

## **1. Prägende Bilder**

Die Philosophin Margherita von Brentano – eine singuläre Erscheinung unter den Dozent\*innen der Freien Universität Berlin und die einzige wissenschaftliche Mitarbeiterin, die 1967 nach dem Mord an Benno Ohnesorg auf den Vollversammlungen das Wort ergriff – verfasste 1963 für die Universitätstage der Berliner FU den Beitrag *Die Situation der Frauen und das Bild ‹der Frau› an der Universität*.<sup>1</sup> Schon mit dem Titel macht Brentano ihre These von dem Zusammenwirken und der prägenden Macht des Bildes ‹der Frau› für die Lebensrealität von Studentinnen und Dozentinnen kenntlich. Anhand eigener Recherchen sowie auf der Basis von empirischen Studien anderer kommt sie zu dem Ergebnis:

Die ‹Andersartigkeit› der Frau, auf der die Befragten insistieren, ist nichts anderes als eine apodiktisch behauptete Inferiorität. [...] Ich selbst habe den Eindruck, daß viele Studentinnen unter dem ihnen zugemuteten Konflikt – sie sollen weiblich und geistig sein, dies wird aber zugleich als prinzipiell unvereinbar hingestellt – leiden, ohne aber die Zumutung als solche zu durchschauen. Und so gleichen sie sich in der Tat allzu leicht dem Bild an, das von ihnen entworfen wird. (Ebenda)

Im Kontext des Aufbruchs und der Reformdebatten im Zuge der Studentenbewegung am kunsthistorischen Institut der Berliner FU<sup>2</sup> war es nicht zuletzt dieser frühe Versuch Brentanos, der mich dazu angeregt hat, selbst Anfang der 1970er Jahre nach dem Zusammenhang zwischen Bildern, Zuschreibungen, Projektionen und den Berufswünschen, Arbeitsmöglichkeiten und Selbstbildern von Frauen in der Kunstgeschichte zu fragen. Ergebnis war die Studie *Die Unterprivilegierung der Frauen in den kunstwissenschaftlichen Institutionen*, die ich 1972 anlässlich des XII. Deutschen Kunsthistorikertages in Konstanz in dem von Ulmer Verein (UV) und der Kunsthistorischen Studentenkonferenz (KSK) gemeinsam gestalteten Alternativprogramm zur Diskussion gestellt habe.<sup>3</sup> Ausgehend von Rollen- und Geschlechterstereotypen, die Frauen ein kulturwissenschaftliches Studium besonders nahelegen, endete der Beitrag mit dem Appell, die notwendige berufliche Gleichstellung von Kunsthistorikerinnen bereits im Studium zu thematisieren, die Arbeitsplätze den spezifischen Lebensbedingungen von Frauen anzupassen und so die Chancenungleichheit zwischen den Geschlechtern abzubauen.

Die Spurensuche nach den (Vor)Bildern und Motiven, die mich, Tochter aus einem bildungsbürgerlichen Professorenhauushalt, Anfang der 1960er Jahre zum Kunstgeschichtsstudium gebracht hatten, beschäftigten mich auch fortan. Auf der ersten Kunsthistorikerinnentagung 1982 in Marburg machte ich mit dem Beitrag *„Auf die Seele kommt es an! Eine autobiographische Skizze zum Gebrauch von Kunst und Kunstgeschichte“* den Versuch, die «Begründbarkeit einer spezifischen Frauenforschung im Fach Kunstgeschichte» vor dem Hintergrund des «in meiner Sozialisation

erkennbaren Gebrauch[s] von Kunst als Mittel zur Herausbildung weiblicher Identität» zu diskutieren. Für diese Rekonstruktion habe ich damals meine Jungmädchen-tagebücher und meine Bildersammlungen durchforstet und meine Prägung durch Lektüre, Ausstellungen, Bilder, Kunstwerke und durch die nahezu ausschließliche Identifikation mit männlichen Vorbildern, insbesondere Künstlergenies bei gleichzeitiger Abwertung von Künstlerinnen, nachverfolgt.

Meinen Wunsch, Kunsthistorikerin zu werden habe ich als 14jährige in meinem Tagebuch formuliert. Anlass war die Begegnung mit Peter Anselm Riedl (1930–2016), damals Volontär an der Kunsthalle Hamburg, der meinen Bruder und mich durch die dortige Picasso-Ausstellung geführt hatte:

Nach der Führung trinken wir mit Dr. Riedl in seinem Zimmer Tee. Herr Riedl ist Assistent des Direktors der Kunsthalle Und Kunsthistoriker, der deshalb sein Zimmer auch in der Kunsthalle hat. Sein Zimmer mit eigenen Bilder[n] geschmückt liegt in einem dunklen Gang, durch den man leicht zur Picasso-A. gelangen kann. Davon machten wir dann auch täglich Gebrauch [...] Ich möchte sehr gerne Kunsthistorikerin werden und das so lernen (auch Malen) wie Dr. Riedl. Dieser fliegt morgen mit 1/3 der deutschen Kunst nach London zu einer Ausstellung, zu der er auch den Katalog gemacht hat. Falls er mit dem Flugzeug abstürzt, glaubt er in gute Gesellschaft zu kommen.<sup>4</sup>

Erst jetzt, als ich mich neu auf die Suche nach den Gründen gemacht habe, die mich zur Kunstgeschichte, zur Exilforschung und zur Beschäftigung mit exilierten Wissenschaftlerinnen geführt haben,<sup>5</sup> habe ich realisiert, wie sehr die erste kunsthistorische Studentinnengeneration nach 1918 – ihr Aufbruch zu einem eigenständigen selbstbestimmten Leben und dessen Abbruch und Verdrängung durch den Nationalsozialismus – meine Wahl des Faches und der Arbeitsfelder bestimmt hat – allen voran meine Mutter und ihre Erzählungen von ihrer Schulfreundin Hedda Guradze und dem gemeinsamen Studium. Als Teenager begegnete ich dann Hanna Grisebach und durch sie der zeitgenössischen Kunst.

In meinem Beitrag zur ersten Kunsthistorikerinnentagung 1982 hatte ich zwar erwähnt, dass ich «mit meinem Kunstinteresse sogar etwas Geld verdienen [kann], indem ich in einer kleinen Heidelberger Galerie Ausstellungen zeitgenössischer Kunst beaufsichtige». Den Namen der Kunsthistorikerin, die 1951 die erste Galerie für zeitgenössische Kunst in Heidelberg nach 1945 eröffnet hatte, habe ich damals bezeichnenderweise nicht genannt – ein Symptom für die internalisierte Inferiorität im Sinne Brentanos und für die Mitwirkung am Übersehen und Ausgrenzen weiblicher Orientierungsfiguren selbst noch bei der Suche nach einer feministischen Kunsthistorikenschule.

## 2. Von einem nicht erteilten Auftrag

Vielleicht hat jede Generation eine Aufgabe, einen Auftrag. Ist es für die Aktivist\*innen bzw. Demonstrant\*innen von Fridays for Future die Klimafrage, so war es für meine, in den 1940er Jahren geborene Generation, die Auseinandersetzung mit der Nazigeschichte ihrer Eltern. Die NS-Zeit erschien als Bruch mit allem Vorangehenden, das eigene Leben als Existenz in Geschichtslosigkeit. Das Schweigen der Eltern über ihr Verhalten in den Jahren 1933 bis 1945 führte immer wieder zur Auseinandersetzung mit der jüngsten Geschichte und zur Politisierung unserer Generation. Die Zeit davor blieb schemenhaft, auch die Erfahrungen der ersten Generation von weiblichen Studierenden in der Weimarer Republik, zu denen meine Mutter gehört hatte.

Ines Lindner hat sich unter den Stichworten *Depot und Exil* über meine Zufallsfunde und Arbeitsfelder, über die Suche nach Vergessenen, Ausgegrenzten und die Herstellung von Sichtbarkeit für deren Arbeiten Gedanken gemacht. Sie hat dies als nicht erteilten Auftrag beschrieben:

Manche Aufträge kann man sich nicht aussuchen. Sie werden bestimmt aber ohne jede Präzisierung vergeben, nachdrücklich und ohne persönliche Adressierung. Die Auftragsvergabe erfolgt anonym. Erst durch die Antworten präzisiert sich der Inhalt des Auftrags, von dem man nie wirklich weiß, ob er einem denn überhaupt erteilt worden ist. Die Anlässe, sich vor die Entscheidung gestellt zu sehen, anzunehmen oder abzulehnen, sind ganz konkret.<sup>7</sup>

Für die Beschäftigung mit den Images und der Rezeption von in den 1920er Jahren ausgebildeten Kunsthistorikerinnen möchte ich aus meinem privaten Lebenszusammenhang Hedda Guradze und Hanna Grisebach wieder in die Sichtbarkeit holen – dies hat mit dem nicht erteilten Auftrag zu tun und damit, was in der Psychologie heute «transgenerationale Weitergabe» oder «transgenerationale Übertragung» genannt wird.<sup>8</sup>

Die beiden aus jüdischen Elternhäusern stammenden Kunsthistorikerinnen haben – aus der Rückschau betrachtet – wesentlich dazu beigetragen, dass ich Kunsthistorikerin geworden bin und dass Exil und die Spurensuche nach vergessenen und ausgegrenzten Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen ein Schwerpunkt meiner Forschungen geworden sind. Mit ihren unterschiedlichen Lebenswegen und Arbeitsfeldern machen sie zwei Aspekte sichtbar, die mein Leben und meine Berufstätigkeit bestimmt haben: Das Schwanken zwischen Kritik, Selbstzweifel und Scheitern auf der einen Seite und Selbstvertrauen, Stärke und Erfolg auf der anderen. Mit diesen beiden Seiten sind vermutlich – wenn auch in anderer Ausprägung – auch heute viele Kunsthistorikerinnen konfrontiert. Die jüngere Hedda Guradze gibt ihre Promotion aufgrund fehlender materieller und ideeller Unterstützung und des herrschenden Wissenschaftsverständnisses auf. Ausgrenzung und Berufsverbot zwingen sie ins Exil. In den USA kann sie nicht Fuß fassen, sie wählt dort 1945 den Freitod. Die fünf Jahre ältere Hanna Blumenthal schließt ihr Studium in Breslau mit ihrer Dissertation ab (*Das holländische Blumenstilleben*, Universität Breslau 1923) heiratet 1925 ihren Professor und Doktorvater August Grisebach, der 1930 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg wird. Sie übersteht mit Tatkraft und Energie in der Fürsorge für ihre Familie die Zwangsemitierung des Ehemanns, die Wohnortwechsel, die eigene Zwangsarbeit und die Zerstörung Potsdams. Sie entwickelt eine beeindruckende Resilienz während des Hungerwinters und der Besatzung durch die russische Armee und organisiert die Rückkehr der Familie nach Heidelberg. Ein Jahr nach dem Tod August Grisebachs im Jahr 1950 gründet sie das Graphische Kabinett Dr. Hanna Grisebach in Heidelberg und wird zu einer erfolgreichen Galeristin und Kunstvermittlerin. Für mich wurde sie, ohne dass ich mir das klarmachte, als eine der seltenen berufstätigen Kunsthistorikerinnen in meinem Umfeld zum «role model».

### **3. Hedda Guradze**

Hedda Guradze gehört zu den vielen unsichtbaren Kunsthistorikerinnen früherer Studentinnengenerationen. Es gibt von ihr keine Bilder in der Öffentlichkeit. Eine Ausnahme ist ein für die Immatrikulation offenbar notwendiges Passfoto in der Student\*innenkartei der Universität München aus dem Jahr 1925 (Abb. 1).<sup>9</sup> Hedda hat

1 Studentenkartei Hedda Guradze, Universität München 1925.



## 2 Hedda Guradze Porträt, 1924.

den Kopf in Dreiviertelansicht leicht nach vorne geneigt. Intensiv und doch etwas verträumt fixiert sie den Betrachter. Nur wenige Privatfotos waren bisher aufzufinden.<sup>10</sup> Eines, das in das Jahr 1924 datiert ist und 6 x 9 cm misst (Abb. 2), schickte sie meiner Mutter, mit näheren Erläuterungen auf der Rückseite: «Ich weiß nicht, ob du Wert darauf legst, ein Bildnis von mir zu besitzen. Bei negativem Entscheid bitte ich um Rücksendung, da andere Leute, die an sich nach dir berücksichtigt werden, gerne eines haben wollen.»<sup>11</sup> Hedda identifizierte sich offenbar mit dem «Bildnis» und wählte sehr genau aus, wen sie bedachte.

Wie auf dem Münchener Foto ist die junge Studentin mit dem ausdrucksvollen Gesicht, der hohen freien Stirn und den nach hinten zusammengebundenen dunklen Haaren, deren Locken sich nicht ganz bändigen lassen, wieder in Dreiviertelansicht als Halbfigur im lockeren Sommerkleid zu sehen. Sie hat die dunklen Augen auf das Gegenüber gerichtet, ein leises Lächeln umspielt den Mund. Den rechten Arm hat sie auf eine Stuhllehne aufgelegt, als ob sie sich gerade umgedreht und der Betrachterin zugewendet hat, aber doch Abstand und den eigenen Raum wahren will. Wieder ist die linke Gesichtshälfte leicht verschattet, das gibt ihr etwas Träumerisches, Innerliches. Für mich trifft das Foto die Situation der jungen Studentin, wie sie in ihren Briefen fassbar wird – sie hat sich bei aller Introvertiertheit auf den Weg gemacht, weiß aber noch nicht, wohin es geht, und will sich keinen Rollenklischees fügen.

Von Hedda hat mir meine Mutter von klein auf immer wieder erzählt, von den Abenteuern aus der Schulzeit und beim Wandervogel bis zum gemeinsamen Studium in Kiel und Freiburg. Über ihre tragische Lebensgeschichte – ihre Entlassung als Bibliothekarin in Hamburg, ihre Depressionen, ihren Weg ins Exil und ihren Suizid in den USA – wurde geschwiegen. Hedda Guradze stammte aus einer assimilierten jüdischen Familie, ihre Eltern waren beide evangelisch getauft. Hedda und meine Mutter waren derselbe Jahrgang, beide 1904 geboren und unsere Familien hatten seit dem Umzug ihrer Mutter nach Wiesbaden (1916) engen Kontakt.<sup>12</sup>

Die beiden Freundinnen waren geprägt durch die Jugendbewegung und gehörten wie die nahezu gleichaltrige Hannah Arendt zu der ersten Generation von Studentinnen nach 1918. Aus Heddas Briefen aus den Jahren 1921 – 1940 an meine Mutter erfährt man viel über die Studiensituation, die Geldnöte, die Interessen und Schwierigkeiten und das Gefühlsleben dieser Generation.

Hedda beginnt ihr Studium der Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Archäologie im Mai 1923 in ihrem Geburtsort Kiel. Geldmangel ist ein Dauerthema, mit unterschiedlichen Nebentätigkeiten kommt sie gerade so über die Runden. Gleich im ersten Semester berichtet sie der Freundin von der Vorlesung bei Arthur Haseloff, dort seit 1920 ordentlicher Professor für Kunstgeschichte.<sup>13</sup>

Sehr gut gefällt mir auch ein Kunstgeschichtskolleg über die allgemeine Kunstgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert. Eigentlich liegt es mir nicht so, aber ich will es doch belegen. Denn erstens scheint es sehr gut zu sein und zweitens halte ich es für sehr möglich, daß, obwohl es mir bisher eben gar nicht lag, mir doch ein Verständnis für die mir unsympathische Kunstrichtung des Barocks und Rokoko kommen wird. [...] Nun bin ich mal sehr gespannt auf [...] die Begründung Dehios und anderer Kunsthistoriker 1., daß Gotik und Barock wesensähnlich seien und 2. daß deutsches Grundempfinden Barock sei. Wenn es mir auch bisher noch nicht einleuchtet und auch Haseloff selber sich nicht zu dieser Ansicht bekennt, so ist mir das doch interessant geworden. [...] Vale carissima (Hedda Guradze an Lotte Lieber, 5. Mai 1923)

Der Brief zeigt, dass Hedda sich von Studienbeginn an nicht nur besonders für Kunstgeschichte interessiert hat, sondern auch sofort versucht, eigene Fragen und Überlegungen zu formulieren und dabei ihre persönliche Position zu finden. In späteren Briefen erwähnt sie u.a. Haseloffs Veranstaltungen über Albrecht Dürer und Giotto. Inzwischen ist sie offenbar gut integriert und schildert distanziert und selbstbewusst zugleich einen Abend, an dem «der Meister» die Studierenden des Giotto-Seminars zuhause bewirtete:

So waren wir Teilnehmer der Übung Freitag Abend beim Meister eingeladen. Es war mordssteif, und wir fielen, glaube ich, auf, indem wir uns gar nicht um andere Leute kümmerten und eine sehr nette Ecke auftaten, wo wir uns abwechselnd nährten und unterhielten. [...] Um  $\frac{1}{2}$  2 kam ich nach Hause. Die Verpflegung war übrigens gut: Thee mit Gebäck, Kartoffelsalat mit Würstchen, belegte Brote, Bier, Zitronensaft usw. Du hättest nach Herzenslust rauchen können (Hedda Guradze an Lotte Lieber 26. Mai 1924).

Die Freundinnen wechselten, wie es damals üblich war, mehrfach den Studienort und verbrachten gemeinsam ein Semester in Kiel sowie in Freiburg. Beide hatten fest vor zu promovieren – meine Mutter entschied sich für Deutsche Literaturgeschichte und hatte ein Thema über Jean Pauls Frauendarstellungen bei dem Literaturhistoriker Rudolf Unger in Göttingen übernommen, Hedda plante an ihrer Lieblingsuniversität in München, wo sie im WS 1925/26 studiert hatte, in Kunstgeschichte zu promovieren. Doch erst einmal unterbrach sie ihr Studium und schob eine Ausbildung zur Diplombibliothekarin ein. Der Hauptgrund für die Unterbrechung des Studiums – so Hedda in ihrem Bewerbungsschreiben für ein Praktikum an den Direktor der Universitätsbibliothek Bonn aus dem November 1926 – waren fehlende finanzielle Mittel, die die «zur Arbeit notwendigen Reisen» nicht erlaubten.<sup>14</sup> Bei beiden Freundinnen klappte es mit der Doktorarbeit nicht. Meine Mutter heiratete und wurde schwanger. Die zunächst nur aufgeschobenen Dissertationspläne hat meine Mutter später aufgegeben und das zeitlebens bedauert.

Hedda nahm nach dem bestandenen Diplom als Abschluss der Bibliothekarsausbildung im Sommersemester 1929 ihr Studium an der Münchner Universität wieder auf, stellte aber schon bald fest, dass ein solcher Neustart schwieriger war als gedacht:

Gleich zu Anfang wollte sich mein Leben hier nicht in die Form zwängen lassen, die ich ihm zu geben gedachte: Mäßig geruhsame Arbeit, viel Erholung. Das kann man auf sein Programm schreiben, aber wenn dann Probleme auf allen Seiten an einen herantreten, kann man sie doch nicht wegschieben und sagen: erst will ich wieder Harmonie herstellen! Weil ja diese Biester doch unterwärts weiterbohren. Zuerst bohrte die Kunstgeschichte, äußere Dinge: zu große Kostspieligkeit, Unabsehbarkeit des Zeitaufwandes; was schlimmer war: Ablehnung kunsthistorischer Problemstellung, Zweifel an der Fruchtbarkeit der Methodik. Gerade bei Pinder hätte das anders werden müssen, er ist entschieden jenseits jener Methodik und Problematik, die mir zuwider wurde, der Funke ist schon da, der als einziger wichtig bei Kunst und Kunstbetrachtung erscheint. Er ist in dem Sinn nicht mehr Wissenschaftler, sondern selbst wieder Künstler und Interpret, aber Kunstgeschichte als Wissenschaft und Medium, andere mögens können oder vorgeben zu können, ich gebe hier eine Bankrotterklärung ab. Das ging nicht von einem zum anderen Tage, ich habe immer wieder Anläufe genommen, alle Hindernisse zu nehmen. (Hedda Guradze an Lotte Lieber, 1. Juni 1929)

Sie ist voller Kritik an «der rein geisteswissenschaftlichen Methode, wie sie zur Zeit in den Seminaren, in die ich Einblick hatte, gehandhabt wird», und resümiert «Eins

ist mir gewiß: daß ich den kleinsten kümmeligen Gedanken höher schätze, den einer selbst denkt, als die größten Zusammenhänge und gehörten Ideen geistesgeschichtlicher Bedeutung. Ein Fünkchen eigenes ist mir lieber als ein Leuchtfeuer von Routine.»<sup>15</sup>

Heddas entschiedene Ablehnung übernommener Ansichten und eines Verständnisses von Wissenschaft als Selbstzweck sowie ihr Beharren darauf, dass es um eigenständiges Denken gehen müsse, war auch im Wissenschaftsbetrieb der 1920er Jahre für das eigene Fortkommen eher hinderlich. Desillusioniert kehrt sie aus München zurück in ihren schlecht bezahlten Brotberuf als Volksbibliothekarin, gibt aber die Promotionspläne nicht auf. Sie will nun das Fach wechseln und eine Arbeit in ihrem Zweitfach Literaturwissenschaft mit einem eher sozialgeschichtlichen Thema über Wilhelm Raabe schreiben. Die Dissertation bedeutet für sie jetzt – so schreibt sie offen und direkt:

im Grunde nicht ein vorliegendes, unauslöschliches Bedürfnis nach wissenschaftlicher Arbeitsleistung [...], sondern [...] mehr oder weniger Mittel zum Weiterkommen im Beruf. [...] Das heißt gewiß nicht der Minderwertigkeit das Wort reden. Aber so lange der Dr. selbstverständliche Voraussetzung in absolut nicht rein wissenschaftl. Berufen ist, sollte man das Maß auch nicht überspannen u. nur Spitzenleistungen zu erzeugen suchen. (Hedda Guradze an Paul Böckmann, 31. Januar 1930)

Auf die Frage nach den Bedingungen für eine solche Doktorarbeit beim Lehrstuhlinhaber Robert Petsch am Literaturwissenschaftlichen Seminar der Universität Hamburg reagierte mein Vater Paul Böckmann, damals Assistent bei Petsch, offenbar äußerst reserviert und brachte seine Ablehnung einer solchen berufspolitisch begründeten Haltung zur wissenschaftlichen Arbeit zum Ausdruck.

Hedda gab daraufhin ihr Promotionsvorhaben auf und arbeitete ab 1. März 1930 wieder als Bibliothekarin an den Hamburger Öffentlichen Bücherhallen in dem kleinen tempelähnlichen von Kurt Schumacher entworfenen Gebäude an der Mönckebergstraße. Ihr Interesse an Kunst und Kunstgeschichte, an Literatur insbesondere von Frauen und an Frauenfragen insgesamt fand seinen Niederschlag von 1929 bis 1932 in Rezensionen unter anderem von Neuerscheinungen über Paula Modersohn und Irma Stern in der 1933 eingestellten Zeitschrift *Bücherei und Bildungspflege*.<sup>16</sup>

Bis März 1937 war Hedda als Bibliothekarin beschäftigt – unter zunehmend schwierigeren Bedingungen. Sie wurde aus dem Leihverkehr zurückgezogen, erlebte die Gleichschaltung der Bibliothek, die Säuberungsaktionen der Bestände (24 % der Bestände wurden in Hamburg zwischen 1933 und 1935 ausgesondert), musste mitwirken an der neuen Systematisierung des Bestandes durch die Einführung an nationalsozialistischen Vorgaben ausgerichteter Schlagworte. Als schon klar war, dass sie aufgrund des fehlenden «Ariernachweises» entlassen werden würde, wurde ihr noch die Entfernung «unerwünschten Schrifttums» übertragen. 278 ausgesonderte Bücher hat Hedda meinem Vater für das Literaturwissenschaftliche Seminar der Hamburger Universität übergeben, sie wurden dort im sogenannten «Giftschrank» aufbewahrt und durften nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Direktors benutzt werden.<sup>17</sup>

Wie belastend die Jahre nach 1933 für Hedda waren, hat sie in ihrem letzten, im Exil in den USA verfassten Aufsatz *Ein Nachruf* über den in England am 8. Januar 1940 verstorbenen Maler Kurt Löwengard angedeutet.<sup>18</sup>

Im Frühjahr 1938 wurde ich ziemlich krank. Das persönliche Schicksal, das ich – [...] mit jüdischem Blut belastet – in Deutschland auf mich zu nehmen hatte, war nicht ohne

Wirkung auf Gesundheit und innere Stabilität geblieben: Ich hatte noch bis 1937 an einer staatlichen Institution meinen Wirkungskreis gehabt. Ich hatte nie viel von dem nach aussen dringen lassen, was diese vier Jahre des *«auf verlorenem Posten Stehens»* für mich innerlich und äußerlich bedeuteten. Dann kam im März 1937 auch meine Entlassung. Ich schulte mich mit aller Energie um. Es war zweierlei, was verarbeitet werden musste: der Verlust eines sehr befriedigenden Berufes [...] und der Verlust des liebsten Menschen. [...] Ich wurde recht krank, ja für ein paar Monate arbeitsunfähig. Nach meiner Genesung konnte ich für fünf Wochen in meinen seit den Studienjahren in Freiburg so geliebten Schwarzwald gehen. (Guradze 1940, S. 4–5)

Im Schwarzwald hatte sie nach über 15 Jahren erstmals wieder begonnen zu malen und so zwar nicht zur Kunstgeschichte, aber zur Kunst zurückgefunden. Wieder in Hamburg hatte sie sich als Lehrer den Maler Kurt Löwengard gesucht – «einen der anerkanntesten Künstler in Hamburg».<sup>19</sup>

Ich habe nur zwei Monate lang bei ihm Unterricht gehabt. Es sind mit die glücklichsten Wochen gewesen, die ich in meinem Leben zu verzeichnen habe. Ich hoffte so sehr, ihn als Lehrer und Freund in der Nähe zu haben, wenn er mit dem Zwischenstadium England fertig wäre und hierher nach Amerika käme.<sup>20</sup>

Hedda hatte dafür Arbeiten von Löwengard mit in die USA genommen und auch schon Kontakte für den Maler mit Hochschulen und Kunstinteressierten geknüpft. Der Tod Löwengards hatte diese Pläne zunichte gemacht. Als sie davon nach einer erneuten Phase von schweren Depressionen und einem langen Aufenthalt in der Psychiatrie erfuhr, verfasste sie ihren Nachruf voll Trauer um den Künstler und Freund und voll Schmerz darüber, dass sie durch ihre Krankheit ihr Bemühen, für Löwengard eine Perspektive in den USA zu finden, nicht hatte realisieren können. Mit ihrer Würdigung des Lebenswerks von Löwengard vor der Folie der gemeinsamen Erfahrungen von Verfolgung, Ausgrenzung und Flucht aus Deutschland, hat Hedda Guradze ein ergreifendes Dokument geschaffen, dessen Publikation noch aussteht.

In den folgenden Jahren konnte sie trotz der Unterstützung durch Freund\*innen, vor allem durch die ehemalige Klassenkameradin Anita Müller, in Providence keine Lebensperspektive für sich finden. Aufgrund ihres labilen Gesundheitszustandes wurden beide Anträge auf Einbürgerung vom 5. Oktober 1942 und 13. Oktober 1944 – bei vielen Institutionen die Voraussetzung zur Einstellung – abgelehnt.<sup>21</sup> Als sie hörte, dass ihre Mutter Margarete deportiert worden war – sie wurde in Auschwitz ermordet – und dass ihre Schwester Ise von ihrem Mann und ihrer Familie getrennt und in ein Arbeitslager gebracht worden war, setzte sie ihrem Leben am 30. Juni 1945 ein Ende.<sup>22</sup>

Im Jahr 1952 haben zwei ehemalige Kolleginnen, Lilly Bieling und Annemarie Eckhoff, die in den 1930er Jahren mit Hedda Guradze zusammen gearbeitet hatten, ein Porträt von ihr veröffentlicht, das zeigt, wie schwer es ihnen in den ersten Nachkriegsjahren fiel, Ausgrenzung und Verfolgung frei von rassistischen Stereotypen zu thematisieren.

«Das Mädchen sieht aus, als ob es aus einem Berberzelt stammt», hat einmal jemand von Hedda Guradze gesagt. Und so steht sie uns auch heute noch deutlich vor Augen: nicht groß gewachsen, dunkelhäutig, mit glatten kurz geschnittenen braunen Haaren und den immer ein wenig schwermüdig blickenden dunklen Augen, den Kopf auf die Seite geneigt, wie auf etwas lauschend. Und ihre Stimme passte zu ihrem Aussehen: sie war dunkel, volltönend, kaum jemals laut.<sup>23</sup>

Dass Hedda Guradzes «klares und logisches Denkvermögen, ein großes und gut fundiertes Wissen, sowie peinliche Exaktheit und Ordnungsliebe» bei ihrer Arbeit am «Um- und Neubau des Schlagwortkataloges in der Bücherhalle Mönckebergstraße» in der NS-Zeit gerühmt wird, macht deutlich, wie wenig damals die makabre Situation und der Schmerz der Kollegin bei der Umgestaltung auch dieser Bibliothek in ein Instrument nationalsozialistischer Volkserziehung wahrgenommen wurde.

Hedda Guradzes Schicksal kann exemplarisch stehen für Kunsthistorikerinnen, die wie Aenne Liebreich, Sabine Gova, Hanna Levy-Deinhard, Louise Straus-Ernst und viele mehr an den Rahmenbedingungen des Studiums für Frauen, dem Ausschluss, Berufsverbot, der Vertreibung oder Ermordung durch die Nationalsozialisten sowie an den psychischen Belastungen im Exil durch die Trennung von der Heimat und den nächsten Menschen litten und all dies nicht oder häufig traumatisiert überlebten.

#### 4. Hanna Grisebach

Das graphische Kabinett Dr. Hanna Grisebach war die erste Galerie für zeitgenössische Kunst in Heidelberg. Grisebach stellte viele in der NS-Zeit von Berufsverbot betroffene, verfemte und emigrierte Künstler aus – so unter anderen Willi Baumeister, HAP Grieshaber, Gerhard Marcks, Ferdinand Springer und Theodor Werner. Seit den 1960er Jahren zeigte sie auch zunehmend Arbeiten von Künstlerinnen – so Ida Kerckovius, Martha Hoepffner, Margarethe Moll, außerdem immer wieder jüngere zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler, darunter Heinz Mack, Otto Piene, Hann Trier, Otto Eglau, Winfried Gaul, Sigrid Kopfermann. Seit der Gründung des Kabinetts von «jenem Novembertag 1951 an, da diese Ausstellungsstätte der Gegenwartskunst [...] Gestalt annahm, die erste Privatgalerie der Stadt» in ihrer Wohnung in der Neuenheimer Landstraße 2 wurde die Kunsthistorikerin eine zentrale Figur im kulturellen Leben der Heidelberger Stadtgesellschaft.<sup>24</sup> Auf einem Foto aus der Gründungszeit (Abb. 3) sieht man die Galeristin angelehnt an ein Bücherregal vor mehreren Graphiken als eine die Kunst erläuternde Vermittlerin in dem eher privaten Umfeld ihrer Mansardenwohnung. Zunächst zeigte sie in der Galerie «Graphik und Aquarell zu meist des südwestdeutschen Raums [...]. Zu dieser Beschränkung führte nicht nur praktische Überlegung, sondern die Überzeugung, daß die Graphik und ihre Nachbargebiete an dem Aufbruch der Künste an entscheidender Stelle teilhatten.»<sup>25</sup>

Seit Mitte der 1950er Jahre durfte ich meinen Vater zu den Ausstellungseröffnungen am neuen innerstädtischen Standort an der Providenzkirche begleiten und seit Ende des Jahres 1956 hatte ich hier meinen ersten Job als Galerie-Aufsicht. Über den Beginn meiner Tätigkeit in einer Ausstellung mit Arbeiten von Gerhard Marcks über seine Südafrikareise<sup>26</sup> berichtete ich meinen Eltern:

Neulich schrieb mir Frau Grisebach, sie brauchte mich und ich sollte am Donnerstag kommen. Ich verkaufte zwei Bilder, den Löwen und den schwarzen Fischer, und einen Katalog. Es machte mir sehr viel Spaß [...] Frau Grisebach war mit meiner ‹Arbeit› sehr zufrieden. (Irene Böckmann an die Eltern, 3. Januar 1957)

Offenbar war ich damals nicht überzeugt, dass meine Galerietätigkeit tatsächlich Arbeit war. In den folgenden Jahren lernte ich so unter anderem die Arbeiten von Ferdinand Springer, Willibald Kramm, Fred Thieler, Esteban Fekete, Hasso Gehrmann und Hap Grieshaber kennen und damit das breite Spektrum ihrer Galerie. Einige der meist von Hanna Grisebach selbst verfassten Info-Blätter und Plakate zu den Ausstellungen habe ich aufgehoben, so beides von Ferdinand Springer, dessen Ausstellung



3 Dr. Hanna Grisebach in ihrem Graphischen Kabinett, Heidelberg, Neuenheimer Landstr. 2, 1951.

auf die von Gernhard Marcks folgte. Seine Farbgravüre *Tournoi*, die mein Vater damals erworben hat, hängt heute in unserem Gästezimmer. Bezeichnend ist, dass in Grisebachs Einführungstext zwar der künstlerische Werdegang und die Aufenthalte seit 1927 in Paris und Grasse und von 1942 bis 1945 in der Schweiz erwähnt werden, aber nichts über die Bedrohung in Paris unter der deutschen Besatzung und die Internierung des Künstlers im Lager Les Milles in Südfrankreich.

Über Hanna Grisebachs Leben während der NS-Zeit wurde in diesen Jahren ebenso wenig gesprochen, wie darüber, dass sie aufgrund der Rassenideologie der Nationalsozialisten als Jüdin stigmatisiert und verfolgt war und nur mit viel Glück überlebt hatte. Erst mit ihrem 1974 erschienenen Potsdamer Tagebuch, das sie zwei Jahre zuvor schon als Privatdruck veröffentlicht hatte, hat sie selbst die Ausgrenzung und Bedrohung der gesamten Familie in der NS-Zeit und den erfolgreichen Kampf ums Überleben thematisiert.

Hanna Blumenthal kam – anders als Hedda Guradze – nicht aus einer christlichen Familie, sondern «hat sich selbstständig und früh, mit 18, emanzipiert, heimlich taufen lassen in München, nur ein aufgeklärter Onkel gab ihr Geld für die Reise, und sie sprach immer sehr distanziert vom häuslichen Judentum, war gegen Zionismus und gegen ein borniertes Festhalten an alten, jeden freiheitlichen Trieb unterdrückenden Bräuchen» (Manon Andreas-Grisebach an Irene Below, Mail vom 27.12.2020). Nach der Dissertation, der Heirat mit August Grisebach und der Geburt des Sohnes Hans 1926 lebte die Familie seit 1930 in Heidelberg, wo Tochter Manon geboren wurde. August Grisebach war dort auf die Professur für Kunstgeschichte berufen worden. Nach 1933 kam es zu immer neuen Angriffen und Schikanen und schließlich wurde August Grisebach zeitgleich mit dem Philosophen Karl Jaspers,

dem Professor für Kinderheilkunde Ernst Moro und weiteren Kollegen<sup>27</sup> wegen der jüdischen Herkunft seiner Frau zwangsemeritiert und aus dem Amt entfernt. Die Familie zog nach Potsdam um und erlebte dort den Krieg und das Kriegsende. Hier schrieb Hanna Grisebach vom 27. Januar 1945 bis zum 5. Februar 1946 Tagebuch, «als ich nach langen Jahren erzwungenen Schweigens glaubte es wagen zu dürfen, das in Worte zu fassen, was wir erlebten.»<sup>28</sup> Sie schildert darin die letzten Kriegswochen unter der NS-Diktatur, in denen ihr «als einer zu den Verfolgten Zählenden Zwangsarbeit zugewiesen worden war: fünfzig Paar Soldatenstrümpfe in der Woche zu stopfen»,<sup>29</sup> die Zerstörung und Eroberung Potsdams, die ersten Wochen der Russenherrschaft und die schließlich gelungene Rückkehr nach Heidelberg.

Beeindruckend gerade auch für heutige Leser\*innen ist, welche unglaublichen Kräfte, wie viel Mut und Humor, welches Ethos und welches Vertrauen in die Kraft der Künste die 46jährige Frau entwickelte, um den fast 20 Jahre älteren Mann und die beiden Kinder unversehrt durch diese Zeiten zu bringen. Hilde Domin, die aus dem Exil zurück gekehrt ebenfalls in Heidelberg lebte, hat das schöne Nachwort des Potsdamer Tagebuchs geschrieben. Sie stellt die Galeristin einfühlsam als «aktive und energische Intellektuelle» vor und benennt das, was an dem Bericht so fesselt: «es ist die geistige und menschliche Energie, der Entschluss sich nicht unterkriegen zu lassen und menschenwürdig weiterzuleben».<sup>30</sup> Hier spricht eine Überlebende und macht anschaulich, was Resilienz bedeuten kann.

Dem Titelblatt gegenüber findet man ein Porträt von Hanna Grisebach aufgenommen von der Fotografin Mara Eggert, – ein nahsichtiger Ausschnitt des Gesichts, sie scheint die Leser\*innen offen und direkt anzusprechen, darunter sozusagen als Begeabigung ihre markante Signatur.<sup>31</sup> Die heute für ihre Theaterfotografie berühmte Künstlerin lebte seit der Flucht der Familie aus der DDR 1951 in Heidelberg und machte nach dem Abitur eine Lehre als Fotografin. Sie war, wie sich jetzt herausstellte, eine meiner Vorgängerinnen: «Übrigens, Anfang der 50er war ich genau wie Sie Galeriehilfe, völlig unbedarft aber mit großen Augen, und auch das hat mein ganzes späteres Leben wesentlich geprägt.» (Mara Eggert an Irene Below, Mail vom 31. Januar 2021).<sup>32</sup> Seit den 1960er Jahren hat Mara Eggert Hanna Grisebach mehrfach in ihrer Galerie fotografiert und damit auch die zunehmende Professionalisierung dokumentiert. Nach dem Umzug in einen großen Raum im Erdgeschoss eines barockisierenden ehemaligen Wohnhauses an der Providenzkirche, konnten nun, wie ein Foto aus dem Jahr 1963 zeigt, die einladend geöffnete Haustür und Exponate im Rundbogenfenster Interesse wecken. In einem mit Glas abgetrennten Arbeitsraum war die Galeristin ganz modern bei der Arbeit zu sehen und anzusprechen (Abb. 4). Immer wieder ist Hanna Grisebach im Austausch und als Gastgeberin zu sehen – mit Besucher\*innen aller Altersgruppen und mit renommierten Kunstkritikern und Intellektuellen, – wie hier Jean Gebser, dem sie die Arbeiten Otto Eglau zeigt (Abb. 5) und den sie für Einführungen gewinnen konnte. Im Zentrum stand immer die Kunst in all ihren Facetten und das Gespräch über die Kunst und die Künstler\*innen, deren Arbeiten sie kundig präsentierte und erläuterte. Das Image der Galeristin, das sie – meist in dunklem Kostüm mit Brosche – prägte, ist das einer sachkundigen und begeisterungsfähigen Beraterin von Künstler\*innen unterschiedlichster Richtungen, die zugleich Gastgeberin und Kunstvermittlerin für Besucher\*innen und interessierte Käufer\*innen ist. Nicht nur für mich wurde sie so zum Vorbild.

Hanna Grisebach war die einzige Kunsthistorikerin, von deren Berufstätigkeit ich etwas genauere Vorstellungen hatte. Wenn bei der Immatrikulation und der



4 Mara Eggert, Hanna Grisebach im Graphischen Kabinett während der Ausstellung von Otto Eglau 1963.

Rückmeldung gefragt wurde, welchen Beruf ich anstrebe, notierte ich wohl deshalb «Galeristin». Tatsächlich war das ja auch noch in den 1950er Jahren eine der wenigen beruflichen Möglichkeiten für Frauen. Vor allem aber hat Hanna Grisebach mein Interesse an und meine Begeisterung für zeitgenössische Kunst geweckt und dadurch auch meine Entscheidung bestimmt, Kunstgeschichte zu studieren. Wie enttäuscht war ich, als ich feststellen musste, dass in meiner Studienzeit Gegenwartskunst an den Hochschulen tabu war und nicht existierte.

Es ist an der Zeit, an Hanna Grisebach zu erinnern, an ihren Mut, ihre Vitalität und an ihre vielfältigen Aktivitäten im Kunstfeld. Sie gilt es weiter zu erforschen und ihre Position in der Wissenschaftsgeschichte sowie der Geschichte des Kunsthändels und der Kunstvermittlung genauer zu bestimmen. Auch der Lebensweg von Hedda Guradze ist nicht nur durch die Erfahrungen von Verfolgung paradigmatisch, zeigt er doch den Aufbruch und die Hoffnungen einer durch die Jugendbewegung geprägten Generation von Frauen, die sich durch das Studium auch der Kunstgeschichte eine eigenständige Sicht auf die Welt, die Wissenschaft und die Kunst erobern wollten.



5 Mara Eggert, Hanna Grisebach und Jean Gebser, 1963.

## Anmerkungen

- 1 Margherita von Brentano, Die Situation der Frauen und das Bild «der Frau» an der Universität, in: *Universität und Universalität*, Universitätstage 1963 (FU Berlin), Berlin 1963, [https://www.fu-berlin.de/sites/margherita-von-brentano/margherita\\_von\\_brentano/mvb\\_text.pdf](https://www.fu-berlin.de/sites/margherita-von-brentano/margherita_von_brentano/mvb_text.pdf), Zugriff am 1. Mai 2021.
- 2 Irene Below, Eingreifende Kunstgeschichte – Der Aufbruch 1967 in Berlin, in: *Kunstgeschichte nach 1968. Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, 2010, 12, S. 11–32.
- 3 Als vervielfältigtes Arbeitspapier wurde der Text in der AG «Kritik der Praxis kunstwissenschaftlicher Institutionen» vorgetragen und diskutiert. Veröffentlicht wurde der Text mit einem Kommentar über den Entstehungszusammenhang von Irene Below, Die Unterprivilegierung der Frauen in den kunstwissenschaftlichen Institutionen (Dokumentation des Textes von 1972), in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* (Kunst und Kultur um 1968), 2018, Band 20, S. 149–157 und dies., «betrifft die ‹Emanzipations›-Geschichte». Kunsthistorikerinnen im Aufbruch (Kommentar), in: Ebd., S. 159–168.
- 4 Irene Below, «Auf die Seele kommt es an!» Eine autobiographische Skizze zum Gebrauch von Kunst und Kunstgeschichte. In: *Frauen-KunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*. Hrsg. v. Cordula Bischoff/ Brigitte Dinger/Irene Ewinkel/ Ulla Merle. Gießen 1984, S. 13–32, hier S. 13ff.
- 5 Irene Below, Unbekannte Kunsthistorikerinnen – Hanna Deinhard wiedergelesen, in: *Frauen-KunstWissenschaft*, 1993, Heft 16, S. 6–21. <https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/402/399>, Zugriff am 3. Mai 2021; Irene Below, Kontexte der Erinnerung – Zur Wahrnehmung exilierter Kunsthistorikerinnen seit den 1960er Jahren in Deutschland und Österreich, in: *Alma Maters Töchter im Exil. Zur Vertreibung von Wissenschaftlerinnen und Akademikerinnen in der NS-Zeit*, hg. v. Inge Hansen-Schaberg u. Hiltrud Häntzschel (Frauen und Exil, Bd. 4.), München 2011, S. 248–278.
- 6 Below 1984, S. 16.
- 7 Ines Lindner, Depot und Exil. Über Irene Belows Engagement für einen nicht erteilten Auftrag, in: *FrauenKunstWissenschaft*, 2002, Heft 34, S. 27–30, hier S. 28. <https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/863/860>, Zugriff am 3. Mai 2001.
- 8 Vgl. dazu *Transgenerationale Traumatisierung*, hg. v. Michaela Huber u. Reinhard Plassmann, Paderborn 2012, darin besonders Silke Birgitta Gahleitner, Marie-Luise Kindler u. Luise Krebs, Konstruktive Wege aus der Vergangenheit. Beratung und Therapie mit Angehörigen der «Zweiten Generation» nach dem Holocaust und Nationalsozialismus in Deutschland, S. 22–40; sowie Sandra Konrad, *Das bleibt in der Familie. Von Liebe Loyalität und uralten Lasten*, München 2014, darin besonders das Kapitel «Das emotionale Erbe – Transgenerationale Übertragungen und Wiederholungen», S. 183–250.
- 9 Ich danke Burcu Dogramaci für ihre Recherche im Universitätsarchiv der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ähnliche Karteikarten von Hanna Levy (d.i. Hanna Levy-Deinhard), Otto von Simson und Klaus Schäfer (d.i. Claude Schaefer) in: Burcu Dogramaci u. Karin Wimmer, Anfänge und Umbrüche. Hanna Levy am Kunsthistorischen Seminar der Universität München 1932/33, in: *Kunst und Gesellschaft zwischen den Kulturen. Die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard im Exil und ihre Aktualität heute*, hg. v. Irene Below u. Burcu Dogramaci, München 2016, S. 28 u. S. 33–34. Die belegten Veranstaltungen und die Wiederaufnahme des Studiums in München im SoSe 1929 sind auf der Karte nicht verzeichnet.
- 10 Es existieren noch zwei Urlaubsfotos aus den 1930er Jahren vor der Ausreise ins amerikanische Exil, eines davon ist abgebildet auf dem unpaginierten Vorsatzblatt vor dem Inhaltsverzeichnis in: Sabine Gumbmann, *Hedda Guradze. Volksbibliothekarin bis 1937. Eine Rekonstruktion ihres Lebens*, Hausarbeit zur Diplomprüfung an der Fachhochschule Hamburg, Fb. Bibliothek und Information, Hamburg 1995. Sabine Gumbmann (heute Sabine von Eitzen, Leiterin der Bücherhalle Wilhelmsburg) hat ihre Diplomarbeit u. a. auf der Grundlage der Briefe an meine Mutter Lotte Lieber geschrieben. Ich danke ihr für die Abschriften der Briefe.
- 11 Das Foto und alle im Text zitierten Briefe von Hedda Guradze befinden sich im Privatarchiv Below.
- 12 Zu Herkunft und Geschichte der Familien Marckwald und Guradze vgl. Gumbmann 1995 (wie Anm. 10), S. 9–14 und die Informationen zu dem Stolperstein in Hamburg. Feldbrunnenstraße 21 für die in Auschwitz ermordete Mutter Margarete Guradze, geb. Marckwald: [https://www.stolpersteine-hamburg.de/en.php?&MAIN\\_ID=7&p=95&BIO\\_ID=1209&BIO\\_ID=3985](https://www.stolpersteine-hamburg.de/en.php?&MAIN_ID=7&p=95&BIO_ID=1209&BIO_ID=3985). Ich danke Hildegard Thevs für weitere Auskünfte zu ihren Recherchen.
- 13 Vgl. zu Haseloff <https://www.kunstgeschichte.uni-kiel.de/de/geschichte-und-abschlussarbeiten/kik-haseloff>, Zugriff am 22. September 2021.
- 14 Gumbmann 1995 (wie Anm. 10), S. 19
- 15 Vgl. dazu Sabine Gumbmann (ebd.), die aus Charlotte Wolffs Autobiographie Husserls Ermutigung an Studierende zitiert, «alles auf neue Art und Weise mit ihren eigenen Augen, mit ihrem eigenen Verstand und ihrer eigenen

- Intuition» zu betrachten. Auch Hedda hatte in Freiburg bei Husserl gehört.
- 16** Insgesamt 25 Rezensionen von Hedda Guradze sind in der Bibliographie von Sabine Gumbmann aufgelistet, vgl. Gumbmann 1995 (wie Anm. 10), S. 79f, u.a. zu Georg Biermann, Paula Modersohn, in: *BuB* 9. 1929, S. 145; Max Osborn, Irma Stern. *Junge Kunst* Bd. 52 1927, in: *BuB* 9. 1929, S. 146.
- 17** Einige, darunter Bertold Brechts *Dreigroschenoper*, Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues*, Arnold Zweigs *Der Streit um den Sergeanten Grischa* habe ich später in der Privatbibliothek meines Vaters gefunden.
- 18** Hedda Guradze, *Ein Nachruf*, 1940, maschinenschriftliches Manuskript, geschrieben am 3. Juli 1940 auf dem Lake Wentworth, New Hampshire. Das Ms befindet sich im Archiv Below. Zu Löwengard vgl. Maike Bruhns, *Kurt Löwengard (1895–1940). Ein vergessener Hamburger Maler*, Hamburg 1989. Zu Hedda Guradzes Brief nach Löwengards Tod an seine Mutter siehe ebd. S. 123–124.
- 19** Ebd., S. 6.
- 20** Ebd., S. 4.
- 21** In der Online-Sammlung *Ancestry* ([www.Ancestry.de](http://www.Ancestry.de)) zur Familienforschung befinden sich folgende Dokumente zu Hedda Guradze: U.S. Department of Justice, Certificate of Arrival vom 24. April 1939 auf der SS Noordam; US-Volkszählung 1940, Butler Hospital for The Insane Providence, Rhode Island vom 15. April 1940; zwei abgelehnte Einbürgerungsanträge vom 5. Oktober 1942 und 13. Oktober 1944.
- 22** Die Schulfreundin Anita Müller, die Hedda Guradze in den USA unterstützte und «an ihrem Totenbett» war, schickte Heddas Hinterlassenschaft an meine Tante Ise Lieber, Heddas Schwester. (Telefonat Irene Below mit Anita Müller am 22. November 1987). Davon ist nach Auskunft der Nachkommen von Ise und Werner Lieber nichts mehr erhalten. Ise Lieber selbst hatte aus einem Arbeitslager der Organisation Todt fliehen können und in der Hütte eines Jagdfreundes meines Onkels versteckt überlebt. Arbeiten von Kurt Löwengard im Besitz von Hedda wurden nach deren Tod von Professor Detlef Schumann, ebenfalls ein Unterstützer von Hedda Guradze in den USA, an Käthe Witt-Löwengard, die Schwester des Malers in Hamburg zurückgegeben. Undatiertes Schreiben (Ende 1987) von Elizabeth H. Schumann an Irene Below, Archiv Below.
- 23** Lilly Bieling u. Annemarie Eckhoff, Hedda Guradze, in: *BuB* 4 1952, S. 855–856, zit. nach Gumbmann 1995 (wie Anm. 10), S. 71.
- 24** Hanna Grisebach, Rückblick – Ausblick, in: *25 Jahre Kabinett Dr. Grisebach Heidelberg 1951–1976*, Pforzheim 1976, S. 7. Burcu Dogramaci und ich danken Manon Andreas-Grisebach, die uns zwei Alben mit Einladungskarten, Einführungstexten, Zeitungsartikeln und zahlreichen Fotografien von Robert Häusser aus den 1960er Jahren aus ihrem Besitz ausgeliehen hat, sodass wir sie einsehen und scannen konnten. Sie dokumentieren Hanna Grisebachs Ausstellungs- und Vortragstätigkeit in den Jahren seit 1963. Die Arbeit der Galeristin in den 1950er Jahren ist darin nicht enthalten. Eine Chronologie der Ausstellungen in der Galerie seit 1956 ist zu finden unter <https://www.galerie-grevenig.de/chronologie.html>, Zugriff am 22. September 2021.
- 25** Ebd., S. 7.
- 26** Die Ausstellung war eine Kooperation. Vgl. dazu den Katalog von Gerhard Marcks, *AFRIKANA. Von einer Reise durch Südafrika. Zeichnungen Plastik Holzschnitte*, Galerie Rudolf Hoffmann, Hamburg, 1956.
- 27** Dorothee Mussgnug, *Die vertriebenen Heidelberger Dozenten. Zur Geschichte der Ruprecht-Karls-Universität nach 1933*, Heidelberg 1988, S. 95–102.
- 28** Hanna Grisebach, *Potsdamer Tagebuch*, Heidelberg 1974, S. 11.
- 29** Ebd., S. 13–22, hier S. 15.
- 30** Hilde Domin, Nachwort, in: Ebd. S. 85–91, hier S. 89 u. S. 91.
- 31** Ebd., S. 4.
- 32** Zu Mara Eggerts künstlerischem Schaffen vgl. die Webseite <http://www.maraeggert.de/>, Zugriff am 22. September 2021.