

Frau und Wissenschaftlerin zu sein, ist weder für die Gesellschaft noch für die betroffenen Individuen eine Selbstverständlichkeit, sondern bedeutet wohl einen Balanceakt, in dem vielschichtige Ambivalenzen zum Ausdruck kommen.¹

Portraits von gelehrten Frauen verfügen über eine Vielzahl von sinnstiftenden Ebenen und berühren in besonderer Weise auch die Bild/Image-Frage der Kunsthistorikerin.² Denn die Dargestellte wird nicht als solitäre Figur präsentiert, sondern eingebettet in die sie umfassenden kulturellen Narrative und Vorbedingungen, die weit über die Form des Attributs hinausweisen: Die Gattung und die Ikonographie des Bildes, den Umgang mit ihm, den Ort seiner Aufbewahrung sowie die Autorität und die Tradition des *Gelehrtenbildes*.³ Vielfach ist die kulturelle Codierung der Figur des Wissenschaftlers untersucht worden. Gadi Algazi beispielsweise unterscheidet als die drei «concepts of the scholarly persona» erstens den eigenen Selbstdentwurf, mit Pierre Bourdieu zweitens den gesellschaftlichen Habitus sowie drittens die *persona* als «cultural template for a codified social role».⁴ Tony Becher beschreibt die *tribal nature of academic disciplines* als archaische Riten, die Territorien, Traditionen, Tabus, implizites Wissen, Kommunikationsmuster, Hierarchien und Karrieren bestimmen.⁵ Gabriele Griffin, Trish Green und Pam Medhurst definieren die informellen Sozialisierungsprozesse der eigenen Disziplin (*become disciplined / diszipliniert werden*) als «culture of disciplinization».⁶ Unausgesprochen spielt in diese Überlegungen hinein, dass die Figur des Wissenschaftlers und des Gelehrten männlich codiert ist. Daraus folgt, dass für Frauen widersprüchliche Aspekte in eine spannungsvolle Konkurrenz zueinander treten: Um an dem sozial patriarchalisch codierten System der Wissenschaften teilhaben zu können, müssen alle, d. h. sowohl Männer als auch Frauen die dort herrschenden Regeln befolgen. Zugleich aber gelten für Frauen divergierende Vorgaben, die es ihnen unmöglich machen, diese Regeln zu befolgen oder aber laufen gegensätzliche soziale Normierungen quer dazu und durchkreuzen damit die geforderten (Selbst-)Formierungen.⁷

Dieses Paradox kann am Problem des Gelehrtinnen-Bildnisses deutlich gemacht werden, den Ausgangspunkt der hier skizzierten Überlegungen zur Un/möglichkeit dieser Form bildet das Portrait von Ada Polak (1914 bei Oslo bis 2010 London) (Abb. 1). In dieser Fotografie sitzt die Glasforscherin mit einem Vergrößerungsglas in der einen und einem Trinkhorn in der anderen Hand in einem Lehnstuhl. Ada Polak studierte – nach ihrem Schulabschluss 1933 – an der Universität Oslo Kunstgeschichte und schloss 1940 mit einer Arbeit über die norwegische Glasproduktion ab.⁸ Ihr gelang der Einstieg in die Berufstätigkeit 1942 als Kuratorin am *Vestlandske kunstindustrimuseum* in Bergen, 1948 folgte sie ihrem britischen Ehemann, dem Anwalt Alfred Polak, nach London. In England arbeitete sie als freie Forscherin und

Jeg er «skrivedame»

Tekst: Jenny Korsdahl Foto: Åge Andreassen

Slik karakteriserer KK's medarbeiter, kunsthistorikeren ADA POLAK, selv seg. For henne er det en fest å slå seg ned ved maskinen og skrive om kunst eller svare på brev fra sine mange „fans“. Og hun hoper så gjerne på biblioteket for å løse gater for leserne, for en kunsthistoriker kan heller ikke ha alt i hodet...



¹ Ada Polak, illustrierende Fotografien anlässlich eines Interviews mit der Glasforscherin. Åge Andersen (Fotograf), abgedruckt in *Kvinner og Klaer*, 1971.

verfasste eine Vielzahl von wissenschaftlichen Publikationen, darunter das viel beachtete *Glass, its makers and its public* (1975). Zwischen 1964 und 1995 beantwortete sie zudem in ihrer sehr erfolgreichen Kolumne *om antikviteter* (Über Antiquitäten) der Frauenzeitschrift *Kvinner og Klær* (Frauen und Kleidung) Leser*innenzuschriften. Ihr Portraitfoto wurde anlässlich eines Interviews in dieser Zeitschrift erstellt, erneut wurde es für den Nachruf auf Ada Polak im Jahr 2011 verwendet.⁹ Das Interview erschien 1971 unter der ironischen Selbstaussage *Ich bin eine Schreibkraft* («Jeg er skrivedame»), geführt wurde es von Jenny Kandahl.¹⁰ Der Fotograf war Åge Andersen, der in dem hier gewählten Formular versucht, das Wissen der Forscherin, ihre Erfahrung und ihre Urteilskraft ins Bild zu setzen. Ihre Nichte Bente Camilla Aars schreibt dazu:

She [Ada Polak] had told my sister Bronwen that for the photo session she was simply placed in the chair, probably at the Norwegian Arts and Crafts Museum, given the *drinking horn*, – and the photo was taken. I recognise the magnifying glass – she always carried it with her.¹¹

Es scheint also die Entscheidung des Fotografen gewesen zu sein, sein Modell so zu inszenieren: in einem Museum, in einem *gravitas* vermittelnden Stuhl mit hoher Lehne, mit einem als *alt* erkennbaren, sicherlich auch *nordisch* konnotierten potentiellen Forschungsobjekt in der einen, einem Instrument zur Verstärkung der Sehkraft in der anderen Hand. Ort, Attribute und Haltung machen deutlich, dass sie als Expertin für Kunst ins Bild gesetzt werden soll. Ausgehend von diesem Portrait werden drei Aspekte des Gelehrtenbildes in ihrer Bedeutung für das Bild von weiblicher Gelehrsamkeit diskutiert: Das Alter der Forscher*innen, die Orte, an denen ihre Bilder veröffentlicht werden und die Frage nach ihrer öffentlichen Wirksamkeit.

Alter

«Sie nimmt die Dinge auf besondere Weise in die Hände, die es gewohnt sind zu wissen, zu urteilen, zu prüfen»¹² – mit diesen Worten wird Ada Polak in ihrem Interview beschrieben.

Möglicherweise war es diese Charakterisierung, die den Fotografen Åge Ander- sen zu seiner Bildfindung anregte – die Fotografie stellt die Forscherin als eine Frau dar, die mit ihren Augen und den Händen ein Kunstwerk prüft. Nicht ausgespro- chen, aber im Bild sichtbar, tritt noch ein weiterer Aspekt hinzu, der Polaks Expertise, ihr Können und Wissen beschreibt: Ihr mit 57 Jahren schon fortgeschrittenes Alter, bedeutet Erfahrung doch auch eine gelebte Zeitspanne. Weisheit und Ge- lehrsamkeit sind Vorstellungen, die mit reifen Menschen in Verbindung gebracht werden. In der europäischen Kultur gibt es eine lange Tradition, die Träger von Wissen durch Spuren ihres Alters auszuweisen: «Der alte Körper fungiert als Gedächtnisspeicher, der das tradierte Wissen bewahrt.»¹³ Es sind Dichter und Philo- sophen, Propheten, Patriarchen und Eremiten, Asketen und Gelehrte, die mit wei- ßem Haar, fältigem Gesicht und einem gebeugten Körper dargestellt werden. Bei ihnen wird einerseits der körperliche Verfall thematisiert, der schwindende Körper aber zugleich mit dem Erfahrungswissen des alten Menschen aufgewertet.¹⁴ Diese Ambivalenz in der europäischen Altersbewertung ist für die Darstellung von weib- licher Gelehrsamkeit von Relevanz.¹⁵ Ist es doch bezeichnend, dass die positiven Altersentwürfe ausschließlich an die Figur des Mannes geknüpft sind, das Altern von Frauen hingegen negativ konnotiert war und weiterhin auch ist.¹⁶ Susan Son- tag beschrieb 1975, dass Frauen nicht wie die Männer ein hohes Alter erreichen, sondern als Gegenentwurf zu ihrem erwünschten Normzustand *jung* (und damit gesellschaftlich verurteilt) *älter* werden.¹⁷ Allgemein fehlen dem westlichen Diskurs positive Rollenmodelle für Frauen, er kennt nicht die würdige Greisin, die weise Alte, die Gelehrte, deren Lebenslinien auf ihre gelebten Erfahrungen verweisen. Alter erweist sich damit als eine Differenzkategorie, eine Abweichung von einem als *normal* bewerteten Zustand, die «geschlechtsspezifisch normiert und historischem Wandel unterworfen» ist.¹⁸

Entsprechend gibt es auch in der europäischen Kunstgeschichte wenige Bilder von alten Frauen: Eine höchst bemerkenswerte Ausnahme ist die Darstellung der Klugheit in Ambrogio Lorenzettis Darstellung der Guten Regierung im Palazzo Pub- blico in Siena aus dem 14. Jahrhundert (Abb. 2): Hier ist *Prudentia* – als einzige in der Reihe der Tugenden – eine alte Frau, die in ihren Händen die Kenntnis der Vergangenheit, die Handlungsfähigkeit in der Gegenwart und die Voraussicht auf zukünftige Ereignisse hält. Dies aber bleibt Ausnahme – womit nicht behauptet werden soll, dass es seit der Malerei und Portraikunst des 16. und frühen 17. Jahr- hunderts keine Darstellungen von älteren Frauen gäbe, ihr Kontext aber ist ein anderer: Seit der Spätrenaissance stellen Darstellungen des Alters in Genre- oder Historienbildern ein «uraltes, zum Topos geronnenes Denkbild» vor Augen, das die Betrachter*innen moralisch belehren oder unterhalten soll.¹⁹ Dabei gibt es unter- schiedliche Rollenangebote, die Frauen annehmen konnten – als Mutter oder Groß- mutter, als Heilige (beispielsweise Magdalena, Anna), als alte Amme oder als Wit- we.²⁰ Daneben entstehen Portraits gealterter Frauen beispielsweise als Pendant zu ihrem Ehemann als würdige Matrone, um eine Generationenabfolge zu verstetigen und als Erinnerungsbilder den familiären Zusammenhalt zu stärken. Ab dem spä- ten 18. und im 19. Jahrhundert gibt es dann vermehrt Bilder von gesellschaftlich



2 Frieden (*Pax*), Stärke (*Fortitudo*) und Klugheit (*Prudentia*), Detail aus Ambrogio Lorenzetti, *Darstellung der Guten Regierung*, 1337, Siena, Palazzo Publicco.

hochstehenden älteren Frauen, die als Persönlichkeit bildwürdig wurden, die allerdings nicht als Forscherin oder Gelehrte dargestellt sind.²¹

Diesen positiven Darstellungen gegenüber steht die weit größere Zahl der depektierlichen Bilder. Bekannt ist das Lachen des Zeuxis beim Malen einer Greisin, das zum Tode des berühmten Künstlers führte; er lachte über die *vanitas*, die lächerliche Eitelkeit, da eine alte Frau zugleich auch eine hässliche Frau ist, die kein Anrecht darauf hat, im Bild dargestellt zu werden.²² Aus der antiken Komödie und zahlreichen bildlichen Darstellungen überliefert ist die Figur der komischen Alten, die der Trunksucht verfallen war. Es sind sozial niedrigstehende Randfiguren der antiken Gesellschaft wie die alte Amme oder die verlebte Hetäre, die durch das Attribut Alter noch zusätzlich abgewertet werden konnten.²³ Diese Darstellungstraditionen laufen wirkmächtig weiter und entwickeln durch die Jahrhunderte herabwürdigende Bildformulare, die den moralischen Verfall, die Verschlagenheit und Trunksucht alter Frauen verbildlichen können – als alte Vettel, gar als Hexe.²⁴

Für die Darstellung von weiblicher Gelehrsamkeit ebenso bedeutsam ist, dass es durchaus alte Philosophinnen und Dichterinnen gab, diese positiv konnotierten Figuren – wie beispielsweise auch die Sybillen der christlichen Tradition – aber nicht als alte Frauen dargestellt wurden, da das moralisch Gute in der Gestalt des ästhetisch Schönen, der jungen Frau erscheinen musste.²⁵ Änne Söll untersucht in ihrem Beitrag in diesem Heft die Darstellungen von Kunsthistorikerinnen im Film, die gegen jeden zeitlich realistischen Verlauf einer akademischen Ausbildung und anschließendem beruflichen Werdegang durchweg als junge Frauen besetzt werden. Für die Frage nach der Un-Möglichkeit des Gelehrtinnenbildnisses bedeutet dies: nur eine Gesellschaft, die die Darstellung der nicht mehr jungen Frauen hervorbringt, scheint (zukünftig?) bereit, auch diesen Aspekt weiblicher Gelehrsamkeit realistisch darzustellen.

Beate Wagner-Hasel nennt in ihrer Untersuchung nur wenige Beispiele, bei denen sie die Altersmerkmale als Visualisierung von Weisheit deuten kann. Besonders interessant für den hier diskutierten Zusammenhang ist ihre Lesart einiger positiver antiker Ammen, deren Darstellung für die Autorin Bilder eines an den alten Körper gebundenen genealogischen Wissens, die Ammen Vermittlerinnen von Werten, Kennerinnen der Familientraditionen sind:

Wissen, Erfahrung, Fertigkeiten, das heißt kulturelles Kapital, können in oralen Kulturen notwendigerweise nur als inkorporiertes, verleibliches Wissen bestehen. Wissen haftet am Körper, bedarf konkreter Menschen, die das Wissen an die nächste Generation weitergeben.²⁶

Dieses Motiv eröffnet die Frage, ob hier weiblich konnotierte Wissensbestände anders gewertet und beschrieben werden und diese, als an den Körper gebundenes, implizites Wissen, als *oral* oder gar *tacit knowledge* andere Formen der Tradierung benötigen (würden) als eine verschriftlichte männlich codierte Wissenskultur – eine Frage, die bei der weiteren Erforschung des Bildes weiblicher Gelehrsamkeit und der Figur der Lehrerin/Lehrenden Beachtung finden sollte.

Ort

Das Portrait von Ada Polak erschien als Teil eines Interviews in der Zeitschrift *Kvinne og Klær* mit dem Ziel, den Leser*innen die beliebte Kolumnistin vorzustellen. Die dem Text beigegebenen Fotografien illustrieren den vermeintlichen Arbeitsalltag der Forscherin, sie wird auf den Stufen einer Bibliothek und beim prüfenden Betrachten von Kunstwerken gezeigt. Anlass für das Interview war zudem das Erscheinen von Polaks Buch zur norwegischen Goldschmiedekunst, ihrer sechsten Monographie.²⁷

Das führt zur Frage nach den Orten der Bilder von Forscherinnen und gelehrteten Frauen: für welche Kontexte entstanden sie, wo waren sie für welches Publikum ausgestellt und innerhalb welcher Räume konnten sie Wirkmacht entfalten? Wird doch die Darstellung von Gelehrsamkeit bzw. das Image der Forscherin nicht allein über die dargestellte Person sondern auch über die Orte konstituiert, an denen ihre Bilder erscheinen. Dieser Aspekt kann anhand eines weiteren Portraits einer Kunsthistorikerin verdeutlicht werden, der Fotografie von Brigitte Klesse (Abb. 3): Die Kunsthistorikerin sitzt hier an ihrem Schreibtisch – es ist ein beeindruckender Tisch voller Dokumente, Artikel, Manuskripte. Es ist der Tisch einer machtvollen Person, an dem – dies wird im Bild deutlich mit erzählt – sich Brigitte Klesse nicht nur beiläufig niederlies, um das dekorative Bild der Lesenden Frau dem (Fotografen und imaginiert: männlich) betrachtenden Auge darzubieten. Es ist ihr Arbeitstisch, von dem sie kurz, kritisch (und ein wenig genervt?) hochschaut, weil eine Fotografie gemacht werden musste – um nach dieser Störung konzentriert ihrer eigentlichen Arbeit und drängenderen Aufgaben nachzugehen. Hinter dem imposanten Schreibtisch und der Forscherin steht eine raumfüllende Bücherwand – deren sichtbare Signaturen verraten, dass es sich um ein Büro handelt, in dem Bestände einer Bibliothek bzw. der Handapparat der Forscherin versammelt sind. Es ist also keine Belletristik, die hier gezeigt wird, sondern Fachliteratur – und es ist erneut ein professionelles, kein privates Umfeld, in dem Klesse auftritt.

Die Formel, die für dieses Bild gewählt wurde, ist eine Spielart des Autor*innenbildnisses – der am eigenen Schreibtisch aufgesuchten Autorin.²⁸ In dieser Form des Gelehrtenbildnisses treten die Forschenden als Autoren auf, ein Bild, das häufig



3 Brigitte Klesse an ihrem Schreibtisch. Portrait aus der Festschrift für die Museumsdirektorin des MAKK.

in einem engen Zusammenhang mit ihren gedruckten Werken veröffentlicht wird. Diese Bildnisse – so definieren es die Herausgeber*innen der *Bildnispolitik der Autorschaft* – werden strategisch dazu eingesetzt, um mit der anonymen Gruppe der Leser*innen in eine zielgerichtete Interaktion zu treten und «um in bestimmter Weise in den Raum des Sozialen einzuwirken.»²⁹ Autorschaft ist dabei mit Autorität verbunden und kann nur innerhalb der Parameter gedacht werden und in Erscheinung treten, innerhalb derer sie eine Gesellschaft zulässt. Mit Blick auf die Bilder von Ada Polak und Brigitte Klesse werden mehrere Aspekte sichtbar: Es gibt nicht nur ein Formular, um Gelehrsamkeit darzustellen – bei Polak ist es die Expertise, die betont wird, bei Klesse das Lesen und Schreiben als Tätigkeit der Forschenden, wenngleich bei Polak auch die Figur der Autorin (Buchpublikation und Kolumnistin) – mitschwingt, es sind Bildnisse von «kulturschaffenden Geistern». ³⁰ Zudem wird erkennbar, dass es eine Öffentlichkeit braucht, die Raum für das Bildnis nicht allein zulässt sondern erschafft. Bei Ada Polak ist es – ungewöhnlich – eine Frauenzeitschrift und damit die interessierte Öffentlichkeit. Brigitte Klesse wird in einem anderen Kontext geehrt – ihr Bild ist Teil einer Festschrift, die ihr als Forscherin und vor allem als langjährige Direktorin des Kölner Museums für angewandte Kunst zugeeignet wurde. Ihr Bild richtet sich also zugleich an die kunstwissenschaftliche Fachgemeinschaft und an die Stadtgemeinschaft, deren Honoratorin sie ist. Ihr Bild ist zugleich eine Erinnerung daran, welche Formen der Veröffentlichung und öffentlichen Ehrung für Frauen bis in die 1970er Jahren nicht zugänglich war: 1981 wurde vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien eine kleine ehrende Broschüre für die am 11. Dezember 1980 verstorbene Professorin Renate Wagner-Rieger herausgegeben. Ein Bild von ihr, das sie allerdings ohne Attribute der Ge-

lehrsamkeit in mittleren Jahren zeigt und auf das Gesicht fokussiert, steht in dieser Festschrift dem Titelblatt gegenüber. Wagner-Rieger war 1964 zur außerordentlichen Professorin für Österreichische Kunstgeschichte, 1971 zur Ordinaria ernannt worden und formulierte in ihrem in der Festschrift publizierten Lebenslauf: «Im Sommersemester 1942 habe ich Kunstgeschichte inskribiert. Es ging mir um das Studium; dass man ein solches mit dem Doktorat abschließt, war mir ebenso fern wie die Möglichkeit, auf ein Berufsziel hinzuarbeiten.»³¹

Hier findet sich ein Motiv, das von hoher Relevanz für die Frage nach der Sichtbarkeit von weiblicher Gelehrsamkeit ist und das eng mit dem Thema von Professionalisierung und den damit verbundenen Formen einer institutionalisierten Ehrung zusammenhängt: Denn die Bilder von Professorinnen, von Hochschullehrerinnen, Museumsdirektorinnen oder Fachfrauen in anderen Bereichen kunstwissenschaftlicher Arbeit können erst dort sichtbar werden, wo Frauen nicht allein das Recht zur Promotion, gar Habilitation erstritten hatten, sondern tatsächlich auch einen beruflichen Weg beschreiten konnten.³²

Eine erste Sichtung der Ehrungen der frühen kunsthistorischen Professorinnen ergab ein sehr heterogenes Bild und eine große Spannweite – Professorinnen ohne Festschrift (wobei nicht deutlich wurde, ob sie keine Ehrung empfangen sollten oder sich explizit gegen eine solche ausgesprochen haben) stehen neben anderen Formaten.³³ So ist die Festschrift für Brigitte Klesse ein umfangreiches gebundenes Buch – in dem sich die Institution Museum ebenso ehrt, wie ihre scheidende Direktorin. Die Festschrift, die die Professorin Hiltrud Kier zum 75. Geburtstag bekam (*Spuren. Eine Suche nach dem kunsthistorischen Lustgewinn*) hingegen tritt – ähnlich wie die Festschrift für Wagner-Rieger – als kleines Heft und hier sogar ohne Portrait der Geehrten auf. Die Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff (*Die Freiheit der Anderen*) zum 60. Geburtstag zeigt die Jubilarin mit einem kleinen verschwommenen Porträtkopf. Auffällig ist in ihrer Publikation die große Zahl der weiblichen Autorinnen, die einen weiteren Aspekt hervortreten lassen: Die Bedeutung von Schülerschaft zur Bildung eines beruflichen Netzwerks und damit verbunden die von Gloria Wekker bezeichneten *politics of citation*: «the politics of who is cited and canonised, and the power relations on which these mechanisms are founded.»³⁴

Diese Beobachtungen implizieren nicht, dass Frauen als Forscherinnen danach streben müssen, innerhalb eines männlich dominierten Systems Anerkennung zu erlangen. Sie sollen allein betonen, dass es im Wissenschaftssystem Strukturen und damit auch Orte gibt, die Bilder von Gelehrsamkeit zulassen – und die eben lange Zeit Wissenschaftlerinnen verschlossen waren: Wer keine Schülerschaft hat, bekommt keine Festschrift und wer kein Amt innehat, wird nicht von Amtswegen geehrt.

Öffentlichkeit

Ada Polak wird in ihrem Interview wie folgt beschrieben: «Ihre weisen und ermutigenden Antworten gehen nach Osten und Westen, Briefe voller Charme und Freundlichkeit, die ein lebendiges Interesse sowohl an den Dingen als auch an den Menschen offenbaren.»³⁵ Hier wird die Öffentlichkeit betont, die die Forscherin durch ihre Kolumne erreichte und ihre hohe Popularität beschrieben. Zugleich aber wird mit weiblich konnotierten Attributen wie *Charme*, *Freundlichkeit* und dem *Interesse an anderen Menschen* ein positives Bild der öffentlich sichtbaren Frau gezeichnet. Nicht allein ihre Arbeit an der Kolumne, sondern auch ihre Bücher, ihre

Arbeit für die Museen und den Kunstmarkt und ihre Vortragstätigkeit brachten ihr zunehmend öffentliche Anerkennung: 1980 erhielt sie den Preis für populärwissenschaftliche Forschung des Norwegischen Allgemeinwissenschaftlichen Forschungsrats (*NAV*, *pris for populærvitenskapelig forskning*) und 1981 wurde sie aufgrund ihrer Verdienste mit dem Sankt-Olav-Orden (Ritter) ausgezeichnet. Hier wird ein dritter Gegensatz sichtbar, den Frauen bis heute aushalten müssen: Gelehrte sind immer auch öffentlich tätige Personen – sie mischen sich in gesellschaftliche Diskurse ein, lehren an Universitäten, veröffentlichen ihre Gedanken. Frauen hingegen sollen im Privaten wirken; dass ihre Stimme in der Öffentlichkeit vernehmbar ist, wurde und wird weiterhin vielfach negativ gewertet. Bezeichnenderweise schreibt Hedwig Pringsheim, die Tochter der Frauenrechtlerin Hedwig Dohm, in einem Feuilletonbeitrag über ihre Mutter: «Wer sie nur aus ihren Kampfschriften kannte und ein Mannweib zu finden erwartete, wollte seinen Augen nicht trauen, wenn ihm das holde, liebliche und zaghafte kleine Wesen entgegentrat.»³⁶ Die wirkmächtige Konstruktion, der zufolge eine Frau, die sich für ihre Rechte einsetzt, selbstbewusst und gebildet, unattraktiv und verbissen, eben *unweiblich* sei, scheint hier auf. Es sind lange tradierte antifeministische Argumente, die Weiblichkeit über das vermeintlich angestammte natürliche Wirken als Hausfrau und Mutter, aber auch als begehrenswertes geschlechtliches Wesen konstruierend beschreiben.³⁷ Falko Schnicke arbeitete heraus, wie der einflussreiche Historiker und Publizist Heinrich von Treitschke die bekannten Urteile über Frauen dazu nutzte, ihre kulturelle Marginalisierung und ihren Ausschluss von höherer Bildung und von führenden Positionen (nicht nur in der Wissenschaft) zu begründen: Frauen seien aufgrund ihres defizitären Intellekts, ihrer defizitären Physis und ihres defizitären Habitus dem männlichen Gelehrten nicht ebenbürtig.³⁸ Ihnen fehle es nicht allein an der Fähigkeit, sich Respekt zu verschaffen, sie seien zudem nicht in der Lage, bestimmte Dinge geistig zu erfassen. Der Frau wird die Rolle als Mutter und Erzieherin, auch als Lehrerin der Kleinen, aber nicht als Lehrender zugestanden, da mit der Gelehrten *auctoritas*, ein Anspruch auf Wirksamkeit, verbunden war. Öffentlich sichtbare Frauen – die noch dazu ihre Meinung deutlich vertraten und Autorität sichtbar werden ließen – wurden und werden bis heute beleidigt und bedroht und ihnen wird ihre Weiblichkeit abgesprochen. Der Weg der Frauen «vom Objektsein zum Subjektwerden»³⁹, ihr Weg zum öffentlichen Amt ging mit Beleidigungen ihres Äußeren und mit der Infragestellung ihrer Geschlechteridentität einher. So definierte Friedrich Nietzsche «Wenn ein Weib gelehrt Neigungen hat, so ist gewöhnlich etwas an ihrer Geschlechtlichkeit nicht in Ordnung»⁴⁰ und Paul Möbius schrieb in seiner Abhandlung *Ueber den physiologischen Schwachsinn des Weibes* im Jahre 1900 als «wesentliches Kennzeichen dieser Form der Entartung [...] die Verwischung der Geschlechtscharaktere: weibische Männer und männische Weiber.»⁴¹ Alle drei Autoren äußern damit keinen originellen Gedanken, sondern wiederholen nur die herrschende, in Teilen bis heute immer wieder vorgebrachten Meinungen über die wahre Natur der Frauen.

Selbst nachdem 1908 in Preußen das Promotionsrecht für Frauen erstritten worden war und 1920 die ersten Habilitationen zugelassen wurden, dauerte es noch lange, bis Frauen Professuren oder andere hohe Ämter aufgrund ihres Wissens und Könnens erreichen konnten.⁴² So war es erst einmal die Figur der Studentin, an der man sich als Neuheit abarbeitete; sie wurde vielfach als literarisches Bild entworfen und in misogynen Karikaturen verbildlicht (Abb. 4).⁴³ Mit ihr verbunden



4 Karikatur einer Studentin aus *Das Corps Schlamponia* zur sexuellen Freizügigkeit der studierenden Frauen mit der Zeile «Es denkt das Fräulein Studioise im Punkt der Liebe etwas lose.»

blieb die Vorstellung der *hässlichen* Intellektuellen, die später dann auf die höherstehenden gelehrten Frauen übertragen wurde. Bis 1950 gab es keine ordentliche Professorin an deutschen Universitäten und noch 1960 waren 79% der Befragten gegen weibliche Dozentinnen, mit teilweise abenteuerlichen Aussagen: «Weibliche Hochschullehrer sind immer hässlich. Wenn sie hübsch wären, wären sie geheiratet worden» – «Geistigkeit ist ein Privileg der Männer. Wenn eine Frau Geistigkeit in gleichem Ausmaße besitzt, dann fehlt ihr etwas anderes. Sie ist dann keine Frau mehr.»⁴⁴

Bedeutsam ist zudem, dass Treitschke – über einen Rückgriff in die römische Antike – antrat, intellektuelle Frauen auch moralisch zu diskreditieren. Er nutzte dazu das bekannte (negativ konnotierte) Bild der Hetäre als *öffentlicher* Frau, um die Sichtbarkeit dieser gebildeten Frauen mit dem Motiv der Prostituierten und damit der sexuell verfügbaren und unsittlichen Frau zu überblenden und negativ einzufärben.⁴⁵ Treitschke ist dabei nur ein Exponent einer Vielzahl vergleichbarer Stimmen, die sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschärften, in der die Frage der Partizipation von Frauen, ihrer Forderung nach Zugang zu höherer Bildung und Wahlrecht immer vernehmbarer wurde; erneut baut er auf bekannten Motiven auf. Ulrike Ilg diskutiert das Phänomen, dass es zwar eine erstaunlich hohe Anzahl von Schriftstellerinnen und Dichterinnen in der frühen Neuzeit gab, wie u.a. die Arbeiten der Romanistin Virginia Cox bezeugen, die in der Zeit 1580 bis 1635 mehr als 100 schreibende Frauen nachweisen konnte. Diesem Befund gegenüber steht, dass es kaum Bilder dieser Autorinnen gibt. Ilg erklärt dies mit einem *moralischen Generalverdacht*, dem schreibende Frauen – und damit Frauen, die in der Öffentlichkeit agierten – ausgesetzt waren. Bedeutete dies doch erstens, dass sie ihre angestammte Arbeit vernachlässigten, die Pflege des Heimes, zweitens, dass sie unweiblich nach Ruhm und Anerkennung strebten, und drittens, dass sie – wie geistreiche, unterhaltende Kurtisanen – im öffentlichen Raum sichtbar wur-

den. So gibt es zwar die Tradition der *donne illustre* – aber zugleich das Dilemma, dass sich Sichtbarkeit mit den eigentlichen weiblichen Tugenden und Aufgaben nicht vereinbaren ließen.⁴⁶

Das Gelehrtinnenbild erweist sich als ein Paradox und zeigt, dass die Bilder von Kunsthistorikerinnen – wie auch von Expertinnen in anderen Disziplinen – durch wirkmächtige, auf einer langen Tradition beruhenden Bildformularen bestimmt werden. Das vielfach negativ konnotierte *Image* der gelehrtene Frau ist dabei immer (noch) mit zu berücksichtigen, prägte es doch viele Jahre lang ihre *Bilder* und damit auch die Sicht auf sie. Die Diskussion zeigte, dass im Bild der gelehrtene Frau mehrere Rollenerwartungen aufeinander treffen, die in Teilen so gegenläufig sind, dass sie die Imagebildung erfolgreich unterlaufen. Die hier genannten Motive sind nur einige – die betrachteten Beispiele allein ein Beginn – der vielen Faktoren, die auf die Un/möglichkeit des Gelehrtinnenportraits einwirken und so versteht sich dieser Beitrag als Auftakt und Anregung zu einer Kunstgeschichte, die noch geschrieben werden sollte.

Anmerkungen

- 1 Wilma Mohr, Frauen in der Wissenschaft. Ein Bericht zur sozialen Lage von Studentinnen und Wissenschaftlerinnen im Hochschulbereich, Freiburg 1987, S. 137.
- 2 Der Duden nennt als Mehrzahl der weiblichen Gelehrten die Gelehrten, doch kennt das *Deutsche Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, 1883, Bd. 4, Sp. 2978 die Gelehrtin.
- 3 Zum Gelehrtenbild allgemein der Sammelband *Gesichter der Wissenschaft. Repräsentanz und Performanz von Gelehrten im Porträt*, hg. von Christian Vogel und Sonja E. Näkel, Göttingen 2019. Zur Sonderform des Autor:innenbildes die Beiträge in *Bildnispolitik der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. von Daniel Berndt u. a. Göttingen 2018.
- 4 Gadi Algazi, Exemplum and Wundertier. Three Concepts of the Scholarly Persona, in: *BMGN. Low Countries Historical Review*, 2016, Bd. 131, S. 8–32.
- 5 Tony Becher, *Academic Tribes and Territories. Intellectual enquiry and the culture of disciplines*, Buckingham 1989 (NF 2011) S. 19: «Gender regimes in universities have traditionally been profoundly unwelcoming to women and had allowed the unacknowledged exploitation of their work.»
- 6 Gabriele Griffin, Trish Green u. Pam Medhurst, The Relationship between the Process of Professionalization in Academe and Interdisciplinarity: A Comparative Study of Eight European Countries (May 2005), <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.585.9757&rep=rep1&type=pdf>, Zugriff am 3. August 2021, S. 25.
- 7 Vgl. dazu Anja Zimmermann, Schaustellung im Kollegenkreise. Repräsentation von Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen in der Moderne, in: Vogel/Näkel 2019 (wie Anm. 3), S. 99–113, hier S. 103–108.
- 8 Ada Polak, *Gammelt norsk glass*, Oslo 1953.
- 9 Kvinner og Klær begann ältestes norwegisches Frauenmagazin 1874 unter dem Namen *Nordisk Mønster-Tidende*, eine Stickmuster-Zeitschrift; 1940 erfolgte die Umbenennung und Wandlung zur Frauenzeitschrift. Den Nachruf auf Ada Polak verfassten Randi Gaustad und Suzanne Higgott für das *Journal for Glass Studies*, 2011, Bd. 53, S. 279–280.
- 10 Kvinner og Klaer 10.1971, S. 14–16 und 42.
- 11 Ich danke Bente Camilla Aars und ihrer Familie für diese Auskunft per Email am 10. Oktober 2020.
- 12 «Hun tar rundt tingen på en specill måte, med hender som er vandt til å kjenne, vurdere, granske.»
- 13 Beate Wagner-Hasel, Verleibliches Wissen. Der alte Körper des Gelehrten und die Gedächtnisarbeit der Frauen, in: *Silberglanz. Von der Kunst des Alters*, hg. v. Katja Lembke u. Lisa Felicitas Mattheis, Dresden 2017, Ausst.-Kat. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum 2017/2018 S. 74–83, hier: S. 74.
- 14 Andreas Oettel, Altersbildnisse in der Antike, in: *Altersbildnisse in der abendländischen Skulptur*, hg. v. Christoph Brockhaus und Gottlieb Leinz, Duisburg 1996, S. 67–75, hier: S. 69, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehbrück Museum 1996; Sabine Kampmann, *Bilder des Alterns. Greise Körper in Kunst und visueller Kultur*, Berlin 2020, S. 19.
- 15 Heike Hartung, Zwischen Verfalls- und Erfolgsgeschichte. Zwißelpärtige Wahrnehmungen des Alter(n)s, in: *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*, hg. v. Heike Hartung, Bielefeld 2005, S. 7–18.
- 16 Ulrike Vedder, Literarische Altersbilder und ihre Geschlechterordnung. Eine Gegenwartsanalyse, in: *Alter und Geschlecht. Soziale Verhältnisse und kulturelle Repräsentationen*, hg. von Elisabeth Reitinger, Ulrike Vedder, Pepetual Mforbe Chiangong, Wiesbaden 2018, S. 187–201.
- 17 Susan Sontag, The Double Standard of Aging, in: *The Saturday Review*, September 1972, S. 29–38; Germaine Greer, *The Change. Women, Aging and the Menopause*, New York 1992 spricht von Anaphobie – der gesellschaftlichen Angst vor alten Frauen und den damit einhergehenden Mechanismen, die Frauen nach den Wechseljahren desexualisierten und unsichtbar machen.
- 18 Henriette Herwig, Vorwort, in: *Alterskonzepte in Literatur, bildender Kunst, Film und Medizin*, hg. von Henriette Herwig, Bielefeld 2009, S. 7–12, hier S. 7.
- 19 Thomas Döring, Bilder vom alten Menschen – Anmerkungen zu Themen, Funktionen, Ästhetik, in: *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750*, hg. von Jutta Desel, Hannover 1993, Ausst. Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum 1993/1994, S. 17–36, hier S. 18–21.
- 20 Gerd Göckenjan, Das alterslose Alter in der Porträtmalerei, in: *Silberglanz* 2017 (wie Anm. 13), S. 39; Caroline Schuster Cordone, *Le crépuscule du corps. Images de la vieillesse féminine*, Gollion 2009.
- 21 Eine Ausnahme bilden und für die weitere Erforschung des weiblichen Gelehrtenbildnis bedeutende Rolle spielen die in Teilen erfassenen Porträtsammlungen früher Frauencolleges im englischsprachigen Raum, dazu u. a. Imogen Tedbury, *New Collections for New Women. Collecting and Commissioning Portraits at the Early Women's University Colleges*, in: *Women Collector's. Taste, Legacy, and Cultural Philanthropy c. 1850–1920 (Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 31. 2021), S. 1–28;

- Imogen Tedbury, *Modern Portraits for Modern Women: Principals and Pioneers from the Royal Holloway and Bedford New College Art Collection*, Egham 2020.**
- 22** Jürgen Müller, Rembrandt Harmensz van Run. Selbstbildnis als Zeuxis, um 1663, in: *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen, Stuttgart 2005, S. 92–93.
- 23** Renate Thomas, Alt und häßlich? Vom Umgang der Antike mit dem Alter, in: *Altersbildnisse* 1996 (Anm. 14), S. 49. Susanne Pfisterer-Haas, Ältere Frauen auf attischen Grabdenkmälern des 4. Jahrhunderts vor Christus, in: ebd. S. 60–66.
- 24** Stefanie Knöll, «... noch böser als der Teufel». Zur Darstellung alter Frauen in der Kunst der Frühen Neuzeit, in: *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*, hg. von Heiner Fangerau u.a., Berlin 2007, S. 97–108; Hiltrud Westermann-Angerhausen, Alt und häßlich oder schön und heilig? Fragen zum «gefühlten» Alter der Heiligen, in: ebd. S. 81–96; Marina Warner, Altes Weib und alte Vettel. Allegorien der Laster, in: *Allegorie und Geschlechterdifferenz*, hg. von Sigrid Schade-Tholen u.a., Köln, 1994, S. 52–63; Andrea von Hülsen-Esch, Alte Frauen – Hexen – Kupplerinnen. Überlegungen zu den spätmittelalterlichen Wurzeln langlebiger Vorurteile, in: *Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s*, hg. von Henriette Herwig, Bielefeld 2014, S. 37–73.
- 25** Beate Wagner-Hasel, Mnemosyne – die Göttin der Erinnerung. Zum Verhältnis von Traditionsbildung und Geschlecht in der Antik, in: *Genus und generatio. Rollenerwartungen und Rollenerfüllungen im Spannungsfeld der Geschlechter und Generationen in Antike und Mittelalter*, hg. von Hartwin Brandt, Bamberg 2011, S. 23–48, hier S. 32/33.
- 26** Wagner-Hasel 2017 (wie Anm. 12), S. 75.
- 27** Gullsmedkunsten i Norge før og nå, 1970 (Norwegian Silver, 1972)
- 28** Michael Diers, Der Autor ist im Bilde. Idee, Form und Geschichte des Dichter- und Gelehrtenporträts, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 2007, Bd. 51, S. 551–586.
- 29** Daniel Berndt, Lea Hagedorn, Hole Rössler und Ellen Strittmatter, in: *Bildnispolitik* 2018 (wie Anm. 3), S. 12, mit Verweis auf Christel Meier, Das Autorbild als Kommunikationsmittel zwischen Text und Leser, in: *Comunicare e significare nell'alto Medioevo*, Spoleto 2005, S. 499–538; Karl A. E. Enenkel, *Die Stiftung von Autorschaft in der neulateinischen Literatur (ca. 1530–1650). Zur autorisierenden und wissensvermittelnden Funktion von Widmungen, Vorworttexten, Autorporträts und Dedikationsbildern*, Leiden 2015.
- 30** Ellen Strittmatter, Vorwort, in: Berndt u.a. 2018 (wie Anm. 3), S. 9.
- 31** Lebenslauf, in: Renate Wagner-Rieger, 10. Jänner 1921 / 11. Dezember 1980, hg. vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hermann Fillitz, Peter Haiko, Walter Krause), Wiesbaden 1981, S. 8.
- 32** Zulassung 1920 in Preußen und in Baden; 1932 gab es insgesamt 14 habilitierte Frauen in Deutschland, vgl. Bärbel Meurer, Marianne Weber (1870–1954) und ihr Traum von der gelehrten Welt, in: *Akademische Lebenswelten. Habitus und Sozialprofil von Gelehrten im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Eberhard Demm und Jaroslaw Suchopels, Frankfurt u.a. 2011, S. 81–104, hier S. 81/82: «Frauen hatten also bis dahin [nach dem 2. WK] in Deutschland noch kaum Gelegenheit, Gelehrte zu werden und einen eigenen Lebensstil zu entwickeln.» und allgemein Edith Glaser, Die erste StudentinnenGeneration – ohne Berufsperspektive?, in: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart. (Geschichte der Frauen- und Mädchenbildung 2)*, hg. von Elke Kleinau und Claudia Opitz, Frankfurt/New York, 1996, S. 310–324.
- 33** Cordula Bischoff, Professorinnen der Kunsthissenschaft. Geschichte, Gegenwart und Zukunft, in: *Rundbrief 5/6 «Ausbildung und Beruf im Kunst- und Kulturbereich»*, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 1989, S. 9–19.
- 34** Glira Wekker, The arena of borders. Gloria Anzaldúa, intersectionality and interdisciplinarity, in: *Doing Gender in Media, Art and Culture. A comprehensive Guide to Gender Studies*, hg. von Rosemarie Buikema, Liedeke Plate und Kathrin Thiele, London 2018, S. 67–80, hier S. 60.
- 35** «Hennes kloke og oppmunterende svar gar i ost og vest, brev fulle av charme og venelighet, som røper en levende interesse savel nar de gilder ting som mennesker.»
- 36** Zitiert nach Inge und Walter Jens, *Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim*, Reinbek 2003, S. 43, aus der Vossischen Zeitung, Unterhaltungsblatt 11. 5. 1930.
- 37** Claudia Bruns, Vertreibt der weibliche Zugang zum Logos den Eros? Zu einer erstaunlich aktuellen Debatte unter Studentinnen der 1920er Jahren, in: *Das Geschlecht der Wissenschaften. Zur Geschichte von Akademikerinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Ulrike Auga u.a. Frankfurt/New York 2006, S. 43–74, S. 48 zum ver männlichten Mädchen, S. 69 zu den studierten erfolgreichen Frauen und Entweiblichung.
- 38** Falko Schnicke, Obrigkeit ist männlich. Zur Systematik kultureller Suspendierung von Frauen in Treitschkes Vorlesungen über Politik, in: *Das Geschlecht der Wissenschaften. Zur Geschichte von Akademikerinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Ulrike Auga u.a. Frankfurt/New York 2006, S. 219–236, hier S. 224.
- 39** Renate Feyl, Der lautlose Aufbruch. Frauen in der Wissenschaft, Frankfurt 1989, S. 12.

- 40** Renate Feyl, *Sein ist das Weib, Denken der Mann. Ansichten und Äußerungen für und wider den Intellekt der Frau von Luther bis Weininger*, Berlin 1984, S. 54.
- 41** In der 5. Auflage von S. 28.
- 42** Mohr 1987 (wie Anm. 1), S. 16–19 sowie die Tabelle S. 204/205. Patricia M. Mazón, *Gender and the Modern Research University. The Admission of Women to German Higher Education 1865–1914*, Stanford 2003, v.a. Kapitel 5 *Fräulein Doktor. Literary Images of the first female University Student*, S. 152–175.
- 43** Ebd. S. 152: «Yet the depiction of the female student in literature was no mere ancillary aspect of the debate over women's higher education but played a crucial role.» Gut sichtbar wird dies bei Max Brinkmann, der mit *Das Corps Schlamponia. Eine Studentin-Geschichte aus dem 20sten Jahrhundert*, Berlin 1899 eine misogynie, gegen studierende Frauen gerichtete Bilderpolemik veröffentlicht. Hier tauchen vergleichbare Motive auf – für das hier verfolgte Argument besonders aussagekräftig ist, dass nur die *Studentin* in allen ihren negativen Formen imaginiert werden kann: die Professorin gibt es (noch) nicht.
- 44** Hans Anger, *Probleme der deutschen Universität. Bericht über eine Befragung unter Professoren und Dozenten*, Tübingen 1960, S. 81; Anne Schlüter, *Die ersten Nachkriegsprofessorinnen und die Situation von Wissenschaftlerinnen bis in die siebziger Jahre*, in: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, hg. von Elke Kleinau und Claudia Opitz, Frankfurt/New York 1996, (Geschichte der Mädchen und Frauenbildung Bd. 2), S. 449–464; Ingrid Hudabiunigg, «*Zweite* Frauenbewegung. Aufstieg in die Wissenschaft, in: *Akademische Lebenswelten. Habitus und Sozialprofil von Gelehrten im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Eberhard Demm und Jaroslaw Suchopales, Frankfurt u. a. 2011, S. 153–174, S. 155.
- 45** Andreas Oettel, *Altersbildnisse in der Antike*, in: *Altersbildnisse* 1996 (wie Anm. 14), S. 72: «Die Stellung einzelner Hetären im Athener Gesellschaftsleben muss zweitweise bedeutend gewesen sein. Die Gesellschaft rächte sich unter anderem mittels der Komödie, in denen der Typus der keifenden, fetten, versoffenen und geilen alten Hetäre stand.»
- 46** Ulrike Ilg, «Kaum nehmen Frauen die Schreibfeder in die Hand, erhebt sich gleich das Geschrei». Überlegungen zur Darstellung weiblicher Autorschaft in der Frühen Neuzeit, in: Berndt u. a. 2018 (wie Anm. 3), S. 131–148. Zur Tugendproblematik weiblicher Autorschaft im gleichen Band der Beitrag von Monika Schneikart, *Die Bedeutung des Autorenporträts für weibliche Autorschaft im 17. Jahrhundert am Beispiel der Edition *Deutsche Poetische Gedichte* von Sybilla Schwarz*, S. 149–171, v.a. S. 158–163.