

Gruppenbilder mit Dame

Visuelle und diskursive Images der Kunsthistorikerin* am Beispiel einiger Fotografien des Ersten Deutschen Kunsthistorikertags von 1948

Nicht zu vergessen aber ist, daß die Universität den jungen Männern gehört und daß der deutsche Student eine der edelsten Blüten unseres Volkslebens sei. [...] Es würde unerträglich sein, die Universitäten in der Art umzugestalten, daß von dieser Eigenschaft des deutschen Studenten das geringste eingebüßt würde. Es könnte nicht geduldet werden, daß neben unseren Studenten sich Studentinnen breit machten, daß sie bei den Versammlungen, wo Scherz und Ernst sich mischen, eine Rolle spielten.

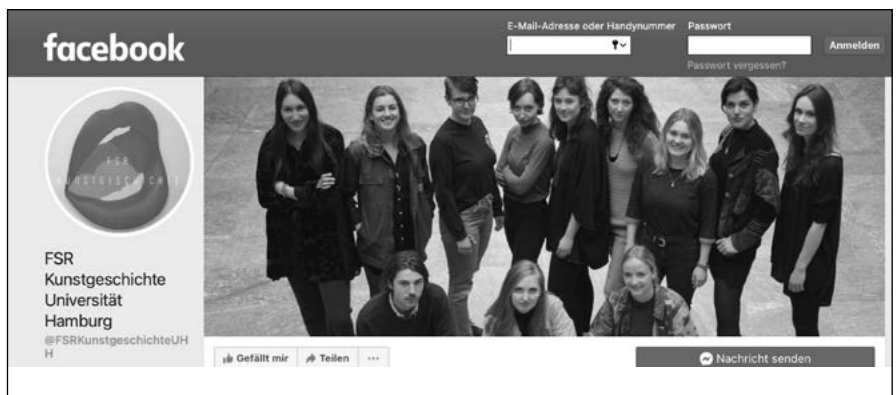
Hermann Grimm, Weibliche Zuhörer in den Auditorien der Berliner Universität, 1892¹

Die Wirkung von Images, in denen die Kunstgeschichte denkt, hat Martin Warnke 1970 gegen den Widerstand etablierter Kollegen auf dem Kölner Kunsthistorikerkongress unter dem Titel *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur* als einschnürendes «Gedankennetz» bezeichnet.² Die Sprachbilder, mit denen populäre Kunstgeschichtsschreibung ihre Gegenstände beschreibt, befließigten sich laut Warnke eines «militante[n] Vokabular[s]», in dem etwa die «Zucht» der «Form» regiert (in Davids *Tod des Marat*) oder «streng gebändigt» wird (das Faltsenspiel einer Figur an der Chartreser Portalgruppe).³ Warnkes Kritik wurde damals als Angriff auf das disziplinäre Selbstverständnis der Kunstgeschichte abgewehrt, weil sie «[i]deologische, politische und soziale Voraussetzungen und Wirkungen der kunsthistorischen Praxis» offenlegte.⁴ Doch das von Warnke erkannte «Gedankennetz» stereotyper Images fängt nicht nur die Kunstwerke ein, sondern auch diejenigen, deren Beruf es ist, sie zu beschreiben, zu deuten, zu vermitteln, zu bewahren: «die» Kunsthistoriker*innen. Zum Beispiel situiert das von Warnke als «militant» identifizierte Vokabular der Kunstbetrachtung dieselbe in einem männlich konnotierten imaginären Raum – auch wenn dies damals von ihm noch nicht so gedeutet wurde. Mit Falko Schnicke lässt sich dieser sprachliche Militarismus aber bereits als Hinweis auf eine «disziplinäre Vermännlichung» der Kunstgeschichte deuten.⁵ Der geschlechtergeschichtliche Clou ist, dass im Selbstverständnis der Wissenschaften derartige «Vermännlichung» nicht als solche wahrgenommen wird, sondern als etwas erscheint, das den eigenen Anspruch auf Abgetrenntheit von sozialen und gesellschaftlichen Parametern nicht infrage stellt. Der Ausschluss von Frauen aus dem universitären Leben jonglierte immer mit diesem verdrängten Widerspruch. Auch das oben vorangestellte Zitat Hermann Grimms aus seinem 1892 erschienenen Beitrag zum Thema *Weibliche Zuhörer in den Auditorien der Berliner Universität* mäandert zwischen der zögerlichen Anerkennung zeitgenössischer Forderungen nach Zulassung der Frauen zum Universitätsstudium einerseits und der ganz offenen Propagierung einer männlichen Homosozialität im universitären Raum andererseits.⁶ Schrecklich ist dem Kunsthistoriker Grimm die Vorstellung, dass Studentinnen sich dort «breit machen» könnten, wo Studenten sich in «Scherz und Ernst» versammeln, während er sie in den Vorlesungen, mit Einschränkungen, dulden will.⁷

Wir leben nicht mehr in Grimms Zeiten. Inzwischen verzeichnet das Verhältnis von weiblichen und männlichen Studierenden einen Überhang auf weiblicher Seite.⁸ Das Fach gilt inzwischen als «ein Frauenklassiker»: es wird gemeldet, dass 80,8 Prozent aller Studierenden der Kunstgeschichte Frauen seien.⁹ Ein zufällig ausgewähltes Foto der Fachschaft eines kunstgeschichtlichen Instituts zeigt in der vielköpfigen Gruppe der Studierenden nur einen Mann (Abb. 1). Eine disziplinäre Verweiblichung? Eher nicht, denn im Laufe der höheren Qualifikationsstufen verändert sich dieses Verhältnis wieder zu Ungunsten der Frauen.

Umso dringlicher wird aus meiner Sicht die Frage nach den Images: Wieso übt eine historisch auf imaginärer Ebene auffällig «vermännlichte» Disziplin eine so große Faszination auf studierwillige junge Frauen aus? Welche Auswirkungen hat dies für diejenigen unter den Studierenden, die später als professionelle Kunsthistoriker*innen tätig sind, das heißt welche Images stehen ihnen als Bezugspunkte zur Verfügung? Und an welchen Orten verhandelt das Fach diesen *elephant in the room*, das heißt den offensichtlichen Widerspruch, dass es einerseits als Frauenfach etikettiert und studiert wird und zugleich noch 1999 nach der Einschätzung – aus feministischer Perspektive – von Kathrin Hoffmann-Curtius in den *kritischen berichten* als in großen Teilen «nicht mehr erneuerungsfähige [...] Disziplin» beschrieben wurde, der es vor allem um «ängstlichen Machterhalt» zu tun sei?¹⁰

Eine abschließende Antwort auf diese Fragen wird hier nicht geliefert werden können, sie bleiben vorerst Desiderat der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte, die ihre Historisierung bislang noch kaum unter Berücksichtigung der Frage nach den Kunsthistorikerinnen betrieben hat.¹¹ Hier möchte ich den skizzierten Befunden mit einigen Beispielen zur Geschlechtsspezifität kunsthistorischer Imagebildung weiter nachgehen. Dazu werde ich zwei Quellengattungen – Fotografien und Texte – in Hinblick auf in ihnen wirksame Geschlechtervorstellungen im Verhältnis von Image und Performanz erkunden und fragen, was sich daraus lernen lässt hinsichtlich der Frage, wie Kunsthistoriker*innen Teil des Fachs werden.¹² Mein Material sind Parerga der Wissenschaft, das, was als eigentlich nicht ihrem Kern zugehörig betrachtet wird; was als Beiwerk an den Rändern auftaucht, aber über die dort wirksamen Images integraler Teil der Wissenschaft ist.¹³



1 Kunstgeschichte – ein «Frauenfach»? Elf Frauen und ein Mann neben einem weiblichen Mund (Tom Wesselmann, Mouth 7 von 1966). Facebook-Seite der Fachschaft des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg, 2021.

Pausenbilder: Ein Fotoalbum vom Ersten Deutschen Kunsthistorikertag 1948

Der Erste Deutsche Kunsthistorikertag, der 1948 in Brühl stattfand, ist als «paradigmatisch» für die «Neuformierung der Kunstgeschichte im westlichen Deutschland» beschrieben worden.¹⁴ Er diente der Verständigung über eine institutionelle Ausrichtung des Fachs, (z. B. durch die Gründung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V.) und ganz explizit dem Ziel, «einen Neuanfang der Disziplin zu inszenieren». Dieser kam jedoch an keiner Stelle über die «ausgesprochen defizitäre Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in der unmittelbaren Nachkriegszeit» hinaus.¹⁵ Während diese inhaltlich-strukturellen Aspekte im Rahmen der Forschung zu Kunstgeschichte und Nationalsozialismus in den letzten Jahren intensiver aufgearbeitet wurden, sind die aus Anlass des Brühler Treffens entstandenen Fotografien bislang vor allem in illustrierender Art genutzt und nicht als eigenständige Quellen befragt worden. Fragen des Entstehungskontextes ebenso wie solche nach Verwendung und Funktion sind daher vielfach noch offen.¹⁶ Diese Nicht-Beachtung der Fotografien als eigenständige Quellen ist bezeichnend. Sie ist Teil einer allgemeinen «Invisibilisierung» von Wissenschaftler*innen, die in der Moderne als Voraussetzung dafür verstanden wird, Wissenschaft zu betreiben.¹⁷ Die «Menschen» sollen hinter der objektiven Erkenntnis, die sie produzieren, zurücktreten. Auch die seit etwa zwanzig Jahren boomenden kulturwissenschaftlichen und soziologischen Untersuchungen zur Performanz, die Auftritte und körpergebundene Praxen der Wissensproduktion in den Blick nehmen, haben an dieser Auffassung bis auf wenige Ausnahmen überraschend wenig geändert.¹⁸ Es scheint in vielen Fällen immer noch «Von uns selber schweigen wir» zu gelten, wie der Soziologe Martin Kohli 1981 in Bezug auf die Maßgabe formuliert hat, dass in Hinblick auf wissenschaftliche Tätigkeit das Selbst der die Wissenschaft betreibenden Person nicht zu thematisieren sei.¹⁹ Der *Vortrag* ist «die Wissenschaft»; nicht dazu zählt: die Stimme, die Kleidung des Vortragenden, Gesten, Schweigen, der Weg zum Pult, die Pause nach dem Vortrag, das Foto, das die Vortragende zeigt und so weiter – so ließe sich diese Auffassung beispielhaft ausbuchstabieren.

Am weitesten hiervon abgewichen sind schon vor annähernd zwanzig Jahren Beiträge der Geschlechterforschung, die die «darstellerische Komponente» jeder wissenschaftlichen Praxis betonten.²⁰ Bettina Heintz, Martina Merz und Christina Schumacher verdeutlichten in der Studie *Wissenschaft, die Grenzen schafft*, inwiefern Wissenschaft als eine «Aufführung» verstanden werden kann und machten die Einsicht stark, dass «Professionalität und fachspezifische Zugehörigkeit» weniger als erworbene *Fähigkeiten* einzelner Individuen, sondern vielmehr als ein *Handeln* zu betrachten sind, das immer wieder aufs Neue «aufgeführt werden» muss und eine große Bandbreite sich ergänzender Praktiken umfasst:

Bezüglich der Darstellungsmodi ist zu differenzieren zwischen körperlich-theatralischen Zurschaustellungen und diskursiven Ausdrucksrepertoires. Die körperliche Inszenierung wissenschaftlicher Professionalität ist z. B. in Form fachmännischer Gesten vorstellbar [... und] kann ebenso durch einen bestimmten Kleidungsstil zur Schau gestellt [...] werden.²¹ Allerdings – und dies führt im Rahmen der Verwendung von Begriffen wie Inszenierung oder Aufführung oft zu Missverständnissen – bedeutet das nicht, dass es sich um «Ergebnisse rationaler Strategien und inszenierter Kalküle» handelt.²² Das «disziplinspezifische [...] Repertoire von Gesten, Rhetoriken und Ritualen» ist der «Explikation durch die Darstellenden selbst nicht zugänglich».²³ Unter dem *Image* von Kunsthistoriker*innen verstehe ich hier somit all die genannten, im Körper ver-

orteten, performativ vor- und aufgeführten Praktiken und deren (implizite) Deutung. Diese Definition zielt insbesondere auf jene Bild-, Text- und Praxisfelder, die gemeinhin erst gar nicht als der Analyse würdig befunden werden. So erging es offensichtlich bisher auch einem Album, das eine größere Zahl an Fotografien versammelt, die Teilnehmer*innen des Kunsthistorikertags in Brühl zeigen. Die dort zusammengestellten Fotografien finden sich zwar immer wieder in verschiedenen Veröffentlichungen, aber über das Album selbst ist wenig bekannt.²⁴ Warum wurde es angefertigt? Wie verwendet? Wer betrachtete die darin versammelten Fotografien? Auf der Kippstelle zwischen privatem Erinnerungsalbum und bildlicher Repräsentation eines professionellen Selbst diente es vermutlich der Vergewisserung in beiden Feldern.²⁵ Sicher sagen lässt sich lediglich, dass besagtes Album sich im Nachlass Günter Bandmanns befindet, selbst Teilnehmer der Konferenz und Redakteur des 1950 erschienenen Tagungsbandes; es umfasst rund dreißig Fotografien, teils mit Bildunterschriften versehen, die die Namen der meisten der Abgebildeten verzeichnen.

Das Album beginnt mit zwei Aufnahmen aus der Vogelperspektive (Abb. 2). Sie müssen aus einem oberen Stockwerk des Schlosses aus Richtung Westen aufgenommen worden sein und zeigen die Anwesenden, verteilt in locker zusammenstehenden Grüppchen, auf der Terrasse vor dem südlichen Seitenflügel des Schlosses. Das Wetter im August 1948 war, nachdem es anfangs des Monats sehr heiß gewesen war, ungewöhnlich kühl für die Jahreszeit. In den fünf Tagen, die das Treffen dauerte, er-



2 Der Blick von oben. Die Fotografie zeigt die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Ersten Deutschen Kunsthistorikertags in Brühl, 1948, und eröffnet das im Nachlass Günter Bandmanns befindliche Fotoalbum zur Tagung (Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg).

reichte das Thermometer kaum 20 Grad. Kurze Ärmel bei den Teilnehmerinnen sind die Ausnahme, man sieht einige Mäntel. Die Männer traten ohnehin in der «Uniform der Herren», dem Anzug, auf.²⁶ Eine Ausnahme ist der im Album namenlos gebliebene Herr in Knickerbockern (Abb. 3), der auf zwei Fotografien stets ohne Gesprächspartner*innen zu sehen ist. Nicht nur die ungewöhnliche Kleidung, die schon in den 1920er Jahren wiederholt Anlass für Spott geboten hatte («Drei Säcke nimm zu deinen Hosen: Zwei kleinere und einen großen!»²⁷), isolierte ihn offenbar von den anderen.

Das Album zeigt ausschließlich Pausenszenen. Sehr viele Fotografien präsentieren Dreiergrüppchen, offenbar eine ideale Gruppengröße für ein Gespräch zwischen den Vorträgen. Intim genug, um mit allen sprechen zu können, aber zugleich auch einfacher wieder zu verlassen, um neue Gespräche und Kontakte zu knüpfen als ein Zweiergespräch, bei dem die Verlassene einsam zurückbleibt und neuen Anschluss suchen muss. Zeitpunkt, Ausschnitt und Perspektive der Bilder sind oft so gewählt, dass die Abgebildeten vollständig zu sehen sind. Man steht zusammen, unterhält sich. Die «Pause. Schnell einen Kaffee holen und raus in die Sonne», die heute noch genauso zur Bühne der Wissenschaft dazugehört, ist bekanntlich bei Tagungen ein Ort, an dem «das Arbeiten weiter[geht]», so auch in den locker zusammengewürfelten Gesprächsgrüppchen in Brühl.²⁸ Dies lässt sich ablesen an «verblüffend ähnliche[n] Gesten, Körperhaltungen und Blickordnungen wie in der Aufführungssituation», den Vorträgen, von denen es übrigens im Album keine Aufnahmen gibt. Es sind hier wie dort zurückgenommene Gesten: eine Hand in der Hosentasche, die andere als Geste der Zugewandtheit und zur Bekräftigung der eigenen Ausführungen den Arm des Gegenübers leicht berührend oder etwas weiter ausholend (Abb. 4). Man steckt sich eine Zigarette an, klemmt das Vortragsmanuskript lässig unter dem Arm oder trägt ein Buch (das eigene? die Gabe eine*r Kolleg*in?) bei sich (Abb. 5). Man steht, man sitzt nicht. Allenfalls ein zartes Anlehnen an die Brüstung scheint möglich (Abb. 6); ebenso auch gemeinsames Schlendern in dieselbe Richtung, das allerdings so langsam, so reserviert ist, dass es fast einem Stehen gleichkommt, gehört zum Repertoire der Pause (Abb. 7). Viele andere mögliche Haltungen, Bewegungen, Aktivitäten übrigens *nicht*, wie zum Beispiel: sich in die Sonne legen, einen Mittagsschlaf halten, Kniebeugen, innige Umarmungen, Küssen, Rennen, Beten oder Tanzen.²⁹ Das alles wissen die heutigen Leser*innen dieses Textes ebenso wie es die Teilnehmer*innen des Kongresses damals in Brühl wussten. Sich damit auszukennen ist zum selbstverständlichen, das heißt auch nicht mehr zu erwähnenden oder reflektierenden Teil des Auftritts auf der Bühne der Wissenschaft geworden. Gerade dadurch aber ist Wissenschaft auch *körperliche* Praxis. Die erwähnten alternativen Pausenbeschäftigungen, womöglich sogar schon ihre Aufzählung, erscheint deswegen albern, weil die Verkörperung des Auftritts als Wissenschaftlerin* etwas ist, das in der Regel *nicht* überlegt, entschieden oder bewusst ausgeführt wird, sondern als *implizites Wissen* allen Beteiligten zur Verfügung steht und nicht mehr befragt wird.³⁰ Selten werden diese habituellen Einschreibungen in den Körper beschrieben.³¹

Und welchen Grund könnte es gegeben haben, dass sich unter den Fotografien keine einzige Darstellung einer reinen Frauengruppe findet? Ob die anwesenden Frauen nie ohne Männer zusammenstanden oder ob solche Grüppchen nur nicht fotografiert wurden? Haben sich die weiblichen Körper abgestoßen, während die der Männer sich anzogen? Hatte nicht Grimm achtundfünfzig Jahre zuvor gewarnt «daß neben unseren Studenten sich Studentinnen breit machten, daß sie bei den Versammlungen, wo Scherz und Ernst sich mischen, eine Rolle spielten»?³² In den



3 Kunsthistoriker in Knickerbockern – eine ungewöhnliche Bekleidung; in Brühl trugen die Herren sonst nur Anzug.



4 Die zurückgenommenen Gesten eines Pausengesprächs unter Männern: Hand in der Hosentasche, zartes Berühren des Gegenübers, Heben eines Arms, den Kopf neigen.



5 Wieder eine Dreiergruppe, die ideale Pausenkombination. Das Vortragsmanuskript ist lässig unter den Arm geklemmt. Dass es sich nur um Männer handelt, fällt auf – Bilder vergleichbarer Grüppchen zusammenstehender Frauen fehlen. Trafen sie sich in den Pausen nicht? Wurden sie nicht fotografiert? Oder fanden entsprechende Fotografien lediglich keine Aufnahme in das Album?



6 Das Repertoire der üblichen Körperhaltungen sieht ein dezentes Anlehnen an eine Brüstung vor, seltener das eigentliche Sitzen darauf, womöglich noch mit baumelnden Beinen. Wie auf einigen anderen Fotografien des Albums auch hier ein Gruppenbild mit namen- und gesichtsloser Dame; nur ihr Kleid ist im Bild.



7 Zuhören, Sprechen, Gehen: gemeinsames Schlendern in der Pause.

kleinen Grüppchen, die auf der Mehrzahl der Fotografien abgebildet sind, stehen also im Sinne Grimms fast ausschließlich Männer beieinander, ohne dass sich «Studentinnen» oder andere Frauen der Wissenschaft «breit machen». Die anwesenden Frauen scheint es – nehmen wir die Fotos als Dokumente – zu genau diesen männlichen Gruppen hingezogen zu haben. Nicht ein Foto gibt es, auf dem zumindest zwei Frauen Teil einer der abgebildeten Pausengruppen gewesen sind. Vielleicht ist hier ein Image wirksam, dass bei Grimm verbalisiert wurde?³³

Vorgetragen hat in Brühl übrigens keine der anwesenden Frauen wie der kurze Überblick über die Vorträge in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Kunstchronik* belegt.³⁴ Lediglich die Herausgabe dieses Heftes übernahm mit Lisa Schürenberg (1903–1952) eine Wissenschaftlerin. Für die in Brühl anwesenden Kunsthistorikerinnen (soweit sie auf den Fotografien sichtbar sind) waren es daher vor allem auch die Pausen, in denen sie auftreten und sichtbar werden konnten. Das Album belegt dies in Form handschriftlicher Notizen mit den Namen der meisten Abgebildeten und visualisiert damit zugleich mögliche professionelle Netzwerke. Einige namenlos bleibende Teilnehmerinnen tauchen in den Bildern nur durch ihre Kleidung, in Form eines vom Bildrand angeschnittenen Rocks oder verdeckt von ihrem Gegenüber auf und werden damit eher unsichtbar (gemacht) als sichtbar (Abb. 6). Aber: es gibt auch die bereits erwähnten Gruppenbilder mit Dame, die sehr oft durch Bandmanns Beschriftung ebenso identifiziert ist wie ihre männlichen Kollegen. Durch Beschriftungen benannt sind zum Beispiel Renate Jaques (1908–1980), Leiterin des Krefelder Textilmuseums, die mit einem auffallend eleganten Hut und im Kostüm erschien, sowie Herta Elisabeth Killy (Akademie der Künste, Berlin West) (*1920) und Maria v. Thadden (1922–2021; ab 1952 verh. Wellershoff; Promotion 1951 in Bonn), die zum Zeitpunkt der Aufnahme 25 Jahre alt war und deren Fotografie im Folgenden herausgegriffen werden soll (Abb. 8).³⁵

8 Maria von Thadden im Gespräch mit Klaus Lankheit und Hans Eichler. Die 1922 geborene damalige Studentin der Kunstgeschichte schrieb 2010 im Rückblick auf ihre Studienzeit nach 1945: «Ich war glücklich und dankbar, daß ich dazugehörte».



Dazugehören: v. Thadden, Lankheit, Eichler, Erdmann, Esser

Wie oft in Bandmanns Album zeigt auch dieses Foto eine Dreiergruppe. Von Thadden ist zusammen mit Klaus Lankheit (1913–1992) und Hans Eichler (1906–1982) zu sehen. Letzterer steuerte zwei Kurzreferate zum Vortragsprogramm bei (er war von 1945–47 und dann ab 1950 am Rheinischen Landesmuseum Trier beschäftigt). Lankheit, ab 1958 außerordentlicher Professor in Karlsruhe, schloss 1948 sein Studium der Kunstgeschichte in Göttingen mit der Promotion ab. Alle drei befanden sich zum Zeitpunkt des Fotos damit in (noch) unklarer beruflicher Situation als Wissenschaftler*innen. Dies mag das Zusammenfinden in der Pause erleichtert haben. Die drei stehen recht eng beieinander, die Schuhspitzen von Lankheit und Eichler, die direkt einander zugewandt sind, berühren sich fast. Lankheit blickt in Richtung des Fotografen und scheint zu sprechen. Von Thadden, mit auf dem Rücken verschränkten Armen, ist im Moment aufmerksamen Zuhörens gezeigt. Im Hintergrund hat sich Kurt Erdmann (1901–1964) offensichtlich von der hinter ihm stehenden Zweiergruppe gelöst und schreitet in Richtung des Fotografen. Mit wem er zusammenstand, ist nicht vollständig ersichtlich, da zwar der im Hintergrund Stehende als Karl Heinz Esser (1912–1999) bezeichnet ist, aber die von ihm verdeckte Frau ohne Namensnotiz bleibt.

Was die beiden männlichen Gesprächspartner von Thaddens zum Thema Wissenschaft und Geschlecht dachten, lässt sich hier nicht feststellen. Wellershoff jedoch, wie von Thadden nach der Eheschließung hieß, veröffentlichte 2010 eine autobiographische Darstellung ihrer Jugendjahre, in der sie auch vom Studium in

Freiburg von 1942–1943 sowie von der unmittelbaren Nachkriegszeit berichtet. Frauen spielen in diesem Bericht eine zentrale, aber ambivalente Rolle. Sie bleiben in der Regel – im Gegensatz zu den männlichen Lehrern Wellerhoffs – namenlos. So wird von einer «Dozentin unter den Kunsthistorikern» berichtet, «damals eine Rarität an deutschen Universitäten», ohne dass preisgegeben wird, um wen es sich handelt.³⁶ Sie sei «sicher ebenso kompetent wie die Männer» gewesen, allerdings, «eine Professur hat sie trotzdem niemals bekommen». Die Erinnerungen an diese Ungenannte sind jedoch alles andere als positiv. Als Vorbild taugte sie offenbar nicht, denn als «einzige Frau am Institut meinte sie wohl, besonders streng sein zu müssen» und war «gefürchtet wegen ihrer hohen Anforderungen».³⁷ Vielleicht handelt es sich um die oben bereits erwähnte Lisa Schürenberg, die ab dem Wintersemester 1943 einen Lehrauftrag für Architekturgeschichte an der Freiburger Universität erhalten hatte und der Wellershoff, damals noch von Thadden, dann in Brühl wiederbegegnet sein dürfte.³⁸ Obwohl Wellershoff in Bezug auf ihr Studium nur «Studentinnen – an Studenten erinnere ich mich gar nicht –»³⁹ erwähnt, «blieben [diese ihr] fast alle fremd»; sie schreibt, sie habe sich «kaum um Kontakt zu irgendeiner Studentin» bemüht.⁴⁰ Diese Tatsache wird nicht weiter erklärt, scheint aber umso erstaunlicher, da auch an anderer Stelle immer wieder nur die Kommilitoninnen erwähnt werden: «Prof. Schweitzer lud seine Studentinnen, es waren nicht viele – ob Studenten dabei waren, weiß ich nicht mehr –, regelmäßig zu sich nach Hause ein».⁴¹ Durch die häufige Erwähnung der Anwesenheit der Studentinnen und der Abwesenheit der Studenten sticht die Namenlosigkeit der Frauen, denen sie begegnete, umso deutlicher hervor.

Erst in Prag, wo Wellershoff im Sommer 1944 studiert, kommt es zu engeren Kontakten zu anderen Studentinnen, die mitten im Krieg immer noch den «größten Teil»⁴² der Studierenden ausmachen, oder sogar «nur Frauen [sind], wenn ich mich nicht irre».⁴³ Sie werden zwar, bis «auf zwei oder drei Außenseiterinnen» als «besonders sympathische und intelligente junge Damen, die im Hauptfach Kunstgeschichte studierten» beschrieben, bleiben aber wiederum namenlos.⁴⁴ Die erstaunliche Tatsache, dass sich unter ihnen, wie Wellershoff schreibt, «zwei Halbjuden» befanden, die «offiziell vom Studium ausgeschlossen waren» – Eva Jelinek und Trude Cohen (hier werden zum ersten Mal Namen genannt) –, wird erwähnt, aber wiederum nicht kommentiert.⁴⁵ Dafür aber die «Institutsexkursionen mit der Eisenbahn oder mit dem Schiff auf der Moldau», die wesentlich dazu beitrugen, «dass sich unter den Studentinnen und Dozenten ein starkes Gefühl der Zusammengehörigkeit entwickeln konnte», denn während «der Fahrten lernte man sich besser kennen als im Institut, wo alle schweigend, über die Bücher gebeugt, arbeiteten».⁴⁶

Die Situation, in der von Thadden 1948 in Brühl sich in einer Pause mit zwei männlichen Studienkollegen und frisch Promovierten «raus in die Sonne»⁴⁷ stellte und die dafür sorgte, dass sie eine der wenigen Kunsthistorikerinnen ist, deren *Image* im Kontext dieses für die Fachgeschichte wichtigen Ereignisses wir heute anschauen können, lässt sich auch im übertragenen Sinn als *Gruppenbild mit Dame* lesen. Nicht zufällig hat die Literaturwissenschaftlerin Erika Gerber die Problematik einer Wissenschaftsgeschichte, die lediglich darauf abzielt, «vergessene» Leistungen von Frauen sichtbar zu machen, unter Rückgriff auf diese Metapher dargelegt. Sie fordert eine «strukturell veränderte» Herangehensweise, die «Dame/n als Teil des Gruppenbegriffs» denken will.⁴⁸ Dabei wird nicht die «Abwesenheit der Frauen in der Wissenschaft» in den Mittelpunkt gerückt, sondern «wissenschaftliche Arbeits-

weise und Forschungspraktik».⁴⁹ Die Frage lautet dann nicht mehr, *welche Frauen sind in der Fachgeschichte (noch) nicht ausreichend gewürdigt?* Stattdessen wird gefragt, *wie Frauen Teil der Fachgeschichte wurden – oder warum sie dies nicht wurden.* Beantwortet werden kann dies durch Berücksichtigung struktur- und institutionengeschichtlicher Aspekte, die aber auch jenes imaginäre Feld umfassen, das mit dem Imagebegriff angesprochen ist: die «patriarchale Tiefenprägung der Institution», die sich auch in Vorstellungsbildern und Sprachbildern manifestiert.⁵⁰ Damit ist die in der feministischen Theoriebildung seit langem formulierte Einsicht benannt, dass «Genauigkeit im Umgang mit Sprache und Aufmerksamkeit für die impliziten kulturgeschichtlichen Bedeutungen von Wörtern» einen der «wichtigsten Momente [...] feministischer Kulturkritik» ausmachen.⁵¹

Die von Gerber angeregten Fragen danach, wie Frauen Teil einer Fachgeschichte wurden, lässt sich ausgehend von den hier besprochenen Fotografien des Ersten Deutschen Kunsthistorikertags in zwei Richtungen präzisieren. Eine der ersten größeren Bühnen, auf denen sich das Fach nach dem Ende der Zeit des Nationalsozialismus wieder zu rehabilitieren suchte, bespielten Frauen an den Rändern der Veranstaltung. Dass sie dort aber gleichwohl wahrgenommen wurden und als bedeutsamer Teil der professionellen Gemeinschaft auftraten, dafür lässt sich das von Bandmann gefertigte Fotoalbum samt dazugehöriger Beschriftungen werten. Die Namen einer Reihe von Wissenschaftlerinnen wurden verzeichnet; ihre Beiträge zum Fachdiskurs müssen präsent gewesen sein. Zugleich ist aber auch festzustellen, dass sich die Recherche zu den meisten der Abgebildeten aufgrund «biografischer Leerstellen» schwierig gestaltet.⁵²

1948 markiert in Bezug auf die Situation der Kunsthistorikerinnen eine Scharnierstelle. Einerseits korrelieren die Erzählungen von Wellershoff bezüglich ihres Studiums zur Zeit des Nationalsozialismus, die zum Zeitpunkt der Fotografie ja erst wenige Jahre zurücklag und der Betonung der nahezu ausschließlich weiblichen Studierendenschaft mit dem Geschlechterverhältnis des wissenschaftlichen Nachwuchses im Fach. Eine 1949 in der *Kunstchronik* publizierte Übersicht über die Lage der kunstgeschichtlichen Institute nach dem Krieg belegt, dass auch zu dieser Zeit eine erstaunlich große Zahl der Promovierenden Frauen waren und der wissenschaftliche Nachwuchs der Kunstgeschichte noch 1949 zu einem sehr großen Teil weiblich war.⁵³ Andererseits jedoch scheint ein Ende dieser weiblichen Teilhabe an der Wissenschaft bereits eingeleitet, wie Wellershoff rückblickend am Ende ihrer Erinnerungen schreibt: «Bevorzugt wurden in diesem ersten Nachkriegssemester [SoSe 1945] zugelassen: [...] Männer [...]».⁵⁴ Zitate aus einem damaligen Brief der Autorin machen deutlich, dass Wellershoff diese neuen (Geschlechter)Verhältnisse auch als junge Studentin durchaus wahrnahm:

Das Bild in den Hörsälen hat sich sehr geändert: während vor einem Jahr die Universität einem Mädchenpensionat glich, sind jetzt die Reihen mit Männern, in «Restuniformen» gekleidet, ausgefüllt + die Zahl der Studentinnen ist bescheiden klein geworden.⁵⁵

Aus der Perspektive von 2010, dem Erscheinungsjahr der Autobiographie, wird dieser Umstand nicht reflektiert. Es überwiegen verständliche Gefühle der Erleichterung: «Ich war glücklich und dankbar, dass ich dazugehörte», so der letzte Satz des Buches.⁵⁶ Diese Zugehörigkeit drückt sich auch in der Anwesenheit in Brühl aus und ist bekundet durch den Eintrag von von Thaddens Namen in Bandmanns Album. Angesichts der neuen Geschlechterkonstellationen der Nachkriegszeit war diese explizit von den Kunsthistorikerinnen gewollte Zugehörigkeit allerdings unter Vor-

behalt gestellt. Angefangen von der Tatsache, dass ein professioneller Auftritt mit einem Vortrag in Brühl ausschließlich männlichen Kunsthistorikern zugestanden war, über die weitgehende Nicht-Benennung der Namen der Kommilitoninnen durch Wellershoff bis hin zu einer Fachgeschichtsschreibung, die bislang den Beitrag der Kunsthistorikerinnen und ihren Anteil am Fach in deutlich geringerem Maße erhellt als den der Kunsthistoriker.

Images von Kunsthistorikerinnen*: Erkenntnisse und Desiderate

In seiner Eröffnungsansprache zum Kunsthistorikertag in Brühl hielt Herbert von Einem fest, dass es angesichts des «unvorstellbare[n] Maß[es] der Verwüstung in unserem Vaterlande» nun «Männer gründlichster und solidester Fachausbildung» bedürfe.⁵⁷ Es ist wohl nicht nur eine im Jahr 2021 dank der erfreulich vielfältigen politischen Debatten zum «Gendern» geschärfte Sensibilität, die darin ein Image «des» Kunsthistorikers erkennt, das Geschlechterdifferenz (re-)produziert. Der Einwand, man habe das damals eben so gesagt und ergo damit auch keinen Ausschluss der Kunsthistorikerinnen beabsichtigt, ist richtig, aber bedeutungslos, weil er die Wirkweise dieser Images verkennt. Sie zeigt sich im Anschluss im Text, in dem von Einem unmittelbar die «Verwüstung» konstatiert, die sich daraus ergeben habe, dass in die «Fachausbildung» der Kunsthistoriker «Krieg und Nachkriegswirren zerstörend eingegriffen» hätten, denn «viele sind gefallen».⁵⁸ Das Argument des Autors entfaltet sich ausschließlich in Bezug auf eine männliche Kriegserfahrung. Die Wahrnehmung von Thaddens/Wellershoffs, die die Verdrängung der Kommilitoninnen aus einem im Krieg nahezu vollständig weiblichen Studium beschreibt, kann in einem solchen Entwurf gar keinen Platz finden. Es wären noch viele weitere Schichtungen der geschlechtsspezifischen Voraussetzungen und Wirkungen der Images von Kunsthistoriker*innen freizulegen. Dazu nur einige Stichworte: «Denkschemata» und «Denkfiguren» haben Einfluss darauf, wie Geschlechterverhältnisse in Vorstellungen des und der Kunsthistoriker*in implementiert werden⁵⁹; sie umreißen das imaginäre Feld, in dem sich die «patriarchale Tiefenprägung» des Fachs manifestiert.⁶⁰ Sie finden sich auch oder gerade dort, wo es «eigentlich» gar nicht um das Thema Geschlechterdifferenz geht, so z. B. in Begriffen wie der Lebendigkeit oder Fruchtbarkeit.⁶¹ Der neue Typus des Kunsthistorikers, den von Einem 1948 forderte, sollte zum Beispiel durch seine Arbeit als Denkmalpfleger nicht «etwas Totes einbalsamieren, sondern verletztes [...] Leben wieder frei[...]legen». Seine Arbeit «bleibt unfruchtbar, wenn sie nur im Dienst einer abstrakten und schulmäßig verstandenen Stillehre steht». Die Metapher wurde noch weiter ausgereizt, da von Einem forderte, dass die «Arbeit des Denkmalpflegers» aus dem «Ineinsfühlen [...] von Vergangenheit und Gegenwart empfangen [sic!]» werden müsse. Der Gedanke des Museums dürfe nicht «unlebendig» bleiben.⁶² Hermann Obrist hatte 1903 «Conrad Lange in Tübingen, Wölfflin in Berlin» beschrieben als «Männer, die [...] mit und in der Kunst pulsieren».⁶³ Der Herausgeber der 1933 gehaltenen Hamburger Vorlesung Max Sauerlandts, Harald Busch, lobte dessen «historische[n] Sinn für das Lebendige».⁶⁴ Wilhelm Bodes «Aeusserungen über Kunst», wurden Anfang des 20. Jahrhunderts von Zeitgenossen geschätzt, weil sie «nirgends an den nüchternen Wissener denken» ließen.⁶⁵ Das kunsthistorische Tun des Berliner Gelehrten «riecht nie nach Lampe» – es sei «voller Lebenskraft», oder, wie es an gleicher Stelle auch hieß, voller «Lebenswärme».⁶⁶ Er sei «thätige[r] Arbeiter», in dem sich nichts «vom Bücherwurm, nichts vom Experten, nichts vom Beamten [...] vordrängt».⁶⁷ Die

Gegenüberstellung des schulbuchmäßigen ‹Toten› und des empfindungsgesättigten ‹Lebendigen› aktiviert weiblich konnotierte Vorstellungsbilder (Fruchtbarkeit, Empfängnis), wo die Fachvertreter in ansonsten überwiegend männlichen Zirkeln Wissenschaft betrieben.⁶⁸ Vielleicht stehen sie sogar als imaginäres Auschlusskriterium für eine nicht durch fleißiges Studieren erlernbare Kompetenz.⁶⁹ Die Geschichte der Rolle der Kunsthistorikerinnen ist nicht zu schreiben ohne Aufmerksamkeit für diese und andere in Texten, Gesten und Bildern wirksamen Images, die ihre Beteiligung beförderten oder hemmten.

Anmerkungen

- 1 Hermann Grimm, *Fragmente*, 2 Bde., Stuttgart 1900, S. 365.
- 2 Martin Warnke, Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur, in: Ders. (Hg.): *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, S. 88–106, hier S. 90.
- 3 Ebd., S. 91 u. 94.
- 4 Wie sich in dem den Aufsatz ergänzend abgedruckten «Diskussionsbericht» nachlesen lässt (Anon., Diskussionsbericht, in: Warnke 1970 (wie Anm. 2), S. 106–108); Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a.M. 1979, S. 66.
- 5 Falko Schnicke, Ebenen disziplinärer Vermännlichung. Zur deutschen Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert, in: Tanja Paulitz u. a. (Hg.), *Akademische Wissenskulturen und soziale Praxis*, Münster 2015, S. 78–96.
- 6 Patricia M. Mazón, *Gender and the Modern Research University. The Admission of Women to German Higher Education*, Stanford 2003, S. 98–100.
- 7 Zu Grimm vgl. K. Lee Chichester u. Brigitte Soelch, Einleitung & Editorische Notiz, in: Dies. (Hg.): *Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken*, Berlin 2021, S. 9–39, bes. S. 9–11.
- 8 So studierten beispielsweise im WS 2017/18 an der Universität Hamburg 68,8% Frauen die Fächer Kunst und Kunstwissenschaften [https://www.hamburg.de/gleichstellungsmonitor/studierende/] [19.1.21].
- 9 https://www.diepresse.com/696044/manerlos-die-top-ten-der-frauenstudien#slide-11 [19.1.21].
- 10 Kathrin Hoffmann Curtius, Feministische Kunstgeschichte heute: Rück- und Vorschläge, in: *kritische berichte*, 1999, Heft 2, Jg. 27, S. 26–32, hier S. 30
- 11 Das Ausmaß dessen, was bisher nicht bearbeitet wurde, wird eindrucksvoll deutlich bei: Chichester u. Soelch 2021 (wie Anm. 7); vgl. Gabriele Hofner-Kulenkamp u. a.: Kunsthistorikerinnen – ein Thema für die Wissenschaftsgeschichte, in: *kritische berichte* (Themenheft: *Grenzverschiebungen*), Heft 4, Jg. 22, 1994, S. 4–5.
- 12 Ich habe mich dieser Fragestellung bislang in zwei Beiträgen genähert, an die ich hier anschließen möchte (Anja Zimmermann, Schaulstellung im Kollegenkreise: Repräsentationen von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikerinnen in der Moderne, in: Christina Vogel u. Sonja E. Nöckel (Hg.), *Gesichter der Wissenschaft. Repräsentanz und Performanz von Gelehrten in Portraits*, Göttingen 2019, S. 99–114; Anja Zimmermann, Dunkelheit, fast Finsternis. Zu Performanz und Geschlecht kunsthistorischen Sprechens, in: Thomas Etzemüller (Hg.), *Der Auftritt. Performanz in der Wissenschaft*, Bielefeld 2019, S. 153–176.)
- 13 Jacques Derrida, Das Parergon, in: Ders.: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien, 1992, S. 56–104.
- 14 Nikola Doll, Der Erste Deutsche Kunsthistorikertag 1948, in: Dies. u. a. (Hg.): *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, S. 325–337, hier 325.
- 15 Ebd., S. 328–329.
- 16 Teils sind Namen der Fotograf*innen bekannt, etwa Hartwig Beseler oder Martha Kranz.
- 17 Thomas Etzemüller: «It's the performance, stupid». Performanz → Evidenz: Der Auftritt in der Wissenschaft, in: Etzemüller 2019 (wie Anm. 12), S. 9–43, hier S. 10.
- 18 Die erste umfassende Auseinandersetzung bietet Etzemüller 2019 (wie Anm. 12).
- 19 Martin Kohli, «Von uns selber schweigen wir». Wissenschaftsgeschichte aus Lebensgeschichten, in: Wolf Lepenies (Hg.), *Geschichte der Soziologie*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1981, S. 428–465. Diesen Zusammenhang erläutert konzise Etzemüller 2019 (wie Anm. 12).
- 20 Bettina Heintz u. a. (Hg.). *Wissenschaft, die Grenzen schafft: Geschlechterkonstellationen im disziplinären Vergleich*, Bielefeld 2004, S. 246.
- 21 Ebd., S. 247.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.
- 24 Laut Auskunft des Deutschen Kunstarchivs im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, wo das Album lagert, sind dort keine Informationen zur Entstehung und Verwendung bekannt (Email an die Verf. vom 19.2.21). Nach meinen Erkenntnissen können die Aufnahmen im genannten Album überwiegend Kranz zugeordnet werden. 23 Fotografien Beselers und 39 von Martha Kranz, die auf dem Ersten Deutschen Kunsthistorikertag aufgenommen wurden, sind über das Bildarchiv Foto Marburg zu recherchieren. Eine Einsichtnahme in die Bestände in Nürnberg war aufgrund der behördlich verfügten Schließung des Archivs für den Publikumsverkehr nicht möglich. Als Arbeitsgrundlage dienten freundlicherweise zur Verfügung gestellte Scans des Albums.
- 25 Zum Fotoalbum als Quelle vgl. Cord Pagenstecher, Private Fotoalben als historische Quelle, in: *Zeithistorische Forschungen*, Heft 3, 2009, S. 449–463, https://doi.org/10.14765/zff.dok-1803 [19.1.21].
- 26 Anja Meyerrose, *Herren im Anzug. Eine transatlantische Geschichte von Klassengesellschaften im langen 19. Jahrhundert*, Köln 2016.
- 27 Knickerbockerliches als Rezept, in: *Fliegende Blätter*, 163, 1925, Nr. 4177, S. 86
- 28 Andrea Querfurt, Wissenschaft auf der Bühne. Eine ethnographische Beobachtung

von der Grenze aus, in: Etzemüller 2019 [wie Anm. 12], S. 178–201, hier S. 192.

29 Vgl. die Analyse des Körpers des Wissenschaftlers im fotografischen Bild bei Thomas Etzemüller/Roman Eichler, «Still photography as a method of conference analysis», in: Etzemüller 2019 [wie Anm. 12], S. 203–233; allerdings ohne expliziten Fokus auf Prozesse der Vergeschlechtlichung.

30 Michael Polanyi: *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M. 1985.

31 Walter Benjamins Bericht seiner Reaktion auf Musik, festgehalten in seinem Text *Haschisch in Marseille* ist eine berühmte Ausnahme: «Die Musik, die inzwischen immer wieder aufklang und abnahm, nannte ich die strohernen Ruten des Jazz. Ich habe vergessen, mit welcher Begründung ich mir gestattete, ihren Takt mit dem Fuß zu markieren. Das geht gegen meine Erziehung, und es geschah nicht ohne inwendige Auseinandersetzung» (Walter Benjamin, Denkbilder, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1., hg. v. Tilmann Rexroth, Frankfurt a.M. 1972, S. 305–438, hier S. 426).

32 Hermann Grimm 1900, S. 365 (wie Anm. 1).

33 Eine persönliche Erinnerung: während meiner Zeit als wissenschaftliche Assistentin eines deutschen kunstgeschichtlichen Instituts erzählte mir eine Kollegin noch Anfang der 2000er Jahre mit Stolz, in ihren Seminaren saßen überdurchschnittlich viele männliche Studenten. Wir haben nicht darüber gesprochen, was der Grund für den sich aus dieser Tatsache ergebenden Stolz sein könnte. Die Kunstgeschichte hat übrigens lange schon damit gehadert, ein *Frauenfach* zu sein. Chichester u. Soelch 2021 (S. 9, wie Anm. 7) zitieren Heinrich Wölfflin mit der Beschwerde, er werde «bei der völligen Öffentlichkeit der Universität zum Mädchenprofessor erniedrigt». Vermutlich gehören zur Tiefengeschichte dieser Begebenheit auch Äußerungen wie die Bruno Meyers 1873, der geklagt hatte, die Kunstgeschichte sei das «Aschenbrödel unter den Wissenschaften», wobei in diesem Bild Weiblichkeit und Inferiorität verschmolzen sind und zugleich impliziert ist, dass dieser Zustand durch eine «Vermännlichung» der Disziplin aufgehoben werden kann (Bruno Meyer: *Das Aschenbrödel unter den modernen Wissenschaften*, Leipzig 1873; hierzu auch: Heinrich Dilly: *Vornehme Zurückhaltung – Zum kunstgeschichtlichen Studium um 1900*, in: Burcu Dogramaci u. Günther Sandner (Hg.): *Rosa und Anna Schapire – Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900*, Berlin 2017, S. 142–160).

34 *Kunstchronik: Nachrichten aus Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, 1. Jg., Oktober 1948, Heft 10. Die Beiträge wurden in Gänze, bis auf einige Ausnahmen, die an anderer Stelle veröffentlicht wurden, 1950 publi-

ziert: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters: Vorträge der ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948*, Berlin 1950.

35 Die Namensverwendung in diesem Text richtet sich nach dem jeweiligen Zeitabschnitt, über den gehandelt wird. Bezüglich der Zeit vor ihrer Eheschließung verwende ich von Thadden; in der Zeit nach ihrer Heirat Wellershoff.

36 Maria Wellershoff, *Von Ort zu Ort. Stationen einer Jugend*, Köln 2010, S. 302.

37 Ebd., S. 302–303.

38 https://de.wikipedia.org/wiki/Lisa_Schürenberg [19.1.21].

39 Wellershoff 2010, S. 301 (wie Anm. 36).

40 Ebd., S. 320.

41 Ebd., S. 322.

42 Ebd., S. 352.

43 Ebd., S. 355.

44 Ebd., S. 355–356.

45 Ebd., S. 356. Es findet lediglich Erwähnung, dass dieser Umstand dem «energischen und unerschrockenen Prof. Karl Maria Swoboda zu verdanken» gewesen sei, der «sogar eine jüdische Sekretärin beschäftigte».

46 Wellershoff 2010, S. 358 (wie Anm. 36).

47 Querfurt 2019, S. 192 (wie Anm. 28).

48 Erika Gerber, Theoretische Grundüberlegungen zur Wissenschaftsgeschichtsschreibung und -forschung unter Perspektive der Geschlechterdifferenz, in: Miriam Kauko u.a. (Hg.), *Gendered Academia. Wissenschaft und Geschlechterdifferenz*, Göttingen, 2005, S. 11–40, hier S. 13.

49 Gerber (ebd.) zitiert hier aus: Theresa Wobbe, Instabile Beziehungen. Die kulturelle Dynamik von Wissenschaft und Geschlecht, in: Dies. (Hg.), *Zwischen Vorderbühne und Hinterbühne. Beiträge zum Wandel der Geschlechterbeziehungen in der Wissenschaft vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld 2003, S. 13–40.

50 Gerber 2005, S. 21 (wie Anm. 49).

51 Sigrid Weigel, Frau und ›Weiblichkeit‹. Theoretische Überlegungen zur feministischen Literaturkritik, in: Inge Stephan u.a. (Hg.), *Feministische Literaturwissenschaft*, Berlin 1984, S. 103–113, hier S. 103.

52 Die von Dogramaci und Sandner in Hinblick auf die Kunsthistorikerin Rosa und ihre Schwester Anna Schapire konstatierte «Quellenproblematik» und «Problematik der Recherche» gilt auch für die im hier besprochenen Album abgebildeten Kunsthistorikerinnen: einer der im Album verzeichneten Namen («Hete») konnte von mir z. B. bisher keiner biografisch zu identifizierenden Person zugeordnet werden. Dogramaci u. Sandner: *Rosa und Anna Schapire: Eine intellektuelle Doppelbiografie*, in: Dies. 2017, S. 7–37, hier S. 9 (wie Anm. 33).

53 *Kunstchronik*, 2. Jg., Bd. 2, Heft 6, S. 5–16 (Juni 1949). So waren z. B. die beiden bei Lützel in Bonn seit «Kriegsende abgeschlossen

Dissertationen» von Renate Wolfgarten und Ina Isenbörger (S. 5). In Erlangen hatten Anneliese Daig promoviert (dann Assistentin bei Rudolf Kömstedt) sowie Gerda Naujoks (das heißt zwei von insgesamt fünf Dissertationen waren von Frauen); von den fünfzehn in Erlangen in Arbeit befindlichen Dissertationen waren sogar neun von Frauen. In Frankfurt a.M. waren von insgesamt acht Doktorand*innen fünf Frauen. In Göttingen hatten seit 1945 sechs Studierende promoviert, davon drei Frauen; unter den Verfasser*innen der vier in Arbeit befindlichen Dissertationen waren zwei Frauen; in Heidelberg waren die einzigen beiden Dissertationen seit Kriegsende ebenfalls von Studentinnen verfasst worden.

54 Wellershoff 2010, S. 464 (wie Anm. 36).

55 Ebd., S. 464–465.

56 Ebd., S. 465. Die Zugehörigkeit, von der Wellershoff schreibt, ist zweifellos auch auf die Situation der Wissenschaft nach dem Nationalsozialismus zu beziehen, ein zentrales Motiv auch des Ersten Deutschen Kunsthistorikertags bildete (vgl. Doll, wie Anm. 14). Wellershoff schildert die Wiederaufnahme ihres Studiums in Göttingen im Kontext der «Entnazifizierung». Nur «undeutlich» erinnert sie sich z. B. «an einen Fragebogen», auf dem sie eine Mitgliedschaft beim BDM «wahrheitsgemäß nicht angekreuzt» hatte. Die «[e]in oder zwei Engländer», die den Fragebogen auswerteten «behaupteten, jedes Mädchen hätte dieser Organisation beitreten müssen», «mussten es aber glauben», dass «man sich auch erfolgreich drücken konnte» (S. 464). Nicht eingegangen wird hier aber z. B. auf den zuvor beschriebenen Wunsch, Teil der «Jungmäd» zu werden, der ihr erfüllt wird und dazu führt, dass sie «meine Jungmädelschaft-*Kluft*» (S. 118) erhält. In der Beschreibung wird dies auch rasch als letztlich unbedeutende Episode qualifiziert: «Ich spürte sofort, dass ich fehl am Platz war» (S. 118). Jüngere Untersuchungen zum sozialen Gedächtnis haben deutlich gemacht, welche Mechanismen in den «Selektivitäten in Erinnerungen an die Zeit des Nationalsozialismus» wirksam werden. Dazu gehört auch eine «ethische Abgrenzung», bei der auf «die Einstellung [...] der Umwelt (Nachbarschaft, sonstiges Bürgertum, Gesellschaft), deren Moralität als Anhänger des Nationalsozialismus durchaus reflektiert wird» und zugleich «die eigene Position zu einer neutralen Beobachterposition» aufwertet, die «damit implizit aus der Reflexion herausgenommen» wird (Gerd

Sebald u. René Lehmann: *Ethische Implikationen in familialen Erinnerungen an die Zeit des Nationalsozialismus – eine Fallrekonstruktion*, in: Dies. u. a. (Hg.): *Soziale Gedächtnisse. Selektivitäten in Erinnerungen an die Zeit des Nationalsozialismus*, Bielefeld 2011, S. 23–42, hier S. 29).

57 Herbert von Einem: *Eröffnungsansprache*, in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, S. 9–15, hier S. 11 (wie Anm. 34).

58 Ebd., S. 11.

59 Warnke 1970, S. 89 (wie Anm. 2). Vgl. übrigens auch Ludwik Flecks Begriff des «Denkstils», der mir den von Warnke verwendeten Begriffen «Denkschemata» und «Denkfigur» durchaus verwandt scheint. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M. 1980 [zuerst: 1935].

60 Gerber 2005, S. 21 (wie Anm. 48).

61 Vgl. in anderen Zusammenhängen: Ulrich Pfisterer u. Anja Zimmermann (Hg.), *Transgressionen/Animationen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005.

62 Alle Zitate: von Einem 1950, S. 13 (wie Anm. 57).

63 Hermann Obrist, *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst: Essays*, Leipzig 1903, S. 160.

64 Max Sauerlandt, *Die Kunst der letzten 30 Jahre*, hg. v. Harald Busch, Berlin 1935, S. 3.

65 Jan Veth, *Pro Arte*, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, 1, 1902/1903, S. 246.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 247.

68 Verflechtungen dieser Topoi mit anderen Ausgrenzungsstrategien der Moderne sind dabei naheliegend, etwa in Hinblick auf antisemitische Ressentiments, die die angebliche «Sterilität» jüdischen Kulturschaffens, das sich zwar, so Fritz Günther 1908, in «Kunstgeschichte und Kennerschaft» hervortäte, aber «die Künste» selbst nicht «blühen» lasse (Fritz Günther, *Der Konservator: Skizzen aus der Museumshierarchie*, in: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, XVII, 1908, S. 158–164, hier S. 160). Vgl. auch: Christina von Braun: «Der Jude» und «Das Weib»: Zwei Stereotypen des «Anderen» in der Moderne, in: *Metis. Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung*, Jg. 1 (1992), S. 6–28 sowie Karin Stögner: *Antisemitismus und Sexismus: Historisch-gesellschaftliche Konstellationen*, Baden-Baden 2014.

69 Ich danke Brigitte Soelch für diesen Gedanken.