das Selbstverständnis der Neuen Frauenbewegung und der dort entwickelten künstlerisch-wissenschaftlichen Projekte ebenfalls maßgeblich mitbestimmten. Als „Grundprobleme kunstwissenschaftlicher Arbeit“ wurden Punkte benannt, die für die Artikulation feministischer Wissenschaftskritik ebenfalls entscheidend waren: So wurde „zum gesellschaftlichen Auftrag und zur gesellschaftlichen Funktion des Faches“ dargelegt, dass die „Kunstwissenschaft bei der Ausbildung kritischen Bewußtseins“ mitzuwirken habe (Plagemann 1978: 56). Allerdings, und dies bestätigt die Einschätzung von Hoffmann-Curtius, wurden alle diese Punkte ohne Rekurs auf Geschlechterpolitik entworfen. Die Autorin brachte 1999 in ihrer bereits erwähnten Rückschau auf die feministische Kunstgeschichte dieses Dilemma zwischen der Kritik am Fach im Zuge von 1968 angestoßenen Reformforderungen und der gleichzeitigen Weigerung, dabei Forderungen der Frauenbewegung zu berücksichtigen, wie folgt auf den Punkt: Aus der „Geschichte feministischer Kunsthistorikerinnen der BRD in Beziehung zu ihren beiden Berufsverbänden [Ulmer Verein und Verband deutscher Kunsthistoriker (VDK), AZ] wird mehr als deutlich, daß

die westdeutsche Frauenbewegung der Kunsthistorikerinnen sich, wenn überhaupt, nur vom UV [Ulmer Verein, AZ] als unterstützt begreifen konnte und kann." Gleichzeitig jedoch stellte Hoffmann-Curtius klar, „daß nahezu keiner der damaligen, den UV bestimmenden Kunsthistoriker die Erkenntnisse feministischer Wissenschaftskritik in seinen Arbeiten umgesetzt hat, sondern diese Vertreter der 68er Bewegung mehr oder weniger alle eine letzte Modernisierung des Faches ohne eine Reflexion der Geschlechterdifferenz probieren" (Hoffmann-Curtius 1999: 27).

DIE ERSTE KUNSTHISTORIKERINNENTAGUNG: THEMEN, ORTE, GENEALOGIEN

1982 fand am Marburger Institut die erste Kunsthistorikerinnentagung statt. Fünf Jahre zuvor hatte man in den *kritischen berichten* noch die vermutlich von Studierenden verfasste, Ernüchterung verbreitende Einschätzung lesen können, dass vom „Marburger Institut [...] nichts Spektakuläres berichtet werden" könne, denn „bei uns gibt es keine Konfrontationssituation" (Bredekamp 1977: 60). Im Gegenteil wurde die mangelnde Diskussionsfreude der Studierenden beklagt, da die „‚neue' Generation [...] Kommilitonen, die aus dem Punktesystem der ‚reformierten' gymnasialen Oberstufe kommen [...] dieses System so verinnerlicht" hätten, „daß sie nicht viel mehr tun, als Scheine zu erwerben, an Diskussionen im Institut aber so gut wie überhaupt nicht teilnehmen"(Ebd.). *1968* scheint 1977 in Marburg, folgt man diesem Bericht, längt vorbei bzw. gar nicht erst stattgefunden zu haben, so dass sich ein „Geist der Unruhe" (Rosenberg) erst wieder mit der ersten Kunsthistorikerinnentagung 1982 breitmachte. Wie aber kam es dazu? Wie konnte sich an einem Institut, über das es 1977 „nichts Spektakuläres" zu berichten gab, wenige Jahre später etwas so Spektakuläres wie die erste Kunsthistorikerinnentagung ereignen? Dafür sind sicherlich mehrere Faktoren in Betracht zu ziehen, die zumindest indirekt wiederum mit *1968* zu tun haben. Marburg war, obwohl die Studierenden schon 1977 den „Muff" nicht mehr unter den Talaren, sondern in den Reihen ihrer von der reformierten Oberstufe korrumpierten Kommiliton_innen zu finden meinten, in den 1970er Jahren gleichwohl „inmitten des konservativen bis reaktionären Universitätsestablishments die einzige Insel kritischer Kunstgeschichte" (Schneider 2010: 58). Neben Renate Berger, die in den 1970er Jahren als wissenschaftliche Assistentin am Marburger Institut tätig war und bereits früh feministische Positionen vertrat (vgl. Sykora 1998), lehrte dort von 1971–78 mit Martin Warnke ein Kunsthistoriker,

der maßgeblich an Initiierung und Verlauf kritischer, von 1968 ausgehender Debatten im Fach beteiligt war; 1972 war zudem Hans-Joachim Kunst berufen worden, der als Mit-Herausgeber der Zeitschrift *kritische berichte* ein wichtiges Publikationsorgan für die frühe feministische Diskussion im Fach mit verantwortete (Auerbach 2000: 211–239).[7] Die Bedingungen für das Experiment einer „Frauentagung" waren also womöglich günstiger als an vielen anderen Instituten, an denen kritische Ansätze im Geist von 68 weniger verankert waren oder sogar bekämpft wurden.

Die 68er unter den Kunsthistorikern waren jedoch für eine feministische Kunstgeschichte, wie bereits erwähnt, allenfalls „kurzfristige Bündnispartner", da auch sie letztlich „die ‚Frauenfrage' in autoritärer Weise beiseite" schoben (Frübis 2010: 88). Die Herausgeberinnen[8] des Marburger Tagungsbands beriefen sich daher auch nicht auf ihre männlichen Kollegen und deren im Zuge von 1968 formulierter Kritik am Fach. Sie zielten auf eine Auseinandersetzung mit der „Rolle und gesellschaftliche[n] Stellung" von Frauen (Bischoff et al. 1984: 8). Damit schlossen sie explizit an die politischen Ziele der Frauenbewegung an – und damit auf das jüngst von Hodenberg (2018) beschriebene „andere Achtundsechzig".

Keinen direkten Bezug nahmen die Herausgeberinnen des Tagungsbandes dagegen überraschenderweise auf die bereits vereinzelt erschienenen Beiträge zur feministischen Kunstgeschichte. Dies scheint insofern erstaunlich, als es davon zwar nicht viele, aber eben doch einige wenige gab, die man hätte anführen können. Überdies waren in jenen Texten eine Reihe von grundlegenden Fragestellungen und methodischen Perspektiven bereits diskutiert worden, die auch für die Marburger Tagung von Bedeutung waren. So hatte sich Cillie Rentmeister bereits 1978 in der ersten Dokumentation der Berliner Frauensommeruniversität mit dem Aufsatz „Berufsverbot für die Musen" beteiligt und eine kunsthistorische Perspektive in die feministische Wissenschaftskritik eingebracht. 1980 waren in den *kritischen berichten* dann zwei weitere Aufsätze feministischer Kunsthistorikerinnen erschienen: Renate Bergers „Malerin oder Modell? Die ‚Wahren Frauen' in der Kunstgeschichte" und Ellen Spickernagels „‚Das ist ihr einziger wahrer Zweck' – Frauen und Mütter bei Paula Modersohn-Becker". In diesen drei Texten wurden die „äußerst vielfältig[en]" (Bischoff et al. 1984: 10) Untersuchungsaspekte einer feministischen Kunstgeschichte, wie sie die Herausgeberinnen des Marburger Tagungsbandes 1984 benannten, bereits in ersten Ansätzen konturiert.

7) Bereits in der ersten Nummer der *kritischen berichte* erschien z.B.: Irene Below: Die Unterprivilegierung der Frauen in den kunstwissenschaftlichen Instituten, Ms. 1972, ein Resümee, in: kritische berichte, 1973, S. 53–60. In den anderen deutschsprachigen Zeitschriften, allen voran der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, gab es solche Beiträge nicht.

8) Ähnlich wie in den Praxen der Frauenbewegung eingeübt, hatte sich im Vorfeld der Tagung eine mehrköpfige Arbeitsgruppe unter dem Namen „FrauenKunstGeschichte" konstituiert, die über viele Jahre hinweg nach der Tagung aktiv war. Sie bestand in den 1980er Jahren aus: Cordula Bischoff, Olge Dommer, Irene Ewinkel, Karin Hanika, Uschi Köhler, Ulla Merle, Christiane Spengler, Katharina Sykora, vgl: Kunsthistorikerinnen-Datei, in: kritische berichte, Bd.12, Nr. 4, 1984, S. 89. Die Gruppe brachte beispielsweise auch das Projekt einer *Bibliographie zur feministischen Kunstwissenschaft* auf den Weg, für die 1986 u.a. in einer Anzeige in der Zeitschrift *kritische berichte* um Hinweise gebeten wurde.

Es ging auch dort darum, „Gemälde von Künstlerinnen [...] neu zu bewerten“ oder „auf ihre Propagandawirkung für oder gegen die Emanzipation von Frauen hin“ zu untersuchen (Bischoff et al. 1984: 10). Und schon 1968 tauchte, wie Irene Below dargelegt hat, ein erster Beleg für den Widerhall der Frauenbewegung in der Kunstgeschichte in Form eines Artikels der späteren Tübinger Professorin für Kunstgeschichte, Annegret Jürgens-Kirchhoff, auf, die 1969 als Studentin einen Aufsatz in der Münsteraner Studentenzeitung mit dem Titel „Mister L, Meister Proper und Anhang“ veröffentlichte und darin Produktion und Zirkulation von Werbebildern kritisch analysierte (Verweis in: Below 1990: 11). Damit war bereits sehr früh ein Thema angesprochen, das die feministische Kunstgeschichte auch später noch wiederholt beschäftigte. ‚Vom Fach‘ wurde der Aufbruch der Kunsthistorikerinnen in Marburg damals ebenfalls wahrgenommen, etwa in Form von Tagungsrezensionen. Der Verfasser einer solchen Rezension, Carl Clausberg, hielt 1982 fest, dass die „Frauentagung [...] in mehrfacher Hinsicht Beachtung“ verdiene und zwar vor allem, weil sie sich „schon atmosphärisch [...] deutlich“ von anderen Tagungen im Fach unterscheide (Clausberg 1982: 57), namentlich vom „elephantöse[n] Gegenstück, dem [...] anlässlich der documenta in Kassel abgehaltene[n] 18. VDK-Kongreß“ (Clausberg 1982: 58).

> „Dank egalitär-kollegialer Vorbereitung und Inszenierung von Seiten eines Marburger Studentinnen-Kollektivs hatten dirigistisches Leitkuhgebaren oder Kompetenzgerangel nach maskulinem Muster von vornherein keine Chance, und auch die adrenalin- und galletreibende Konkurrenz hielt sich in sympathischen Grenzen, auch wenn [...] die ein oder andere arrivierte Vortragende mit karrieristischen Kletterhosen antrat“ (Clausberg 1982: 57).

Die abschätzige Rede von den „karrieristischen Kletterhosen“ lässt sich als Symptom einer Unentschiedenheit lesen: einerseits zwischen der Begeisterung für die neue Form wissenschaftlicher Erkenntnisbildung und wissenschaftlichem Austausch im Anschluss an die mit der Wissenschaftskritik der 68er etablierten neuen Arbeitsformen („egalitär-kollegial“) und andererseits der womöglich uneingestandenen Furcht, dass die beteiligten Frauen hierdurch vollen Anspruch auf eine Beteiligung, d.h. eine Karriere (=Institutionalisierung), in der Kunstgeschichte geltend machen könnten. Die Professionalisierung und

Institutionalisierung feministischer Kunsthistorikerinnen durch die Tagung in Marburg bedeutete für die beteiligten Frauen also auch die Gefahr, dass ebenjene Professionalisierung zumindest unterschwellig nicht nur begrüßt wurde. An anderer Stelle im Text wird sie mit dem aufschlussreichen Sprachbild einer Entwicklung beschrieben, die „zumindest den Unterbau maskuliner Universitätslehrstühle zum Knistern bringen" könne (Clausberg 1982: 58).

EIN TOMATENWURF DER KUNST? ODER: „DER DRANG DER FRAUENBEWEGUNG IN DIE ÄSTHETISCHE DIMENSION"

Zu den vielfältigen Verbindungen zu 1968, die die Entstehung feministischer Kunstgeschichte und Geschlechterforschung beförderten, gehört aber noch ein weiterer Aspekt, der in der bisherigen Forschung weitgehend unbeachtet geblieben ist: die Verbindung zu künstlerischen Positionen der *Feministischen Avantgarde* (Schor 2010), die in den 1960er und 1970er Jahren die Ordnung der Geschlechter infrage stellten. So verwiesen auch die Herausgeberinnen des Marburger Tagungsbandes gleich in der ersten Fußnote ihrer Einleitung auf die Ausstellung *Künstlerinnen International*, die 1977 in Berlin stattgefunden hatte (Bischoff et al. 1982: 11).[9] Hier waren unter den Werken von insgesamt 182 Künstlerinnen (Kaiser 2013: 148) auch viele dezidiert feministische Arbeiten zu sehen, wie beispielsweise von Ulrike Rosenbach, Friederike Pezold, Judy Chicago, VALIE EXPORT oder Marianne Wex, die 1979 eine Fotoserie zu männlicher und weiblicher Körpersprache in Alltag und Kunst produziert hatte (Kaiser 2013: 161–171). Die breite Rezeption der Ausstellung, die es bis in die *Tagesschau* schaffte (Kaiser 2013: 147), verlief kontrovers; in der *Zeit* wurde der „Drang der Frauenbewegung in die ästhetische Dimension" z.B. abschätzig als „total traditionell und konventionell" und damit als gescheitert beurteilt (*Zeit* vom 20.5.1977).[10] Die Ausstellung war *ein* Kristallisationspunkt der Debatten, in denen sich Ende der 1970er Jahre „Bewegungsfrauen" und „Kunsthistorikerinnen", „Macherinnen" und „Wissenschaftlerinnen" stritten und zugleich ganze Diskurslinien entworfen wurden, die in ihren Veränderungen, Brüchen und Gegendeutungen für die feministische Kunstgeschichte überaus bedeutsam waren.[11] Dies lässt sich an den Auseinandersetzungen zur Ausstellung nachzeichnen, die in der Zeitschrift *Courage* geführt wurden. Dazu gehörte u.a. die Debatte über die Auswahlkriterien der Organisatorinnen, die sich als Vorwegnahme späterer Diskussionen über die tautologische Verfasstheit der Kategorie Qualität (Schade/Wenk 1995: 349) lesen

9) Vgl. hierzu: Zimmerman 2018. Ausführlich zu *Künstlerinnen International 1877–1977* und anderen feministischen Kunstausstellungen der 1970er und 1980er Jahre: Kaiser 2013.

10) https://www.zeit.de/1977/21/kunstkalender [15.6.2018].

11) Die Gruppe von „Praktikantinnen und Theoretikerinnen, Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen, Macherinnen und Publikum", die die Ausstellung erarbeitet hatte (die Gruppe bestand aus: Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schuhmann, Ulrike Stelzl, Petra Zöfelt und Silvia Bovenschen, https://www.frieze.com/article/künstlerinnen-international?language=de [10.5.16]), waren an diesen Debatten schon im Vorfeld der Ausstellung beteiligt, so in mehreren Beiträgen in der Courage. Dargelegt wurde beispielsweise, daß „künstlerisch die formale Umsetzung, die adäquate Formfindung für anvisierte Themen und Inhalte, ausschlaggebend" seien (Courage, März 1977: 7). Schon in derselben Nummer, direkt im Anschluss an das Katalogvorwort, äußerte sich Widerspruch gegen diese demonstrativ bekundete Einheit. Beklagt wurde der Ausschluß von Natascha Ungeheuer, den die Künstlerin und Publizistin Sarah Haffner anprangerte. Sie forderte eine Entscheidung „zwischen Solidarität und Dogmatismus", den sie in der Ausstellung und ihren Auswahlkriterien am Werke sah. Es könne nicht angehen, dass „ein selbsternannter Elitetrupp von Frauen" eine „‚feministische' Linie" vorgebe". Einige Spalten darunter „grauste es" Annette Eckert, spätere taz-Gründerin, Malerin und Aktivistin der Berliner Frauenbewegung, die „Natascha zufällig" kannte und daher „ihre Geschichte erfuhr" (Courage ‚März 1977). Vgl. Zimmermann 2018.

lässt. Und wenn Barbara Duden 1977 in ihrer Replik und Weiterführung der Kritik an *Künstlerinnen International* schrieb, „wir wollen den Mythos des Künstlers zerstören" (Duden 1977: 48), dann wurde damit ein Thema benannt, das für die feministische Kunstgeschichte über lange Zeit immer wieder zentral war, so z.B. im Rahmen der Mitte der 1990er Jahre durchgeführten Kunsthistorikerinnentagung zu „Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert" (Hoffmann-Curtius/Wenk 1997).

Von Seiten der Geschichtswissenschaft ist zaghaft auf die Wechselwirkungen zwischen den Themen der autonomen Frauenbewegung der 1970er Jahre und künstlerischen Aktionen der 1960er Jahre hingewiesen worden. So wurde z.B. unterstrichen, dass „auf geschlechtsspezifische Machtverhältnisse im Kontext der neuen vermeintlichen sexuellen Freiheit [...] bereits in den 1960er Jahren die aktionskünstlerischen Arbeiten von VALIE EXPORT Bezug" nahmen (Bauer 2010: 177) – eine Überlegung, die jedoch nicht intensiver verfolgt wurde. Auch Klaus Herding hat bereits 2008 eine stärkere Berücksichtigung der ästhetischen Dimension von 1968 eingefordert.[12] So legte er dar, dass die Kunst „der Politik weithin den Boden, oder besser: das Bett [bereitete], in dem die utopischen Gelüste sich ausbreiten" konnten (Herding 2008: 15) und wies, biografisch gewendet, darauf hin, dass die Kunst der 1960er Jahre „unsere Ziele [...] viel deutlicher" spiegelte „als die rasch vom Winde verwehten Parolen" (Herding 2008: 66). Allerdings ist fast schon schmerzhaft auffällig, dass Herding in seiner Analyse der Verbindungslinien zwischen Kunst, Politik und den Strukturen universitärer Kunstgeschichte um 1968 die Positionen von Künstler*innen* und ihre Kritik der Geschlechterhierarchie vollständig außer Acht lässt. Der von ihm vielfach zitierte Katalog *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre* (2005), aus dem auch die von ihm herangezogenen Bildbeispiele stammen, berücksichtigte mit Yayoi Kusama und Adrian Piper immerhin zwei Künstlerinnen. Bei Herding wird die Kunst, die in so enger Beziehung zur Politik von 1968 stand, dagegen Teil einer rein männlichen Genealogie. Keine einzige Künstlerin ist ihm ein Eintrag wert. Insofern ist auch das, was als *Politik* in dieser Deutung auftaucht, konsequent *keine* Geschlechterpolitik, obwohl diese doch unzweifelhaft einen entscheidenden Teil der mit 1968 verbundenen gesellschaftlichen Umwälzungen und Veränderungen betraf (Schulz 2002; Hodenberg 2018).[13]

Künstlerinnen wie Kusama und Piper stellen ein *missing link* zu einer Vielzahl an weiteren künstlerischen Positionen der

12) Jüngst auch in Ausstellungen erneut thematisiert, allerdings ohne dezidierten Geschlechterbezug, z.B. „68: Pop und Protest" im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (18.10.2018–17.3.2019).

13) Christina von Hodenberg bringt diesen Zusammenhang pointiert in dem Satz „der Geschlechterkonflikt war wichtiger als der Generationenkonflikt" auf den Punkt (https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/campus-talks/68er-anders-gegen-gedenkroutine-frau-enrevolte-campus-talks-104.html [31.8.2018]).

mittleren und späten 1960er Jahre dar, in denen Konfliktlinien an den Grenzübertritten zwischen politischer und ästhetischer Repräsentation der Geschlechterverhältnisse auf neue Art bearbeitet wurden. An einigen wenigen Beispielen sei im Folgenden aufgezeigt, inwiefern in künstlerischen Arbeiten der späten 60er- und beginnenden 70er-Jahre Begriffe, Themen, ja sogar methodische Verfahren erprobt wurden, die in der Folge für die Artikulation einer geschlechterkritischen Kunstgeschichte – nicht zuletzt auch für solche Unternehmungen wie die Kunsthistorikerinnentagungen – von grundlegender Bedeutung waren. Diese Verbindungen können hier nur in wenigen, groben Linien skizziert werden; es bedarf einer breiter angelegten Untersuchung, um sie weiter zu substantiieren. Schon jetzt lässt sich allerdings festhalten, dass der Tomatenwurf als Metapher eines radikalen Bruchs für eine Analyse des Verhältnisses zwischen Achtundsechzig und der feministischen Kunstgeschichte nur bedingt tauglich ist, denn es ‚gab' ihn in diesem Sinn tatsächlich nicht. Hier kann man auf eine Erkenntnis der Forschung zu 1968 zurückgreifen, die plausibel gemacht hat, „daß man den Blick nicht auf ‚Protest' fixieren sollte, und nicht auf Demonstrationen, sondern daß man ganz verschiedenen kulturelle Äußerungen aufgreifen muß" (Etzemüller 2005: 9). Erst hierdurch können zunächst nicht sichtbare Verbindungslinien, etwa zwischen den Positionen von Künstlerinnen, die um Umfeld von 1968 Geschlechterkritik übten und dem, wie Kunsthistorikerinnen aus feministischer Perspektive ihr Fach kritisierten, überhaupt wahrgenommen werden.

ART IS A CRIMINAL ACTION[14]: ROSENBACH, EXPORT, ROSLER ETC. UND DIE FRÜHEN FRAGEN DER FEMINISTISCHEN KUNSTGESCHICHTE

Die Themen der frühen feministischen Kunstgeschichte, wie sie auf der ersten Kunsthistorikerinnentagung in Marburg formuliert wurden, lassen mehrere Schwerpunkte sowohl in der Themenwahl als auch in Hinblick auf Herangehensweise und Fragestellung erkennen. Neben der Beschäftigung mit dem Werk von Künstlerinnen war dies u.a. der Einbezug des sogenannten *Persönlichen*, dessen politische Dimension thematisiert werden sollte, etwa in Irene Belows autobiografischem Durchleuchten des „Gebrauchs von Kunst und Kunstgeschichte" (Below 1984). Des Weiteren der Versuch, Repräsentationen des weiblichen Körpers jenseits der formalen Kategorien traditioneller Kunstgeschichtsschreibung zu analysieren und dabei aufzuweisen, dass „Eindeutigkeit, was weibliches, was männliches Verhalten sei [...] weniger ein Anliegen großer Kunst gewesen" ist als „eines

14) Vgl. Ulrike Rosenbachs S/W-Fotomontage „Art is a Criminal Action No. 4" (1969–1970); eine Abbildung findet sich in Ausst.-Kat. Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er Jahre aus der Sammlung VERBUND, 2010–2018, Wien. Schor, Gabriele Schor (Hg.), München, Prestel, 2010, S. 190.

ihrer Interpreten“, wie es Theresa Georgen in einem Beitrag zur „Kopfjägerin Judith“ beschrieb (Georgen 1984: 123). Neben den „Frauenbildern“ von Künstlern, die nun unter Rekurs auf „die neue Frauenbewegung“ (Kassay 1984: 144) thematisiert wurden, stand zudem immer wieder der Körper als kulturelles Konstrukt im Mittelpunkt des Interesses. So hatte Sigrid Schade beispielsweise in einem Aufsatz zu Hans Baldung Griens Hexenbildern darauf insistiert, dass das „Bild vom Körper und Körpererfahrung [...] historisch veränderliche und verändernde Kategorien“ sind (Schade 1984a: 99) und damit einen zentralen Punkt späterer Körperdebatten in der feministischen Kunstgeschichte benannt (vgl. Schade 2006).

Mit der Bearbeitung all dieser Themenstränge – den kulturellen Konstruktionsweisen des Körpers auf der Ebene des Visuellen, den Rollen von Künstlerinnen, der „Beharrlichkeit von Frauenbildern“ (Spickernagel 1984) usw. – hatte aber auch die Kunst begonnen. Sie stellte ein zunächst kaum reflektiertes, aber umso wirksameres und weithin sichtbares Repertoire an ästhetischer Öffnung der scheinbar festgefügten Art und Weise auch des wissenschaftlichen Umgangs mit den genannten Problemfeldern bereit und trug damit zu jener „Korrektur des herrschenden Blicks“ (Bischoff et al. 1984) bei, der half, die „ganz anderen Fragen“ (Hoffmann-Curtius) zu stellen.

Wenn im Marburger Tagungsband Irene Nierhaus die 1925 von Grete Schütte-Lihotzky entworfene Frankfurter Küche mit der Überlegung in Verbindung brachte, dass „die Reproduktion des Menschen nicht [... als eine, AZ] ‚naturwüchsige‘, zwangsweise der einzelnen Frau zufallende Aufgabe in der Kleinfamilie zu sehen“ ist, sondern „gesellschaftlich-kollektiv [...]“ (Nierhaus 1984: 159), war das dann nicht nah an Martha Roslers kaum zehn Jahre zuvor entstandener Video-Performance *Semiotics of the Kitchen* (1975) **(Abb. 2)**? Einer Arbeit, die die „Illusion“ zerstörte, dass „Häuslichkeit, ebenso wenig wie Weiblichkeit oder Mütterlichkeit, ein Bereich sein könnte, der von politischen Konflikten und der damit verbundenen gesellschaftlichen Verantwortung ausgespart bleiben könnte“ (Graeve Ingelmann 2010: 202). Oder wenn Helga Sciurie in Marburg die „Frauenfrage in Andachtsbild und Bauskulptur“ stellte (Sciurie 1984), warf sie damit nicht einen feministisch motivierten Blick



// Abbildung 2
Martha Roslers Video *Semiotics of the Kitchen* (1975) führte die Küche als einen Ort gesellschaftlicher und politischer Konflikte vor – ähnlich wie es aus anderer Perspektive auch Kunsthistorikerinnen machten, die in den 1980er Jahren die Frankfurter Küche einer feministischen Analyse unterzogen (z.B. Nierhaus 1984)

auf Haltungen und Gesten mittelalterlicher Bauskulptur, der auch Marianne Wex' visuelle Kombinationen alltäglicher Körperhaltungen und Körperinszenierungen in der kirchlichen Bauplastik bestimmte **(Abb. 3)** oder Ulrike Rosenbachs Angriff auf ebenjene Körperbilder in der älteren Kunst in ihrer Performance *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (1975) **(Abb. 4)**? Auch Arbeiten von VALIE EXPORT, die den Körper als Einschreibfläche kulturelle Codierungen und Normierungen vorführten, gehören in diese Reihe. Die Literatur hat zu Recht auf ein Bezugsgeflecht hingewiesen, das sich von den Körperpraktiken der 1968er (Banes 1993) über jene der „zweiten feministischen Emanzipationsbewegung" hin spannt (Mueller 2003: 43). Zumal EXPORT ab den 1970er Jahren auch zahlreiche Texte vorlegte, in denen sie als „Kunstwissenschaftlerin" (Schade 2003: 23) zu Fragen Stellung bezog, die auch die feministische Kunstgeschichte später theoretisch aufarbeitete. Auch der Katalog zur Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977* enthielt, wie erwähnt, mit dem Text „Überlegungen zum Verhältnis von Frau und Kreativität" einen solchen Beitrag der Künstlerin (EXPORT 1977). Und dieser Katalog tauchte auch in der Literaturliste der Herausgeberinnen des Marburger Tagungsbandes auf.



// Abbildung 3
Der Körper als Einschreibungsfläche gesellschaftlicher Vorstellungen war sowohl Thema in künstlerischer Projekten wie Marianne Wex' 1979 erschienenem Bildatlas *„Männliche" und „weibliche"* Körpersprache als Folge patriarchalischer *Machtverhältnisse* (Wex 1979) als auch in der frühen feministischen Kunstgeschichte (z.B. Bischoff u.a. (Hg.) 1984)

Die Zusammenhänge zwischen *1968* und „der Frage der Geschlechter" (Frübis 2010) in der Kunstgeschichte sind, so lässt sich als Ergebnis zusammenfassen, bislang weder im nötigen Umfang aufgearbeitet noch in Hinblick auf die vielfältigen Verknüpfungspunkte mit den Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen systematisch in den Blick genommen worden. Auch wenn für die Wissenschaftskritik, die in der Kunstgeschichte Anfang der 1970er einsetzte, „die Frauenbewegung [...] keine Rolle" spielte, so lag doch „schon 1967/68" die „Frauenfrage [...] ‚in der Luft'" (Below 1990: 9) und die Kritik konnte auf verschiedenen Ebenen günstige Voraussetzungen für die in der Folge einsetzende Artikulation feministischer Kunstgeschichte schaffen. Den Anteil, den feministische Positionen in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre daran hatten, genauer zu bestimmen, ja ihn



// Abbildung 4
Kritik traditioneller Repräsentationen von Weiblichkeit in der feministischen Video-Live-Aktion *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* der Künstlerin Ulrike Rosenbach 1975/76

erst einmal in Fußnoten, Themenstellungen und ästhetischen und theoretischen Erkenntnisprozessen aufzuspüren, dies scheint, so ein weiteres Ergebnis, vielversprechend. Viele Spuren sind noch aufzuarbeiten.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: ©Anja Zimmermann
Abb. 2: Martha Rosler: Semiotics of the Kitchen, Video: Digibeta PAL, S/W, Ton, 06:09 min, 1975, aus: Ausst.-Kat. Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er Jahre aus der Sammlung VERBUND, 2010–2018, Wien, Schor, Gabriele Schor (Hg.), München, Prestel, 2010, S. 203
Abb. 3: Umschlagabbildung Marianne Wex (1979): „Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse. Frankfurt a.M., Eigenverlag
Abb. 4: Ulrike Rosenbach: Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin, Video: Digibeta PAL, S/W, Ton, 12:00 min., 1975/76, aus: Ausst.-Kat. Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er Jahre aus der Sammlung VERBUND, 2010–2018, Wien, Schor, Gabriele Schor (Hg.), München, Prestel, 2010, S. 193

// Literatur

Auerbach, Inge (2000): Catalogus professorum academiae Marburgensis. Die akademischen Lehrer der Philipps-Universität Marburg, Dritter Band: Von 1971 bis 1991, Erster Teil Fachbereich 01-19. Marburg, Elwert
Ausst.-Kat. Summer of Love. Psychedelische Kunst der 60er Jahre, Tate Liverpool u.a. 2005. Christoph Grunenberg (Hg.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005
Ausst.-Kat. Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er Jahre aus der Sammlung VERBUND, 2010–2018, Wien. Schor, Gabriele Schor (Hg.), München, Prestel, 2010
Banes, Sally (1993): Greenwich Village 1963. Durham, Duke University Press
Bauer, Ingrid (2010): 1968 und die *sex(ual) & gender revolution.* Transformations- und Konfliktzonen: Geschlechterverhältnisse. In: Rathkolb, Oliver/ Friedrich Stadler (Hg.): Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre. Wien, S. 163–186
Dies./Hana Havelkova (Hg.) (2009): L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 20, Heft 2: Gender & 1968. Wien, Köln, Weimar, Böhlau
Berger, Renate (1980): Malerin oder Modell? Die „wahren Frauen“ in der Kunstgeschichte. In: kritische berichte, Bd. 8, Nr. 6, S. 5–24
Below, Irene (1973): Die Unterprivilegierung der Frauen in den kunstwissenschaftlichen Instituten, Ms. 1972, ein Resümee. In: kritische berichte, Bd.1, Heft 1, S. 53–60
Dies. (1984): „Auf die Seele kommt es an!“ Eine autobiographische Skizze zum Gebrauch von Kunst und Kunstgeschichte. In: Bischoff, Cordula u.a. (Hg.): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, Anabas Verlag, S. 13–32
Dies. (1990): Einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen gab es nicht... Zur Entstehung feministischer Kunstwissenschaft. In: kritische berichte, Bd. 18, Nr. 3, S. 7–16
Bischoff, Cordula u.a. (Hg.) (1984): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, Anabas Verlag
Bock, Ulla u.a. (Hg.) (1983): Frauen an den Universitäten. Zur Situation von Studentinnen und Hochschullehrerinnen in der männlichen Wissenschaft. Frankfurt a.M., Campus
Bredekamp, Horst u.a. (Hg.) (1977): kritische berichte, Bd. 5, Heft Nr. 6
VALIE EXPORT (1977): Überlegungen zum Verhältnis von Frau und Kreativität. In: Ausst.-Kat. Künstlerinnen International 1877–1977, Berlin (NGBK 1977). Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst (Hg.), Berlin, NGBK, S. 100–104
Clausberg, Karl (1982): Sinnliche Rekonstruktion – Ein Tagungs- und Literaturbericht. In: kritische berichte, Bd. 10, Nr. 4, S. 57–65
Dolff-Bonekämper, Gabi/Hütt, Michael/Kunst, Hans-Joachim (1986): Stellungnahme des Vorstandes des Ulmer Vereins zum Tübinger Kongress ‚Krieg – Kultur – Wissenschaft‘. In: kritische berichte, Bd. 14, Nr. 1, S. 77–78
Dommer, Olge u.a. (1984): Abgrenzung und Einmischung. In: kritische berichte, Bd. 12, Heft 4, S. 89–92
Duden, Barbara (1977): Die hohe und die niedere Jagd. In: Courage, Heft 5, S. 47–48
Ebeling, Smilla/Anja Zimmermann (2018): Drinnen, Draußen und Dazwischen. Inter_disziplinäre Verortungen feministischer Kunstgeschichte und feministischer Naturwissenschaftsforschung. In: Onnen, Corinna/ Rode-Breymann, Susanne (Hg.): Wiederherstellen

– Unterbrechen – Verändern? Politiken der (Re-) Produktion (L'AGENda Bd. III). Leverkusen, Budrich
Etzemüller, Thomas (2005): 1968 – Ein Riss in der Geschichte? Gesellschaftlicher Umbruch und 68er-Bewegungen in Westdeutschland und Schweden. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft
EXPORT, VALIE (1977): Überlegungen zum Verhältnis von Frau und Kreativität. In: Ausst.-Kat. Künstlerinnen International 1877–1977. Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst (Hg.), Berlin 1977, S. 100–104
Fluck, Winfred (2010): Die Wissenschaft vom systemischen Effekt. Von der Counter-Culture zu den Race, Class, and Gender Studies. In: Rosenberg, Rainer (Hg.) (2010): Der Geist der Unruhe. 1968 im Vergleich. Wissenschaft – Literatur – Medien. Berlin, Akademie-Verlag, S. 111–124
Frübis, Hildegard (2010): 1968 und die Folgen: Die Kunstgeschichte und die Frage der Geschlechter. In: Papenbrock, Martin (Hg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Kunstgeschichte nach 1968. Göttingen: V&R unipress, S. 87–98
Dies. (2000): Kunstgeschichte. In: von Braun, Christina/Stephan, Inge (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart, Springer, S. 262–275
Georgen, Theresa: Die Kopfjägerin Judith – Männerphantasie oder Emanzipationsmodell? In: Bischoff, Cordula u.a. (1984) (Hg.): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, Anabas Verlag, S. 111–124
Graeve Ingelmann, Inka (2010): Martha Rosler: Das Heim als Schlachtfeld. In: Ausst.-Kat. Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er Jahre aus der Sammlung VERBUND, 2010–2018, Wien, Schor, Gabriele Schor (Hg.), München, Prestel, S. 201–201
Grötecke, Iris (1999): Kunstgeschichte mit kulturwissenschaftlicher Perspektive – Konzepte, Konsequenzen und die Hürden des Kontextes. In: kritische berichte, Bd. 27, Heft 4, S. 5–9
Hammer-Schenk, Harold (1979): Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet. 10 Jahre Ulmer Verein 1968 – 1978. Hannover, Ulmer Verein
Hoffmann-Curtius, Kathrin (1991): Frauen in der deutschen Kunstgeschichte. Vortrag, gehalten anlässlich des Symposiums „Art History and Cultural Policy in the Federal Republic of Germany, Chicago, 9.–10. Nov. 1990. In: Rundbrief Frauen Kunst Wissenschaft, Nr. 11, S. 6–13
Dies. (1999): Feministische Kunstgeschichte heute: Rück- und Vorschläge. In: kritische berichte, Bd. 27, Nr. 2, S. 26–32
Hoffmann-Curtius, Kathrin/Silke Wenk (Hg.) (1997): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit. Marburg, Jonas
Kaiser, Monika (2013): Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972–1982. Bielefeld, transcript
Kassay, Anne-Marie (1984): Voll-Plastik. Zu den Frauendarstellungen des Bildhauers Christoph Voll. In: Bischoff, Cordula u.a. (Hg.): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, Anabas Verlag, S. 140–157
Leßmann, Sabine/Ursula Hilberath (1991): Eigen-Sinn? Zur Funktion von Kunsthistorikerinnentagungen. In: FrauenKunstWissenschaft, Heft 11, S. 40–49
Mueller, Roswitha (2003): Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten. VALIE EXPORTs Eingriffe in die medialen Konstruktionen von Wirklichkeiten und ihre Effekte. In: Ausst.-Kat. Mediale Anagramme VALIE EXPORT, NGBK Berlin 2003, Berlin, S. 43–52
Nierhaus, Bi [Irene] (1984): Die Fabrik des Hauses. Die Küche für den Arbeiterhaushalt. In: Bischoff, Cordula u.a. (Hg.), FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, anabas Verlag, S. 168–166
Papenbrock, Martin (Hg.) (2010): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Kunstgeschichte nach 1968. Göttingen: V&R unipress
Paul, Barbara (1998): Kunsthistorikerinnen seit 1970: Wissenschaftskritik und Selbstverständnis. In: kritische berichte, Bd. 26, Nr. 3, S. 5–9
Dies. (2001): Kunsthistorische *Gender Studies*: geschichtliche Entwicklungen und aktuelle Perspektiven. In: kritische berichte, Bd. 29, Heft 4, S. 5–12
Dies. (2003): Kunstgeschichte, Feminismus und *Gender Studies*. In: Hans Belting u.a. (Hg.), Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin, Reimer, S. 297–328
Rosenberg, Rainer (Hg.) (2010): Der Geist der Unruhe. 1968 im Vergleich. Wissenschaft – Literatur – Medien. Berlin, Akademie-Verlag
Plagemann, Volker (1979): Brief an die Mitglieder des Ulmer Vereins vom 7. Januar 1970. In: Hammer-Schenk, Harold: Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet. 10 Jahre Ulmer Verein 1968 – 1978. Hannover, Ulmer Verein, S. 55–56
Rentmeister, Cillie (1977): Berufsverbot für die Musen. In: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hg): Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen, Juli

1976. Berlin: Courage Verlag, S. 248–257
Schade, Sigrid (1984): Blickwünsche – eine Nachschrift. In: kritische berichte, Bd. 12, Heft 4, S. 81–88
Dies. (1984a): Zur Genese des voyeuristischen Blicks. Das Erotische in den Hexenbildern Hans Baldung Griens. In: Bischoff, Cordula u.a. (1984) (Hg.): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, Anabas Verlag, S. 98–110
Dies./Silke Wenk (1995): Inszenierung des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart, Kröner, S. 340–407
Dies. (2003): Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten. VALIE EXPORTs Eingriffe in die medialen Konstruktionen von Wirklichkeiten und ihre Effekte. In: NGBK (Hg.): Mediale Anagramme VALIE EXPORT, NGBK Berlin, S. 17–26
Dies. (2006): Körper und Körpertheorie in der Kunstgeschichte. In: Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin, Reimer, S. 61–72
Schneider, Norbert (2010): Hinter den Kulissen. Die Akte ‚Warnke'. In: Martin Papenbrock: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Kunstgeschichte nach 1968. Göttingen: V&R unipress, S. 53–62
Schulz, Kristina (2009): Der lange Atem der Provokation. Die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968–1976. Frankfurt a.M., Campus
Spickernagel, Ellen (1980): „Das ist ihr einziger wahrer Zweck" – Frauen und Mütter bei Paula Modersohn-Becker. In: kritische berichte, Bd. 8, Nr.6, S. 25–36
Scurie, Helga (1984): Die Frauenfrage in Andachtsbild und Bauskulptur. In: Bischoff, Cordula u.a. (Hg.), FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, anabas Verlag, S. 53–62
Sykora, Katharina (1998): Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun. In: kritische berichte, Bd. 26, Nr. 3, S. 43–50
Von Falkenhausen, Susanne (1989): ‚Weibliche Identität' und die Pornodebatte – Nach(t) gedanken zur vierten Kunsthistorikerinnentagung in Berlin (September 1988). In: kritische berichte, Bd. 17, Heft 1, S. 120–122
Von Hodenberg, Christina (2018): Das andere Achtundsechzig. Gesellschaftsgeschichte einer Revolte. München, C.H. Beck
Dies. (2018): https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/campus-talks/68er-anders-gegen-gedenkroutine-frauenrevolte-campus-talks-104.html [31.8.2018]
Warnke, Martin (Hg.) (1970): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh, Bertelsmann
Ders. (1990): Bittere Felder. In: kritische berichte, Bd. 18, Nr. 3, S. 76–78
Wex, Marianne (1979): „Weibliche" und „männliche" Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse. Frankfurt a.M., Eigenverlag
Zellmer, Elisabeth (2011): Töchter der Revolte? Frauenbewegung und Feminismus der 1970er Jahre in München (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 85). München, de Gruyter
Zimmermann, Anja (2006): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin, Reimer
Dies. (2018): Streitfall Künstlerinnen: Ästhetische Wissensproduktion und die nicht reklamierten Verdienste früher kunstgeschichtlicher Geschlechterforschung am Beispiel der Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977* [unveröffentl. Manuskript]
Dies. (2019): Diagnostische Atlanten: Fotografie als Medium der Geschlechterkritik in künstlerisch-politischen Fotoprojekten um 1970. In: Alkemeyer, Thomas u.a. (Hg.): Gegenwartsdiagnosen. Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematisierung in der Moderne. Bielefeld, transcript [im Druck]

// Angaben zur Autorin

Anja Zimmermann, Studium der Kunstgeschichte, Empirischen Kulturwissenschaft und Pädagogik in Würzburg und Tübingen; Promotion (Tübingen) mit einer Arbeit zum Thema *Abject Art.* Seit 2006 Privatdozentin für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg und z.Zt. Lehrbeauftragte an der Universität Oldenburg. Seit 2006 Vertretungsprofessuren u.a. an den Universitäten Hamburg, Zürich, München (LMU). Bis 2012 Heisenberg-Fellow am Kulturwissenschaftlichen Institut der Universität Oldenburg. Seit 2004 Redakteurin von *FKW//Zeitschrift für visuelle Kultur und Geschlechterforschung.*
Forschungsschwerpunkte: Moderne und zeitgenössische Kunst; Kunst und Naturwissenschaften; Wissenschafts- und Geschlechterforschung.
Veröffentlichungen (Auswahl): Anja Zimmermann (Hg.) (2006): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin, Reimer; Anja Zimmermann (2009): Ästhetik der

Objektivität: Genese und Funktion eines künstlerischen und wissenschaftlichen Stils, Bielefeld, transcript; Anja Zimmermann (erscheint 2019): Diagnostische Atlanten: Fotografie als Medium der Geschlechterkritik in künstlerischen und politischen Fotoprojekten um 1970. In: Thomas Alkemeyer u.a. (Hg.), Gegenwartsdiagnosen. Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematisierung in der Moderne, Bielefeld, transcript.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

