
ANSTELLE EINES NACHRUFES. REFLEXIONEN ANLÄSSLICH DES TODES VON PROF. DR. DANIELA HAMMER-TUGENDHAT (2. AUGUST 1946 IN CARACAS – 17. SEPTEMBER 2025 IN WIEN)

In der Festschrift zu Ehren Daniela Hammer-Tugendhats, die anlässlich ihres 60. Geburtstags 2008 herausgegeben wurde¹⁾, erschienen Beiträge von 18 Kolleg_Innen und Weggefährt_Innen, welche von der Wertschätzung von Daniela Hammer-Tugendhats Beitrag seit den 1980^{er} Jahren für die Öffnung des Fachs Kunstgeschichte für sozial- und kulturwissenschaftliche Fragen und deren Implikationen für eine feministische Kunstgeschichte zeugen.²⁾

Die Arbeit an der Transformation des Faches begann für sie wie für die meisten Kunsthistoriker_innen nach 1968 mit Infragestellungen sozialer Lebensverhältnisse, vorgegebener Geschlechterkonstruktionen und Rollenzuweisungen innerhalb der westlichen Gesellschaften in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg, deren scheinbare Normalität sich auch in der Art manifestierten, wie und welche Kunst vermittelt und wie Kunstgeschichte betrieben wurde (teilweise immer noch wird). Diese hatte sich im Nationalsozialismus selbst diskreditiert, ihre kritischen Vertreter_Innen waren verfolgt worden oder emigriert. Die Generation Daniela Hammer-Tugendhats war während des Studiums in den 1960^{ern} und folgende mit sich bekämpfenden „Schulen“ konfrontiert (Kunstlergeschichte als Heroengeschichte, Stil- und Formgeschichte als Kennerschaft von Eingeweihten oder Einfühlungsästhetik; Sozialgeschichte, Ikonografie und Ikonologie wurden kaum thematisiert oder abgelehnt). Zeitgenössische Kunst, Methodenreflexion und Wissenschaftsgeschichte oder -kritik und Kunstvermittlung³⁾ waren blinde Flecken. Frauen als Lehrende und/oder in leitenden Positionen gab es nicht oder nur als Ausnahme, das Studium der Kunstgeschichte schien immer noch als Bildung für höhere Töchter gedacht zu sein.⁴⁾

Wenn ich hier von *einer* Generation spreche, ist das sicher unpräzise. Verschiedene Ausgangspositionen, zeitlich verschobene Effekte politischer Ereignisse oder Debatten sowie geographische Unterschiede lassen diese „Generation“ nicht sehr homogen erscheinen. Es ist heute kaum noch vorstellbar, dass zwischen kunsthistorischen Instituten, Universitäten und studentischen Kulturen an verschiedenen Orten und Ländern Welten lagen, Informationen über Lehr- und Forschungsschwerpunkte schwer zugänglich und die Wahl des Studienortes meist zufällig waren. Aber es ist dieser heterogenen Gruppe in den letzten 50 Jahren gelungen, im

deutschsprachigen Raum ein breites Netzwerk zur feministischen Kunstgeschichte und Gender Studies zu bilden, und damit die Ausrichtung des Faches Kunstgeschichte und berufliche Perspektiven für Frauen zu verändern.⁵⁾

—— Daniela Hammer-Tugendhat galt als eine der wichtigen Kooperationspartnerinnen im feministischen Netzwerk innerhalb des Faches Kunstgeschichte, an dessen Aufbau und Vielfalt sie in Österreich und im deutschsprachigen Raum beteiligt war.

—— Wir beklagen ihren Verlust in einer Zeit, in der das Vermächtnis dieser Generation (noch immer) nicht garantiert, ja, angesichts des allgemeinen Rollbacks sogar bedroht ist. Es sind bereits einige informative Nachrufe und Laudationes erschienen.⁶⁾

—— Der folgende Rückblick auf Leben, Arbeit von und Kooperationen mit Daniela Hammer-Tugendhat hat nicht den Anspruch, umfassend zu sein. Ich beziehe mich u.a. auf den von Daniela Hammer-Tugendhat noch zu Lebzeiten selbst verfassten Rückblick auf ihren wissenschaftlichen Werdegang, der Ende 2026 erscheinen wird.⁷⁾ Bei der Lektüre dieses Textes machten mir Parallelen und Unterschiede zu meinem eigenen Werdegang nachträglich bewusst, dass und wie wir von einem noch engeren Austausch hätten profitieren können. Dies ist ab nun bedauerlicherweise nur mehr über die Lektüre von Danielas wissenschaftlichen Veröffentlichungen und das Anhören ihrer auf YouTube gestellten Vorlesungen möglich.

—— Daniela, 1946 als Kind der vor den Nationalsozialisten geflohenen jüdischen Familie Tugendhat aus Brünn (heute Brno, Tschechien) in Caracas geboren, begann nach der Rückkehr der Familie in die Schweiz und der Schulzeit in St. Gallen 1964/65 mit dem Studium der Archäologie und Kunstgeschichte an der Universität Bern. Sie beschreibt ihre Enttäuschung über das Lehrangebot, nachdem sie zuvor mit ihrer Mutter Grete Tugendhat⁸⁾ zahlreiche Reisen innerhalb Europas unternommen hatte, um „Kunst in Kirchen, Tempeln und Museen“ zu besichtigen. Diese emotional geprägte Beziehung zur Kunst, die sie Zeit ihres Lebens beibehielt, habe keine Möglichkeit gefunden, sich im Rahmen des Studiums zu artikulieren. 1967/68 ging sie nach Wien, um Kunstgeschichte bei Otto Pächt zu studieren. Sie beschreibt sich als Person, die sich – ohne politische Bildung und Diskussionen aufgewachsen – gemeinsam mit zumeist ausländischen Kommiliton_Innen, darunter ihr späterer Mann Ivo Hammer-Tugendhat⁹⁾, gesellschaftskritischen Fragen stellte und diese in die Auseinandersetzungen mit einem äußerst konservativen Milieu in Österreich

(auch unter den Studierenden) einbrachte.¹⁰⁾ Otto Pächts Lehre beschreibt Daniela Hammer-Tugendhat als Strukturanalyse und Historisierung von Gestaltungsprinzipien. Seine Ablehnung außer-künstlerischer Kontextualisierungen (und auch der politischen Aktivitäten seiner Studierenden) liest sie rückblickend als Kampf gegen eine politische Instrumentalisierung von Kunst, wie sie im NS geschehen war. Pächt war für sie wie für viele andere ein inspirierender Lehrer, der genaues Hinsehen, die Thematisierung des Blicks und die historische Einordnung in die Bildtradition einforderte. Nachträglich konstatiert sie die Anschlussmöglichkeit von Fragen nach dem diskursiven und gesellschaftlichen Kontext der Bilder und sieht ihn als Vorläufer einer kritischen Kunstgeschichte aus der Perspektive des Wiener kunsthistorischen Instituts.¹¹⁾ Auch wenn sie für ihre sozialgeschichtliche Kontextualisierung der Künstler_Innen und der Kunst vom Lehrer gewissermaßen exkommuniziert wurde, behielt sie gleichwohl seine Vorbehalte gegen ikonologische Ansätze trotz ihrer späteren Bezugnahme auch auf die Semiotik bei.¹²⁾

—— Sie beschreibt ihre Politisierung im Zuge der 68^{er} Bewegung¹³⁾ und der damit zusammenhängenden Lektüren der Klassiker des historischen Materialismus sowie der Publikationen von Kolleg_Innen des Ulmer Vereins¹⁴⁾ als auch der ehemaligen DDR.¹⁵⁾ Diese werden als wichtige Impulsgeber für die Entfaltung einer sozialgeschichtlich relevanten Kunstgeschichte genannt, die Kunst und Kultur in Relation zu Macht- und Herrschaftsausübung setzte. Gleichwohl konstatiert Daniela Hammer-Tugendhat, dass ihre „Liebe zur Kunst“ mit der „Behauptung von ‚Herrschaftskunst‘“ in heftigen Konflikt geriet.¹⁶⁾ Sie schreibt, dieser Konflikt habe dazu geführt, dass sie sich für die „Widerständigkeit von Kunst“ interessierte, und deren „Fähigkeit, Ambivalenzen und Widersprüche zu thematisieren“.¹⁷⁾

—— Nach dem Abschluss ihrer Dissertation über *Hieronymus Bosch und die Bildtradition*¹⁸⁾ und Ivo Hammers Dissertation zu *Typologie und frühbürgerlicher Realismus. Die Biblia Pauperum Weigel-Felix*¹⁹⁾ wurden beide in Wien berufstätig.²⁰⁾ 1975/76 begann Daniela Hammer-Tugendhats jahrzehntelange Lehrtätigkeit an der Universität für angewandte Kunst, später auch an der Universität Wien und anderen renommierten, internationalen Universitäten.²¹⁾ 1978/79 konzipierte sie die zweisemestrige Vorlesung über die „Kunst der ‚Urgesellschaft‘ bis zum 19. Jahrhundert“, in der sie „auf historisch-materialistischer Grundlage Bildtradition und Ästhetik durch Einbeziehung der religiösen, politischen und ökonomischen Verhältnisse etc. kontextualisierte“, eine Vorlesung, die über Jahre hinweg obligatorisch wurde.

— „Der Anstoß zu einer feministischen Kunstgeschichte kam nicht aus der Wissenschaft, sondern aus der (zweiten) Frauenbewegung.“ Daniela Hammer-Tugendhat verweist auf die Verspätung solcher Ansätze in der Kunstgeschichte gegenüber US-amerikanischen Autorinnen wie Linda Nochlin²²⁾, aber auch gegenüber feministischen Historikerinnen, Literaturwissenschaftlerinnen und Philosophinnen im deutschsprachigen Raum, und nicht zuletzt gegenüber einer radikalen und aktiven feministischen Künstlerinnen-Szene gerade in Wien.²³⁾

— Den organisierten Austausch feministischer Perspektiven in der Kunstgeschichte seit den 1980^{er} Jahren verfolgt auch Daniela Hammer-Tugendhat anhand eines Rückblicks auf die Kunsthistorikerinnen-Tagungen, an denen sie von Beginn an teilgenommen hatte, und die ihr die Augen für das bislang Ausgeblendete öffnete: „das Fehlen von Künstlerinnen und der misogynen Diskurs der Kunstgeschichte, die asymmetrische Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit“. Nachträglich kann man die Initiative der Marburger Kunsthistorikerinnen²⁴⁾ nicht hoch genug einschätzen, 1982 die erste deutsche Kunsthistorikerinnen-Tagung organisiert zu haben, auf der sich die bislang an den jeweiligen Orten isoliert arbeitenden Protagonistinnen austauschen konnten²⁵⁾, und aus deren Diskussionen sich die folgenden Tagungen²⁶⁾ und deren Veröffentlichungen²⁷⁾ und die Konkretisierung und Verschiebung thematischer Schwerpunkte entwickelten. Die dritte Tagung in Wien 1984 wurde von Daniela Hammer-Tugendhat mitkonzipiert und organisiert.²⁸⁾ Es waren stets Angehörige des Mittelbaus, Promovendinnen und Studentinnen, die jeweils Konzeptionen und Organisationen übernahmen. Erst ab den Tagungen in Trier und Tübingen 1996 waren Kunsthistorikerinnen des Netzwerks an Konzeption und Organisation beteiligt, die inzwischen als Professorinnen berufen worden waren. An den Tagungen lässt sich ablesen, inwieweit feministische Themen und Fragestellungen mittlerweile Eingang in die Institute und Institutionen der Kunstgeschichte gefunden hatten.²⁹⁾ Die Tagungsbände verweisen aufeinander, und darauf, wie sich Fragestellungen verändert oder zugespitzt haben.³⁰⁾

— Daniela Hammer-Tugendhat hielt Vorträge auf den ersten drei Tagungen in der BRD und Österreich sowie auf der Tagung in Lehnin.³¹⁾ Sie konstatiert für die Anfangszeit zurecht, dass es *den* Feminismus nicht gegeben habe, sondern feministische Einsprüche in die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung, die Künstlerinnen allenfalls als Ausnahme in den Kanon aufnahm, gegenüber der Dominanz „weiblicher“ Körperrepräsentationen in der Kunst und der asymmetrischen Repräsentation von „männlichen“ Körpern

blind war, ebenso wie gegenüber der Tatsache, dass Kunsthistoriker grundsätzlich von der Adressierung des männlichen Blicks profitierten, dies aber systematisch negierten. Die feministische Suchbewegung identifizierte zunächst, womit sie sich nicht mehr identifizieren wollte und konnte,³²⁾ gleichwohl blieb der Wunsch nach (positiven) Identifizierungsmöglichkeiten sehr lebendig und einige der Diskussionen der ersten Tagungen drehten sich um das Problem, wie solche Identifizierungswünsche in eine analytische Perspektive intervenierten und mit dazu beitrugen, essentialistische und biologistische Konzepte von Weiblichkeit fortzuschreiben.³³⁾ Diese Wünsche sind fast unauflöslich mit dem Wunsch verbunden, dass Bilder oder die Kunst unmittelbar verständlich und zeitlos sein mögen.

—— Daniela Hammer-Tugendhat schloss sich in ihrer weiteren Arbeit denjenigen feministischen Kunsthistorikerinnen an, die naturalisierende Zuschreibungen als Angelpunkt der patriarchalen Gesellschaft ablehnten und dafür plädierten, „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ als kulturelle Konstruktionen zu analysieren.³⁴⁾

—— Ihr Anspruch, die Kunstgeschichte im Kontext transdisziplinärer Kulturwissenschaften zu verorten, war etwa gleich schwerwiegend wie der, die Kunstgeschichte als eigenständige Disziplin zu behaupten und die Kunst weiterhin als autonome Entität zu betrachten, „Kunst immer Kunst sein“ zu lassen.³⁵⁾

—— 2009 erschien ihre umfangreiche Publikation *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*.³⁶⁾ In diesem vielbeachteten Band zeigt sie auf, wie in der holländischen Malerei Weiblichkeit und Männlichkeit mit Positionen des Sichtbaren und Unsichtbaren, also letztlich An- oder Abwesenheiten von Repräsentationen und/oder Hinweisen im Bild auf Abwesendes im Bild, verknüpft sind. Einerseits zeigt sie auf, wie in der niederländischen Malerei z.B. bei Rembrandt der männliche Protagonist aus dem erotischen Bild, das das begehrte, weibliche Objekt repräsentiert, verschwindet und mit dem Betrachter vor dem Bild identisch wird, andererseits weibliche Protagonisten aus Repräsentationen von Männern als soziale und politisch aktive (machtvolle) Gruppe ausgeschlossen werden.³⁷⁾ In diesem Band fließen Fragestellungen und Kunstwerke ein, die Daniela Hammer-Tugendhat bereits früher behandelt hat, und deren Kennzeichnung vielleicht noch dynamischer als „Das Sichtbar Gemachte und das Unsichtbar Gemachte“ bezeichnet werden könnte. Diese Formulierungen kommen dem Konzept nahe, das Silke Wenk und ich als „Zu-Sehen-Geben“ identifiziert haben (und Nicht-Zu-Sehen geben ist selbstverständlich Bestandteil davon), womit das Hergestellte von Bildern in den Fokus rückt.³⁸⁾

—— Schwerpunkte von Daniela Hammer-Tugendhats wichtigsten Beiträgen befassen sich vor allem mit sexualisierten Körperdarstellungen und naturalisierenden Konstruktionen von Körpern und Geschlecht in Bildern und mit Strategien der Adressierung des Blicks – ebenfalls als Teil der Konstruktionen von Geschlecht(ern), nicht zuletzt auch mit der Tabuisierung der traditionellen Kunstgeschichte von Bildern, die männliche Körper als begehrenswerte darstellen.³⁹⁾

—— Ihr Aufsatz „Jan van Eyck. Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz“⁴⁰⁾ verhandelt die ästhetische Formulierung, die Repräsentationsfunktion und die Realitätseffekte *der* Bilder, die einen Hauptkorpus der Kunstgeschichte ausmachen: Bilder von menschlichen Körpern. Daniela Hammer-Tugendhat stellt sich folgende Fragen: 1. Was bedeutet die Autonomisierung des Aktbildes im Spätmittelalter, was setzt sie voraus und worin zeigt sie sich? 2. Was sagt die spezifische Gestaltung nackter Körper über das Verhältnis einer Gesellschaft zu Sinnlichkeit, Erotik oder Sexualität aus? Und last not least: Welche Effekte hat die Naturalisierung der Geschlechterdifferenz, wie sie sich am Beispiel Jan van Eyck diskutieren lässt? Die Analyse steht im Zusammenhang einer Auseinandersetzung mit den Thesen von Norbert Elias, die einen gesamtgesellschaftlichen und kulturellen „Zivilisationsprozess“ mit Fragen des Umgangs mit Erotik und Scham verband.

—— Solche Fragestellungen und Argumentationen ermöglichten der Kunstgeschichte wieder Anschluss an ihre eigene Herkunft als Kulturgeschichte und Kulturwissenschaft, die sich über ihre eigenen blinden Flecken oder blind machenden Ideologien selbstreflexiv Rechenschaft ablegt. Diese selbstreflexive theoretische Ebene kann mittlerweile als zentrales Kriterium von Wissenschaftlichkeit überhaupt gelten. Die Erkenntnis und die Anerkennung, dass Körperbilder und Körperwahrnehmungen kulturell und historisch bedingt sind, werden nach wie vor von dominierenden kunsthistorischen Diskursen übergangen und infrage gestellt, von Diskursen, in denen anthropologische Konzeptionen des 19. Jahrhunderts ein Revival erfahren und in denen der Körper (und damit auch Geschlecht) als anthropologische Konstante und Gegenüber der Kultur weiter funktionalisiert wird.

—— Umso wichtiger ist es, die Historisierung und die Differenzierung sowohl in Bezug auf die Gestaltung als auch auf die Wahrnehmung von Körperbildern in einem kulturellen Kontext, zu würdigen, Verfahren, die uns Daniela Hammer-Tugendhat nicht nur in dem hier zitierten Aufsatz vorgeführt hat.

—— Daniela Hammer-Tugendhat war/ist nicht nur als eine Spezialistin für bestimmte historische Epochen, bestimmte Künstler_Innen oder Genres zu würdigen, sondern als eine Zeitgenossin, die zeitgenössisch sein oder werden mit Mut zum Risiko in der Überschreitung von disziplinären Denkverböten bewiesen hat.

—— Die zentrale Funktion, die sie auch in der Mentor- und Vorbildfunktion für den wissenschaftlichen Nachwuchs hatte, ist in den Nachrufen und Laudationes bezeugt, innerhalb eines Netzwerks, als dessen Teil sie sich immer verstanden hat.

Für Gespräche und Anregungen aus Anlass des Todes von Daniela Hammer-Tugend danke ich herzlich folgenden Kolleg_Innen: Maike Christadler, Silvia Eiblmayr, Theresa Georgen, Ivo Hammer-Tugendhat, Monika Leisch-Kiesl, Marianne Koos, Verena Krieger, Angela Lammert, Katharina Sykora und Silke Wenk.

// Endnoten

- 1) *Asymmetrien: Festschrift für Daniela Hammer-Tugendhat*, hrsg. v.d. Universität für angewandte Kunst Wien. Das Symposium fand am 8. Dezember 2006 statt. Idee und Konzept: Gabriele Werner. Der Band umfasst auch ein Schriftenverzeichnis Daniela Hammer-Tugendhats bis 2008, ebd. S. 117–124.
- 2) Ich hatte damals den Kommentar „Kunstgeschichte als Kulturgeschichte“ verfasst, ebd. S. 79–82.
- 3) Kunstvermittlung selbst war und ist bis heute kaum ein Interessengegenstand der Kunstgeschichte. Irene Below war eine der ersten Kunsthistorikerinnen, die sich mit dem Verhältnis der Kunstgeschichte zur Vermittlung befasste, vgl. Irene Below (Hrsg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gießen 1975. Kunstvermittlung war für Daniela Hammer-Tugendhat immer auch von besonderer Relevanz.
- 4) Dies ist eine Zusammenfassung der Beschreibung des Zustands des Fachs Kunstgeschichte Mitte der 1960er Jahren in Wien, die Daniela Hammer-Tugendhat im Rückblick auf ihren eigenen Werdegang gibt. Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat: „Etappen kritischer Kunstgeschichte nach 1968. Eine Wiener Perspektive“, in: *Kontext und Form. Kritische Kunstgeschichten seit 1968*, hrsg. v. C. Behrmann und S. Marchal, erscheint im Verlag Walther König, Köln Ende 2026. Ich danke Ivo Hammer für die Zusendung des Manuskripts und Carolin Behrmann für die Angaben zur Veröffentlichung. Die Beschreibung trifft mit Abweichungen und Ausnahmen auch noch den Zustand, in dem ich das Fach an der Universität Tübingen ein paar Jahre später vorfand, als ich 1972/73 mein Studium begann.
- 5) Ich beziehe hier die feministische Kunstgeschichte der ehemaligen DDR ein, auch wenn sie bis zum Mauersturz 1989 von anderen Voraussetzungen ausging – und sich selbst nicht ‚feministisch‘ nannte, aber sehr früh die Effekte gesellschaftlicher Strukturen von Geschlechterrollen auch in der Kunst behandelte. In der DDR war seit ihrer Gründung die Erwerbstätigkeit von Frauen selbstverständlich, im Feld der Kunstgeschichte waren angesehene Professorinnen tätig, lange bevor in der BRD, Österreich oder der Schweiz Frauen solche Karrierechancen bekamen. Diese Professorinnen waren von Anfang an Teil des feministischen Netzwerks in der BRD, u.a. Helga Scurie, Helga Möbius, Hannelore Gärtner, die ins Ausland reisen durften und seit der Marburger Kunsthistorikerinnen-Tagung 1982 mit Vorträgen beteiligt waren.
- 6) U.a. Verena Krieger: „Das Unsichtbare sichtbar machen, Feministische Pionierin. Zum Tod der Wiener Kunsthistorikerin Daniela Hammer-Tugendhat“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Wiener Kunsthistorikerin Daniela Hammer-Tugendhat“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Montag, 22. September 2025, S. 12 und Karin Gludowatz, „Nachruf auf Daniela Hammer-Tugendhat (1946–2025)“, in: *kritische berichte*, 53, 2025, Nr. 4, S. 120–123, (gekürzte Fassung in: *Texte zur Kunst* 35, 2025, H. 4, Nr. 140). Die Reden anlässlich der von der Familie organisierten Trauerfeier für Daniela Hammer-Tugendhat (Abschied von Daniela Hammer-Tugendhat (10.10.2025)) sind unter dem Link <https://www.ivohammer.at/de/aktuell> zu finden. Darunter auch die Laudatio von Johanna Schwanberg anlässlich der Verleihung des Goldenen Ehrenzeichens des Landes Wien für Daniela Hammer-Tugendhat am 28.6.2024.

- 7) „Etappen kritischer Kunstgeschichte nach 1968. Eine Wiener Perspektive“, wie Anm. 4. Alle im Text folgende Zitate von Daniela Hammer-Tugendhat, die nicht anders gekennzeichnet sind, stammen aus diesem Aufsatz.
- 8) Auftraggeberin des Hauses Tugendhat in Brunn von Mies van der Rohe und Lilly Reich. Zum Kampf der Familie um Renovierung und Würdigung des Hauses siehe unter dem Link <https://www.ivohammer.at/de/haus-tugendhat/>, und Ivo Hammer, Daniela Hammer-Tugendhat und Wolf Tegethoff: *Haus Tugendhat. Ludwig Mies van der Rohe* (bearbeitete Neuausgabe von 2014), Basel/Berlin/München/Boston 2020.
- 9) Prof. Dr. Ivo Hammer, Kunsthistoriker und Restaurator im Ruhestand, vgl. <https://www.ivohammer.at>.
- 10) Sie wandten sich z.B. 1973/74 institutsintern gegen eine Einladung des Kunsthistorikers Hans Sedlmayr, dessen Werk *Verlust der Mitte* die nationalsozialistische Kennzeichnung der Moderne als „Degeneration“ fortschrieb.
- 11) Die Ableitung der eigenen weiterführenden wissenschaftlichen Fragestellungen aus der Lehre von Otto Pächt ist für mich besonders interessant, als drei Kolleginnen – Maike Christadler, Hilla Frübis und ich, alle drei ehemalige Doktorandinnen bei Konrad Hoffmann an der Universität Tübingen – in unseren Kommentaren zu dessen 2019 online von uns herausgegebenen Schriften die Anschlussfähigkeit für die feministische Kunstgeschichte in seinen methodischen und konzeptuellen Ansätzen herausgearbeitet haben, in: „ZEITLOS: FALSCH“. *Ausgewählte Schriften Konrad Hoffmanns zur kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung*, <https://emono.unibas.ch/emono/catalog/book/57>. Konrad Hoffmann – als einer der wenigen Panofsky- und Warburg-Schüler in Deutschland – repräsentierte damals den methodischen Gegensatz zu Otto Pächt, von mir verkürzt und plakativ hier als Ikonologie versus Formalismus bezeichnet. Feministische Kunstwissenschaftlerinnen stellten Fragen nach den Zusammenhängen zwischen visuellen Kulturen, gesellschaftlichen Kontexten und Geschlechterkonstruktionen und überwand dabei teilweise die Grabenkämpfe der traditionellen Kunstgeschichte.
- 12) Vgl. den Abschnitt „Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft“, in: *Etappen kritischer Kunstgeschichte* (wie Anm. 4), wo sie auf die Anregungen eingeht, die sie ab den 1990er Jahren von Fellows des Forschungszentrums Kulturwissenschaften (IFK) in Wien wie Gotthart Wunberg (Gründungsrektor), Horst Wenzel, Ludwig Jäger, Aleida und Jan Assmann, Gertrud Koch u.a. erhielt. Trotz der Anerkennung der Bedeutung der Semiotik für die Kulturwissenschaften, die „davon ausgeht, dass Sprache und Bild unauflöslich miteinander verbunden sind“, ist für Daniela Hammer-Tugendhat klar, dass „beide nicht ineinander übersetzbar sind“. Das IFK (inzwischen in Linz) war vergleichbar mit dem Wissenschaftskolleg zu Berlin, 1981 als Verein gegründet, und dem 1989 gegründeten Kulturwissenschaftlichen Institut Essen (KWI) (an dem ich um 1990 angestellt war). Diese Forschungskollegs waren enorm wichtig für die Entwicklung transdisziplinärer kulturwissenschaftlicher Ansätze in Deutschland und Österreich.
- 13) U.a. Beteiligung an der Gründung des kommunistischen Studentenverbands (KSV), Teilnahme 1971/72 an den Konferenzen des in der BRD 1968 gegründeten Ulmer Vereins und an der Kunsthistorischen Studentenkonferenz (KSK).
- 14) Sie nennt Martin Warnke, Berthold Hinz, Horst Bredekamp, Michael Müller, Franz Verspohl u.a.
- 15) Peter Feist, Helga Möbius, Harald Olbrich, Hannelore Gärtner, Moissej Kagan u.a. Daniela Hammer-Tugendhat schreibt, diese Autor_Innen und auch ein marxistischer Historiker wie Frederik Antal seien in der BRD im Gegensatz zu Österreich Tabu oder nicht erhältlich gewesen. Diese Autor_Innen waren aber für diejenigen, die sich dafür interessierten, auch in der BRD zugänglich.
- 16) Die Wortwahl lässt vermuten, dass Daniela Hammer-Tugendhat die „Behauptung“, dass „Kunst als Affirmation von Herrschaft“ gelesen werden kann, die sie den Vertretern der kritischen Theorie der Frankfurter Schule zuschreibt, als noch zu verifizieren betrachtete.
- 17) Diese Formulierung weist auf die Frage hin, ob Kunst als Entität und Akteurin gedacht werden kann, oder eher als Konfiguration, in die Widerständigkeiten, Ambivalenzen und Widersprüche der beteiligten Künstler_Innen, Auftraggeber_innen, des Kunstmarkts, der Käufer_innen, der Betrachter_innen und der gesamten Gesellschaft eingehen.
- 18) Wien 1975.
- 19) Online verfügbar unter <https://www.ivohammer.at/de/publikationen>.
- 20) Dr. Ivo Hammer wurde zum leitenden Chefrestaurator für Wandmalerei am österreichischen Bundesdenkmalamt berufen.
- 21) Zunächst an der Lehrkanzel für Kultur- und Geistesgeschichte, ein Jahr später an der Lehrkanzel für Kunstgeschichte, an die Peter Gorsen 1976 als Professor berufen wurde, laut Daniela Hammer-Tugendhat „ein Glücksfall“. Sie habilitierte sich mit *Studien der Geschlechterbeziehungen in der Kunst* kumulativ 1993 an der Universität Oldenburg und 1994 an der Universität Wien, an der sie seit 1992 auch lehrte. Sie war 1996/97 Gastprofessorin an der Universität Frankfurt, lehnte einen Ruf dorthin aus beamtenrechtlichen Gründen ab, sie lehrte weiter an der Universität für angewandte Kunst Wien.
- 22) Griselda Pollock und Roszika Parker werden nicht erwähnt. Als Pionierinnen in Deutschland werden Irene Below und Renate Berger genannt.
- 23) Erwähnt werden VALIE EXPORT, Friderike Pezold, Birgit Jürgenssen, Renate Bertlmann oder Gerda Fassel. Anmerkung von mir: Künstlerinnen und Filmemacherinnen waren auch mehrheitlich an der

zweibändigen Publikation *Frauen in der Kunst*, die 1980 von Gisind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen in der edition suhrkamp, Frankfurt a. M. herausgegeben worden war, beteiligt. Kunst-historikerinnen sucht man in dieser ersten zu diesem Thema in der BRD veröffentlichten Kompilation noch vergeblich.

24) Die Veranstalterinnen waren Cordula Bischoff, Brigitte Dinger, Irene Ewinkel, Ulla Merle.

25) Vortragende waren u.a. Irene Below, Theresa Georgen, Daniela Hammer-Tugendhat, Irene Nierhaus, Claudia Gabriel Philip, Helga Scieurie, Ellen Spickernagel, Silke Wenk und ich selbst.

26) In Zürich 1984 (leider ohne anschließende Publikation), Wien 1986, Berlin 1988, Lehnin 1989 (von DDR-Kunsthistorikerinnen direkt nach dem Mauersturz organisiert), Hamburg 1991, Tübingen 1996, Trier 1995 und 1996, Berlin 2002 und Lausanne 2005.

27) Die Tagungen in Lehnin und Lausanne werden in Überblicksdarstellungen meist nicht erwähnt. Deshalb seien hier die Publikationen genannt: *Geschichte – Geschlecht – Wirklichkeit: 1. Kunstwissenschaftlerinnen-Tagung der Sektion Kunstwissenschaft des VBK- DDR*, Dezember 1989,

gekürztes Protokoll, Redaktion Ada Raev und Gudrun Urbaniak 1991 und *Inscriptions / Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies*, Akten der Jahrestagung des VKKS 2005, hrsg. v. Kornelia Imesch, Jennifer John, Daniela Mondini, Sigrid Schade und Nicole Schweizer, Bern 2007. Vgl. dazu auch Sigrid Adorf, zu der Tagung *Inscriptions / Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts (14.–15.10.2005) in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 41, 2006, S. 96–100.

28) Zusammen mit Ilsebill Barta, Zita Breu, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus und Judith Schöbel, die auch den Tagungsband herausgegeben haben, *Frauen.Bilder.Männer.Mythen*, Berlin 1987. Daniela Hammer-Tugendhat schreibt, dass sie ab dieser Zeit „regelmäßig Seminare und Vorlesungen zu feministischen Themen“ angeboten habe. Und sie beschreibt sich als Teil des Netzwerks: „So wurde ich unbeabsichtigt Teil einer Bewegung, die ich dann selbst mitgestaltete.“

29) Inzwischen erforscht eine jüngere Kunsthistorikerinnen-Generation die beruflichen Wege, Ein- und Ausschlüsse von Kunsthistorikerinnen in die Disziplin. Siehe Lee Chichester und Brigitte Sölch (Hrsg.): *Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken, Band 1*, Berlin 2021 und *Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert: Institutionen, Strukturen, Handlungsräume*, Band 2, hrsg. v. K. Lee Chichester, Annette Dorgerloh, Brigitte Sölch, Jo Ziebritzki, Berlin 2025.

30) Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius, Silke Wenk (Hrsg.) unter Mitarbeit von Maike Christadler und Sigrid Philipps: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg 1997, Vorwort, S. 7ff.

31) Bis auf den Beitrag für Lehnin sind diese nicht in den Tagungsbänden abgedruckt.

32) Daniela Hammer-Tugendhat zitiert aus dem Band der Marburger Tagung „die Infragestellung einer Wissenschaftlichkeit, mit der wir uns nicht mehr identifizieren können und wollen.“ In: *FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, hrsg. von Cordula Bischoff, Brigitte Dinger u. a., Gießen 1984, S. 8. Ihr eigener Vortrag „Erotik und Inquisition. Zum Garten der Lüste von Hieronymus Bosch“ erschien nicht im Tagungsband, sondern in: Renate Berger, Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.): *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, Köln 1985, S.10–47.

33) Vgl. dazu meine Rezension zur Tagung in Zürich: „Blickwünsche – eine Nachschrift“, in: *kritische berichte*, 1984, Nr. 4, S. 81–88.

34) Die vier Schwerpunkte der 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1988 in Berlin, die vom eigens gegründeten Lu-Märten Verein zur Förderung von Frauenforschung in Kunst- und Kulturwissenschaften organisiert wurde, stellten zur Diskussion, wie die Kunstgeschichte und ihre Institutionen über historische Geschlechterkonstruktionen ihre eigenen Schwerpunkte und Wertungen herstell(e): als Spiegelungsmuster zwischen Künstler und Kunsthistoriker, in der Zuweisung der Kunstvermittlung als Frauenarbeit, in Hierarchien zwischen Kunstgattungen und Medien, sowie in der ästhetischen Organisation von Macht, Sexualität und Gewalt. Vgl. Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hrsg.): *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989.

35) Johanna Schwanberg in ihrer Trauerrede 2025 (wie Anm. 6)

36) Köln, Weimar, Wien 2009. Vgl. auch die Rezension von Maike Christadler in: *FKW// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 50, 2010, S. 85–89.

37) Dass Repräsentationen z.B. von Frauen als „Machtfiguren“ wie in Allegorien – zumal im öffentlichen Raum –, keineswegs deren tatsächliche Bedeutung in gesellschaftlichen oder politischen Hierarchien bedeuten müssen, ist ein anderer Schwerpunkt feministischer Forschung geworden. Vgl. Silke Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit. Studien zur Allegorie und ihrem Status in der Skulptur der Moderne*, Berlin 1994.

38) Vgl. Sigrid Schade, Silke Wenk: „Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘: Geschlechterpositionen in Kunst- und Kunstgeschichte“, in: Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hrsg.): *Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*, Stuttgart 2005, S.154–184. Das Konzept haben wir wieder aufgegriffen in: Sigrid Schade, Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011, in dem wir die unsere Fragen folgendermaßen zusammenfassen: „Wo wird wem was und wie zu sehen

gegeben, oder wo ist wem was und wie unsichtbar gemacht.“ Ebd. S. 53.

39) Etwa Daniela Hammer-Tugendhat: „Erotik und Geschlechterdifferenz, Aspekte zur Aktmalerei Tizians“, in: Daniela Erlach, Markus Reiseleitner u.a. (Hrsg.): *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1994, S.367–446, dazu auch Mechthild Fend, Marianne Koos (Hrsg.): *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln 2004; Marianne Koos: *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Berlin und Emsdetten 2006.

40) In: Anja Zimmermann (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006. Ursprünglich veröffentlicht in: Detlef Hoffmann (Hrsg.): *Der nackte Mensch*, Marburg 1989, gleichzeitig Nr. 17/1989 der *kritischen berichte*, S. 78–99. Dazu mein Kommentar: „Körper- und Körpertheorien in der Kunstgeschichte“, in: Zimmermann, S. 61–72.

// FKW is supported by the Mariann Steegmann Institute and Cultural Critique / Cultural Analysis in the Arts ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting / Franziska Rauh / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand / Elena Zanichelli / Anja Zimmermann

// www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the CC BY-NC-ND License 4.0. To view a copy of this license, visit

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

