
Kunsthistorikerinnen

1910–1980

K. Lee Chichester
Brigitte Sölch (Hg.)

Theorien,

Methoden,

Kritiken

Reimer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Rimini Berlin, Jenny Hasselbach
Satz: Alexander Burgold · Berlin

Papier: 115 g/m² Crown Letsgo Matte Color Pro
Schrift: Messer Medium, Helvetica Neue Roman

Druck: Hubert & Co., Göttingen

© 2021 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01636-6 (Druckfassung)
ISBN 978-3-496-03050-8 (PDF)

1910–1920

- 1910 40
Gertrud Kantorowicz (1876–1945)
Über den Märchenstil der Malerei und die Sienesische Kunst des Quattrocento
Barbara Paul
- 1914 54
Marie Luise Gothein (1863–1931)
Geschichte der Gartenkunst
Christine Göttler
- 1914 70
Hedwig Fechheimer (1871–1942)
Die Plastik der Aegypter
Luise Mahler
- 1915 86
Rosa Schapire (1874–1954)
Carl Einstein: Negerplastik, Rezension
Leonie Beiersdorf

1920–1930

- 1924 100
Stella Kramrisch (1896–1993)
Grundzüge der Indischen Kunst
Jo Ziebritzki
- 1928 116
Lu Märten (1879–1970)
Arbeiter und Film
K. Lee Chichester

1930–1940

- 1934 136
Josepha Weitzmann-Fiedler (1904–2000)
Die Aktdarstellung in der Malerei
Stefan Trinks
- 1936/1968 150
Gisèle Freund (1908–2000)
Photographie und bürgerliche Gesellschaft
Matthias Bruhn
- 1937 168
Carola Giedion-Welcker (1893–1979)
Moderne Plastik
Nikola Doll
- 1939 188
Lucia Moholy (1894–1989)
Hundert Jahre Fotografie
Miriam Szwast

1940–1950

- 1940 206
Hanna Levy-Deinhard (1912–1984)
Künstlerischer und historischer Wert
Irene Below
- 1944 224
Helene Wieruszowski (1893–1978)
Art and the Commune in the Time of Dante
Henrike Haug
- 1946 238
Anni Albers (1899–1994)
Constructing Textiles
Brenda Danilowitz

1950–1960

- 1951/1955 252
Lotte H. Eisner (1896–1983)
Die dämonische Leinwand
Annette Dorgerloh
- 1957 266
Lottlisa Behling (1909–1989)
Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei
Beate Fricke

1960–1970

- 1962 284
Anneliese Bulling (1900–2004)
A Landscape Representation of the Western Han Period
Anna Grasskamp
- 1963 300
Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska (1915–1962)
Die antike Malerei
Mechthild Fend
- 1964 312
Katharina Otto-Dorn (1908–1999)
Kunst des Islam
Joachim Gierlichs
- 1964 332
Eleanor von Erdberg-Consten (1907–2002)
Grundsätze des Wohnens im westlichen und östlichen Raum
Brigitte Sölch
- 1967 350
Anna Teut (1926–2018)
Architektur im Dritten Reich, 1933–1945
Gerda Breuer

1968/1970	366
Sibyl Moholy-Nagy (1903–1971)	
<i>Die Stadt als Schicksal</i>	
Burcu Dogramaci	

1970–1980

1971	386
Jutta Held (1933–2007)	
<i>Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas</i>	
Godehard Janzing	
1974/1981	402
Karin Hirdina (1941–2009)	
<i>Pathos der Sachlichkeit</i>	
Laura Goldenbaum	

Autor*innenverzeichnis	417
Index	427

Einleitung & Editorische Notiz

K. Lee Chichester und Brigitte Sölch

„Schrecklich: ich werde, bei der völligen Öffentlichkeit der Universität, zum Mädchenprofessor erniedrigt“, beklagte sich 1925 der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864–1945).¹ Er war damals Ordinarius in Zürich, wo Frauen seit Mitte des 19. Jahrhunderts zum Studium zugelassen waren. Das Zitat, das angesichts des heutigen vorwiegend männlichen Kanons der Kunstgeschichtsschreibung zunächst überrascht, belegt zweierlei: zum einen, dass das Fach Kunstgeschichte offenbar bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen besonders hohen Anteil an Studentinnen verzeichnen konnte; zum anderen, dass ihre Anwesenheit von einigen Dozenten als Zumutung und Abwertung der Disziplin empfunden wurde. Schon vor der sukzessiven Zulassung von Frauen zum Studium im Deutschen Kaiserreich ab 1893 hatte August Schmarsow (1853–1936) im Jahr 1891 in seinem Vortrag über „Kunstgeschichte an unseren Hochschulen“ die große Zahl „höherer Töchter“ unter seiner Hörerschaft bedauert.² Auch Herman Grimm (1828–1901), der 1892 einen Beitrag über „Weibliche Zuhörer in den Auditorien der Berliner Universität“ verfasst hat, stand dem Frauenstudium skeptisch gegenüber, sei doch „[n]ie zu vergessen [...], daß die Universität den jungen Männern gehört“.³ Dennoch befürwortete Grimm letztlich aus sozialen Gründen die Zulassung von Frauen im Einzelfall, um v. a. unverheirateten und verwitweten Frauen eine eigene Einnahmequelle zu erschließen. Ihm selbst widerstrebe es allerdings, Studentinnen Zutritt zu seinen kunsthistorischen Vorlesungen zu gewähren, da sie die „seelische Verbindung“, den „Zusammenklang des Gefühls beim Producieren und Recipiren der Gedanken“ stören würden. Denn, so Grimm, „Frauen haben eine andere Art, die Dinge zu betrachten als Männer“.⁴

Seine weiteren Erläuterungen lassen allerdings aufhorchen und exemplifizieren neben sozialgesellschaftlich und institutionspolitisch geprägten Argumentationsstrukturen einmal mehr die diversen Formen der Naturalisierung von (Geschlechter-)Differenz: So werde die Vortragsweise nämlich nicht allein

- 1 Brief Heinrich Wölfflins an seine Verwandte Anna Bühler-Koller vom 25. April 1925, UB Basel, Nachlass Heinrich Wölfflin.
- 2 Zit. n. Ulrich Pfisterer, „Kunstgeschichte, Klassiker und Kanonkorrekturen“, in: *Klassiker der Kunstgeschichte*, hg. v. ders., Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg, München 2007, S. 8.
- 3 Herman Grimm, „Weibliche Zuhörer in den Auditorien der Berliner Universität“ (1892), wiederabgedruckt in: Ders., *Fragments*, Bd. 1,2, Berlin u. Stuttgart 1900, S. 365.
- 4 Ebd., S. 361.

verkompliziert durch „allerlei Nacktheiten, die [es] bei kunsthistorischen Dingen zu umgehen nicht möglich“ sei, sondern auch durch die besondere Reife junger Frauen im Vergleich zu ihren männlichen Altersgenossen.⁵ Grimm konstatiert bei Studentinnen einen vermeintlich angeborenen, besonders ausgeprägten Sinn für die Künste: „Frauen pflegen allerdings bei der Beurteilung von Werken der Kunst und Literatur mit Sicherheit ein richtiges Urteil zu fällen und mit Worten zu begründen.“⁶ Während in anderen Fächern die Befähigung von Frauen zur wissenschaftlichen Arbeit aufgrund ihrer angeblich geringeren intellektuellen Begabung in Frage gestellt wurde, befürchtete Grimm im Gegenzug, dass Studentinnen der Kunstgeschichte ihre Kommilitonen in den Schatten stellen könnten, weil sie „mehr mit dem Herzen als mit dem Verstand“ arbeiteten.⁷ Diese Ansicht verrät die Verinnerlichung der im 19. Jahrhundert geprägten Geschlechtscharaktere, denen zufolge Frauen in ihrer Rolle als Erzieherinnen mit der Pflege und Weitergabe von Kultur betraut waren.⁸ In ihrer Funktion als seelische Stütze des Mannes und Betreuerin der Kinder wurde Frauen ein besonders ausgeprägtes Einfühlungsvermögen attestiert. Als das ‚schöne Geschlecht‘ und Zuständige für die Einrichtung des Wohnraums galten sie zudem als Liebhaberinnen ästhetischer Dinge und Kennerinnen von verfeinertem Geschmack, was sie insgesamt für ein Studium der Kunstwissenschaften zu prädestinieren schien.⁹

Ähnlich antwortete der Direktor des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, Julius Lessing (1843–1908), auf Arthur Kirchhoffs (1871–1921) Umfrage von 1896, „ob die Frau zum akademischen Studium befähigt resp. berechtigt sei“.¹⁰ Dabei stellt Lessing fest, dass Mädchen „zweifelsohne gewisse ‚natürliche‘ Anlagen“ mitbrächten, darunter einen „Sinn für Schönheit und ein instinktives

5 Ebd., S. 362.

6 Ebd.; siehe auch S. 366–367.

7 Ebd., S. 360.

8 Karin Hausen, „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, hg. v. Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.

9 Elisabeth Boedeker, Bibliothekarin an der Technischen Hochschule Hannover und Chronistin der Frauenbewegung, kommentierte in ihrer Erhebung aller Promotionen von Frauen zwischen 1908 und 1933 in Deutschland den auffälligen Anstieg kunstwissenschaftlicher Doktorarbeiten von Frauen seit 1922 mit der Mutmaßung: „Ist es, abgesehen von der Zunahme des Frauenstudiums im ganzen, eine psychologisch verständliche Reaktion auf die Kriegseindrücke? Oder ist es die der Frau eigentümliche ‚Liebe zum Schönen‘, zu den Künsten an sich, zur Form vor allem, die selbst gestaltetes Leben ist und sich aus verborgenen Quellen unaufhörlich erneuert, die auch hier zu wissenschaftlicher Vertiefung ruft?“ Elisabeth Boedeker, *25 Jahre Frauenstudium in Deutschland. Verzeichnis der Doktorarbeiten von Frauen 1908–1933*, Hannover 1939, H. 1, S. XCIII. Siehe auch Cordula Bischoff, „Arbeitsfeld Kunstgewerbe – typisch Kunsthistorikerin? Bemerkungen zur Berufssituation der Kunsthistorikerin in Deutschland von 1910 bis heute“, in: *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, hg. v. dies. u. Christina Threuter, Marburg 1999, S. 16 u. S. 21.

10 Arthur Kirchhoff, „Vorwort“, in: *Die akademische Frau*, hg. v. ders., Berlin 1897, S. VII–XVI, hier S. VIII.

Verständnis für die persönliche Eigenart einer kräftig ausgebildeten Künstlernatur“.¹¹ Dennoch pflege er eine „tiefgehende Abneigung gegen das akademische Studium für Frauen“, aus der Befürchtung heraus, dass sie die Konkurrenz auf dem ohnehin schon angespannten Arbeitsmarkt nur weiter verschärfen würden.¹² An der Universität könnten Mädchen ihren Vorsprung gegenüber den Kunstgeschichtsstudenten ohne größere Mühen und trotz lückenhafter Gymnasialkenntnisse in kurzer Zeit ausbauen, nur um die „Schar beschäftigungsloser, missvergnügter Halb-Dilettanten“ zu mehren, von der das Fach bereits hinreichend geplagt sei.¹³ Trotz vermeintlich besonderer Begabung sah er für Frauen folglich keine Chancen auf eine professionelle Karriere im Fach, geschweige denn auf einen relevanten Beitrag zur Disziplin. Da sie mit der Kunstgeschichte nicht einmal ihren Lebensunterhalt würden bestreiten können, solle man sie lieber vor dem Studium bewahren.

Gegen alle Widerstände öffneten sich die Universitäten im Deutschen Kaiserreich ab 1893 dennoch sukzessive für Frauen – eine maßgebliche Errungenschaft der damaligen Frauenbewegung.¹⁴ Während Studentinnen zunächst nur in Ausnahmefällen, mit Genehmigung des Ministeriums sowie des Rektors und betreuenden Professors zur Promotion zugelassen wurden, erlangten sie in Baden ab dem Wintersemester 1899/1900 das Recht auf ordentliche Immatrikulation, und in Preußen ab 1907/08, als Schlusslicht unter den europäischen Staaten.¹⁵ Der Großteil der ersten Studentinnen strömte in Fächer, die eine berufliche Karriere in Aussicht stellten, als Ärztinnen, Lehrerinnen, Naturwissenschaftlerinnen (Laborantinnen) oder Staatsbeamtinnen.¹⁶ Und doch verzeichnete die Kunst-

11 Stellungnahme Julius Lessings in: Kirchoff 1897 (wie Anm. 10), Kapitel: Kunst und Kunstgeschichte, S. 231–233, hier S. 232.

12 Ebd., S. 231.

13 Ebd., S. 232–233.

14 Barbara Beuys, *Die neuen Frauen – Revolution im Kaiserreich 1900–1914*, München 2014 (Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 1431).

15 Während die Schweiz Studentinnen ab 1860 zugelassen hatte, Frankreich seit 1863, Großbritannien seit 1878 und die Türkei seit 1894, öffnete sich das Deutsche Kaiserreich erst spät dem Frauenstudium. Seit 1893 konnten Frauen in Preußen eine Gasthörerschaft beim Ministerium beantragen, ab 1896 fiel diese ministerielle Klausel und sie durften mit Genehmigung des jeweils betreuenden Professors, der Fakultät sowie des Rektors als „Hospitantinnen“ zu Vorlesungen zugelassen werden und in Ausnahmefällen, bei ‚hinreichender Eignung‘, promovieren. Ab 1903 wurden Studentinnen zu Universitäten in Bayern zugelassen, ab 1904 zu Hochschulen in Württemberg. Siehe zum europäischen Vergleich Katharina Friesinger, „Warum Frauen Physik studieren – Studentinnen und Forscherinnen an den Physikalischen Instituten der Universität Wien von 1899 bis 1956“, ungedr. phil. Dipl. Univ. Wien, Wien 2006, S. 12.

16 Zwischen 1908 und 1933 zählt Boedeker 1.137 Promotionen von Frauen in philosophisch-historischen Wissenschaften (darunter Kunstgeschichte), 1.158 in Sprachwissenschaften, 1.810 in Rechts- und Staatswissenschaften, 1.844 in mathematisch-naturwissenschaftlich-technischen Fächern und 4.646 in Medizin. Vgl. Boedeker 1939 (wie Anm. 9). Siehe hierzu auch Claudia Huerkamp, *Bildungsbürgerinnen. Frauen im Studium und akademischen Berufen 1900–1945*, Göttingen 1996,

geschichte einen besonders hohen Anteil an Frauen, wenn man die überschaubare Größe der Disziplin in Rechnung stellt.¹⁷ Im Rahmen der beim Ulmer Verein angesiedelten AG *Kunsthistorikerinnen vor 1970: Wege – Methoden – Kritiken* konnten bislang 472 Kunsthistorikerinnen recherchiert werden, die ihr Studium vor 1950 mit Promotion im deutschsprachigen Raum abgeschlossen haben.¹⁸ Allein zwischen 1908 und 1933 wurden demnach bereits 382 Studentinnen im Fach promoviert. An manchen Fakultäten näherte sich die Anzahl eingereicherter Promotionen beider Geschlechter in diesem Zeitraum an.¹⁹

Diese Zahlen erstaunen angesichts der Tatsache, dass die Namen der ersten im deutschsprachigen Raum promovierten Kunsthistorikerinnen vielfach unbekannt, ihre Werke weitgehend in Vergessenheit geraten sind. Auch wenn sich bewahrheitet haben mag, dass Frauen – zwar nicht in absoluten Zahlen, aber doch verhältnismäßig – mit besonderer Vorliebe ein Studium der Kunstgeschichte wählten, wussten ihre Vorgesetzten und Kollegen dennoch zu vermeiden, dass sich die ersten Generationen von Kunsthistorikerinnen nachhaltig in das Fach einschreiben und entsprechende Sichtbarkeit erlangen konnten.²⁰ Doch sind Spuren, Positionen und Einflüsse dieser Akteurinnen greifbar. In unterschiedlichsten Feldern haben sie auf die Geschichte und Entwicklung der Disziplin, ihre

insbes. Kapitel IV: Die Entwicklung des Frauenstudiums an den deutschen Universitäten von der Jahrhundertwende bis in die vierziger Jahre: Erfolge und Rückschläge, S. 75–172; und Michael H. Kater, „Krisis des Frauenstudiums in der Weimarer Republik“, in: VSWG: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 59,2 (1972), S. 207–255, hier S. 213.

- 17 Kunstwissenschaften waren zwischen 1908 und 1933 damit ähnlich populär unter Studentinnen wie Kinderheilkunde (298) oder Zahnmedizin (322), während Boedeker für denselben Zeitraum nur 170 Promotionen von Frauen in Philosophie und 63 in Psychologie verzeichnet. Vgl. Boedeker 1939 (wie Anm. 9), Tafel 1 und 2, o. S.
- 18 Hierfür griff K. Lee Chichester auf die Publikation von Elisabeth Boedeker zurück (Boedeker 1939, wie Anm. 9), ebenso wie auf das *Jahresverzeichnis der an deutschen Universitäten und Hochschulen erschienenen Schriften*, das von 1885 bis 1914 aufgelegt wurde, und auf Ulrike Wendlands *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil* (München 1999), neben anderen Quellen. Heinrich Dilly stellte seine Recherche zu den zwischen 1885 und 1914 erschienenen Doktorarbeiten freundlicher Weise zur Verfügung. Dilly und Wendland gilt unser Dank für ihre Unterstützung des Forschungsprojekts. Zu Boedeker siehe Rainer Stamm, „Es gibt Siege, über die Hitler nicht froh sein konnte“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (6. Mai 2019), online unter: <https://www.faz.net/-gyl-9mo4g>, Zugriff am 2. April 2021.
- 19 So etwa an der Ludwig-Maximilians-Universität in München laut Verzeichnis der abgeschlossenen Promotionen, online unter: https://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/diss_abgeschl/index.html, Zugriff am 6. April 2021; aber auch am 2. Kunsthistorischen Institut in Wien laut Liste der am Lehrstuhl Josef Strzygowski abgeschlossenen Promotionen in: *Josef Strzygowski-Festschrift. Zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern*, Klagenfurt 1932, S. 195–200. Vgl. Vortrag von Jo Ziebritzki „Kunsthistorikerinnen der Wiener Weltkunstgeschichte“, 2. Treffen des DFG-Netzwerks „Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970“, 30. März 2021.
- 20 Zeugnis davon, wie Männerbünde gegriffen haben und Hörerinnen gezielt von Vorlesungen am 1. Kunsthistorischen Institut in Wien ausgeschlossen wurden, geben die Erinnerungen Erica Tietze-Conrats, „I then asked myself: What is the „Wiener Schule“?“ Erinnerungen an die Studienjahre in Wien“, hg. v. Alexandra Caruso, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 59 (2011), S. 207–218.

Methoden, Theorien, Institutionen eingewirkt, und damit auch auf die Wahrnehmung und Deutung der Künste.

Was bewog junge Frauen um 1900 – auch ohne Aussicht auf finanzielle und berufliche Absicherung – ein Studium der Kunstgeschichte aufzunehmen? Welche Wirkungsfelder konnten die ersten Kunsthistorikerinnen für sich erschließen, welche Netzwerke haben sie geknüpft? Und vor allem: Welche Fragen und Sichtweisen haben sie an die Kunst herangetragen, welche Methoden, Theorien, Wissens- und Wissenschaftspraktiken haben sie entwickelt? Und warum haben sie keine Aufnahme in die Fachgeschichte gefunden? Fragen wie diese stehen am Ausgangspunkt dieses Bandes wie auch des damit verbundenen DFG-Netzwerks *Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970*.²¹ Anders als im angelsächsischen Raum, wo in den 1970er Jahren Forschungsarbeiten zu frühen Kunsthistorikerinnen initiiert wurden,²² haben die ersten Generationen der im deutschsprachigen Raum ausgebildeten Kunsthistorikerinnen noch keine vergleichbar systematische und zusammenhängende Betrachtung erfahren. Dies gilt es nachzuholen und dabei an Initiativen wie die Kieler Tagung zu *Kunsthistorikerinnen. Ein Thema für die Wissenschaftsgeschichte* von 1994 anzuknüpfen.

Die erste Generation von Kunsthistorikerinnen: Studium und Beruf

Selbstredend hat es schon lange vor der Zulassung von Frauen zur Promotion auch im deutschsprachigen Raum Kunsttheoretikerinnen gegeben. Sie verfassten Kunstkritiken, die sie unter eigenem Namen oder Pseudonym veröffentlichten, oder verliehen ihren Reflexionen Ausdruck in Gedichten, Romanen und Tagebucheinträgen, ebenso wie in Briefen oder Diskussionen im Salon.²³ Andere nutzten ihre kunsthistorischen Kenntnisse, um Sammlungen anzulegen, oder wirkten als Mäzeninnen auf die Entwicklung der Künste ein. Eine der bekanntesten ‚Kunsthistorikerinnen‘ *avant la lettre* ist Caroline von Humboldt (1766–1829), die zeitgenössische Künstler*innen gezielt förderte, Kunstwerke und -strömungen scharfsinnig analysierte und mit befreundeten Intellektuellen

21 Online unter: www.kunsthistorikerinnen.de, Zugriff am 13. März 2021.

22 *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820–1979*, hg. v. Claire Richter Sherman u. Adele Holcomb, Westport, CT, u. a. 1981. Siehe auch Hilary Fraser, *Women Writing Art History in the Nineteenth Century. Looking Like a Woman*, Cambridge 2014.

23 Siehe für die angelsächsische und französische Kunstgeschichte: Sherman/Holcomb 1981 (wie Anm. 22); *Plumes et Pinceaux – Discours de femmes sur l'art en Europe (1750–1850)*, hg. v. Anne Lafont, Mechthild Fend u. Melissa Hyde, Dijon 2012; Fraser 2014; *Visual Resources* 33,1/2 (2017), Sonderausgabe: *Women's Expertise and the Culture of Connoisseurship*, hg. v. Meaghan Clarke u. Francesco Ventrella.

darüber diskutierte.²⁴ Es dürfte symptomatisch sein, dass kaum etwas von ihren Kunstreflexionen erhalten ist.

Der vorliegende Band konzentriert sich auf kunsttheoretische, -historische und -kritische Beiträge, die im klassischen Format des wissenschaftlichen Textes (mit Ausnahme eines Rundfunkbeitrags) erschienen sind und vielfach auch methodische Fragen reflektieren. Damit beschränkt sich der Band auf Akteurinnen, die innerhalb der institutionalisierten Kunstgeschichte mit ihren etablierten Publikationsorganen und -formaten gewirkt haben, und beginnt mit Marie Luise Gothein (1863–1931) als einer ihrer ersten Vertreterinnen. Gothein war es u. a. dank ihrer bürgerlichen Abstammung und finanziellen Absicherung möglich, sich als Autodidaktin in die Literatur- und Kunstgeschichte zu vertiefen. Ihre längeren Forschungsaufenthalte im Ausland dienten der Vorbereitung grundlegender Werke zur Geschichte der Gartenkunst – ein Forschungsfeld, das sie maßgeblich mitbegründet und von Anbeginn als globale Geschichte aufgefasst hat.

Während Gothein ein Studium der Kunstgeschichte in den 1880er Jahren im Deutschen Reich noch verwehrt war, konnten erste Kunsthistorikerinnen zu dieser Zeit in der Schweiz einen Abschluss erwerben. Cläre Schubert-Feder (1855–?) war die erste Frau, die in Kunstgeschichte promoviert wurde, 1885 bei Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888) in Zürich. Ihre Erfahrungen als Studentin der ersten Stunde – von ihrer Desorientierung angesichts fehlender Vorbildung und eingeschränkten Kontakts zu den Professoren, über ihre Einsamkeit und Verunsicherung als einzige Frau unter Männern bis hin zu den zusätzlichen Belastungen durch häusliche Arbeit und familiäre Verpflichtungen nebst erhöhtem Leistungsdruck – fasste sie 1893 rückblickend in einem bei Georg Reimer erschienenen Büchlein zusammen und überlieferte damit ein wertvolles Zeitdokument.²⁵ Nicht zufällig sind es die Universitäten von Zürich und Bern mit ihrer langen Tradition des Frauenstudiums, an denen die meisten frühen Kunsthistorikerinnen studierten, gefolgt von Heidelberg und Berlin. Spätere Generationen konzentrierten sich auf die Großstädte Berlin, München und Wien, wo (vielfach jüdische²⁶) Akademikerinnen offenbar größere Akzeptanz erfuhren und leichter eine angemessene Unterkunft und Sozialkontakte fanden als in kleineren Univer-

24 So arbeitete Caroline von Humboldt etwa während ihrer Spanienreise von November 1799 bis April 1800 an einer systematischen Beschreibung der Gemälde des Escorial, die ein „ziemlich beträchtliches Werk“ werden sollte. Sie verfasste, wie Wilhelm von Humboldt an Johann Wolfgang von Goethe meldete, allein bis Ende November über 250 Artikel, die jedoch verschollen sind. Vgl. Ernst Osterkamp, *Caroline von Humboldt und die Kunst*, Berlin u. München 2017, S. 17–18.

25 Cläre Schubert-Feder, *Das Leben der Studentinnen in Zürich*, Berlin 1893.

26 Die Bezeichnung ‚jüdisch‘ wird im Folgenden als historische, sozialgesellschaftliche Kategorie und Zuschreibung verwendet.

sitätsstädten, mit Ausnahme der badischen Vorreiter-Universitäten von Heidelberg und Freiburg i. Br.²⁷

Wie auch ihre männlichen Kommilitonen wechselten Kunstgeschichtsstudentinnen mehrfach – im Schnitt drei- bis viermal – den Studienort.²⁸ Sie suchten gezielt Koryphäen ihres Fachgebietes auf und versuchten möglichst weitgestreute Netzwerke zu knüpfen. Vermutlich spielte auch eine Rolle, wie offen sich Professoren gegenüber der Zulassung und Betreuung von Studentinnen zeigten. Trotz seiner im Eingangszitat manifestierten inneren Abneigung, stand Heinrich Wölfflin Studentinnen offenbar nicht grundsätzlich ablehnend gegenüber, betreute er doch bereits während seiner Zeit als Ordinarius in Berlin sowie später in München einige der ersten Promovendinnen im Fach. Von den in diesem Band behandelten Kunsthistorikerinnen studierten insgesamt drei – Hedwig Fechheimer, Carola Giedion-Welcker und Lotte Eisner – zeitweise bei ihm.²⁹ Des Weiteren stechen Johann Rudolf Rahn (1841–1912) in Zürich, Artur Weese (1868–1934) in Bern und Henry Thode (1857–1920) in Heidelberg als Betreuer der ersten Generation hervor; später kamen Paul Clemen (1866–1947), Adolph Goldschmidt (1863–1944), Hans Jantzen (1881–1967), Josef Strzygowski (1862–1941), Erwin Panofsky (1892–1968) und Wilhelm Pinder (1878–1947) als Betreuer zum Teil ganzer Scharen an Promovendinnen hinzu. Ihre Beweggründe und ihre Einstellungen zum Frauenstudium wären noch im Einzelnen zu untersuchen.

- 27 Gerta Stücklen, *Untersuchung über die soziale und wirtschaftliche Lage der Studentinnen: Ergebnisse einer an der Berliner Universität im Winter 1913/14 veranstalteten Enquête*, Göttingen 1916; Kater 1972 (wie Anm. 16), S. 210; Claudia Huerkamp, „Frauen, Universitäten und Bildungsbürgertum: Zur Lage studierender Frauen 1900–1930“, in: *Bürgerliche Berufe: Zur Sozialgeschichte der freien und akademischen Berufe im internationalen Vergleich*, hg. v. Hannes Siegrist, Göttingen 1988, S. 200–222; Dies., „Jüdische Akademikerinnen in Deutschland 1900–1938“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 19,3 (1993), S. 311–334; sowie Huerkamp 1996 (wie Anm. 16). Dass bis 1909 keine Kunsthistorikerinnen in München promoviert wurden, hängt vermutlich mit der katholischen Tradition der bayerischen Universitäten zusammen, die für Kunstgeschichtsstudentinnen aus vornehmlich jüdischen Familien daher weniger attraktiv waren, zumal sich der Katholizismus mit der Frauenemanzipation besonders schwertat. Siehe hierzu Ulrike Schneider, „Ein historischer Überblick zur Situation jüdischer Studentinnen im Deutschen Kaiserreich“, in: *Rosa und Anna Schapire – Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900*, hg. v. Burcu Dogramaci u. Günther Sandner, Berlin 2017, S. 68–81, hier S. 70; sowie „Bedrohlich gescheit“: *Ein Jahrhundert Frauen und Wissenschaft in Bayern*, hg. v. Hiltrud Häntzschel u. Hadumod Bußmann, München 1997, S. 110–111.
- 28 Zu diesem Ergebnis kommt auch Cordula Bischoff bei ihrer Erhebung für die Jahre 1910–1920. Womöglich waren Studentinnen der Kunstgeschichte demnach sogar noch mobiler als ihre Kommilitonen. Vgl. Bischoff 1999 (wie Anm. 9), S. 48.
- 29 Zu Wölfflins ersten Promovendinnen zählte in Berlin 1903 die Textilkunstexperten Marie Schuette und 1912 in München die spätere Kunsthändlerin Grete Ring. Manche Studentinnen nahm er sogar in seinen engeren Kreis auf. Siehe Dorothea Roth, „Maria Gundrum, Malerin und Kunsthistorikerin (1868–1941)“, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 96 (1996), S. 147–163, hier S. 156.

Die Forschungsschwerpunkte der ersten Absolventinnen unterscheiden sich inhaltlich wie methodisch zunächst nicht grundlegend von denjenigen ihrer männlichen Kommilitonen: Sie widmeten sich gleichermaßen vorrangig dem Medium der Malerei in monografischen oder vergleichenden Analysen, mit Vorliebe der deutschen Kunst des Mittelalters.³⁰ Da Kunsthistorikerinnen vom selben Disziplinenverständnis geprägt wurden wie ihre Kommilitonen und darüber hinaus von einem erheblichen Anpassungsdruck auszugehen ist, verwundert die festzustellende Homogenität der Forschungsschwerpunkte erst einmal nicht. Erstaunlicher ist womöglich, dass sich hier und dort doch Blickverschiebungen auftun, die mit klassistischen Unterschieden in der Sozialisierung und Lebenserfahrung, mit spezifischen oder auch fehlenden Vorkenntnissen sowie erwarteten Berufsaussichten zusammenhängen könnten.

Allein vier Abschlussarbeiten vor 1933 stechen durch ihre Auseinandersetzung mit Frauenfiguren heraus.³¹ Unter den in diesem Band behandelten Kunsthistorikerinnen ist in diesem Zusammenhang die Autodidaktin Lu Märten mit ihrer 1914 verfassten und 1919 veröffentlichten Studie *Die Künstlerin* hervorzuheben, in der die Autorin aus soziologischer Perspektive analysiert, warum schöpferischen Frauen Genialität abgesprochen wird bzw. warum sie ihr potenzielles Genie seltener entfalten können.³² Damit nahm Märten nicht nur Linda Nochlins (1931–2017) Frage von 1971 vorweg, warum es keine „großen Künstlerinnen“ gegeben hat, sondern schloss die Frage nach „großen Kunsthistorikerinnen“ in ihrer Behandlung schaffender Frauen bereits implizit mit ein.³³ Ein weiterer bemerkenswerter Beitrag in diese Richtung ist Helen Rosenaus (1900–1984) 1944 im Londoner Exil veröffentlichte Studie *Woman in Art: From Type to Personality*, die von Griselda Pollock für diesen Band eingeführt werden sollte, doch aufgrund der schwierigen publikationsrechtlichen Lage leider entfallen musste. Rosenau verfolgt in ihrer Studie die Motivgeschichte der Frau seit der Prähistorie, von ihrer Darstellung als Fruchtbarkeitssymbol bzw. „Typus“ bis hin zum

30 Als Vergleichsgrundlage für die Dissertationsthemen und methodischen Ansätze der männlichen Studenten diene uns Heinrich Dillys Erhebung für die Jahrgänge 1885–1914, siehe Heinrich Dilly, „Vornehme Zurückhaltung – Zum kunstgeschichtlichen Studium um 1900“, in: Dogramaci/Sandner 2017 (wie Anm. 27), S. 142–160, hier S. 153–155. Siehe auch Bischoff 1999 (wie Anm. 9), S. 18–20.

31 Dazu zählen Henrietta J. Tromannhausers Dissertation über „Die Frau in der Kunst Giottos“ (Heidelberg, 1911), Erna von Rindtorffs „Wilhelm von Humboldt und die bildende Kunst. Unter Mitberücksichtigung von Caroline von Humboldt“ (Halle a. S., 1922), Ilse O’Sullivans „Shelley und die Bildende Kunst“ (Freiburg i. Br., 1927) und Juliane Harms’ „Judith Leyster. Ihr Leben und ihr Werk“ (Frankfurt a. M., 1927).

32 Lu Märten, *Die Künstlerin* (1919), hg. v. Chryssoula Kambas, Bielefeld 2001.

33 Linda Nochlin, „Why Are There No Great Women Artists?“, in: *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, hg. v. Vivian Gornick u. Barbara Moran, New York 1971.

individualisierten Porträt, wobei sie auch die Repräsentation von Frauen durch Künstlerinnen gesondert in den Blick nimmt.³⁴

Zahlenmäßig noch auffallender sind dreizehn Abschlussarbeiten vor 1933, die den geografischen Rahmen des Faches entscheidend auszuweiten wussten.³⁵ Auch dies spiegelt sich in den hier wiederabgedruckten Texten, befassten sich doch Marie Luise Gothein, Hedwig Fechheimer, Rosa Schapire, Stella Kramrisch, Lu Märten, Hanna Levy-Deinhard, Anni Albers, Anneliese Bulling, Wilhelmina Lepik Kopaczyńska, Katharina Otto-Dorn, Eleanor von Erdberg-Consten und Sibyl Moholy-Nagy allesamt mit nichteuropäischer Kunst. Mehr als das: Eine ganze Reihe dieser Autorinnen setzte sich methodologisch mit der Deutung und Bewertung von Kunst im globalen und transkulturellen Kontext auseinander. Einige von ihnen waren (zeitweise) Schülerinnen von Josef Strzygowski – darunter Stella Kramrisch, Katharina Otto-Dorn und Eleanor von Erdberg-Consten, die nochmals eigene methodische Zugänge zur Kunst Indiens, der Türkei und Südostasiens entwickeln sollten. Inwiefern hieraus ein besonders früher Vorstoß von Kunsthistorikerinnen auf das Gebiet der ‚Weltkunst‘ und transkulturellen Kunstgeschichte *avant la lettre* abgeleitet werden kann, bleibt noch zu eruieren. In jedem Fall handelte es sich bei diesen Fachgebieten um zu Beginn des 20. Jahrhunderts kunstwissenschaftlich noch nicht umfänglich erschlossene, seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch zunehmend präsente Felder. Gymnasiales Vorwissen und klassische Sprachen kamen darin weniger zum Tragen und sie versprachen geringeren (männlichen) Konkurrenzdruck, waren sie doch in etablierten Hierarchien der Künste auf einen niederen Rang klassifiziert. Zugleich sollten die strategische Bedeutung und Anziehungskraft nicht unterschätzt werden, die nichteuropäische Künste angesichts der Kolonialexpansion

34 Vgl. Griselda Pollock, „Making Feminist Memories: The Case of Helen Rosenau and Woman in Art 1944“, Vortrag an der UCL London, 4. Dezember 2014, online unter: <https://www.ucl.ac.uk/art-history/news-events/research-seminars/making-feminist-memories-case-helen-rosenau-and-woman-art-1944>, Zugriff am 3. April 2021.

35 So Elisabeth Busse-Wilson, „Das Ornament auf ethnologischer und prähistorischer Grundlage. Ein Abschnitt aus den Anfängen der Kunst“ (Leipzig, 1915); Stella Kramrisch, „Untersuchung zum Wesen der Frühbuddhistischen Bildnerie Indiens“ (Wien, 1919); Berta Rudich, „Die Zierkunst Irans bis zur islamischen Eroberung“ (Wien, 1920); Therese Klee, „Studien zur chinesischen Plastik der Han-Wei und frühen Tang-Zeit“ (Wien, 1920); Melanie Stiaßni, „Zur Geschichte der altchinesischen Landschaftsmalerei“ (Wien, 1921); Else Blunk, „Psychologische Beiträge zur Frage der Behandlung des Raumes in der ägyptischen Flachkunst und Plastik“ (Kiel, 1923); Emmy Wellesz, „Gandhara im Rahmen vergleichender Kunstforschung“ (Wien, 1921); Viktoria Zednig Zeldegg, „Die chinesischen Elemente in der persischen Miniaturmalerei“ (Wien, 1924); Gisela Freiin von Wagenheim, „Der Einfluß der japanischen Malerei auf die japanische Lackkunst“ (Freiburg i. Br., 1929); Margarete Schurig, „Die Südseetöpferei“ (Leipzig, 1930); Renate Baillou, „Die Rot-Weiß-Töpferei der Nordküste des alten Peru“ (Wien, 1930); Marguerite Kaufmann, „Die Entwicklung des Scrolls“ (Wien, 1931); oder Eleanor von Erdberg, „Der chinesische Einfluß auf die Gartenbauten des 18. Jahrhunderts“ (Bonn, 1931).

und strategischer geopolitischer Weichenstellungen einzelner Länder entfalteteten. Damit gingen die Gründungswelle von ethnologischen Museen, das Zeitalter der Weltausstellungen, die Kunstgewerbereform und das Interesse an anthropologischen Fragen – nicht zuletzt in den Künsten der Moderne – um 1900 einher.³⁶

Auch die Gegenwartskunst stellte ein Feld dar, auf dem frühe Kunsthistorikerinnen offenbar besondere Handlungsspielräume erkannten. Wie Nikola Doll in ihrem Beitrag darlegt, konnte etwa Carola Giedion-Welcker als Förderin zeitgenössischer Künstler – im Zusammenspiel von Kunstkritik, Künstlerfreundschaften, Kuratation und der Veröffentlichung grundlegender Monografien – ein Wirkungsfeld erschließen, das als typisch für „weiblichen Agens im Kunstbetrieb des frühen 20. Jahrhunderts“ gelten kann.³⁷ Weitere Beispiele sind Rosa Schapire, die als Kunstkritikerin, Sammlerin und Netzwerkerin maßgeblich zur Etablierung des Expressionismus in Deutschland beigetragen hat, wie auch die im vorliegenden Band nicht vertretene Berta Zuckermandl-Szepe (1864–1945), die als Kunstkritikerin und Salonière entscheidenden Einfluss auf die Durchsetzung der künstlerischen Moderne in Wien genommen hat.³⁸

Ähnliches gilt für die Auseinandersetzung mit den neuen Medien Fotografie und Film, die sich ab den 1910er Jahren unter Kunsthistorikerinnen abzeichnete, deren tendenzielle Bevorzugung sozialhistorischer Ansätze womöglich ebenso symptomatisch ist. Hierzu zählen in diesem Band Lu Märten, Lotte Eisner, Gisèle Freund, Lucia Moholy und Sibyl Moholy-Nagy, wobei Letztere die Fotografie v. a. als Forschungs- und Argumentationsmittel einsetzte. Nichtsdestoweniger sollte bei solchen Schlussfolgerungen auf der Grundlage einer noch unzureichenden Datenbasis Vorsicht walten, denn wie Cordula Bischoff aufgezeigt hat, lässt sich auch das lange Zeit gepflegte Vorurteil, Kunsthistorikerinnen würden sich vornehmlich mit kunstgewerblichen Objekten befassen, statistisch

36 Vgl. u. a. Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen. „Weltkunst“ und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin 2015; Regula Iselin, *Die Gestaltung der Dinge. Außereuropäische Kulturüter und Designgeschichte*, Berlin 2012; sowie Alexander C. T. Geppert, „Weltausstellungen“, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hg. v. Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2013, online unter: <http://www.ieg-ego.eu/gepperta-2013-de> URN:urn:nbn:de:0159-2013052109, Zugriff am 1. März 2021.

37 Siehe Beitrag von Nikola Doll in diesem Band (S. 168–178, hier S. 169). Zu Carola Giedion-Welcker außerdem: Christa-Maria Lerm Hayes, „Carola Giedion-Welcker: Misrepresented Collaborator of Modernists“, in: *Women's Contributions to Visual Culture, 1918–1939*, hg. v. Karen E. Brown, Farnham 2008, S. 89–100.

38 Zu Rosa Schapire siehe Dogramaci/Sandner 2017 (wie Anm. 27); sowie Irene Below, „Kontexte der Erinnerung – Zur Wahrnehmung exilierter Kunsthistorikerinnen seit den 1960er Jahren in Deutschland und Österreich“, in: *Alma maters Töchter im Exil*, hg. v. Hiltrud Häntzschel u. Inge Hansen-Schaberg, München 2014, S. 267–296; zu Berta Zuckermandl-Szepe siehe Michael Schulte, *Berta Zuckermandl. Salonière, Journalistin, Gebeimdiplomatin*, Hamburg 2006; sowie Andrea Winklbauer, „Der Ort des Salons: Berta Zuckermandl“, in: *The Place to be: Salons als Orte der Emanzipation*, hg. v. Werner Hanak-Lettner u. a., Wien 2018, S. 114–137.

nicht belegen.³⁹ Ungeachtet dessen zeichnet sich bei den ausgewählten Kunsthistorikerinnen dieses Bandes ein dezidiert weites Verständnis des Kunstbegriffs ab, das womöglich vom 19. Jahrhundert überliefert und im 20. Jahrhundert produktiv gemacht wurde. Es reicht von der Gartengestaltung und dem urbanen Raum bis zu Gegenständen der Alltagskultur, Neuen Medien und Textildesign. Entsprechend plädierte Lu Märten für die Ablösung der Kunst- durch eine Formgeschichte, und Anna Teut kritisierte die Ablehnung der „angewandten Künste“ in der auf „Hochkultur“ fixierten Kunstgeschichte. Mit Teut, die 1967 als eine der ersten die baulichen Manifestationen des Nationalsozialismus ideologiekritisch analysierte, ist zugleich eine jener Kunsthistorikerinnen angesprochen, die auch Architekturgeschichte schrieben. Etwa zur selben Zeit veröffentlichten Katharina Otto-Dorn und Eleanor von Erdberg-Consten Grundlagenwerke zur islamischen Architekturgeschichte bzw. zur Architektur Chinas und Japans, während Karin Hirdina wenige Jahre später einen zentralen Beitrag zur Funktionalismusforschung verfasste, der für die Wirkungs- und Nachkriegsgeschichte des historischen Bauhauses in der ehemaligen DDR steht.

Doch auch in die eher klassischen Gebiete der Mittelalter- und Renaissance-Forschung brachten frühe Kunsthistorikerinnen neuartige Ansätze ein, die zum Teil mit spezifischen Bildungswegen und aus heutiger Sicht interdisziplinären Ansätzen in Verbindung standen: Marie Luise Gothein verstand ihre *Geschichte der Gartenkunst* als „Lebenswissenschaft“, die mithin Künstler*innen ansprechen sollte, Lottlisa Behling machte ihr akademisch geschultes Wissen um Pflanzen und die ihnen zugeschriebenen Heilkräfte für die Deutung mittelalterlicher Architektur- und Bildwelten fruchtbar, und Gertrud Kantorowicz analysierte die Beziehung zwischen Naturalistischem und Antinaturalistischem in der Quattrocento-Malerei. Andere Kunsthistorikerinnen wie Helene Wieruszowski, die sich auf politische Philosophie und Herrschaftstheorie vor dem 16. Jahrhundert spezialisierte, und Josepha Weitzmann-Fiedler, die das Thema der Aktdarstellung mit präzisen anatomischen Kenntnissen durchdrang, gingen innerhalb der Mittelalterforschung innovativen Problemstellungen nach. Das Arbeiten an Schnittstellen prägte schließlich auch das Werk der Altertumswissenschaftlerin Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska, die in ihrer Untersuchung antiker Maltechniken und besonders der Inkarnatsmalerei Kunst- und Medizingeschichte verband und, ähnlich wie Eleanor von Erdberg-Consten in ihrer Habilitation zu antiken chinesischen Bronzedeckungen, an terminologischen Fragen und Systematiken interessiert war.

Bei unserer Erhebung zu den ersten promovierten Kunsthistorikerinnen konnte mit einem weiteren hartnäckigen Vorurteil aufgeräumt werden: So deutet nichts darauf hin, dass sich die ersten Kunsthistorikerinnen als ‚höhere Töchter‘

39 Bischoff 1999 (wie Anm. 9).

für einen etwaigen Heiratsmarkt weiterzuqualifizieren suchten. Schon die erste Promovendin, Cläre Schubert-Feder, blieb lebenslang als „Arbeiterin auf wissenschaftlichem Gebiet“ tätig, indem sie Vorträge u. a. an der Humboldt-Akademie in Berlin hielt, einer Vorform der Volkshochschule.⁴⁰ Agnes Gosche (1857–1928), die 1898 in Zürich mit einer Arbeit über Simone Martini als zweite Kunsthistorikerin promoviert wurde, engagierte sich für die Mädchen- und Frauenbildung und ließ sich 1919 bei den Wahlen für die Weimarer Nationalversammlung aufstellen. Die Amerikanerin Elizabeth Harriet Denio (1842–1922) wiederum, die nach Studien in Berlin und Leipzig 1898 in Heidelberg mit einer Arbeit über *Nicolas Poussins Leben und Werke* als erste Frau in Deutschland den Dokortitel in Kunstgeschichte erwarb, wurde schließlich die erste Professorin an der Rochester University.⁴¹ Eine weitere Amerikanerin, Neena Hamilton-Pringsheim (1868–1918), wurde nach Erwerb ihres Dokortitels in Heidelberg im Jahr 1901 Dozentin für Kunstgeschichte am Elmira College im Bundesstaat New York.⁴²

Die Liste ließe sich weiter fortführen, zählen zu den ersten Promovendinnen der Kunstgeschichte auch Marie Schuette (1878–1975, prom. 1903), die grundlegende Studien über Textilkunst verfasste und als Kustodin der Textilsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums eine Kunstgewerbemesse leitete, die Donatello-Expertin Frida Schottmüller (1872–1936, prom. 1903), die zusammen mit Wilhelm Bode (1845–1929) die Epochenräume im Kaiser-Friedrich-Museum konzipierte, und Erica Tietze-Conrat (1883–1958, prom. 1904), die sich als Barock-Forscherin, aber auch als Kommentatorin der Bildkulturen ihrer Gegenwart einen Namen machte.⁴³

40 Sophie Pataky, *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, Bd. 2, Berlin 1898, S. 276–277, hier S. 277.

41 Denio unterrichtete seit 1876 am renommierten Wellesley College Kunstgeschichte und deutsche Philologie und betreute die dortige Universitätsammlung. Sie entwickelte in Rochester die sog. „laboratory method“, bei der Studierende originale Kunstwerke begleitend zur Vorlesung untersuchten, neben praktischen Mal- und Zeichenübungen. Zwar war es Frauen in den USA bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert möglich, einen ‚undergraduate degree‘ an einem Frauencollege zu erwerben, doch waren sie nicht zum Promotionsstudium („graduate school“) zugelassen. Siehe Anja Werner, *The Transatlantic World of Higher Education: Americans at German Universities, 1776–1914*, New York 2013, insbes. S. 92; sowie Sandra L. Singer, *Adventures Abroad: North American Women at German-Speaking Universities, 1868–1915*, Westport 2003, insbes. S. 163–165. Denio berichtete von ihren Vorlesungsbesuchen an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität in den 1880er Jahren, dass „the number of ladies in attendance was large, and that the greater proportion could not be called young“. Zit. n. Singer 2003, S. 163.

42 Zu den ersten Promovendinnen in Deutschland siehe Dilly 2017 (wie Anm. 30), S. 151–152.

43 Siehe zu den ersten deutschsprachigen Kunsthistorikerinnen Gabriele Hofner-Kulenkamp, *Kunsthistorikerinnen im Exil*, 2 Bde., unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Hamburg, 1991; Dies., „Kennen Sie Sabine Gova? Deutschsprachige Kunsthistorikerinnen im Exil“, in: *kritische berichte* 22,4 (1994), S. 35–43; Barbara Paul, „Gertrud Kantorowicz (1876–1945): Kunstgeschichte als Lebensentwurf“, in: *Frauen in den Kulturwissenschaften. Von Lou Andreas-Salomé bis Hannab Arendt*, hg. v. Barbara Hahn, München 1994, S. 96–109; Dies., „...noch kein Brotstudium‘: zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts“,