

STELLA KRAMRISCH

JO ZIEBRITZKI

STELLA KRAMRISCH

Kunsthistorikerin zwischen Europa und Indien.
Ein Beitrag zur Depatriarchalisierung
der Kunstgeschichte



BÜCHNER-VERLAG

Wissenschaft und Kultur



Mit freundlicher
Unterstützung von
Ulmer Verein – Verband für
Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

Jo Ziebritzki
Stella Kramrisch

Kunsthistorikerin zwischen Europa und Indien. Ein Beitrag
zur Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte

ISBN (Print) 978-3-96317-229-8

ISBN (ePDF) 978-3-96317-766-8

Copyright © 2021 Buechner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | rn

Bildnachweis Umschlag: Stella Kramrisch at the Philadelphia Museum
of Art's *Himalayan Art exhibition*, 1978, The Stella Kramrisch Papers,
Series VI: Personal papers, 1930s–1998, Philadelphia Museum of Art,
Library and Archives

Druck und Bindung: Schaltungsdienst Lange oHG, Berlin

Die verwendeten Druckmaterialien sind zertifiziert als FSC-Mix.

Printed in Germany

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den
Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags
unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im
Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Vorwort

Die von Linda Nochlin gestellte, berühmte Frage: »Why have there been no great woman artists« liegt bereits ein halbes Jahrhundert zurück.¹ Nur langsam ist sie auf den bestehenden Kanon der Kunstgeschichtsschreibung angewendet worden, um die in der Genealogie des Fachs fortdauernde Unsichtbarkeit von Kunsthistoriker*innen zu erkunden. Indem die vorliegende, Neuland betretende Studie von Jo Ziebritzki das kunsthistorische Schaffen der auf drei Kontinenten tätigen Kunsthistorikerin Stella Kramrisch beleuchtet, lenkt sie unsere Aufmerksamkeit auf das patriarchalische »Unbewusste« des Fachs Kunstgeschichte.² Weibliche Akteur*innen ins Fach zurück zu holen bildet, so zeigt dieses Buch, mehr als eine bloße additive wissenschaftliche Geste der Wiedergutmachung. Die Untersuchung leistet eine grundlegende Reflexion über zwei für die Kunstgeschichte zentrale Themen. Zum einen analysiert die Autorin diejenige institutionelle Grundlegung eines in den Geisteswissenschaften bedeutenden Faches, die auf genderbasierter Marginalisierung fußt. Zweitens geht sie auf die methodische Herausforderung für die Kunstgeschichtsschreibung ein, um das transformative Potential des infolge der Marginalisierung von Kunsthistoriker*innen verloren gegangenen Wissens für das Fach zu bewerten.

Die wissenschaftliche Unsichtbarkeit der österreichischen, aus einer jüdischen Familie stammenden Kunsthistorikerin Stella Kramrisch ist auf

1 Linda Nochlin, »Why Have There Been No Great Women Artists?« (1971), in: Dies., *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York: Harper and Row, 1988, S. 145–178.

2 In Anlehnung an Viktoria Schmidt-Linsenhoff, »Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte«, in: Irene Below u. Beatrice von Bismarck (Hg.), *Globalisierung Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in der Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg: Jonas Verlag, 2005, S. 19–38.

einen weiteren Grund zurückzuführen: Ihre Forschungstätigkeit widmete sie einer Fachrichtung, die für den im frühen 20. Jahrhundert entstehenden westlichen Kanon der Kunstgeschichte noch als exotisches Randgebiet galt, und zwar die Geschichte der frühen Kunst des indischen Subkontinents. Der Strömung »Weltkunstgeschichte« zugeordnet, sollte die Erforschung der alten indischen Kunst an einigen wenigen deutschsprachigen Universitäten Mitteleuropas dazu dienen, die Kunstproduktion aller Völker der Welt in einem Evolutionsschema zu verfestigen, an dessen Spitze die gegenwärtige europäische Kunst stünde. Indem die akademische Kunstgeschichte heute sämtliche nichtwestliche Kunstgeschichten in den einzelnen regionalen Studien abgeschottet hat, bleibt die kritische Assimilierung sowie Verflechtungsgeschichte weltregionaler Erfahrungen mit dem sogenannten *Mainstream* weiterhin ein Forschungsdesiderat. In dieser Hinsicht wirft die Studie von Ziebritzki einen neuen, transkulturell ausgerichteten Blick auf Kramrischs kunsthistorische Praxis, um ihre selektive Rezeption, sowohl in Europa als auch in der nationalorientierten Kunstgeschichtsschreibung in und über Indien, zu hinterfragen. Die Autorin untersucht ihren Gegenstand im Rahmen einer dynamischen »Kunstgeschichte des Kontaktes«³, um die konstituierende Wirkung dieser Geschichte für alle beteiligten Akteur*innen und Historiographien greifbar zu machen. Der von Stella Kramrisch, infolge ihrer in Wien, Kalkutta und London betriebenen wissenschaftlichen sowie kuratorischen Tätigkeit, herausgearbeitete Kunstbegriff – so zeigt uns Ziebritzki – regte eine kritische Erneuerung in der Kunstgeschichte, sowohl im kolonialen Indien als auch im deutschsprachigen Raum des frühen 20. Jahrhunderts, an. Kramrischs umfangreiche, grenzüberschreitende sowie zwischen Sprachen und Wissenschaftskulturen vermittelnde monografische Arbeiten brachten einen neuen Begriffssapparat hervor, der indische Objekte nicht mehr als Evidenz für ethnologische, antiquarische oder evolutionstheoretische Erkenntnisse in Dienst nahm, sondern sie als Kunst würdigte.

3 Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b_books Verlag, 2017.

Die durch Jo Ziebritzki in Gang gesetzte Infragestellung von Mechanismen der historiographischen Kanonbildung vermeidet umsichtig die Gefahr einer feministisch ausgerichteten Wissenschaftspraxis, die von einem verabsolutierten Verständnis weiblicher Identität ausgeht, um in einer Ghettoisierung von Frauen in der Kunstgeschichte zu münden. Ihre Reflexionen über das Verhältnis von Kunstgeschichte und kultureller sowie geschlechtlicher Differenz verbinden gekonnt die Analyse institutioneller mit diskursiven Strukturen und Handlungsmustern, um Fragen von Hierarchien sowie Exklusionen, die dem Fach Kunstgeschichte bis in die Gegenwart zu Grunde liegen, ans Licht zu bringen. Ziebritzkis treffende Studie leistet einen erfrischenden sowie inspirierenden Beitrag für die Kunstgeschichte in einer Zeit, wo der öffentliche Diskurs über Gender und Kultur zu jenem neuralgischen Punkt gehört, bei dem die demokratische Gesinnung sowie die Weltoffenheit einer Gesellschaft Wertung findet.

Prof. Dr. Monica Juneja
(Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg)

Inhalt

Vorwort	5
1. Die Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte steht an	11
Bedeutende Kunsthistoriker* waren Männer	16
Feministische Kunstgeschichte	25
2. Stella Kramrisch erforscht indische Kunst	35
Lernjahre in Wien um 1910 bis 1920	38
Strzygowskis Methode der Wesensforschung	42
Kramrischs Promotion als Wegbereiterin	48
3. Von adrishtam und drishtam zu Mythos und Natur	55
<i>Grundzüge der Indischen Kunst</i> (1924)	59
Rezensionen der <i>Grundzüge</i>	74
Wirkungskontext Reformbewegungen	77
4. Indische Kunst und die Weltkunstgeschichte	85
Handbuch <i>Die Außereuropäische Kunstgeschichte</i> (1929)	86
»Die Indische Kunst« im Handbuch	90
Wirkungskontext Weltkunstgeschichte	95
5. <i>Photographic Exhibition of Indian Art</i> am Warburg Institut (1940)	103
Zusammenarbeit von Kramrisch, Saxl und Bing	105
Fotografien indischer Kunst auf Tafeln montiert	110
Wirkungskontext London und Großbritannien	116
Kramrisch in Indien und den USA nach 1940	121

6. Wege der Geschichtsschreibung	125
Kramrisch – Mitbegründerin der Indischen Kunstgeschichte	127
Patriarchat, Migration, Wissensgeschichte	130
Epilog – Depatriarchalisierung und Dekolonialisierung	137
Anhang	139
Literatur und weitere Quellen	141
Bild- und Anhangsnachweis	151
Dank	153
Personenverzeichnis	157

1. Die Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte steht an

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kämpfte eine wachsende Anzahl an Frauen* für die Zulassung zum regulären Universitätsstudium.¹ Diejenigen Professoren*, die Wissenschaft als männliche Domäne verstanden, reagierten mit Unmut und nutzten ihre Position, um das Frauenstudium zu verhindern.² Pionierinnen* widerlegten mit politischem Willen, intellektueller Kompetenz und Mut die Auffassung, der zufolge Frauen* zu akademischer

1 Frauen*, Männer* sowie geschlechtsspezifische Berufsbezeichnungen werden in diesem Buch mit Sternchen gekennzeichnet. Das Sternchen markiert erstens, dass diese beiden sowie alle weiteren Geschlechtskategorien sozial konstruiert sind und zugleich die Realitätserfahrungen der so benannten Menschen prägen. Zweitens betont das Sternchen die Heterogenität der Gruppen, die aufgrund ihres biologischen Geschlechts durch eine patriarchale Perspektive homogenisiert wurden, und zwar sowohl von Zeitgenoss*innen wie auch im historischen Rückblick. Siehe zur binären Ausdifferenzierung der Geschlechtscharaktere: Karin Hausen, »Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: Werner Conze (Hg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart: Klett, 1976, S. 363–393; Friederike Kuster, »Mann – Frau: die konstitutive Differenz der Geschlechterforschung«, in: B. Kortendiek et al. (Hg.), Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung, 2019, DOI 10.1007/978-3-658-12500-4_3-1.

Neben den Geschlechtern gab und gibt es weitere kulturelle Zuschreibungen die naturalisiert wurden: Während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ist die nationalsozialistisch auferlegte Zugehörigkeit zum Judentum eine weitere sozial konstruierte Kategorie, die enorme Relevanz bekam, da sie über Leben und Tod entschied. Auch jüdisch* wird daher mit Sternchen geschrieben, wenn die jüdische* Herkunft der Akteurinnen* eine durch den Nationalsozialismus auferlegte Zuschreibung war, und nicht der Selbstbezeichnung der Akteurinnen* entsprach.

2 Zu den Anfängen des Frauenstudiums siehe: Marco Birn, Die Anfänge des Frauenstudiums in Deutschland. Das Streben nach Gleichberechtigung von 1869–1918, dargestellt anhand politischer, statistischer und biographischer Zeugnisse, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015.

Leistung nicht befähigt seien. Nach langwierigen politischen Verhandlungen führten deutschsprachige Universitäten das reguläre Frauenstudium zu Beginn des 20. Jahrhunderts schließlich ein. Im Jahr 1900 führte Baden mit den Universitäten Freiburg und Heidelberg diese Veränderung an, während die Berliner Universität in Preußen sich erst 1908 öffnete.³ Das galt auch für das Fach Kunstgeschichte.

Einer der bekanntesten Kunsthistoriker um die Jahrhundertwende war Heinrich Wölfflin (1864–1945). Mit der formalistischen Methode des Vergleichens trug er wesentlich zur Anerkennung des Fachs als eigenständige Wissenschaft bei. Als Professor unterrichtete er an vielen Orten, darunter zweimal in der Schweiz, und zwar ab 1893 in Basel und knappe 30 Jahre später, ab 1924, in Zürich. Von Bedeutung ist das, da schweizerische Universitäten bei der Öffnung für das Frauenstudium indirekt eine treibende Kraft waren, denn sie ließen bereits während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Frauen* zum Studium zu. Die Universität Zürich hatte 1867 als erste deutschsprachige Universität eine Frau zum regulären Medizin-Studium zugelassen und zog viele weitere Studentinnen* an.⁴ Einige Zürcher Studentinnen* dieser ersten Generation sind bis heute für ihre herausragende Arbeit bekannt. So zum Beispiel Rosa Luxemburg, die im Oktober 1889 ihr Studium in Zürich aufnahm. Auch die Frauenrechtlerin Marie Baum war eine Zürcher Studentin, und als solche eng mit der Historikerin Ricarda Huch befreundet. Gespräche mit klugen Frauen* wusste Wölfflin durchaus zu schätzen,⁵ und so verband ihn eine lange und tiefe Freundschaft mit Huch. Er schätzte Huch gar als »erste Dichterin Deutschlands« so hoch,

3 Zur Geschichte des Frauenstudiums bis 1918 siehe: Birn, *Die Anfänge des Frauenstudiums in Deutschland*, 2015. Für einen konzentrierten Überblick der Entwicklungen bis 1945 siehe das Kapitel »Das Frauenstudium«, in: Hartmut Titze, *Wachstum und Differenzierung der deutschen Universitäten 1830–1945*, Bd.1: Hochschulen, 2. Teil, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995, S. 42–44.

4 Barbara Paul, »...noch kein Brotstudium« – Zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts«, in: *Kritische Berichte*, 4.1994, S. 6–21, hier S. 8–9; Birn, *Die Anfänge des Frauenstudiums in Deutschland*, 2015, S. 11.

5 Heidy Margit Müller, »Einführung«, in: Dies. (Hg.), *Mosaikbild einer Freundschaft. Ricarda Huchs Briefwechsel mit Elisabeth und Heinrich Wölfflin*, Basel: iudicium, 1994, S.11–35, hier S. 17.

dass er sie gemeinsam mit Kollegen in Deutschland und der Schweiz für den Nobelpreis vorschlug.⁶ Dennoch störte Wölfflin irgendetwas an den vielen studierenden Frauen*, denn er gab »wiederholt seinem Verdruß darüber Ausdruck«, dass immer mehr Studentinnen* seine Vorlesungen besuchten.⁷ Obwohl er die akademische Leistung Einzelner würdigte, haderte er mit seiner Aufgabe, »Frauen und Töchter« universitär zu unterrichten, wie aus Briefen hervorgeht.⁸ Während seines ersten Jahres in Zürich bedrückt Wölfflin diese Situation derart, dass er in einem Brief an seine Verwandte Anna Bühler-Koller klagt: »Schrecklich: ich werde, bei der völligen Öffentlichkeit der Universität, zum Mädchenschulprofessor erniedrigt.«⁹ War es die schiere Masse, die ihn in seiner Professorenwürde derart kränkte, dass es ihm die Zeit, Tinte und Kraft wert war, seinen Verdruss schriftlich kund zu tun? Hätten nur wenige Studentinnen* in Wölfflins Vorlesungen gesessen, hätte er trotzdem geschlechtsspezifische Pauschaldiskriminierungen geäußert? Dass Wölfflin die Erfahrung, als Professor Frauen* zu unterrichten, als ›Erniedrigung‹ empfindet, lässt seine Misogynie¹⁰ erkennen.

6 Ebd., S. 18, S. 20–21.

7 Ebd., S. 18.

8 Ebd.

9 Ebd.; Ebenso »schrecklich« empfand Wölfflin die kritische Auseinandersetzung mit seinen Thesen in dem Buch »Henri Wölfflin. Sa théorie. Ses prédécesseurs«, mit dem Hanna Levy 1936 an der Sorbonne in Paris promovierte, wo sie ab 1933 im Exil lebte. Siehe für die Bearbeitung und Kontextualisierung von Levys Argumenten, der ausbleibenden Rezeption ihres Buches und Wölfflins abwertendem, mit antisemitischem Unterton durchdrungenen Kommentar: Burcu Dogramaci und Karin Wimmer, »Anfänge und Umbrüche. Hanna Levy am Kunsthistorischen Seminar der Universität München«, in: Irene Below und Burcu Dogramaci (Hg.), Kunst und Gesellschaft zwischen den Kulturen. Die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard im Exil und ihre Aktualität heute, München: edition text und kritik, 2016, S. 27–42.

10 Misogynie ist in direkter Übersetzung »Frauenhass«, und in dieser, so wie der weniger scharfen Bedeutung als Frauenfeindlichkeit, wird der Begriff hier verwendet. Misogynie kann körperbasierter sein. Hass und Abscheu richten sich dabei auf den Körper von Frauen*, insbesondere die Vulva, die reproduktiven Organe und die Menstruation. In einer anderen Ausprägung, die für den Kontext des intellektuellen Umfeldes im Europa des 20. Jahrhunderts mehr Gewicht hat, ist die konstruierte und dann naturalisierte moralisch-intellektuelle Minderwertigkeit von Frauen* sowohl der Grund für als auch das Angriffsziel des frauenverach-

Wölfflins Klage zeugt von der anhaltenden Frauenfeindlichkeit, die trotz der beginnenden Angleichung der Rechte der Geschlechter den sozialen Raum sowie psycho-emotionales Empfinden weiterhin prägte.¹¹ Misogyne Verhaltensweisen gegenüber Frauen* wurden in den patriarchalen Strukturen familiärer und öffentlicher Umfelder, und damit auch der Universitäten, nicht sanktioniert.¹² In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, zur Zeit der bürgerlichen Frauenrechtsbewegung und der Öffnung der Universitäten für Frauen*, re/produzierten Repräsentanten* dieses Systems die Strukturen und das misogyne Verhalten, das Frauen* aufgrund ihres Geschlechts diskriminierte. Zeitgleich erhielten einige Frauen* Unterstützung von männlichen Professoren*, Doktorvätern*, Freunden* und Ehemännern* – und oftmals konnte ein und dieselbe Person sowohl frauenfeindlich handeln und zugleich einzelne Frauen* fördern, wie Wölfflins ambivalentes Empfinden zeigt.

Diese ›Studentinnen*masse‹, die Wölfflin ein Dorn im Auge war, ist in der heutigen Geschichte der Kunstgeschichte inexistent. Ihre heutige Unsichtbarkeit öffnet zwei Fragenfelder: Erstens, wer waren diese Studentinnen*, die zwischen der Jahrhundertwende und den 1930er Jahren Kunstgeschichte studierten? Was war ihre Studienmotivation und wo lagen ihre Forschungsinteressen? Studierten sie Kunstgeschichte als Teil eines hu-

tenden Verhaltens. Misogynie bezeichnet demnach frauenfeindliches Verhalten, das Frauen* aufgrund ihres biologischen Geschlechtes und Geschlechtscharakters diskriminiert. Siehe für eine kultur- anthropologische Studie von Misogynie als transkulturelles und transhistorisches Phänomen: David Gilmore, *Misogyny. The Male Malady*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.

- 11 Eine Sammlung von misogynen Vorurteilen aus dem familiären Umfeld der studierenden Frauen sowie förderliche und repressive Reaktionen von Professoren* hat Marco Birn zusammengetragen in »Teil 3: Zwischen Abgrenzung und Anpassung. Lebensverhältnisse und Versorgungslage«, in: Birn, *Die Anfänge des Frauenstudiums in Deutschland*, 2015, S. 278–341.
- 12 Als patriarchale Strukturen werden die gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien bezeichnet, die Männern* im öffentlichen und familiären Raum die herrschenden Positionen zuschreiben, diese männliche Herrschaft naturalisieren, und dieses Recht auf Macht von Mann* zu Mann* weitergegeben wird. Es wirken auch Frauen* an der Aufrechterhaltung patriarchaler Strukturen mit. Misogynie hingegen bezeichnet die von Männern* empfundene und in spontanen sowie institutionalisierten Verhaltensweisen ausgedrückte Frauenfeindlichkeit.

manistischen Wissenspakets, durch das sie ihre Rolle als bürgerliche Ehefrauen* besser erfüllen konnten? Begegneten ihnen, in ihrem Umfeld und in ihnen selbst, so viele misogynen Widerstände, dass sie im Schatten ihrer Lehrer* und Ehemänner* gefangen blieben? Haben die Frauen* das Studium genutzt, um sich zu emanzipieren, indem sie sich professionalisierten, arbeiteten und selbst finanzierten? Haben einige von ihnen Methoden entwickelt und Gegenstandsbereich erschlossen, die das Fach nachhaltig prägten? Waren sie als Expertinnen* in ihren Fachgebieten anerkannt und sind erst im Prozess der disziplinären Traditionsbildung in die Unsichtbarkeit befördert worden? Durch die Fragen nach der Professionalisierung und ihren Leistungen geht das zweite Fragenfeld auf, denn das Fehlen der Kunsthistorikerinnen* in der heutigen Kunstgeschichtsschreibung steht Wölfflins Klage über ihre zu massige Sichtbarkeit um 1920 diametral gegenüber. Zuerst muss geprüft werden, ob die obige Annahme, dass Kunsthistorikerinnen* in den gängigen Nachschlagewerken der Kunstgeschichte fehlen, tatsächlich zutrifft. Sollte sie sich bewahrheiten, muss geprüft werden, welche Begründungen für das Fehlen angeführt werden. Was sagen diese Lücke über die Werte und Methoden des Faches aus? Wer und was wird als würdig befunden, als Gründerfigur des Faches tradiert zu werden? Wer schreibt diese Geschichten der Kunstgeschichte?

In diesem Buch werden Antworten auf beide Fragefelder gesucht. Zuerst wird die Stelle, beziehungsweise das Fehlen von Kunsthistorikerinnen* in gängigen Nachschlagewerken der Kunstgeschichtsschreibung untersucht (Kapitel 1). Im zweiten Schritt wird das Werk und Wirken einer Kunsthistorikerin, von Stella Kramrisch, zwischen 1920 und 1940 in Europa ergründet, um durch die Mikrogeschichte die Wirkungsweise von Geschlechterverhältnissen im kunsthistorischen Feld zu verstehen (Kapitel 2–5). Mit dem so erlangten Wissen über die kunsthistorische Praxis, die Netzwerke und Rezeption von Kramrischs Arbeit werden im dritten Schritt die Gründe für das heutige Fehlen von Kramrisch in der Geschichtsschreibung zusammengetragen und so die Eingangsthese, dass dieses Fehlen mit der patriarchalen Epistemologie zu erklären sei, geprüft (Kapitel 6).

Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen führt zum Erkennen der patriarchal strukturierten Kunstgeschichtsschreibung und wird deutlich

machen, dass diese seit Jahrzehnten ein verzerrtes Bild der historischen Situation re/produziert. Denn diejenigen Kunsthistoriker*, die heute am lautesten nachhallen, weil sie auf Lehrstühlen saßen oder Institute leiteten, große Schülerschaften hatten, gewichtige Monografien schrieben und deren Nachlassverwaltung nun institutionell geregelt ist, sind nicht notwendigerweise auch diejenigen, die uns heute Orientierung geben und für das Entwerfen von Visionen inspirieren können. Die Depatriarchalisierung der Kunstgeschichtsschreibung ist somit einerseits davon motiviert, die historischen Geschlechterverhältnisse in der Kunstgeschichte klar auszuleuchten. Diese Aufgabe ist andererseits zukunftsweisend, weil so kunsttheoretische Methoden daraufhin befragt werden, wie sie diskurs- und institutionsformend, und damit letztlich auch gesellschaftsformend wirken.

Bedeutende Kunsthistoriker* waren Männer

In der Geschichte der Kunstgeschichte sind einige Kunsthistoriker* für die Erschließung bestimmter Gegenstandsbereiche oder für methodische Neuerungen als Gründerväter* eingegangen. Das geschieht, indem ihre Leistungen von historiographisch arbeitenden Kunsthistorikern* jüngerer Generationen tradiert werden. Die ersten Historiographien der Kunstgeschichte entstanden gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als mit verschiedenen Strategien versucht wurde, die Wissenschaftlichkeit des Faches herzustellen, beziehungsweise ebendiese gegenüber anderen Methoden und Disziplinen zu beweisen.¹³ Eine lange einflussreiche Kunsthistoriographie stellen die zwei Bände *Deutsche Kunsthistoriker* dar, die 1921 und 1924 erschienen.¹⁴ Der Verfasser Wilhelm Waetzold war ab 1920 im Vortragenden Rat des Preußischen Kultusministerium und ab 1927 Generaldirektor der

13 Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt: Suhrkamp, 1979. Darin insbesondere das Kapitel »Formen der Disziplingeschichte«, S. 20–45.

14 Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker* (orig. 1921/24), 2. Bd., 3. unveränd. Aufl., Berlin: Spiess, 1986.

Preußischen Museen. *Deutsche Kunsthistoriker* enthält sieben Kapitel mit gut sechsundzwanzig Porträts von Gelehrten, die über Kunst schrieben. Waetzold war einer von mehreren Kunsthistorikern*, die an Museen und Universitäten arbeitend Aufsätze und Bücher verfassten, in denen sie ihre je eigene Zusammenstellung der für die Geschichte der Kunstgeschichte wichtigen Personen präsentierten.¹⁵ Eine Gemeinsamkeit dieser vielfältigen Aufsätze ist, dass die Fachgeschichte fokussiert auf den Nachweis der zunehmenden Wissenschaftlichkeit der Methoden dargestellt wird. Mit kunsthistorischen Mitteln könne die Bedeutung von Bauten und Bildern erschlossen, und das Verhältnis zwischen einzelnen Kunstwerken vergangener Kulturen zueinander erklärt werden. Denn Kunstgeschichte sei nicht nur eine Hilfswissenschaft der Geschichte, Philologie, Philosophie, Völkerkunde oder Ethnologie, sondern erzeuge eigenständige Erkenntnisse ausgehend von bildnerischen und plastischen Werken. Da Frauen* während dieser Zeit erst an wenigen Orten und seit wenigen Jahren Zugang zu universitärer Bildung hatten, waren es nur Männer*, die diesen Kampf um den Nachweis der Wissenschaftlichkeit untereinander austrugen. Somit verwundert es nicht, dass in den beiden Bänden von Waetzold ausschließlich Kunsthistoriker* männlichen* Geschlechts als Gründerfiguren aufgenommen wurden.

Udo Kultermanns 1966 veröffentlichte *Geschichte der Kunstgeschichte* bildete als Überblickswerk den Brückenschlag zwischen der Zeit vor der nationalsozialistischen Herrschaft und der Neustrukturierung der Disziplin in der westdeutschen Bundesrepublik.¹⁶ Nachdem in den ersten Kapitel die Schriften zu Kunst von der griechischen Antike bis zum sechzehnten Jahrhundert zusammengefasst werden, stellen die folgenden siebzehn Kapitel wichtige Institutionen, intellektuelle Bewegungen, Methodenstreits und Persönlichkeiten vor, die in der vergangenen dreihundert Jahren zur Herausbildung der Kunstgeschichte beigetragen haben. Dieses kunsthistorische Wissen, das bisher als gesichert gegolten habe, werde nun – so schreibt Kultermann es in dem abschließenden Kapitel »Der Kunsthistori-

15 Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, 1979, S. 20–40.

16 Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien/Düsseldorf: Econ, 1966.

ker«, das in der Neuauflage von 1990 erschien – herausgefordert. Denn die »neu erkannte Notwendigkeit einer Integration vorher isoliert behandelter Bereiche, etwa der asiatischen und afrikanischen Kunst, ebenso die Einbeziehung der neuen Perspektiven einer feministischen Kunstgeschichte, fordern den Kunsthistoriker dazu heraus, seine Kriterien der Kunstgeschichte zu überdenken«. ¹⁷ Worin diese Kriterien lagen und wozu ihr »Überdenken«, abgesehen von der Sicherung des eigenen Berufes vor Stellenstreichungen, führen soll, bleibt bei Kultermann offen. Ebenso ungeklärt ist, – wie bei dem generischen Maskulinum so oft, – ob Kultermann Frauen* in seiner Ansprache an »den Kunsthistoriker« mitgedacht hat, oder ob er mit seinen Reflexionen über die gesellschaftliche Relevanz des Fachs tatsächlich die historische und aktuelle Gemeinschaft von Männern* anspricht, die er in seinem Buch nachzeichnet. Wird diese vermeintliche Nichtexistenz von Kunsthistorikerinnen*, die sowohl die Geschichte als auch die Gegenwart der 1990er Jahre betrifft, auch in anderen Nachschlagewerken dieser Zeit und später noch reproduziert?

In der 1990 von Heinrich Dilly herausgegebenen Sammlung *Altmeister Moderner Kunstgeschichte*¹⁸ sind fünfzehn Kunsthistoriker portraitiert, »Altmeisterinnen« sind darin nicht behandelt. Das Vorwort beginnt mit der Anerkennung der »Herren und Frauen«, deren Spuren das Fach geprägt haben. Dennoch findet sich keine Erklärung für das Fehlen von Kunsthistorikerinnenporträts. Ziel des Sammelbandes, so schreibt Dilly im Vorwort, sei die »Formationen der Kunsthistoriographie im 20. Jahrhundert«¹⁹ zu ergründen. Die Verdienste der akademisch arbeitenden Kunsthistoriker spielten bei der Verhandlung dessen, was als »Kunst« gesehen werde, eine oft unterschätzte Rolle, während die des Marktes tendenziell überschätzt würde.²⁰ Bewusst verzichte er auf den Artikel der »Meisterdenker« und betont,

17 Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage*, 1990, München: Prestl, 1996. Darin Kapitel »Der Kunsthistoriker«, S. 240–242, hier 240.

18 Heinrich Dilly (Hg.), *Altmeister Moderner Kunstgeschichte*, Berlin: Reimer, 1990.

19 Dilly, »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Altmeister Moderner Kunstgeschichte*, 1990, S. 7–16, hier S. 9.

20 Ebd., S. 11.

»keine Geschichte der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert«²¹ zu schreiben. Von den »Altmeistern« könne gelernt werden, wie Kunstgeschichte zur Erforschung der »sittlichen Orientierung an künstlerischen Werten«²² beitrage. Kunsthistorische Arbeit wird hier sowohl als Disziplingeschichte, wie auch als Verhandlungsort allgemeingültiger gesellschaftlicher Werte begriffen. Der Band war als Ergänzung zu der 1985 erschienenen *Kunstgeschichte. Eine Einführung*²³ angelegt. Anliegen der *Einführung* ist es, durch siebzehn Aufsätze, die in drei Teile der »Gegenstandsbestimmung«, »Gegenstandssicherung« und »Gegenstandsdeutung« gegliedert sind, das methodische und historische »Grundwissen des Faches« darzustellen.²⁴ Der Sammelband ist auf Anfragen von Studierenden hin entstanden, die nach Orientierung in den Gegenständen und Methoden des Fachs suchten.²⁵ Die in den 1980er Jahren in englischsprachigen Diskursen aktuellen feministischen Auseinandersetzung mit dem Kunstfeld werden in dieser *Einführung* noch nicht aufgenommen. Dilly weist jedoch auf die disziplinäre Gemeinschaft und deren ungeschriebenes Regelwerk hin, die das Fach Kunstgeschichte prägen. Ob der Zugang zu dieser Gemeinschaft für Menschen »verschiedenen Geschlechts«²⁶ über »nationale Grenzen«²⁷ hinweg offen stand, wie Dilly es postulierte, ist allerdings fraglich. Dilly schließt die Einleitung mit der Aussage, dass »Kunst, Geschichte, Wissenschaft [...] auch Werte« seien, die auf der Suche nach »Sinnzusammenhänge[n]« der Gesellschaft zur Identifikation angeboten würden.²⁸ Ebendieses Verständnis des geistes- und kulturwissenschaftlichen Feldes als Verhandlungsort von Werten macht die Unsichtbarkeit von Kunsthistorikerinnen* für die Fachgeschichte relevant.

21 Ebd., S. 9.

22 Ebd., S. 16.

23 Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin: Reimer, 1985.

24 Heinrich Dilly, »Einleitung«, in: Belting u.a. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 1985, S. 7–16, hier S. 7.

25 Ebd., 7.

26 Ebd., S. 11.

27 Ebd., S. 14.

28 Ebd., S. 15.

Die Vertreterinnen* der sogenannten zweiten feministischen Welle der 1960er und 70er Jahre kritisierten institutionelle und strukturelle Ungleichheiten und arbeiteten auf deren Veränderung hin, was auch in der Ausarbeitung der feministischen Kunstgeschichte Ausdruck fand. Im Fach gewannen feministische Fragestellungen und Methoden so zunehmend an Bedeutung.²⁹ Wurde die Geschichtsschreibung des eigenen Faches vom Feminismus gelernt? Wie sehen neuere Geschichten der Kunstgeschichte aus? In der 2007 erschienenen zweiten Auflage des *Metzler Kunsthistoriker Lexikons*³⁰ sind von »210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten« 207 von Kunsthistorikern und 3 von Kunsthistorikerinnen.³¹ Bei dem Lexikon handelt es sich, wie der Titel bereits sagt, um ein Buch, das den Anspruch hat, als Nachschlagewerk die wichtigsten Positionen leicht zugänglich zu machen. Der lexikalische Anspruch würde vermuten lassen, dass das Gesamtbild repräsentativ für die historische Situation an den Lehrkanzeln und in den Museen sei. Das Lexikon will mit den Informationen über »Leben und Leistungen von Kunstforschern [...] zum Verständnis der Wissenschaftsgeschichte«³² beitragen. Wissenschaftsgeschichtlich ist die Untersuchung der Ein- und Ausschlüsse bestimmter Personengruppen vom Zugang zu Wissen, Forschungsgeldern und Deutungshoheit relevant. Diesen strukturellen Macht-Fragen schenkt das Lexikon jedoch keine Beachtung. Dennoch erhebt es den Anspruch, ausgewählte Personen zu porträtieren, »die das Erforschen, Bewahren, Sammeln, Verstehen und Verbreiten von bildender Kunst, eingeschlossen die Architektur und die sogenannte angewandte Kunst, folgenreich vorgebracht oder in einer für ihre Zeit typischen Weise betrieben haben, und deren Lebenswerk abgeschlos-

29 Michael Hatt und Charlotte Klonk, »Feminism«, in: Dies., *Art History. A critical introduction to art history and its methods*, Manchester: Manchester University Press, 2006, S. 145–173, hier S. 148.

30 Peter Betthausen, Peter H. Feist, Christian Fork, unter Mitarbeit von Karin Rührdanz und Jürgen Zimmer (Hg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, 2. aktual. und erw. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2007.

31 In der 1. Auflage des *Metzler Kunsthistoriker Lexikon* (1999) sind 199 Kunsthistoriker und eine Kunsthistorikerin porträtiert.

32 Peter Betthausen u.a. (Hg.), »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, 2007, S. V–VII, hier S.V.

sen vorliegt.«³³ Was »folgenreiches Voranbringen« und was »zeittypisch« bedeutet, wird nicht erklärt. Das Bild in *Metzlers Kunsthistoriker Lexikon* von 2007, das die Geschichte der Kunstgeschichte allein als Verdienst von Männern* darstellt, ist dabei selbst ›folgenreich‹ und ›zeittypisch‹, ohne es zu reflektieren. Die Folge ist, dass das Bild, dass ausschließlich Menschen männlichen* Geschlechts die Kunstgeschichte geprägt haben, abermals reproduziert wird. Dadurch trägt das *Metzler Kunsthistoriker Lexikon* aktiv dazu bei, dass diejenigen Kunsthistoriker ›folgenreicher‹ wirken können, deren Arbeit mit einem Artikel im Lexikon zugänglich gemacht wird. ›Zeittypisch‹ ist diese Reproduktion der patriarchalen Disziplingeschichte ebenfalls, wie die folgende Untersuchung eines Bandes aus demselben Jahr zeigt. Dass nur drei der 207 ›folgenreich‹ und ›zeittypisch‹ arbeitenden Kunsthistoriker*innen Frauen* gewesen sein sollen, scheint vor dem Hintergrund des Wissens um die Massen an Studentinnen*, die um das 19. Jahrhundert an Universitäten lernten, seltsam gering. Inwieweit spiegeln diese 1,4% Kunsthistorikerinnen* den tatsächlichen Anteil ›folgenreich‹ tätiger Frauen* in Museen, der Denkmalpflege und an Bildungsinstitutionen während der letzten 400 Jahre wieder? Der Verdacht verstärkt sich, dass die Auswahl der porträtierten Autor*innen vielmehr repräsentativ für die patriarchal und misogyn gefärbte Geschichtsschreibung des Faches ist, als dass sie tatsächlich diejenigen porträtieren, die das Fach vorangebracht haben.

Ein weiteres Nachschlagewerk, das auf die Stellung von Kunsthistorikerinnen* im historiographischen Narrativ hin untersucht wird, ist in demselben Jahr erschienen wie *Metzlers Kunsthistoriker Lexikon*. Es steht jedoch eher in der Tradition der *Altmeister*, als dass es einen lexikalischen Anspruch verfolgt. In den zwei Bänden *Klassiker der Kunstgeschichte*,³⁴ 2007 von Ulrich Pfisterer herausgegeben, werden 40 »Klassiker« teilweise nach Schulen zusammengefasst, häufiger jedoch in individuellen Porträts vorgestellt. Wie der Titel anzeigt, gibt es der Auffassung des Herausgebers nach keine einzige ›Klassikerin‹. Im ersten Kapitel »Kunstgeschichte, Klassiker und Kanon-Korrekturen« erörtert Pfisterer die Schwierigkeiten, die sich

33 Ebd.

34 Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, 2 Bd., München: Beck, 2007.

ergeben, wenn man »Klassiker« bestimme, denn externe Faktoren wie institutioneller Einfluss, hohe Auflagen der Publikationen und eine große Schülerschaft würden die Tradierung einer Position keineswegs sichern. Zudem würde sich die Einschätzung der Forschungsleistung bei manchen im Laufe der Zeit radikal verändern, wie bei Aby Warburg zu beobachten sei. Anders als Dilly 1990 scheint Pfisterer die Auswahl der zu porträtierten »Klassiker« alleine getroffen zu haben, denn er nennt keine Forschungsgemeinschaft oder Kolleg*innen, die die Wahl der Positionen kritisch diskutiert hätte. Pfisterer will mit dem Band das »intellektuelle Netz des Ideenaustausches, der Konkurrenzen und Auseinandersetzungen« aufzeigen, sieht sich dabei allerdings mit der Herausforderung konfrontiert, dass es nicht nur die universitäre, sondern auch die museale Kunstgeschichte zu berücksichtigen gelte, ebenso wie die »Bereiche [] der Kunstkritik und des Kunstmarktes«.³⁵ Um die aktuelle und große Aufgabe anzugehen, die »westlich zentrierten Vorstellungen, Wahrnehmungs- und Denk-Kategorien« des Fachs zu kritisieren, sei eine Erweiterung zur »Korrektur des Kanons« notwendig.³⁶ Konkret umgesetzt wurde diese »Erweiterung«, indem Ananda Coomaraswamy (1877-1947) in den Klassiker-Kanon aufgenommen wurde, da er in vielerlei Hinsicht die Grundlagen der indischen Kunstgeschichte, sowohl in Indien, Europa und den Vereinigten Staaten gelegt habe und zugleich der erste Kunsthistoriker britisch-ceylonischer Herkunft gewesen sei, der im Westen eine breite Leserschaft gefunden habe.³⁷ Obwohl diese Schwierigkeiten benannt werden, bleiben die Kriterien, die letztlich zu der Auswahl der 40 Persönlichkeiten führten, nur vage umschrieben. Nur zwei harte Ausschlusskriterien werden explizit benannt: Erstens seien keine lebenden Kunsthistoriker – »[M]angels ›Distanz‹«³⁸ – aufgenommen worden. Und daraus erkläre sich die zweite Gemeinsamkeit, dass ausschließlich Männer porträtiert seien. Pfisterer erklärt diese Entscheidung mit einiger Ausführ-

35 Pfisterer, »Kunstgeschichte, Klassiker und Kanon-Korrektur«, in: Ders. (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 1., München: Beck, 2007, S. 7–11, hier S. 9.

36 Ebd.

37 Matthew Rampley, »Ananda Coomaraswamy«, in: Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, 2007, S. 227–236.

38 Pfisterer, »Kunstgeschichte, Klassiker und Kanon-Korrektur«, 2007, S. 7–11, hier S. 8.

lichkeit. So sei es sinnvoller erschienen, »diese gesellschafts- und wissenschaftspolitisch bedingte Verzerrung in aller Deutlichkeit stehen zu lassen«, statt »mit einem oder zwei Einträgen zu Frauen den schwachen Versuch einer Apologie zu unternehmen«. ³⁹ Dass es richtig sei, die historisch bedingte »Verzerrung« zu reproduzieren, begründet Pfisterer mit einem Kommentar von Wölfflins Kollegen, dem Berliner Formalisten August Schmarsow, der 1891 in einem Vortrag »chauvinistisch die große Zahl ›höherer Töchter‹ unter den Studierenden« bedauert haben soll. Pfisterer erklärt weiter, dass es viele Studentinnen und Doktorandinnen gegeben haben müsse, die seiner Auffassung jedoch erst »ganz langsam im Gefolge der 68-er Revolution« in entscheidende Positionen gelangen konnten. ⁴⁰ Obwohl er den Chauvinismus von Schmarsow sogar benennt, schließt Pfisterer aus dieser Beobachtung seltsamerweise nicht, dass wissenschaftsgeschichtliche Gründe die Erforschung der historischen Situation der Studentinnen sowie ihrer Leistungen zu einer Notwendigkeit machen. Gerade, weil es Pfisterer darum geht, den »Kanon« zu korrigieren und er dafür sowohl das universitäre als auch das museale Arbeitsfeld berücksichtigt, ist die Entscheidung, im Jahr 2007 die patriarchale Verzerrung der vergangenen hundert Jahre Kunstgeschichtsschreibung zu reproduzieren, wissenschaftlich nicht nachvollziehbar. Leser*innen können in diesem 2007 veröffentlichten Band nur eine nicht-westliche Position und keine *Klassikerin* kennenlernen.

Gemeinsam ist den Bänden, dass die Herausgeber ihre Auswahl in den Vorworten nur teilweise erklären. ⁴¹ Die Nachschlagewerke beanspruchen weder, die sozialen, kulturellen, ökonomischen, politischen und biologischen Bedingungen zu verstehen, die die universitäre und museale Wissensproduktion strukturierten, noch zu verhandeln, warum die analyti-

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Siehe zu dieser Auffälligkeit, dass kanonische Werke von Männern* über Männer* geschrieben sind, nicht-kanonische hingegen von Frauen* über Frauen*, was häufig bereits im Titel markiert wird: Karin Hausen, »Eine eigentümliche Gewissheit... dass Intellektuelle im 20. Jahrhundert ausnahmslos unter Menschen männlichen Geschlechts zu finden seien«, in: Gesa Dane und Barbara Hahn (Hg.), Denk- und Schreibweise einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch, Göttingen: Wallstein Verlag, 2012, S. 179–220, hier S. 193f.

schen Begriffe, historischen Erzählungen und Methoden gerade dieser Personen zur Traditionsbildung beigetragen haben. Vielmehr sollen sie zum Überblick über die das Fach »nachhaltig prägenden Personen«, sowie deren Gegenstände und Methoden verhelfen. Das »Fach prägend«, »klassisch« oder »folgenreich« müsse der Verdienst der Kunsthistoriker* gewesen sein, um in den Überblickswerken aufgenommen zu werden. Wie diese Einschätzung erfolgt und welche Werte dadurch sowohl produziert als auch reproduziert werden, wird nur in Dillys Vorwort reflektiert.⁴² Es ist jedoch bemerkenswert, dass die Herausgeber der *Einführung*, der *Altmeister* und des *Metzlers Kunsthistoriker Lexikons* den Anspruch haben, Grundlagenmaterial zur Orientierung zu geben, während der Herausgeber der *Klassiker* seine Arbeit ausdrücklich als »Kanonkorrektur« markiert. Eine weitere Gemeinsamkeit der besprochenen Nachschlagewerke ist die historiographische Methode, die aus Porträts einzelner Persönlichkeiten eine Ahnenreihe erstellt, an die Rat- und Orientierungssuchende sich wenden können. In den Porträts werden Biografie, Methodenlehre, Zusammenfassungen der wichtigsten Bücher und schlichtweg die Werte der jeweils Porträtierten zu einem Gesamteindruck verflochten. Die gewählte Methode, die Geschichte des Faches durch Porträts von Einzelpersonlichkeiten darzustellen, bei denen die Person und nicht deren Methode oder der Gegenstand das Gliederungsmerkmal ist, ist während der Formierungsphase der Disziplin beliebt gewesen, wie schon Waetzolds Bände zeigten.⁴³

Die Durchsicht dieser Bände vermittelt das Bild, dass Kunstforscherinnen* zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine folgenreiche, das Fach konstituierende Arbeit geleistet haben. Nachdem bei Pfisterer ein weiterer Professor auftaucht, der sich über die Masse der »höheren Töchter« in seinen Veranstaltungen beklagt, stärkt sich der eingangs genannte Verdacht: Haben diese Studentinnen* hervorragende Arbeit geleistet, wodurch die Wölfflins und Schmarsows ihr Machtmonopol bedroht sahen? Haben die Professoren*, die sich erniedrigt fühlten, weil sie Frauen* unterrichten mussten, – bewusst oder unbewusst – die Studentinnen* erniedrigt, um sie klein und ihre Leistungen

42 Dilly, »Einleitung«, 1985, S. 15f.

43 Dilly, Kunstgeschichte als Institution, 1979, S. 22–24.

unbedeutend zu halten? Vor dem Hintergrund der Klagen von Wölfflin und Schmarsow, die auf eine große Anzahl von Kunstgeschichtsstudentinnen* hinweisen, scheint die Kunstgeschichtsschreibung selbst das Bild zu re/produzieren, dass es keine für die Konstitution des Faches bedeutsamen Kunsthistorikerinnen* gab. Ist die Unsichtbarkeit von Kunsthistorikerinnen*, die in den biografisch strukturierten Nachschlagewerken bis heute fortgeschrieben wird, tatsächlich immer noch durch die patriarchale Tradition bewirkt? Offensichtlich hat die Disziplin Kunstgeschichte einen blinden Fleck. Sie kennt ihn, benennt ihn gar, und reproduziert ihn dennoch. Die drei Nachschlagewerke wären dann die jüngsten – und hoffentlich letzten – Glieder in einer über hundertjährigen patriarchal strukturierten Kunstgeschichtsschreibung. Um ebendiese Tradition zu depatriarchalisieren, müssen die Methoden der historischen Forschung und die repräsentative, normative Wirkung historischer Narrative erstens reflektiert und zweitens durch historische Forschung fundiert umgeschrieben werden. Um diese Aufgabe anzugehen, kann die Historiographie von der feministischen Kunstgeschichte lernen. Welche Fragen müssen gestellt, welche ›Fakten‹ überprüft und welche historischen Realitäten als misogyn benannt werden?

Feministische Kunstgeschichte

Die feministische Kunstgeschichte schreibt seit den 1970er Jahren Künstlerinnen*, die zu Lebzeiten oder retrospektiv aus dem Diskurs gefallen sind oder ausgeschlossen wurden, durch Artikel, Ausstellungen und Monografien in die Kunstgeschichte ein. Gleichzeitig wurde und werden die machtpolitisch bedingte Unsichtbarkeit von Künstlerinnen* und ihren Werken analysiert.⁴⁴ Diese Methoden sind wichtige Werkzeuge, mit denen die Kunstgeschichtsschreibung depatriarchalisiert werden kann. Daher werden nun einige Grundlagentexte der feministischen Kunstgeschichte daraufhin gelesen, wie sie diesem Ziel dienen. Im Anschluss an das Füllen des methodischen Werkzeugkastens wird ein Überblick über die deutschsprachige Forschung zu Kunsthistorikerinnen gewonnen.

44 Hatt und Klonk, »Feminism«, 2006, S. 145–173.

Linda Nochlin richtet mit *Why have there been no great woman artists?* (1971)⁴⁵ die Aufmerksamkeit auf die Ausschlussmechanismen von Frauen aus dem künstlerischen Feld. Wie der Titel anzeigt, geht es Nochlin darum, zu analysieren, warum Werke von Künstlerinnen nicht dieselbe kulturelle Bedeutung entwickeln konnten und können wie die von Künstlern. Dafür geht sie dem Vorurteil auf den Grund, dass es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben habe, weil Frauen zur Schaffung von etwas kulturell hoch Bedeutsamem nicht in der Lage seien. Sie untersucht verschiedene Reaktionen, mit denen Feministinnen dieses Vorurteil zu entkräften versuchten. Weil die Unsichtbarkeit von Künstlerinnen mit der »Unfähigkeit zu Größe« erklärt werde, reiche es nicht, Künstlerinnen zu dem bestehenden Kanon hinzuzufügen.⁴⁶ Diese additive Methode, mit der Künstlerinnen recherchiert, sichtbar gemacht, ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte erarbeitet und sie in den Kanon eingeschrieben würden, könne nicht erklären, warum sie in erster Instanz unbeachtet blieben.⁴⁷ Um zu verstehen, wie Bedeutsamkeit hergestellt wird, untersucht Nochlin die Bedingungen, unter denen ›qualitativ hochwertige‹ Kunst entsteht und Qualitätsurteile über Kunst gefällt werden.⁴⁸ Damit vollzieht sie einen Methodenwechsel: Sie analysiert die institutionellen, edukativen und sozialen Strukturen, die es Künstlerinnen unmöglich gemacht haben, dieselbe kulturelle Bedeutsamkeit zu entfalten, wie ihre männlichen Zeitgenossen. Das Verbot für Malerinnen, Aktstudien von Lebensmodellen zu zeichnen, habe sie daran gehindert, Historienmalerei betreiben zu können. Denn selbst nachdem Frauen an Akademien zugelassen wurden, durften sie bis ins späte 19. Jahrhundert nicht an Aktzeichenkursen teilnehmen, geschweige denn, dass sie Einladungen zu den privaten Aktzeichenkreisen der Professoren

45 Linda Nochlin, »Why Have There Been No Great Women Artists?« (1971), in: Dies., *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York: Harper and Row, 1988, S. 145–178. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Christa Erbacher-von Grumbkow, »Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?«, in: Beate Söntgen (Hg), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin: Akademie Verlag, 1996, S. 27–56.

46 Nochlin, »Why Have There Been No Great Women Artists?« (1971), 1988, S. 148.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 153.

erhielten.⁴⁹ In der Hierarchisierung der Gattungen galt Historienmalerei als bedeutsamer und anforderungsreicher als Landschafts- und Tiermalerei. Nur letztere durften die malende Frauen betreiben, da ihnen die Voraussetzung der Aktstudien fehlten, um Historiengemälde anzufertigen. Die Unmöglichkeit, große Bedeutung zu entwickeln, lokalisiert Nochlin damit in institutionellen Mechanismen, die die soziale Ordnung, den Ausschluss der Frau aus Positionen mit Wertungsmacht und Anerkennung, aufrechterhalten. Sie zeigt, wie Künstlerinnen im privaten und im öffentlichen Leben strukturell davon abgehalten wurden, Werke mit großer Bedeutsamkeit zu erschaffen. Werturteile, die von Machtpositionen aus gefällt werden, versteht Nochlin nicht als objektiv-qualitativ, sondern primär als Ausdruck der sozialen Ordnung.⁵⁰ Nochlins Verständnis des Kunstfeldes als Verhandlungsort der sozialen Ordnung und ihrer Werte teilt Dilly im Vorwort seiner Einführung. Dabei verhandeln beide Autor*innen mit ihrer Forschung zu Kunstinstitutionen selbst gesellschaftliche Werte.

Im deutschsprachigen Raum ist die Unsichtbarkeit von Frauen* im Kunstfeld ab den 1980er Jahren bearbeitet worden. Die *Sektion Frauenforschung* des *Ulmer Vereins*,⁵¹ die 1988 gegründet wurde, trieb den Ausbau feministischer Ansätze in der deutschsprachigen Kunstgeschichte voran. Die Unbekanntheit und anhaltende geschlechtsspezifische Diskriminierung wurde in der *Sektion Frauenforschung* wie auch in der davon unabhängigen feministischen Forschung analysiert, kritisiert und durch Wissensproduktion teilweise behoben. Die steigende Zahl an Publikationen in den 1990er Jahren belegt die hohe Resonanz, mit der feministische und zunehmend auch gendertheoretische Fragen in der kunsthistorischen Forschung aufgenommen wurden.⁵² Der Großteil der Untersuchungen widmet

49 Ebd., S. 158f.

50 Ebd., S. 150–152.

51 Leistung der Aktivitäten und Arbeitsgruppen der Sektion Frauenforschung: http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14459. Zuletzt eingesehen am 03.11.2020.

52 Um 1990 erschienen Publikationen: Ilsebill Barta u.a. (Hg.), *Frauen, Bilder, Männer, Mythen: Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Reimer, 1987; Katharina Sykora u.a. (Hg.), *Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg: Jonas Verlag, 1993; Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart:

sich allerdings den Werken von Künstlerinnen* oder der Untersuchung struktureller Ungleichheiten. Kunsthistorikerinnen* sind nur selten Gegenstand der Untersuchungen. Wieso, um Linda Nochlins Frage auf die Geschichtsschreibung des Faches anzuwenden, kennen wir keine ›bedeutsamen‹ Kunsthistorikerinnen?

Einige Artikel, die sich speziell mit Kunsthistorikerinnen* vor dem Zweiten Weltkrieg im deutschsprachigen Raum beschäftigen, sind in dem Umfeld der *Sektion Frauenforschung* des Ulmer Vereins erarbeitet worden. Die Artikel in dem Themenheft »Grenzverschiebung« der *Kritischen Berichte*, 1994 erschienen, legen erste Forschungsergebnisse über die sozialgeschichtlichen Umstände vor, unter denen Frauen* zu Anfang des 20. Jahrhunderts Kunstgeschichte studierten. Daraus geht hervor, dass Frauen* an deutschsprachigen Universitäten ab dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts mit einer persönlich beantragten Sondererlaubnis studieren durften, sofern diese genehmigt wurde. Ob sie die Erlaubnis erhielten, hing in erster Instanz von dem Ermessen des Ministeriums, in zweiter von dem Rektor der entsprechenden Universität ab.⁵³ Allerdings brauchten die Frauen*, um den Antrag stellen zu dürfen, ein Abitur. Das Abitur konnte aber erst ab 1893 an einigen Mädchenschulen erlangt werden, sodass viele jungen Frauen* sich selbstständig, mit familiärer Unterstützung oder Privatlehrern* auf das Abitur vorbereiten mussten.⁵⁴ Neben diesen institutionellen Hürden waren intellektuell ambitionierte und eine Lohnarbeit anstrebende Frauen* aus bürgerlichen oder den zum Bürgertum aufschauenden Familien oftmals mit zahllosen Vorurteilen konfrontiert. Cläre Schubert-Feder, die 1885 als erste deutsche Frau in Kunstgeschichte an der Universität Zürich über *Die Brunnen der Schweiz* promovierte, veröffentlicht 1893 einen Bericht über die Mehrfachbelastungen, denen Studentinnen in Zürich aufgrund ihres Geschlechts ausgesetzt waren.⁵⁵ Sie berichtet über Erniedrigungen

Alfred Kröner Verlag, 1995; Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg: Jonas Verlag, 1997.

53 Paul, »...noch kein Brotstudium«, 1994, S. 6.

54 Ebd.

55 Cläre Schubert-Feder, *Das Leben der Studentinnen in Zürich*, Berlin: Georg Reimer, 1893.

durch männliche Kommilitonen, Professoren, Vermieter, die Familie sowie die Gesellschaft insgesamt, die Studentinnen weder als gleichberechtigt noch als gleichwertig anerkannten.⁵⁶ Zugleich werde studierenden Frauen ihre »Weiblichkeit« abgesprochen und sie werden für die Nichterfüllung der »weiblichen Pflichten« angegriffen.⁵⁷ Akademikerinnen, die trotz der Hürden ihr Studium abschlossen und einen Beruf ergriffen, hätten außerdem oft mit ihren geringeren oder inexistenten Gehältern ihren eigenen Unterhalt verdienen müssen und zugleich den eigenen Haushalt führen, während die männlichen Kollegen deutlich besser verdienten und zugleich durch Ehefrauen und Hausangestellte von häuslichen Pflichten gänzlich befreit waren.⁵⁸

Wider die misogynen Äußerungen der Wölfflins und Schmarsows, mit denen der Intellekt der Studentinnen* aufgrund des Geschlechts bewusst oder unbewusst diskriminiert wurde, forderten die Frauen* an Museen und Universitäten im Rahmen des ihnen Möglichen Raum und Rechte ein. Die Möglichkeiten für Akademikerinnen*, sich nach einer abgeschlossenen Promotion zu habilitieren, bestand in der Weimarer Republik für den kurzen Zeitraum zwischen 1920 und 1933.⁵⁹ Die erste habilitierte Kunsthistorikerin war Otilie Rady 1929 an der TH Darmstadt.⁶⁰ 1933 ersuchten drei weitere

56 Ebd., S. 7: »Die Vorurtheile waren allseitig himmelhoch gethürmt: nicht nur, daß der Wunsch zu studiren in der eigenen Familie für durchaus verwerflich, wenn's gut ging, für ein Zeichen hochgradiger Ueberspanntheit galt, daß Bekannte, daß die Gesellschaft das innige, aus der Seele der Einzelnen keimende Verlangen, zu wissen und mit dem Wissen zu nützen, schonungslos geißelte, nein auch in Zürich, an der Universität, unter den Einwohnern der Stadt selbst hatte die Voreingenommenheit tiefe Wurzeln geschlagen, und man begegnete studirenden mit jeder Art von Mißtrauen.«

57 Paul, »...noch kein Brotstudium«, 1994, S. 9.

58 Ebd.; Schubert-Feder, *Das Leben der Studentinnen in Zürich, 1893*, S. 19–20.

59 Wie oben gezeigt gab es deutliche Unterschiede zwischen den Ländern. Z. Bsp. war Baden progressiver als Preußen, die Schweiz als das Deutsche Kaiserreich etc. Die zwei Habilitationsanträge von Kunsthistorikerinnen aus den frühen 1930er Jahren wurden aus nationalsozialistischer Gesinnung heraus abgelehnt. Siehe dazu: Barbara Lange, »Aenne Liebreich – Facetten einer Hochschulkarriere in den zwanziger und dreißiger Jahren«, in: *Kritische Berichte*, 4.1994., S. 22–34, hier S. 23.

60 Lange, »Aenne Liebreich«, 1994, S. 24–27.

Kunsthistorikerinnen die Zulassung zum Habilitations-Verfahren: Sabine Gova aus Marburg, Helene Rosenau in Münster und Aenne Liebreich in Kiel. Doch aufgrund der erlassenen antisemitischen Gesetze wurde keines der Gesuche mehr bewilligt.⁶¹ Mit dem Nationalsozialismus erstarkten alte und neue patriarchale Strukturen, gegen die Feministinnen in den 1920er Jahren mit einem hohen Energieaufwand gekämpft hatten, und der Faschismus brachte weitere menschenverachtende Diskriminierungsformen und Gewaltakte hinzu. Weil sie jüdisch*, sozialistisch oder frauenrechtlich aktiv waren, wurden Frauen* im deutschsprachigen Raum in den 1930er Jahren in die Emigration, in Vernichtungslager oder zur Produktion von zukünftigen Soldaten in die Ehebetten getrieben.

Um diese Strapazen wissend, wird fraglich, was sich die jungen Frauen* von einem Kunstgeschichtsstudium erhofften. Im dem fünfbändigen *Handbuch der Frauenbewegung*, das Helene Lange und Gertrud Bäumer 1906 herausgaben, wird das Studium der Kunstgeschichte »noch kaum als Brotstudium« bezeichnet.⁶² Denn die Ausbildung sei aufgrund der Reisen und Fotografien teuer. Promovierte Kunsthistorikerinnen fänden bisher aber höchstens als schlecht bezahlte Hilfsarbeiterinnen an Museen eine Anstellung.⁶³ Ein sicherer Weg in die finanzielle Selbstständigkeit war das Studium der Kunstgeschichte also keineswegs. Wieso wählten sie mit der Kunstgeschichte ein Fach, für das die beruflichen Perspektiven beschränkt waren, insbesondere für Frauen, die oft überqualifiziert in niedrigen Stellen schlecht bezahlte Arbeit verrichteten, während jüngere Kollegen an ihnen vorbei Karriere machten?⁶⁴ Barbara Paul rekonstruiert in ihrem 1994 – dreizehn Jahre vor der Publikation von Pfisterers *Klassikern* und Metzlers *Kunsthistoriker Lexikon* – in den *Kritischen Berichten* veröffentlichten Artikel »...noch kein Brotstudium« – Zur Ausbildungs- und Berufssituation der

61 Ebd., S. 27.

62 Helene Lange und Gertrud Bäumer (Hg.), *Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl*, Bd. 5, *Handbuch der Frauenbewegung*, Berlin: Moeser, 1906, hier S. 255.

63 Ebd., S. 255–256

64 Siehe zur finanziellen Situation von berufstätigen Kunsthistorikerinnen Anfang des 20. Jahrhunderts: Lange und Bäumer (Hg.), *Die deutsche Frau im Beruf*, 1906; Paul, »...noch kein Brotstudium«, 1994, S. 9.

ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts« jeweils ausschnitthaft den beruflichen Werdegang von Frieda Schottmüller (1872–1936), Gertrude Kantorowicz (1876–1945) und Marie Schuette (1878–1975). Paul zeigt, wie die Wissenschaftskultur, in die die Kunsthistorikerinnen hineinwollten, sie als Frauen systematisch ausschloss. Um in der von »männlichen Leitbildern bestimmten Kunstgeschichte« überhaupt akzeptiert zu werden, müssten die Kunsthistorikerinnen sich affirmativ verhalten.⁶⁵ Sie hätten oft fachliche Nischen im Bereich des Kunstgewerbes und der Textilkunst eingenommen, in denen sie sich als Expertinnen etablieren konnten. Paul betont die enge Verbindung von »Wissenschaftsideologie und Geschlechterideologie«.⁶⁶ In dieser Nischenbildung sieht die Autorin die Gefahr, dass durch die Konstruktion vermeintlich »weiblicher« Themen die patriarchalen Machtpositionen verstärkt würden.⁶⁷ Die so benannte Nischenbildung entspricht dem von Nochlin analysierten Ausschluss von Künstlerinnen aus den höchsten Künsten insofern, als dass Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen sich zwar in das Kunstfeld hineinbegeben konnten, darin aber aus der Position des »underdog«⁶⁸ agieren mussten.

Nochlin und Paul zeigen, wie das institutionell organisierte Kunstfeld die Reproduktion ungleicher Geschlechterverhältnisse aufrechterhält. Den Aufsätzen von Nochlin, Paul und Dilly liegt das Verständnis von Kunstgeschichte als Verhandlungsort von Werten zugrunde. Die Anerkennung und das Prestige, die mit der Erforschung bestimmter Gegenstände wie Textilien, Renaissance Malerei oder indischer Kunst verbunden sind, manifestieren diese Werte. »Autoritatives Wissen«⁶⁹ zu erlangen und es in der Verhandlung um legitime Forschungsgegenstände und -methoden zu nutzen, ist maßgeblicher Teil dieser Werteverhandlungen. Durch sie setzen und setzen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen ihr Wissen und ihre Werke zu den Normen ihrer Zeit in Bezug. Feministische Analysen und

65 Ebd.

66 Paul, »...noch kein Brotstudium«, 1994, S. 16.

67 Ebd.

68 Nochlin, »Why Have There Been No Great Women Artists?« (1971), 1988, S. 176.

69 Monica Juneja, »Global Art History and the »Burden of Representation«, in: Hans Belting (Hg.), *Global studies: mapping contemporary art and culture*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, S. 274–297, hier S. 276.

Dekonstruktionen führten dazu, dass erkannt werden konnte, wie Frauen* in historischen Situationen ihren Handlungsspielraum erweiterten, um sie benachteiligende Wertungshierarchien aktiv umzugestalten. Durch die Untersuchung der patriarchal normierten Kunstgeschichtsschreibung ist es möglich, die Relevanz der Werke von Kunsthistorikerinnen* für ihre Zeit, die Disziplingeschichte sowie aktuelle Diskurse zu erforschen.⁷⁰

Die Kunstgeschichte war, als sie sich universitär etablierte, von der Suche nach wissenschaftlichen Methoden und damit der Eingrenzung des Gegenstandsbereiches des Fachs getrieben. Wie oben bereits analysiert, wurden diese Verhandlungen von Kunsthistorikern* geführt, die die Verdienste von Männern* älterer Generationen beachtetten, nicht aber die Arbeit von Frauen*. Durch de- und rekonstruktive Methoden führt das Benennen von Machtansprüchen und das Festhalten am Bedeutungsmonopol, die hinter der vermeintlich allgemeingültigen Geschichtsschreibung stehen, zu tiefgreifender Kritik ebendieser. Mit Sichtbarmachung und Institutionskritik, Dekonstruktion von Patriarchat und Essentialismen sowie Rekonstruktionen vielschichtiger, weiblicher* und queerer Geschichten hat feministische Forschung das heutige Methodenrepertoire der Kunstgeschichte grundständig geprägt.⁷¹ Dennoch wirkt die Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte nicht bis in Nachschlagewerke hinein, die das historische Selbstverständnis der Disziplin formen, sodass trotz der feministischen Kritik patriarchale Strukturen weiterhin die historische Forschung und das Selbstverständnis prägen. Die Erforschung von Kunsthistorikerinnen* und die Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte stehen also an.⁷²

70 Isabel Graw, *Die Bessere Hälfte*, Köln: Dumont, 2013, hier S. 13f.

71 Für eine ausführliche Beschreibung und Analyse der Etablierung der feministischen und gendertheoretischen Kunstgeschichte und ihrer zentralen Begriffe und Fragen siehe Anja Zimmermann, »Einführung: Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung«, in: Dies. (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin: Reimer, 2006, S. 9–35; sowie Hatt und Klonk, »Feminism«, 2006, S. 145–173.

72 Siehe dazu: K. Lee Chichester und Brigitte Sölch (Hg.), *Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken*, Berlin: Reimer, 2021. Die Publikation steht im Zusammenhang mit der Forschung des DFG-Netzwerks »Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970« (www.kunsthistorikerinnen.de) sowie der gleichnamigen AG am Ulmer Verein.

Digitalisierte Zeitschriften, Wikipedia-Einträge, Websites mit feministischen Literatursammlungen, einzelne Artikel in Sammelbänden und Ausstellungskatalogen sowie die zunehmende feministische historische Forschung machen es möglich, die Kunsthistorikerinnen* zu entdecken, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihrer Arbeit das Fach prägten. Von manchen sind Bücher, Artikel und Ausstellungskataloge über Bibliotheken und Antiquariate zugänglich, einige der Werke wurden in den letzten Jahren vor dem Hintergrund wissenschafts- und kunstgeschichtlicher Fragen neu erschlossen.⁷³ Zu einigen wenigen Personen oder einzelnen Werken gibt es biografische oder kontextualisierende Veröffentlichungen, seltener sind Neuauflagen schwer zugänglicher Werke. Archivmaterial und Nachlässe sind meist versprengt und fragmentiert erhalten, sofern sich überhaupt Hinweise auf den Verbleib der Korrespondenzen und Manuskripte finden lassen. In manchen Fällen weisen einzelne Artikel oder Buchbesprechungen auf ein umfangreiches Werk hin, das nicht auffindbar ist oder in aufwendiger Puzzlearbeit zusammengetragen werden müsste. Das Werk von verheirateten und sich in Assistenz-Positionen befindlichen Kunsthistorikerinnen* wird erst in neuerer Forschung als ihr eigenes anerkannt und bearbeitet, und nicht mehr als das ihres Ehemannes oder Vorgesetzten. Namenswechsel nach der Eheschließung erschweren es gegebenenfalls, von einem frühen Werk wie einer Promotion ausgehend die Karriere oder den Lebensweg zu rekonstruieren. Der hohe Anteil an Studentinnen* jüdischer* Herkunft ist eine weitere Herausforderung,⁷⁴ denn die vom nationalsozialistischen Regime bedingte Emigration macht die Spurensuche

73 Chichester und Sölch (Hg.), *Kunsthistorikerinnen 1910–1980*, 2021.

74 Zur Untersuchung der Auswirkung des jüdischen Familienhintergrundes vieler Studentinnen der ersten Generationen auf ihre Bildungs- und Aufstiegschancen in den 1920er Jahren siehe: Hiltrud Häntzschel, »Frauen jüdischer Herkunft an bayerischen Universitäten. Zum Zusammenhang von Religion, Geschlecht und »Rasse««, in: Dies. und Hadumod Bußmann (Hg.), *Bedrohlich gescheit. Ein Jahrhundert Frauen und Wissenschaft in Bayern*. München 1997, S. 105–136. Für eine historische Analyse der Verschränkung von Antisemitismus und Antifeminismus siehe: Karin Stögner, »Konstellationen von Antisemitismus und Sexismus«, in: Liselotte Homering et al. (Hg.), *Antisemitismus, Antifeminismus. Ausgrenzungsstrategien im 19. und 20. Jahrhundert*, Roßdorf: Ulrike Helmer Verlag, 2019, S. 15–35.

aufwendiger. Allerdings bietet das von Ulrike Wendland erarbeitete *Biographische Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil* 235 Biografien von Kunsthistoriker*innen, die aufgrund der nationalsozialistischen Ideologie vertrieben wurden und emigrierten.⁷⁵ 68 der Einträge sind Kunsthistorikerinnen* gewidmet, was angesichts der oben festgestellten Lücke in der Kunstgeschichtsschreibung ein überdurchschnittlich hoher Frauenanteil und somit eine reichhaltige Quelle nicht nur für die Exilforschung, sondern auch die gendertheoretische Kunstgeschichtsforschung ist. Die Werke von Kunsthistorikerinnen*, die in Institutionen angestellt waren, sind auch heute noch leichter zugänglich, wenn auch ihre Verortung in der Kunstgeschichte großteils noch aussteht. Allerdings erlangten nur manche Kunsthistorikerinnen* institutionalisierte Anstellungen und auch die sicherte noch keine geregelte Nachlassverwaltung.

Bereits diese allgemein gehaltenen, nicht systematischen Beobachtungen über Werke von Kunsthistorikerinnen* ergeben, dass ihre Methoden, Gegenstände und Arbeitsweisen ebenso vielfältig und individuell motiviert waren wie diejenigen ihrer männlichen Kollegen*.⁷⁶ Von österreichischem Barock und italienischer Renaissance über indische Kunst bis zur Gartenkunst, in Museumsanstellungen, durch Lehraufträge, freie Forschungsarbeit, Assistenzen oder mit familiärem Rückhalt fanden sie Wege, um ihre Studien zu betreiben. An der Heterogenität der Gegenstände und Arbeitsweisen wird deutlich, dass das fachspezifische Interesse nicht von dem biologischen weiblichen* Geschlecht determiniert wurde, auch wenn das Geschlecht, wie oben beschrieben, ihre Berufsmöglichkeiten innerhalb des patriarchalen und misogynen Universitätssystems bedingte. Wer waren die vergessenen Studentinnen* und wie trugen sie als Kunsthistorikerinnen* vor gut hundert Jahren zur Gestaltung des Fachs, seiner Inhalte, Methoden und Außenwahrnehmung bei?

75 Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, 2. Bd., München: K.G.Saur, 1999.

76 Chichester und Sölch (Hg.), *Kunsthistorikerinnen 1910–1980*, 2021.

2. Stella Kramrisch erforscht indische Kunst

Stella Kramrisch (1896–1993) hat mit auffälliger Konsequenz – über siebenzig Jahre hinweg, während mehrerer Kriege und gewaltvoller Auseinandersetzungen, auf drei Kontinenten – indische Kunst erforscht und einer breiten Öffentlichkeit sowie Fachkolleg*innen zugänglich gemacht. Sie wurde 1919 am Kunsthistorischen Institut in Wien promoviert. Ab 1922 lag ihr Arbeits- und Lebensmittelpunkt in Bengalen, im Nordosten Indiens, wo sie lehrte, forschte, schrieb, sammelte und Ausstellungen organisierte. Während der 1920er und 1930er Jahre hielt sie ihre Verbindung mit Diskursen in Europa, indem sie im deutschsprachigen und britischen Raum mit Institutionen, Intellektuellen und Künstler*innen zusammenarbeitete. In den 1940er Jahren, während der indischen Unabhängigkeitsbewegung, lebte Kramrisch in Indien. 1950 emigrierte sie mit ihrer umfangreichen Sammlung indischer Kunst aus Sicherheitsgründen an die Ostküste der USA, wo sie bis zu ihrem Tod im Jahr 1993 als Professorin und Kuratorin tätig war.

Mit ihrer kunsthistorischen Praxis förderte sie sowohl die historische Erforschung von zwei Jahrtausenden höfischer sowie folkloristischer Architektur und Bildner*innen auf dem indischen Subkontinent, als auch den lebendigen Austausch zwischen zeitgenössischen Künstler*innen in Europa und Indien. Kramrischs öffentliches Wirken ist durch ihre zahlreich erschienenen Schriften und deren Rezensionen dokumentiert.¹ Zudem existieren Archivalien, die Korrespondenzen und Arbeitsmaterialien enthalten, die Großteils in ihrem Nachlass aufbewahrt sind, der sich an ihrem letzten Wirkungsort am Museum of Modern Art in Philadelphia befindet. Doch

¹ Joseph M. Dye, »A Bibliography of the Writings of Stella Kramrisch«, in: Barbara Stoler Miller (Hg.), *Stella Kramrisch: Exploring India's Sacred Art*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1983, S. 35–48.