

>... noch kein Brotstudium< – Zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts

»Das Studium der Kunstgeschichte ist noch kaum als ein Brotstudium zu betrachten. Das Studium selbst (Minimum 6 Semester) ist teuer durch die notwendigen Reisen, Anschaffung kostbarer Photographien usw. (ungefähr 5000 M. für die 6 Semester) und die Stellungen für Frauen sind noch sehr wenig zahlreich. Die Tatsache, dass eine Frau in Deutschland Direktorin eines Museums ist, darf nicht irreleiten; es ist dies ein ganz vereinzelter persönlicher Fall. Die Frau, welche ihren Doktor in Kunstgeschichte gemacht hat, kann als Volontärin an einem Museum eintreten (unbesoldet). Später als Hilfsarbeiterin erhält sie 100-220 M. monatlich, arbeitet an wissenschaftlichen Katalogen, Registern, besorgt Korrespondenz und andere Bureautätigkeit. Als Direktorialassistentin, ein Posten, der bis jetzt nur von Männern bekleidet wird, aber von einer tüchtigen Frau unter Umständen wohl erreicht werden könnte, bekäme sie etwa 250 M. monatlich und Pensionsberechtigung.«¹

Diese Charakterisierung der Ausbildungs- und Berufssituation von Kunsthistorikerinnen stammt aus dem Jahre 1906 und ist in dem *Handbuch der Frauenbewegung* zu finden, das zwei bedeutende Repräsentantinnen der bürgerlichen Frauenbewegung, Helene Lange und Gertrud Bäumer, herausgegeben haben. An anderer Stelle erhält die Leserin Informationen über ihre Schul- und Studienmöglichkeiten sowie das Engagement der Frauenbewegung für das – bis heute noch nicht wirklich realisierte – Ziel, für Frauen und Männer gleiche Ausbildungs- und Berufsbedingungen zu schaffen. Wollte man um die Jahrhundertwende in Deutschland Kunsthistorikerin werden², so mußte man – abgesehen von den stets virulenten Ressentiments gegenüber den nach einem akademischen Beruf strebenden Frauen – rein formal einen zum Studium berechtigenden Schulabschluß vorweisen. Dieser war an den Mädchenschulen nicht zu erlangen, an denen kein Latein und auch nur weniger Mathematik als auf den für Knaben reservierten Humanistischen bzw. Realgymnasien unterrichtet wurde. Bis zum Jahre 1893 gab es für Mädchen keine zum Abitur führenden Schulen, weswegen Helene Lange als eine Art Selbsthilfe Real- und Gymnasialkurse eingerichtet hatte, in denen Frauen sich auf ein extern abzulegendes Abitur vorbereiten konnten. Sodann mußte eine studierwillige Frau sich als nächste Hürde um den Zugang zu einer Universität bemühen. In Preußen beispielsweise besaßen Frauen – anders als im europäischen Ausland – bis zum Jahre 1908 nicht allgemein das Recht, an einer Universität studieren zu dürfen. Vorher, genauer gesagt seit 1893, war es für Frauen nur möglich, eine Gasthörererschaft zu beantragen, was jedoch jede persönlich beim Ministerium tun mußte. 1896 fiel dann diese Klausel der jeweils individuellen ministeriellen Genehmigung, und diese Kompetenz wurde an das Rektorat der entsprechenden Universität deligiert. Zugleich blieb aber jedem Professor das Recht vorbehalten, Frauen nicht zu seinen Lehrveranstaltungen zuzulassen.

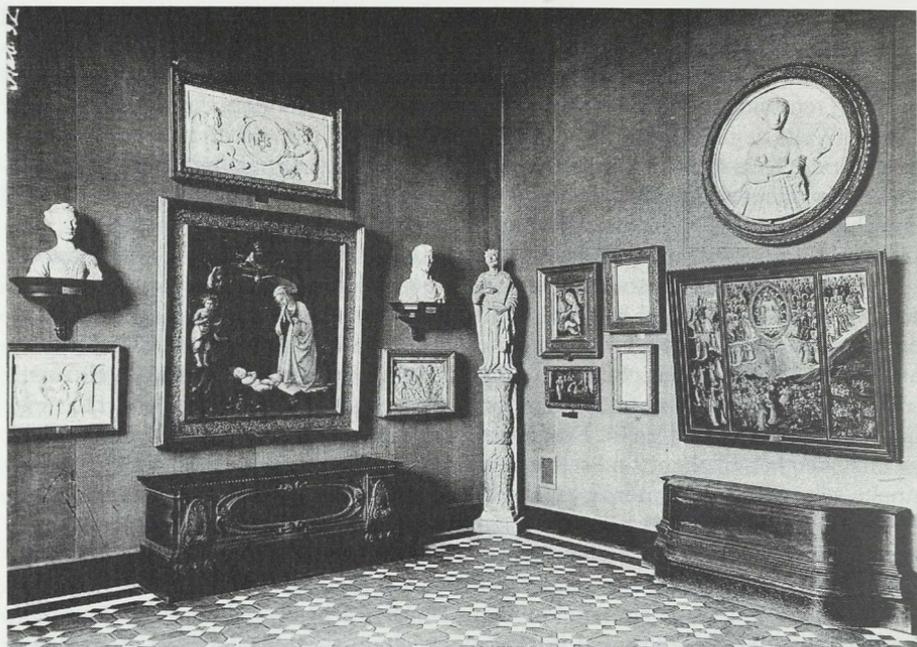
Schon diese wenigen, hier kurz umrissenen Zusammenhänge machen deutlich, daß Frauen in Deutschland aus der Institution Wissenschaft im allgemeinen und dem seit den 1870er Jahren als eigenständige Universitätsdisziplin existierenden Fach Kunstgeschichte im speziellen seinerzeit weitgehend ausgegrenzt wurden. Dies er-

möglichte den Männern ein im wesentlichen von ihren inhaltlichen wie strukturellen Vorstellungen geprägtes System von Wissenschaft herauszubilden und in wechselseitigem Einverständnis zwecks Machterhaltung zu etablieren. Gleichwohl gab es auch in Deutschland seit den 1890er Jahren einige Studentinnen, deren Zahl bis zum Ersten Weltkrieg kontinuierlich anstieg, und erste Wissenschaftlerinnen. Dies gilt auch für die Kunstgeschichte, wenngleich diese sehr wenig bekannt sind.

Von daher soll es im folgenden darum gehen, exemplarisch und jeweils sehr ausschnitthaft drei Kunsthistorikerinnen – nämlich (1.) Frida Schottmüller, (2.) Gertrud Kantorowicz und (3.) Marie Schuette sowie am Rande noch Claire Schubert – in Hinblick auf ihre Ausbildung und ihren beruflichen Werdegang sowie ihre Forschungen vorzustellen. Sie sind Beispiele für drei verschiedenartige Wege, wie Frauen sich unter den damaligen Bedingungen mit dem kunsthistorischen Berufsalltag arrangiert haben. In einschlägigen Untersuchungen zur Geschichte der Kunstgeschichte kommen Wissenschaftlerinnen praktisch nicht vor.³ Gerade in Deutschland, wo die Universitäten für Frauen im Vergleich mit dem Ausland besonders lange unzugänglich blieben, sind selbst rein faktische Kenntnisse über Kunsthistorikerinnen sehr gering.⁴ In internationaler Hinsicht sieht es etwas besser aus, da es immerhin ein, gleichwohl einziges Buch zu Frauen als Interpretinnen von Kunst gibt, herausgegeben von Claire Richter Sherman zusammen mit Adele H. Holcomb 1981. Diese Publikation, in der nicht nur akademisch ausgebildete Kunsthistorikerinnen, sondern auch andere, sich intellektuell mit Kunst beschäftigende Frauen vorgestellt werden, enthält eine Fülle von Informationen. Zu kritisieren ist jedoch, daß die Autorinnen den gesellschaftlichen Gründen für die Herausbildung von geschlechtsspezifisch bedingten Biographien so gut wie nicht nachgehen. Zudem wird die Arbeit von Kunsthistorikerinnen in die vorhandene, gleichwohl bejahte Geschichte der Kunstgeschichte additiv eingefügt⁵, obwohl diese bekanntlich vornehmlich von männlichen Kollegen nicht nur machtvoll bestimmt wurde, sondern auch deren Geschichtsschreibung bis heute meist fest in deren Hand liegt. Hierzulande gibt es aus jüngster Zeit erste, meist monographische Aufsätze, die auf dieses Forschungsdefizit reagieren.⁶ Perspektivisch ist die Geschichte der Disziplin Kunstgeschichte neu zu entwerfen, wobei die Lebens- und Arbeitsbedingungen von Kunsthistorikerinnen, ihr Wissenschaftsverständnis sowie geschlechtsspezifisch und strukturell bedingte Denk- und Verhaltensmuster detailliert zu erörtern sind.

1. Frida Schottmüller (1872-1936)

Frida Schottmüllers Name ist wie der vieler ihrer männlichen, in etwa gleichaltrigen Kollegen mit der Kunst der italienischen Renaissance verbunden, die um die Jahrhundertwende vielfach als die bedeutenste Kunstepoche überhaupt angesehen wurde. Frida Schottmüller arbeitete über dreißig Jahre, von 1904 bis 1936, an der – seinerzeit vor allem im Kaiser Friedrich-Museum untergebrachten – Gemäldegalerie und Skulpturensammlung der Preußischen Museen zu Berlin (vgl. Abb. 1) und legte eine große Anzahl von Veröffentlichungen, meist zu ihrem Spezialgebiet, vor, darunter ein Buch über *Fra Angelico*, über *Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance* und Kataloge zu den *Italienischen Bildwerken der Renaissance und des Barocks*.⁷ Dabei pflegte sie eine damals weitverbreitete und anerkannte sog. kenner-



1 Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, 1920er Jahre: Florentiner Skulpturen und Gemälde des Quattrocento (Kabinett 32), links u.a. Desiderio da Settignano, Bildnisbüste einer jungen Frau (um 1460) und Fra Filippo Lippi, Maria, das Kind anbetend (um 1459)

schaftliche Kunstgeschichte, der es bei der Beschäftigung mit dem Kunstwerk zunächst um eine möglichst präzise Objektbestimmung und -sicherung und um die Klärung der Zuschreibungsfrage ging. Daneben nahm die Beschreibung des Bildgegenstands und die Charakterisierung der Darstellungsweise großen Raum ein. Darüber hinaus wurde in der Regel ein sog. Qualitätsurteil gefällt, das sich damals – wie auch oft noch heute – auf Kriterien wie Echtheit, Malweise, Komposition, Erhaltungszustand usw. zu stützen versucht. In den Geschichten zu den Berliner Museen kommt Frida Schottmüller nicht vor.⁸ Wie sah ihr Werdegang aus?

1872 in Berlin geboren, besuchte Frida Schottmüller⁹ zunächst eine höhere Mädchenschule, seit 1893 die Zeichenschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen und der Kgl. Kunstschule, an der sie die Prüfung für Zeichenlehrerinnen erfolgreich ablegte. Danach erteilte sie an verschiedenen Schulen und auch privat Unterricht im Zeichnen und in Kunstgeschichte und bereitete sich selbständig auf ihr Studium vor. Ostern 1899 begann sie an der Universität Berlin Kunstgeschichte, Archäologie, Literatur und Philosophie zu studieren. Ostern 1903 wechselte sie an die Universität Zürich mit dem Ziel, dort auf der Basis einer ordentlichen Immatrikulation zu promovieren.

An der Universität Zürich waren Frauen bereits seit dem Jahre 1867 offiziell zum Studium zugelassen, was zur Folge hatte, daß eine Reihe ausländischer Frauen dorthin pilgerten, um zu promovieren. Allerdings ist die Züricher Regelung, auch Frauen die Tore der Universität zu öffnen, nicht nur als liberale Haltung zu interpretieren.

tieren. Vielmehr stellten die Studentinnen wohl auch eine willkommene Einnahmequelle für die noch junge und traditionslose Institution dar.¹⁰ Im Fach Kunstgeschichte promovierte denn auch die erste deutsche Frau nicht hierzulande, sondern in Zürich, und zwar *Claire Schubert* im Jahre 1885 mit einer Arbeit über *Die Brunnen in der Schweiz*, in der sie neben einer Beschreibung der wichtigsten Schweizer Brunnen des 16. bis 19. Jahrhunderts Kriterien zur Klassifizierung verschiedener Brunnentypen entwickelt und eine Einordnung der Gestaltungs- und Bauaufgabe Brunnen in die jeweils aktuelle Kunstströmung versucht.¹¹ Nach ihrer Promotion arbeitete Claire Schubert offensichtlich nicht als Kunsthistorikerin. In unserem Zusammenhang ist jedoch interessant, daß sie – im Nachhinein von Berlin aus – einen Bericht über *Das Leben der Studentinnen in Zürich* verfaßte, der im Zuge der bildungspolitischen Diskussionen der 1890er Jahre in den *Preußischen Jahrbüchern* erschien. Darin schildert Claire Schubert – sie trug mittlerweile den Namen Schubert-Feder – sehr anschaulich die Schwierigkeiten, die eine Studentin damals hatte: seien es die Vorwürfe seitens der Familie, wenn eine Frau bloß den Wunsch äußerte zu studieren, seien es die Erniedrigungen im Umgang mit den männlichen Kommilitonen und den Professoren sowie der Gesellschaft insgesamt, die den studierenden Frauen vielfach ihre Weiblichkeit absprach und deren Nichterfüllung weiblicher Pflichten kritisierte, oder sei es das Bemühen, mit der Erfahrung zurecht zu kommen, an der Universität lediglich geduldet, nicht jedoch gleichberechtigt behandelt und als gleichwertig akzeptiert zu werden. Zudem macht Claire Schubert-Feder auf die Mehrbelastungen studierender Frauen aufmerksam, die oft ihren Lebensunterhalt selbst verdienen mußten, die aufgrund ihrer schlechteren Ausbildung an den Mädchenschulen Spezialkenntnisse im Eigenstudium nachzuholen hatten und auch ihren eigenen Haushalt besorgen mußten. Obwohl Claire Schubert-Feder all diese Benachteiligungen beobachtet und auch namhaft gemacht hat, sagt sie im nächsten Atemzug, daß sie persönlich – und das ist individualpsychologisch gesehen ein nach dem erfolgreichen Studium stereotyp immer wiederkehrendes Moment – durch ihren sog. Doktorvater, Salomon Vögelin, jedwede Förderung, sowohl was fachliche Dinge als auch ihre Sozialisation anbelangt, erfahren habe. Schließlich nennt sie Vögelin sogar einen »gütigen Freund«, der »vollanddurchungen von der dem Manne gleichwerthigen, geistigen Begabung der Frau«, ihr, »seiner ersten Specialschülerin«, »nie müde wurde zu rathen und auszuhelfen, und, indem er die höchsten Anforderungen stellte, [sie] doch stetig zu ermuntern« wußte.¹²

Kehren wir zu Frida Schottmüller zurück. Ihr gelang es in Zürich Ende 1903 mit einer Arbeit über *Die Gestalt des Menschen in Donatello's Werk* bei Johannes Rudolf Rahn zu promovieren.¹³ Ganz im Trend der damaligen Renaissance-Interpretation, aber auch selbstbewußt, vertritt sie die Auffassung, daß sich Donatello die Natur zum Vorbild genommen habe und daß er auf diese Weise den Menschen wieder für die Kunst entdeckt habe. Anhand vornehmlich stilkritischer Überlegungen charakterisierte sie den künstlerischen Entwicklungsgang Donatello's und legte eine nach damaligen Kenntnissen und methodischen Möglichkeiten fundierte Monographie vor.

Nach Berlin zurückgekehrt, erteilte sie weiterhin privat Unterricht. 1904 begann sie zudem an den Kgl. Museen zu arbeiten. Dorthin hat sie offenbar Wilhelm von Bode geholt, der damals der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung als Direktor vorstand und Ende 1905 zum Generaldirektor der Berliner Museen ernannt

wurde. Bode war ein Kunsthistoriker, der das Museumswesen mit seiner oft in imperialistischer Manier betriebenen Erwerbungsstätigkeit und seiner ästhetizistischen Kunstgeschichtsschreibung über viele Jahrzehnte entscheidend mitbestimmte.¹⁴ Frida Schottmüller wurde von Bode protegiert, wodurch er jedoch zugleich eine enge Abhängigkeit schuf.

Das gravierendste Beispiel bildet die Geschichte ihres Anstellungsverhältnisses bei den Museen, genauer gesagt an der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung, wo sie zeitlebens arbeitete. Zunächst wurde sie für ein Jahr Volontärin, und zwar wie alle ohne Gehalt. Von 1905 bis 1919 war sie wissenschaftliche Hilfsarbeiterin und erst seitdem Assistentin bzw. Kustodin und dies bis zu ihrem Ruhestand 1935.¹⁵ Wie aus verschiedenen Briefen Frida Schottmüllers an Bode hervorgeht, fühlte sie sich gegenüber ihren männlichen Kollegen zutiefst benachteiligt, wogegen sie lange Zeit vergebens angekämpft hat. Als im Jahre 1910 mal wieder eine Assistentenstelle an der Gemäldegalerie zu besetzen war, machte sich Frida Schottmüller als Dienstälteste der wissenschaftlichen Hilfsarbeiter – so könnte man meinen – an sich berechnete Hoffnung. Eine Anstellung als Assistentin hätte für sie nicht nur ein aktuell höheres Gehalt bedeutet, sondern auch erstmals eine Pensionsberechtigung beinhaltet. Frida Schottmüller wurde jedoch übergangen und ein an Dienstjahren jüngerer Kollege ausgewählt. Darüber beklagte sie sich bei Bode. Dieser meinte jedoch, daß das Kultusministerium für ihre Nichteinstellung als Assistentin verantwortlich sei. Dort sagte man ihr aber, daß sich Bode gegen ihre feste Anstellung gewandt habe. Demnach schob offenbar Bode das Ministerium und das Ministerium Bode als Verhinderer vor.¹⁶

Vor dem Hintergrund, daß Frida Schottmüller in ihrer Karriere erheblich benachteiligt wurde, weil sie eine Frau war, ist auch die fachliche ›Zusammenarbeit‹ zwischen ihr und Bode zu sehen. Sie war vor allem auf dem Gebiet der italienischen Renaissance, wo auch Frida Schottmüller ausgewiesen war, besonders intensiv und läßt sich ganz kurz dahingehend zusammenfassen, daß sie ihm viel ›zuarbeitete‹. So gab sie Bode zum Beispiel von Italien aus verschiedene Hinweise zur Ergänzung und Berichtigung des Burckhardt'schen, von Bode mehrfach überarbeiteten *Cicerone*.¹⁷ Ein anderes Mal lieferte sie, stets hilfsbereit, von unterwegs aus Korrekturen zu Datierungs- und Zuschreibungsfragen für die englische Übersetzung von Bodes Buch über *Florentiner Bildhauer der Renaissance*.¹⁸ Hier könnte man einwenden, daß auch Männer ihren Vorgesetzten viel ›zuarbeiteten‹. Der entscheidende Unterschied ist jedoch, daß diese dafür meist mit beruflichem Aufstieg und der Aufnahme in die männerbündlerische Fachgemeinschaft belohnt werden, die jene durch ihre Mitgliedschaft gleichwohl bejahen und weiter verfestigen. Frauen hingegen bleiben oft außen vor oder werden nur sehr zögerlich unter der Bedingung der Akzeptanz aller ›Spielregeln‹ aufgenommen, wozu jedoch – bis heute – viele Frauen begründetermaßen nicht bereit sind.

2. Gertrud Kantorowicz (1876-1945)

Im Unterschied zu Frida Schottmüller arbeitete Gertrud Kantorowicz (Abb. 2)¹⁹ an keiner kunsthistorischen Institution. Offenbar hat sie auch ihr Leben lang nie eine Anstellung gesucht, stammte sie doch aus einer wohlhabenden Posener Fabrikant-



tenfamilie und hatte keine finanziellen Probleme. Die Beschäftigung an einem Museum konnte, wie das Beispiel Frida Schottmüller zeigt, mit einschneidenden Benachteiligungen verbunden gewesen sein. An der Universität durften Frauen in der Lehre frühestens seit der Weimarer Republik arbeiten, als ihnen – zumindest rechtlich – die Möglichkeit zur Habilitation gewährt worden war. Gertrud Kantorowicz entschied sich, freiberuflich tätig zu sein und verfaßte neben Gedichten und Übersetzungen vor allem kunsttheoretische Texte. Studiert hatte sie in Berlin und München; zur Promotion ging sie 1903 auch nach Zürich, wo sie mit einer Arbeit ebenfalls aus dem Bereich der italienischen Renaissance, nämlich mit *Über den Meister des Emmausbildes in San Salvatore zu Venedig*, erfolgreich abschloß²⁰ und sich, folgt man den Worten eines ihrer Freunde, dieser »dummen Doktor-Geschichte« entledigte.²¹

War die Dissertation von Gertrud Kantorowicz noch von einer damals üblichen stil- und quellenkritischen Analyse geprägt, so entwickelte sie in ihrer zweiten kunsthistorischen Arbeit *Über den Märchenstil der Malerei und die Sienesische Kunst des Quattrocento*, die 1910 in dem Buch Beiträge zur Ästhetik und Kunstgeschichte zusammen mit zwei weiteren Aufsätzen zur florentinischen und sienesischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts von Edith Landmann-Kalischer und Gertrud Kühl-Claassen erschien, neue methodische Ansätze.²² Gertrud Kantorowicz geht es in erster Linie darum, die Hauptmerkmale der sienesischen Malerei des 15. Jahrhunderts in bewußter Abgrenzung zur Florentiner Malerei, die seinerzeit zum Inbegriff der Renaissance erhoben worden war, herauszuarbeiten. Die Kunst Sienas sah man hingegen als späte Form der Gotik an, so daß sie innerhalb des gängigen Entwicklungsschemas als minderwertig eingestuft wurde. Dieser Deutung begegnet Gertrud Kantorowicz mit ihrem Konzept des Märchenstils.²³ Dabei läßt sie das durch Jacob



3 Giovanni da Paolo, Paradies, seinerzeit Siena, Palazzo Palmieri Nuti, heute New York, The Metropolitan Museum of Art

Burckhardt in die Kunstgeschichte eingeführte und seitdem dominante Renaissanceverständnis, demzufolge die Wiederentdeckung des Individuums für diese Epoche von grundlegender Bedeutung sei, zunächst einmal außen vor und konzentriert sich auf die spezifische Bildsprache und Erzähltechnik der sienesischen Malerei.²⁴ Detailliert führt sie aus, daß Künstler wie Giovanni da Paolo (vgl. Abb. 3) oder Sassetta sich bereits zum Teil von der mittelalterlichen Transzendenz lösten und sich mit dem frühneuzeitlichen Realismus, wie er in der Florentiner Malerei anzutreffen sei, auseinandersetzten. Sie behielten die bisherigen religiösen Bildinhalte bei, entwickelten jedoch aufgrund einer veränderten Wirklichkeitsauffassung eine neue Darstel-

lungsweise: den Märchenstil. Im einzelnen ist, wie Gertrud Kantorowicz erläutert, zu beobachten, daß die sienesischen Künstler beispielsweise Räume schon teilweise mit den Mitteln der Perspektive darstellten, um den Eindruck von Raumwirklichkeit zu erzeugen.²⁵ Bei der Figurengestaltung verwendeten sie noch gotisches Formenvokabular, wie etwa ornamentale, umrißbetonte Linienführungen, und vermittelten kein besonders ausgeprägtes Körpergefühl. Der Gesichtsausdruck sei hingegen nicht mehr typisiert, sondern bereits individuell gestaltet.²⁶ Demnach erziele diese Malerei »aus der Synthese trecentistischer und renaissancemäßiger Elemente die neue Einheit irdisch-irrealer Existenz«, ja sie bilde nicht nur einen »Bruch mit der Tradition« der Gotik und zugleich »einen schroffen Gegensatz zur Renaissance«, sondern sie sei in ihrer »Mischung naturalistischer und antinaturalistischer Züge« als »dritte Existenzform«²⁷, nämlich dem Märchenbild, kategorial zu bestimmen.

Mit dieser Interpretation der sienesischen Malerei des Quattrocento lieferte Gertrud Kantorowicz einen wichtigen Beitrag zum Verständnis dieser Kunst, die seinerzeit zumindest einseitig beurteilt, wenn nicht sogar völlig aus dem Kanon kunsthistorischer ›Höchstleistungen‹ ausgeklammert wurde. Ihr besonderes Augenmerk galt der Kategorie des Märchenstils und ihrer theoretischen Fundierung. Im Vergleich dazu fielen die Analysen der von ihr gewählten Bildbeispiele recht knapp aus; sie dienten ihr lediglich zur Untermauerung ihrer theoretischen Überlegungen. Auch andere wissenschaftliche Konventionen, wie etwa das Zitieren von Quellen oder Kommentieren von Forschungsmeinungen, warf sie – anders als noch in ihrer Dissertation – über Bord. Ihre zweite große kunsthistorische Arbeit bedeutet vor allem methodisch eine Veränderung, insofern sie nicht mehr nur stil- und quellenkritisch vorgeht, sondern phänomenologisch argumentiert und damit an der Herausbildung neuer Fragestellungen und kunsthistorischer Analysemöglichkeiten mitgewirkt hat.

Die Untersuchung von Gertrud Kantorowicz wurde – bis heute – von der Fachwelt praktisch nicht rezipiert.²⁸ Dies mag damit zusammenhängen, daß das Buch der drei Frauen nicht in einem kunsthistorischen Verlag, sondern bei W. Moeser in Berlin herauskam, wo zahlreiche Publikationen der Frauenbewegung erschienen, wie etwa das *Handbuch der Frauenbewegung* oder die zentrale Zeitschrift *Die Frau*. Nur Frida Schottmüller rezensierte das Buch, und zwar in *Die Frau* und nicht in einem Fachorgan, wo sie sich ansonsten zu Wort meldete.²⁹ Mit dem Ort ihrer Besprechung unterstützte sie die Ausgrenzung der Wissenschaftlerinnen. Momentan läßt sich die Frage, ob und inwiefern Frida Schottmüller und Gertrud Kantorowicz mit der Frauenbewegung in Verbindung standen, nicht beantworten. In ihren Publikationen beschäftigten sie sich jedenfalls nicht mit der Frauenfrage und dem Geschlechterverhältnis.

3. Marie Schuette (1878-1975)

Mit meinem dritten und letzten Beispiel, der ebenfalls in den 1870er Jahren geborenen Kunsthistorikerin Marie Schuette (Abb. 4)³⁰, komme ich nochmals zu einer Museumsfrau. Allerdings machte sich diese ihren Namen nicht auf dem weithin anerkannten Gebiet der Renaissance, sondern dem des Kunstgewerbes, genauer gesagt der Textilien.



Marie Schuette, deren früh verwitwete Mutter offenbar auf ihrer Berufstätigkeit bestanden hatte³¹, promovierte als einer der ersten Frauen in Deutschland, und zwar 1903 an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin. Ein Jahr zuvor hatte sie zusammen mit über fünfundzwanzig anderen Studentinnen, die an der Philosophischen Fakultät als Gasthörerinnen eingeschrieben waren, beim Universitäts-Kuratorium eine ordentliche Immatrikulation beantragt. Sie legten ausführlich dar, daß sie die gleiche Qualifikation – Marie Schuette etwa hatte nach entsprechenden Vorbereitungskursen 1898 am Kgl. Gymnasium in Dresden extern ihr Abitur gemacht – wie ihre männlichen Kommilitonen besäßen und von daher ihre rechtliche Benachteiligung an der Universität nicht länger hinzunehmen bereit wären.³² Diesem Gesuch wurde stattgegeben³³, so daß Heinrich Wölfflin, bei dem Marie Schuette mit einer Arbeit über den *Schwäbischen Schnitzaltar* abschließen wollte, ihre Zulassung zur Promotion bei der Philosophischen Fakultät beantragen konnte. Fast all deren Professoren haben einer Zulassung von Marie Schuette zugestimmt.³⁴ Dazu mußten sie auf einem Formular alle namentlich unterschreiben, so daß ein gewisser kollektiver Zugzwang bestand.

Nach ihrer Promotion arbeitete Marie Schuette zunächst kurzzeitig unter Otto von Falke am Kunstgewerbemuseum in Köln und am Kupferstichkabinett wie der Skulpturensammlung der Berliner Museen, bis sie im Jahre 1907 Direktorialassistentin an den Großherzoglichen Museen und dem Goethe-National-Museum in Weimar wurde. Ihren Weggang aus Berlin erklärte sie Frida Schottmüller zunächst mit »Gesundheitsrücksichten« und dem »höheren Gehalt bei billigerem Leben«. Erst Jahre später machte sie ihrer Kollegin gegenüber »eine dunkle Andeutung«, daß ihre Entscheidung auch mit dem »Beschuß« des früheren Generaldirektors Richard Schöne, »Frauen nicht anzustellen«, zusammengehangen hätte.³⁵

Ihre eigentliche ›Anstellung fürs Leben‹ fand Marie Schuette im Jahre 1910, als sie ans Kunstgewerbemuseum in Leipzig ging, wo sie unter Richard Graul bis zu ihrem 65. Lebensjahr 1943 als Direktorialassistentin und Kustodin der Textilsammlung arbeitete. Im Jahre 1911 veranstaltete das Leipziger Kunstgewerbemuseum eine umfangreiche Spitzenausstellung, für die Marie Schuette verantwortlich zeichnete. In diesem Zusammenhang publizierte sie unter dem Titel *Alte Spitzen* einen opulenten Katalog, in dem sie eine bis dato noch nicht existierende systematische Bearbeitung dieses Bereichs der Textilkunde vorlegte.³⁶ Kurz darauf schrieb sie zu eben diesem Thema *Alte Spitzen (Nadel- und Klöppelspitzen)* auch *Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber* (vgl. Abb. 5), das in den folgenden Jahrzehnten in immer neuen Auflagen erschien.³⁷ Es folgten viele weitere textilkundliche Veröffentlichungen bis hin zu ihrem 1963 herausgekommenen Standardwerk *Das Stickereiwerk*, in dem sie zusammen mit Sigrid Müller-Christensen nochmals das gesamte Gebiet der Stickerei im Überblick vorstellt.³⁸ Demnach hat Marie Schuette im Bereich des Textilwesens die Spitzen- und Stickereikunde zum selbständigen kunsthistorischen Arbeits- und Forschungsgebiet gemacht.

Zu fragen bleibt, ob Marie Schuettes beruflicher Werdegang nicht dadurch zumindest mitbegünstigt wurde, daß sie innerhalb einer fachlichen Nische zu arbeiten begann, die nicht nur noch weitgehend unbearbeitet, sondern vor allem auch ein Bereich war, für den Frauen aufgrund ihrer weiblichen Eigenschaften, d.h. ihrer von der Gesellschaft zugeordneten Pflichten, für prädestiniert gehalten wurden, und zwar sowohl von Männern als auch von Frauen. Denn auch im *Handbuch der Frauenbewegung* von 1906 war zu lesen: »Besonders geeignet für Frauen wären Stellen an Kunstgewerbemuseen (Spitzen-, Gewebe-, Stickereisammlungen usw.), doch besteht bis jetzt noch eine scheinbar unüberwindbare Scheu, Frauen als wissenschaftliche Arbeiterinnen zu beschäftigen.«³⁹ Bezeichnend ist, daß Kunsthistorikerinnen nicht nur allgemein das Gebiet der Textilien, sondern speziell das der Spitzen und Stickereien als besonders geeignetes Arbeitsfeld zugewiesen wurde und sie dieses annahmen. Kunsthistoriker beschäftigten sich hingegen im Bereich des Textilwesens vorrangig mit den von der damaligen Kunstgeschichtsschreibung hierarchisch höher



5 Rosalinen Spitze, 17. Jahrhundert, Leipzig, Kunstgewerbemuseum

angesiedelten Wandteppichen, die sie in Überblickswerken wissenschaftlich erschlossen.⁴⁰ In leitenden Positionen sind auch heute im Museumswesen noch wenig Frauen zu finden. Schaut man sich beispielsweise in Berlin an den Staatlichen Museen um, so stehen den siebzehn Museumsabteilungen nur drei Direktorinnen vor, und zwar dem Kunstgewerbemuseum und den Abteilungen für vorderasiatische und indische Kunst, wobei letztere Gebiete in Deutschland meist noch nicht zum engeren Kanon der Kunstgeschichte gerechnet werden.⁴¹

Zusammenfassend läßt sich folgendes sagen:

zu 1.: Frida Schottmüller leistete bei ihrer Museumsarbeit, der Abfassung zahlreicher Kataloge und in einer großen Anzahl sonstiger Publikationen mit den Mitteln einer sog. kennerschaftlichen Kunstgeschichte, die seinerzeit nicht zuletzt durch Bode zu großer Verbreitung und Anerkennung gelangt war, viel ›Kärner‹-Arbeit. Sie betätigte sich vorzugsweise auf dem renommierten Gebiet der Renaissance und blieb mit ihren Untersuchungen insgesamt gesehen weitgehend in dem von der traditionellen Kunstgeschichte vorgegebenen System.

zu 2.: Gertrud Kantorowicz arbeitete hingegen freiberuflich und war, wie ihre Untersuchung zur sienesischen Malerei zeigt, experimentierfreudiger, was die Herausbildung neuer methodischer Ansätze und Fragestellungen anbelangt. Zudem entwickelte sie bei ihrer Auseinandersetzung mit Kunst selbst Lebenskonzepte. Dafür war die italienische Renaissance besonders geeignet, da sich durch sie die Identifikation mit der damaligen bürgerlichen Frauenrolle, die wesentlich auf eine Harmonisierung der vorherrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse ausgerichtet war, bestärken ließ.

zu 3.: Marie Schuette erschloß mit ihrer textilkundlichen Arbeit zu Spitzen und Stickereien der Kunstgeschichte einen noch weitgehend unerforschten Gegenstandsbereich, auf den sie herkömmliche kunsthistorische Methoden anwandte (Beschreibung, Klassifizierung, Datierung, usw.). Gleichwohl erscheinen die Textilkunde bzw. ausgewählte Bereiche von ihr als eine fachliche Nische, für die Frauen aufgrund ihrer vermeintlich natürlichen Veranlagung eine besondere Begabung aufweisen.

Alle drei Kunsthistorikerinnen erfuhren, weil sie Frauen waren, während ihrer Ausbildung und im Berufsleben Benachteiligungen, die im wesentlichen nicht individuell, sondern strukturell bedingt waren. Dabei ist besonders hervorzuheben, daß sich Wissenschaftsideologie und Geschlechterideologie durchdrungen haben. Die drei Kunsthistorikerinnen versuchten sich mit dem etablierten Wissenschaftssystem, das eine eindeutige Fremd- oder Außendefinition darstellt, zu arrangieren: sie verhielten sich affirmativ, um als Frau in der von männlichen Leitbildern bestimmten Kunstgeschichte überhaupt bestehen zu können; sie bildeten fachliche Nischen, um wenigstens eine gewisse Akzeptanz zu erfahren. Diese Nischenbildung etwa im Bereich des Kunstgewerbes oder der Textilforschung birgt jedoch die Gefahr, daß mit dem Konstrukt einer vermeintlich weiblichen Kunstgeschichte zugleich patriarchalische Machtpositionen verstärkt werden. Dieses Phänomen findet strukturell gesehen heutzutage eine Wiederholung in der weitverbreiteten Klassifizierung von Geschlechterforschung als bloßes Randgebiet der Wissenschaft. Für das frühe 20. Jahrhundert bleibt zu diskutieren, ob die Herausbildung grundlegender Alternativen

zum etablierten Wissenschaftssystem überhaupt realistischerweise möglich gewesen wäre. Dabei ist auch zu überlegen, ob Frauen vielleicht deswegen keine weitreichenderen Alternativen entwickeln konnten, weil sie nicht in den Schlüsselpositionen der Universität tätig waren, wo ganz offensichtlich das Profil und die Struktur von Wissenschaft wesentlich entwickelt und etabliert wurden – und noch immer werden.

Anmerkungen

Ich danke den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der von mir besuchten Archive für ihre freundliche Unterstützung meiner Forschungen, insbesondere dem Staatsarchiv des Kantons Zürich, dem Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin, dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (namentlich Jörn Grabowski, Barbara Götze und Ingrid Seelecke) und dem Deutschen Literaturarchiv, Marbach a.N. Für Hinweise und Anregungen danke ich zudem herzlich neben Gabriele Hofner-Kulenkamp und Barbara Lange vor allem Wolfgang Beyrodt, Magdalena Droste, Barbara Hahn und Angelika Schaser.

- 1 Helene Lange und Gertrud Bäumer (Hg.), *Handbuch der Frauenbewegung*, 5 Bde., Berlin 1901-15, Bd. V: *Die deutsche Frau im Beruf, Praktische Ratschläge zur Berufswahl*, bearb. von Josephine Levy-Rathenau und Lisbeth Wilbrandt, Berlin 1906, S. 255-256.
- 2 Bei meinen Ausführungen zur allgemeinen Situation der Mädchenschulen und des Frauenstudiums um die Jahrhundertwende beziehe ich mich im folgenden vor allem auf: Kristine von Soden, *Zur Geschichte des Frauenstudiums*, in: Kristine von Soden und Gaby Zipfel, *70 Jahre Frauenstudium, Frauen in der Wissenschaft*, Köln 1979, S. 9-42, Anne Schlüter und Annette Kuhn (Hg.), *Lila Schwarzbuch, Zur Diskriminierung von Frauen in der Wissenschaft*, Düsseldorf 1986 (*Geschichtsdidaktik: Studien, Materialien* Bd. 35), Gabi Förder-Hoff, *Frauen in der Wissenschaft, Zur Entstehung ›weiblicher Wissenschaft‹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: *Wissenschaften in Berlin*, hg. von Tilmann Buddensieg, Kurt Düwell und Klaus-Jürgen Sembach, *Begleitbuch*

- zur Ausstellung *Der Kongreß Denkt*, Kongreßhalle Berlin 1987, Bd. 3: *Gedanken*, S. 63-69, Claudia Huerkamp, *Frauen, Universitäten und Bildungsbürgertum, Zur Lage studierender Frauen 1900-1930*, in: Hannes Siegrist (Hg.), *Bürgerliche Berufe, Zur Sozialgeschichte der freien und akademischen Berufe im internationalen Vergleich*, Göttingen 1988 (*Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft* Bd. 80), S. 200-222 und Anne Schlüter (Hg.), *Pionierinnen, Feministinnen, Karrierefrauen?*, *Zur Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland*, Pfaffenweiler 1992 (*Frauen in Geschichte und Gesellschaft* Bd. 22) sowie – regionalgeschichtlich – Ulla Bock und Dagmar Jank, *Studierende, lehrende und forschende Frauen in Berlin: 1908-1945 Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, 1948-1990 Freie Universität Berlin*, Ausstellungsführer der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, Berlin 1990, Edith Glaser, *Hindernisse, Umwege, Sackgassen, Die Anfänge des Frauenstudiums in Tübingen (1904-1934)*, Weinheim 1992 (*Ergebnisse der Frauenforschung* Bd. 25) und *Ausst.-Kat. Stieftöchter der Alma mater?*, 90 Jahre Frauenstudium in Bayern – am Beispiel der Universität München, hg. von Hadumod Bußmann, Universität München 1993.
- 3 Vgl. u.a. Heinrich Dilly (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990 mit keinem Beitrag über eine Kunsthistorikerin oder Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft*, Düsseldorf 1966, überarb. und erw. Neuauf. München 1990, der Wissenschaftlerinnen nur ganz am Rande erwähnt. Wolfgang Beyrodt, *Kunstgeschichte als Universitätsfach*, in: Peter Ganz u.a.

- (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 48), S. 313-333, hier S. 330 erwähnt, daß sich gerade für die Universität Heidelberg interessante Fragen stellen lassen »wie z.B. die nach den ersten Promotionen von Frauen in der Kunstgeschichte«. Im vergleichsweise liberalen Baden waren Frauen, was zu ergänzen ist, seit 1900 zum Studium zugelassen, das damit für Deutschland die Vorreiterrolle einnahm.
- 4 Natürlich gibt es einige Ausnahmen, wobei bezeichnend ist, daß diesen Kunsthistorikerinnen jeweils etwas Besonderes anhaftet, so etwa Rosa Schapire (1874-1954), die aufgrund ihrer Kontakte zu den Brücke-Künstlern bekannt wurde (vgl. u.a. Gerhard Wietek, Dr. phil. Rosa Schapire, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 9, 1964, S. 115-160 und Maïke Bruhns, Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst, in: *Henriette Junge (Hg.), Avantgarde und Publikum, Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 269-282), oder Gertrude Bing (1892-1964), deren Name immer wieder im Zusammenhang mit Aby Warburg Erwähnung findet (vgl. u.a. Bettina Götz, *Collegé Bing und Fräulein Doktor*, in: *Silvia Baumgart u.a. (Hg.), Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991, Berlin 1993, S. 19-26), oder Lu Märten (1879-1970), die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in der SPD und KPD kulturpolitisch aktiv war, als Autodidaktin literarische und kulturtheoretische Texte, darunter das Buch *Die Künstlerin* (1919), veröffentlichte und seit den 1970er Jahren teilweise wiederentdeckt wurde (vgl. u.a. Chrysoula Kambas, *Die Werkstatt als Utopie*, Lu Märten's literarische Arbeit und Formästhetik seit 1900, Tübingen 1988 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 19) und Beatrix Geisel, »Denken Sie sich Goethe als Heimarbeiter!«, *Lu Märten: Von der »Obdachlosigkeit« weiblicher Kreativität*, in: *Ines Lindner u.a. (Hg.), Blick-Wechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989 (Vorträge der 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung vom September 1988 in Berlin), S. 187-197). – Cordula Bischoff erstellt in ihrem Artikel *Professorinnen der Kunstwissenschaft – Geschichte, Gegenwart und Zukunft*, in: *Frauen-Kunstwissenschaft*, Heft 5/6, Mai 1989 (Themenschwerpunkt: Ausbildung und Beruf im Kunst- und Kulturbereich), S. 9-19 eine Liste der ersten Professorinnen für Kunstgeschichte in Deutschland seit den 1920er Jahren.
- 5 Claire Richter Sherman zus. mit Adele H. Holcomb (Hg.), *Women as interpreters of the visual arts, 1820-1979*, Westport/Connecticut und London 1981 (Contributions in women's studies No. 18); von deutschsprachigen Kunsthistorikerinnen wird von Madlyn Millner Karr ausführlicher Erica Tietze-Conrat (1883-1958): *Productive Scholar in Renaissance and Baroque Art* vorgestellt (S. 301-326). – Den Anteil der Frauen an der Geschichte amerikanischer Museen erörtert Kathleen D. McCarthy, *Women's culture, American philanthropy and art, 1830-1930*, Chicago/London 1991, u.a. mit so prominenten Beispielen wie Isabella Stewart Gardner und Gertrude Vanderbilt Whitney.
- 6 Gabriele Hofner-Kulenkamp, *Kunsthistorikerinnen im Exil*, Magister-Arbeit, Universität Hamburg 1991, 2-teiliges Typoskript (in das ich dankenswerterweise Einsicht nehmen konnte), Gabriele Hofner-Kulenkamp, *Versprengte Europäerinnen, Deutschsprachige Kunsthistorikerinnen im Exil*, in: *Frauen und Exil, Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*, hg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung von Claus-Dieter Krohn u.a., München 1993 (Exilforschung, Ein Internationales Jahrbuch Bd. 11), S. 190-202, Barbara Lange, Aenne Liebreich (1899-1939/40), Dr. phil. – Habilitation unerwünscht!, in: *Kunstgeschichte in Kiel, 100 Jahre Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität, Kiel 1994*, S. 45-51, Christine Göttler, Marie Luise Gothein (1863-1931). »Weibliche Provinzen« der Kultur, in: *Barbara Hahn (Hg.), Frauen in den Kulturwissenschaften*, Von Lou Andreas-Salomé bis Hannah Arendt,

- München 1994, S. 44-62, 294-300, Barbara Paul, Gertrud Kantorowicz (1876-1945). Kunstgeschichte als Lebensentwurf, ebd., S. 96-109, 310-316, und Barbara Paul, Frida Schottmüller (1872-1936). Kunsthistorikerin an den Preußischen Museen zu Berlin, in: Henrike Hülsbergen (Hg.), Stadtbild und Frauenleben, Berlin im Spiegel von zwanzig Frauenporträts, erscheint 1995 in der Reihe »Berlinische Lebensbilder« der Historischen Kommission zu Berlin. S. ferner Irene Below, Unbekannte Kunsthistorikerinnen – Hanna Deinhard wiedergelesen, in: Frauen-Kunstwissenschaft, Jg. 6, Heft 16, Nov. 1993, S. 6-21, die eine vergessene Kunsthistorikerin wieder ins Bewußtsein der Fachwelt bringen möchte. S. zudem das von Barbara Hahn herausgegebene Buch Frauen in den Kulturwissenschaften, Von Lou Andreas-Salomé bis Hannah Arendt, München 1994, darin bes. Barbara Hahns Einleitung »Laßt alle Hoffnung fahren ...«, Kulturwissenschaftlerinnen vor 1933, in der sie vor allem die Gründe für die vielfach behinderten akademischen Karrieren von Kulturwissenschaftlerinnen vor 1933 und die bis in die Gegenwart reichenden Auswirkungen erörtert; dabei geht es ihr wesentlich darum, den im Jahre 1933 begründeten »tiefen Riß« in der Geschichte intellektueller Frauen in Deutschland und unseren heutigen Umgang mit diesem Phänomen zu problematisieren.
- 7 Frida Schottmüller, Fra Angelico da Fiesole, Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst Bd. 18), Stuttgart/Leipzig 1911, Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance (Bauformen-Bibliothek Bd. 12), Stuttgart 1921 und Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche Bd. 5), Berlin 1913 und 2., erw. Auflage 1933.
- 8 Vgl. u.a. Rüdiger Klessmann, Gemäldegalerie Berlin, Essen 1971 und Henning Bock, Zur Geschichte der Sammlung, in: Kat. Gemäldegalerie Berlin, Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke, Berlin 1985, S. 10-36.
- 9 Zur Biographie Frida Schottmüllers vgl. vor allem den Lebenslauf in ihrer Dissertation Die Gestalt des Menschen in Donatelos Werk, Phil. Diss. Zürich 1903, Zürich 1904 (zudem als umfangreicheres Buch veröffentlicht: Donatello, Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat, München 1904).
- 10 Zur Situation des Frauenstudiums an der Universität Zürich vgl. Ebenso neu als kühn, 120 Jahre Frauenstudium an der Universität Zürich, hg. vom Verein Feministische Wissenschaft Schweiz, Zürich 1988 und Gabi Einsele, »Kein Vaterland«, Deutsche Studentinnen im Zürcher Exil (1870-1908), in: Schlüter (Hg.) 1992 (wie Anm. 2), S. 9-34, hier bes. S. 17.
- 11 Claire Schubert, Die Brunnen in der Schweiz, Denkmäler der Kunst- und Kulturgeschichte, Phil. Diss. Zürich 1885, Frauenfeld 1885; vgl. Thea und Peter Vignau-Wilberg, Bibliographie der kunsthistorischen Dissertationen in der Schweiz 1866-1970, in: Jahrbuch Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1972/73 (erschienen 1976): Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen, S. 135-203, hier S. 181, Nr. Zü 5 und Adolf Reinle, Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939, in: ebd., S. 71-88.
- 12 Cläre Schubert-Feder, Das Leben der Studentinnen in Zürich, in: Preußische Jahrbücher, Bd. 70, H. 6 vom Dez. 1892, S. 747-764, hier S. 750-756; vgl. zudem Cläre Schubert-Feder, Das Leben der Studentinnen in Zürich, 3. Aufl. Berlin 1894.
- 13 Schottmüller 1904 (wie Anm. 9). Frida Schottmüller erhielt die Bewertung »magna cum diligentia et sagacitate conscripta«, vgl. die Dissertationsgutachten von Johannes Rudolf Rahn vom 27.7.1903 und Carl Bruns vom 10.11.1903, Staatsarchiv des Kantons Zürich, Akte U 109b 7, Dossier Schottmüller.
- 14 Zu Bode vgl. u.a. Barbara Paul, Wilhelm von Bodes Konzeption des Kaiser Friedrich-Museums. Vorbild für heute?, in: Berlins Museen, Geschichte und Zukunft, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, München/Berlin 1994, S. 205-220.
- 15 Vgl. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kasensbücher und Nachlaß Bode, Kartei Personalien. Von 1935 bis zu ihrem Tode 1936

- arbeitete Frida Schottmüller im Rahmen von Werkverträgen weiterhin für die Museen.
- 16 Vgl. Frida Schottmüller an Wilhelm von Bode am 16.1. und 10.2.1910, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nachlaß Bode 4439.
 - 17 Vgl. u.a. Frida Schottmüller an Wilhelm von Bode aus Rom am 19.1.1908, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nachlaß Bode 4439; vgl. zudem Jacob Burckhardt, *Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, 10. verbesserte und vermehrte Aufl. unter Mitwirkung von C. von Fabriczy und anderen Fachgenossen bearb. von Wilhelm von Bode, Leipzig 1909.
 - 18 Frida Schottmüller an Wilhelm von Bode aus Schierke am 22.9.1908, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nachlaß Bode 4439; vgl. zudem Wilhelm von Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1902 und *Florentine Sculptors of the Renaissance*, London 1908.
 - 19 Zur Biographie von Gertrud Kantorowicz vgl. vor allem den Lebenslauf in ihrer Dissertation *Über den Meister des Emmausbildes in San Salvatore zu Venedig*, Diss. Zürich 1903, Neu-Ruppin 1904 und Michael Landmann, *Gertrud Kantorowicz*, 9. Oktober 1876 - 19. April 1945, in: Gertrud Kantorowicz, *Vom Wesen der griechischen Kunst*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Landmann, Heidelberg/Darmstadt 1961 (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Bd. 24), S. 93-106; weitere Einzelheiten in Paul 1994 (wie Anm. 6).
 - 20 Kantorowicz 1904 (wie Anm. 19). Gertrud Kantorowicz erhielt die Bewertung »diligentissime et sagaciter conscripta«, vgl. die Dissertationsgutachten von Johannes Rudolf Rahn vom 15.5.1903 und Carl Bruns vom 1.7.1903, Staatsarchiv des Kantons Zürich, Akte U 109b 7, Dossier Kantorowicz.
 - 21 Rudolf Pannwitz an Gertrud Kantorowicz am 15.6.1903 aus Berlin nach Zürich, Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N., A: Pannwitz.
 - 22 Gertrud Kantorowicz, *Über den Märchenstil der Malerei und die Sienesische Kunst des Quattrocento*, in: *Beiträge zur Ästhetik und Kunstgeschichte von Edith Landmann-Kalischer, Gertrud Kühl-Claassen und Gertrud Kantorowicz*, Berlin 1910, S. 137-254.
 - 23 Ebd., bes. S. 148ff.
 - 24 Ebd., bes. S. 224ff.
 - 25 Ebd., S. 226-229.
 - 26 Ebd., S. 234-235.
 - 27 Ebd., S. 234, 246, 231 und 229.
 - 28 So findet sich keine Rezension in den einschlägigen zeitgenössischen Fachorganen; auch jüngst in *Painting in Renaissance Siena, 1420-1500*, bearb. von Keith Christiansen, Laurence B. Kanter und Carl Brandon Strehlke, *Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art*, New York 1988/89 ist die Arbeit von Gertrud Kantorowicz in der umfangreichen internationalen, auch historisch weit zurückgreifenden Bibliographie nicht verzeichnet.
 - 29 Frida Schottmüller, *Frauenbeiträge zur Kunstwissenschaft*, in: *Die Frau*, Jg. 19, 1911/12, S. 72-77. Kurz zuvor wurde das Buch bereits als »ein Dokument wissenschaftlicher Frauenarbeit« empfohlen (*Die Frau*, Jg. 18, 1910/11, S. 183).
 - 30 Zur Biographie Marie Schuettes vgl. vor allem den Lebenslauf in ihrer Dissertation *Der schwäbische Schnitzaltar*, Einleitung. Kapitel II u. III, Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 1903, Berlin o.J. (später komplett als eigenständiges Buch in der Reihe *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 91. Heft, veröffentlicht: *Der schwäbische Schnitzaltar*, Strassburg 1907) sowie Ruth Grönwoldt, Marie Schuette, in: *Kunstchronik*, Jg. 29, H. 10 vom Okt. 1976, S. 356-358 und Marie Schuette, Dr. phil. in: *Mitteilungen des städtischen Museums des Kunsthandwerks zu Leipzig/Grassimuseum und seines Freundes- und Förderkreises e.V.*, H. 2 von Anfang 1993, S. 190-191.
 - 31 Nach Grönwoldt 1976 (wie Anm. 30), S. 358.
 - 32 Antrag vom 3.2.1902, Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv, UK Nr. 155 (Acta des Königlichen Universitäts-Kuratoriums zu Berlin, Betr.: Die Zulassung der Frauen zu den Universitätsvorle-

- sungen), Bl. 17-18; neben Marie Schuette beteiligte sich von kunsthistorischer Seite noch Margarete Siebert; neben den Frauen der Berliner Universität unterzeichneten den Antrag auch Studentinnen der Universitäten Bonn, Breslau, Göttingen, Königsberg und Marburg.
- 33 Schreiben der Philosophischen Fakultät an das Universitäts-Kuratorium vom 17.5.1902, ebd., Bl. 30.
- 34 Vgl. die Promotionsakte von Marie Schuette, Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv, Phil. Fak. Nr. 384 (Acta der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Betr.: Promotionen, 22.7.-1.8.1903), Bl. 112-122, hier bes. Bl. 118 mit dem Dissertationsgutachten von Heinrich Wölfflin vom 22.6.1903 (»laudabile«) und seinem Antrag auf Zulassung zur Promotion sowie Bl. 119 mit der durch namentliche Unterschriften erwirkten Genehmigung der Philosophischen Fakultät; Marie Schuette promovierte am 29.7.1903 mit »cum laude« (vgl. ebd., Bl. 112).
- 35 Frida Schottmüller an Wilhelm von Bode am 10.2.1910, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nachlaß Bode 4439.
- 36 Marie Schuette (Hg.), *Alte Spitzen*, Aus Anlass der Spitzenausstellung im Leipziger Kunstgewerbemuseum 1911, Städtisches Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, Leipzig 1912.
- 37 Marie Schuette, *Alte Spitzen* (Nadel- und Klöppelspitzen), Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Berlin 1913, 2. durchges. Aufl. Berlin 1921 (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Bd. 6) und weitere Aufl.
- 38 Marie Schuette und Sigrid Müller-Christensen, *Das Stickereiwerk*, Tübingen 1963; Sigrid Müller-Christensen verfaßte das Kapitel »Material und Technik«.
- 39 Lange/Bäumer (Hg.) 1901-15, Bd. V, Berlin 1906 (wie Anm. 1), S. 256. – Das Phänomen, daß sich Kunsthistorikerinnen zum Teil im Bereich des Kunstgewerbes eine fachliche Nische aufbauten, wäre für das spätere 19. und frühe 20. Jahrhundert einmal

- im Zusammenhang mit kunstgewerblich tätigen Künstlerinnen zu erörtern. Zu letzterem Problemkreis vgl. u. a. Dagmar Ladj-Teichmann, *Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten*, Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenarbeit im 19. Jahrhundert, Weinheim/Basel 1983, Roszika Parker, *The subversive stitch*, Embroidery and the making of the feminine, London 1984 und Magdalena Droste, *Beruf: Kunstgewerblerin*, Frauen in Kunsthandwerk und Design 1890-1933, in: *Ausst.-Kat. Frauen im Design*, Berufsbilder und Lebenswege seit 1900, Design Center Stuttgart 1989, S. 174-202.
- 40 Vgl. u. a. Julius Lessing (Hg.), *Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland*, Berlin o.J. und Otto von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1913, Neue Ausg. Berlin 1921.
- 41 Vgl. Einrichtung der Stiftung (Stand 1.7.1993), in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Bd. 29, 1992, S. 519-524, hier S. 520-521.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Abb. 2: aus Gertrud Kantorowicz, *Vom Wesen der griechischen Kunst*, hg. von Michael Landmann, Heidelberg/Darmstadt 1961 (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Bd. 24), Frontispiz; Abb. 3: aus Beiträge zur Ästhetik und Kunstgeschichte von Edith Landmann-Kalischer, Gertrud Kühl-Claassen und Gertrud Kantorowicz, Berlin 1910, Abb. 24; Abb. 4: aus Mitteilungen des städtischen Museums des Kunsthandwerks zu Leipzig/Grassimuseum und seines Freundes- und Förderkreises e. V., H. 2 von Anfang 1993, S. 190; Abb. 5: aus Marie Schuette, *Alte Spitzen* (Nadel- und Klöppelspitzen), Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Berlin 1913, 2. durchges. Aufl. Berlin 1921 (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Bd. 6), S. 113, Abb. 90