

Die Dunkelziffer derjenigen Ehefrauen, die am beruflichen Erfolg ihres Mannes einen erheblichen Anteil hatten, ohne je in der Öffentlichkeit in Erscheinung zu treten, ist in der Kunstgeschichte so hoch wie anderswo. Nur anekdotisch wird gelegentlich über eine Leistung berichtet, deren physischer und psychischer Einsatz kaum je hoch genug eingeschätzt werden kann. »Indispensable companion, amanuensis and chauffeur«, so lautet etwa die Tätigkeitsbeschreibung Lola (Karola) Pevsners, der Ehefrau des deutsch-englischen Kunsthistorikers Sir Nikolaus Pevsner.<sup>1</sup> Was das in der Praxis bedeutete, ist nur derjenige zu würdigen imstande, der weiß, daß der legendär fleißige Pevsner am liebsten alle in seiner vielbändigen Reihe »Buildings of England« behandelten Baudenkmäler selbst in Augenschein nahm; der erste Band ist denn auch seiner Frau gewidmet: »To Lola, who drove the car«. Die Funktion der Ehefrau als unermüdlicher und unverzichtbarer Helferin ist ein Topos, der in zahlreichen Gelehrtenbiographien und Nekrologen wiederkehrt. Er beschreibt nicht zuletzt eine Situation, die aus heutiger Sicht ausgesprochen ungleichgewichtig erscheint: Er macht die Karriere, sie leistet die Zuarbeit. Ein anderer Topos wird meist nur hinter vorgehaltener Hand geäußert: Er macht die Karriere, sie leistet die Zuarbeit, aber die eigentlichen wissenschaftlichen Meriten verdient sie – die im verborgenen tätige Ehefrau; sie ist »der« bessere Kunsthistoriker. Eine im professionellen Milieu sichtbare – wenn auch nicht im wissenschaftlichen Sinn selbständige – Persönlichkeit gewinnen die Ehefrauen häufig dann, wenn der Lebenspartner verstorben ist und sie als Witwen für die Überlieferung seines Werkes sorgen können. Im folgenden sollen verschiedene Modelle kunsthistorischer Paarbildungen vorgestellt werden; daß sich die Akzentsetzung während des Schreibens mehr und mehr auf die Darstellung der weiblichen Teile dieser Paare verschoben hat, war nicht beabsichtigt, ist aber dem Umstand geschuldet, daß die Biographien der Männer quellenmäßig längst gut belegt, die der Frauen aber oft kaum bekannt sind. Deshalb ist hier zu fragen, welche Möglichkeiten es für sie dennoch gab, ihre Intelligenz und ihre über Haushalt und Kinder hinausgehenden Interessen innerhalb einer Ehe zur Geltung zu bringen.

Die oben beschriebenen Zuarbeiten konnten auch dann geleistet werden, wenn man nicht über eine entsprechende Ausbildung verfügte. Doch häufiger kam es vor, daß die Ehefrauen zwar ein Studium begonnen, es aber nicht abgeschlossen hatten. Zwar war die Kunstgeschichte schon in den zwanziger Jahren wie noch heute ein bei Frauen besonders beliebtes Studienfach. Aber in der Regel, so hat es Anfang des letzten Jahrhunderts jedenfalls Aby Warburg beobachtet, heirateten seine Studentinnen, bevor sie ihren Doktor machten: »Statistisch wäre festzustellen«, so beklagt er sich gegenüber den beiden Mitarbeitern Fritz Saxl und Gertrud Bing im Bibliothekstagebuch, »wie viele Verbrechen gegen das aufkeimende geistige Leben der Amornuptialis auf dem Gewissen hat. Schauerhaft hoher Prozentsatz, auch ohne nuptialis. Was sagte Max Liebermann? Die ›Frauen halten es nich aus‹. Schubart, Brauer, Sudeck«. <sup>2</sup> Elisabeth Sudeck hat dann 1928 immerhin doch noch (bei Hans Jantzen in Freiburg) ihr Dokorexamen abgelegt<sup>3</sup>, ebenso wie Elisabeth Brauer, die 1931 mit einer Arbeit über Jacopo de Barbari promoviert wurde, vier Jahre später aber ihren

(Studien-)Kollegen Ludwig Heinrich Heydenreich heiratete – und damit allerdings von der wissenschaftlichen Bildfläche verschwand.

Aber auch Warburg selbst hat sich sein professionelles Leben lang weiblicher Hilfe versichert. Zunächst war es seine – selbst künstlerisch dilettierende – Ehefrau Mary, die seit ihrer Heirat 1897 an den Forschungen ihres Mannes mit »Handlangerdiensten«, wie sie es in einem Brief an ihre Schwiegermutter beschreibt, Anteil nahm.<sup>4</sup> Mary las ihm vor, schrieb Briefe, fertigte Zeichnungen an, ließ sich erklären und diktieren. Ihr Urteil ist Warburg immer wichtig gewesen: Noch in seinen letzten Lebensjahren wurden, wenn es darum ging, Besuchern wie dem Ehepaar Wittkower den »Sinn der Bibliothek« zu erklären, nicht nur die Mitarbeiter Gertrud Bing und Fritz Saxl, sondern selbstverständlich auch Mary hinzugezogen<sup>5</sup> – die andererseits bereit war, mit ihrem Mann als »Gestell-Ameise« die für sein Bilderatlas-Projekt<sup>6</sup> benötigten Tafeln hin- und herzurücken und neu zu ordnen.<sup>7</sup>

Daß man mit einer Frau auch als »Gesamtinstrument« zusammenstimmen konnte, hat Warburg in jenen Jahren mit seiner Mitarbeiterin, der als Bibliothekarin eingestellten promovierten Philosophin Gertrud Bing erlebt.<sup>8</sup> Der Preis, den Bing für ihren zunehmenden Aufstieg zur Kollegin zu bezahlen hatte, war ihre fortschreitende »Vermännlichung«; im Laufe der Zeit avancierte sie, wie im Tagebuch dokumentiert, vom »Fräulein Dr. Bing« über Bing, Bingia, Bingius zum »Collegen Bing«. Bedingung für ihre Akzeptanz waren allerdings weibliche Tugenden: persönliche Hingabe und Anpassungsfähigkeit auf der Ebene der alltäglichen wie derjenigen der intellektuellen Arbeit, Unterordnung in kunsthistorischen Dingen und ein häufig pragmatischer Zugang zu Problemen. Bing war sich ihrer Rolle durchaus bewußt: Gerne wies sie gelegentlich ihren Arbeitgeber auf dessen »Schwäche für zuhörende Frauen« hin. Ihr eigenes Ideal war ein anderes: das der »arbeitenden Frau« nämlich – »in seiner ganzen und ursprünglichen Bedeutung genommen, einer der schönsten Menschentypen, den ich kenne«.<sup>9</sup> Daß die »arbeitende Frau« auf persönlichen Ehrgeiz möglichst zu verzichten hatte, verstand sich bei Bing von selbst – und dies entsprach vielleicht einem Habitus, der im Tagebuch immer wieder mit Vokabeln wie »rein sachlich« oder, deutlicher noch, »überpersönlich« gefaßt wird: »Da sich die drei Kräfte (Warburg, Saxl und Bing, KM) überpersönlich in der Gestaltung der K.B.W. zusammengefunden haben und in ihr jenseits von Empfindlichkeiten weiter gedeihlich zusammenzuwirken entschlossen sind, soll hier schonungslos aber rein sachlich kritisiert werden. 3. Januar 1926.«<sup>10</sup>

Bing hat Warburg in seinen schwindenden Kräften nicht nur gestützt, sondern ihn auch zur Formulierung und Konkretisierung von in der Schwebelage befindlichen intellektuellen Projekten motiviert. Eigene Projekte, die sich etwa aus ihrer Dissertation über Lessing hätten ergeben können, wurden von ihr in dieser Zeit nicht verfolgt. Nach seinem Tod ging sie, wenn man so will, eine neue (intellektuelle wie persönliche) Paarbindung ein: Mit Fritz Saxl zusammen übernahm sie die Leitung der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek und deren Neuaufbau im englischen Exil. Selbst hat sie nur sehr wenig veröffentlicht, stand aber dem »Warburg Institute« von 1955 bis 1959 als Direktorin vor; in dieser Zeit hatte sie auch eine Professur für »History of the Classical Tradition« an der Londoner Universität inne. Ihrer beachtlichen, in der letzten Phase auch außenwirksamen Lebensleistung zum Trotz aber wird von Bing, so Ernst Gombrich, vor allem ihre »stille Tätigkeit« erinnert<sup>11</sup> sowie ihre Wirkung als »selbstlose inspirierende Anima erst ihres Meisters, dann vieler jüngerer Weggenossen« (Carl Georg Heise).<sup>12</sup>

Wie hier für den institutionellen Bereich galten vergleichbare Kräfteverhältnisse oft auch für solche Kooperationsformen, die im privaten Rahmen verblieben, etwa für die Zusammenarbeit des Riemenschneiderspezialisten Justus Bier und seiner Frau Senta. Senta Bier hatte mit ihrem späteren Mann zusammen studiert, dann auch promoviert und bis zu ihrer Hochzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bayerischen Nationalmuseum in München gearbeitet.<sup>13</sup> Danach wurde sie für das – von Justus Bier gegründete – »Museum für das vorbildliche Serienprodukt« in Hannover tätig. Nach der gemeinsamen Emigration in die USA lehrte sie auch selbst Kunstgeschichte und veröffentlichte – in einem lokalen Rahmen und zumeist im professionellen Horizont ihres Mannes – kleinere Beiträge. Gerühmt aber wird auch sie letztendlich für ihre intensive Mitarbeit am Werk ihres Mannes – »she provided a second pair of eyes, a sounding board, and sometimes a counter opinion«; da Bier weder Autofahren noch Schreibmaschine schreiben konnte, musste »Senta's critical and tireless support« auch diese praktischen Bereiche abdecken.<sup>14</sup> Das Urteil der Umwelt, »they were a splendid pair«, »a wonderful team«, ließe sich auf so manche vergleichbare Kunsthistorikerpaarung übertragen: Rudolf und Margot Wittkower geben ein weiteres Beispiel für eine erfolgreiche Arbeitsteilung dieser couleur ab, die sich schon an der Möblierung der New Yorker Wohnung ablesen ließ: »the two huge desks, the stacks of papers and manuscripts, the books, the two typewriters, for him and his wife and helper«.<sup>15</sup> Margot Wittkower wird mit den üblichen Stereotypen als »indispensable companion, associate, and collaborator« ihres Mannes beschrieben,<sup>16</sup> tritt aber schließlich, 1963, als Co-Autorin ihres Mannes in Erscheinung. Das gemeinsam veröffentlichte Buch, »Born under Saturn«,<sup>17</sup> wurde von der Kritik allerdings ausdrücklich nicht wegen seines theoretischen Gehalts, sondern wegen des darin erstmals übersetzten, sonst unzugänglichen Quellenmaterials gelobt: Die Frage zumindest soll erlaubt sein, ob diese Bewertung zufällig gerade das Gemeinschaftsprodukt des Ehepaars trifft, oder ob sie nicht doch ein Klischee bedient, nach dem Frauen vor allem fleißig und pragmatisch, Männer aber theoretisch, manchmal auch genial sind?

Daß man sich als Kunsthistorikerin auch in einer Kollegen-Ehe seine intellektuelle Selbständigkeit erhalten konnte, hätte der Fall von Herta Wescher zeigen können – wenn sie sich nicht in den frühen vierziger Jahren von ihrem Ehemann getrennt hätte. Herta Wescher wurde, wie ihr Mann Paul und fast gleichzeitig mit ihm, in Freiburg von Hans Jantzen promoviert und war dann, wie er auch, am Kupferstichkabinett der Berliner Staatlichen Museen beschäftigt; 1933 emigrierten beide nach Frankreich, wo Herta Wescher (nach Internierung und Zwischenaufenthalt in der Schweiz) eine erfolgreiche journalistische Karriere begründete und neben zahlreichen Einzelbeiträgen 1968 ein Buch über die moderne Gattung »Collage« veröffentlichte, das lange zu Recht als Standardwerk galt.<sup>18</sup> Paul Wescher dagegen emigrierte 1948 von Italien aus in die USA, wo er zunächst am Detroit Institute of Arts tätig war und dann auf den Posten des ersten Direktors des J. Paul Getty-Museums in Santa Monica berufen wurde.

Will man die hier skizzierten, wenigen Beispiele unter wissenschaftssoziologischen Gesichtspunkten bewerten, dann gerät man nur allzu leicht auf vermintes Gelände. Dem Bild von der Gelehrten-Gattin als dankbar zuarbeitender wissenschaftlicher Hilfskraft würde immer die Frage entgegenstehen, welche Alternativen man in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts denn hatte, wenn man nicht nur heiraten, sondern auch Kinder haben wollte. Um die Möglichkeiten und Bedingungen professioneller Partnerschaft im Rahmen einer (Ehe-)Paarbeziehung präziser beschreiben zu

können, sollen im folgenden zwei zu ihrer Zeit prominente Paare vorgestellt werden, deren Verhaltensformen unterschiedlicher kaum hätten sein können: Erwin und Dora Panofsky sowie Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat.<sup>19</sup>

Die Zusammenarbeit von Erwin und Dora Panofsky gestaltete sich, das läßt schon die biographische Situation erkennen, im wesentlichen nach dem Muster der eingangs beschriebenen Fälle. Erwin Panofsky war 1892, seine Frau 1885 geboren und damit, ungewöhnlich zu jener Zeit, sieben Jahre älter als ihr Mann. Beide hatten sich im Studium kennengelernt, in einem von Adolph Goldschmidt an der Friedrich Wilhelms-Universität in Berlin veranstalteten Seminar. Als sie 1916 heirateten, war sie 31, er 24 Jahre alt. Panofsky hatte gerade im Jahr zuvor – in Freiburg – sein Dokortorexamen abgelegt, während Dora Panofsky ihr Studium nicht abschloß, sondern 1917 und 1919 die Söhne Hans und Wolfgang bekam. 1920 habilitierte sich Panofsky in Hamburg und entwickelte in den folgenden Jahren (ab 1926 als Ordinarius) hier eine intensive, außerordentlich fruchtbare Lehr- und Forschungstätigkeit.

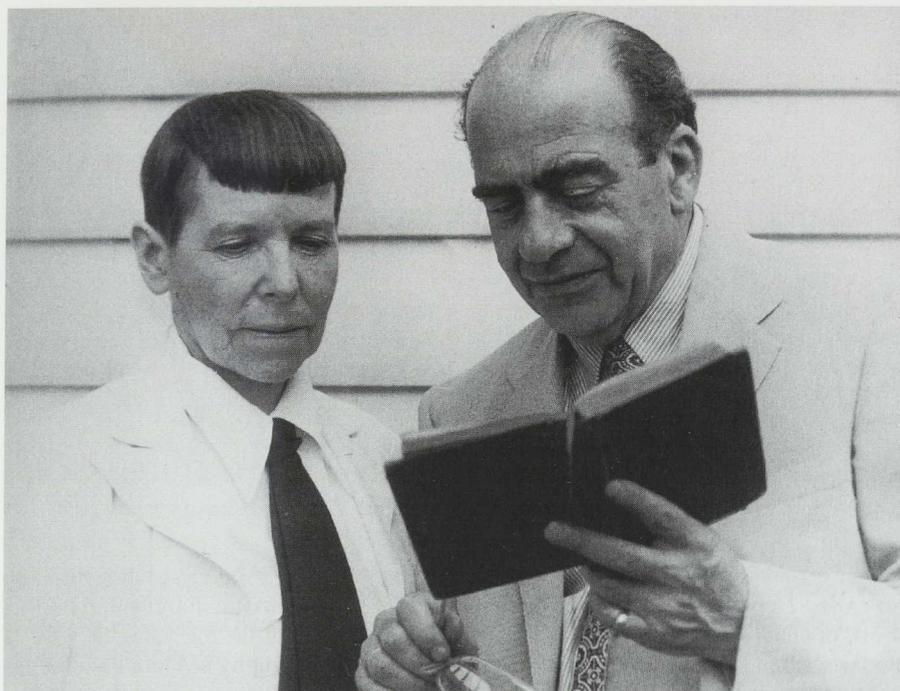
Dora Panofsky trat nach außen hin zunächst nicht in Erscheinung. Wohl aber nahm sie, das wird auch aus der soeben edierten Panofsky-Korrespondenz deutlich, an der geistigen Arbeit ihres Mannes regen Anteil,<sup>20</sup> so daß es offensichtlich nicht allein der elterlichen rosa Brille zu verdanken war, wenn ihr Vater im Oktober 1920



1 Studierende des Hamburger Seminars, zusammen mit Erwin Panofsky und (über ihm) seiner Frau Dora, Juli 1930. Abgebildet sind (von links oben): Helen Rosenau, Frau Hoffmann, Walter Horn, Robert Oertel, Elisabeth Brauer, Rina de Tolnay, Dora Panofsky, ?, Erna Mandowsky, Albert Oberheide, Ursula Hoff, Erwin Panofsky, Charles de Tolnay, Rudolf Hoffmann, Kurt Dingelstedt (ohne Gewähr)

nach Hamburg schrieb: »[...] dass ich doch den Entschluß fertigbrachte, »Euch« (jajwohl: Euch beide!) zum Beginn Eurer Lehrtätigkeit zu beglückwünschen.«<sup>21</sup> Wann immer es möglich war, unternahmen Panofskys Studien- und Forschungsreisen gemeinsam, und war Dora nicht dabei, wurde ihr über den Fortgang der Arbeit und vor allem über das Gesehene regelmäßig berichtet. Doch scheint ihr diese eher passiv-anteilmehmende Rolle nicht genügt zu haben: Sie war ein häufiger Gast in der Warburg-Bibliothek<sup>22</sup> und schlug 1926 vor – wie Fritz Saxl im Tagebuch notiert – »einen General-Index zur Arte [zu] schreiben (a) Sach-Index (b) Autoren (c) erwähnte Künstler (d) eventuell erwähnte Orte) und uns davon ein Exemplar [zu] schenken.«<sup>23</sup> Als Anfang 1928 beschlossen wurde, den Index der wichtigen, von Warburg oft zitierten und relativ viele ikonographische Beiträge enthaltenden Zeitschrift einzustellen, war sie, wie Gertrud Bing Warburg berichtet, »sehr traurig« und »möchte sehr gern wieder etwas arbeiten. [...] Ist, glaube ich, für sie sehr wichtig.«<sup>24</sup> Als Alternative kam für sie etwa das Abschreiben wissenschaftlicher Texte (die von ihrem Mann oder auch anderen verfasst sein konnten) in Frage, was die Mutter Lina Mosse in einem Brief am 9. September 1925 zu der besorgten Bemerkung veranlaßte, »täglich 5 Std. zu tippen ist aller Ehren Wert« – aber ob es auch nicht zuviel werde? Zumindest habe ihre Tochter dann »die Befriedigung, Dir selbst etwas erworben zu haben.«<sup>25</sup> 1928 schrieb Dora die Dissertation eines Schülers von Erwin Panofsky, Heinrich Brauer, ab, dessen wissenschaftliche Entdeckungen sie von diesem Zeitpunkt an verfolgte und gelegentlich an ihren Mann weitergab. Grundsätzlich kann man wohl davon ausgehen, daß sie gerne selbst einen Beruf ausgeübt hätte – wofür auch ihr bis ins hohe Alter beibehaltener – mit Garçonne-Haarschnitt und Krawatte betont männlicher – Habitus spricht.

Es ist anzunehmen, daß Dora Panofsky auch in der Zeit nach der Emigration in die Vereinigten Staaten die Arbeiten ihres immer erfolgreicherer Mannes kritisch begleitet hat. Selbst tritt sie jedenfalls zum erstenmal 1943 als Autorin in Erscheinung – mit einem im Art Bulletin publizierten Beitrag über den Utrechter Psalter.<sup>26</sup> Die Thematik ihres Aufsatzes, in dem die Frage nach dem Verhältnis der verschiedenen Textfassungen zu den Illustrationen des Psalters erörtert wird, entstammt augenscheinlich dem Umkreis der von Adolph Goldschmidt verfolgten Forschungsprobleme, geht möglicherweise noch auf eine der bei ihm absolvierten Lehrveranstaltungen zurück. Die in dem weniger umfangreichen als gehaltvollen Aufsatz enthaltenen Lösungsvorschläge aber stellen eine offensichtlich sehr eigenständige und überzeugende Forschungsleistung dar. Dora Panofsky muß ihre Umgebung mit dieser ersten Publikation so überrascht haben, daß William Heckscher, der als Schüler ihres Mannes und Freund des Hauses mit den Entstehungsumständen des Aufsatzes wohlvertraut war, sie in seine Sammlung biographischer Ausnahmefälle aufnahm. Heckschers »Egogenesis«-Projekt, das er nicht publiziert, aber mehrfach, unter anderem am Collège de France in Paris und an der National Gallery in Washington vorgestellt hat, besteht aus einer Kollektion von 64 Fallstudien, die alle eine Gemeinsamkeit aufweisen: eine überraschende Lebens-Wendung, die eine erhöhte – und sich erst in der Lebensmitte oder später manifestierende – Kreativitätsleitung mit sich bringt. Heckschers origineller Text ist gegen die »Wunderkind«-Theorie geschrieben und damit gegen die Vorstellung, daß überdurchschnittliche Kreativität und Intelligenz durch Geburt, durch genetische Faktoren, durch Rasse- oder Geschlechtszugehörigkeit, durch Nationalität oder die Einflüsse der Umwelt bestimmt



2 Dora und Erwin Panofsky, 50er Jahre. Photo Warburg-Archiv Hamburg

würden – sondern sich aus einer nicht steuerbaren Interaktion zwischen der eigenen Person und einer Fülle von äußeren und inneren, bewußten und unbewußten Faktoren entwickle. »Egogenesis of Genius as the Phenomenon of Fundamental Change, as dividing line, as a Breakthrough, as a Revision of Life« beobachtet Heckscher bei Goya mit 49 (erste Skizzen für die Caprichos), bei Domenico Scarlatti mit 53 (erste Publikation der Cembalo-Sonaten), bei Goethe mit 39 (Egmont).<sup>27</sup>

Dora Panofsky, bei Erscheinen ihres Aufsatzes bereits 58 Jahre alt, ist in Heckschers alphabetischem Katalog zwischen Frederick Law Olmstead und Jean Paul (Richter) angesiedelt. Ihre »Egogenesis« beschreibt Heckscher folgendermaßen: »[...] Dora throughout her life served as a sounding board to her husband's ideas in statu nascendi; she was his severest critic, often acerbic, always greatly stimulating; none of her many judicious friends thought of her as a professional art historian; what creativity might be dormant in her was, in turn stimulated by Erwin Panofsky; at the time of her egogenesis, her health was severely impaired [...]; her intimi were aware of her splendid narrative gifts, her poetry (which she destroyed), and her tireless planning to compile pictorial material for a Warburgian atlas of pathos-formulae; it may well be impossible to account for the nature of the inner impetus by which Dora liberated herself from the stranglehold of Erwin Panofsky's dominating mind; Dora's creative period began with ›The Textual Basis of the Utrecht Psalter Illustrations‹ [...]. In this publication she succeeded in explaining certain rather odd discrepancies in the illustrations of specific Psalm verses by



3 Oskar Kokoschka: Erica Tietze-Conrat und Hans Tietze, 1909. Museum of Modern Art, New York

showing that the Reims-Epernay workshop followed, apart from the Gallicanum, the so called Hebraicum version of the Psalms as well as Patristic commentaries; this work opened the way to a series of independent studies of lasting value as well as books written in team-work with Erwin Panofsky – A biography of Dora Panofsky is a desideratum.«

Es ist zu bedauern, daß auch das ganz an Aby Warburgs »Mnemosyne«-Atlas angelehnte Projekt zu den Pathosformeln der Gebärdensprache aufgegeben wurde. In den folgenden Jahren aber hat Dora Panofsky noch weitere eigenständige Schriften veröffentlicht: 1949 erschien ein Aufsatz über Poussins »Geburt des Bacchus«,<sup>28</sup> der vielleicht durch die Beschäftigung ihres Mannes mit Poussin<sup>29</sup> und durch die große New Yorker Poussin-Ausstellung von 1940 angeregt worden ist. Drei Jahre später druckte die Gazette des Beaux-Arts eine Studie über Watteaus »Gilles«,<sup>30</sup> und schließlich folgten zwei weitere, gemeinsam mit dem Ehemann verfaßte Schriften: ein grundlegendes Werk zur kulturgeschichtlichen Wirkung des Pandora-Mythos<sup>31</sup> sowie eine umfangreiche Untersuchung über das Bildprogramm der Galerie Franz I. in Fontainebleau.<sup>32</sup> Die beiden letztgenannten Werke sind ganz offensichtlich Gemeinschaftsarbeiten, unternommen, soweit sich das sagen läßt, von einer gleichberechtigten Basis aus und dieses auch demonstrierend – etwa durch den durchgängigen Gebrauch des Personalpronomens »wir«. Vielleicht hat Erwin Panofsky seine Ehefrau in einem professionellen Sinn anders akzeptiert, nachdem sie eine eigenständige Publikation vorweisen konnte – daß sich die Qualität der professionellen Beziehung geändert hatte, demonstrierte unübersehbar und leicht ironisch nicht zuletzt das Thema des gemeinsam verfaßten Buchs: Der Name der Hauptfigur vereinigt die Namensbestandteile seiner Autoren, die schon früher gemeinsam verfaßte Briefe mit »Pandora« unterschrieben hatten – »the amalgamated authors« lautet entsprechend auch eine von Erwin Panofskys Hand verfaßte Widmung des Werks an eine Freundin.

Eine grundsätzlich ähnliche biographische Situation liegt bei Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat vor. Sie sind 1880 und 1883 geboren und damit unwesentlich



4 Erica Tietze-Conrat und Hans Tietze, 1954. In: C. Richter Sherman (ed.): *Women as Interpreters*, Westport/Conn. 1981, Abb. 20

älter als Erwin und Dora Panofsky, sie haben beide Kunstgeschichte studiert, sie haben ebenfalls (sogar drei) Kinder, und sie sind (1938) in die Vereinigten Staaten emigriert. Dennoch vertreten sie ein anderes und aus heutiger Sicht ungleich avancierteres Modell der persönlichen und privaten Partnerschaft. Beide Tietzes haben in Wien studiert und sind dort – er 1903, sie 1905 – von Franz Wickhoff promoviert worden.<sup>33</sup> Was heute banal klingt, war damals eine Sensation: »She was the first and only woman to graduate in the History of Art in Vienna in the era of Franz Wickhoff and Alois Riegl [...]«. <sup>34</sup> Ebenso ungewöhnlich war es, daß Erica Tietze nach der 1905 erfolgten Hochzeit ihren Mädchennamen beibehielt und ihn mit dem ihres Mannes zu einem Doppelnamen verband; das damit bewahrte Stück eigener Identität war ohnehin prekär genug, war doch der Name »Conrat« erst in der väterlichen Generation durch Konversion aus dem jüdischen »Cohn« entstanden. Auch Hans Tietze war – zum Protestantismus – konvertiert.

Während seine Frau in den folgenden Jahren drei Kinder aufzog, die 1908, 1914 und 1915 geboren wurden<sup>35</sup>, machte Hans Tietze im Staatsdienst Karriere: Von 1906 bis 1919 im Staatsdenkmalamt, danach als Ministerialreferent für Musealwesen im Staatsamt für Inneres und Unterricht tätig, erwarb sich Tietze große Meriten bei der Neugestaltung der österreichischen Museumslandschaft, wie sie nach dem Zusammenbruch der Monarchie notwendig geworden war. 1925 gab er jedoch die Beamtenposition zugunsten einer a.o. Professur an der Wiener Universität auf. Daneben blieb er mit der Publikation einer erstaunlichen Anzahl kleinerer und gewichtigerer Schriften in der wissenschaftlichen Welt präsent<sup>36</sup>; zu seinen bedeutenden Arbeiten gehören der 1906 veröffentlichte Aufsatz über Annibale Carraccis Galleria

Farnese, die 12 Bände der Österreichischen Kunsttopographie und das Buch über »Die Methode der Kunstgeschichte« (1913). Es kann jedoch angesichts der historischen und der persönlichen Umstände gar nicht genug gewürdigt werden, daß auch Erica Tietze-Conrat – die offenbar über ein »absolutes visuelles Gedächtnis« verfügte – vom Zeitpunkt ihrer Dissertation an kontinuierlich Aufsätze und Rezensionen veröffentlicht hat:<sup>37</sup> in den ersten Jahren meist zur österreichischen Barockskulptur, ab 1915 auch zu Tizian, Correggio und Dürer, 1920 zum Utrecht-Psalter und in der Folgezeit zu Themen der niederländischen Kunst. Ab der Mitte der zwanziger Jahre wurden dann auch gemeinschaftliche Projekte in Angriff genommen, so das dreibändige kritische Verzeichnis der Werke Dürers. Auf ihren Vorschlag hin begannen beide Mitte der dreißiger Jahre das Corpuswerk der venezianischen Zeichnungen, das 1944 abgeschlossen werden konnte. 1938 hielt sie sich zu Forschungszwecken in Rom auf und blieb nach dem »Anschluß« in Italien; Hans Tietze gelang es, nachzukommen. In einem am 29. Juni des Jahres datierten Brief schildert er Fritz Saxl nach London die Umstände seiner Flucht: »Lieber Herr Saxl, ich habe Dr. Burg gebeten, unser Manuskript, das Sie so freundlich in Verwahrung nahmen, von Ihnen abzuholen und nach Holland zu bringen, wo wir im August mit ihm zusammentreffen dürften. [...] Es hat sich als sehr klug herausgestellt, dass wir es nach London in Sicherheit brachten; unser Haus und was wir sonst besitzen ist beschlagnahmt oder gesperrt, aus unserer Bibliothek sind Bücher wagenweise von der Gestapo weggeschleppt worden – vermutlich über moderne Künste, eine Liste des Weggetragenen wurde nicht gegeben –, selbst unsere eigenen Bücher und Photos können wir nicht bekommen. Da unsere Schwiegertochter leider noch in Wien ist, können wir nichts tun als das Maul halten.«<sup>38</sup>

In den ersten Monaten lebten Tietzes von der Unterstützung der Society for the Protection of Science and Learning, die »so klein ist, daß nur Italien zum Verzehren in Betracht kommt«, und die Saxl vermittelt hatte. In seinem Gutachten hatte er zwar, vielleicht auch angesichts des eigenen, ungleich schmäleren Œuvres, darauf hingewiesen, daß Quantität nicht immer mit Qualität gleichzusetzen sei: »Their output is bigger than of anyone else I know, perhaps with the exception of Goldschmidt. They are very hard workers and some of their work is undoubtedly good.« Aber obwohl Hans Tietze zum Zeitpunkt des Anschlusses bereits 58 Jahre alt war, sollte es wegen seines »internationalen Rufes« keine Probleme bereiten, so die Einschätzung Saxls, ihm eine Position in den USA zu verschaffen. Gerade dies aber gelang nicht. Nach einer einjährigen Gastprofessur in Toledo/Ohio mußte sich Tietze, auf kleinere Stipendien angewiesen, in ein Privatgelehrten-Dasein zurückziehen, das angesichts einer solchen Biographie einen wirklichen Karrierebruch bedeutete.<sup>39</sup> Das große, 1909 von Oskar Kokoschka gemalte Doppelporträt mußte an das Museum of Modern Art verkauft werden.<sup>40</sup> Es ist symptomatisch, daß Hans Tietzes wissenschaftliche Produktion nach der Emigration erheblich zurückging und daß die meisten seiner Aufsätze zusammen mit Erica Tietze verfaßt wurden, während ihre eigene Bibliographie keine nennenswerten Brüche aufweist:<sup>41</sup> In vielen Fällen ist Frauen die Assimilation im Exil leichter gefallen als ihren Ehemännern. »Hard at work until the very end, she had a freezer and a hotplate at her desk-side so that she could do the requisite cooking with a minimum of fuss.«<sup>42</sup>

Im Gegensatz etwa zu Erwin und Dora Panofsky hat ganz offensichtlich im Fall des Ehepaares Tietze der weibliche Part nicht nur lebensgeschichtlich, sondern

auch wissenschaftlich eine ebenbürtige Rolle gespielt. Das haben auch die Zeitgenossen honoriert: »She was«, so würdigte Ernst Gombrich Erica Tietze-Conrat in seinem Nachruf, »an independent scholar. [...] Forthright and fearless in the face of adversity, she cared for truth«. <sup>43</sup> In Gombrichs Urteil kehrt sich die sonst in dieser Generation übliche Marginalisierung von Kunsthistorikerinnen in ihr Gegenteil um: Der männliche Blick fällt hier auf eine unerklärliche Ausnahmerecheinung, die zur Allegorie der wissenschaftlichen Tugend stilisiert wird.

## Anmerkungen

- 1 J.M. Richards: Magnificent Obsession [Nachruf auf Sir Nikolaus Pevsner]. In: *The Observer*, 21. 8. 1983.
- 2 Aby Warburg: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl. In: Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass (Hrsg.): *Aby Warburg, Gesammelte Schriften*. Studienausgabe. Bd. 7. Berlin 2001, S. 186. Im folgenden: *Tagebuch*.
- 3 Mit einer von Fritz Saxl vorgeschlagenen Arbeit über Bettlertypen bis zu Rembrandt; in den Dreißiger Jahren war sie an der Hamburger Kunsthalle beschäftigt.
- 4 Vgl. Bernd Roeck: *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*. München 2001, S. 74.
- 5 *Tagebuch* (wie Anm. 2), S. 492.
- 6 Vgl. Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Studienausgabe, Zweite Abteilung, Bd. II,1: *Mnemosyne, Der Bilderatlas* (Hrsg. Martin Warnke). Berlin 2000.
- 7 *Tagebuch* (wie Anm. 2), S. 552.
- 8 *Tagebuch* (wie Anm. 2), S. 449. Zu Bing vgl. Karen Michels, Charlotte Schoell-Glass: Gertrud Bing. In: *Frauen im Hamburger Kulturleben*. Hrsg. von der Elsbeth Weichmann-Gesellschaft. Hamburg 2002.
- 9 *Tagebuch* (wie Anm. 2), S. 449.
- 10 *Tagebuch* (wie Anm. 2), S. 2.
- 11 Ernst H. Gombrich, zit. nach: Ulrike Wendland: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler* (2 Bde.). München 1999, S. 59 (im folgenden: *Wendland 1999*).
- 12 Carl Georg Heise, zit. nach: *Wendland 1999*, S. 59.
- 13 Vgl. Gaby Hofner-Kulenkamp: *Kunsthistorikerinnen im Exil*. Hamburg (Mag.-Arb., Ms.) 1991, o.S.
- 14 Inge Witt, zit. nach *Wendland 1999*, S. 56.
- 15 Richard Krautheimer: *Nota su Rudolf Wittkower*. In: *L'Arte* 1971, H. 15-16, S. 7.
- 16 Howard Hibbard: *Rudolf Wittkower*. In: *Burlington Magazine* 114 (1972), S. 174.
- 17 Margaret und Rudolf Wittkower: *Born under Saturn: The character and conduct of artists. A documented history from Antiquity to the French Revolution*. London 1963.
- 18 Herta Wescher: *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*. Köln 1968.
- 19 Erwähnenswert auch der Fall von Kurt Weitzmann und Josepha Weitzmann-Fiedler, die beide in Berlin Kunstgeschichte studiert und beide dort von Adolph Goldschmidt promoviert worden waren; sie war zunächst am Archäologischen Seminar, dann am Deutschen Archäologischen Institut in Berlin beschäftigt, konnte aber, im Gegensatz zu ihm, dem man 1935 eine Stelle in Princeton angeboten hatte, in den USA den eingeschlagenen Berufsweg nicht annähernd fortsetzen, was sie zeitlebens bitter beklagte. Sie absolvierte zunächst ein Architekturstudium und hat dann als Privatgelehrte weiter publiziert, auch gelegentlich gelehrt.
- 20 Dieter Wuttke (Hrsg.): *Erwin Panofsky, Korrespondenz. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*. Bd I, 1910-1936. Wiesbaden 2001 (im folgenden: *Wuttke 2001*).
- 21 *Wuttke 2001*, S. 84.

- 22 In einem Brief vom 11. 6. 1926 an den zur Kur in Baden-Baden weilenden Aby Warburg heißt es: «Daß Sie auch den Nicht-Fachleuten Zutritt zu Ihrer Werkstatt gewähren, danke ich Ihnen besonders, lieber Herr Professor [...].«Vgl. Wuttke 2001, S. 197.
- 23 Tagebuch (wie Anm. 2), S. 20.
- 24 Tagebuch (wie Anm. 2), S. 216. Als Bing vorschlägt, sie mit einem Index zum «Älterhöchsten Kaiserhaus» zu betrauen, reagiert Warburg ablehnend: «Wird auch sicher eines Tages hierseitig gemacht. Wenn Frau Panofsky ihn macht, wird er entweder zu ausführlich (dauert dann Jahre) oder zu dünn« (ebd.).
- 25 Wuttke 2001, S. 179.
- 26 Dora Panofsky: The Textual Basis of the Utrecht Psalter Illustrations. In: *Art Bulletin* 25 (1953), S. 50-58.
- 27 Ms. Egogenesis. Heckscher-Nachlaß im Warburg Archiv Hamburg.
- 28 Dora Panofsky: Narcissus and Echo. Notes on Poussin's Birth of Bacchus in the Museum of Art. In: *Art Bulletin* 31 (1949), S. 112-120.
- 29 Unter anderem: Et in Arcadia ego. On the conception of transience in Poussin and Watteau. In: Raymond Klibansky, H.J. Paton (Hrsg.): *Philosophy and History. The Ernst Cassirer Festschrift*. New York 1963 (1936), S. 223-254.
- 30 Dora Panofsky: Gilles or Pierrot? Iconographic notes on Watteau. In: *Gazette des Beaux-Arts* 39 (1952), S. 319-140.
- 31 Dora und Erwin Panofsky: Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol. New York 1956; das Buch hat zwei Auflagen und eine Taschenbuchausgabe erlebt und ist 1990 auch in Frankreich erschienen.
- 32 Dora und Erwin Panofsky: The Iconography of the Galerie François I<sup>er</sup> at Fontainebleau. In: *Gazette des Beaux-Arts* 52 (1958), S. 113-164.
- 33 Hans Tietze: Die typologischen Bilderkreise des Mittelalters in Österreich. In: *Jb. d. k.k. Zentralkommission, N.F.2, Teil 2*, S. 21-88; Erica Tietze-Conrat: Unbekannte Werke von Georg Raphael Donner. In: *Jb. d. k.k. Zentralkommission, N.F.3, 2. Teil*, S. 195-268.
- 34 Ernst H. Gombrich: Erica Tietze-Conrat (1883-1958). In: *Burlington Magazine* 101 (1959), S. 149.
- 35 Ein viertes Kind ist früh verstorben.
- 36 Insgesamt umfaßt das Schriftenverzeichnis von Hans Tietze etwa 600, dasjenige von Erica Tietze-Conrat etwa 210 Titel.
- 37 Colin Eisler: Kunstgeschichte American Style: A Study in Migration. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn (Hrsg.): *The Intellectual Migration. Europe and America 1930-1960*, Cambridge, Mass. 1969, S. 579.
- 38 Brief im Archiv der Society of the Protection of Science and Learning, Oxford.
- 39 Welchen kapitalen Fehleinschätzungen viele Exilbiographien im Nachkriegsdeutschland- und -österreich noch unterlagen, zeigt deutlich der von Kurt Gerstenberg für die Kunstchronik 1959 verfaßte Nekrolog, in dem es (fälschlich) heißt: »Tietze ließ sich nicht von der Pest aus Braunau überraschen. In klarer Erkenntnis, was kommen würde, ging er bereits 1935 nach Amerika. Doch hat er den Schmerz über diese Entwurzelung niemals verwunden.« Gar nicht erst thematisiert wird der Umstand, dass Tietze keine Gelegenheit erhielt, von einer gesicherten Position aus seine wissenschaftlichen Vorhaben fortzuschreiben und sich dem neuen (Sprach-)Raum zu assimilieren.
- 40 Das Gemälde ist bis heute Bestandteil der Sammlung des Museum of Modern Art, New York.
- 41 Vgl. Wendland 1999, S. 700-703.
- 42 Eisler (wie Anm. 37), ebd.
- 43 Gombrich (wie Anm. 34), ebd.