

Technische Universität Berlin
Fakultät I – Geistes- und Bildungswissenschaften
Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik
Fachgebiet Kunstgeschichte der Moderne

Masterarbeit für die Prüfung zum
Master of Arts
im Studiengang Kunstwissenschaft

**Frieda Fischer, Lilli Fischel und Hanna Stirnemann –
Frauen in Führungspositionen an Museen
zu Beginn des 20. Jahrhunderts**

Erstprüferin: Dr. Andrea Meyer
Zweitprüferin: Prof. Dr. Bénédicte Savoy
Eingereicht am 17. März 2022

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
1.1. ZIEL DER ARBEIT	1
1.2. AUSWAHLKRITERIEN	3
1.3. METHODISCHES VORGEHEN	4
1.4. FORSCHUNGSSTAND	6
2. HISTORISCHE KONTEXTUALISIERUNG	8
2.1. SITUATION VON FRAUEN IM STUDIUM DES FACHES KUNSTGESCHICHTE UND BERUFLICHE CHANCEN	8
2.1.1. UNIVERSITÄRE AUSBILDUNG	9
2.1.2. KUNSTGESCHICHTE ALS FACH UND DER SPÄTERE BERUFSEINSTIEG	13
2.2. REFORMBEWEGUNG DER MUSEEN ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS	15
3. DIE DIREKTORINNEN	20
3.1. FRIEDA FISCHER (1874 – 1945)	21
3.1.1. AUSBILDUNG: NATIONAL UND INTERNATIONAL	21
3.1.1.1. Jahre in Berlin	22
3.1.1.2. Studienreisen in Asien, Amerika und Europa	23
3.1.2. BERUFSEINSTIEG: GRÜNDUNGSPHASE DES MUSEUMS	28
3.1.3. TÄTIGKEITEN ALS DIREKTORIN	32
3.1.3.1. Museumsarbeit: ein Ort der Vermittlung und Bildung	32
3.1.3.2. Die Sammlung	34
3.2. LILLI FISCHER (1891 – 1978)	37
3.2.1. AUSBILDUNG: STUDIUM IN MÜNCHEN, FREIBURG IM BREISGAU UND FRANKFURT	39
3.2.2. BERUFSEINSTIEG: KUNSTHANDEL UND MUSEUM	41
3.2.2.1. Kampf um Anerkennung in der Badischen Kunsthalle	42
3.2.2.2. Aufgaben als Hilfsarbeiterin und als Assistentin	47
3.2.3. TÄTIGKEITEN ALS (STELLVERTRETENDE) DIREKTORIN	48
3.2.3.1. Museumsarbeit: Vermittlungs- und Ausstellungskonzepte sowie Ankaufstrategien	49
3.2.3.2. Wissenschaftliches Arbeiten: Studienreisen und Netzwerke	52
3.3. HANNA STIRNEMANN (1899 – 1996)	56
3.3.1. AUSBILDUNG: SCHULISCHER WERDEGANG UND STUDIUM IN HALLE UND WIEN	56

3.3.2.	BERUFSEINSTIEG: PRAXISERFAHRUNG IN MUSEEN	59
3.3.2.1.	Landesmuseum in Oldenburg: Hilfskraft und stellvertretende Direktorenassistentin	59
3.3.2.2.	Reussisches Heimatmuseum in Greiz: Museumsaufbau	61
3.3.2.3.	Stadtmuseum in Jena: wissenschaftliche Assistentin	63
3.3.3.	TÄTIGKEITEN ALS DIREKTORIN	65
3.3.3.1.	Museum als Volksbildungsstätte: Ausstellungs- und Vermittlungskonzepte	66
3.3.3.2.	Netzwerk: Zusammenarbeit mit Vereinen, Kontakt zu Künstler:innen und Reisen	71
4.	SCHLUSSFOLGERUNG UND AUSBLICK	77
4.1.	WEITERFÜHRENDE FORSCHUNGSANSÄTZE	80
	APPENDIX	84
I.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	84
II.	VERZEICHNIS DER ARCHIVBESTÄNDE	105
A.	ARCHIVBESTÄNDE VOR ORT	105
B.	ONLINE ABRUFBARE ARCHIVBESTÄNDE	106
III.	VERZEICHNIS DER SEKUNDÄRLITERATUR	107
IV.	VERZEICHNIS DER ONLINE ZUGÄNGLICHEN QUELLEN UND LITERATUR	114
A.	ONLINE-QUELLEN – ARCHIVZUGRIFFE UND BIBLIOTHEKEN	114
B.	ONLINE-LITERATUR UND WEBSEITEN	115

1. Einleitung

1.1. Ziel der Arbeit

Mit „Why Have There Been No Great Female Art Historians?“ rief der Call for Papers zur 21. Internationalen Tagung des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, die vom 5.–7. November 2021 in Wien stattfand, dazu auf, sich mit dem Wirken von Kunsthistorikerinnen zu beschäftigen.¹ Wie der Titel schon verrät, sollte dort der Frage nachgegangen werden, wieso in der Öffentlichkeit heute keine bekannten Kunsthistorikerinnen der Vergangenheit geläufig sind. Der Aufruf ist angelehnt an den prägenden Aufsatz aus dem Jahr 1971 von Linda Nochlin (1931–2017)², in dem sie die Frage in Bezug auf Künstlerinnen stellt.³ In den vergangenen Jahren wurde in der Kunstgeschichte viel zu vergessenen und unterrepräsentierten Künstlerinnen geforscht, ausgestellt und publiziert.⁴ Aber wie sah es in den entscheidungstreffenden Positionen in Kultureinrichtungen aus? Dort, wo die Möglichkeiten bestanden, über Ankäufe, Ausstellungen oder Fördermöglichkeiten zu entscheiden? Gab es Frauen in führenden Positionen? Und welche Möglichkeiten boten sich ihnen, durch ihren Führungsstil die jeweiligen Institutionen zu prägen? Diesen Fragen wurde bisher in der Forschung wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Der finale Titel der Tagung im November 2021, „Great Female Art Historians/Große Kunsthistoriker*innen“⁵, in dem aus einer anfänglichen Frage eine Aussage formuliert wurde, zeigt, dass es eben genau diese Kunsthistorikerinnen gab.

Die Autorinnen des Einleitungstextes der Publikation „Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken“, K. Lee Chichester und Birgitt Sölch, legen die Problemstelle offen:

„Diese Zahlen⁶ 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

¹ Call for Paper https://www.voekk.at/de/schwarzes_brett/why-have-there-been-no-great-female-art-historians-0 (Letzter Zugriff 21. Juli 2021, 12.51 Uhr).

² Die Lebensdaten werden folgend angegeben, wenn die Beiträge der Person als historisches Quellenmaterial dienen oder wenn durch die Lebensdaten die Identifikation der Person erleichtert wird.

³ **Nochlin, Linda:** Why Have There Been No Great Women Artists?, in: Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness, hg. Gornick, v. Vivian/Moran, Barbara, New York 1971, 344–366. Zu einem reflektierten Rekurrieren auf Lina Nochlin rufen **Marchal, Stephanie/Ziegler, Julia** in der Tagungsbesprechung: Von den „unkritischen Gewohnheiten des Geistes“ (Raymond Williams) Great Female Art Historians. Tagung an der Akademie der bildenden Künste Wien, 4.–7.11.2021; K. Lee Chichester und Brigitte Sölch (Hg.), Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken, in: Kunstchronik 75 (2022), S. 62–69, S. 67 auf. Sie sehen die Gefahr durch das Rückbeziehen und die damit verbundene „permanente[...] Wiederauflage alter Klassikerinnen [...] der Zementierung eines eigenen, parallelen Kanons[...].“ (Ebd.).

⁴ Zum Beispiel in der Nationalgalerie in Berlin die Ausstellung: „Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919“, 11. Oktober 2019 bis 8. März 2020. Vgl. **Deseyve, Yvette/Gleis, Ralph:** Kampf um Sichtbarkeit: Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919, hg. von Nationalgalerie (Berlin), Berlin 2019.

⁵ An dieser Stelle hätte es viel mehr „Kunsthistorikerinnen“ heißen müssen.

⁶ Diese beziehen sich auf die abgeschlossenen Promotionen im Fach Kunstgeschichte. Diese werden im Verlauf der Arbeit erneut thematisiert. Vgl. **Sölch, Birgitt/Chichester, K. Lee:** Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken, hg. von Chichester, K. Lee/Sölch, Brigitte, Berlin 2021, S. 12.

*sich die erste Generation von Kunsthistorikerinnen nachhaltig in das Fach einschreiben und entsprechende Sichtbarkeit erlangen konnte. Doch sind Spuren, Positionen und Einflüsse dieser Akteurinnen greifbar. In unterschiedlichsten Feldern haben sie auf die Geschichte und Entwicklung der Disziplin, ihre Methoden, Theorien, Institutionen eingewirkt, und damit auch auf die Wahrnehmung und Deutung.*⁷

Genau diesen angesprochenen Spuren wird folgend nachgegangen. Es wird gezeigt, dass, anders als der bisherige kunsthistorische Kanon vermuten lässt, auch Frauen Einfluss auf die Entwicklung von Museen zu Beginn des 20. Jahrhundert nahmen: durch ihre eigenen Netzwerke, durch ihre eigenen Methoden und durch ihre eigenen Schwerpunkte.

Sowohl die eingangs angesprochene Tagung „Great Female Art Historians/Große Kunsthistoriker*innen“ und die oben zitierte Publikation, in der auf den Arbeitskreis „Kunsthistorikerinnen vor 1970: Wege – Methoden – Kritiken“ des Ulmer Vereins, aus dem sich das DFG-Netzwerk „Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880-1970“ bildete, hingewiesen wurde,⁸ verdeutlichen die Aktualität des Themas.

„Auf dem Feld der Museumsgeschichte stellen biographische Arbeiten eine seltene Ausnahme dar.“⁹ So beginnt der in Schleswig-Holstein tätige Museumsdirektor Claus von Carnap-Bornheim sein Geleitwort zu dem monographischen Werk von Johanna Mestorf (1828–1909), „Ein anderes Frauenleben“, herausgeben von Dagmar Unverhau. Die Autorin Barbara Paul kritisiert bereits 1994 die erst wenigen biografischen Forschungsansätze und ruft dazu auf, „geschlechterspezifisch bedingten Biografien“¹⁰ nachzugehen. Außerdem macht sie deutlich, wie dem bisherigen Forschungsdefizit entgegengewirkt werden kann: „Perspektivisch ist die Geschichte der Disziplin Kunstgeschichte neu zu entwerfen, wobei die Lebens- und Arbeitsbedingungen von Kunsthistorikerinnen, ihr Wissenschaftsverständnis sowie geschlechtsspezifisch und strukturell bedingte Denk- und Verhaltensmuster detailliert zu erörtern sind.“¹¹

Durch die vorliegende Arbeit wird das bisherige, vom patriarchalen Kanon bestimmte Narrativ der Museumsgeschichte¹² aufgebrochen werden. Gleichzeitig widmet sie den bisher wenig bekannten Persönlichkeiten und deren Arbeit Aufmerksamkeit. Der Blick wird auf die Frauen gelenkt, die in der

⁷ Ebd., S. 12 f.

⁸ Ebd., S. 12 und 13. Vgl. DFG Netzwerk „Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970“: <https://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/forschung/laufende-forschungsprojekte/wege-methoden-kritiken-kunsthistorikerinnen-1880-1970/> (Letzter Zugriff 06. Januar 2022, 13.05 Uhr); AG „Kunsthistorikerinnen vor 1970: Wege – Methoden – Kritiken“: http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14618 (Letzter Zugriff 06. Januar 2022, 13.08 Uhr).

⁹ Geleitwort in: **Unverhau, Dagmar**: Ein anderes Frauenleben; Teilbd. 1: Johanna Mestorf (1828-1909) und „ihr“ Museum vaterländischer Altertümer bei der Universität Kiel/Dagmar Unverhau, Biographie Kapitel 1-4, Bd. 13,1, Kiel/Hamburg 2015 (Schriften des Archäologischen Landesmuseums).

¹⁰ **Paul, Barbara**: „... noch kein Brotstudium“: zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts, in: *Kritische Berichte* 22 (1994), H. 4, Marburg, S. 6–21, S. 7.

¹¹ Ebd.

¹² Bezüglich der männlich dominierten Kanonbildung äußern sich Chichester und Sölch ausgiebig. Vgl. **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 31–33. Sie begründen den Band in der Grundlagenarbeit der „Neubestimmung der Disziplinsgeschichte“. Ebd., S. 33.

musealen Praxis aktiv waren und bis dato von den zu untersuchenden Forschungsgebieten außer Acht gelassen wurden. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, einen Beitrag zu der neu zu entwerfenden Geschichte der Kunstgeschichte und insbesondere der Institutionsgeschichte der Museen zu leisten. Sie macht sich den Ansatz des Arbeitens mit Biografien zu Nutze und bringt die Ergebnisse in Zusammenhang mit dem Wirken in den Museen.

1.2. Auswahlkriterien

Um den Rahmen der Arbeit zu definieren, wurden vorab mehrere Kriterien für die Auswahl der Personen festgelegt, deren Tätigkeiten im Museum eingehender analysiert werden.

Grundlegend gilt, dass die ausgewählten Personen sich nicht als Mann definierten. Da bisher keine Äußerungen der Personen hinsichtlich anderer Genderzugehörigkeiten bekannt sind und sie sozial als Frauen gelesen wurden, wird folgend der Begriff „Frau“ verwendet.

Der historisch betrachtete Zeitraum beginnt mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts und endet mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933.¹³ Frauen, die in diesem Zeitraum ein Museum leiteten, werden folgend in die Untersuchung eingehen. Dabei dient das Jahr 1933 ausschließlich als methodischen Grenze, bezüglich der Amtsantritte jedoch nicht als Eingrenzung der biografischen Lebenswege oder des zu untersuchenden Zeitraumes in den Wirkungsstätten.¹⁴ Die Lebenswege der Frauen fließen bis zur Entlassung aus der Führungsposition mit in den Untersuchungsgegenstand der Arbeit ein. Lediglich die Verortung des Museums im heutigen Deutschland führt zu einem weiteren Kriterium. Als weiteres Kriterium wurde die Auswahl der Frauen durch die Dauer der Besetzung einer museumsleitenden Position bestimmt. Die Zeitspanne von einem Jahr wurde gewählt, um zu gewährleisten, dass genug Zeit geboten war, um die Institution erkennbar zu prägen.¹⁵ Als Definition einer leitenden Position gilt eine Anstellung, in der Aufgaben des Museums erledigt wurden, die nicht lediglich Handlungsspielräume in einzelnen Abteilungen zuließen. Dazu gehörten Entscheidungsmöglichkeiten wirtschaftlicher und pädagogischer Ausrichtung, über Ausstellungen, An- und Verkäufe von Objekten, Personalfragen sowie deren Anstellungsverhältnissen und Weiterbildungen. Die offizielle Berufsbezeichnung für diese Stellenbezeichnung ist Direktorin oder

¹³ Die Wahl des Betrachtungszeitraums wird sich im Kapitel zum historischen Kontext begründen.

¹⁴ Deshalb wurde Erna Stein-Blumenthal (1903–1983) nicht in die Arbeitsgegenstand einbezogen. Sie wurde erst kurz nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten Direktorin des jüdischen Museums in Berlin, somit muss ihre dortige Arbeit unter gesonderten Merkmalen betrachtet werden. Vgl. **Wendland, Ulrike**: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, München 1999, S. 659 f. Oder auch Irene Diepolder (1898-1991), die ab 1940 die Vertretung der Direktion des Stadtmuseums in Regensburg übernahm. Vgl. <https://d-nb.info/gnd/120865327> (Letzter Zugriff 08. Februar 2022, 10.16 Uhr); **Kleindorfer-Marx, Bärbel**: Sammlerinnen, Hilfskräfte, Direktorinnen. Das Museum als Indikator von Gleichberechtigung?, in: *Wallnöfer, Elsbeth (Hg.): Maß nehmen, Maß halten: Frauen im Fach Volkskunde*, Wien 2008, S. 203–223, S. 216.

¹⁵ Auf Grund dieses Kriteriums wurde Louise Straus-Ernst (1893-1944), die 1919 kommissarisch das Wallraf-Richartz-Museum in Köln für weniger als ein Jahr leitete, nicht miteinbezogen. Vgl. <https://d-nb.info/gnd/121642402> (Letzter Zugriff 18. Dezember 2021, 14.03 Uhr); **Clement, Louisa**: 1917. In Erinnerung an Luise Straus-Ernst. Die Rekonstruktion ihrer Kriegsausstellung im Wallraf, Baden-Baden 2017, S. 4.

Leiterin des Museums, wobei in dieser Arbeit auch die kommissarische Übernahme des Amtes einbezogen wurde.¹⁶

Da in der vorliegenden Arbeit nicht die thematische Ausrichtung der Museen grundlegend ist, sondern die Positionen der Frauen, wurden keine Einschränkungen hinsichtlich der Museumsgattung vorgenommen. Gleichzeitig wurde die Fülle des vorhandenen Archivmaterials als Ausschlusskriterium behandelt, sodass beispielsweise Annamarie von Auerswalde (1876–1945), die von 1923–1945 das Heimatmuseum in Prignitz leitete, nicht berücksichtigt werden konnte.¹⁷ Außerdem wurde Johanna Mestorf auf Grund der bereits umfangreichen publizierten Forschungsergebnisse,¹⁸ die die Archivmaterialien ausgiebig einordnen, ausgeklammert und findet nur Einzug in die Arbeit, um die Chronologie der ersten Frauen in Führungspositionen aufrecht zu erhalten. Resultierend daraus wurden die drei Direktorinnen Frieda Fischer (1874–1945), Lilli Fischel (1891–1978) und Hanna Stirnemann (1899–1996) in den Fokus der Arbeit gerückt.

1.3. Methodisches Vorgehen

Bevor es zu der intensiven Auseinandersetzung mit den Biografien der Direktorinnen kommt, wird ein Überblick über den historischen Kontext geboten. Dafür wird die Situation von studierenden Frauen und die Reformbewegung der modernen Museen zu Beginn des 20. Jahrhunderts betrachtet.

Anhand der Biografien Frieda Fischers, Lilli Fischels und Hanna Stirnemanns werden folgende Fragen untersucht:

1. Wie waren die beruflichen Grundvoraussetzungen der späteren Direktorinnen, mit besonderer Beachtung von geschlechterspezifischen Bedingungen?
2. Wie wirkten die Direktorinnen auf die Museen und die Kunstwelt ein?

Der ersten Frage wird durch das Darlegen der familiären Verhältnisse und der Ausbildungssituation nachgegangen. Das Wirken der Frauen hingegen wird durch das Hervorheben der Tätigkeiten im Berufsleben deutlich gemacht. So kann durch die Beantwortung der Fragen die Bedeutung der Arbeit der Direktorinnen sichtbar und somit für die Museumsgeschichte relevant gemacht werden. Die

¹⁶ Durch diese Definitionen werden Abteilungsleiterinnen ausgeschlossen, da diesen formal lediglich die Leitung eines bestimmten Aufgabengebiets des Museums übertragen wurde. Inwieweit weitere Frauen die Aufgaben einer leitenden Position ausführten, obwohl sie ihnen formal nicht zugeschrieben war, kann im Rahmen der Arbeit nicht untersucht werden.

¹⁷ Vgl. Biografische Angaben zu Annamarie von Auerswalde (1876-1945), <http://d-nb.info/gnd/12743738X> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 13.28 Uhr). Auch Klara May (1864-1944), die das Karl-May-Museum mitbegründete, wurde nicht mit einbezogen. Vgl. **Kleindorfer-Marx**: Sammlerinnen, Hilfskräfte, Direktorinnen. Das Museum als Indikator von Gleichberechtigung?, S. 205 f.

¹⁸ **Unverhau**: Ein anderes Frauenleben; Teilbd. 1; **Unverhau, Dagmar**: Ein anderes Frauenleben; Teilbd. 2: Johanna Mestorf (1828-1909) und „ihr“ Museum vaterländischer Altertümer bei der Universität Kiel/Dagmar Unverhau, Biographie Kapitel 5-10, Bd. 13,2, Kiel/Hamburg 2015 (Schriften des Archäologischen Landesmuseums); Unverhau, Dagmar (Hg.): Ein anderes Frauenleben. Teilbd. 3: „Streben ist Leben“: das Tagebuch der Johanna Mestorf als Kustodin 1873 bis 1891, Bd. 13,3, Kiel/Hamburg 2015 (Schriften des Archäologischen Landesmuseums).

folgenden Kapitel zu den Direktorinnen gliedern sich jeweils entsprechend in zwei Teile. Bezüglich der ersten Frage wurden öffentliche und online zugängliche Archivmaterialien der Universitäten herangezogen. Da sich das Ziel der zweiten Fragestellung auf die Museumsarbeit der Führungskräfte bezieht, bewies sich die Befragung der Materialien aus dem musealen Kontext am aufschlussreichsten.¹⁹ So konnten im Zuge dieser Arbeit die Archivalien an den jeweiligen Wirkungsstätten der Direktorinnen eingesehen werden. Die Zeitzeugnisse wurden ergänzt mit den Publikationen der bisherigen Forschung, die bei der Beantwortung der Fragen halfen. Die Forschung greift, neben den Studiums- und Museumsarchivalien, auf weitere Quellen zu und kann somit zu Erkenntnisgewinnen beitragen. Um eine möglichst einheitliche Befragung der Materialien zu gewährleisten, wurden zu Beginn der Bearbeitung des Quellenmaterials Kategorien festgelegt, zu denen die jeweiligen Informationen eingeordnet wurden. Hinweise zu den Ausgangssituationen der Frauen in der Berufswelt und ihren späteren Berufschancen als Kunsthistorikerinnen wurden in Studium/Ausbildung, Einstieg ins Berufsleben und Förderung im Museum eingeordnet. Die Informationen dieses Quellenmaterials helfen bei der Beantwortung der Frage nach den sozio-ökonomischen Hintergründen und den Ausgangssituationen für die weitere berufliche Karriere der Frauen. Bezüglich des Wirkens als Führungskraft wurden die Informationen unter den Kategorien Ausstellungskonzepte, Vermittlungskonzepte und pädagogisches Museumsprogramm, wissenschaftliche Arbeiten, Reisen für Netzwerk- und Weiterbildung, An- und Verkäufe des Museums und Entscheidungen der Direktion, wie zum Beispiel das Personalmanagement, eingeordnet. Diese Einteilungen dienen dazu, einen Überblick über die Inhalte der Quellen zu gewinnen und Themenschwerpunkte zu finden. Die Unterkapitel beziehen sich somit auf einzelne dieser Kategorien. Mitunter werden Aspekte aus anderen Kategorien auftauchen, da die Einteilungen einer eigens für diese Arbeit angelegten Festschreibung folgen, die in der Praxis nicht eindeutig trennbar sind, und auch die Ausbildungssituationen und Schwerpunkte in den Institutionen der Frauen variierten. Dies führte in der vorliegenden Arbeit zur einer breit aufgestellten Themenvarianz der Unterkapitel.

Das sich am Ende jedes biografischen Kapitels befindende Fazit setzt sich aus den Erkenntnissen der ersten und zweiten Fragestellungen zusammen und gewährt einen umfassenden Blick auf das Wirken der Direktorinnen. Im Zusammenhang mit dem vorher beschriebenen historischen Kontext entsteht ein Gesamtbild, aus dem sich ablesen lässt, wie die Direktorinnen durch ihre Arbeit zur Entwicklung der jeweiligen Institutionen und dem Fach Kunstgeschichte beigetragen haben.

Die Arbeit versucht ein Gegengewicht zu der bisherigen, patriarchalen Kanonisierung aufzubauen. Sie hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit der Lebensläufe und Tätigkeiten der Direktorinnen. Die Ansätze können genutzt werden, um weitere Forschung darauf aufzubauen.

¹⁹ Dennoch besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit der befragten Archivalien.

1.4. Forschungsstand

Bisher gibt es keine Überblicksforschung zu Frauen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Museum leiteten. Der Forschungsstand bezieht sich also überwiegend auf Publikationen, die sich auf die jeweiligen Direktorinnen und ihre Institutionen fokussieren. Das kürzlich erschienene Buch „Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken“²⁰ bietet methodisch viele ähnliche Ansätze und gibt grundlegende historische Einordnungen der Biografien. In der Einleitung wird auf die späteren Direktorinnen Lilli Fischel und Hanna Stirnemann verwiesen. Weiterführende Hinweise werden jedoch nicht aufgeführt.²¹

Wie prekär der allgemeine Forschungsstand bezüglich Kunsthistorikerinnen ist, legen Chichester und Sölch an mehreren Beispielen offen.²² Unter anderem nennen sie als Negativbeispiel die 2007 veröffentlichten Publikationen „Klassiker der Kunstgeschichte“, herausgegeben von Ulrich Pfisterer, in der nicht ein einziges Werk einer Frau Erwähnung wurde.²³ In ihrer eigenen Publikation fordern sie, dass eine systematische Erforschung der ersten Generation von ausgebildeten Kunsthistorikerinnen erfolgen müsse.²⁴

Über die Direktorinnen wurden bisher nur vereinzelt Beiträge veröffentlicht. Frieda Fischer und Lilli Fischel finden jeweils nur mit einer gemeinsamen Erwähnung eines Mannes Einzug in die Forschung. Bei Frieda Fischer handelt es sich um die 2009 erschienene Publikation „Aufbruch in eine neue Zeit: die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln“²⁵ von Adele Schlombs, der aktuellen Direktorin des Ostasiatischen Museums in Köln, die sich allerdings überwiegend mit der Arbeit Adolf Fischers (1856–1914), dem ersten Ehemann Frieda Fischers befasst. Von entscheidender Bedeutung für diese Arbeit sind die eigens von Frieda Fischer veröffentlichten Tagebücher, in denen sie geografisch sortiert ihre Reisen in China und Japan detailliert beschrieb.²⁶ In den Jahren 1938 und 1942 publizierte Fischer die auf den Tagebüchern ihrer Reise basierenden Bücher. Dabei gilt festzuhalten, dass die Veröffentlichung nach ihrer Entlassung durch die Nationalsozialisten stattfand

²⁰ **Sölch/Chichester**: *Kunsthistorikerinnen 1910–1980*.

²¹ Vgl. Ebd., S. 22.

²² Vgl. Ebd., S. 29 f.

²³ **Pfisterer, Ulrich**: *Klassiker der Kunstgeschichte*; 1: Von Winkelmann bis Warburg, Orig.-Ausg., München 2007.

²⁴ **Sölch/Chichester**: *Kunsthistorikerinnen 1910–1980*, S. 13. Obwohl die Autorinnen bisher unbekannte Frauen im Bereich Kunstgeschichte sichtbar machen, bleiben die im Museum tätigen Fischer, Fischel und Stirnemann weitestgehend unerwähnt. Vgl. Ebd., S. 22. Fischel und Stirnemann werden aufgelistet in einer Reihe von Frauen, die früh den Weg in kunsthistorische Institutionen fanden. Frieda Fischer wird nur auf Grund ihrer zweiten Ehe mit Alfred Ludwig Wieruszowski erwähnt. Ebd., S. 224. Doch in zukünftigen Publikationen sollen Kunsthistorikerinnen in den Blick genommen werden, deren Tätigkeitsfelder in der Kunstkritik und der Schriftstellerei sowie dem Kunsthandel, der universitären Lehre und eben dem Museumswesen waren. **Ebd.**, S. 36. An diesen Stellen wäre dann unbedingt den Direktorinnen Fischer, Fischel und Stirnemann Platz einzuräumen.

²⁵ **Schlombs, Adele**: *Aufbruch in eine neue Zeit: die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln: the foundation of the Museum für Ostasiatische Kunst in Cologne = The dawn of a new era*, hg. von Schlombs, Adele/Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 2009.

²⁶ **Fischer, Frieda**: *Japanisches Tagebuch: Lehr- u. Wanderjahre*, München 1938; **Fischer, Frieda**: *Chinesisches Tagebuch: Lehr- und Wanderjahre*, München 1942.

und ein sehr subjektives Zeitzeugnis sind.²⁷ Die zur Verfügung stehenden Materialien, die zur Offenlegung der Arbeit Fischers dienen sind die Archivbestände des Museums für Ostasiatische Kunst im Archiv der Stadt Köln.²⁸

Die Arbeit Lilli Fischels wird zumindest ansatzweise im Zusammenhang mit ihrem Vorgänger Willy Storck (1889–1927) innerhalb zweier Aufsätze von der Kunsthistorikerin Marlene Angermeyer-Deubner aufgegriffen.²⁹ Damit zählen sie zum wichtigsten Beitrag des aktuellen Forschungsstand. Denn daneben finden sich nur in einigen wenigen Publikationen über die Stadtgeschichte Karlsruhes oder die Kunsthalle vereinzelt Informationen über die spätere Direktorin. Hierbei liegt der Fokus aber wiederholt auf ihrem beruflichen Ausscheiden durch die nationalsozialistische Politik oder ihrer damals umstrittenen Ankaufspolitik.³⁰ Daher stellt das Archivmaterial aus dem Generallandesarchiv in Karlsruhe die Grundlage des Kapitels dar. Dort werden neben ihrer Personalakte auch Unterlagen der Badischen Kunsthalle und deren Personalentscheidungen verwahrt.³¹ Des Weiteren wurden ihre Studienunterlagen der jeweiligen Universitäten eingesehen.

Der Forschungsstand zu Hanna Stirnemann ergibt sich vor allem aus der institutionellen Forschung der Museen, an denen sie tätig war. Maßgeblich war die Kuratorin des Jenaer Stadtmuseum Birgitt Hellmann daran beteiligt. Ihre Aufsätze von 1997 und 2001 bilden die Grundlage der weiteren Forschung.³² Außerdem lassen sich bezüglich der Arbeit Stirnemanns Publikationen zum Jenaer

²⁷ Beispielweise wird in den Tagebüchern an keiner Stelle die Verhandlung mit der Stadt Kiel über ein mögliches Museum thematisiert. An dieser Stelle kann keine Einschätzung vorgenommen werden, in welchem Maß die Bücher zu diesem Zeitpunkt von Frieda Fischer nachbearbeitet wurden und somit mit den originalen Aufzeichnungen der Reisen übereinstimmen.

²⁸ Folgend werden alle Akten aus dem Stadtarchiv Köln mit SAK und der jeweiligen Bestellnummer abgekürzt.

²⁹ **Angermeyer-Deubner, Marlene:** Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, in: *Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg (Hg.): Die Kunsthalle Karlsruhe: der Beginn einer modernen Sammlung*; Willy F. Storck (1920-1927) und Lilli Fischel (1927-1933) Teil 1., Berlin, München 1997, S. 51–103; **Angermeyer-Deubner, Marlene:** Die Kunsthalle Karlsruhe: der Beginn einer modernen Sammlung; Willy Storck (1920 - 1927) und Lilli Fischel (1927 - 1933) Teil II, in: *Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg (Hg.): Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Berlin, München 2000, S. 109–136.

³⁰ Beispielsweise wird in dem Ausstellungskatalog „Kunst in Karlsruhe 1900-1950“ neben ihrer umstrittenen Ankaufspolitik auch der Einschnitt der nationalsozialistischen Partei in ihre Arbeitsweise thematisiert. **Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle:** Kunst in Karlsruhe 1900 - 1950: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ausstellung im Badischen Kunstverein, Karlsruhe 24. Mai - 19. Juli 1981, Karlsruhe 1981, S. 115 f. Sowie in der Publikation **Werner, Josef:** Hakenkreuz und Judenstern: das Schicksal der Karlsruher Juden im Dritten Reich, 2., überarb. u. erw. Aufl., Karlsruhe 1990 (Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs/Stadtarchiv), S. 50, 64 f. findet sich ein kurzer Passus zu der Direktorin.

³¹ Es gilt anzumerken, dass in der Gliederungsstruktur des Findbuchs 441-3 „Staatliche Kunsthalle Karlsruhe“ des Generallandesarchivs in Karlsruhe unter dem Reiter „Dienstakten und Korrespondenz der Direktion und einzelner Mitarbeiter“ zwar ihr Vorgesetzter Willy Storck sowie ihre Kollegen Hans Curjel (1896–1974) und Arthur von Schneider (1886–1968) aufgelistet werden, Lilli Fischel hingegen unerwähnt bleibt. Vgl. Findbuch 441-3 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Dienstakten und Korrespondenz der Direktion und einzelner Mitarbeiter: <https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/olf/struktur.php?bestand=50212&klassi=002> (Letzter Zugriff 03. Januar 2022, 17.20 Uhr).

³² **Hellmann, Birgitt:** Johanna Hofmann-Stirnemann (12. Oktober 1899-25. November 1996) - die erste Museumsdirektorin Deutschlands, in: *Thüringer Museumshefte* 6 (1997), H. 1, S. 72–74; **Hellmann, Birgitt:** „...nach so einem Leben hat man überhaupt keine Lebensangst mehr und keinerlei Besitzverhältnisse zur Welt“ - Johanna Hofmann-Stirnemann - die erste Museumsdirektorin Deutschlands, in: *Horn, Gisela/Hellmann, Birgitt (Hgg.): Entwurf und Wirklichkeit: Frauen in Jena 1900 bis 1933*, Rudolstadt 2001, S. 325–338. Sie verfasste auch den Lexikon Beitrag in: Stutz, Rüdiger u. a. (Hgg.): Jena: Lexikon zur Stadtgeschichte, Berching 2018, S. 291 f.

Kunstverein heranziehen und so Rückschlüsse auf ihr Wirken ziehen.³³ Auch die institutionelle Arbeit des Landesmuseums in Oldenburg trug stetig zum Fortschritt des Forschungsstands bei.³⁴ Auffallend ist, dass Stirnemann selbst in einer der neueren Publikationen als Direktorin noch nicht so bekannt war, sodass sie nur als Mitarbeiterin des Museums in Jena eingestuft wurde.³⁵

Auffällig sind bei allen Publikationen die regionalen Schwerpunkte. Entweder entstanden die Forschungsbeiträge aus der institutionellen Arbeit in den Museen oder aus dem stadtgeschichtlichen Kontext. Es muss kritisch betrachtet werden, dass die Aufsätze der jeweiligen Autorinnen wenig Bezug zu anderen Forschungsbeiträgen aufbauen können, da diese bisher nicht vorhanden sind. An dieser Stelle setzt die vorliegende Arbeit an: sie bietet die Möglichkeit, Aspekte der Museumsarbeit der Direktorinnen aufzugreifen, weiter zu erforschen und so zu einem diverseren Forschungsstand beizutragen.

2. Historische Kontextualisierung

Die historischen Rahmenbedingungen des Untersuchungszeitraumes werden folgend dargelegt. Diese Ausführungen dienen als Basis, um die späteren Ereignisse und erbrachten Leistungen der Direktorinnen historisch einzuordnen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kommen zwei wichtige Faktoren zusammen: Einerseits erlangten Frauen den Zugang zu Universitäten und somit auch zu akademischen Berufen und andererseits reformierten sich die Museen.

2.1. Situation von Frauen im Studium des Faches Kunstgeschichte und berufliche Chancen

Der betrachtete Zeitraum umfasst die Jahre, in denen die späteren Direktorinnen studierten, also von 1912 bis Mitte der zwanziger Jahre. Um die Voraussetzungen des Studiums darzulegen, wird der Kampf um die Öffnung der Universitäten für Frauen beschrieben. Dabei steht das Fach Kunstgeschichte im Fokus der Betrachtung. Vor diesem Hintergrund wird ein Überblick über die allgemeine Ausgangslage für Frauen an Universitäten mit den individuellen Eigenschaften des Kunstgeschichtsstudiums zusammengeführt.

³³ **Schmid, Maria u. a.:** Rausch und Ernüchterung: die Bildersammlung des Jenaer Kunstvereins - Schicksal einer Sammlung der Avantgarde im 20. Jahrhundert, Jena 2008, S. 23–26.

³⁴ **Stamm, Rainer:** Der zweite Aufbruch in die Moderne: Expressionismus, Bauhaus, Neue Sachlichkeit: Walter Müller-Wulckow und das Landesmuseum Oldenburg, 1921-1937, hg. von Stamm, Rainer/Landesmuseum für Kunst - und Kulturgeschichte Oldenburg, Oldenburg 2011; **Köpnick, Gloria:** Kunstwerk des Monats: Gabriele Münter Portrait Hanna Stirnemann, 1934 Öl auf Pappe 44,7 x 34,7 cm Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, von 2018; **Stamm, Rainer:** Licht- und Schattenseiten - Franz Radziwill und das Landesmuseum Oldenburg, in: Franz Radziwill Gesellschaft: Lichtspiele, Bielefeld 2020, S. 33–46.

³⁵ Die Publikation ist nicht explizit zu Stirnemann, bezieht sie aber mit ein: „...zu einem unerfreulichen Schriftwechsel mit einer Mitarbeiterin des Stadtmuseums Jena, Hanna Stirnemann“ **Engelhardt, Katrin:** Ferdinand Möller und seine Galerie: ein Kunsthändler in Zeiten historischer Umbrüche, Hamburg 2013, S. 96.

Die Forschungsliteratur zu diesem Thema weist in den gängigen Überblickswerken über die Geschichte der Universitäten Lücken auf. Als Beispiel ist das Werk „Die deutsche Universität: vom Mittelalter bis zur Gegenwart“³⁶ von Thomas Ellwein von 1985 zu nennen. Dort wird nur mit einem Satz und einer Karikatur erwähnt, dass Frauen für die Erlaubnis zu einem Studium kämpfen mussten.³⁷ Hingegen gibt es ausreichend Werke, die sich ausschließlich mit dem Frauenstudium selbst und dem Kampf darum beschäftigen.³⁸ Tiefergehende Auseinandersetzungen mit dem Fach Kunstgeschichte sind nur vereinzelt zu finden. An diesem Punkt sind historische Quellen zu nennen: Zum Beispiel weist das Handbuch der Frauenbewegung von 1906 einen extra Passus zu dem Studium der Kunstgeschichte auf.³⁹ Die Schriftstellerin Else Grüttel (1881–1918)⁴⁰ schrieb 1913 einen Aufsatz über weibliche Museumsangestellte und gewährte damit einen zeitgenössischen Einblick in die Wahrnehmung des Faches und der Berufsvorstellung.⁴¹

Hinsichtlich des Beginns von Frauen im Fach der Kunstgeschichte bieten die Aufsätze von Barbara Paul „... noch kein Brotstudium“: zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts“⁴² von 1994 und von Cordula Bischoff „Arbeitsfeld Kunstgewerbe – typisch Kunsthistorikerin? Bemerkungen zur Berufssituation der Kunsthistorikerin in Deutschland von 1910 bis heute“⁴³ von 1999 weiterführende Informationen.

2.1.1. Universitäre Ausbildung

Im Kaiserreich bot sich für Mädchen und Frauen an keiner Stelle im Bildungssystem die Möglichkeit, den Weg in akademische Berufe einzuschlagen. Da auf Mädchenschulen der Abschluss des Abiturs nicht vorgesehen war, konnte die Voraussetzung für die Aufnahme eines Studiums nicht erfüllt werden.⁴⁴ Somit war die öffentlich zugängliche Bildung nicht auf eine folgende, akademische

³⁶ **Ellwein, Thomas:** Die deutsche Universität: vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Königstein 1985.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 137.

³⁸ Eine aktuelle Literaturliste hierzu bietet: **Hille, Nicola:** Aller Anfang ist schwer: Der Beginn des Frauenstudiums in Deutschland, in: *Hardtmann, Gabriele/Hille, Nicola (Hgg.): Die Anfänge des Frauenstudiums in Württemberg: erste Absolventinnen der TH Stuttgart: eine Jubiläumsschrift*, Stuttgart 2014, S. 13–37, S. 32–37.

³⁹ **Levy-Rathenau, Josephine/Wilbrandt, Lisbeth/Lange, Helene:** Handbuch der Frauenbewegung: Die deutsche Frau im Beruf: praktische Ratschläge zur Berufswahl, hg. von Bäumer, Gertrud/Lange, Helene, Berlin 1906, S. 255 f.

⁴⁰ Auf die Person Else Grüttel wurde in **Kleindorfer-Marx:** Sammlerinnen, Hilfskräfte, Direktorinnen. Das Museum als Indikator von Gleichberechtigung?, S. 214 verwiesen. Geburtsdatum und ihre Biografie können dem Nachruf entnommen werden, der als Leseprobe im Archiv der Zeppelinpost-Arbeitsgemeinschaft veröffentlicht ist. Vgl. <https://www.zeppelinpost-arbe.de/wp-content/uploads/sites/116/2020/07/2004-Rundbrief-2-Leseprobe.pdf> S. 25-29 (Letzter Zugriff 02. Januar 2022, 15.25 Uhr), mit einer Fotografie von ihr und anschließend einem abgedruckten Text. Sie befasste sich offenbar nicht weiter mit Museen sondern war als Schriftstellerin in anderen Themenbereichen tätig. Unbeantwortet bleibt bisher, welchen Bezug sie zur Kunstgeschichte und insbesondere zur Museumskunde hatte, sodass sie dort veröffentlichen konnte.

⁴¹ **Grüttel, Else:** Weibliche Museumsangestellte, in: *Museumskunde* 9 (1913), S. 219–225.

⁴² **Paul:** ... noch kein Brotstudium.

⁴³ **Bischoff, Cordula:** Arbeitsfeld Kunstgewerbe - typisch Kunsthistorikerin? Bemerkungen zur Berufssituation der Kunsthistorikerin in Deutschland von 1910 bis heute, in: *Bischoff, Cordula/Threuter, Christina (Hgg.): Um-Ordnung: angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg 1999, S. 16–29.

⁴⁴ Vgl. **Costas, Ilse:** Der Kampf um das Frauenstudium im internationalen Vergleich, Begünstigende und hemmende Faktoren für die Emanzipation der Frauen aus ihrer intellektuellen Unmündigkeit in unterschiedlichen bürgerlichen Gesellschaften, in: *Schlüter, Anne (Hg.): Pionierinnen, Feministinnen, Karrierefrauen? zur Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland*, Pfaffenweiler 1992 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 22), S. 115–144, S. 116.

Ausbildung ausgelegt, sondern blieb ganz in der Hand von Privatinitiativen und damit auch nur bestimmten, finanziell starken, gesellschaftlichen Gruppen vorbehalten.⁴⁵ Um diesen Umstand zu ändern, forderte schon die frühe Frauenbewegung im 19. Jahrhundert gleiche Lerninhalte an allen Schulen, um eine typisch weibliche Ausbildung auszuschließen.⁴⁶

Nach den nationalen Forderungen und durch den internationalen Vergleich wurden im Deutschen Reich in Baden 1900 den ersten Frauen die offizielle Immatrikulation an der Universität gewährt.⁴⁷ Als letzte Stadt im deutschen Reich ließ Rostock erst 1909 Frauen zur Universität zu.⁴⁸

Die Zulassung zum Studium wurde auf Seiten der Frauenbewegung als wichtiger Teil der Emanzipation angesehen.⁴⁹ Die Autorin Nicola Hille ordnet diese Erfolge noch 2014 als „wunderbar“ und „nachhaltig“⁵⁰ ein. Allerdings folgten andere Probleme an den Universitäten, mit denen sich die Frauen auseinandersetzen mussten. Diese werden anknüpfend vereinzelt Erwähnung finden. Sodann werden die familiären Situationen anhand von Statistiken beschrieben und die Auswahl der Studiengänge und der Universität erläutert.

Die Abhängigkeit von Studentinnen von dem männlichen Geschlecht lässt sich als eines der Probleme benennen und an vielen Stellen nachweisen. Von Beginn an waren die Bildungschancen von Mädchen und Frauen eng verknüpft mit ihrem sozialen Status, der wiederum abhängig war von männlichen Bezugspersonen.⁵¹

In Preußen gehörten mehr Studentinnen als Studenten den starken sozio-ökonomisch Schichten an, während aus dem mittleren Beamtentum mehr Männer als Frauen zur Universität geschickt wurden.⁵² Laut Benker und Störmer ist dieser Umstand darauf zurückzuführen, dass die

⁴⁵ Vgl. **Hille**: Die Anfänge des Frauenstudiums in Württemberg, S. 13.

⁴⁶ Vgl. **Benker, Gitta/Störmer, Senta**: Grenzüberschreitungen: Studentinnen in der Weimarer Republik, Bd. 21, hg. von Kuhn, Anette/Rothe, Valentine, Pfaffenweiler 1991 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft), S. 26; **Hille**: Die Anfänge des Frauenstudiums in Württemberg, S. 13 f. Zu genaueren Auseinandersetzungen mit der Etablierung von Mädchenschulen und den Änderungen des Schulsystems im deutschen Reich soll an dieser Stelle auf: **Albisetti, James C.**: Schooling German girls and women: secondary and higher education in the 19. century, Princeton, NJ 1988 und **Benker/Störmer**: Grenzüberschreitungen, S. 25–32. verwiesen werden.

⁴⁷ Vgl. **Hille**: Die Anfänge des Frauenstudiums in Württemberg, S. 17 ff. In den USA waren Frauen bereits ab 1833 zum Studium zugelassen, in der Schweiz ab 1865, in England ab 1869 und in Russland zumindest zum Medizinstudium ab 1872. Vgl. **Costas**: Der Kampf um das Frauenstudium, S. 115.

⁴⁸ Vgl. **Huerkamp, Claudia**: Bildungsbürgerinnen: Frauen im Studium und in akademischen Berufen 1900 - 1945, Bd. 10, hg. von Mager, Wolfgang u. a., Göttingen 1996 (Bürgertum; Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte), S. 75.

⁴⁹ Vgl. **Hille**: Die Anfänge des Frauenstudiums in Württemberg, S. 31.

⁵⁰ Ebd., S. 32.

⁵¹ Vgl. **Benker/Störmer**: Grenzüberschreitungen, S. 53. Die Problematik der Definition eines „sozialen Status“ wird von der Historikerin Claudia Huerkamp thematisiert. Sie zeigt auf, dass das Konzept des sozialen Status primär auf den Mann zugeschnitten und daher nicht übertragbar war. Von Benker und Störmer wird das Zustandekommen des Status' der Studentinnen genauer erläutert. Sie nennen sowohl den Status der Frauen, der ihnen anhand ihres Geschlechts zugewiesen wird, als auch den, der über die soziale Herkunft und die äußeren Lebensumstände erschlossen wird. Nur durch eine komplexe Analyse von vielen unterschiedlichen variablen Faktoren, wie Verhaltensweisen, Leistungen oder dem Grad der Integration in eine soziale Gruppe und in das Umfeld, kann eine genauere Zuordnung erfolgen. Da viele weitere Faktoren und das gesellschaftliche Umfeld sehr individuell sind, gehen die Autorinnen folgend nur auf die „sozialen Folgen von Geschlecht, Herkunft, Religionszugehörigkeit und materielle Lage“ (**Ebd.**, S. 39.) ein.

⁵² Vgl. **Titze, Hartmut**: Das Hochschulstudium in Preußen und Deutschland: 1820 - 1944, Bd. 1, Teil 1, Göttingen 1987 (Datenhandbuch zur deutschen Bildungsgeschichte). Vergleich Jahr ca. 1911 Abb. 107, S. 228 keine 20 % der Studenten von Vätern höheren Beamten oder Offizieren wohingegen auf Abb. 118, S. 265. mehr als 30% der weiblichen Studierenden aus Familien der höheren Schicht angehörten.

wenigen finanziellen Ressourcen, die Familien zur Verfügung standen, überwiegend für die Weiterbildung der Männer genutzt wurden.⁵³ Bei genauerer Betrachtung der Zahlen der „Kinder von Handel- und Gewerbetreibenden“ ist keine Auffälligkeit erkennbar, was die Autorinnen mit den nicht genauer differenzierten Berufsgruppen begründen. In diese Rubrik wurden sowohl Kinder von Fabrikbesitzer:innen als auch von Besitzer:innen kleinerer Unternehmen einbezogen und weisen so eine große finanzielle Variabel auf.⁵⁴ Wie die Doktorandin Gerta Stücklen 1916 analysierte, kamen knapp 30% der Berliner Studentinnen im Wintersemester 1913/14 aus Kaufmanns-, Fabrikanten-, industriellen und gewerblichen Kreisen.⁵⁵ Nur 1,5% der Studentinnen kamen aus Familien, die der finanziellen Unterschicht angehörten und mehr als 40 % aus akademischen Haushalten.⁵⁶ Diese Zahl spiegelt wider, dass dem größten Anteil der Bevölkerung, der Arbeiter:innenschaft, der Zugang zum Studium praktisch unmöglich war.⁵⁷

Zur Studienfinanzierung lässt sich generell sagen, dass ein Studium ohne die Unterstützung der Familie kaum möglich war. Hinzu kam, dass Studienförderungen außerhalb der Familie nicht auf Frauen abgestimmt waren. Außerdem nahmen Frauen weniger Hilfsangebote an, beispielsweise Darlehen für einen Examensabschluss.⁵⁸ Stipendien und Studienzuschüsse standen nur in geringem Maße zur Verfügung und wurden durch die Inflation weiter eingeschränkt. Ab 1925 wurden erstmals von staatlicher und privater Seite neue Anstrengungen unternommen, um Studien zu fördern.⁵⁹ Gleichzeitig erhielten Frauen hinsichtlich dieser Förderungen keine gesonderte Aufmerksamkeit, beispielsweise durch dezidierte Frauenstipendien.⁶⁰ In der Studienstiftung des deutschen Volkes waren sie von Beginn an unterrepräsentiert.⁶¹ Die Verdienstmöglichkeiten von Frauen in den vorlesungsfreien Zeiten waren eingeschränkt und die wenigen existierenden Studentinnenwohnheime waren teuer.⁶² Im Sommer 1923 waren, laut Benker und Störmer, 50% aller Berliner Studierenden auf Werksarbeit angewiesen.⁶³ Hier lässt sich ein Zusammenhang mit den Inflationsjahren vermuten, aber

⁵³ Vgl. **Benker/Störmer**: Grenzüberschreitungen, S. 53.

⁵⁴ Vgl. Ebd. Die Rubrik wurde beachtet, da sie im Verlauf der Arbeit bedeutend wird.

⁵⁵ Vgl. **Stücklen, Gerta**: Untersuchung über die soziale und wirtschaftliche Lage der Studentinnen: Ergebnisse einer an der Berliner Universität im Winter 1913/14 veranstalteten Enquête, Göttingen 1916, S. 26 Tabelle, 41.

⁵⁶ Und nur 4,7% der Studenten. Vgl. **Benker/Störmer**: Grenzüberschreitungen, S. 54. Alle Daten, die hier verwendet wurden, beziehen sich auf Städte, die nicht den Studienstädten der späteren Direktorinnen entsprechen. Sie zeigen exemplarisch, wie die Verteilung zu diesem Zeitpunkt im deutschen Reich war.

⁵⁷ Vgl. Ebd. An dieser Stelle möchte die Autorin der vorliegenden Arbeit deutlich machen, dass sie sich über die subjektive Auswahl der Statistik bewusst ist. Die Auswahl wurde getroffen, um exemplarisch die Situation darzulegen und kann nicht als allgemeingültig angesehen werden.

⁵⁸ Vgl. **Ebd.**, S. 65.

⁵⁹ Vgl. Ebd.

⁶⁰ Vgl. **Kater, Michael H.**: Krisis des Frauenstudiums in der Weimarer Republik, in: *VSWG: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 59 (1972), H. 2, S. 207–255, S. 237.

⁶¹ Vgl. **Benker/Störmer**: Grenzüberschreitungen, S. 65.

⁶² Vgl. **Clephas-Möcker, Petra/Krallman, Kristina**: Studentinnenalltag in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus im Spiegel biographischer Interviews, in: *Schlüter, Anne (Hg.)*: Pionierinnen, Feministinnen, Karrierefrauen? zur Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland, Pfaffenweiler 1992 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 22), S. 169–189, S. 174.

⁶³ Vgl. **Benker/Störmer**: Grenzüberschreitungen, S. 59.

die Autorinnen weisen darauf hin, dass die studentische Not die Inflation überdauerte.⁶⁴ Zu erwähnen ist, dass Frauen meistens mit weniger Geld unterstützt wurden als männliche Studierende.⁶⁵ Wie oben angedeutet, war die Wohnsituation für Frauen nicht unkompliziert, da Wohnheime teuer waren. Frauen wohnten, wenn es möglich war, oftmals aus finanzieller Not im Elternhaus. Die Ortsgebundenheit führte laut Benker und Störmer zu einer Einschränkung bei der Fächerwahl und machte einen Fachwechsel seltener.⁶⁶ Soweit Frauen Zuhause wohnen blieben, wurden sie oft mit Aufgaben im Haushalt betraut, was wiederum die Konzentration auf das Studium einschränkte.⁶⁷ Wenn sie doch in eine Universitätsstadt zogen, wurde die Auswahl der möglichen Zimmer meist eingeschränkt durch ihren sozialen Status, der nur bestimmte Wohnviertel zuließ. Des Weiteren waren Frauen im Vergleich zu Männern bei Vermietenden unbeliebter, da sie sich öfter Zuhause aufhielten und keine weiteren Angebote, die zusätzliches Geld hätten einbringen können, in Anspruch nahmen.⁶⁸ So lässt sich beispielsweise für München sagen, dass die Mieten nicht unbedingt von der Wohnlage abhängig gemacht wurden, sondern vielmehr von dem Geschlecht der Anwärter:innen.⁶⁹

Aufgrund des historischen Kontextes müssen bedeutende geschichtliche Ereignisse, wie der Erste Weltkrieg und die Inflation in Deutschland, in die Betrachtung miteinbezogen werden. Durch den Krieg entstanden gesonderte Bedingungen für Studentinnen. Die Universitäten wurden als vergleichsweise leer beschrieben, da ein Großteil der Männer Kriegsdienst leistete.⁷⁰ Auch wenn die Zahlen im gesamten Reich immer noch mehr Männer als Frauen an den Universitäten registrierten, kann davon ausgegangen werden, dass sich die Studentinnen in einer gesonderten Situation befanden.⁷¹ In dieser wurde eine intensivere Betreuung durch Dozenten möglich.⁷² Dennoch berichteten Frauen von Anfeindungen durch andere Studenten und auch Professoren im Studienalltag, wodurch dieser, neben allen bereits genannten Aspekten erschwert wurde.⁷³

Das Studium wurde anfangs von Frauen nicht unbedingt als Beginn einer beruflichen Karriere angesehen.⁷⁴ Claudia Huerkamp vertritt die These, dass die Fächerwahl unabhängig von beruflichen

⁶⁴ Vgl. Ebd.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 61; **Kater**: Krisis des Frauenstudiums in der Weimarer Republik, S. 231.

⁶⁶ Vgl. **Benker/Störmer**: Grenzüberschreitungen, S. 62.

⁶⁷ Vgl. **Ebd.**

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 67. Studentinnen erledigten beispielsweise ihre Wäsche selbst, räumten ihr Zimmer auf und kochten sich Kaffee, wodurch die Dienste der Vermieter:innen nicht in Anspruch genommen wurde. Diese Annahme beruht auf der Aussage Benker/Störmer und muss hinsichtlich ihrer Richtigkeit der Quellen überprüft werden

⁶⁹ 17,4% der Studentinnen in München zahlten den Höchstsatz von über 180 Mark im Monat für ein Zimmer, dagegen aber nur 9% aller Männer. Vgl. **Kater**: Krisis des Frauenstudiums in der Weimarer Republik, S. 235; **Clephas-Möcker/Krallman**: Studentinnenalltag in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus im Spiegel biographischer Interviews, S. 174.

⁷⁰ Vgl. **Huerkamp**: Bildungsbürgerinnen, S. 76.

⁷¹ Vgl. Ebd.

⁷² Vgl. Ebd., S. 77.

⁷³ Vgl. **Clephas-Möcker/Krallman**: Studentinnenalltag in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus im Spiegel biographischer Interviews, S. 172; **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 9. Diese äußerten sich beispielweise durch Bewertungen der Kleidung, durch Mobbing oder durch bewusstes Ignorieren. Vgl. **Clephas-Möcker/Krallman**: Studentinnenalltag in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus im Spiegel biographischer Interviews, S. 172. Davon berichtete eine Frau F., die 1922–1926 Volkswirtschaft studierte.

⁷⁴ Vgl. **Benker/Störmer**: Grenzüberschreitungen, S. 50.

Plänen erfolgte und vielmehr mit der Erweiterung des „individuellen Bewegungs- und Handlungsspielraum[s]“⁷⁵ einherging. Die Zahl der Studentinnen, die an der philosophischen Fakultät studierten, ist im Vergleich zu anderen Fakultäten überdurchschnittlich hoch.⁷⁶ Als Grund nennt Huerkamp dafür, dass die Studiengänge an dieser Fakultät nicht zu weit von gesellschaftlichen Rollenerwartungen abwichen.⁷⁷

2.1.2. Kunstgeschichte als Fach und der spätere Berufseinstieg

Das Fach Kunstgeschichte etablierte sich erst in den 1870er Jahren als eigene Disziplin an den Universitäten und war eng mit dem Kunstgewerbe verbunden.⁷⁸ Das Studium der Kunstgeschichte wurde von Familien, neben anderen Fächern der Philosophischen Fakultäten wie Germanistik oder Geschichte, vermeintlich als Investition in die Zukunft der Frauen angesehen, besonders derer die unverheiratet oder verwitwet waren.⁷⁹ Es bestand die Annahme, dass es sich positiv auf die Allgemeinbildung auswirke und galt somit als keine verlorene Zeit, falls die Frau später eine Ehe einging.⁸⁰

Im Handbuch der Frauenbewegung war die Beschreibung des Studiengangs sehr entmutigend. Das Studium wurde als teuer eingestuft, da Reisen und Anschaffungen von Materialien zu hohen Ausgaben führten. Zudem wurde auch der Start ins Berufsleben in Zusammenhang mit wenig Verdienst gebracht.⁸¹ Die Autorinnen des Handbuchs, Josephine Levy-Rathenau (1877-1921) und Lisbeth Wilbrandt (?-?), wiesen darauf hin, dass Johanna Mestorf als Direktorin des Museums vaterländischer Alterthümer in Kiel eine Ausnahme darstellte und, dass bisher nicht einmal das Amt einer Direktorialassistentin von einer Frau bekleidet wurde. Daher empfahlen sie Frauen, sich im Bereich der Kunstgeschichte auf das Kunstgewerbe zu fokussieren.⁸² Trotz alledem promovierten zwischen 1910 und 1920 insgesamt 24 Frauen im Fach Kunstgeschichte.⁸³ Für Kunstgeschichtsstudentinnen ist nachgewiesen, dass sie den Studienort mindestens einmal

⁷⁵ Huerkamp: Bildungsbürgerinnen, S. 35.

⁷⁶ Vgl. Huerkamp, Claudia: Frauen, Universitäten und Bildungsbürgertum: Zur Lage studierender Frauen 1900–1930, in: Siegrist, Hannes (Hg.): Bürgerliche Berufe, Band Bd. 80, Göttingen 1988 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft), S. 198–222, S. 208.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 209. Andererseits lässt sich nachweisen, dass Frauen oft einen Studiengang wählten, der zum Beruf des Vaters oder des Bruders passte. Vgl. Benker/Störmer: Grenzüberschreitungen, S. 37; Clephas-Möcker/Krallman: Studentinnenalltag in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus im Spiegel biographischer Interviews, S. 176. Diese beiden Aspekte müssten eingehender miteinander abgeglichen werden um haltbare Argumente formulieren zu können.

⁷⁸ Vgl. Paul: ... noch kein Brotstudium, S. 6; Bischoff: Berufssituation der Kunsthistorikerin, S. 17.

⁷⁹ Vgl. Sölch/Chichester: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 9.

⁸⁰ Vgl. Huerkamp: Frauen, Universitäten und Bildungsbürgertum, S. 210.

⁸¹ Vgl. Levy-Rathenau/Wilbrandt/Lange: Handbuch der Frauenbewegung; 5, S. 255 f.

⁸² Vgl. Ebd., S. 256. Zu dieser Empfehlung und der entsprechenden Wirkung siehe auch Bischoff: Berufssituation der Kunsthistorikerin.

⁸³ Entspricht 11,65% der gesamten Anzahl Promovierender im Fach Kunstgeschichte. Vgl. Bischoff: Berufssituation der Kunsthistorikerin, S. 17. Zwischen den Jahren 1908 und 1933 wurden insgesamt 382 Studentinnen im Fach Kunstgeschichte promoviert. Vgl. Sölch/Chichester: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 12.

wechselten.⁸⁴ Dadurch lernten sie viele Professoren kennen, vernetzten sich untereinander und konnten von unterschiedlicher Methodik und thematischen Schwerpunkten profitieren. Chichester und Sölch fassen zusammen, dass die Ortswahl von Studentinnen der Kunstgeschichte anfangs oft auf die schweizerischen Städte Zürich und Bern fiel, da dort Frauen früher zum Studium zugelassen waren.⁸⁵ Die spätere Generation wählte hingegen zwischen den Großstädten Berlin, München und Wien.⁸⁶ Darüber hinaus weisen die Autorinnen darauf hin, dass Studentinnen auffallend oft bei „Koryphäen ihres Fachgebietes“⁸⁷ studierten. Sie stellen diese Tatsache in Zusammenhang mit der Offenheit von diesen Professoren gegenüber den Zulassungen und der Betreuung von Frauen an Universitäten.⁸⁸

Auf dem Arbeitsmarkt wurden Kunsthistorikerinnen kaum integriert. Die Zahlen für das Jahr 1921 hat der Kunsthistoriker Heinrich Dilly 2013 ausgewertet. Er kommt zu dem Ergebnis, dass im deutschsprachigen Raum gerade einmal 18 Personen als Kunsthistorikerinnen tätig waren.⁸⁹ Benker und Störmer stellen die hohen Zahlen von Studentinnen den wenigen Arbeitsplätzen für Frauen auf dem akademischen Arbeitsmarkt gegenüber und zeigen die schlechten Chancen für eine Fortsetzung des beruflichen Werdegangs nach dem Studium.⁹⁰ Ein unbesoldetes Volontariat und eine darauf folgende unterbezahlte Anstellung als Hilfsarbeiterin erwarteten eine promovierte Kunsthistorikerin.⁹¹ Else Grüttel plädierte dafür, Frauen den Zugang zu akademischen Berufen im Bereich der Kunstgeschichte zu gewähren, da nur wenige es überhaupt versuchen würden und davon auch nur einige mit einer guten Leistung. Somit würde sich der Anteil von Frauen in diesem Bereich selbst regulieren.⁹² Da die Zahl von Kunsthistorikerinnen stieg, wuchs auch die Diskrepanz zwischen

⁸⁴ Wie es zu dieser hohen Zahl kommt und welche sozialen Strukturen diese häufigen Wechsel zuließen, kann in dieser Arbeit nicht im Allgemeinen erläutert werden, sondern wird individuell an den Biografien der Direktorinnen im Verlauf der Arbeit abgefragt werden. Von Bischoff wird Rosy Schilling, geborene Kahn (1888-1971) als extremes Beispiel angeführt. Sie studierte 13 Semester und wechselte in dieser Zeit sechs Mal die Universität. Vgl. **Bischoff**: Berufssituation der Kunsthistorikerin, S. 18.

⁸⁵ Vgl. **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 14. Der Forschungsbeitrag bezieht sich unmittelbar auf Kunsthistorikerinnen, dennoch kann gerade zu Beginn des Studiums von Frauen verallgemeinernd gesprochen werden. Siehe dazu auch **Rogger, Franziska/Bankowski, Monika**: Ganz Europa blickt auf uns! Das schweizerische Frauenstudium und seine russischen Pionierinnen, Baden 2010.

⁸⁶ Vgl. **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 14. Außerdem nennen sie die Ausnahmestädte Heidelberg und Freiburg im Breisgau an denen viele Studentinnen ihre Abschlüsse machten. Die Autorinnen begründen diese Wahl mit dem Argument, dass die gesellschaftliche Akzeptanz in diesen Städten für Akademikerinnen höher war.

⁸⁷ Ebd., S. 15.

⁸⁸ Vgl. Ebd. Es wurde noch nicht hinreichend untersucht, worin die Motivation der Professoren Frauen zu fördern, bestand.

⁸⁹ Vgl. **Dilly, Heinrich**: Kunstgeschichte, mal quantitativ. Zur sozialen Basis kunsthistorischer Theorie und Praxis zwischen 1919 und 1939, in: *Heftrig, Ruth u. a. (Hgg.): Alois J. Schardt: ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, „Drittem Reich“ und Exil in Amerika, Berlin 2013* (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Bd. 4), S. 1–9, S. 4. Er verweist darauf, dass die Zahlen aus Dresslers Kunsthandbuch seien. Vgl. **Dressler, Willy Oskar**: Dresslers Kunsthandbuch: Bildende, redende und spielende Kunst: das Buch der öffentlichen Kunstpflege Deutschlands, Österreichs, Dänemarks, Finnlands, der Niederlande, Norwegens, Schwedens, der Schweiz und Spaniens, Bd. 1 und 2, Halle, Berlin 1923.

⁹⁰ Vgl. **Benker/Störmer**: Grenzüberschreitungen, S. 45. Einzig in medizinischen und pädagogischen Berufen konnten sich Frauen etablieren, in allen anderen Bereichen blieben die Arbeitsgebenden verhalten. Vgl. Ebd., S. 46.

⁹¹ Vgl. **Levy-Rathenau/Wilbrandt/Lange**: Handbuch der Frauenbewegung; 5, S. 256. Einschätzung aus dem Jahr 1906, aber langfristige Anstellungen waren auch später selten. Vgl. **Bischoff**: Berufssituation der Kunsthistorikerin, S. 23. Fußnote 47. Dort werden Lilli Fischel und Erna Stein-Blumenthal als Beispiele für lange Beschäftigungsverhältnisse aufgezählt. Ergänzt werden könnte auch Frieda Schottmüller (1872-1936), die im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin von 1904-1936 tätig war. Vgl. **Paul**: ... noch kein Brotstudium, S. 7.

⁹² Vgl. **Grüttel**: Weibliche Museumsangestellte, S. 219 f.

ausgebildetem Personal und verfügbaren Stellen. Karrieren von studierten Kunsthistorikerinnen entwickelten sich auch aus diesem Grund nur selten im Museumbereich. Viel häufiger lassen sich Karrieren im publizistischen und journalistischen Bereich sowie im Kunsthandel nachweisen.⁹³ Allerdings mündeten viele berufliche Laufbahnen auch nicht in der Kunstwelt, wie Cordula Bischoff anmerkt. Sie leitet diesen Schluss davon ab, dass neben der Promotionschrift keine weiteren Veröffentlichungen der Kunsthistorikerinnen auszumachen sind.⁹⁴ Die chronische Berufsnot von Akademikerinnen wurde durch die Weltwirtschaftskrise 1929 weiter verstärkt.⁹⁵

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass die Umstände des gesellschaftlichen Drucks, die finanzielle Benachteiligung, das angewiesene Sein auf familiäre Unterstützung, die generellen Anfeindungen von Männern sowie die Wohnungssituation die Ausgangslage für eine bedenkenlose Studienzeit und die daran anschließenden Berufschancen für Frauen beeinflussten. Das Studium der Kunstgeschichte brachte weitere Schwierigkeiten mit sich, die zwar nicht alle genderspezifisch waren, aber dennoch besonders Frauen den Weg einer musealen Karriere erschwert haben.

2.2. Reformbewegung der Museen zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die Reformbewegung der Museen kann als Beginn einer tendenziellen Öffnung der Museen gegenüber Frauen eingeordnet werden.⁹⁶ Die Veränderung in den Museen wurde durch viele Faktoren ausgelöst.⁹⁷ Zu Beginn der Veränderungen, die folgend überblicksartig betrachtet werden, steht die Volksbildungsbewegung.⁹⁸ Unter anderem entbrannte dadurch eine Debatte über die gesellschaftliche Funktion von Museen und die daraus resultierende Museumspraxis.⁹⁹ Dazu gehörte auch der staatliche Ausbau von Museen, die Anpassung an die Industriegesellschaft und die Etablierung der kunsthistorischen Disziplin an den Universitäten.¹⁰⁰

⁹³ Vgl. **Herrmann, Judith**: Die deutsche Frau in akademischen Berufen, Leipzig 1915, S. 68.

⁹⁴ Vgl. **Bischoff**: Berufssituation der Kunsthistorikerin, S. 23. Diese Schlussfolgerung lässt sich in Frage stellen, da im Kunsthandel nicht zwingend publiziert wird. Außerdem merkt die Autorin selbst an, dass viele Kunsthistorikerinnen mit Kunsthistorikern verheiratet waren und erwähnt auch, dass in diesen Verbindungen oftmals die Frauen den Männern zuarbeiteten, aber nicht veröffentlichten. Vgl. Ebd., S. 24.

⁹⁵ Vgl. **Benker/Störmer**: Grenzüberschreitungen, S. 46; **Schairer, Reinhold**: Die akademische Berufsnot: Tatsachen u. Auswege, Jena 1932, S. 33. In Letzterem wird auf 150.000 Anwärter:innen auf akademische Berufspositionen gegenüber 10.000 Stellen im Jahr 1931 verwiesen.

⁹⁶ Vgl. **Meyer, Andrea**: Kämpfe um die Professionalisierung des Museums: Karl Koetschau, die Museumskunde und der Deutsche Museumsbund 1905-1939, Bd. 56, Bielefeld 2021 (Edition Museum), S. 130.

⁹⁷ An dieser Stelle wird nicht weiter auf die bisherige Tradition der Museen eingegangen. Dazu weitere Literatur unter anderem in: **Walz, Markus (Hg.)**: Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart u.a 2016.

⁹⁸ Vgl. **Hering, Sabine**: Die Zugänge von Frauenbewegung und Volksbildung zu Kunst, Kunsterziehung und Kunstgewerbe, in: *Imorde, Joseph/Zeising, Andreas (Hgg.)*: Teilhabe am Schönen: Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur, Weimar 2013, S. 47–64, S. 47.

⁹⁹ Vgl. **Köstering, Susanne**: Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert, in: *Walz, Markus (Hg.)*: Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart u.a 2016, S. 52–57, S. 52.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd.; **Joachimides, Alexis**: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880 - 1940, Dresden 2001, S. 25 und 110.

Folgend wird das Museum als Volksbildungsstätte kurz erläutert und anschließend werden die sich wandelnde Funktion von und die Ansprüche an Führungskräften genauere Beachtung finden. Diese Erläuterungen werden stets unter dem Aspekt der Auswirkungen auf die Karriere von Frauen im Museum untersucht und abschließend eingeordnet.¹⁰¹

Zu allgemeinen Zielen der Reformbewegung zählten die folgenden Vorsätze: Funktionalität der Gebäude und Räume, Klasse statt Masse, Individualität statt System, Bildung als ästhetische Erziehung, neue Forschungsrichtungen, Publikumsorientierung durch neue Vermittlungsformen und ein Gegenwartsbezug.¹⁰² Dieser Gegenwartsbezug sollte sich durch Ankaufsstrategien und moderne Fragestellungen an bestehende Sammlungen ausdrücken. Die Autorin Susanne Köstering fasst 2016 die damals neuen Aufgaben der Museen zusammen und kommt unter anderem zu dem Schluss: „Museen soll[t]en nicht nur die Vergangenheit bewahren, sondern auch die Gegenwart reflektieren, interpretieren und mitgestalten.“¹⁰³ Wie subjektiv die Gegenwart damals reflektiert wurde, wird bei der Beobachtung deutlich, dass die Frauenbewegung im Kampf um Anerkennung auf dem Arbeitsmarkt keinen unmittelbaren Einfluss auf Museumsstrukturen hatte. Dieser Reformgedanke bezieht sich maßgeblich auf die inhaltliche Ausrichtung des Museums, jedoch nicht auf die strukturelle.¹⁰⁴ Die Einflüsse der Volksbildungsbewegung auf die Museumskonzeptionen wurden von dem Kulturwissenschaftler und Museologen Andreas Kuntz eingehend untersucht.¹⁰⁵ Diese kann in ihrer Gesamtheit nicht dargelegt werden, sondern wird exemplarisch an den oben bereits genannten Feldern der Vermittlungsarbeit, dem Anspruch an Führungspersonen und der Rolle der Frau in der Reform demonstriert.¹⁰⁶

Das Zusammenwirken der Volksbildungsbewegung und der ausgelösten Museumsreform führte zu der neuen Ansicht von Museen als Bildungsinstitutionen. Die dazu gehörenden Aspekte werden von Kuntz 1980 aufgezählt: Museumsarchitektur, Verkehrslage, Ausbildung des Personals, Gesetze zur inneren Museumsstruktur und das Interieur.¹⁰⁷ Er weist jedoch darauf hin, dass die genannten Aspekte noch nicht hinsichtlich „ihrer didaktischen und ideologischen Wirkung bewußt geplant“¹⁰⁸ wurden. Also

¹⁰¹ An dieser Stelle wird bereits mit dem Gedanken, die Werdegänge Lilli Fischels und Hanna Stirnemanns besser verorten zu können, ein besonderer Fokus auf die kunsthistorischen Museen gelegt, da sich folgend zeigen wird, dass die Einstellungen Johanna Mestorfs und Frieda Fischer wenig mit der Museumsreform zu tun hatten. Der Autorin ist bewusst, dass es sich hierbei erneut um eine sehr subjektive Auswahl an Kategorien handelt. Aufgrund des Formats der Arbeit musste an dieser Stelle dennoch eine klare Auswahl getroffen werden.

¹⁰² Vgl. **Köstering**: Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert, S. 53.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ein Reformgedanke der wiederholt bei den Direktorinnen und in zeitgenössischen Publikationen auftaucht, ist das Museum als lebendigen Organismus zu verstehen. Vgl. **Meyer**: Kämpfe um die Professionalisierung des Museums, S. 128.

¹⁰⁵ **Kuntz, Andreas**: Das Museum als Volksbildungsstätte: Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland, Marburg 1980.

¹⁰⁶ Vgl. **Joachimides**: Museumsreform. Detailliertere und ausführlichere Informationen zur Museumsreform lassen sich bei ebd. finden.

¹⁰⁷ Vgl. **Kuntz**: Das Museum als Volksbildungsstätte, S. 60.

¹⁰⁸ **Ebd.**

konzentriert er sich in seinen Ausführungen der intensiven Nutzung der Museen als Bildungsinstitutionen auf aktive Vermittlungsformate wie Führungen, Vorträge oder gedruckte Führer. Auf diesen Aspekt wird folgend kurz eingegangen. Den ab dem 19. Jahrhundert neu entstandenen Museen wurde ein Aufklärungsanspruch zugeschrieben.¹⁰⁹ Als Existenzberechtigung genügte diesen der Anspruch, Wissen und Bildung zu vermitteln.¹¹⁰ Welche Rolle der Auftrag der Volksbildung in der Reformzeit um die Jahrhundertwende einnahm, wird durch die Konferenz „Die Museen als Volksbildungsstätten“ in Mannheim 1903 deutlich.¹¹¹ Sölch und Chichester verweisen auf den Zusammenhang, der zwischen Vermittlung und dem weiblichen Geschlecht seit dem 19. Jahrhundert die Gesellschaft prägte.¹¹² Sie beziehen sich an dieser Stelle auf die Historikerin Karin Hausen, die die Rolle der Frau als die beschreibt, die durch Erziehung Kultur vermittelte.¹¹³ Wird also davon ausgegangen, dass Frauen der Aspekt der Vermittlung sowieso zugeschrieben wurde, ist es nicht verwunderlich, dass mehr Frauen ab dem Zeitpunkt, ab dem die Vermittlungskonzepte Einzug ins Museum fanden, auch Zugang zu musealer Arbeit gewährt wurde.¹¹⁴

Durch die veränderten Ansprüche an Museen änderten sich auch die Ansprüche an deren Direktor:innen. Hierzu gibt es keine allgemeingültigen Formulierungen, sondern unterschiedliche zeitgenössische Autor:innen zählen die für sie wichtigen Eigenschaften auf, die das Führungspersonal haben sollte.¹¹⁵ Zwei dieser Positionen werden hiernach dargelegt, dabei wurden explizit zwei Beiträge gewählt, die bisher wenig rezipiert wurden.¹¹⁶ Else Grützel zählte 1913 einige Punkte auf, die ihrer Meinung nach eine Person in einer leitenden Rolle mitbringen sollte. Vorab äußerte sie jedoch schon den Zweifel, dass sich dafür eine Frau eigenen würde.¹¹⁷ Darin zeigt sich, wie geprägt die Autorin des

¹⁰⁹ Vgl. **Joachimides**: Museumsreform, S. 21.

¹¹⁰ Vgl. Ebd.

¹¹¹ Vgl. **Lichtwark, Alfred**: Museen als Bildungsstätten, in: *Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen* (Hg.): Die Museen als Volksbildungsstätten - Ergebnisse der 12. Konferenz der Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Bd. 25, Berlin 1904 (Schriften der Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen), S. 6–12. Dort sprachen, neben Lichtwark, viele weitere Museumsdirektoren.

¹¹² Vgl. **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 10. Vgl. dazu auch **Von Radziewsky, Barbara**: Kunstgeschichte - Teil einer guten Ausbildung für höhere Töchter. Rezension zu Claire Richter Sherman und Adele M. Holcomb: *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979*. Contributions in Women's Studies, Number 18, Westport, Connecticut, London 1971, in: *Kritische Berichte* 12 (1984), H. 4, Marburg, S. 68–70, S. 68.

¹¹³ Vgl. **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 10.

¹¹⁴ Inwieweit Frauen explizit für Vermittlungsaufgaben eingestellt wurden, müsste noch eingehender untersucht werden.

¹¹⁵ Vgl. **Grützel**: Weibliche Museumsangestellte, S. 223; **Flacke-Knoch, Monika**: Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen, in: *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 8 (2013), H. 4/5, S. 49–58, S. 52. Dazu aber auch Beispielsweise Gustav Pauli (1866–1938) als Vorsitzender des Museumsbundes, der sich zu der neu zu besetzenden Stelle in der Direktion der Karlsruher Kunsthalle äußerte und verdeutlicht welche Eigenschaften eine leitende Person benötig. Er weist an dieser Stelle deutlich darauf hin, dass diese Eigenschaften vor allem Kunsthistoriker:innen vorbehalten sind und nicht Künstler:innen. Vgl. Generallandesarchiv Karlsruhe 235 Nr. 40248, Bl. 35 f. Pauli an Ministerium des Kultus und Unterrichts vom 6. September 1927. Der Bestand aller eingesehenen Akten des Generallandesarchiv Karlsruhe ist nicht durchnummeriert, wodurch eine eigene Zählung der Autorin zustande kommt. Es wurde darauf geachtet die Dokumente bestmöglich zu beschreiben, um die Auffindbarkeit zu gewährleisten. Die Akten aus dem Bestand des Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv in Karlsruhe werden folgend mit LABW, GLAK abgekürzt.

¹¹⁶ So bleibt Beispielsweise eine Einordnung der Positionierung in der Debatte des prominenten Alfred Lichtwarks, der oft als einer der Väter der Museumspädagogik genannt wird, an dieser Stelle außen vor. Vgl. **Flacke-Knoch**: Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen, S. 49.

¹¹⁷ Vgl. **Grützel**: Weibliche Museumsangestellte, S. 223.

Textes von patriarchalen Museumsstrukturen vereinnahmt war. Die Führungsperson solle ein „tüchtiger Verwalter“, „gewiegter Kunsthändler“, „feiner Diplomat“ und „Kenner und Könner“ sein sowie und „Repräsentationspflichten“ erfüllen.¹¹⁸ Der Schwerpunkt der Fähigkeiten, die Grüttel verlangte, ist eindeutig in der Vertretung des Museums nach außen zu finden. Sie sprach zwar die Verwaltung und das inhaltliche Können an, aber das wirtschaftliche Handeln und das Repräsentieren des Hauses scheinen deutlich wichtigere Rollen einzunehmen. Wie gegensätzlich die Meinungen über die Fähigkeiten von Führungspersonal in Museen sein können, zeigt der Text von Wilhelm Reinhold Valentin (1880–1958) zur „Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit“ von 1918.¹¹⁹ Monika Flacke-Knoch, die kürzlich zu diesem Thema promovierte, legt die Ansprüche, die der Kunsthistoriker an ein Museumskonzept stellte, offen. Der überwiegend in den USA lebende Museumsdirektor schrieb die Forderungen vermeintlich unbeeinflusst von politischen Strukturen des europäischen Kontinents.¹²⁰ Die sieben Punkte, die Flacke-Knoch aus dem Text herausarbeitet, sind geschlechterunspezifisch. Im Gegenteil, sie greifen mehrfach Eigenschaften auf, die von anderen zeitgenössischen Autor:innen immer wieder Frauen zugeschrieben wurden. Beispielweise ist die „umfassende geschichtliche Bildung“¹²¹ zu nennen, in die von Valentin auch betont das Kunstgewerbe und außereuropäische Kunstgeschichte einbezogen werden. Diese beiden Themenfelder bearbeiteten vermehrt Frauen.¹²² Außerdem werden in Punkt 6 „Verhältnis zur Masse des Volkes“ und 7 „nicht Einkäufer, sondern Erzieher“ Eigenschaften angesprochen, die, wie vorher gezeigt wurde, eng verbunden mit den gesellschaftlichen Aufgaben des weiblichen Geschlechts waren.¹²³ Das soll nicht den Rückschluss zulassen, dass Valentin diese Punkte aufschrieb und dabei an eine Frau in dieser Position dachte. Dennoch drückt es aus, wie sich die Anforderungen im musealen Kontext veränderten.¹²⁴

Abschließend wird die Rolle der Frau in der Museumreform thematisiert. In der grundlegenden Literatur des Kunsthistorikers Alexis Joachimides wird die Reform detailliert besprochen, die Rolle von Frauen bleibt hierbei aber unerwähnt. Einzig drei Frauen finden Erwähnung,¹²⁵ jeweils in Nebensätzen: die beiden Sammlerinnen Magarete Oppenheim (1857–1935)¹²⁶ und Isabella Stuart Gardener (1840–

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ **Valentin, Wilhelm Reinhold:** Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, Berlin 1918.

¹²⁰ **Flacke-Knoch:** Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen, S. 49.

¹²¹ Ebd., S. 52, Punkt 5.

¹²² Vgl. **Bischoff:** Berufssituation der Kunsthistorikerin; **Paul:** ... noch kein Brotstudium, S. 14 f; **Sölch/Chichester:** Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 17. Diese Annahme müsste quantitativ und vergleichend mit nicht weiblichen Student:innen geprüft werden.

¹²³ Vgl. **Flacke-Knoch:** Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen, S. 52, Punkt 6 und 7.

¹²⁴ Es gilt jedoch zu beachten, dass Valentin in den USA bereits mit anderen musealen Strukturen umgeben war. Ein internationaler Vergleich zwischen den Öffnungen der Museen für Frauen wird im Ausblick gefordert.

¹²⁵ Vgl. **Joachimides:** Museumsreform, S. 295 Personenregister. Von insgesamt 100 Namensnennungen sind vier Frauen genannt. Wobei von Kaiserin Victoria auf Kaiser Friedrich geleitet wird, spricht drei Frauen. Hier wurde ausschließlich auf weiblich gelesene Vornamen Rücksicht genommen.

¹²⁶ Vgl. **Ebd., S. 155.**

1924)¹²⁷ und mehrfach Kaiserin Victoria (1840–1901)¹²⁸. Durch einige wenige Quellen lässt sich zeigen, dass Frauen dennoch eine Stimme hatten. Zwar ist die Aussage von Else Grüttel zum Ende ihres Aufsatzes über „Weibliche Museumsangestellte“, in der sie angibt, Alfred Lichtwark (1852–1914) und Karl Koetschau (1868–1949)¹²⁹ hätten sich positiv über die Einreihung von akademisch gebildeten Frauen in den Museumsbetrieb geäußert, nicht mit einer Quelle belegt.¹³⁰ Obgleich kann aufgrund dieser Aussage über Museumsangestellte angenommen werden, dass in Fachkreisen bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts diskutiert wurde, wie man sich gegenüber der Öffnung des Museums als Arbeitsplatz für Frauen positioniert. Dabei wird es nicht um höhere Positionen gegangen sein, sondern vielmehr um Hilfsarbeiten und Volontariate.¹³¹ Die Kunsthistorikerin Andrea Meyer setzt die Öffnung der Museen als Berufsfeld für Frauen in den Zusammenhang mit der Professionalisierung der Museen im Kontext des Museumsbunds. Da gegen Ende der 1920er Jahre das erste Mal auch Frauen in den Bund aufgenommen wurden, kann hier auch die Öffnung der Museen ihnen gegenüber abgelesen werden. Dennoch ist die geringe Zahl der weiblichen Mitglieder ein Zeichen dafür, wie selten Frauen in festen Positionen in Museen vertreten waren.¹³² Gleichwohl ist zu bemerken, dass Frauen schon früh in der Zeitschrift „Museumskunde“, die von Koetschau initiiert wurde, publizieren konnten.¹³³

Die Ausführungen zeigen, dass die Neuausrichtung der Museen Frauen die Möglichkeit bot, in die männerdominierten Systeme des Museums vorzudringen. Die Ansprüche an Führungspersonen in Museen konnten von Frauen genauso erfüllt werden wie von Männern. Gleichzeitig bleibt zu bemerken, dass die patriarchalen Strukturen weiterhin ausgeprägt waren, wie die Darlegung der Rolle der Frau in der Reform zeigte. Dennoch waren Museen als Arbeitsplatz durch die Entwicklung zur

¹²⁷ Vgl. Ebd., S. 54.

¹²⁸ Vgl. Ebd., S. 53, 56, 59. Wobei Victoria einzig als Frau von Kaiser Friedrich Wilhelm oder dessen Witwe genannt wird. Fälschlicherweise wird im Personenregister auch S. 20 angegeben, dort wird einzig das „Victoria and Albert Museum“ in London erwähnt.

¹²⁹ Alfred Lichtwark wird von Köstering als konsequentester Reformdirektor beschrieben. Vgl. **Köstering**: Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert, S. 54. Eine kurze Einordnung der Bedeutung von Karl Koetschau wird durch Meijer-van Mensch gegeben. Vgl. **Meijer-van Mensch, Léontine**: Museumsarbeit und Verantwortung – Angewandte Ethik für Museumsfachkräfte, in: *Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart u.a. 2016, S. 336–339, S. 336.

¹³⁰ Vgl. **Grüttel**: Weibliche Museumsangestellte, S. 224.

¹³¹ Bisher wird keine solche Diskussion aus den publizierten Quellen ersichtlich. Doch durch die Positionierung von Lichtwark und Koetschau, die einen hohen Stellenwert in der Umsetzung der Reformen und durch ihr Engagement für Museen einnahmen, ist anzunehmen, dass die Diskussion zumindest aufkam, anders als die bisher veröffentlichten Quellen suggerieren. Lohnenswert könnte die Untersuchung der Rolle Lichtwarks sein. Dieser konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter nachgegangen werden.

¹³² **Meyer**: Kämpfe um die Professionalisierung des Museums, S. 130.

¹³³ Wie beispielweise Grüttel und **Schottmüller, Frida**: Die Entwicklung der römischen Museen, in: *Koetschau, Karl (Hg.): Museumskunde: Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen*, Berlin 1913, S. 162–181 oder **Fischel, Lilli**: Der neue Anbau der Städelchen Galerie, in: *Deutscher Museumsbund (Hg.): Museumskunde: Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen*, Bd. 17, Breslau 1924, S. 7–18; **Fischel, Lilli**: Die Neuordnung der alten Städelgalerie, in: *Deutscher Museumsbund (Hg.): Museumskunde: Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen*, Bd. 17, Breslau 1924, S. 135–140.

Volksbildungsstätte mehr mit dem gesellschaftlich dominierenden Frauenbild der Erziehenden und Pädagogin vereinbar.

3. Die Direktorinnen

Die Auswahl der folgend analysierten Ergebnisse der Museumsarbeit resultiert aus den Auswertungen des zugänglichen Archivmaterials und den dadurch erkennbar gewordenen Schwerpunkten der jeweiligen Direktorinnen.¹³⁴ Folgend werden die Namen der Frauen so angegeben, wie sie sich selbst zum Zeitpunkt des beschriebenen Ereignisses nannten.¹³⁵

Bevor die drei Direktorinnen des frühen 20. Jahrhunderts besprochen werden, muss der Vollständigkeit halber und der Wertschätzung wegen Johanna Mestorf erwähnt werden. Sie war die erste Museumsdirektorin in Deutschland und leitete von 1891 bis 1909 das Vaterländische Museum für Alterthümer in Kiel.¹³⁶

Sie absolvierte kein Studium, bildete sich ausschließlich autodidaktisch weiter, lernte skandinavische Sprachen und übersetzte damit grundlegende Werke der frühen Archäologie, die damit das Fach in Deutschland voranbrachten. Zudem bildete sie einen regionalen Forschungsschwerpunkt in Schleswig-Holstein. Sie baute sich ein internationales Netzwerk auf, indem sie vielfach an Tagungen teilnahm und in mehreren Vereinen aktiv war. Ihr Weg zur Direktorin des an die Universität und das Institut angegliederten Museums führte über die Stelle der Kustodin (1873–1876). Für die vorliegende Arbeit ist das letzte der zehn Kapitel, in denen die Archivarin Unverhau die Arbeit und Erfolge Mestorfs ausführlich offenlegt, besonders spannend. Dieses widmet sie der Positionierung Mestorfs zu der „Frauenfrage“. Das folgende Zitat der Autorin aus diesem Kapitel ruft zu weiteren Auseinandersetzungen mit Johanna Mestorf auf:

„Es bleibt zu hoffen, daß Johanna Mestorf angemessener, weniger oberflächlich, auch belegbarer erinnert werden möge – in Würdigung ihrer eigentlichen Verdienste um das Museum und ihrer beeindruckenden Persönlichkeit sowie ihres staunenswerten Beitrages zum ‚lautlosen Aufbruch der Frauen in der Wissenschaft‘ als gelebte Emanzipation.“¹³⁷

¹³⁴ Da im Zuge der Arbeit nur Archivmaterialien von öffentlichen Institutionen berücksichtigt wurden, ist nicht auszuschließen, dass sich durch die Ergänzung weiterer Materialien neue Schwerpunkte herauskristallisieren könnten.

¹³⁵ Orientiert an der Handhabung in: **Sherman, Claire Richter/Holcomb, Adele M.**: Women as interpreters of the visual arts: 1820-1979, Westport, Connecticut; London, England 1981.

¹³⁶ Im Rahmen dieser Arbeit war keine grundlegendere Auseinandersetzung möglich, da der Fokus auf die Arbeit und Biografien der Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelegt wurde. Die Erfolge Mestorfs Karriere werden kurz zusammengefasst von Kleindorfer-Marx. Vgl. **Kleindorfer-Marx**: Sammlerinnen, Hilfskräfte, Direktorinnen. Das Museum als Indikator von Gleichberechtigung?, S. 208 f.

¹³⁷ **Unverhau**: Ein anderes Frauenleben; Teilbd. 2, S. 811. In dem Zitat verweist Unverhau auf: **Feyl, Renate**: Der lautlose Aufbruch: Frauen in der Wissenschaft, Berlin 1981.

3.1. Frieda Fischer (1874 – 1945)

Frieda Fischer leitete von April 1914 bis 1937 das Ostasiatische Museum in Köln. Sie wurde am 24. März 1874 in Berlin als Tochter eines Fabrikanten mit dem Namen Bartdorff geboren.¹³⁸ Sie selbst beschrieb ihre Kindheit mit vielen Geschwistern als „glücklich“¹³⁹. Als sie 14 Jahre alt war, brachte sie der Tod ihres Vaters nach eigenen Aussagen dazu, sich verstärkt Gedanken über ihre Zukunft zu machen und ließ sie einen „zielsicheren Weg“¹⁴⁰ wählen. Zu erwähnen ist noch ein Hinweis bezüglich des sozialen Umfelds der Familie. Frieda Fischer stand offenbar in Verbindung mit dem Goetheforscher Erich Schmidt (1853–1913).¹⁴¹ Durch diese Bekanntschaft kann davon ausgegangen werden, dass die Familie sich in akademischen Kreisen aufhielt. Über Schmidt erhielt Fischer 1896 die Einladung zu Adolf Fischer¹⁴², welchen sie im März des folgenden Jahres heiratete (Abb. 1).¹⁴³

Die Schwerpunkte in diesem Teil der Arbeit ergaben sich aus den folgenden Erkenntnissen: Frieda Fischer gründete mit ihrem Mann Adolf Fischer das Museum für Ostasiatische Kunst. Sie sah sich bis zu Adolf Fischers Tod als Mitarbeiterin des Museums.¹⁴⁴ Passend zu den eingangs aufgeworfenen Fragestellungen bezüglich des sozialen Hintergrunds und den späteren Erfolgen als Direktorin ergaben sich daraus folgend die Schwerpunkte in der kunsthistorischen Ausbildung und der alleinigen Führung des Museums ab 1914.

3.1.1. Ausbildung: national und international

Frieda Fischers Ausbildung lässt sich in zwei Phasen aufteilen. Zuerst werden die Jahre der Schulzeit, ihres ersten Berufs und die Zeit um die Jahrhundertwende in Berlin Beachtung finden. Daran anschließend werden ihre kunsthistorischen Lehrjahre auf Reisen besprochen.

¹³⁸ Vgl. **Schlombs**: Aufbruch in eine neue Zeit, S. 16. Um eine Einheitlichkeit aufrecht zu erhalten, wird in dieser Arbeit der Name Frieda Fischer verwendet. Auch in den Jahren der zweiten Ehe mit dem Juristen Alfred Ludwig Wieruszowski (1857-1945) wird sie weiterhin Fischer genannt. Dieses Vorgehen orientiert sich an den Publikationen, die Fischer veröffentlichte, als sie den Doppelnamen bereits führte, sie dennoch lediglich unter Fischer publizierte. Anzumerken ist, dass das tatsächliche Schreiben der Tagebücher unter dem Namen Fischer passierte und daher angenommen werden kann, dass sie daher bewusst auf die Verwendung des Doppelnamens verzichtete.

¹³⁹ **Fischer-Wieruszowski, Frieda**: Frieda Fischer-Wieruszowski, in: *Die Frau und ihr Haus* 12 (1931), H. 3, Köln.

¹⁴⁰ Ebd., S. 1. Auf ihren beruflichen Werdegang wird in den folgenden Kapiteln eingegangen.

¹⁴¹ Vgl. **Schlombs**: Aufbruch in eine neue Zeit, S. 16. Erich Schmidt war enger Vertrauter von Adolf Fischer. Vgl. **Wiesner, Ulrich**: Museum für Ostasiatische Kunst Köln: zum 75jährigen Jubiläum des Museums, Köln 1984, S. 6.

¹⁴² Zur Familie und zu seinem Leben vor der Ehe mit Frieda Fischer siehe das Kapitel „Ein österreichischer Weltreisender und Kunst liebender Privatgelehrter mit unbestimmter Mission – Adolf Fischer entdeckt Japan“ **Schlombs**: Aufbruch in eine neue Zeit, S. 10–16.

¹⁴³ Vgl. Ebd., S. 16.

¹⁴⁴ Vgl. **Fischer-Wieruszowski**: Frieda Fischer-Wieruszowski, S. 1.

3.1.1.1. Jahre in Berlin

Das folgende Kapitel befasst sich mit Frieda Fischers Jahren in Berlin, da sie in ihrer dortigen Zeit ihre akademische Ausbildung erlangte. Zu Fischers¹⁴⁵ schulischer Ausbildung ließen sich bisher keine gesonderten Quellen ausfindig machen.¹⁴⁶ Die spätere Direktorin erklärte, dass es sich dabei um eine höhere Töchterschule handelte.¹⁴⁷ m Alter von 18 Jahren war sie ausgebildete Lehrerin für höhere Schulen.¹⁴⁸ Daraus lässt sich schließen, dass sie bereits im Jahr 1892 die Möglichkeit hatte, einen Weg zu beschreiten, der lange Zeit für Frauen nicht zugänglich war. Schlussfolgernd ergibt sich einer Zeitspanne von fünf Jahre in der sie diesen Beruf ausübte. Als sie Adolf Fischer kennenlernte und drei Monate später heiratete, implizierte das das Ende ihrer Berufstätigkeit als Lehrerin.¹⁴⁹

In ihrem „Chinesischen Tagebuch“ berichtete Fischer über das Frühjahr 1897, die Zeit kurz nach ihrer Hochzeit:

*„Künstler, Schriftsteller und Gelehrte gehen bei uns ein und aus, suchen und finden in unserem ‚Nollendorfeum‘ Anregung und Belehrung. In so gelahrter Gesellschaft komme ich mir recht wie ein Gänschen vor. Aber ich merke auf und spitze die Ohren.“*¹⁵⁰

Sie schrieb über sich, sie wüsste nicht mehr über Kunst als das, was sie auf der höheren Töchterschule gelernt habe.¹⁵¹ Neben der Erwähnung ihres geringen Wissenstandes beschrieb Fischer im Vorwort des „Japanischen Tagebuchs“ rückblickend, dass sie Freude an und Sehnsucht nach Kunst hatte, die dann durch ihren Ehemann vermittelt werden konnte.¹⁵²

Im Sommer des Jahres 1897, also etwa ein halbes Jahr nachdem sie sich selbst als eher unwissend in der Kunstgeschichte bezeichnete, lässt sie sich mit den Worten "Jetzt bin ich schon im Bilde. Ich helfe meinem Mann beim Katalogisieren der Sammlung und lerne dabei sie, aber auch ihn verstehen."¹⁵³ zitieren. Die Aussage lässt deutlich erkennen, dass sie in den vergangenen Monaten viel gelernt hatte und durch die Katalogisierung weiteres Wissen erwarb. Am 8. April 1901 berichtete sie, sie höre sich in der Universität Vorträge von Erich Schmidt¹⁵⁴, Hermann Grimm¹⁵⁵, Kekule¹⁵⁶ und

¹⁴⁵ Wenn folgend der Name Fischer genannt wird, ist damit Frieda Fischer gemeint. Um Verwechslungen vorzubeugen, wird Adolf Fischer entweder ausgeschrieben oder mit A. Fischer abgekürzt.

¹⁴⁶ Einzig ihre eigene Aussage in dem 1931 verfassten Text lässt auf eine „fröhliche Schulzeit“ in Berlin schließen. **Fischer-Wieruszowski**: Frieda Fischer-Wieruszowski, S. 1.

¹⁴⁷ Vgl. **Ebd.**

¹⁴⁸ Vgl. **Ebd.**

¹⁴⁹ Vgl. **Ebd.**

¹⁵⁰ **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 11. Als „Nollendorfeum“ wurde ihre Wohnung am Nollendorfplatz in Berlin genannt.

¹⁵¹ Vgl. **Fischer-Wieruszowski**: Frieda Fischer-Wieruszowski, S. 1.

¹⁵² Vgl. **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 7.

¹⁵³ **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 11.

¹⁵⁴ Der bereits erwähnte Freund der Familie und Literaturwissenschaftler, bei dem Gertrud Bäumer 1904 promovierte. Vgl. **Schaser, Angelika**: Helene Lange und Gertrud Bäumer: eine politische Lebensgemeinschaft, Köln 2000, S. 104–106. Adolf Fischer erhielt von ihm den Rat, sich ausschließlich auf ostasiatische Kunst zu konzentrieren. Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 22.

¹⁵⁵ Vermutlich der Düsseldorfer Maler (1860-1931). Vgl. **Thieme, Ulrich u. a.**: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1922, S. 45.

¹⁵⁶ Es könnte sich um den Juristen und Genealogen Stephan Karl Kekule (1863-1933) handeln.

Wilamowitz¹⁵⁷ an.¹⁵⁸ Die Vorträge umfassten Inhalte der Literaturwissenschaft, Kunst und Genealogie. Außerdem erwähnte Fischer Museumsbesuche in ethnografischen Sammlungen und Kunstmuseen. Durch diese unterschiedlichen Einflussbereiche, in denen sich Frieda Fischer bewegte, wird sie sich ein breites kulturelles Wissen angeeignet haben. Sie übte sich auch in der praktischen Anwendung der Kunst im Atelier des Malers Konrad Fehr (1854–1933) und begründete die praktische Tätigkeit damit, die gesehenen Kunstwerke so besser erfassen zu können.¹⁵⁹

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass sie nach ihrer schulischen Grundausbildung, ihrer beruflichen Tätigkeit als Lehrerin, über die nichts bekannt ist, sowie nach der Hochzeit die Möglichkeit hatte, sich ein umfassendes Wissen aufzubauen und gleichzeitig durch den Kontakt mit der bestehenden Sammlung ihres Mannes Kenntnisse über ostasiatische Kunst zu erlangen.

3.1.1.2. Studienreisen in Asien, Amerika und Europa

„Sehen, viel sehen, das schult“.¹⁶⁰ So beschrieb Frieda Fischer ihre Herangehensweise beim Erlernen des Umgangs mit kunsthistorischen Objekten aus Ostasien. Unter diesem Credo lassen sich die insgesamt fünf Reisen nach und in Asien¹⁶¹ einordnen, da ein Studium der ostasiatischen Kunst zu dieser Zeit für das Ehepaar Fischer ausschließlich vor Ort sinnvoll erschien. Insgesamt hielten sie sich zehneinhalb Jahre in Ostasien auf.¹⁶² Anfangs ging es vorrangig darum, die eigene Sammlung zu erweitern, bis später der Museumsgedanke die Sammlungsstrategie bestimmte. In diesem Kapitel liegt der Schwerpunkt allerdings auf dem Studium Fischers während der Reisen, wohingegen Ankäufe für die eigene Sammlung nicht thematisiert werden.

Bevor die inhaltliche Auseinandersetzung beginnt, muss eine historische Einordnung der Quellen vorgenommen werden. Die Reisen, von denen Fischer in ihren Tagebüchern berichtete, fanden ausschließlich zu einem Zeitpunkt statt, zu dem nationales Gedankengut in Europa vorherrschte und die koloniale Expansionspolitik forciert wurde. In den Schriften Fischers lassen sich

¹⁵⁷ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931), Professor der klassischen Philologie in Berlin. Vgl. **Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von**: Reden und Vorträge, Berlin 1901.

¹⁵⁸ Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 14.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd. Ähnliche Verknüpfungen von Praxis und Theorie findet sich im Werdegang von Lilli Martius (1885-1976). Martius konzentrierte sich anfänglich ausschließlich auf die künstlerische Karriere. Vgl. Schultheiß, Nicole „Prof. Dr. Elisabeth 'Lilli' Martius“: https://www.kiel.de/de/kiel_zukunft/stadtgeschichte/frauenportraits/buch07_portrait_martius.php, ein Auszug aus „Geht nicht gibt's nicht ...` 24 Portraits herausragender Frauen aus der Kieler Stadtgeschichte“ Kiel 2007 (Letzter Zugriff 02. Januar 2022, 18.35 Uhr).

¹⁶⁰ Ebd., S. 35.

¹⁶¹ 1. Reise: Österreich, Indien, Myanmar, China, Japan, Taiwan, Japan 1897-99; 2. Reise: Indien, Myanmar, Japan, China, Indien, Myanmar 1901-1902; 3. Reise: Japan, China, Korea (es ist nicht auszumachen, ob zuerst in China oder Korea), Japan, China, Japan, USA 1905-1907; 4. Reise: China, Korea, Japan, China, Japan 1909-1010; 5. Reise: China, Japan, China, Japan 1911. Es wurde versucht die geographisch sortierten Tagebucheinträge in chronologischer Reihenfolge auszuwerten, um einen Überblick über die Reiserouten zu erhalten.

¹⁶² Vgl. **Fischer-Wieruszowski**: Frieda Fischer-Wieruszowski, S. 1. Neben den Tagebüchern Frieda Fischers existieren auch Tagebücher von Adolf Fischer. Diese wurden lediglich für einige Ergänzungen hinzugezogen, bleiben aber weitestgehend außer Acht. Vgl. **Schlombs**: Aufbruch in eine neue Zeit, S. 36.

wiederholt kolonial geprägte Gedankengänge wiederfinden.¹⁶³ Dieser Aspekt benötigt eine kritische und postkoloniale Auseinandersetzung und abgestimmte Forschungsmethoden, die im Zuge dieser Arbeit nicht umzusetzen waren, jedoch zeitnah in Forschungsvorhaben aufgegriffen werden müssten.

Bei den in den Tagebüchern festgehaltenen Reisen¹⁶⁴ verfolgten sie maßgeblich zwei Ziele: einerseits das Ausbauen ihrer Sammlung mit Objekten, die dazu beitragen sollten, die Entwicklungsphasen der ostasiatischen Kunst abzubilden.¹⁶⁵ Andererseits sollten grundlegende Studien wissenschaftlich untermauert werden.¹⁶⁶ Um die Ausbildung Frieda Fischers im Blick zu behalten, werden im Folgenden die Museumsbesuche, sowie Besuche von Privatsammlungen Beachtung finden.¹⁶⁷ Dabei werden Lerninhalte der ostasiatischen Kunst und der musealen Inhalte herausgearbeitet.

Vorab werden andere wichtige Aspekte, die ihr bei der späteren Museumsleitung dienlich gewesen sein müssen, genannt. Beispielsweise lernte Frieda Fischer, nach eigenen Angaben, während des Aufenthalts im Jahr 1906 in Peking täglich fünf Stunden die chinesische Sprache.¹⁶⁸ Sie sah das Lernen der Sprache als ein Mittel, Zutritt zu der Welt außerhalb der Gesandtschaftsviertel zu bekommen.¹⁶⁹ Die Sprachkenntnis wird ihr beim Studium und auf den Reisen äußerst hilfreich gewesen sein.¹⁷⁰

Einleitend zu den Berichten der zweiten Reise zwischen den Jahren 1901 bis 1903 wurde die schwierige Situation für das Studium der Kunst in Japan umrissen. Dabei bemängelte Fischer, dass es „noch keine Kunstwissenschaft“¹⁷¹ gäbe, die Universität in Tokio dem Fach Kunstgeschichte keinen Lehrstuhl einräumte und die Museen erst begannen, sich zu etablieren.¹⁷² Die Kunstobjekte befänden sich alle noch an den für sie vorgesehenen Orten und seien somit im ganzen Land in Klöstern und Tempeln verteilt, wodurch das Studium erschwert werde.¹⁷³ Durch die Reflektion der Studienlage aus eurozentrischer Perspektive lässt sich Fischers eigenes, motiviertes Interesse des Lernen-Wollens ablesen. Auf Grund der erwähnten Äußerungen ist anzunehmen, dass Frieda Fischer dem Aspekt, die

¹⁶³ Als Beispiele vergleiche Aussagen in: **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 76; **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 38, 103.

¹⁶⁴ Siehe dazu Fußnote 161, in der deutlich wird, wie oft zwischen China und Japan hin und her gereist wurde.

¹⁶⁵ Vgl. **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 56.

¹⁶⁶ Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 15.

¹⁶⁷ Frieda Fischer weist selbst in ihren Tagebüchern darauf hin, dass es wichtig sei, sich auch den Privatbesitz anzuschauen, um sehen zu können, wie die Kunst außerhalb der für sie vorgesehenen Räumlichkeiten oder Standorte wirkt. Vgl. **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 68. Weniger Beachtung finden Besuche von Klöstern oder königlichen Sammlungen.

¹⁶⁸ Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 27. Kein halbes Jahr später, beim Besuch des Ortes Wang-fan-tsun, wurde sie laut eigener Aussage auf ihr gutes Chinesisch angesprochen. Vgl. **Ebd.**, S. 59.

¹⁶⁹ Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 27.

¹⁷⁰ Inwiefern es auch für das Studium der Publikationen notwendig gewesen ist, müsste untersucht werden. Schon früh wurden Texte ins Englische übersetzt, dennoch werden die Sprachkenntnisse auch im Umgang mit fachlichen Publikationen und beim Reisen hilfreich gewesen sein. Vgl. **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 75 f.

¹⁷¹ **Ebd.**, S. 28.

¹⁷² Vgl. **Ebd.**

¹⁷³ **Ebd.**

Objekte an ihren vorbestimmten Orten zu sehen, keine besondere Bedeutung zusprach. Später wird sie jedoch Überlegungen zur Präsentation im Museum anstellen, die diese Thematik aufgreifen.¹⁷⁴

Für den dritten geplanten Aufenthalt¹⁷⁵ in Asien übernahm Frieda Fischer das Verpacken des Haushalts und der Kunstwerke. Gleichzeitig erstellte sie die Versicherungslisten der Sammlung, bevor sie ebenfalls nach Asien reiste.¹⁷⁶ Um Versicherungswerte einschätzen zu können, muss Fischer ihr breites Wissen über Material und kunsthistorische Relevanz angewendet haben. Ihre Erfahrungen auf der dritten Reise in Korea und China ordnet Fischer als Verbesserung bezüglich des Sehens und Erfassens ein.¹⁷⁷ Wenn man sich auf das eingangs genannte Zitat rückbezieht, so lässt sich schlussfolgern, dass Frieda Fischer richtig mit der Annahme lag, viel zu sehen hieße automatisch auch viel zu lernen. Wie der Bericht aus dem Frühjahr 1907 zeigt, gingen Frieda und Adolf Fischer dabei systematisch nach ihren Wissenslücken vor und suchten sich genau die Objekte, die sie bisher nicht studieren konnten, um diese Lücke zu schließen.¹⁷⁸ An dieser Stelle wird von ihnen ein Anspruch auf Vollständigkeit suggeriert, der nicht erfüllt werden konnte. Außerdem äußerte Frieda Fischer an dieser Stelle bereits Gedanken bezüglich der sinnvollen Inneneinrichtung eines eigenen Museums.¹⁷⁹ Dabei wird deutlich, dass Fischer sich mit der Materialität des Raumes und der Kunstwerke auseinandersetzte. Es boten sich ihr vielfache Möglichkeiten, das Ausstellen und Bewahren musealer Sammlungen kennen zu lernen. Zudem bekam sie vielfache Einblicke in Privatsammlungen.

Die ersten sechs Monate des dritten Asienaufenthalts 1905 widmeten die Eheleute überwiegend dem Studium der Kunst in Museen. Die Mitarbeiter:innen in Museen waren äußerst zuvorkommend und hilfsbereit bei den Zugängen zu Depots und der Präsentation der Sammlungen.¹⁸⁰ Dieser Umgang mit wissenschaftlichen Besucher:innen wird für die Fischer prägend für den eigenen Führungsstil gewesen sein. Des Weiteren erhielten sie bei Besichtigungen von Privatsammlungen Erklärungen zur Objektpflege.¹⁸¹ Daraus lässt sich schließen, dass der spätere Umgang mit eigenen Objekten im Museum davon profitierte. Fischer selbst bestätigte diese Annahme, als sie am 25. Oktober 1938 zum 25-jährigen Bestehen des Museums in Köln über den Umgang mit der Sammlung in

¹⁷⁴ Vgl. Fußnote 232.

¹⁷⁵ Gegen Ende des Jahres 1904 wurde Adolf Fischer als wissenschaftlicher Sachverständiger zur kaiserlichen Gesandtschaft nach Peking geschickt, mit dem Auftrag, wissenschaftlich an der Erforschung der asiatischen Länder zu arbeiten und um deutsche Museen in der Folge bei ihren Ankäufen unterstützen zu können. Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 23. Eben dieser Auftrag wurde durch koloniale Herrschaftsansprüche legitimiert. An dieser Stelle fehlt eine kolonialkritische Einordnung der Tätigkeiten Adolf Fischers. Die Grundlage bietet dazu **Schlombs**: Aufbruch in eine neue Zeit, S. 26–36. In dem Kapitel „Adolf Fischer sammelt für die deutschen Museen ostasiatische Kunst“, dennoch müssen dringend kritische postkoloniale Forschungsfragen angestellt werden.

¹⁷⁶ Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 24. Außerdem macht Frieda Fischer einen Kurs, der heute vielleicht einem Erste-Hilfe-Kurs entsprechen würde. Vgl. Ebd., S. 82.

¹⁷⁷ Vgl. **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 52.

¹⁷⁸ Fischer erklärte, dass sie alle Kunstobjekte, welche sie bisher nicht in den Museen in Nara und Kyoto sehen konnten, an deren jeweiligen eigentlichen Stadtorten aufsuchten. Vgl. Ebd., S. 53.

¹⁷⁹ Fischer stellte bei dieser Besichtigung die Frage, ob sich Papierfenster und die davon ausgehende Lichtverteilung im Raum positiv auf glänzende Objekte auswirkten. Vgl. Ebd., S. 55.

¹⁸⁰ Vgl. **Ebd.**, S. 43. Es lassen sich in den Tagebücher vielfache Beispiele von unterschiedlichsten Museen finden.

¹⁸¹ Vgl. **Ebd.**, S. 49.

Bezug auf inhaltliche und materielle Pflege schrieb: „Meine Erfahrungen in Ostasien waren mir gute Lehrmeister.“¹⁸² Sie berichtete 1899 von der Vermittlung des Wissens des Kunstsammlers Hideo Takamine¹⁸³, der anhand von Studienmaterialien Auskunft über die „Art und Technik“¹⁸⁴ der Objekte gab. Im Hinblick auf ihre eigene Ausbildung ist zu erwähnen, dass Fischer Takamine mit den Worten „weitschauend“ und „klug“ beschreibt und ihm Verdienste in der „Reform des Mädchenschulwesens“¹⁸⁵ zuschrieb. Die Erwähnung eines nicht im Zusammenhang mit Kunst stehenden Aspekts ist für die Autorin ungewöhnlich und zeigt die Bedeutung, die Fischer dem Einsatz beimaß. An einer weiteren Stelle positionierte sie sich zu der gesellschaftlichen Rolle von Mädchen und Frauen: „Der Ortsvorsteher, dem wir wie überall durch unsere Soldaten unsere Karte schickten, besuchte uns. Mich ignorierte er gänzlich, obgleich ich groß und breit zwischen den beiden Herren stand. Chinesische Etikette! Frauen sieht man nicht.“¹⁸⁶ Die Aussage bringt zum Ausdruck, dass sich Frieda Fischer nicht wahrgenommen fühlte. Fischer lässt anhand dieser Aussage zu, dass ihr Wunsch nach mehr Sichtbarkeit erkennbar wird.

Der Hinweg der vierten Asienreisen im Jahr 1909 führte sie mit der transsibirischen Eisenbahn durch Russland. Die Reisezeit nutzten sie um „systematisch weiterzuarbeiten“.¹⁸⁷ Systematisch wird sich darauf beziehen, die Entwicklungsphasen, deren Darstellung mehrfach als formuliertes Ziel des Museums genannt wurde, auszuarbeiten.¹⁸⁸ In Asien angekommen, bemängelt Fischer bei der Präsentation der Sammlung in den kaiserlichen Schatzhäusern im ehemaligen Mukden, China (heute Shenyang), neben ungenügender Diebstahlsicherung in Form von losen gelben Papierstreifen über den Schlössern vor allem die Präsentation des Porzellans: „[...] wirkte für uns wie die Geschirrkammer eines Hofhaushaltes“¹⁸⁹. Inwiefern es sich um eine Interpretation handelte, die durch bereits erlernte andere Präsentationsformen geprägt war, bleibt unklar. Allerdings erklärt sich auch die Skepsis gegenüber der Präsentationsform durch die Aussage, dass das einzelne Objekt in der Menge untergehen würde.¹⁹⁰ Dieser Aussage folgend geht Frieda Fischer von einem modernen eurozentrisch geprägten Ausstellungsbild aus, in dem Objekte einzeln ausgestellt wurden.¹⁹¹

Die Rückreisen über Amerika boten ebenfalls vielfache Möglichkeiten des Studiums der ostasiatischen Kunst. Dabei wurden, wie bereits in Asien, museale und private Sammlungen

¹⁸² **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 210.

¹⁸³ Hideo Takamine (1854-1910) half maßgeblich, das Prinzip „Pestalozzi“ in Japan einzuführen. Vgl. **Ito, Toshiko**: Pestalozzi als orientalischer Pädagoge: ein historischer Abriss des japanischen Pestalozzi-Bildes, in: *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wissenschaft und Kultur* 76 (1996), H. 3.

¹⁸⁴ **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 24.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 60. Welche gesellschaftliche Höflichkeitsetikette in China zu dieser Zeit galt und ob diese genderunterschiede beinhaltete, müsste geprüft und das Zitat erneut eingeordnet werden.

¹⁸⁷ Ebd., S. 181.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 179, 180, 195.

¹⁸⁹ Ebd., S. 184.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 185.

¹⁹¹ Dieses moderne Ausstellungskonzept findet sich später im Museum wieder. Vgl. **Wiesner**: Museum für Ostasiatische Kunst Köln, S. 26.

aufgesucht. Die Rückreise Richtung Europa im Jahr 1907 führte das Ehepaar Fischer über Chicago, Detroit, Boston, Washington, Baltimore, Philadelphia und nach New York. In Museen wurden sie freundlich empfangen und bekamen Unterstützung bei den Studien an den Objekten. Als bemerkenswert empfanden sie, dass die Objekte im Museum of Fine Arts in Boston nicht als ethnografische-, sondern als Kunstobjekte ausgestellt wurden.¹⁹² Der spätere Direktor des Museums, Arthur Fairbanks (1864–1944), führte sie durch den Museumsneubau und ein Mitarbeiter erklärte den Standort-Zettelkatalog. Dieser umfasste alle Sammlungsbereiche und sollte dazu beitragen, das Studium im Museum effizienter werden zu lassen.¹⁹³ Diese Eindrücke könnten als Vorbilder für ihr eigenes Museum gedient haben.¹⁹⁴ Im Metropolitan Museum of Art in New York wurde ihnen der Katalog der Sammlung als Vermittlungsmethode vorgestellt. Besucher:innen sollte eine Einordnung, sowohl in die chronologischen als auch in die stilistischen Entwicklungsphasen, geboten werden.¹⁹⁵ Auch die Privatsammler:innen¹⁹⁶ in den USA öffneten bereitwillig ihre Tore um den Fischers Einblicke in ihre Sammlungen, ihre Sammlungspräsentationen sowie ihre Aufbewahrungssysteme zu gewähren.¹⁹⁷ Bei diesen exklusiven Einblicken werden dem Ehepaar Fischer Anregungen für ihren Umgang mit der eigenen Sammlung gewonnen haben. Die Reise der Fischers im Jahr 1912 nach Boston diente explizit dem Ziel, die Innenarchitektur der ostasiatischen Abteilung des Museums zu studieren und ebenso die des Metropolitan Museum in New York. Adele Schlombs verweist auf einige Punkte, die, ausgelöst durch diesen Besuch, unmittelbare Auswirkungen in der Museumsgestaltung hervorbrachten. Allerdings wird in Schlombs Ausführung Frieda Fischer nicht erwähnt, wodurch die Frage offenbleibt, in welchem Maße die spätere Direktorin an den Entscheidungen beteiligt war.¹⁹⁸

Zwischen den Aufenthalten auf anderen Kontinenten reiste das Ehepaar Fischer in Europa. Diese Reisen werden zu dem unmittelbaren Netzwerk der beiden beigetragen und die Beziehungen zu europäischen Institutionen hergestellt haben.¹⁹⁹

¹⁹² Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 172.

¹⁹³ Vgl. Ebd., S. 174 f.

¹⁹⁴ Um diese Annahme genau zu belegen, müssten an dieser Stelle die Ausstellungs- und Sammlungskonzepte der beiden Museen eingehender verglichen werden.

¹⁹⁵ Für das Ehepaar selbst waren Kataloge wichtig, um zurück in Köln Erinnerungen an bestimmte Sammlungen aufrecht zu erhalten, wie hier die Sammlung Sumitono. Vgl. **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 60.

¹⁹⁶ Zum Beispiel das Sammlerehepaar Morse (Charles Hosmer Morse (1833-1921) und seine Frau. Weder konnte ihr Name noch Geburtsdatum rausgefunden werden.); Charles Lang Freer (1854-1919); Frank Gair Macomber (1849-1941) und Clara Elizabeth Macomber geb. Robison (1858-1932), Frau Garland (weitere Information zu der Person bisher nicht gefunden); Isabella Stewart Gardner (1840-1924).

¹⁹⁷ Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 171.

¹⁹⁸ **Schlombs**: Aufbruch in eine neue Zeit, S. 56. Da bei dieser Arbeit die Zeit Frieda Fischers als Direktorin im Vordergrund steht, wurde an dieser Stelle nicht weiter nach Hinweisen gesucht, die Aufschluss über Fischers Beteiligung dabei geben könnten.

¹⁹⁹ An dieser Stelle wird nicht weiter auf die Reisen in Europa eingegangen, da aufwändigere Archivrecherchen notwendig gewesen wären. Dennoch sei erwähnt, dass diese beachtliche Auswirkungen auf das spätere Museum hatten. In Paris besuchten sie zum Beispiel 1900 die Weltausstellung, wo unter anderem die Sezessionist:innen aus Wien vertreten waren. Vgl. **Joachimides**: Museumsreform, S. 132, Abb. 44. Die Beziehung zu Wien wird später auch dazu geführt haben, dass Josef Frank (1885-1967) ausgewählt wurde, um die Innenarchitektur des Museums zu gestalten. Außerdem besichtigten sie Museen und Privatsammlungen im deutschsprachigen Raum, unter anderem in Frankfurt, München, Leipzig, Dresden, Wien

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass Frieda Fischer ihre kunsthistorische und museale Ausbildung durch viele Einblicke in Privatsammlungen und Museen erhielt, in der ihr umfassende, praxisnahe Lehrjahre ermöglicht wurden. Sie wurde dabei fast ausschließlich durch private Initiativen gefördert und konnte nicht von einem Bildungssystem profitieren, welches zu diesem Zeitpunkt Frauen weitestgehend unzugänglich blieb. An dieser Stelle können die theoretischen, autodidaktischen Studien erwähnt werden, die sie intensiv betrieb. Dazu kann das Erlernen der Sprachen, aber auch das Studieren von Publikationen gezählt werden. Im Gegensatz zu dem bisherigen dargelegten Forschungsansatz, der davon ausging, dass überwiegend Adolf Fischer zur Einrichtung des Museums beitrug, wird in den folgenden Kapiteln herausgestellt, welche Arbeit die Direktorin über Jahrzehnte für das Museum leistete.²⁰⁰

3.1.2. Berufseinstieg: Gründungsphase des Museums

„Wir werden uns dem Bau, der Einrichtung, der Verwaltung unseres Museums von Kopf bis Fuß zur Verfügung stellen, solange wir leben.“²⁰¹ Das ist nur eines der vielen Zitate, in denen Fischer ausdrückt, dass das Museum eine Lebensaufgabe für das Ehepaar Fischer war. Das Foto (Abb. 2) zeigt das Ehepaar in den Räumen des Museums im Jahr 1913.

Die Gründungsphase des Museums für Ostasiatische Kunst war gleichzeitig der museale Berufseinstieg Frieda Fischers. Wie oben erwähnt, ist nicht klar zu rekonstruieren, welche Arbeitsbereiche sich auf sie zurückführen lassen. Fest steht, dass sie ihren Mann und sich als Team wahrnahm. „Fertig steht es da, unser Lebenswerk (...) Es bleibt unter unserer Leitung“.²⁰² Die Betonung des gemeinsamen wird hier und durch weitere, unten aufgeführte Zitate deutlich. Das wiederum legitimiert auch, Frieda Fischer in der Gründungsphase als aktive Gestalterin des Museums anzuerkennen.

„Es wachsen Pläne in uns, Pläne zu einem Museum“²⁰³. Diese auf 1902 datierte Aussage Fischers gibt den ersten Hinweis auf die Museumsidee. Das Ehepaar war sich bewusst, wie dieses Vorhaben auf andere Menschen wirken könnte. Fischer schrieb, es könne als „Kühnheit“²⁰⁴ wahrgenommen werden, die ostasiatische Kunst im Museum zu präsentieren, wie sonst nur die

und Berlin. **Fischer:** Chinesisches Tagebuch, S. 181. Dabei fiel ihnen auf, dass nirgendwo die Möglichkeit geboten wurde, ostasiatische Kunst in der Gesamtheit ihrer „Entwicklungsphasen“ (Ebd., S. 179.) zu sehen. Dieser erkannte Missstand trug zur Festigung des eigenen Ziels bei, dem aktiv entgegenzuwirken.

²⁰⁰ Dabei muss berücksichtigt werden, dass die Anteile Frieda Fischers bei der anfänglichen Einrichtung im Museum nicht trennbar sind von denen Adolf Fischers. Somit kann davon ausgegangen werden, dass nicht einzig das zusammengetragene Wissen Frieda Fischers in die Museumsgestaltung übertragen wurde, sondern die Konzepte in Zusammenarbeit mit Adolf Fischer entstanden. Gleichzeitig ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass die Ergebnisse keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben, sondern im Rahmen dieser Arbeit nur exemplarisch Aspekte gezeigt werden konnten.

²⁰¹ **Fischer:** Chinesisches Tagebuch, S. 172.

²⁰² **Fischer:** Japanisches Tagebuch, S. 79.

²⁰³ **Ebd., S. 42.** Auch hier schreibt sie wieder im Plural, von gemeinsamen Plänen.

²⁰⁴ **Fischer:** Chinesisches Tagebuch, S. 178.

europäische. „Unbetretene Pfade sind es, die wir gehen wollen. Aber wir werden sie meistern!“²⁰⁵ Das Zitat zeigt: das Ehepaar hatte sich ein Ziel gesetzt, und war entschlossen, es umzusetzen. Ein einheitliches Bild und die Entwicklungsphasen sollten im Museum ablesbar sein. Vorab kam es sowohl in Berlin als auch in Kiel zu Verhandlungen bezüglich eines Museumsprojekts, einzig jedoch die Verhandlungen mit der Stadt Köln waren zielführend.²⁰⁶ Das entsprechende Konzept wurde der Stadt Köln am 21. Juni 1909 vorgelegt.²⁰⁷ Enthalten waren dort bereits die Anzahl, die Größen und die Reihenfolge der Räume.²⁰⁸ Am 24. Januar 1911 wurde der Grundstein gelegt, und der Rohbau war ein knappes Jahr später fertig.²⁰⁹ Sinnbildlich schrieb Frieda Fischer über die beiden Türme des Museums (Abb. 3) in ihr Tagebuch: „Wir empfinden sie als Symbol, als das chinesische Yin und Yang, das männliche und das weibliche Prinzip. Nur da, wo beide ineinanderwirken, kann etwas Gutes entstehen.“²¹⁰ Die Architektur drückt aus, dass die Rollenverteilung, zumindest von Frieda Fischer, als ausgeglichen und sich einander bedingend wahrgenommen wurde. Sie selbst beschrieb sich als „Mitarbeiterin“²¹¹ und sah sich dementsprechend nicht nur in der Rolle als Ehefrau. Der Oberbürgermeister der Stadt Köln, Max Wallraf (1859–1941), bezieht Frieda Fischer bei der Eröffnungsrede des Museums dennoch einzig mit ein, indem er ihr für den Verzicht von Frieden und Behaglichkeit eines eigenen Hauses, während der Reisen dankte. Damit stellt er diesen Aspekt als ihren Beitrag zum Museum dar.²¹² Diese Aussage verdeutlicht, wie wenig die Arbeit Fischers für das Museum bis dato gesellschaftlich Beachtung fand.²¹³ Auch Werner Speiser (1908–1965), einstiger Direktor des Kölner Museums, äußerte sich zur Zusammenarbeit des Ehepaars. Dabei spricht er lediglich von „seinem Werk“²¹⁴ – Adolf Fischers Werk – welches Frieda Fischer nach seinem Tod weiterführte.²¹⁵ Adele Schlombs schreibt Frieda Fischer hingegen einen guten Teil der Museumsidee zu.²¹⁶ Dennoch bewertet sie vorab Frieda Fischers Arbeit, indem sie anmerkt, dass die Ehefrau sich bis zum Tod des Mannes im Hintergrund hielt.²¹⁷ An dieser Stelle gilt es zu bedenken, dass die Arbeit, die unbemerkt

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. **Schlombs**: *Aufbruch in eine neue Zeit*, S. 6. Zuerst wurde Kiel als Standort ausgewählt und alle Sammeltätigkeiten bis 1909 waren mit der Idee eines Museums in Kiel verknüpft. Im April 1909 wurde der Vertrag mit der Stadt Kiel aufgelöst, da diese ihre Bedingungen nicht erfüllen konnten. Vgl. Ebd., S. 34.

²⁰⁷ Vgl. **Fischer**: *Chinesisches Tagebuch*, S. 179.

²⁰⁸ Der Plan wurde an den Architekten Franz Brandsky (1871–1945) weitergegeben, der die Entwürfe ausarbeitete und diese dem Ehepaar fertig vorlegte.

²⁰⁹ Vgl. **Fischer**: *Chinesisches Tagebuch*, S. 191 f.

²¹⁰ Ebd., S. 204.

²¹¹ **Fischer-Wieruszowski**: *Frieda Fischer-Wieruszowski*, S. 1.

²¹² Vgl. **Fischer**: *Chinesisches Tagebuch*, S. 205.

²¹³ Dass Frieda Fischer selbst entschied, ob Lesende dieses Zitat durch das Publizieren ihrer Tagebücher zugänglich gemacht werden würde, weist darauf hin, dass sie ihre Erwähnung in der Rede nicht als etwas Negatives gesehen hat. Das könnte als ein Ausdruck gedeutet werden, durch den sie indirekt erkennen lässt mit ihrer Position zu diesem Zeitpunkt zufrieden gewesen zu sein.

²¹⁴ **GN**: Nach vier Jahrzehnten auf Melaten vereint, in: *Kölnische Rundschau* (1952), H. 167.

²¹⁵ Vgl. Ebd.

²¹⁶ Vgl. **Schlombs**: *Aufbruch in eine neue Zeit*, S. 18.

²¹⁷ An dieser Stelle ist eine Einordnung nötig. Adele Schlombs schreibt Frieda Fischer im gleichen Abschnitt Intelligenz, eine schnelle Auffassungsgabe, preußische Zielstrebigkeit, Durchhaltevermögen und eine freudige Hingabe an den Interessen ihres Mannes zu. Mit diesen Eigenschaften hätte sie Adolf Fischer „Stabilität und Orientierung“ (Ebd.) gegeben.

im Hintergrund ausgeführt wird, das öffentlich präsentierte Ergebnis häufig erst ermöglicht. Daher ist Frieda Fischers Anteil am Aufbau des Museums keinesfalls zu unterschätzen.²¹⁸

Zu einer ersten öffentlichen Präsentation der Sammlung Fischer²¹⁹ kam es 1900 in Wien. Dort präsentierten sie ihre Werke im Zuge der Ausstellung der Wiener Secession, obwohl das Konzept der Ausstellung sich sonst auf zeitgenössische Kunst konzentrierte. Adele Schlombs schreibt die Tatsache, dass die Sammlung trotzdem präsentiert wurde, vor allem der Bedeutung der ostasiatischen Kunst für die Secessionist:innen zu. Hinzu wird der gute Kontakt von Adolf Fischer zu den Mitorganisatoren gekommen sein.²²⁰ Bei der dortigen Präsentation sammelte das Ehepaar erste Erfahrungen in der Ausstellungsplanung und -gestaltung. In der Zusammenarbeit mit dem Kurator Koloman Moser (1868–1918) wurden neue Ausstellungstechniken, wie verstellbare Wände oder Objekte auf weißen Sockeln im freien Raum, ausprobiert.²²¹ Dadurch kam es zu keiner durchgängigen chronologischen Ordnung. Dieser Missstand wurde in Reaktionen bemängelt und es kann angenommen werden, dass eben dies dazu führte, dass vom Ehepaar Fischer für das eigenes Museum als Ziel formuliert wurde, die Entwicklungsgeschichte abbilden zu wollen.²²² Bei der Inneneinrichtung des Kölner Museums griffen Frieda und Adolf Fischer auf ihre Erfahrungen zurück, die sie auch auf den vielen Reisen gesammelt haben und ließen sich von der gestalterischen Leitung der Wiener Secession, Josef Hoffmann (1870–1956)²²³, den österreichischen Innenarchitekten Josef Frank (1885–1967) empfehlen.

Das Ausstellungskonzept von Adolf und Frieda Fischer spiegelt die Verdeutlichung der Entwicklungsphasen der ostasiatischen Kunst wider. In dem teilweise wiedergegebenen Zitat von 1902, in dem sich die ersten Überlegungen zum Museum ausdrückten, wird die Idee genauer beschrieben: „Es wachsen Pläne in uns, Pläne zu einem Museum, aber einem solchen, das nicht der Völkerkunde dienen, sondern nur der Kunst geweiht sein soll, der Kunst Ostasiens.“²²⁴ Die Ausrichtung des Museums wurde früh deutlich und international wahrgenommen. Der Kurator des British Museum in London, Laurence Binyon (1869–1943), weist im Vorwort seines Buches auf das in Köln entstehende Museum hin:

„Museen beginnen zu begreifen, dass diese Objekte um ihrer selbst willen sammlungswürdig sind, und nicht als Illustrationen zu Ethnographie oder Religion. Derzeit wird in Köln ein Museum eröffnet, dass sich exklusiv der Kunst Ostasiens widmet und genau zu diesem Zweck errichtet wurde.“²²⁵

²¹⁸ Wie bereits erwähnt, müsste die Akten aus der Zeit der Museumsgründung auf Hinweise zu der Mitarbeit Frieda Fischers gesondert untersucht werden.

²¹⁹ Hier handelte es sich noch um die Sammlung, die 1901 dem preußischen Staat übergeben wurde. Vgl. **Schlombs**: Aufbruch in eine neue Zeit, S. 22.

²²⁰ Unter anderem wäre der Maler Franz Hohenberger (1867–1941) zu nennen, mit dem er 1895/96 in Asien reiste und der später Präsident der Secession in Wien wurde. Vgl. Ebd., S. 12.

²²¹ Vgl. Ebd., S. 18.

²²² Vgl. Ebd., S. 20. Die Kritiker:innen werden hier nicht weiter benannt.

²²³ Zusammen mit Koloman Moser und Gustav Klimt gründete Hoffmann 1897 die Wiener Secession. Außerdem bestand bereits seit 1899 eine Geschäftsbeziehung zwischen Felix Fischer, dem Bruder Adolfs, und Hoffmann. Vgl. **Ebd.**, S. 62. Hoffmann übernahm ab 1899 die gestalterische Leitung der Wiener Secession. Vgl. **Joachimides**: Museumsreform, S. 133.

²²⁴ **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 42.

²²⁵ **Binyon, Laurence**: *Painting in the far East: an introduction to the history of pictorial art in Asia especially China and Japan*, 2. ed, London 1913, S. VII. zitiert nach: **Schlombs**: Aufbruch in eine neue Zeit, S. 66.

Die Aufzeichnungen Fischers lassen nachvollziehen, dass Objekte, die während der Reisen angekauft wurden, imaginär unmittelbar in den Museumsbestand gingen und die geplante Zuteilung zu einem Raumkonzept erfolgte.²²⁶ Fischer wies darauf hin, dass sie bei der Auswahl der zu präsentierenden Objekte im Ausstellungsraum darauf achtete, weder Dubletten noch Kunstwerke des gleichen Typs zu zeigen, um Besucher:innen nicht zu langweilen.²²⁷ Die Entscheidung, von ihr als solche definierten ethnografischen Objekte nicht auszustellen, begründete die künftige Direktorin damit, dass sich diese nicht in das sonstige künstlerische Programm einfügen würden.²²⁸ Diese Ausstellungsidee lässt sich auf das gesehene und studierte System im Museum of Fine Arts in Boston zurückführen.²²⁹ Museumsarchitektur und Ausstellungskonzept wurden von Beginn an so geplant, dass Neusortierungen einfach umgesetzt werden konnten. Diese konnten ihren Auslöser in Neuerwerbungen und in Erkenntnisgewinnen durch Entdeckungen und Ausgrabungen finden.²³⁰ Im Konzept wurden drei Räume eingeplant, die in Japan von Zimmermännern erbaut und im Museum in Köln wieder errichtet wurden.²³¹ Diese Räume sollten ermöglichen, Objekte in der für sie vorgesehenen Umgebung, nach dem Konzept des „period-room“²³², zu erleben. Das Selbstverständnis des Museums, sich als „lebendiger Organismus“²³³ zu verstehen, in dem flexibel auf Neuerwerbungen reagiert werden konnte und Umsortierungen aufgrund von neuen Forschungserkenntnissen möglich waren, wurde schon im ersten Museumsführer verdeutlicht, der zur Eröffnung publiziert wurde.²³⁴

Im Vertrag mit der Stadt Köln war auf Initiative von Adolf Fischer hin die Vereinbarung getroffen worden, dass Frieda Fischer im Falle seines Todes Direktorin werden würde.²³⁵ Mit dem unvermittelten Tod ihres Mannes am 14. April 1914 begann somit ihre Zeit als offizielle Direktorin.²³⁶ Das Foto (Abb. 4) ist das bisher einzig bekannte Foto, das Frieda Fischer als Direktorin zeigt.

²²⁶ Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 190. Diese Aussage bezieht sich nur auf die Reisen, die schon explizit mit dem Gedanken an ein Museum unternommen wurden.

²²⁷ Vgl. SAK, Best. 608, A 19 - Verein zur Förderung des Museums für ostasiatische - 1912-1923, Bl. 91. Die Akte wird folgend mit Best. 608, A 19 abgekürzt.

²²⁸ Vgl. SAK, Best. 608, A 19, Bl. 91. Zu der genaueren Diskussion um die Definition und Ausrichtung von Ostasiatischen Museen bezüglich ethnologischer und kunsthistorischer Schwerpunktsetzung findet sich in vgl. **Schlombs**: Aufbruch in eine neue Zeit, S. 28, 30, 32.

²²⁹ **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 172.

²³⁰ Vgl. **Ebd.**, S. 210.

²³¹ Vgl. **Wiesner**: Museum für Ostasiatische Kunst Köln, S. 26, Abbildung oben.

²³² **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 62. Zum Konzept des „period-room“ vgl. **Harris, Neil**: Period Rooms and the American Art Museum, in: *Winterthur Portfolio* 46 (2012), S. 117–132.

²³³ **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 209; **Fischer-Wieruszowski**: Frieda Fischer-Wieruszowski, S. 1.

²³⁴ **Fischer, Adolf**: Kleiner populärer Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln, Hansaring 32a, Köln 1913.

²³⁵ Vgl. **Fischer-Wieruszowski**: Frieda Fischer-Wieruszowski, S. 1.

²³⁶ **Schlombs**: Aufbruch in eine neue Zeit, S. 8. zit. nach **Wiesner**: Museum für Ostasiatische Kunst Köln, S. 16. Dazu könnte in den Archiven nach weiteren Dokumenten recherchiert werden, die die Verhandlung dokumentieren um so Aufschluss über die Verhandlungen zu bekommen.

3.1.3. Tätigkeiten als Direktorin

„...gelobte ich den Stadtvätern, alles zu tun, was in meinen Kräften steht, um die Forderung meines Mannes, die mich, eine Frau, als seine Nachfolgerin bestellt, zu rechtfertigen.“²³⁷ Dieses Zitat drückt das Gefühl Fischers unmittelbar nach dem Tod Adolf Fischers aus, sie müsse durch ihr weiteres Handeln als Direktorin ihre Position bestätigen. Noch deutlicher kommt der Druck, der auf ihr lastete, bei der folgenden Aussage zum Vorschein:

„Jetzt ruhte diese Verantwortung wie eine schwere Last auf meinen Schultern, nicht nur der Stadt Köln gegenüber, sondern auch gegenüber Adolf Fischer, der der Stadt die Bedingung meiner Nachfolge auferlegt hatte, und nicht zuletzt gegenüber den Frauen, denen man jede Ungeschicklichkeit dieses ersten weiblichen Museumsdirektors hart angekreidet hätte.“²³⁸

Da sie sich offenbar gleich drei Parteien gegenüber verantwortlich fühlte, musste sie dementsprechend auch drei Erwartungen erfüllen. Im Kontext dieser Arbeit ist die Äußerung hinsichtlich der Frauen besonders bemerkenswert: Fischer war sich bewusst, dass sie mit ihrer Position als Direktorin im Fokus der Öffentlichkeit stand und somit durch ihr Handeln Auswirkungen auf Karrieren von weiteren Frauen haben konnte.²³⁹ Johanna Mestorf war ihr offenbar nicht bekannt, da sie sich selbst als erste weibliche Museumsdirektorin nennt. Das Zitat lässt außerdem bemerken, dass sie selbstbewusst durch die Verwendung des Konjunktiv II Plusquamperfekt der Auffassung war, keine Fehler gemacht zu haben, die Auswirkungen auf andere Frauen gehabt hätten.

Die folgenden Erläuterungen rücken den Führungsstil Frieda Fischers für das Museum für Ostasiatische Kunst in den Vordergrund und zeigen, wie sie zur Weiterentwicklung der Museumspraxis beitrug.²⁴⁰ Dafür wird ihr Vermittlungskonzept sowie ihr Umgang mit der Sammlung genauer untersucht. Außerdem fließen ihre wirtschaftlichen Entscheidungen in die Betrachtung ein und werden kontextualisiert.

3.1.3.1. Museumsarbeit: ein Ort der Vermittlung und Bildung

Fischer schrieb anlässlich der 25-Jahr-Feier ihres Museums, es „[...] will dem Volk dienen als Vermittler [...]“²⁴¹. Diese Zielsetzung lässt sich in der Umsetzung der Ausstellungs- und Vermittlungskonzepte erkennen. Die Direktorin sah die „vornehmste Fruchtbarmachung der Museumsschätze“²⁴² durch den Austausch mit Künstler:innen, Kunstfreund:innen und Fachkundigen und stufte den Kontakt zu diesen als ihre Hauptaufgabe ein.²⁴³ Gleichzeitig war sie der Meinung, dass der Zugang zur Kunst

²³⁷ **Fischer:** Chinesisches Tagebuch, S. 208. So äußerte sie sich nach dem Tod Adolf Fischers 1914.

²³⁸ **Fischer-Wieruszowski:** Frieda Fischer-Wieruszowski, S. 1.

²³⁹ Diese Wirkung thematisierte, die bereits erwähnte Kunsthistorikerin Else Grützel und mahnte an, dass für Frauen neuentstandene Feld der Museumarbeit direkt durch schlechte Leistungen von ihnen selbst für diese wieder zu verschließen und erhöhte damit den Druck. Vgl. **Grützel:** Weibliche Museumsangestellte, S. 221.

²⁴⁰ Obwohl es in dieser Arbeit keine Rechtfertigung sein soll, müssen die Handlungen Fischers, vor allem die der ersten Jahre als Direktorin, mit dem Hintergrundwissen des Zitates bewertet werden.

²⁴¹ Vgl. **Fischer:** Chinesisches Tagebuch, S. 210.

²⁴² SAK, Best. 608, A 19, Bl. 94 f.

²⁴³ Vgl. Ebd., Bl. 114.

möglichst einfach sein sollte. Fischers eigene Lernerfahrungen in Ostasien spielten für dieses Konzept zweifelsohne eine bedeutende Rolle. Wie das Kapitel über ihre Ausbildung zeigte, wurde Frieda Fischer stets die Möglichkeit des Studiums durch aktive Unterstützung der Museumsmitarbeiter:innen und Sammlungsbetreuenden geboten.²⁴⁴ In diesem Sinne agierte sie selbst als Direktorin in ihrem Museum. Rückblickend schrieb sie im Jahr 1938, dass sie durch Führungen, Vorträge und den regen Kontakt zu Besucher:innen „Liebe und Verständnis für die Sammlung“²⁴⁵ geweckt habe. Die Führungen wurden vielfach angeboten, unter anderem für Schulen, Seminare, Vereine und interessierte Gruppen.²⁴⁶ Hierbei sind die vermehrten Erwähnungen von Mädchen- und Frauengruppen auffällig. Das lässt vermuten, dass die Hemmschwelle für Vereine, Schulen oder Organisationen von Mädchen und Frauen geringer gewesen sein könnte, da die Möglichkeit bestand, sich an eine Direktorin zu wenden. Da Frieda Fischer oft selbst Führungen gab und Besucher:innen für Fragen zur Verfügung stand, könnte auch die Barriere, die durch unterschiedliche Geschlechter entstehen könnten, reduziert worden sein.²⁴⁷ Somit trug Frieda Fischer als Direktorin dazu bei, dass das Vermitteln von Kunst ohne zusätzliche geschlechtshierarchische Diskrepanzen umgesetzt werden konnte.²⁴⁸ Darüber hinaus war sie als Führungsposition offen für jegliche Fragen und schrieb selbst, dass sie täglich im Museum sei und „bereitwillig u. ausgiebig“²⁴⁹ für Fragen zur Verfügung stehe. Diese Offenheit gegenüber Personen, die das Gespräch suchten, wurde durch die Architektur unterstützt: Das Büro der Direktorin befand sich unmittelbar am Eingang des Museums.²⁵⁰

Neben Fischers direkter Betreuung sollten auch Publikationen die Möglichkeit zur Weiterbildung über die Kunst Ostasiens bieten. Um auch hier einen möglichst barrierearmen Zugang zu ermöglichen, wurde bei der Gestaltung der Veröffentlichungen auf die Bezahlbarkeit geachtet.²⁵¹ Bei dem Werk über chinesische Steinplastik²⁵² wurde sich aktiv gegen einen „Prachtband“²⁵³ und für

²⁴⁴ Zum Beispiel hier, vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 173. und **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 42 f.

²⁴⁵ **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 209.

²⁴⁶ Vgl. SAK, Best. 608, A 19, Bl. 63. Als Beispiele lassen sich die Jugendgruppe des katholischen Frauenbundes, die Ortsgruppe des Rheinischen Philologen-Vereins, die Prima- und Obersekunda des humanistischen Mädchengymnasiums in Köln, das Seminar der Zeichenlehrerinnen in Düsseldorf, der katholische Missionsverein, Vertretende der ausländischen neutralen Presse, der Museumsverein Hagen, der Kölner Frauenklub und Kongressteilnehmende der Tagung für Kriegsbeschäftigten-Fürsorge aufzählen. Vgl. Ebd., Bl. 91–93; SAK, Best. 608, A 112 - Einrichtung, Betrieb - 1909-1924, Bl. 127. Die Akte wird folgend mit Best. 608, A 112 abgekürzt.

²⁴⁷ Es können keine Belege für „das unterschiedliche Geschlecht als Barriere“ angeführt werden, allerdings beruht die Annahme auf der Gesamtwahrnehmung der Situation für Frauen in dieser Arbeit. Vgl. SAK, Best. 608, A 19, Bl. 114.

²⁴⁸ Im Zuge dieser Arbeit konnten keine Besucherinnen-Rückmeldungen des Museums ausfindig gemacht werden. Daher muss diese Annahme ohne Quellenbeweise bestehen.

²⁴⁹ SAK, Best. 608, A 112, Bl. 316. Hierbei reagierte die Direktorin auf Kritik im Kölner Stadtanzeiger an der Umstellung die sie 1924 vornahm.

²⁵⁰ Vgl. **Wiesner**: Museum für Ostasiatische Kunst Köln, S. 32, Grundriss Erdgeschoss.

²⁵¹ Bereits der erste Museumführer, der zur Eröffnung des Museums vorlag, hatte das Ziel, kostenarm zu sein, um ihn „möglichst allen Besuchern zugänglich zu machen“ SAK, Best. 608, A 112, Bl. 92. Hier schreibt A. Fischer allerdings auch, dass es ihm wichtig sei, den Führer künstlerisch schön zu gestalten, um das Ansehen des Museums vor allem in seiner Anfangszeit hoch zu halten. Für die dafür anfallenden höheren Kosten kam das Ehepaar Fischer selbst auf.

²⁵² **Salmony, Alfred**: Die chinesische Steinplastik, hg. von Fischer-Wieruszowski, Frieda, Berlin 1922 (Museum für ostasiatische Kunst, Köln, Bd. 1).

²⁵³ SAK, Best. 608, A 19, Bl. 136.

ein „vornehmes Buch, mit Abbildungstafeln und Text, das seinen Ankauf einer breiten Masse ermöglicht“²⁵⁴ entschieden. Damit schlug Frieda Fischer einen inklusiven Weg in der Museumführung und Kunstvermittlung ein.

Die Bedeutsamkeit, welche die Direktorin Bibliotheken zusprach, spiegelt sich in der Anzahl von Erwähnungen der Museumsbibliothek wider. Durch Literatur wollte sie den Zugang zur Kunst Ostasiens erleichtern. Die Räumlichkeiten dafür waren von Beginn an Teil des Museumskonzepts.²⁵⁵ Während des Krieges wurde der Bibliotheksbestand inventarisiert und katalogisiert.²⁵⁶ Dabei wird ihr einerseits das Katalogisieren der eigenen Sammlung, was sie schon früh von Adolf Fischer gelernt hatte, geholfen haben. Andererseits konnte sie auf die Erkenntnisse, die sie in Boston im Jahr 1907 gewonnen hatte, als das dortige System von Sach- und Standort-Zettelkatalogen erläutert wurde, zurückgreifen. Die private Buchsammlung Fischers umfasste im Jahr 1938 ungefähr 6.000 Publikationen und somit erforderte die Inventarisierung und Katalogisierung umfassende Zeit.²⁵⁷ Schon möglichst früh sollte die Bibliothek öffnen, da sie die einzige Fachbibliothek im weiteren Umkreis war.²⁵⁸ So strebte Fischer das Ziel an, diese schon unmittelbar nach Kriegsende zu eröffnen.²⁵⁹ Die stetige Erweiterung des Bestandes wurde durch gezielte Ankäufe forciert.²⁶⁰ Inhaltlich waren Studien zur Kunst Ostasiens aber auch zur „Geschichte, Religion, Philosophie, Volks- und Länderkunde des fernen Ostens und der seine Kultur beeinflussenden Gebiete“²⁶¹ möglich. Das begründet die Direktorin damit, dass ein sorgfältiges Studium aller Bereiche, welches zum Erfassen der ostasiatischen Kunst beitrug, für Freund:innen der Kunst und für Forschende gewährleistet sein sollte.²⁶² Außerdem initiierte Fischer das Zusammenstellen von Abbildungen aus Staats- und Privatbesitz in Mappen, welche dann öffentlich auslagen. Die Zusammenstellung erfolgte nach „wissenschaftlich, stilistischer Ordnung“²⁶³ um ein systematisches Lernen zu erleichtern. Daraus lässt sich ableiten, dass Fischer das Prinzip „Sehen, viel sehen, das schult“, nach welchem sie selbst lernte, vermitteln und zugänglich machen wollte.

3.1.3.2. Die Sammlung

Der Umgang mit der Sammlung erforderte umfangreiche Kenntnisse in der Objektpflege, eine wissenschaftlichen Auseinandersetzung und erforderte gleichzeitig das Treffen wirtschaftlicher

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Vgl. **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 79. Allerdings lassen sich keine als Bibliothek gekennzeichneten Räume im Grundriss finden. Vgl. **Wiesner**: Museum für Ostasiatische Kunst Köln, S. 23.

²⁵⁶ Vgl. SAK, Best. 608, A 19, Bl. 63. Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 11 und 174.

²⁵⁷ Vgl. **Ebd.**, S. 210.

²⁵⁸ Vgl. Jahresbericht 1916 Vgl. SAK, Best. 608, A 112, Bl. 127.

²⁵⁹ Vgl. Jahresbericht 1917 Vgl. SAK, Best. 608, A 19, Bl. 93.

²⁶⁰ Vgl. Jahresberichte 1920 und 1921 Vgl. Ebd., Bl. 114 und 136.

²⁶¹ **Fischer**: Japanisches Tagebuch, S. 76.

²⁶² Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 210.

²⁶³ SAK, Best. 608, A 19, Bl. 63.

Entscheidungen. Dabei spielte das Erlernte auf den Reisen in Ostasien eine entscheidende Rolle. Im Kontext der Objektpflege verwies Fischer explizit auf die erworbenen Kenntnisse. Dabei erwähnte sie, dass die klimatischen Unterschiede zwischen den Herkunftsländern der Objekte und dem Standort in Köln besondere Pflege der Objekte verlangen und dass ihr die Erfahrungen der Reisen in dieser Angelegenheit lehrreich waren.²⁶⁴ Die Direktorin schrieb im Jahresbericht 1918, dass die Objektpflege viel Zeit beanspruchte. Aufgrund der Kriegsjahre standen kaum Heizkohlen zur Verfügung, wodurch das Museum auskühlte und Feuchtigkeit einzog. Darunter litten viele Objekte und besondere Pflege war von Nöten. Fischer konnte in dieser Situation ihr Wissen anwenden, um die Objekte zu schützen.²⁶⁵ Zudem nimmt sie direkten Bezug auf ihr Erlerntes, als es darum ging, Objekte kriegsbedingt zu verpacken und in Sicherheit zu bringen. Sie beschrieb detailliert die Eigenschaften der Objekte, die sie fragil werden ließen, gibt aber an, dass durch die Hilfe der Mitarbeiter:innen²⁶⁶ und ihrer Kenntnisse aus Ostasien alles gut verpackt werden konnte.²⁶⁷

Als wirtschaftliche Entscheidungen werden folgend auch An- und Verkäufe für das Museum aufgeführt. Darüber hinaus gilt es, die wirtschaftliche Ausrichtung des Museums, bedingt durch äußere Umstände wie den ersten Weltkrieg und die wirtschaftlich prägenden Ereignisse der Zwischenkriegszeit zu betrachten.

Im Jahresbericht des Vereins zur Förderung des Museums für Ostasiatische Kunst von 1916 ging Frieda Fischer auf die kriegsbedingten Misstände ein. Unter anderem wies sie darauf hin, dass internationale Verbindungen unterbrochen sind und somit keine Erwerbungen möglich waren. Zu dem Angebot auf dem deutschen Markt äußerte sie sich eher abwertend.²⁶⁸ Im gleichen Jahr reiste sie nach Hagen, Berlin, Hamburg und Bremen.²⁶⁹ Zudem wird in dem Schreiben des Reisevorhaben im September 1916 von mehreren geplanten Besuchen in Bibliotheken und Museen mit ostasiatischen Abteilungen gesprochen. Des Weiteren erwähnt Fischer das Vorhaben, eine Auktion zu besuchen.²⁷⁰ An diesen Reisen lässt sich die Motivation der Direktorin ablesen, die Sammlung des Museums stetig gezielt zu erweitern. Außerdem verdeutlichen sie Fischers Bewusstsein darüber, dass auch sie sich weiterbilden muss und neue Entwicklungen in anderen Museen ihr dabei helfen können.

Um das Ablehnen der angebotenen Sammlungen von Seiten des Museums und das Ausbleiben von Neuerwerbungen gegenüber des Museumsvereins zu rechtfertigen, verwies sie auf die

²⁶⁴ Vgl. **Fischer**: Chinesisches Tagebuch, S. 210.

²⁶⁵ Vgl. Jahresbericht 1918, SAK, Best. 608, A 19, Bl. 94.

²⁶⁶ Es waren einige Mitarbeiter in den Kriegsdienst eingezogen worden und an deren Stelle Hilfskräfte eingesetzt worden, die allerdings im Zuge der Arbeit nicht namentlich ausfindig gemacht werden konnten. Vgl. Jahresbericht 1916, SAK, Best. 608, A 112, Bl. 127 f.

²⁶⁷ SAK, Best. 608, A 19, Bl. 94.

²⁶⁸ Vgl. SAK, Best. 608, A 112, Bl. 127. Sie spricht explizit von Händler:innen und Privatsammler:innen in Berlin und Frankfurt.

²⁶⁹ In Berlin besichtigte Frieda Fischer eine ihr zum Kauf angebotene Sammlung, die dann aber, wie oben erwähnt, wohl als für das Museum nicht relevant eingestuft wurde.

²⁷⁰ Vgl. Ebd., Bl. 107.

Sammelstrategie.²⁷¹ Sie verdeutlicht, dass es in ihrem Museum generell nicht darum gehe, den Objektbestand zu vermehren, sondern ausschließlich „wirkliche Bereicherungen angestrebt“²⁷² werden. Es ist zu beachten, dass der Bericht an die Fördernden des Museums gerichtet war. Bei ebendiesen ist es strategisch klüger, die Notlage mit den Zielen vereinbaren zu können, als sich und anderen Handlungsunfähigkeit eingestehen zu müssen. Trotzdem sei angemerkt, dass die Fischers in der Sammlungsstrategie schon früh auf Qualität statt auf Quantität gesetzt hatten.²⁷³ Dennoch zieht sich diese Argumentationstaktik vor allem durch die Kriegsjahre. Auch die Entscheidung, Sammlungsobjekte bei dem Auktionshaus Mathias Lempertz in Köln zu veräußern, wird mit den Sätzen „Auf Reichtum im Sinn von Quantität legt das Museum keinen Wert. Konzentration ist seine Absicht. Gerade in einem Museum bedeutet ein Weniger oft ein Mehr“²⁷⁴ legitimiert. Fischer rechtfertigt den Verkauf damit, durch ebendiesen zur Verbreitung der ostasiatischen Kunst beizutragen, da die verkauften Objekte anderorts gesehen werden würden und somit allgemein mehr Aufmerksamkeit auf die sonst unterrepräsentierte Kunstrichtung gelenkt würde. Frieda Fischers Stärke liegt an dieser Stelle darin, dass sie die finanzielle Notlage des Museums zielgerichtet abwenden konnte, indem sie durch einen durchdachten und gut vorbereiteten Verkauf von für das Ausstellungskonzept irrelevanten Sammlungsobjekten Einnahmen verzeichnen konnte.²⁷⁵

Im Jahr 1921 wurde die Skulpturensammlung neu fotografiert. Diese neuen Fotografien ließen sich einerseits gut verkaufen, wodurch ein finanzieller Beitrag entstehen sollte. Andererseits wurde die „Mission des Museums“²⁷⁶, der Kunst zu mehr Bekanntheit zu verhelfen, unterstützt, indem durch den Verkauf mehr Menschen auf ostasiatische Objekte aufmerksam wurden. In diesen Entscheidungen zeigt sich Fischers Fähigkeit, sowohl Vermittlung als auch wirtschaftliche Aspekte nicht getrennt voneinander zu betrachten, sondern diese strategisch miteinander zu vereinen.²⁷⁷ Die Verbundenheit Fischers mit ihrer Sammlung und die daraus resultierende gesonderte Stellung äußerte sich beispielweise durch eine persönliche Geldspende für Publikationen und Ankäufe des Museums.²⁷⁸

²⁷¹ Vgl. Ebd., Bl. 127. Im Mai 1920 wurde dieses Verhalten von Koetschau auf der Jahrestagung des Museumsbundes legitimiert. Vgl. Bestand des DMB in SMB-ZA und SAD.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Hier eine Selbstaussage aus dem Jahr 1938, die rückblickend auf die Sammlungsstrategie schaut: „Seinen Ausbau, sein Wachsen sah das Museum nicht in einer ins Phantastische gehende Vermehrung seiner Sammlung, sondern in der Steigerung ihrer Qualität“ Fischer: Chinesisches Tagebuch, S. 210.

²⁷⁴ SAK, Best. 608, A 19, Bl. 91.

²⁷⁵ Sie wählte sehr gezielt die Objekte aus und erarbeitete einen bebilderten Katalog für die Auktion. Vgl. Ebd., Bl. 91, 92; Katalog Ostasiatische Kunstgegenstände: Holzschnitzereien, Skulpturen, No-Masken, Malereien, Wandschirme, Bronzen, Zinn, Keramik, Lackarbeiten, Inro, Netsuke, Waffen, Schwertstichblätter etc.; aus dem Besitze des Museums für Ostasiatische Kunst der Stadt Cöln; Versteigerung in Cöln, 13. bis 15. November 1917, Bd. 169, Köln 1917 (Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung).

²⁷⁶ Jahresbericht 1921, SAK, Best. 608, A 19, Bl. 136.

²⁷⁷ Der Autorin ist bewusst, dass es nur ein kleines Beispiel ist. Andere Techniken, die zu Bekanntheit und zur Wirtschaftlichkeit des Museums beitrugen, wurden im Rahmen der Arbeit weder für die ausgewählten Museen untersucht noch mit anderen Museen verglichen.

²⁷⁸ Vgl. Jahresbericht 1921, Ebd.

Wie die Ausführungen der vorherigen Kapitel deutlich gemacht haben, war die Arbeit Frieda Fischers als Direktorin vielseitig und beruhte in vielen Punkten auf ihrer Ausbildung in Ostasien. Durch die Reisen, auf denen sie Sammlungen, Museumskonzepte und die dortigen Objekte sehen konnte, bot sich ihr die Möglichkeit, die ostasiatische Kunst zu studieren, bevor das universitäre Studium von Frauen in Deutschland populärer wurde.²⁷⁹ Durch diese Ausgangslage konnte sie sich die Kenntnisse, die sie später als Direktorin umsetzte, erarbeiten. Das Aufbereiten und die Präsentation der Sammlung nach der Entwicklungsgeschichte, wie Fischer sie studiert hat, sind beispielhaft dafür zu nennen. Außerdem spiegelte sich der offene Umgang von Museumsmitarbeiter:innen und Sammelnden, den sie selbst erfahren durfte, in der Vermittlungsarbeit der Direktorin wider. Ihre Kenntnisse über die Objekte halfen ihr sowohl bei Ankäufen für die Sammlung als auch in der Objektpflege und trugen damit zu einer Qualitätserhaltung des Museums bei. Da das Museum neu gegründet wurde und vertraglich festgelegt wurde, dass sie die nächste Direktorin werden würde, musste Frieda Fischer keinen Kampf um den Posten auf sich nehmen. Dennoch lastete der Druck auf ihr, beweisen zu müssen, dass sie als Frau die Führung des Museums erfolgreich meistern würde. Sie führte das Museum bis zu ihrer Entlassung 1937. Durch die Repressionen, die ihr aufgrund ihrer zweiten Ehe mit dem jüdischen Senatspräsident des Oberlandesgerichts Köln Alfred Ludwig Wieruszowski entgegengebracht wurde, führten schlussendlich zu dem Verlust ihres Arbeitsplatzes. Bemerkenswert ist der emanzipatorische Werdegang Fischers: Während ihre erste Ehe implizierte, ihren Beruf aufzugeben und sich dem Lebensstil ihres Mannes anzupassen, bedeutete das Zusammenleben in zweiter Ehe nicht die Aufgabe ihrer beruflichen Aktivität.²⁸⁰

3.2. Lilli Fischel (1891 – 1978)

Lilli Fischel leitete von 1927 bis 1930 kommissarisch und von 1930 bis 1933 offiziell die Badische Kunsthalle in Karlsruhe, wobei eine genaue Differenzierung zwischen der kommissarischen und der offiziellen Leitung sowohl der Literatur als auch den Akten nicht genau zu entnehmen ist.²⁸¹ In ihren

²⁷⁹ Siehe dazu Kapitel 2.1. Sowie zu einer Zeit, in der es darum ging, die ostasiatische Kunst in der Museumslandschaft zu etablieren. Mehr dazu in **Wiesner**: Museum für Ostasiatische Kunst Köln.

²⁸⁰ „Meine Beziehungen zum Museum sind dadurch nicht geändert.“ **Fischer-Wieruszowski**: Frieda Fischer-Wieruszowski, S. 2. Zumal Wieruszowski in erster Ehe mit Jenny Landsberg (1866-1920) verheiratet war, die sich bei dem „Allgemeinen Deutschen Frauenverein“ engagierte. Das Ehepaar setzte sich für Mädchenbildung ein, sodass der Rückschluss auf einen liberalen, emanzipatorischen Haushalt zu ziehen ist. Die Tochter aus dieser Ehe Helene Wieruszowski (1893-1978) wurde später in New York Professorin für Geschichte. Vgl. **Haug, Henrike**: Helene Wieruszowski (1893-1978), in: Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken, hg. Chichester, K. Lee/Sölch, Brigitte/, Berlin 2021, S. 224–230, S. 224. Der zweite Ehemann Fischers kann folgerichtig als sehr offen gegenüber der Emanzipation der Frau eingeordnet werden. Schlussendlich führte die Religionszugehörigkeit Wieruszowskis zu ihrer Entlassung, nicht aber die Ehe.

²⁸¹ Vgl. **Angermeyer-Deubner**: Kunsthalle Teil 2, S. 109, Fußnote 2. Sicher ist nachzuweisen, dass ab dem 13. Mai 1930 die Suche nach einer neuen Führungskraft ausgesetzt wird. „Die Führung der Direktionsgeschäfte und die gesamte Leitung der Kunsthalle während dieser Zeit bleibt der Konservatorin Fräulein Dr. Fischel übertragen.“ LABW, GLAK 441-2 Nr. 533, Bl. 97 Schreiben des Ministeriums des Kultus und Unterrichts an die Direktion der Kunsthalle am 13. Mai 1930.

Entlassungspapieren wird vermerkt, dass ab dem Tod des vorherigen Direktors Willy Storcks im August des Jahres 1927 die Leitung der Kunsthalle in ihren Händen lag.²⁸²

Luise Fischel, genannt Lilli²⁸³, wurde am 14. Januar 1891 in Bruchsal geboren und verstarb 1978 in Karlsruhe. Sie war das jüngste der vier Kinder der Familie Fischel. Durch die Mutter Eugenie, geborene Theis (1861–1944) erhielten die Kinder eine evangelisch geprägte Erziehung.²⁸⁴ Der Vater Ottmar Fischel (1850–1930) stammte aus einer jüdischen Familie und war selbstständiger Fabrikant und Firmeninhaber in der Elektrobranche.²⁸⁵ Die Firma der Familie war also sowohl in Bruchsal als auch in Karlsruhe aktiv. Durch das Firmenkapital und Patentanmeldung ist davon auszugehen, dass die Firma finanziell stabil aufgestellt war und somit ein gewisser Lebensstandard der Familie angenommen werden kann. Die Familie Fischel kann diesen Angaben folgend als eine finanziell abgesicherte Familie eingestuft werden, die das Studium der jüngsten Tochter unterstützen konnte. Die Beziehung zu ihrer Schwester Eugenie Brock-Fischel, geborene Fischel (1887–1978)²⁸⁶ lässt sich an deren Zusammenarbeit ablesen. Gemeinsam mit einer weiteren Musikerin, Margarete Voigt-Schweikert (1887–1957), spielte die Pianistin am 25. Januar 1929 ein Konzert für den Karlsruher Museums Verein.²⁸⁷ Des Weiteren spielten die beiden wiederholt im Frauenklub in Bruchsal und Karlsruhe.²⁸⁸ Aus dem Engagements Eugenie Brock-Fischels, welches sich aus den Veranstaltungsorten schlussfolgernd auch in der

²⁸² Vgl. LABW, GLAK 233 Nr. 24156, Schreiben des Ministeriums des Kultus und Unterrichts an das Staatsministerium vom 11. Mai 1933, Bl. 2.

²⁸³ Vereinzelt wurde in der Literatur oder im Museumsbestand die Schreibweise Lily verwendet. Dazu: National Gallery of Canada "Lily Fischel", Fotografien: Lucia Moholy, Ca. 1928-1932, Fotografie, 39 x 29,4 cm; image: 37,5 x 27,6 cm, Accession number. 30733 https://www.gallery.ca/collection/search-the-collection?search_api_views_fulltext=lily+fischel&sort_by=search_api_relevance (Letzter Zugriff 02. Januar 2022, 18.08 Uhr) und in **Sachsse, Rolf/Hartmann, Sabine**: Lucia Moholy: Bauhaus Fotografin: mit Texten, Briefen und Dokumenten, Berlin 1995 (gegenwart museum), S. 124 f; **Angermeyer-Deubner**: Kunsthalle Teil 2, S. 131.

²⁸⁴ **Wendland**: Handbuch Kunsthistoriker im Exil, S. 145.

²⁸⁵ Die jüdische Herkunft ihres Vaters wurde später von den Nationalsozialisten als Kündigungsgrund für Lilli Fischel angeführt. Ottmar Fischel gründete 1877 eine Fabrik für Beleuchtungskörper in Bruchsal. Vgl. Adressbuch der Elektrizitäts-Branche und der damit verwandten Geschäftszweige von Europa: 1897 - 1898, 1. Deutschland, Bd. 1, Leipzig 1897, S. 98. Im Eintrag des Adressbuchs wird mit dem Verweis „Prok.“ eine E. Fischel erwähnt. Ob es sich dabei um Eugenie Fischel, handelte und welche Tätigkeit damit gemeint sein könnte bleibt unklar. Ebd. Ein Patentblatt aus dem Jahr 1902 verzeichnet einen Eintrag durch Ottmar Fischel für einen Zusatz einer „Sturmlaterne“. Kaiserliches Patentamt (Hg.): Patentblatt, Bd. 26/2, o. O. 1902, S. 1204. Im Handelsregister wurde 1920 eine Firma unter „Ottmar Fischel & Co. G.m.b.H.“ geführt, welcher ein Stammkapital von 20 000 Mark zugeschrieben wurde. Als Geschäftsführer zählt das Register Ottmar Fischel als „Fabrikant in Karlsruhe“, seinen Sohn Adolf (1885–1966) als „Kaufmann in Karlsruhe“ und „Heinrich Heck, Expedient in Bruchsal“ auf. Vgl. Licht und Lampe: Rundschau für die Beleuchtungsindustrie, -Installation, Elektrogerät, sanitäre u. Kühlanlagen, o. O. 1920, S. 410.

²⁸⁶ Nicht „Broch“ wie in: **Wendland**: Handbuch Kunsthistoriker im Exil, S. 145. angeben. Sie heiratete 1913 den späteren Naturphilosophen Erich Brock. Vgl. Brock, Erich im „historischen Lexikon der Schweiz“: <https://hls-dhs-dss.ch/articles/011615/2004-08-26/> (Letzter Zugriff 21. Juli 2021, 12.14 Uhr). In dem Werk **Brock, Erich/Oldemeyer, Ernst**: Naturphilosophie, hg. von Oldemeyer, Ernst, Bern 1985, S. 270. schreibt Oldemeyer als Herausgeber allerdings nur über die zweite Ehe des Philosophen mit der Romanistin Elisabeth Brock-Sulzer.

²⁸⁷ Vgl. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Musiksammlung, Nachlass Margarete Schweikert, Mus.Hs. 1418, Konzert von Eugenie Brock (Klavier) und M. Voigt-Schweikert (Violine) für „Museum Karlsruhe E. V.“, 25. Januar 1929.

²⁸⁸ Vgl. Ebd., F., S.: Konzertabend für den Verein für Frauenbestrebungen am 22. März 1929 in Bruchsal, in: Bruchsaler Zeitung vom März 1929; H., K.: Konzert im Verein für Frauenbestrebungen - Eugenie Brock-Fischel und Margarete Voigt-Schweikert, 22. März 1929; Konzert von Eugenie Brock-Fischel (Klavier) und Margarete Voigt-Schweikert (Violine) für den „Karlsruher Frauen-Klub“, 31. Januar 1929.

Frauenbewegung abspielte, lässt sich ableiten, dass im Elternhaus eine kulturelle und liberale Erziehung umgesetzt wurde, die Berufswünschen Freiraum gewährte.²⁸⁹

3.2.1. Ausbildung: Studium in München, Freiburg im Breisgau und Frankfurt

Lilli Fischel besuchte in Karlsruhe, etwa 20 km entfernt von ihrem Elternhaus, ein Mädchengymnasium und erhielt dort ihr Reifezeugnis.²⁹⁰ Sie begann 1912 ihr Studium an der Ludwig-Maximilian-Universität in München.²⁹¹ Sie war die kommenden drei Semester wohnhaft in der Giselastraße 16 in München. Die Lage neben dem Englischen Garten, der Münchner Freiheit und der Universität kann als gute Wohngegend für Studierende eingeordnet werden und musste schlussfolgernd aus dem Kapitel über die universitäre Ausbildung recht teuer gewesen sein. Die Wohnsituation Fischels bestätigt die Annahme, dass eine finanzielle Absicherung durch die Eltern gewährleistet wurde.

Ihren Studienakten ist zu entnehmen, dass sie überwiegend Seminare am kunsthistorischen Institut belegte, obwohl sie in ihrem ersten Semester im Personenregister noch unter dem Studiengang Philosophie geführt wurde.²⁹² Die beiden folgenden Semester war sie dann als Studentin am kunsthistorischen Institut eingetragen.²⁹³ Fischel belegte im ersten Semester zwei Seminare bei dem Kunsthistoriker Fritz Burger (1877–1916), eines über die Kunst der Hochrenaissance in Italien und das andere zur Entwicklungsgeschichte der neuen Kunst seit dem Aufkommen des französischen Impressionismus. Besonders das zuletzt genannte Seminar scheint einen für diese Zeit für die Lehre ungewöhnlich konkreten Bezug zu zeitgenössischen Positionen hergestellt zu haben. Des Weiteren

²⁸⁹ Einzig über die älteste der Geschwister Else Grohé, geborene Fischel (1882-1970) wurden keine weiterführenden Informationen gefunden.

²⁹⁰ Vgl. Studienunterlagen von Lilli Fischel, Universitätsarchiv der Goethe-Universität Frankfurt am Main, Abt. 604, Nr. 2555, vgl. hier Bl. 2 R. Das Universitätsarchiv wird folgend abgekürzt UAFra.

²⁹¹ Laut Wendland studierte sie ab 1909 in Karlsruhe Kunst. Vgl. **Wendland**: Handbuch Kunsthistoriker im Exil, S. 144. Auf diese Angabe konnte die Autorin bisher noch nicht weiter eingehen.

²⁹² Vgl. Universitätsarchiv der Ludwig-Maximilians-Universität München folgend abgekürzt UAM, Stud-BB-414 (SS 1912); Personalstand der Ludwig-Maximilians-Universität München, Sommerhalbjahr 1912, S. 77, Online unter: https://epub.ub.uni-muenchen.de/9672/1/pvz_lmu_1912_sose.pdf (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.20 Uhr).

²⁹³ Vgl. Personalstand der Ludwig-Maximilians-Universität München, Winterhalbjahr 1912/13, S. 80. https://epub.ub.uni-muenchen.de/9673/1/pvz_lmu_1912_13_wise.pdf (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.30 Uhr); Personalstand der Ludwig-Maximilians-Universität München, Sommerhalbjahr 1913, S. 82. https://epub.ub.uni-muenchen.de/9674/1/pvz_lmu_1913_sose.pdf (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.25 Uhr). Neben Fischel studierten im Wintersemester 1912/13 noch zehn weitere Frauen Kunstgeschichte und im Sommer noch sieben. An dieser Stelle werden die Namen der Frauen genannt, um diesen ein Stück mehr Sichtbarkeit in der Forschung einzuräumen. Gegeben Falls wurden weiteren Informationen hinzugefügt. Alice Boehm, Grete Brauckmann, später Dixel, vgl. <http://d-nb.info/gnd/1055208739> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.31 Uhr); Sophie Buchner; Mary Endres-Soltmann; Elisabeth Engel, Elisabeth Harbers, Erika Huyssen, Rosy Kahn, später Schilling (1888-1971) (sie wurde im Kapitel 2.1.2. schon als Beispiel aufgeführt für besonders häufige Wechsel der Universitäten, vgl. <http://d-nb.info/gnd/1138858846> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.32 Uhr)), Anni Pescatore, später Paul-Pescatore (1884-?), vgl. <http://d-nb.info/gnd/1042735352> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.33 Uhr), Helene Poten, Karoline Rehm, Julie Vogelstein. Es wäre interessant zu vergleichen wie viele es an deren Universitäten in Deutschland zu diesem Zeitpunkt waren. Daraus könnte die Offenheit des Instituts gegenüber Frauen belegt werden. ist jedoch, dass viele Kunsthistorikerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei Heinrich Wölfflin promovierten. Dazu siehe auch **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 15. Wölfflin gehörte zu den Professoren, bei denen vermehrt Frauen ihr Studium absolvierten und promovierten. Vgl. **Ebd.** Hier wären zum Beispiel Hedwig Fehheimer (1871-1942), Carola Giedion-Welcker (1893-1979), Lotte Eisner (1896-1983) und Grete Ring (1887-1952) zu erwähnen. Vgl. **Ebd.**; **Wendland**: Handbuch Kunsthistoriker im Exil, S. 554.

belegte sie ein Seminar von Heinrich Wölfflin (1864–1945) mit dem Titel „Entwicklungsgeschichte der neuen Kunst (bis 1800)“.²⁹⁴ Im zweiten Semester nahm sie erneut an zwei Kursen Burgers und an zwei Wölfflins teil, sodass davon ausgegangen werden kann, dass Fischel sich in den Kursen ihr die Inhalte zusprachen.²⁹⁵ Die kunsthistorischen Seminare waren inhaltlich vielseitig: „Systematik der Kunstgeschichte“, „Abendländische Kunst im Zeitalter von Rubens und Rembrandt“ sowie „Typen deutschen Städtebaus“.²⁹⁶ Darüber hinaus wurde einer ihrer Kurse als „Praktikum“ gekennzeichnet. Das bedeutet, dass Lilli Fischel bereits im zweiten Semester praktische Erfahrung im Berufsleben sammelte.²⁹⁷ Darüber hinaus trug sie sich in das für alle Hörer:innen geöffnete Seminar des Finanzwissenschaftlers Walther Lotz (1865–1941) „Einleitung in die Finanzgeschichte“ ein. Wie sich noch zeigen wird, half ihr ihr wirtschaftliches Interesse, welches sich durch die Wahl ausdrückt, später im Berufsleben. Sechs weitere Seminare belegte sie im Sommersemester 1913.²⁹⁸ Kunsthistorische Inhalte wurden ihr von Wölfflin im Bereich der Architektur in München und der Kunst der Renaissance in Italien vermittelt. Die von Burger geleiteten Seminare hingegen scheinen vor allem auf die Praxis bezogen gewesen zu sein: „Kunstwissenschaftliche Übung“ und „Übung im Betrachten moderner Bildwerke“. Im Vorlesungsverzeichnis wird die kunstwissenschaftliche Übung mit dem Zusatz: „Einführung in die Geschichte der Kunstwissenschaft mit kritischen Besprechungen kunstwissenschaftlicher Abhandlungen“²⁹⁹ beschrieben. Der Titel lässt zumindest einen entsprechenden kritischen Umgang mit der eigenen, noch jungen Disziplin vermuten.

Nach drei Semestern in München wechselte sie nach Freiburg. Sie studierte dort im Wintersemester 1913/14 und im Sommersemester 1914.³⁰⁰ Ihre Kurswahl lässt kein spezifisches Interessensfeld skizzieren, sondern ist inhaltlich breit gefasst.³⁰¹

²⁹⁴ Einzig das Belegen des Seminars bei dem Philosophen Hans Meyer (1884–1966) zum Thema Darwinismus als Weltanschauung hat keinen kunsthistorischen Bezug. Vgl. UAM, Stud-BB-414 (SS 1912).

²⁹⁵ Vgl. UAM, Stud-BB-431 (WS 1912/13).

²⁹⁶ Vgl. Ebd.

²⁹⁷ Vgl. Ebd.

²⁹⁸ Vgl. UAM, Stud-BB-448 (SS 1913). Neben solchen bei Burger und Wölfflin kamen ein Seminar des Philosophen Ernst von Aster (1880–1948) und eins des Germanist Fritz Strich (1882–1963) hinzu. Vgl. Ebd. Inhaltlich beschäftigen sich die Seminare mit Kants Kritik der reinen Vernunft und der Sturm und Drang Bewegung. Vgl. Vorlesungsverzeichnis der Ludwig-Maximilians-Universität München, Sommersemester 1913, S. 92, 102. https://epub.ub.uni-muenchen.de/1139/1/vvz_lmu_1913_sose.pdf (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.28 Uhr).

²⁹⁹ Vgl. Vorlesungsverzeichnis LMU Sommersemester 1913, S. 109.

³⁰⁰ Vgl. Studierendenverzeichnis der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1913/14, S. 48. Vgl. <https://www.uniarchiv.uni-freiburg.de/unigeschichte/matrikelordner/verzeichnisse-der-studierenden-ab-1822-1/1913-1914> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.34 Uhr) und ebd. 1914, S. 51. Vgl. <https://www.uniarchiv.uni-freiburg.de/unigeschichte/matrikelordner/verzeichnisse-der-studierenden-ab-1822-1/1914> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.36 Uhr).

³⁰¹ Sie belegte vermehrt Kurse des Philosophen Heinrich Rickert (1863–1936): „Die deutsche Philosophie von Kant bis Nietzsche (historische Einführung in die Probleme der Gegenwart)“ und „Systeme der Philosophie“. Vgl. Vorlesungsverzeichnis der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1913/14, S. 18. Vgl. http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/vvuf_1913-1914_ws/0018?sid=5c4e14a5f37590707baff77671d8bcf8 (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 17.56 Uhr) und Vorlesungsverzeichnis der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1914, S. 42. http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/vvuf_1914_ss/0021?sid=5c4e14a5f37590707baff77671d8bcf8 (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 17.58 Uhr). Außerdem absolvierte sie einen Kurs bei dem Archäologen Hermann Thiersch (1874–1939) über Ausgrabungen und die „archäologische Erforschung des alten Orients“. Vgl. Vorlesungsverzeichnis Freiburg, 1913/14 S. 24. Ihre kunsthistorischen

Anschließend wechselte sie nach Frankfurt, wo sie ihr Studium mit einer Promotion abschloss.³⁰² Die Studieninhalte Fischels lassen sich an den Inhalten ihrer mündlichen Doktorprüfung ablesen.³⁰³ Ihre Prüfer waren ihr Doktorvater, der Kunsthistoriker Rudolf Kautzsch (1868–1945), der Archäologe Hans Schrade (1869–1948) und der Historiker Fedor Schneider (1879–1932).³⁰⁴ Ihre Doktorarbeit schrieb sie über „Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts“³⁰⁵. Das Thema entspricht inhaltlich dem konventionellen Kanon der kunsthistorischen Lehre. Ob sich in der Arbeit methodisch moderne Ansätze wiederfinden ließen, müsste durch intensive Lektüre der Dissertationsschrift und Vergleichen mit anderen zu dieser Zeit verfassten Arbeiten untersucht werden.

Für die spätere Publikation der Dissertationsschrift stellte Fischel 1922 Nachforschungen bei der „Fürstlich Hohenzollernschen Hofbibliothek, Museum und Sammlungen“ in Sigmaringen an.³⁰⁶

In ihrem Studium lernte Lilli Fischel die theoretischen Seiten der Geisteswissenschaften kennen und ergänzte diese durch Anwendungen in der Praxis. Zudem erweiterte sie ihr Wissen durch literarische und wirtschaftliche Vorlesungen. Diese werden ihr das spätere Berufsleben erleichtert haben, da sowohl im Kunsthandel wirtschaftliche Vorkenntnisse wichtig als auch in der Forschung Erfahrungen im Umgang mit wissenschaftlichen Texten von Nöten sind.

3.2.2. Berufseinstieg: Kunsthandel und Museum

Das Kapitel über den Berufseinstieg wird die beruflichen Stationen nach Fischels Promotion 1919 bis zur kommissarischen Übernahme der Direktorinnenstelle im Jahr 1927 darlegen. Bisher gibt es keine Informationen darüber, was die Kunsthistorikerin unmittelbar nach ihrer Promotion tat. Einzig der Hinweis, dass sie an der Veröffentlichung ihrer Dissertationsschrift arbeitete, gibt Aufschluss über ihre

Seminare absolvierte sie bei den Kunsthistorikern Wilhelm Vöge (1868–1952) und Josef Gramm (1878–?). Vgl. Universitätsarchiv der Universität Freiburg (UAFre), Vgl. B0044, 0142, S. 72 f. Da die Studieninhalte in Freiburg weniger Aussagekräftig waren, als ihre Semester in München wurde sich auf ebendiese konzentriert.

³⁰² Offenbar studierte sie im WS 14/15 nicht, sie war erst ab dem SS 15 in Frankfurt eingeschrieben. Es gibt keinen Hinweis, was sie in der Zeit machte bzw. wo sie sich aufhielt. Es kann ein Zusammenhang mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs vermutet werden.

³⁰³ Ihre mündliche Prüfung fand am 31.07.1919 statt. Vgl. UAFra, Abt. 136, Nr. 169, Bl. 8 R. Der Aktenbestand gibt keinen Aufschluss über die belegten Seminare in Frankfurt.

³⁰⁴ Die kunsthistorischen Inhalte bezogen sich auf Plastiken, Malerei und Architektur aus unterschiedlichen Jahrhunderten. Schrader fragte ihr Wissen zu mehreren Objekten aus unterschiedlichen Teilen der Erde ab. Der historische Teil der Prüfung drehte sich vermehrt um Schriften, Päpste und Kaiser. Alle Dozenten lobten Fischels Umgang mit ihr unbekanntem Objekten und bewerteten sie mit der Note „Sehr gut“. Vgl. Ebd., Bl. 8 R, V.

³⁰⁵ **Fischel, Lilli**: Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts, München 1923 (Kompendien zur deutschen Kunst 1). Davon ausgehen wurde auch bei Wendland ihr Spezialgebiet zugewiesen: „Oberrheinische Skulptur, Malerei und Smalerei des Spätmittelalters, Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts., franz. Impressionismus“. **Wendland**: Handbuch Kunsthistoriker im Exil, S. 144.

³⁰⁶ Vgl. Staatsarchiv Sigmaringen FAS DS 169 T 1, Nr. 552. Im Zuge der Arbeit konnte die Akte leider nicht eingesehen werden und bleibt so ohne Seitenangabe. <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=6-2745577> (Letzter Zugriff 04. Januar 2021, 12.27 Uhr).

Tätigkeit nach dem Studium.³⁰⁷ Lilli Fischel war laut den Archivalien im Generallandesarchiv Karlsruhe für zwei Jahre im Kunsthandel aktiv.³⁰⁸ Aus dem sechsseitigen Schreiben des Direktors der Kunsthalle, Willy Storck, an Fischel am 13. Februar 1925 geht hervor, dass sie vor Arbeitsbeginn in der Kunsthalle in der Karlsruher Kunsthandlung „Haus Sebald“ tätig war und dort Ausstellungen organisierte.³⁰⁹ Noch vor ihrem Eintritt am Museum veröffentlichte sie 1924 zwei Aufsätze in der Zeitschrift *Museumskunde* über den Neubau und die Neusortierung des Städel Museums.³¹⁰ Durch diese Aufsätze kann angenommen werden, dass sie im Austausch mit dem Museum in der Stadt, in der sie studierte und promovierte, stand und zumindest die Recherchen zu den Aufsätzen mit Besuchen in Frankfurt unterstützte.³¹¹ Die promovierte Kunsthistorikerin agierte schlussfolgernd weiterhin im wissenschaftlichen Kontext durch die Arbeit an ihrer Promotion, publizierte in einer Fachzeitschrift und war im Kunsthandel tätig. Alle diese Tätigkeiten lassen darauf schließen, dass sich zu diesem Zeitpunkt in ihrer Karriere bereits Kontakte in Fachkreise etablierten.

3.2.2.1. Kampf um Anerkennung in der Badischen Kunsthalle

Mit dem Beginn der Arbeit in der Kunsthalle begann auch der Kampf um Anerkennung dieser Arbeit, der von Fischel überwiegend durch Verhandlungen um Gehaltserhöhungen und Beförderungen geführt wurde. Bei der Analyse tritt die genderspezifische Problematik, derer sich Fischel bewusst war, in den Vordergrund.

Das oben bereits erwähnte Schreiben Willy Storcks von 1925 beantwortete einen Brief Fischels, in welchem sie verdeutlichte, dass sie nicht ohne Vergütung in der Kunsthalle arbeiten würde. Außerdem schloss sie aus, die Arbeitszeit zwischen ihrer bisherigen Anstellung und der Kunsthalle zu teilen, da ihr bisheriger Arbeitgeber diesem Vorschlag nicht zustimmte.³¹² Durch die Reaktion Storcks lässt sich ablesen, dass Lilli Fischel die Initiative ergriff und sich als Volontärin bewarb, offenbar ohne, dass eine Ausschreibung der Kunsthalle voranging. Sie schien damals persönlich aufgefordert worden zu sein sich zu bewerben.³¹³ Allgemein war das Schreiben Storcks auf das Niedrighalten von

³⁰⁷ Siehe im Kapitel 3.2.1. der Hinweis, dass sie Recherchen zu ihrer Dissertation im Jahr 1922, sprich drei Jahre nach ihrer Prüfung anstellte. Vgl. Fußnote 306. Außerdem stand sie offenbar 1921 in Kontakt mit Richard Hamann (1879-1961). Vgl. Brief von Richard Hamann an Lilli Fischel, im Nachlass Richard Hamann / Briefe A-R / Fischel, Lilli: <https://kalliope-verbund.info/ead?ead.id=DE-611-HS-3640660> (Letzter Zugriff 07. Januar 2022, 15.03 Uhr). Eine Einsicht des Briefwechsels erfolgte bisher nicht.

³⁰⁸ Vgl. LABW, GLAK 233, Nr. 24156, Bl. 1.

³⁰⁹ Vgl. LABW, GLAK 441-2, Nr. 533, Bl. 7. Storck an Fischel, vom 13. Februar 1925; Vgl. Kunsthandlung Sebald genannt im Archiv Berlinische Galerie, Konvolut Kunstarchiv Werner J. Schweiger, Inventarnummer BG-WJS-KK-86. Online: <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=236874&viewType=detailView> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.39 Uhr). Angermeyer-Deubner bezeichnet es mit „Kunsthause Sebald“ Vgl. **Angermeyer-Deubner**: Kunsthalle Teil 2, S. 109.

³¹⁰ Vgl. **Fischel**: Der neue Anbau der Städel'schen Galerie; **Fischel**: Die Neuordnung der alten Städelgalerie.

³¹¹ **Karlsruhe**: Kunst in Karlsruhe 1900 - 1950, S. 77.

³¹² Vgl. LABW, GLAK 441-2, Nr. 533, Bl. 2-4. Fischel an den Direktor, vom 06. Februar 1925.

³¹³ Vgl. Ebd., Bl. 53. Fischel an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 10.05.1927.

Erwartungen Fischels angelegt: Es wurde zwar in Aussicht gestellt, dass die Stelle unbefristet sein könnte, aber zugesichert wurde es ihr nicht.³¹⁴ Die Stelle, die sie antreten sollte, wurde deutlich von einer Assistent:innenstelle abgegrenzt und zusätzlich wies der Direktor sie darauf hin, dass sie sich auf bürokratische und unschöpferische Arbeit einstellen solle.³¹⁵ Als weiteren Punkt führte er an, dass er der Meinung sei, sie könne sich in ihrer jetzigen Tätigkeit freier und selbstständiger entwickeln.³¹⁶ Hinzukommend wies Storck auf die wenigen finanziellen oder materiellen Möglichkeiten, die ihre Anstellung angenehmer gestalten würden, hin.³¹⁷ Auch die klaren Hierarchieformen, derer sie sich unterzuordnen habe, legte er offen. Dennoch ging er auch auf den positiven Aspekt ein, dass beide Seiten von der Anstellung profitieren könnten: Für Fischel durch die Themen der Ausstellungen, die sie interessieren könnten und für die Kunsthalle, da durch ihre „Erledigungen eine Lücke [des] Betriebs ausgefüllt werden kann“³¹⁸.

Trotz der Einschränkungen gab die Kunsthistorikerin in ihrem Antwortschreiben an, dass sie nach Rücksprache mit der Kunsthandlung Sebald die Stelle in der Kunsthalle in Karlsruhe antreten würde. Sie machte zwar deutlich, dass sie keinen Zusammenhang zwischen ihrer neuen Stelle und der des Assistenten Hans Curjel sehe. Dennoch hatte sie für ihre Anstellung die Voraussetzung verlangt, dass „ein etwaiges zukünftiges Aufrücken [ihrerseits] falls spätere Verhältnisse diese Möglichkeit ergeben sollten, nicht als prinzipiell ausgeschlossen beachtet würden.“³¹⁹ Auf diese Voraussetzung bezog sie sich stets in ihren folgenden Forderungen nach einer Beförderung. Trotz der einschränkenden Ankündigungen trat Fischel eine vergütete Stelle als Volontärin – in den Akten als Hilfskraft geführt – zum April des Jahres 1925 an.³²⁰

Aus gesundheitlichen Gründen benötigte Storck Unterstützung in der Direktion. Da der Mitarbeiter Kurt Karl Eberlein (1890–1944/45), der bisher die Vertretung der Direktion übernommen hatte, ausschied, äußerte sich Fischel gegenüber dem Ministerium über die Vertretung der neu zu besetzende Stelle: Auf „[d]en andern[sic!] Wunsch des Herrn Direktors, bis zur Regelung dieser Angelegenheit der Unterzeichneten die Vertretung der Direktion übergeben zu wollen [...]“³²¹ konnte nicht eingegangen werden, da Curjel nach Abwesenheit zurück an die Kunsthalle kam und ihr vorgezogen wurde.³²² Im selben Schreiben wies sie dennoch darauf hin, dass Willy Storck sie zur Assistentin der Kunsthalle befördern wolle. Anschließend daran erwähnte sie, dass sie die

³¹⁴ Vgl. Ebd., Bl. 7. Storck an Fischel, vom 13. Februar 1925.

³¹⁵ Vgl. Ebd., Bl. 7 f. Storck an Fischel, vom 13. Februar 1925 und Bl. 8. Storck an Fischel, vom 13. Februar 1925.

³¹⁶ Vgl. Ebd., Bl. 8. Storck an Fischel, vom 13. Februar 1925. Welche Tätigkeit er damit meint, bleibt unbeantwortet. Die Gründe wurden oben schon thematisiert. Er könnte auch die Arbeit im journalistischen Bereich angesprochen haben, in dem sie kurz vor der Bewerbung an der Kunsthalle aktiv war. Siehe dazu ihre Beiträge in der *Museumskunde* 1914.

³¹⁷ Vgl. Ebd., Bl. 10. Storck an Fischel, vom 13. Februar 1925.

³¹⁸ Ebd., Bl. 8. Storck an Fischel, vom 13. Februar 1925.

³¹⁹ Ebd., Bl. 13. Fischel an Storck, vom 25. Februar 1925.

³²⁰ Vgl. Ebd., Bl. 22. Anweisung an die Landeshauptkasse für Dienstbezüge, vom 29. April 1925.

³²¹ Ebd., Bl. 26. Fischel an das Ministerium des Kultus und Unterrichts (Dr. Galm), vom 3. Oktober 1925.

³²² Vgl. Ebd., Bl. 26. Fischel an das Ministerium des Kultus und Unterrichts (Dr. Galm), vom 3. Oktober 1925.

„entsprechende Arbeit und Verantwortlichkeit“ „schon seit längerem“³²³ trüge. Ein halbes Jahr nach dem Beginn des Volontariats äußert sie selbstbewusst ihre Einschätzungen bezüglich ihres Arbeitsaufwands und fordert die Anerkennung dessen durch eine Beförderung. Storck sprach sich am 15. und 16. Oktober erneut dafür aus, dass Fischel die Nachfolgerin Eberleins sein solle.³²⁴ Nachdem diese Forderung offenbar erfolglos blieb, plädierte er wenige Tage später für eine weitere kunsthistorische Assistent:innenstelle.³²⁵ Zudem setzte sich Lilli Fischel selbst aktiv dafür ein und beanspruchte die neue Stelle gegenüber dem Direktor unmittelbar für sich. „Wird sie bewilligt, so hoffe ich freilich, dass sie nicht für jemand anderes als mich bewilligt wird – ich könnte sonst ja leider nicht länger an der Kunsthalle bleiben“³²⁶. Wie wichtig ihr die Stelle und damit die Anerkennung ihrer Arbeit war, drückt sich durch die klare Positionierung im letzten Halbsatz des Zitates aus. Zu diesem Zeitpunkt wurde keine neue Stelle geschaffen oder der Arbeitsvertrag geändert, wodurch ihre Forderungen und Bemühungen erfolglos blieben. Dennoch kündigte die Kunsthistorikerin nicht und arbeitete weiterhin in ihrer bisherigen Anstellung für die Kunsthalle.

Ein Schreiben, das sie ein Jahr nach ihrem Arbeitsbeginn verfasste, bildete ab, wie nachdrücklich sie um eine höhere Gehaltsstufe kämpfte. Sie äußerte gegenüber der Direktion klar, dass ihr Gehalt nicht den wissenschaftlichen Ansprüchen, die sie erfüllte, gerecht werde und sie dem Ministeriumsmitarbeiter Karl Ludwig Asal (1889–1984) bereits mitgeteilt habe, unter diesen Bedingungen nicht mehr für die Kunsthalle arbeiten zu können.³²⁷ Der die Direktion vertretende Curjel unterstützte ihr Anliegen mit der Begründung, dass es für akademisch vorgebildete Angestellte angemessen sei und dazu beitragen würde, dass diese der Institution erhalten blieben. Ergänzend äußert Curjel Bedenken, dass die Arbeit anderer Hilfsarbeiter:innen nicht dieselbe Qualität haben könnten.³²⁸ Darin drückt sich aus, wie Lilli Fischels inhaltliche Arbeit geschätzt wurde. Durch konstantes Fordern, Drohungen, die Kunsthalle zu verlassen, und die Unterstützung durch ihre männlichen Vorgesetzten Storck und Curjel bekam Fischel zumindest einen Teil ihrer Forderungen, die Gehaltserhöhung, zugesprochen.³²⁹

Eine neue Dynamik um die Stellendiskussion löste der erklärte Abgang von Hans Curjel nach Berlin zum Jahresende 1926 aus. Wiederholt selbstbewusst trat Fischel dem Direktor schriftlich entgegen und argumentierte für sich als Nachfolgerin, mit der Überzeugung, sie fühle sich befähigt, die Stelle zu übernehmen.³³⁰ Sie sah die personellen Veränderungen als Chance, die ihr „gemachten

³²³ Ebd.

³²⁴ Vgl. Ebd., Bl. 27, 28. Storck an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 15. und 16. Oktober 1925.

³²⁵ Vgl. Ebd., Bl. 26. Storck an das Ministerium des Kultus und Unterrichts (Dr. Asal), vom 20. Oktober 1925.

³²⁶ Ebd., Bl. 30. Fischel an den Direktor, vom 31. Oktober 1925.

³²⁷ Vgl. Ebd., Bl. 33. Fischel an die Direktion, vom 1. April 1926.

³²⁸ Vgl. Ebd., Bl. 34. Curjel an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 6. April 1926.

³²⁹ Vgl. Ebd., Bl. 36. Anweisung an die Landeshauptkasse für Dienstbezüge, vom 17. August 1926.

³³⁰ Vgl. Ebd., Bl. 42. Fischel an die Direktion, vom 13. Dezember 1926.

Zusicherungen“ und den „Charakter des Vorläufigen“³³¹ ihres Anstellungsverhältnisses zu überwinden. Der Regierungsrat Asal habe sich bereits positiv über ihre Nachfolge geäußert. Beachtenswert ist in diesem Schreiben an Storck die folgend zitierte Äußerung Fischels:

„Ich könnte mir vorstellen, dass Sie aus äusseren Gründen und in anbetracht [sic!] Ihrer schonungsbedürftigen Gesundheit lieber wieder einen Herrn als Stellvertreter sehen möchten – Gründe, deren Diskussion ich nicht unternehme, und die ich trotz des eingangs Gesagten durchaus respektieren würde.“³³²

Durch dieses Zitat wird sichtbar, wie bewusst sich Lilli Fischel über die bisher in der Gesellschaft ungewöhnlichen Rolle von Frauen in Museen war. Sie führte das Argument der äußeren Gründe an, womit die gesellschaftliche Wahrnehmung einer solchen Stellenbesetzung gemeint sein dürfte. Zudem wies sie auf die zu schonende Gesundheit des Direktors hin, die durch das Aufsehen, welches die Besetzung durch eine Frau erregen würde, strapaziert werden könnte. Sie äußerte die Bitte, da es ausschließlich die nicht sie betreffenden Gründe seien, die sie von dem Posten derzeit ausschlossen, ihr eine Assistentinnenstelle anzubieten. Die erneute Überordnung eines neuen Assistenten würde sie persönlich auf ihre Leistung beziehen.³³³ Das darauffolgende Schreiben des Direktors gab ihr Recht und forderte die gleichberechtigte Stelle Fischels neben dem neuen Assistenten.³³⁴ Storck argumentierte gegenüber dem Ministerium mit der Bestätigung Fischels Arbeit als Assistentin, obwohl sie nur als Hilfskraft angestellt war. Außerdem bemerkte er, wenn den Wünschen Fischels nicht nachgegangen würde, bestände die Gefahr, sie an andere Institutionen zu verlieren.³³⁵ Diese Bitten wurden erneut abgelehnt.³³⁶ Hartnäckig argumentierte Fischel für Gehaltserhöhungen und wurde in dem Gedanken bestärkt, sie langfristig als Mitarbeiterin beibehalten zu können.³³⁷ Mit einem ironischen Unterton argumentierte Fischel wiederholt selbstbewusst:

„Ich möchte annehmen, dass es nicht die Absicht eines badischen Ministeriums ist, die im akademischen Beruf tätige Frau an ihrem Fortkommen zu hindern. Es bleibt mir also nur übrig zu glauben, dass ich es bisher an einer ausführlichen Begründung meiner Ansprüche habe fehlen lassen.“³³⁸

Sie sprach damit die genderspezifische Benachteiligung direkt an und nutzte diese für sich: Damit es dem Ministerium nachfolgend nicht bewiesen vorgeworfen werden konnte, Frauen zu benachteiligen, musste die gezielte Argumentation Fischels als Anlass genommen werden ihre gehaltsbezogene Beförderung zu prüfen. Schlussendlich bekam Fischel die Beförderung mit der Begründung, die Ersparnisse durch den Weggang Curjels könnten dafür verwendet werden.³³⁹

³³¹ Ebd., Bl. 42. Fischel an die Direktion, vom 13. Dezember 1926.

³³² Ebd.

³³³ Vgl. Ebd., Bl. 40 f. Fischel an die Direktion, vom 13. Dezember 1926.

³³⁴ Vgl. Ebd., Bl. 41. Storck an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 8. Februar 1927.

³³⁵ Vgl. Ebd., Bl. 45. Storck an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 2. April 1927.

³³⁶ Vgl. Ebd., Bl. 41. Ministerium des Kultus und Unterrichts an die Direktion, vom 9. April 1927.

³³⁷ Vgl. Ebd., Bl. 48. Lilli Fischel an die Direktion, vom 10. Mai 1927; Ebd., Bl. 49f; Direktion an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 19. Mai 1927.

³³⁸ Ebd., Bl. 51 f. Fischel an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 10. Mai 1927.

³³⁹ Vgl. Ebd., Bl. 53. Schreiben des Ministeriums des Kultus und Unterrichts an die Direktion, vom 2. Juni 1927.

Lilli Fischel forderte die hierarchischen Strukturen der Kunsthalle heraus. Sie bat den Direktor, dem neuen Assistenten Arthur von Schneider (1886-1968) Aufgaben übertragen zu dürfen. Da sie sich der Hierarchie bewusst war, thematisierte sie die Problematik mit folgenden Worten: „Da ich ihm aber nicht übergeordnet bin, möchte ich ihm derlei nicht auftragen, ohne von ihnen dazu allgemein autorisiert worden zu sein.“³⁴⁰ Die Kunsthistorikerin brachte auch an, dass bereits im Umfeld der Kunsthalle, zum Beispiel im Ministerium, die Frage aufkam, ob sie die stellvertretende Direktorin werden würde.³⁴¹ Die Verantwortlichkeit der Stelle hätte sie bei Curjels Abwesenheit bereits ohne offizielle Anweisung übernommen. Dennoch wollte sie diese auch offiziell übertragen bekommen, damit das „vorläufige[...] Verhältnis zu Herrn von Schneider“³⁴² geklärt sei. Taktisch nutzte sie die neue personelle Situation, um einen Aufstieg zur stellvertretenden Direktorin vorzubereiten. Es zeichnete sich ab, dass es ihr nicht nur um die finanzielle Beförderung ging, sondern auch um die Anerkennung im Sinne der Berufsbezeichnung und den entsprechenden Handlungsspielräumen.

Der Gesundheitszustand des bisherigen Direktors verschlechterte sich zur gleichen Zeit als Hans Curjels Anstellung endete. Am 8. August 1927 wurde Lilli Fischel in einer Aktennotiz zu seiner Vertretung ernannt und damit Arthur von Schneider vorgezogen.³⁴³ Mit dieser Veränderung der Anstellungsbezeichnung änderten sich auch die Gehaltsstufe und der Aufgabenbereich Fischels.³⁴⁴ Die Anerkennung der stellvertretenden Leitung dürfte spätestens durch die Aufnahme in den deutschen Museumsbund 1929 erfolgt sein. Sie bat den Direktor der Staatlichen Kunstsammlung in Freiburg, Werner Noack (1888–1969), darum, sich für ihre Aufnahme in den Bund einzusetzen.³⁴⁵ Dieser schrieb dem damaligen Vorsitzenden des Bundes, Gustav Pauli (1866–1938), und brachte das erbetene Anliegen vor.³⁴⁶ Die Aufnahme Fischels sollte laut Pauli auf der anstehenden Tagung in Danzig bestätigt werden und die späteren Schriftwechsel sprechen dafür, dass die Aufnahme unmittelbar erfolgte.³⁴⁷

³⁴⁰ Ebd., Bl. 57. Fischel an Storck, vom 15. Juni 1927.

³⁴¹ Vgl. Ebd., Bl. 58. Fischel an Storck, vom 15. Juni 1927.

³⁴² Ebd., Bl. 56. Fischel an Storck, vom 15. Juni 1927.

³⁴³ Vgl. LABW, GLAK 235, Nr. 40248, Bl. 24 Aktennotiz vom 8. August 1927. Mit dem Verweis, dass es zu keiner formellen Ernennung kommen würde. Auch diese Akte ist nicht durchnummeriert, sodass eine Nummerierung der Autorin vorgenommen wurde.

³⁴⁴ Vgl. LABW, GLAK 441-2, Nr. 533, Bl. 60. Anweisung an die Landeshauptkasse für Dienstbezüge, vom 18. August 1927.

³⁴⁵ Werner Noack versuchte später als er Vorsitzender des Bundes war aktiv neue Mitglieder zu akquirieren, darunter auch die ersten Frauen. Vgl. Meyer: Kämpfe um die Professionalisierung des Museums, S. 126, 129 f. In der Mitgliederliste des Museumsbunds vom 1. November 1930 sind neben Fischel auch Frieda Fischer-Wieruszowski und Hanna Stirnemann genannt. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, folgend SMB-ZA, III/DMB. Sowohl Fischer-Wieruszowski als auch Stirnemann sind 1930 als neue Mitglieder aufgenommen worden. Vgl. Stadtarchiv Düsseldorf (SAD), Best. 0-1-4-3813-0000, Unterlagen zu den Neuaufnahmen des Deutschen Museumsbundes 1930. Es wurden noch zwei Frauen als neue Mitglieder aufgenommen: Marie Schuette (1878-1975) Kustodin am Leipziger Kunstgewerbemuseum und Agnes Waldstein (1900-1961) wissenschaftliche Hilfsarbeiterin am Folkwangmuseum in Essen.

³⁴⁶ Vgl. SMB-ZA, III/DMB, Noack an Pauli, vom 5. September 1929.

³⁴⁷ Vgl. SMB-ZA, III/DMB, Pauli an Noack, vom 7. September 1929. Mit ihrer Entlassung aus der Kunsthalle 1933, schied sie auch aus dem Bund aus. Vgl. SMB-ZA, III/DMB, Protokoll der Tagung in Berlin am 25. Mai 1934.

Fischel sprach die strukturelle Benachteiligung einer Frau in einer staatlichen akademischen Karrierelaufbahn an und kämpfte somit primär für sich, dadurch aber auf struktureller Ebene auch für andere Frauen. Durch den Erfolg, den sie damit erzielte, machte sie sich individuell und in der Rolle als Frau in der Museumswelt öffentlich sichtbar. Die kunsthistorische Autorin Marlene Angermeyer-Deubner fasste die weiteren Beförderungen Fischels zusammen: außerplanmäßige Kustodin ab dem 31.3.1928, planmäßige Konservatorin ab dem 1.10.1928 und die Führung der Geschäfte der Direktion ab dem 13.5.1930.³⁴⁸

3.2.2.2. Aufgaben als Hilfsarbeiterin und als Assistentin

Die bevorstehenden Aufgaben in der Kunsthalle, die Fischel übertragen werden würden, umfasste die folgenden Tätigkeiten: Aufsicht im Lesesaal, Inventarisations-Arbeiten, Mitarbeit am Katalog, Mitarbeit an Ausstellungen und sachlich-wissenschaftliche Bearbeitung von Unternehmungen des Instituts.³⁴⁹

Im Sommer nach Beginn ihrer Anstellung übernahm sie ungeplant den Abbau der Ausstellung „Grosse Schweizer Kunstausstellung“. Durch Personalausfälle und die Erkrankung Willy Storcks wurde ihr die volle Verantwortung überlassen. Sie äußerte sich im Nachhinein, dass damals schon das Verhältnis der Verantwortung nicht zu dem ihrer Anstellung passte.³⁵⁰ Die von ihr durchgeführten Arbeiten hätten durchaus den Verantwortungsbereichen als angestellte Kustodin entsprochen, nicht jedoch einer Hilfskraft oder Volontärin. An dieser Stelle zeigt sich, dass Fischel frühzeitig mehr Verantwortung übernahm, als in den jeweiligen Positionen vorgesehen war und sich dessen sehr bewusst war.

Ihr wurde außerdem die Arbeit des Neuaufbaus eines Galeriekatalogs übertragen. Dafür musste sie jede Information des existierenden Katalogs prüfen. Nach Beendigung der Arbeit am neuen Katalogsystem widmete sie sich der Sichtung der umsortierten Bestände des Kupferstichkabinetts.³⁵¹ Ihre wissenschaftliche Arbeit wurde in Empfehlungsschreiben ihrer Vorgesetzten wiederholt mit „sorgfältig und verlässlich“³⁵² beschrieben. So wurde ihr die Verantwortung einer selbst organisierten

³⁴⁸ Vgl. **Angermeyer-Deubner**: Kunsthalle Teil 2, S. 110. An dieser Stelle muss nicht diskutiert werden, ob die Übertragung der Geschäfte mit einer Ernennung zur Direktorin gleichzusetzen ist. Sie verrichtete die Arbeit wie eine leitende Direktorin, wie sich in dieser Arbeit ablesen lässt. Beim Vergleich der Gehälter wird jedoch deutlich, dass Fischel mit einem maximalen Gehalt, welches ihr auch nicht durchgängig gewährt wurde, von 527,67 Mark deutlich hinter dem Wert des Gehalts von Willy Storck mit 771,12 Mark zurücklag. Vgl. LABW, GLAK 235, Nr. 40248, Bl. 29. Der Autorin ist bewusst, dass viele weitere Faktoren Gehälter beeinflussen können, dennoch wäre ein Vergleich zu Fischels Vorgänger Curjel sinnvoll um eine Benachteiligung auf Grund ihres Geschlechts nachweisen oder ausschließen zu können.

³⁴⁹ Vgl. LABW, GLAK 441-2, Nr. 533, Bl. 7. Willy Storck an Lilli Fischel, vom 13. Februar 1925.

³⁵⁰ Vgl. Ebd., Bl. 52. Fischel an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 10. Mai 1927.

³⁵¹ Vgl. Ebd., Bl. 53. Fischel an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 10. Mai 1927.

³⁵² Vgl. Ebd., Bl. 32. Als Beispiel das Schreiben von Curjel an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 6. April 1926.

Ausstellung übergeben. Es handelte sich dabei um die Ausstellung südwestdeutschen Barocks im Kunstverein ihres Geburtsortes Bruchsal.³⁵³

Bezüglich der aktiven Vermittlungsformate der Kunsthalle in Form von Führungen für interessierte Gruppen äußerte sich Fischel in einem eher abwertenden Ton: Sie gibt 1927 an, schon viele Führungen gemacht zu haben und noch mehr in der Zukunft machen zu müssen. Sie stuft im gleichen Absatz Führungen als „primitive Sache“ die nur „Stichwörter verlangt“³⁵⁴ ein. In dieser Äußerung lässt sich ablesen, dass in der ersten Phase der Anstellung der Bereich Vermittlung nicht zu ihren bevorzugten Aufgaben im Arbeitskontext zählte. Ihre späteren Vermittlungsgansätze als Direktorin werden in Kapitel 3.2.3.1. aufgegriffen.

Durch eine von der Kunsthalle finanziell unterstützte Studienreise nach Holland, die später im Kapitel 3.2.3.2. nochmal unter anderen Aspekten thematisiert wird, bekam die spätere Direktorin die Möglichkeit, ihr kunsthistorisches Wissen auszubauen. Die dort gewonnenen Erkenntnisse konnte sie später der Kunsthalle zur Verfügung stellen. Darüber hinaus hatte sie noch vor ihrer Ernennung zur vertretenden Direktorin die Möglichkeit, Sitzungen der Künstlerunterstützungskommission im Ministerium beizuwohnen. Dadurch konnte sie Kontakte knüpfen und die Verbindung zwischen der Museumsleitung und der Politik früh selbst erfahren.³⁵⁵

Die oben offengelegten Tätigkeiten, die Fischel als Hilfsarbeiterin und als Assistentin im Museum ausübte, ermöglichten ihr früh, den Umgang mit viel Verantwortung zu erproben. Zudem lernte sie durch die Arbeit mit den Sammlungsbeständen in Form der Neusortierung des Katalogsystems den Objektbestand der Kunsthalle intensiv kennen. Durch die frühen Teilnahmen an Sitzungen im Ministerium bot sich ihr die Möglichkeit, wichtige Kontakte auf Regierungsebene zu knüpfen und zu ihrer eigenen Bekanntheit beizutragen. Insgesamt hatte Fischel durch ihre akademische Ausbildung, ihre Berufserfahrung im Kunsthandel und im Museum beste Voraussetzungen, um ein Museum als Direktorin zu leiten.

3.2.3. Tätigkeiten als (stellvertretende) Direktorin

Die Tätigkeiten Lilli Fischels als Direktorin, die folgend erläutert werden, umfassten die Jahre von 1927 bis zu ihrer Entlassung durch die Auswirkungen der nationalsozialistischen Politik 1933. Dabei ergaben sich durch die Auswertungen des Archivmaterials folgende Schwerpunkte: Das Vermittlungs- und Ausstellungskonzept und die damit einhergehende Ankaufstrategie. Da sich der Aufsatz Angermeyer-Deubners detailliert mit diesen Themen beschäftigt, werden an dieser Stelle nur überblicksartig einige

³⁵³ **Kunstverein (Bruchsal):** Südwestdeutsche Barock-Ausstellung: Katalog; Kunstverein Bruchsal, 29. Mai - 10. Juli 1927, Bruchsal 1927.

³⁵⁴ LABW, GLAK 441-2, Nr. 533, Bl. 55. Fischel an die Direktion, vom 15. Juni 1927.

³⁵⁵ Vgl. Ebd., Bl. 56. Fischel an die Direktion, vom 15. Juni 1927.

Aspekte offengelegt und ergänzt. Als zweiter an dieser Stelle zu betrachtender Schwerpunkt kristallisierten sich die Reisen und das damit zusammenhängende Netzwerk Fischels heraus.

3.2.3.1. Museumsarbeit: Vermittlungs- und Ausstellungskonzepte sowie Ankaufstrategien

Nach dem Tod Storcks und der Übernahme der kommissarischen Direktorinnenstelle hatte Fischel die Möglichkeit, das Museum konzeptuell zu verändern. Während sie die Ankaufstrategie Storcks weiterverfolgte,³⁵⁶ nahm sie beispielsweise Änderungen bei der Hängung der Objekte vor. Um dauerhaftem Raumangel entgegenzuwirken, entfernte sie Werke aus dem Treppenhaus und ordnete Rotationen der ausgestellten Objekte an. Durch diesen regelmäßigen Wechsel bekamen die Besucher:innen die Möglichkeit, die Werke in unterschiedlichen Konstellationen zu sehen. Das konnte zu neuen Erkenntnisgewinnen beitragen und das Interesse aufrechterhalten. Damit bot die Leiterin der Kunsthalle neue Anreize, die Ausstellung zu besuchen. Außerdem verlieh Fischel 1930 einige Historienbilder, sodass Räumlichkeiten für eine Neusortierung frei wurden.³⁵⁷ Diese Neusortierung beinhaltete die Präsentation zeitgenössischer Künstler:innen aus der badischen Region, die zuvor Beschwerden über ihre Unterrepräsentation und die Magazinierung ihrer Kunst eingelegt hatten.³⁵⁸ Fischel griff damit regionale Schwerpunkte der Kunsthalle auf und konnte so eine persönliche Verbindung zu der in der Umgebung von Karlsruhe lebenden Künstler:innenschaft aufbauen. Durch die Neuordnung erfolgte eine Trennung der badischen Kunst und der Kunst von international etablierten Künstler:innen wie beispielsweise Max Liebermann und Lovis Corinth.³⁵⁹ Diese Trennung machte es einerseits Besucher:innen möglich, sich ausschließlich Kunstwerke badischer Künstler:innen anzusehen und andererseits konnte der Fokus auf die bekannten Werke gesetzt werden, ohne mit den regionalen Bezügen der Kunsthalle in Berührung zu kommen. An dieser Ausrichtung lässt sich Fischels Versuch ablesen, regionale Tendenzen abzubilden und Künstler:innen aus der Region zu fördern und gleichzeitig einen Anschluss an internationale europäische Kunstpräsentationen nicht zu verlieren. Die Altdeutsche Abteilung wurde durch Fischel in eine schlüssige Hängung gebracht. In dieser Abteilung strebte die Direktorin besonders eine verbesserte Lichtführung an, die durch Abspannen und Abdunkeln der Fenster herbeigeführt wurde. Das unterschiedliche Arbeiten mit Lichtverhältnissen ist auf die gewollt unterschiedliche Wahrnehmung der Kunstwerke rückzuschließen.³⁶⁰

Als weiteren Ansatz verfolgte Fischel das Ausstellen von Gipsabgüssen in der Rotunde der Orangerie. Die Kunsthistorikerin traf dabei eine Auswahl, die ihrer Meinung nach die dafür am besten geeigneten Objekte waren. Es ging ihr dabei um eine historisch und didaktisch sinnvolle Anordnung.³⁶¹

³⁵⁶ Vgl. Angermeyer-Deubner: Kunsthalle Teil 2, S. 109–136.

³⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 127 f.

³⁵⁸ Mehr zu den Beschwerden der regionalen Künstler:innen in: vgl. Ebd., S. 128.

³⁵⁹ Vgl. Ebd.

³⁶⁰ Vgl. Ebd.

³⁶¹ Ebd., S. 129.

Darin drückt sich aus, dass die Direktorin in den von ihr konzipierten Ausstellungskonzepten einen Vermittlungsansatz mitdachte, durch den die Kunst den Besucher:innen näher gebracht werden konnte. Zu dieser Präsentation sollte es nicht kommen, da das Ministerium durch öffentlichen Druck veranlasste, dass möglichst alle Objekte gezeigt werden müssten, unabhängig von Ausstellungskonzepten. An diesem Beispiel lässt sich ablesen, wie Fischel trotz ihrer Position eingeschränkt werden sollte. Wie Marlene Angermeyer-Deubner bereits offenlegte, setzte Fischel der versuchten Einschränkung deutlich entgegen, dass die wichtigsten Skulpturen zu sehen sein würden und eröffnete die Ausstellung nach ihrem eigenen Konzept.³⁶²

Dass Lilli Fischel Führungen von Besucher:innen als etwas Lästiges angesehen hatte, wurde bereits erwähnt.³⁶³ Dennoch führte sie selbst durch die Museumsräume und schrieb ausführliche Exposés zu den Veränderungen der Sammlung und den Sonderausstellungen, welche in der Presse abgedruckt und damit einem breiten Publikum zugänglich gemacht wurden.³⁶⁴ Zudem verlegte sie die Bibliothek in das Kupferstichkabinett, um so einen öffentlichen Zugang zu beidem zu gewährleisten.³⁶⁵ Wie bereits erwähnt, fand im Januar 1929 ein Konzertabend der Violinistin Margarete Voigt-Schweikert und der Pianistin Eugenie Brock-Fischel im „Museum Karlsruhe E. V.“ statt. Diese Kooperation mit ihrer Schwester zeigt, dass durch weitere intensive Recherche im Generallandesarchiv in Karlsruhe, die im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden konnte, weitere Informationen zu Vermittlungsformaten Lilli Fischels ausfindig gemacht werden können.

Thematisch stellte die junge Direktorin breitgefächerte Ausstellungskonzepte zusammen. Neben Albrecht Dürer, Rembrandt und Anselm Feuerbach erregten besonders die Präsentationen der Werke Vincent van Goghs und die der badischen Künstler:innen Aufsehen.³⁶⁶ Die van Gogh Ausstellung, für die in der Kunsthalle zwei Stockwerke erneuert wurden, war vorab bereits in Basel und in Düsseldorf zu sehen. Dass die Ausstellung auch in Karlsruhe gezeigt wurde, galt als etwas Besonderes. Fischel betonte die Bedeutung der Ausstellung für die Stadt, da es erst die fünfte Präsentation der Werke van Goghs nach seinem Tod in Deutschland war und gleichzeitig den „Beweger eines ganzen Zeitalters“³⁶⁷ nach Karlsruhe holte. Gegenüber dem Ministerium wies Fischel auf die hohe Besucher:innenzahl hin. Diese sprach für die Ausstellung, besonders da die sonst sehr klassizistisch orientierte Karlsruher Gesellschaft meist etwas langsam gegenüber modernen Bestrebungen sei.³⁶⁸ Fischels Einsatz für die Moderne stieß auf Gegenwind. Die Skepsis der konservativen badischen Künstler:innenschaft bezüglich der Moderne drückte sich in deren Haltung gegenüber der Direktorin

³⁶² Vgl. **Angermeyer-Deubner**: Kunsthalle Teil 2, S. 129.

³⁶³ Vgl. Fußnote 354.

³⁶⁴ Vgl. **Angermeyer-Deubner**: Kunsthalle Teil 2, S. 129, 127. Hier wäre genau zu untersuchen, ob die öffentliche Präsentation des Museums oder der Vermittelnde Ansatz im Vordergrund stand.

³⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 127.

³⁶⁶ Vgl. **Ebd., S. 130.**

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Vgl. Ebd. Die Aussage ist hier zitiert, die Fußnote zu der entsprechenden Akte fehlt allerdings.

und ihren Konzepten aus.³⁶⁹ Durch Fernbleiben der van Gogh Ausstellung wollten badische Künstler:innen gegen Fischel und den gezeigten Künstler protestieren.³⁷⁰ Die feindliche Stimmung gegenüber der Jury der Ausstellung „Selbstbildnisse badischer Künstler“ wurde in einer Karikatur (Abb. 5) durch Erwin Spuler in der Satirezeitschrift Zakpo festgehalten. Auf der Lithografie „Erschießung der Jury der Selbstbildnisausstellung“ steht die Jury, der auch Fischel angehörte, auf den Stufen der Kunsthalle. Hinter der Jury ist das als modernstes eingeordnete Werk der Ausschreibung zu erkennen: „Selbstbildnis mit Frau und Sohn“ von Willi Müller-Hufschmid von 1929, welches heute als verschollen gilt.³⁷¹ Die aus fünf Personen bestehende Gruppe in der Karikatur wird durch eine bewaffnete Gruppe vor den Stufen bedroht. Lilli Fischel liegt bereits neben einem geschaukelten Grab erschossen auf dem Boden. Ihr linker Arm ist an den des Bildhauers und Professors der Akademie, Christoph Voll (1897–1939), gekettet.³⁷² An dieser Stelle müsste eine ausführliche Einordnung des Verhältnisses Fischels zu der Künstler:innenschaft in Karlsruhe vorgenommen werden.³⁷³ Dennoch zeigt die Karikatur, wie aufgeheizt die Stimmung gegenüber der Direktorin seitens der Künstler:innenschaft war.

Als weitere Erkenntnis zu der Ankaufstrategie kann hinzugefügt werden, dass Fischel ihre Kenntnisse und Kontakte nutzte, die sie bereits vor ihrer Tätigkeit in der Kunsthalle erlangte. Als Beispiel kann der Ankauf der beiden Altartafeln von Hans Schäufolein aus der Sammlung des Schloss Sigmaringen genannt werden. Durch die Recherche für ihre Dissertation wird Fischel mit eben dieser Sammlung vertraut gewesen sein.³⁷⁴ Die Kunsthistorikerin komplettierte mit dem Ankauf zwei bereits vorhandene Stücke in der Karlsruher Sammlung.³⁷⁵

Es kann darauf hingewiesen werden, dass die personellen Einstellungen, die im Zeitraum, in dem Lilli Fischel eine leitende Funktion innehatte, ausschließlich Frauen umfassten.³⁷⁶ Unter anderem wurde Elisabeth Neumann als neue Volontärin im Jahr 1929 eingestellt und im Jahr 1931 arbeitete Grete Lägner an der Aufarbeitung der Depotbestände des Kupferstichkabinetts.³⁷⁷ An dieser Stelle muss betont werden, dass keine weiteren Personalakten aus dieser Zeit im Museum eingesehen wurden und somit die Annahme widerlegt werden könnte. Dennoch gilt zu bemerken, dass Lilli Fischel

³⁶⁹ Dazu mehr in Ebd., S. 128.

³⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 130. Zu den Repressionen, die von den regionalen Künstler:innen auf Fischel ausgeübt wurden, ist bisher wenig in der Forschung aufgearbeitet. Einzig Angermeyer-Deubner spricht das Thema bisher an.

³⁷¹ Vgl. Ebd., S. 133. Abbildung 14.

³⁷² Fischel kaufte in den folgenden Jahren von ebendiesem eine Skulptur und setzte sich für eine Ausstellung seiner Werke ein. Die resultierende Ausstellung wurde in der Presse als „kulturverneinend“ und mit „bolschewistisch-kommunistischer“ Prägung rezensiert. Ebd., S. 134.

³⁷³ Dieses wurde für die anderen Jury Mitglieder laut Marlene Angermeyer-Deubner bereits getan Vgl. Ebd., S. 133. Fußnote 82. Dort die entsprechenden Literaturhinweise.

³⁷⁴ Vgl. Fußnote 306.

³⁷⁵ **Angermeyer-Deubner**: Kunsthalle Teil 2, S. 126.

³⁷⁶ Allerdings wurden auch vorher schon weitere Frauen eingestellt. Siehe hierzu LABW, GLAK 441-2, Nr. 533, Bl. 29. Dort wird genehmigt, dass Gertrud Haag als freiwillige Hilfskraft die Neuordnung des Kupferstichkabinetts übernehmen sollte.

³⁷⁷ Vgl. LABW, GLAK 235, Nr. 40254, Bl. 39, 45. Einstellung der Volontärin an der Badischen Kunsthalle, vom 19. Februar 1929; Personal der Badischen Kunsthalle, vom 3. November 1931.

in dem Moment, in dem sie selbst die Möglichkeit hatte, über personelle Einstellungen zu entscheiden, diese nutzte, um Frauen zu fördern.

3.2.3.2. Wissenschaftliches Arbeiten: Studienreisen und Netzwerke

Lilli Fischels wissenschaftliches Arbeiten kann nicht unabhängig von der Museumsarbeit des vorangegangenen Kapitels gesehen werden. Dennoch wird folgend vor allem der Fokus der Betrachtung auf das wissenschaftliche Arbeiten außerhalb des Museums gelegt. Dieses steht im engen Zusammenhang mit Studienreisen, die sie als Direktorin antrat. Durch die Reisen und die damit zusammenhängenden Besuche von Sammlungen, dem Kunsthandel und den Museen, lässt sich das Netzwerk, in dem Lilli Fischel aktiv war, skizzieren.

Bereits 1927, im Zuge der Forderungen Fischels nach mehr Anerkennung ihrer Arbeit, gab der amtierende Direktor Storck zu bedenken, dass, wenn ihren Forderungen nicht nachgekommen werden würde, man sie als Mitarbeiterin verlieren würde. Er nennt an dieser Stelle explizit Fischels Ansehen, welches sie außerhalb der Institution genoss.³⁷⁸ Anhand dieser Äußerung lässt sich schlussfolgern, dass die Kunsthistorikerin bereits zu diesem Zeitpunkt durch ihre vorherigen Tätigkeiten und ihre kurze Zeit in der Kunsthalle ihre Kontakte ausgebaut hatte. Ihr Engagement bezüglich ihrer Weiterbildung drückt sich auch darin aus, dass sie ihren Urlaub in Frankreich für ihre Weiterbildung nutzte.³⁷⁹ Eine von Storck unterstützte Reise führte sie 1927 für zwei Wochen nach Holland, um die dortigen Museen kennen zu lernen.³⁸⁰ Dabei bekräftigte Storck die Bedeutung und Notwendigkeit der Reise damit, dass die damit einhergehenden Erkenntnisse als Grundlage für die Arbeit an einem neuen Katalog dienen würden. Auf dieser Reise könnte auch der Kontakt zu der Sammlerin Helene Kröller-Müller (1896–1939) entstanden sein, denn im folgenden Jahr eröffnete in der Kunsthalle die Ausstellung der van Gogh Werke der Sammlerin mit einem dazugehörigen Werkverzeichnis. Da Kröller-Müller im Ausstellungsjahr 1928 in Baden-Baden war, ist anzunehmen, dass es zu einem Kontakt der beiden Frauen gekommen war, bei dem weitere Details zur Ausstellung besprochen wurden.³⁸¹ Beispielsweise wünschte sich die Sammlerin, dass zwei ganze Stockwerke der Kunsthalle der Ausstellung zur Verfügung standen.³⁸² Bevor die van Gogh Ausstellung in Karlsruhe endete, unternahm Fischel eine dreiwöchige Reise in norddeutsche Museen und nach Berlin zu mehreren wichtigen Ausstellungen sowie zu Studien im Kaiser-Friedrich-Museum.³⁸³ Um welche Ausstellungen es sich handeln könnte,

³⁷⁸ Vgl. LABW, GLAK 441-2, Nr. 533, Bl. 47. Gehaltsverhältnisse der Assistentin betreffend, vom 2. April 1927.

³⁷⁹ Vgl. Ebd., Bl. 38. Direktion an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 20. August 1926. An dieser Stelle konnten keine weiteren Details zu Inhalten der Reise gefunden werden.

³⁸⁰ Vgl. Ebd., Bl. 59, 60. Fischel an die Direktion, vom 2. Juli 1927; Direktion an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 16. Juli 1927.

³⁸¹ Vgl. **Rovers, Eva**: „He Is the Key and the Antithesis of so Much“: Helene Kröller-Müller’s Fascination with Vincent van Gogh, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 33 (2007), H. 4, S. 258–272, S. 258.

³⁸² Vgl. **Angermeyer-Deubner**: Kunsthalle Teil 2, S. 127.

³⁸³ Vgl. LABW, GLAK 441-2, Nr. 533, Bl. 80. Direktion (Fischel) an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 25. Oktober 1928.

wird nicht ersichtlich. Allerdings liegen folgende Vermutungen nahe: Beispielsweise hatte der Karlsruher Maler Karl Hofer (1878-1955), Schüler von Hans Thoma (1839-1924), dem einstigen Direktor der Kunsthalle, von November bis Dezember 1928 eine Einzelausstellung in der Galerie Flechtheim am Lützowufer anlässlich seines 50. Geburtstags.³⁸⁴ Fischel wird als leitende Direktorin der Institution mit den Werken des Malers, der ab 1925 in Berlin lebte, 1927 jedoch noch die Badische Seceession in Karlsruhe gründete, vertraut gewesen sein, wodurch ein Besuch der Ausstellung angenommen werden kann. Angermeyer-Deubner stellt einen Zusammenhang zwischen dem Ankauf des Werks „Bert Brecht“ von Rudolf Schlichter und der Berlinreise 1928 her.³⁸⁵ Das Werk wurde 1927 im Zuge einer Ausstellung in der Galerie Neumann-Nierendorf präsentiert und 1928 hat Fischel es in Berlin besichtigen können, bevor es zu dem Ankauf kam. Die van Gogh Ausstellung in Karlsruhe endete am 9. Dezember 1928 und am 20. Dezember des gleichen Jahres wurde eine van Gogh Ausstellung in der Nationalgalerie in Berlin eröffnet.³⁸⁶ Die in Karlsruhe und in Berlin gezeigten Werke stammten beide aus der Sammlung Müller-Kröllers, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sich Ludwig Justi (1876–1957), der damalige Direktor der Nationalgalerie in Berlin, und die Direktorin aus Karlsruhe auch über mögliche Details der Organisation der Ausstellungen ausgetauscht haben könnten. Dass die beiden miteinander bekannt waren, zeigt ein Briefwechsel, den Kurt Winkler 2002 in „Museum und Avantgarde: Ludwig Justis Zeitschrift ‚Museum der Gegenwart‘ und die Musealisierung des Expressionismus“³⁸⁷ erwähnt. In diesem lehnt Fischel die Mitarbeit an Justis Zeitung wegen Arbeitsüberlastung ab.³⁸⁸ Auch wenn sie an dieser Stelle nicht beantwortet werden kann, muss die Frage gestellt werden, inwieweit die Vernetzung mit etablierten Männern in der Kunstwelt nötig war. Hier müsste eine Hinterfragung des männlichen kunsthistorischen Kanons weitergedacht werden, wodurch die Chance bestehen würde, die Museumsgeschichte neu zu interpretieren.³⁸⁹

Im Sommer 1929 reiste Fischel für einige Wochen nach Frankreich, um Studien zur französischen Kunst des 19. und 20. Jahrhundert zu betreiben und gleichzeitig die Neusortierung des Louvre zu sehen, wobei es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um die 1921 präsentierte Neuordnung nach der Schließung durch den ersten Weltkrieg handelte. Von dort reiste sie weiter nach Luxembourg und schrieb, sie wolle eine Besichtigung des modernen Kunsthandels machen.³⁹⁰ Anfang des Jahres

³⁸⁴ Vgl. **Galerie Flechtheim, Auguste**: Renoir: Berlin, Galerie Flechtheim 7.10. - 9.11.1928, Berlin 1928, S. letzte Seite.

³⁸⁵ Vgl. **Angermeyer-Deubner**: Kunsthalle Teil 2, S. 116.

³⁸⁶ Vgl. Rijksmuseum Kröller-Müller u. a. (Hgg.): The paintings of Vincent van Gogh in the collection of the Kröller-Müller Museum, Otterlo 2003, S. 448.

³⁸⁷ **Winkler, Kurt**: Museum und Avantgarde: Ludwig Justis Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ und die Musealisierung des Expressionismus, Wiesbaden 2002 (Berliner Schriften zur Museumskunde).

³⁸⁸ Vgl. **Ebd., S. 131**.

³⁸⁹ Das Weiterdenken wird von Chichester/Sölch aufgegriffen, in dem sie die die Tätigkeitsfelder vieler Kunsthistorikerinnen zusammendenken, was im Fall dieser Arbeit nicht möglich war. Vgl. **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 31–33.

³⁹⁰ Vgl. LABW, GLAK 441-2, Nr. 533, Bl. 87. Direktion (Fischel) an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 31. August 1929. Das Abgleichen von Ankaufsdaten in der Sammlung und den Provenienzen könnte hier Klarheit über möglich getätigte Ankäufe Fischels bringen.

1930 kündigte die Direktorin eine Reise nach London zu der Ausstellung zu italienischer Kunst an. Dabei handelte es sich um die Ausstellung „Italian Art“ in der Royal Academy of Arts, die viel internationale Aufmerksamkeit erlangte.³⁹¹ Sie verwies bei der Ankündigung der Reise darauf, dass ihre wissenschaftliche Arbeit unter der Doppelbelastung leide, die sie durch die stellvertretende Leitung auf sich nahm. Da sie aber genau diese Arbeit als elementar für eine Kunsthistorikerin ansah und sie die Ausstellung in London als eine „nicht wiederkehrende Gelegenheit“³⁹² einordnete, bat sie um finanzielle Unterstützung für die zweiwöchige Reise. Sie berichtete nachfolgend, dass die dort von der Ausstellungsleitung empfangen wurde und die Reise „ein kultureller und politischer Erfolg“³⁹³ gewesen sei. Wie dabei die Äußerung Fischels bezüglich des politischen Erfolgs einzuordnen ist, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben, da keine weiteren Kommentare Fischels zur Londoner Ausstellung vorliegen.³⁹⁴ Des Weiteren schrieb Fischel von einem Besuch in einem Museum in Lille. Damit wird das Museum Palais des Beaux-Arts de Lille gemeint sein, somit wäre sie, ihren Angaben folgenden, von dem dortigen Direktor Émil Théodore (1876–1937) ebenfalls persönlich begrüßt worden.³⁹⁵

Teilweise wurden die Galeriekontakte schon thematisiert. Außerdem erwarb Fischel 1930 für die Kunsthalle in der Dresdner Galerie von Ernst Arnold das Gemälde „Landschaft am Walchensee“ von 1919 und zwei Jahre später ein Werk von Max Slevogt bei Karl Haberstock in Berlin.³⁹⁶ Ob diese Ankäufe mit einer Reise verbunden waren, bleibt unklar, dennoch zeigt sich an diesen Beispielen exemplarisch, wie vielfältig und unterschiedlich ihre Kontakte in den Kunsthandel waren. Dass sie sowohl vor ihrer Anstellung in der Kunsthalle im Kunsthandel tätig war als auch selbst in den 1950er Jahren eine Kunsthandlung in München-Solln eröffnete, spricht ebenfalls für ein breites Netzwerk.³⁹⁷

Fischels Teilnahme an der Tagung der Abteilung A des Museumsbundes für Kunst- und Kultur Museen im August 1931 in Ulm belegt ihre aktive Beteiligung in der Organisation. Dort traf sie auf den Kollegen Werner Noack, der sich für ihre Aufnahme einsetzte und anschließend auch den Vorsitz des Bundes übernahm.³⁹⁸

Des Weiteren kann eine Reihe von Fotografien Lilli Fischels (Abb. 6–13) abgelichtet von Lucia Moholy (1894–1989) die Begegnung der beiden belegen. Bisher sind diese noch nicht im direkten

³⁹¹ Vgl. Ebd., Bl. 95. Direktion (Fischel) an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 21. Februar 1930.

³⁹² Vgl. Ebd.

³⁹³ LABW, GLAK 441-2, Nr. 533, Bl. 96. Direktion (Fischel) an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 13. August 1930.

³⁹⁴ Dennoch muss erwähnt werden, dass der italienische faschistische Diktator Benito Mussolini (1883–1945) die Ausstellung unmittelbar nach der Eröffnung besuchte und sie als Propaganda seiner Politik ansah. Vgl. Alex, Katherine Jane: Mussolini and the Royal Academy: a 90-year-old controversy, in: Blog | Royal Academy of Arts. <https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-mussolini-1930-italian-art-exhibition> (Letzter Zugriff: 11. Juni 2021, 12.00 Uhr).

³⁹⁵ Vgl. LABW, GLAK 441-2, Nr. 533, Bl. 96. Direktion (Fischel) an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, vom 13. August 1930.

³⁹⁶ Vgl. Angermeyer-Deubner: Kunsthalle Teil 2, S. 122, 121.

³⁹⁷ Bayerisches Landes-Adreßbuch für Industrie, Handel und Gewerbe: Bayernbuch; Adreßbuch d. im Handelsreg. eingetragenen Firmen u. d. gewerblichen Fernsprechteilnehmer sowie d. freien Berufe Bayerns, München 1950, S. 305.

³⁹⁸ Vgl. ZA-SMB III/DMB, Protokoll der Tagung des Museumsbunds in Ulm am 28. und 29. August 1931.

Zusammenhang mit der Direktorin publiziert worden. Die unterschiedliche Schreibweise des Vornamens könnte der Grund gewesen sein, dass bisher noch kein Zusammenhang zwischen den Fotos und der Direktorin hergestellt wurde. Die Abzüge sind alle auf die Jahre zwischen 1927–1929 datiert, jedoch mit Fragezeichen versehen. Ergänzend wird bei dem von Marlene Angermeyer-Deubner bereits veröffentlichten Foto Fischels (Abb. 9) die zusätzliche Information „bez. verso: Eine Deutsche; Stempel Lucia Moholy“³⁹⁹ hinzugefügt. Diese Bezeichnung findet sich auf keiner anderen Rückseite der im Abbildungsverzeichnis aufgeführten Portraits. Es bleibt offen, von wann und von wem dieser Vermerk ist, weswegen keine politische Einordnung der Bezeichnung einer Person mit ihrer Nationalität vorgenommen werden kann. Im Nachlass sind die Portraits abgelegt unter der Bezeichnung „Lily Fischel (Karlsruhe?)“⁴⁰⁰. Es stellt sich die Frage, von wem diese Bezeichnung getroffen wurde und ob die Person sich nicht sicher war, ob die Fotografien in Karlsruhe aufgenommen wurden oder ob Lilli Fischel der Stadt Karlsruhe zugeordnet wurde.⁴⁰¹ Unbeantwortet bleibt bisher auch von wem und aus welchem Grund Ausschnitte einiger Abzüge angefertigt wurden. Im Zuge der Publikation des fotografischen Nachlasses Moholys wurde die Reihe an 300 Portraits als Abbildungen von „Personen aus dem Umkreis des Bauhauses, von Freund[:inn]en und Bekannten“⁴⁰² beschrieben. Zu wem Fischel gehörte, bleibt offen. Das Ablichten der Direktorin durch die Bauhaus-Fotografin verdeutlicht den Bezug Fischels zur Moderne und bietet Grund, das Netzwerk Fischels weiter zu untersuchen.⁴⁰³

Die durch Reisen, Ankäufe und Fotografien belegten Kontakte verdeutlichen das nationale und internationale Netzwerk, in dem sich Fischel bewegte. Durch dieses entstanden Ausstellungen und Ankäufe, die Zeugnisse der aktiven und progressiven Museumsgestaltung Fischels sind. Die regelmäßig neuen Ausstellungen und Ankäufe wurden von der Presse stets kommentiert, sodass die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Kunsthalle gelenkt wurde,⁴⁰⁴ auch wenn diese nicht nur positiv war, wie das Beispiel der Karikatur zeigte.

Lilli Fischels Tätigkeiten als Direktorin sind in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. Durch ihre Fächerkombinationen aus kunsthistorisch-theoretischen und praktischen Kursen über Archäologie und Geschichte bis hin zu wirtschaftlichen Kursen bildete sie eine gute Ausgangssituation für ihr

³⁹⁹ **Sachsse/Hartmann:** Lucia Moholy, S. 150.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Es ist zudem darauf hinzuweisen, dass Lucia Moholy auch Hans Curjel und seine Familie abgelichtet hat. Die Fotos des Kunsthistorikers sind alle auf das Jahr 1929 datiert. Inwiefern ein Zusammenhang bestehen könnte, bleibt zu untersuchen. Dabei müsste genauer auf die Beziehung der beiden Museumsmitarbeiter:innen eingegangen werden, wofür die Befragung der Archivmaterialien zu Curjel hilfreich sein könnte.

⁴⁰² **Sachsse/Hartmann:** Lucia Moholy, S. 113.

⁴⁰³ Leider konnte bisher der Nachlass Moholys nicht eingesehen werden und in den Archivunterlagen der Kunsthalle Karlsruhe ließ sich kein Hinweis zu einem Kontakt finden. Der Nachlass Moholys umfasst Briefe und andere Lebensdokumente in denen Hinweise auf Kontakt zu Lilli Fischel oder der Kunsthalle Karlsruhe zu finden sein könnte. Vgl. Ebd., S. 111.

⁴⁰⁴ Vgl. **Angermeyer-Deubner:** Kunsthalle Teil 2, S. 131.

späteres Berufsleben. Die Jahre zwischen dem Studienabschluss und dem Berufseinstieg verbrachte sie damit, sich in unterschiedlichen Bereichen beruflich auszuprobieren. Die Jahre im Kunsthandel halfen ihr später als Direktorin bei Verhandlungen auf dem Kunstmarkt und werden ihr mit entsprechenden Kontakten den Arbeitsalltag erleichtert haben. Der Kampf, den sie in der Institution um die Anerkennung ihrer Arbeit führte, verdeutlicht das Selbstbewusstsein, welches sie bezüglich ihrer Arbeit besaß. Mit diesem Selbstbewusstsein stand sie wieder und wieder hinter ihren Forderungen, bis diese erfüllt wurden, ihr letzten Endes die Leitung der Kunsthalle offiziell übertragen und damit anerkannt wurde, dass sie die Arbeit ohnehin bereits leistete. Fischel äußerte sich nie explizit zu feministischen Themen, dennoch lässt sich die Tendenz an dem Kontakt zu ihrer Schwester und deren Einladung in das Museum aufzeigen. Außerdem kann noch auf ihre personellen Einstellungen verwiesen werden, durch die sie Frauen förderte.⁴⁰⁵

3.3. Hanna Stirnemann (1899 – 1996)

Hanna Stirnemann leitete von 1930 bis 1935 das Stadtmuseum in Jena. Die spätere Direktorin wurde am 12. Oktober 1899 in Weißenfels in Sachsen-Anhalt als Margarete Luise Johanna Stirnemann geboren und wuchs gleichenorts auf.⁴⁰⁶ Ihr Vater Albert Stirnemann war als Kaufmann im Eisenhandel tätig.⁴⁰⁷ Über ihre Mutter Margaretha Stirnemann geborene Elsaß ist nichts weiter bekannt, genauso wenig wie über Geschwister.⁴⁰⁸ Einzig in ihrem Personalbogen, den sie bei der Einstellung in Jena ausfüllte, wurde ein Geschwisterkind Namens Hennie aufgelistet, geboren am 3. Oktober 1900.⁴⁰⁹

3.3.1. Ausbildung: Schulischer Werdegang und Studium in Halle und Wien

„...nach meinem Wunsche“⁴¹⁰. So beschrieb Hanna Stirnemann selbst das Fortsetzen ihrer schulischen Laufbahn nach dem ersten Weltkrieg. Die ersten zehn Schuljahre besuchte sie das städtische Lyzeum in Weißenfels. Während des Krieges blieb sie nach eigenen Angaben im Elternhaus, da zu diesem Zeitpunkt in der Familie offenbar keine zukunftsweisenden Entscheidungen getroffen werden konnten. Zwischen 1916 und 1919 setzte ihre schulische Ausbildung kriegsbedingt aus. Kurzzeitig ging sie im thüringischen Sonderhausen zur Schule, bis sie ab 1919 bis 1922 in Weißenfels ihren Abiturabschluss inklusive des Latinums absolvierte.⁴¹¹ Dass sie die Ausbildung fortsetzen wollte und konnte, zeigt die

⁴⁰⁵ Es sind mindesten zwei Frauen zu nennen, die durch Lilli Fischel eingestellt wurde: Elisabeth Neumann als Volontärin und Gretel Lägner zur Aufarbeitung der Depotbestände. Vgl. LABW, GLAK 235, Nr. 40254, Bl. 39, 45. Einstellung der Volontärin an der Badischen Kunsthalle, vom 19. Februar 1929; Personal der Badischen Kunsthalle, vom 3. November 1931. Es wurde an dieser Stelle kein Vergleich zu männlichen Angestellten hergestellt.

⁴⁰⁶ Vgl. Universitäts-Archiv Halle-Wittenberg, folgend abgekürzt UAHW, Rep. 21, Nr. 677, S. 26, Selbstverfasster Lebenslauf.

⁴⁰⁷ Vgl. UAHW, Rep. 46, Nr. 35 (1922-1926), S. 2.

⁴⁰⁸ Vgl. UAHW, Rep. 21, Nr. 677, S. 26, Selbstverfasster Lebenslauf.

⁴⁰⁹ Vgl. Stadtarchiv Jena, folgend abgekürzt mit SAJ, Personalakte Stirnemann D Id-61, Bl. 1. Akte wird folgend mit D Id-61 bezeichnet.

⁴¹⁰ UAHW, Rep. 21, Nr. 677, S. 26, Selbstverfasster Lebenslauf.

⁴¹¹ Vgl. Ebd.

wirtschaftlichen Möglichkeiten der Familie und gleichzeitig den Willen Stirnemanns. Auch in den Abschlussnoten spiegelt sich ihre Motivation wider: ihr Fleiß wurden mit „sehr gut“ benotet.⁴¹²

In ihrem Studium an der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg (Abb. 14)⁴¹³ zeigten sich früh die Ambitionen, die Stirnemann mit in das Studium brachte. Sie schrieb sich für Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie ein.⁴¹⁴ Auf dem Anmeldezettel vermerkte Stirnemann bereits, das Studium mit einer Promotion abschließen zu wollen.⁴¹⁵ Außerdem gab sie in ihrem Lebenslauf an, in den ersten vier Semestern bei der Wahl ihres Hauptfaches zwischen Kunstgeschichte und Germanistik geschwankt zu haben.⁴¹⁶ Im ersten Semester meldete sie sich für zehn Kurse an, im zweiten sogar für 15.⁴¹⁷ In den Semestern lässt sich eine gezieltere Kurswahl ablesen. Sie wählte vermehrt Kurse bei ihrem späteren Doktorvater Paul Frankl (1878–1962).⁴¹⁸ Dennoch gestaltete Stirnemann ihr Studium vielfältig. Sie studierte beispielsweise auch bei dem Literaturwissenschaftler Wolfgang Liepe (1888–1962), dem Psychologen und Philosophen Theodor Ziehen (1862–1950) und dem Philosophen Paul Menzer (1873–1960).⁴¹⁹ In ihrem Lebenslauf, mit dem sie sich im Stadtmuseum in Jena bewarb, vermerkte sie zusätzlich, dass sie Pädagogik studierte.⁴²⁰ Sie erwähnt dort auch Buchbinderkurse, die sie während des Studiums fünf Semester in Form von Abendklassen in Halle absolvierte.⁴²¹ Sie gab an, dieses Handwerk erlernt zu haben, „um Aufgaben u. Ziele neuzeitlichen Künstlerhandwerks kennen“⁴²² zu lernen. Stirnemann stellte also schon während des Studiums einen aktiven Bezug zwischen der theoretischen Kunstgeschichte und der praktischen Kunst her.

In ihrem Auslandssemester in Wien belegte sie Kurse bei insgesamt sieben Professoren: Drei der Kunstgeschichte, einer der neueren Kunstgeschichte, zwei der Archäologie und einem der Philosophie.⁴²³ An der Kurswahl lässt sich die Konzentration auf die Kunstgeschichte ablesen. Sowohl praktische Übung, unter anderem an Kunstdenkmälern in Österreich, als auch klassische kunsthistorische Themen, wie die italienische Kunstgeschichte, belegte sie bei dem Kunsthistoriker Julius von Schlosser (1866–1938). Auch die anderen Seminare, sowohl in der Kunstgeschichte als auch

⁴¹² Vgl. Ebd., S. 33, Abschlusszeugnis der Oberrealschule zu Weißenfels mit Reformrealgymnasium.

⁴¹³ Die Fotografie ist auf einem Blog veröffentlicht, auf dem auch der Fotograf, der Ort und die Datierung genannt werden. Verifiziert werden konnten die Angaben nicht. Vgl. Abbildungsverzeichnis.

⁴¹⁴ Vgl. UAHW, Rep. 47 Johanna Stirnemann 1, Anmeldeformular.

⁴¹⁵ Vgl. Ebd.

⁴¹⁶ Vgl. UAHW, Rep. 21, Nr. 677, S. 26, Selbstverfasster Lebenslauf. Laut des Blogbeitrag zu Hanna Stirnemann betätigte sie sich in dieser Zeit auch als Lyrikerin. Vgl. Blogbeitrag „Hanna Stirnemann (1899-1996) als Lyrikerin“ am 30. Januar 2011 auf „Altes und Neues von Bernd Nowack, Dessau“: <https://barrynoa.blogspot.com/2011/01/hanna-stirnemann-1899-als-lyrikerin.html> (Letzter Zugriff 09. Januar 2022, 15.39 Uhr). Die Angaben des Blogs sind ohne weitere Quellen und die Originale bisher nicht einsehbar gewesen.

⁴¹⁷ Vgl. Ebd., S. 11 f.

⁴¹⁸ Vgl. Ebd., S. 14 f.

⁴¹⁹ Vgl. Ebd.

⁴²⁰ Vgl. SAJ, D Id-61, Bl. 4. In diesem Fach prüfet Paul Menzer sie zum Abschluss ihrer Promotion. Vgl. UAHW, Rep. 21, Nr. 677, S. 5.

⁴²¹ Vgl. SAJ, D Id-61, Bl. 5.

⁴²² Ebd.

⁴²³ Vgl. Universitätsarchiv Wien, Nationale der Philosophischen Fakultät, WS 1924/25 Sch-St, Johanna Stirnemann.

in der Archäologie und Philosophie, zeigen eher klassische Themen auf: Geschichte der gotischen Plastik und Malerei, Meisterwerke griechischer Plastik, Systeme der großen Denker. Das Seminar, welches sie bei Josef Strzygowski (1862–1941) besuchte, wurde unter dem Titel „Planmäßige Kunstbetrachtung“ angekündigt und lässt somit wenig Rückschlüsse auf inhaltliche Arbeit zu.⁴²⁴ Einzig das Seminar bei Max Eisler (1881–1937) zu „Der Künstler als Kritiker; Von Goya bis Gogh“ umfasste moderne Ansätze des Faches und eine Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart.⁴²⁵ Ihr Auslandssemester ist somit nicht als gravierender, verändernder Richtungsweiser ihrer inhaltlichen Ausrichtung einzuordnen, sondern vielmehr als Ergänzung der bisherigen Lehrinhalte und dem Kennenlernen von anderen Methoden für ihr Studium.⁴²⁶

„Auf vielen Reisen lernte ich auf breiter Basis sehen u. sammeln“⁴²⁷ schrieb Hanna Stirnemann in ihrem Lebenslauf über ihre Zeit im Studium. Es konnte nicht herausgefunden werden, welche Reisen gemeint sind oder wie kostenintensiv diese waren, dennoch ist davon auszugehen, dass die Finanzierung mit Hilfe ihrer Eltern gewährleistet wurde.

Stirnemann promovierte über den Stilbegriff des „Spätgotischen in der altdeutschen Malerei“ und bearbeitete damit ein Thema, welches sich gut in die damals vorherrschenden Themen ihres Studiums und den entsprechenden Kanon einfügte. Ähnlich wie bei Fischel müsste auch hier eine vergleichende Analyse der Methodik zu anderen Abschlussarbeiten angestellt werden, um einordnen zu können, ob moderne Ansätze des Faches aufgegriffen wurden.

Die Universitätsstadt Halle an der Saale liegt unweit Stirnemanns Geburtstortes und Elternhaus. Stirnemann zog während der Semester nach Halle, um näher an der Universität zu leben.⁴²⁸ Sie meldete sich immer zwischen den Semestern für ungefähr je zwei Monate erneut in Weißenfels wohnhaft.⁴²⁹ Unmittelbar nach der Beendigung ihrer Promotion gab sie bei der Bezahlung der Promotionsgebühren an die Universität als Meldeadresse erneut die Adresse ihres Vaters, beziehungsweise ihrer Familie in Weißenfels an.⁴³⁰ Diese Erkenntnisse lassen den Rückschluss zu, dass ihr Elternhaus eine sichere Anlaufstelle bot, von der aus sie das Studium begann, wo sie sich zwischen den Semestern aufhielt und nach Beendigung wieder hin zurückkehren konnte. Es kann nach den

⁴²⁴ Vgl. Universitätsarchiv Wien, Nationale der Philosophischen Fakultät, WS 1924/25 Sch-St, Johanna Stirnemann. Es wird darauf hingewiesen, dass Strzygowski zu den Professoren gehörte, bei denen vermehrt Frauen studierten Vgl. **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 15.

⁴²⁵ Der Kunsthistoriker war seiner Zeit selbst Schüler von Strzygowski in Wien gewesen. Vgl. **Adunka, Evelyn**: Max Eisler: Wiener Kunsthistoriker und Publizist zwischen orthodoxer Lebenspraxis, sozialem Engagement und wissenschaftlicher Exzellenz, Berlin Leipzig 2018.

⁴²⁶ An dieser Stelle kann auf die Studentinnen verwiesen werden, die bei Strzygowski studierten und später zu Kunst und deren methodologischer Deutung und Bewertung im globalen und transkulturellen Kontext arbeiteten. Damit scheinen die Ansätze, die unter dem Professor vermittelt wurden, zukunftsorientiert und kritisch gewesen zu sein. Vgl. **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 17.

⁴²⁷ SAJ, D Id-61, Bl. 4.

⁴²⁸ Vgl. UAHW, Rep. 47 Johanna Stirnemann 1 und 2 Anmeldeformulare.

⁴²⁹ Vgl. UAHW, Rep. 21, Nr. 677, S. 9. Nachweis des Einwohnermeldeamts in Weißenfels.

⁴³⁰ Vgl. Ebd., S. 8 mit UAHW, Rep. 46, Nr. 35 (1922-1926) 1 und die Adresse ist auch auf dem Abschlusszeugnis in UAHW, Rep. 21, Nr. 677, S. 33 in der oberen rechten Ecke vermerkt.

vorangegangenen Kapiteln davon ausgegangen werden, dass die Familie finanziell stabil aufgestellt gewesen sein musste, da sonst die Finanzierung eines Studiums eher unwahrscheinlich gewesen wäre. Die Aufenthalte Stirnemanns in Weißenfels zwischen den Semestern könnten ein Indiz dafür sein, dass die Familie zwar abgesichert war, dennoch als nicht notwendig eingestufte Ausgaben vermeiden musste. Als sie empfehlende Referenz gab Stirnemann bei ihrer Bewerbung in Jena den Justizrat Alfred Junge (?–1949) an, der das Heimatkunde Museum in Weißenfels leitete. Daraus könnte die Annahme abgeleitet werden, dass sie dort zeitweise tätig war.⁴³¹

Bezüglich Stirnemanns schulischer und akademischer Ausbildung kann ihr eigenes Engagement, durch welches sie die Voraussetzung zum Studium erlangte, hervorgehoben werden. Ihr Einsatz im Studium zeichnete sich durch vielfältig belegte Kurse und ausgezeichnete Noten ab. Außerdem verknüpfte sie die theoretischen mit den praktischen Kursen. Die Familie bot ihr dabei finanziellen Rückhalt und Sicherheit, sodass sie ihr Studium ohne Komplikationen, mit einem Auslandssemester und einer Promotion abschließen konnte.

3.3.2. Berufseinstieg: Praxiserfahrung in Museen

Der Berufseinstieg Stirnemanns kann in drei Stationen eingeteilt werden: Oldenburg, Greiz und Jena. An allen drei Orten arbeitete die Kunsthistorikerin in Museen.

3.3.2.1. Landesmuseum in Oldenburg: Hilfskraft und stellvertretende Direktorenassistentin

Rückblickend kommentiert Stirnemann ihre Zeit am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg wie folgt: „Dort wurde ich eingehend in alle museumstechnischen Aufgaben eingeführt [...]“⁴³². Unmittelbar nach dem Promotionsabschluss trat die Kunsthistorikerin eine Stelle als wissenschaftliche Hilfsarbeiterin unter dem Gründungsdirektor Walter Müller-Wulckow (1886–1964) an. Ab dem 12. Mai 1927 war sie für zwei Jahre als Hilfskraft und stellvertretende Direktorenassistentin angestellt.⁴³³ Ihre dortigen Aufgaben wurden von ihr selbst im Nachhinein zusammengefasst:

*„Katalogisierung der Sammlungsbestände, Neueinrichtungen u.- ausstellungen einzelner Abteilungen, Pressebearbeitung (jeden Mittwoch eine kleine Notiz aus dem Museum dann auch größere Aufsätze und Besprechungen), Führungen, Vorträge, wechselnde Ausstellungen, Ankäufe, Besichtigungen, Taxationen.“*⁴³⁴

⁴³¹ Vgl. SAJ, D Id-61, Bl. 3. Weitere Informationen dazu könnten im Museum im Weißenfels zu finden sein. Ob sie gegen Bezahlung arbeitete, um sich das Studium mitzufinanzieren oder ob es eine ehrenamtliche Arbeit war, konnte bisher auch durch Nachfrage im Stadtarchiv Weißenfels nicht beantwortet werden.

⁴³² Ebd., Bl. 5.

⁴³³ Vgl. Ebd.

⁴³⁴ Ebd., Bl. 5 f. Außerdem werden ihre Tätigkeiten von Müller-Wulckow in seiner Empfehlung für die Stelle in Jena detaillierter beschrieben und bewertet. Vgl. Ebd., Bl. 17.

Die Aufgaben, die Stirnemann beschrieb und übernahm, galten alle als elementar für die Museumsarbeit. Sie war sowohl im wissenschaftlichen Bereich aktiv, der bei der Ausstellungskonzeption und der Sammlungsarbeit von Nöten war, als auch in den praktischen Belangen wie Ankäufen oder der Werteinschätzung der Objekte. In Bezug auf Ankäufe wurde ihr ein „sicherer Blick und Qualitätsgefühl“⁴³⁵ durch den Direktor attestiert. Sie wurde für ihre hervorragenden Resultate, die sie auf Einkaufsreisen erzielte, und den Umgang mit Händler:innen gelobt (Abb. 15).⁴³⁶ In ihrem Aufgabenbereich werden auch vermittelnde Tätigkeiten genannt, wozu sowohl die Veröffentlichung von Mitteilungen in der lokalen Presse als auch die Durchführung von Führungen gezählt haben dürften. Des Weiteren übernahm sie auch die Kurse für Lehrer:innen.⁴³⁷

Stirnemann verwies auf die Zusammenarbeit mit der Vereinigung für junge Kunst in Oldenburg, die sie für Ausstellungsarbeiten, Führungen oder Pressemitteilungen anfragten.⁴³⁸ Hier zeigte sich erneut, wie schon bei den handwerklichen Kursen im Studium, dass Stirnemann über den institutionellen Rahmen hinausdachte. Durch diese Kontakte wird sie ein Gespür entwickelt haben, welches ihr ermöglichte, Ausstellungsthemen zu finden, die in der Gesellschaft Anklang fanden und aktuelle Relevanz hatten.

Der Direktor in Oldenburg schrieb in ihrem Empfehlungsschreiben für die bevorstehende Aufgabe in Greiz an den dortigen Bürgermeister Reinhard Erben (1885–1946) folgendes:

*"Eine rege Einfühlungsfähigkeit und natürlich praktische Veranlagung macht sie vielen männlichen Kollegen gerade auch in dieser Beziehung überlegen, sodass sie mit gefühlsmässiger Sicherheit rasch zu positiven Ergebnissen kommt. Dabei fehlt ihr keineswegs die wissenschaftliche Gründlichkeit, die sie der vorzüglichen Schulung durch Herrn Professor Frankl in Halle verdankt."*⁴³⁹

Das Zitat verdeutlicht, dass einer weiblichen Kunsthistorikerin andere Fähigkeiten zugeschrieben wurden, als den männlichen Kollegen. Dass der Direktor mit dieser genderbezogenen Bewertung zu Beginn des 20. Jahrhundert nicht allein war, wurde bereits in Kapitel 2.1. besprochen.⁴⁴⁰ Der Direktor und ehemalige Arbeitgeber Stirnemanns benennt in seiner oben zitierten Aussage die Verbindung zwischen ihrer Sicherheit in der Praxis mit ihrer wissenschaftlichen Kompetenz, welche er mit ihrem Professor verknüpfte. Das verdeutlicht, dass ihre Eigenschaften laut Müller-Wuckow einerseits auf ihr Geschlecht zurückzuführen waren oder zumindest damit in Verbindung standen und sie andererseits

⁴³⁵ Ebd., Bl. 16, verso.

⁴³⁶ Vgl. Ebd. Mit den Archivalien in Oldenburg ließe sich eine genauere Liste von Ankäufen erstellen, an denen Hanna Stirnemann beteiligt war. An dieser Stelle muss der Verweis auf die Literatur ausreichen. Vgl. **Stamm**: Der zweite Aufbruch in die Moderne, S. 263–279. Das Foto zeigt Müller-Wulckow und Stirnemann mit dem Künstler Bernhard Hoetger (1874–1949) etwas Ende 1929, als sie schon in Greiz tätig war.

⁴³⁷ Vgl. SAJ, D Id-61, Bl. 16, verso, Nr. 3.

⁴³⁸ Vgl. Ebd. Bl. 6.

⁴³⁹ Vgl. Ebd., Bl. 9.

⁴⁴⁰ Explizit kann an dieser Stelle der Kunsthistoriker Hermann Grimm (1828–1901) zitiert werden: „Frauen haben eine andere Art, die Dinge zu betrachten als Männer.“ Zitiert nach: **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 9. Ein weiteres Zitat von Grimm ist inhaltlich fast deckungsgleich mit dem des Direktors des Landesmuseums in Oldenburg Walter Müller-Wuckows (1886–1964): „Frauen pflegen allerdings bei der Beurteilung von Werken der Kunst und Literatur mit Sicherheit ein richtiges Urteil zu fällen und mit den Worten zu begründen.“ Zitiert nach: Ebd., S. 10.

ihre Fähigkeiten einem Mann, ihrem Doktorvater, zu verdanken habe. Dessen ungeachtet wird das Empfehlungsschreiben des Direktors im Bewerbungsverfahren unterstützend geholfen haben und hatte somit positive Auswirkungen auf die Fortsetzung der Karriere Stirnemanns.

Um Stirnemanns genauen Tätigkeiten in Oldenburg zu analysieren, müssten die dortigen Archivalien eingesehen werden. Dabei wäre es spannend, ihr schon dort entstandenes Netzwerk zu Künstler:innen, Händler:innen und Museumsmitarbeiter:innen zu skizzieren und abzugleichen mit dem aus Jena. Dadurch könnten Rückschlüsse bezüglich ihrer Ausstellungsthemen gezogen werden. Aus der Literatur lassen sich einige Namen von Künstler:innen ausmachen, deren Werke in der Zeit Stirnemanns in Oldenburg angekauft und ausgestellt wurden.⁴⁴¹ Ein Foto (Abb. 16), das Hanna Stirnemann mit dem Direktor und Franz Radziwill (1895–1983) zeigt, beweist, dass die Kunsthistorikerin in persönlichem Kontakt mit dem Künstler war.⁴⁴² Eingehendere Ausstellungsanalysen aus der Zeit in Oldenburg würden auch die Grundlage bieten, um methodische Ansätze ihrer Tätigkeiten in Greiz zu erkennen und auf ihre Ausbildung rückzuschließen. Das würde sowohl eine Untersuchung von Stirnemanns Engagement in der Vereinigung für junge Kunst ermöglichen als auch eine Präzision ihres Netzwerkes, das sich aus den dortigen Aktivitäten ergab.⁴⁴³

In Oldenburg bot sich Stirnemann die Möglichkeit, die alltäglichen Aufgaben des Museumsalltags kennen zu lernen. Das Vertrauen, welches der Direktor in sie hatte, ließ ihr großen Spielraum, sodass sie unmittelbaren Kontakt zu Künstler:innen aufbauen und den Kunstverein aktiv mitgestalten konnte. Es ist anzunehmen, dass sie durch den Schwerpunkt des Museums und die Vereinigung namhafte Künstler:innen der Moderne in Oldenburg kennenlernte.⁴⁴⁴

3.3.2.2. Reussisches Heimatmuseum in Greiz: Museumsaufbau

Im Reussischen Heimatmuseum in Greiz bot sich Hanna Stirnemann die Möglichkeit, ihr Erlerntes in dem Neuaufbau eines Museums anzuwenden. Die Autorin Maria Schmid fasst diese Zeit Stirnemanns in Greiz wie folgt zusammen: „... wo sie sich durch umfangreiches Wissen, gewinnende Art, große

⁴⁴¹ Vgl. **Stamm**: Der zweite Aufbruch in die Moderne, S. 22. Zum Beispiel: Paula Modersohn-Becker (1876–1907) und Aenne Biermann (1898–1933), sowie Franz Radziwill, Jan Oeltjen (1880–1968) und weitere zu nennen.

⁴⁴² Hanna Stirnemann führte eine Beziehung mit dem Direktor in Oldenburg. Ebd., S. 27. Diese Beziehung wird an dieser Stelle nicht weiter in der Arbeit thematisiert, dennoch ist bei den Gutachten Müller-Wulckow die private Beziehung mitzudenken.

⁴⁴³ Einen Ausgangspunkt der Recherche über die Vereinigung bietet: **Heckötter, Anna**: „Für das Schaffen der Lebenden“ - das Landesmuseum und der Vereinigung für junge Kunst, in: *Stamm, Rainer/Landesmuseum für Kunst - und Kulturgeschichte Oldenburg (Hgg.): Der zweite Aufbruch in die Moderne: Expressionismus, Bauhaus, Neue Sachlichkeit: Walter Müller-Wulckow und das Landesmuseum Oldenburg, 1921-1937, Oldenburg 2011, S. 30–45.* Die Untersuchung der Beziehung von Müller-Wulckow zu der Vereinigung könnte Rückschlüsse auf Stirnemanns Arbeit im Kunstverein Jena zulassen. Müller-Wulckow führte wie Stirnemann später auch selbst durch die Ausstellungen der Vereinigung. Dazu müsste auf die Unterscheidungen zwischen den Strukturen der Kunstvereinigung in Oldenburg und dem Verein in Jena geachtet werden, um keine falschen Schlüsse zu ziehen.

⁴⁴⁴ Dazu mehr in: **Stamm**: Der zweite Aufbruch in die Moderne.

Begabung für Vorträge und Führungen, Gewandtheit im Schriftwechsel und im Verkehr mit dem Publikum bewährt hatte.“⁴⁴⁵ Die Stelle wurde ihr auf Empfehlung von Paul Weber, dem Direktor des Stadtmuseums in Jena, übertragen.⁴⁴⁶ Ihr Vertrag ging von April bis Oktober 1929. Die Ausgangslage in Greiz war in musealer Hinsicht prekär: Der Bestand lagerte laut Stirnemanns Aussage seit etwa sieben Jahren in einem Heizungskeller einer Schule. Es gab kein Sachverzeichnis und die Objekte wurden nicht gepflegt.⁴⁴⁷ Durch diese schlechten Bedingungen eröffnete sich der Kunsthistorikerin allerdings die Möglichkeit, frei und nicht vorgeprägte museale Konzepte auszuarbeiten. Die Stadt Greiz mietete insgesamt zwölf Räume an, die Stirnemann frei gestalten und nutzen konnte.⁴⁴⁸ Somit oblag es ihr auch über Baumaßnahmen zu entscheiden, genauso wie über die Inneneinrichtung. Ihre Entscheidungen wurden durch politische Instanzen abgesegnet und umgesetzt, sodass sie sich mit der Aufarbeitung des Bestandes auseinandersetzen konnte.⁴⁴⁹ Die Zusammenarbeit mit Politiker:innen und beauftragten Firmen wird in einer Kleinstadt wie Greiz auf persönlichen Gesprächen aufgebaut worden sein, wodurch die Vermutung nahe liegt, dass optimale Bedingungen geboten waren, um die Verflechtung zwischen Politik und Museumsstrukturen zu erproben und Sicherheit im Verhandeln zu erlangen. In der grundlegenden Aufarbeitung des Bestandes und der Beaufsichtigung der Objektpflege wird Stirnemann die Erfahrungen aus den Jahren, die sie bereits in einem Museum tätig war, angewendet haben. Zudem engagierte sich Stirnemann für Neuerwerbungen um Sammlungslücken zu schließen.⁴⁵⁰ Dafür war ein intensiver Austausch mit der Bevölkerung in Greiz und eine Beschäftigung mit der Stadtgeschichte nötig. In dieser Hinsicht erwies die spätere Direktorin sich als sehr engagiert und erfolgreich. Es konnten viele Geschenke und Leihgaben dem Bestand hinzugefügt werden.⁴⁵¹ Die Kunsthistorikerin Gloria Köpnick erläutert das Ausstellungskonzept Stirnemanns in Greiz und hebt die thematische Ausrichtung hervor, die Stirnemann für die Sammlungspräsentation wählte.⁴⁵² Köpnick stellt einen Bezug zwischen einer in Oldenburg stattgefundenen Ausstellung der Oldenburger Vereinigung für junge Kunst und der modernen Abteilung in Greiz her und geht davon aus, dass Stirnemann sich durch erstere zu der Gestaltung des Raumes in Greiz hat inspirieren lassen. Der Raum wurde mit Objekten aus der Dessauer Bauhausschule und der Staatlichen Bauhochschule in Weimar

⁴⁴⁵ Schmid u. a.: Rausch und Ernüchterung, S. 23. Schmid macht jedoch nicht deutlich welche Quellen ihr als Grundlage für die Annahme dienten.

⁴⁴⁶ Vgl. SAJ, D Id-61, Bl. 6. Wie zu dieser Zeit der Kontakt zwischen Paul Weber und ihr aussah, müsste genauer untersucht werde. Es ist jedoch anzunehmen, dass der Kontakt über das Oldenburger Museum zustande kam. Dort könnten aus der Einsicht der entsprechenden Archivalien genauer Erkenntnisse gewonnen werden.

⁴⁴⁷ Vgl. Hellmann: Johanna Hofmann-Stirnemann, S. 73. Die Aussagen Stirnemanns, die in diesem Aufsatz zitiert wurde, wurden von der Autorin nicht durch Quellennachweise belegt. Die Quelle ist allerdings in Vgl. SAJ, D Id-61, Bl. 6 zu finden.

⁴⁴⁸ Vgl. Hellmann: Johanna Hofmann-Stirnemann, S. 73.

⁴⁴⁹ Vgl. Ebd.

⁴⁵⁰ Vgl. Ebd.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Vgl. Köpnick: Kunstwerk des Monats: Gabriele Münter Portrait Hanna Stirnemann, 1934 Öl auf Pappe 44,7 x 34,7 cm Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, S. 2.

ausgestattet und stellt damit direkte Bezüge zu modernen Kunstauffassungen her.⁴⁵³ Nach der Eröffnung des Museums am 12. Oktober 1929 war die Arbeit Stirnemanns in Greiz beendet.⁴⁵⁴

Ihre dortige Zeit kann rückblickend als Generalprobe für ihre kommende Aufgabe eingeordnet werden. Sie hatte die Möglichkeit, das Museum grundlegend aufzubauen und ihre eigenen Konzepte zu entwickeln und umzusetzen. Gleichzeitig musste sie Verhandlungen mit Politiker:innen und Firmen führen. Darüber hinaus galt es den direkten Kontakt zu Bürger:innen zu suchen, um den Sammlungsbestand aufzustocken. Ihre Aufgaben erfüllte Stirnemann zügig und stellte somit ihr fachliches Können, ihre persönliche Belastbarkeit und ihre sozialen Fähigkeiten unter Beweis. Damit schaffte sie sich die besten Voraussetzungen für ihre Anstellung am Stadtmuseum in Jena.⁴⁵⁵

3.3.2.3. Stadtmuseum in Jena: wissenschaftliche Assistentin

„Es ist dabei daran gedacht, dass der Assistent gegebenenfalls in einigen Jahren die Leitung des Museums überhaupt übernehmen müsste, da Herr Professor Weber in Rücksicht auf sein Alter diese in absehbarer Zeit abzugeben gedenkt.“⁴⁵⁶ Mit diesen Worten wandte sich der Jenaer Oberbürgermeisters Alexander Elsner (1881–1945) an den Greizer Oberbürgermeister Reinhard Erben, um anzufragen, ob dieser Hanna Stirnemann als geeignet für die Position sähe. In dem weiteren Verlauf des zitierten Schreibens wurde explizit auf die nötigen Fähigkeiten einer Führungsperson hingewiesen: Verwaltung des Museums, Erhaltung und Ergänzung der Bestände sowie die Übernahme des Schriftverkehrs. Gleichzeitig galt es eine Person zu finden, die auch Führungen machen und Vorträge halten könne.⁴⁵⁷ Außerdem wurde vorausgesetzt, dass sie in der Lage sein müsse, „die Bestände der grossen Masse, insbesondere der heranwachsenden Jugend, die hier grosses Interesse an den Tag legt, näher zu bringen und damit die toten Sammlungen der Gegenwart lebendig macht.“⁴⁵⁸ Insbesondere fällt der Bezug zur Gegenwart auf, der hergestellt werden sollte. In dem oben zitierten Schreiben wird auch schon angedeutet, dass es zu einer Zusammenlegung des Museums und des Kunstvereins in Jena kommen könnte.⁴⁵⁹ Dadurch würde sich ein weiteres Arbeitsfeld für die einzustellende Person ergeben. Ergänzend erwähnte Elsner die Lehrtätigkeit in der Volkshochschule, die mit der Anstellung verbunden sein würde. Wie geeignet Stirnemann für die vorgesehene Stelle und damit auch implizit für den in Aussicht gestellten Direktorinnenposten gesehen wurde, spiegelt sich in

⁴⁵³ Vgl. Ebd.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁵⁵ Alle verwendeten Aufsätze, sowohl von Hellmann als auch von Schmid, geben keine Quelle bezüglich der Informationen, die sich auf die Arbeit in Greiz beziehen, an. Auch der auf der Webseite des Oldenburger Museums publizierte Beitrag von Köpnick gibt, vermutlich auch auf Grund des Formates, keine weiteren Quellenhinweise. An dieser Stelle müsste, bei weiterführender Forschung, Quellenmaterial in den Originalen recherchiert und belegt werden.

⁴⁵⁶ SAJ, D Id-61, Bl. 11.

⁴⁵⁷ Vgl. Ebd., Bl. 11 f.

⁴⁵⁸ Ebd., 11, verso.

⁴⁵⁹ Vgl. Ebd.

mehrfachen Quellen wider. Unter anderem zählen dazu die sich im Archiv in Jena befindenden Empfehlungsschreiben von Müller-Wuckow, Paul Frankl und ihrem Buchbinderlehrer Otto Pfaff aus den Abendkursen in Halle, sowie das Antwortschreiben von Erben. Zu beachten ist dafür besonders der Bezug, den ihr Lehrer Otto Pfaff herstellte. In seinem Empfehlungsschreiben zieht er die schon vorher angesprochene Verbindung zwischen der Praxis und der Theorie:

„Ich bin der Meinung, daß neben kunsthistorischer Befähigung für museumsverwaltende Arbeit, weitgehendste für formale Gestaltung, Vertrautsein mit künstlerischer Arbeit für den inneren Aufbau eines Museums, das der Gegenwart dienen will, unumgänglich ist; und diese Fähigkeit hierfür besitzt Fräulein Dr. Stirnemann in hohem Maße.“⁴⁶⁰

Ihr langjähriger Lehrer stellte damit den Bezug zur Ausrichtung Stirnemanns zur Gegenwart her. Hanna Stirnemann begann schließlich die Anstellung als wissenschaftliche Assistenz am Stadtmuseum in Jena zum 15. November 1929.⁴⁶¹ Ihre dortigen Tätigkeiten als Assistentin umfassten 14 Punkte sowie die Aufgaben, die sie in dem Verein und der Volkshochschule übernehmen sollte.⁴⁶² Sie selbst beschreibt ihre Aufgaben in dem Jahres- und Tätigkeitsbericht des Stadtmuseums 1929/30, den sie im März 1930 dem Theater- und Museumsausschuss vorlegte.⁴⁶³ Sie begann damit, sich einen Überblick über die Sammlung zu erarbeiten. Sie stellte kleinere Ausstellungen zusammen und nahm einige Umsortierungen vor. Des Weiteren wurden ihr organisatorische und bürokratische Aufgaben übertragen und sie kümmerte sich um Neuerwerbungen und Schenkungen. Hinzu kamen Vermittlungsaufgaben wie die Organisation von Vorträgen, Führungen und Kurse.⁴⁶⁴

Noch vor dem Tod Webers Ende Januar 1930 galt es für Stirnemann, weitere Aufgaben zu übernehmen, die er ihr vorbereitend übergab. Sie erarbeitete sich einen Überblick über die Verwaltungsstrukturen und das Aktenmaterial. Zusätzlich übernahm sie abwechselnd mit ihrer Kollegin Margarete Riemenschneider-Hoerner (1899–1985) die Kurse an der Verwaltungsakademie.⁴⁶⁵ Sie formulierte in dem Tätigkeitsbericht deutlich die Vision, die sie als Direktorin von dem Museum hatte:

„Nach wie vor wird die Hauptaufgabe des Museums sein, den lebensvollen Kontakt zu schaffen mit seinen Besuchern; liegt doch der Wert unseres Museums nicht in der künstlerischen Qualität des Dargebotenen, wodurch ein Kunstmuseum oft unmittelbar und für sich selbst sprechen kann, sondern hier handelt es sich viel mehr um die geistes- und kulturgeschichtliche Beziehung eines Gegenstandes, einer Persönlichkeit, eines Künstlers, die einer eingehenderen Erläuterung und Herausarbeitung bedarf.“

Dafür reicht aber ein derart ortsgeschichtliches Museum tiefer hinein in die Lebenskreise aller Bevölkerungsschichten. Es kommt also zunächst schon wegen der Ungunst und Knappheit der Räume nicht so sehr darauf an, die Bestände zu vergrößern, als sie auszuwerten. Dies soll geschehen durch ständiges Wachhalten des öffentlichen Interesses.“⁴⁶⁶

⁴⁶⁰ Vgl. Ebd., Bl. 14.

⁴⁶¹ Vgl. SAJ, Stadtmuseum Jena, D Vb-4, Bl. 22. Akte wird folgend mit D Vb-4 bezeichnet.

⁴⁶² Vgl. SAJ, D Id-61, Bl. 19.

⁴⁶³ Vgl. SAJ, D Vb-4, Bl. 20-23.

⁴⁶⁴ Vgl. Ebd., Bl. 22.

⁴⁶⁵ Vgl. Ebd.

⁴⁶⁶ Ebd., Bl. 23.

Sie ging auf das Ziel des Museums ein und riss an, wie sie dieses erreichen mochte. Sie ließ erkennen, dass sie das Potential der Sammlung kannte und daraus die Methoden entwickeln konnte, durch die das Ziel umgesetzt werden sollte. Alleine das obige Zitate verweist an drei Stellen auf den Kontakt mit Besucher:innen, der Bevölkerung und dem öffentlichen Interesse. Hier bildete sich ein Schwerpunkt ab, den die Direktorin forcierte. Sie zeigte damit, dass sie den Aufgaben, die der Bürgermeister von ihr erwartete, nachkam. Unmittelbar auf das Zitat folgend erklärt sie, mit welchen Methoden sie diese Verbindung zwischen dem Museum und der Bevölkerung Jenas herstellen möchte. Beispielsweise nannte sie die Idee eines Museumspreisausschreibens und Vorträge verschiedener Redner:innen und unterschiedlicher Themen, wodurch möglichst viele Interessensgebiete abgedeckt werden sollten.⁴⁶⁷ Sie führte die Vortragsreihe Webers weiter und wollte durch die Auswahl der Redner:innen Einfluss auf die Inhalte nehmen.⁴⁶⁸ Sie plante Sonderausstellungen mit Jenaer Künstler:innen, unter anderem mit der Malerin Luise Seidler (1786–1866) und dem Botaniker Matthias Schleiden (1804–1881), dessen Mappe neu angekauft wurde.⁴⁶⁹ Darüber hinaus plante sie öffentliche Führungen durchzuführen, wollte öffentliche Sprechstunden zu Werteinschätzungen einrichten und die Bibliothek frei zugänglich machen. Das Potenzial eines Stadtmuseums, möglichst alle Bevölkerungsschichten einzubeziehen, wollte sie mit diesen konkreten Plänen ausschöpfen. Einerseits wollte sie Bezug zur Jenaer Künstler:innenschaft herstellen, andererseits Besucher:innen durch ein größeres und vielfältigeres Programm ansprechen. Inwieweit sie diese Konzepte realisierte und ihre eigenen Methoden damit umsetzte, zeigt sich im folgenden Kapitel an einigen Beispielen.

3.3.3. Tätigkeiten als Direktorin

In der Sitzung des Theater- und Museumsausschusses wurde am 10. März 1930 entschieden, die Leitung des Museums Hanna Stirnemann probeweise für ein Jahr zu übertragen.⁴⁷⁰ Der entsprechende Vertrag begann offiziell am 1. April 1930.⁴⁷¹ Hinzukommend übernahm sie ab dem 29. Juli 1930 die Leitung des Kunstvereins in Jena.⁴⁷² Im Folgenden werden die Tätigkeitsbereiche im Museums und im Kunstvereins gleichberechtigt betrachtet, da sie in beiden Institutionen für die kuratorische Ausrichtung

⁴⁶⁷ Vgl. Ebd.

⁴⁶⁸ Vgl. Ebd., Bl. 22, 23.

⁴⁶⁹ Vgl. Ebd., Bl. 23. Zu einer Einzelausstellung im Museum kam es nicht, allerdings wurden Werke Seidlers im November 1930 im Rahmen einer Gruppenausstellung zu Familienbildnissen aus Jenaer Privatbesitz sowie in einer Gruppenausstellung zur Jenaer Zeichenkunst von 1800–1930 im Mai 1931 im Kunstverein präsentiert. Vgl. **Schmid u. a.**: Rausch und Ernüchterung, S. 201 f.

⁴⁷⁰ Vgl. SAJ, D Id-61, Bl. 21. Da Stirnemann die erste Nachfolgerin des Gründungsdirektors war, kann nicht beurteilt werden, ob eine vorläufige Einstellung auf Probe das übliche Vorgehen war.

⁴⁷¹ Vgl. **Schmid u. a.**: Rausch und Ernüchterung, S. 24.

⁴⁷² Vgl. Ebd. Die Verbindung des Kunstvereins und des Museums wurde von Einstellungsbeginn an berücksichtigt und durch die Personalie Hanna Stirnemann ausgefüllt. Die vorherigen Leitungen waren unterschiedlich besetzt und die Verbindung des Museums und des Vereins nicht entsprechend eng.

verantwortlich war.⁴⁷³ Diese Handlungsräume bearbeitete Stirnemann so vielfältig, dass im Rahmen dieser Arbeit eine Auswahl getroffen werden musste. Bezüglich der Ausstellungs- und Vermittlungskonzepte wird ein grober Überblick über die thematischen Schwerpunkte gegeben sowie auf die Methoden eingegangen, die sie für die Vermittlung entwickelte und anwandte. Um einen Eindruck von ihrem Netzwerk zu vermitteln, werden die Verbindungen zu Vereinen, ihre Reisen und die damit verbundene Vernetzung in Museums- und Künstler:innenkreise erläutert.

3.3.3.1. Museum als Volksbildungsstätte: Ausstellungs- und Vermittlungskonzepte

„Wie fassen wir heute das Museum in seiner Aufgabe und Zielsetzung auf? Die Antwort lautet: als Volksmuseum, als eine Bildungsstätte (im Sinne Lichtwarks) für das ganze Volk.“⁴⁷⁴ Diese Äußerung stammt aus dem 1936 verfassten Text „Das lebendige Museum“ von Stirnemanns und verdeutlicht ihre Auffassung, das Museum als Bildungsstätte anzusehen.

Bevor vertieft auf die Ausstellungen eingegangen wird, gilt es zu würdigen, dass Stirnemann, wie bereits ihr Vorgänger, fast alleine im Museum tätig war. Einzig der Museumswart Hermann Harras und die Sekretärin Helene Marcus unterstützten Stirnemann.⁴⁷⁵ Helene Marcus wurde zu Beginn des Jahres 1932 wegen Stellenabbaus entlassen.⁴⁷⁶ Im gleichen Jahr stellte Stirnemann die Volontärin Irmgard Koska ein, allerdings nur für etwas mehr als einen Monat.⁴⁷⁷

In den thematischen Ausrichtungen der Sonderausstellungen kristallisieren sich einige Schwerpunkte heraus. Diese Schwerpunkte waren einerseits abhängig vom Bestand der Sammlungen im Kunstverein und im Museum, andererseits auch von den Möglichkeiten und der Zielgruppe der jeweiligen Ausstellung. Vom Stadtmuseum werden einzig die Themen der Sonderausstellungen Beachtung finden.⁴⁷⁸ Die Themen der Sonderausstellungen im Museum weisen einen klaren Bezug zu der Stadtgeschichte auf. Zum Beispiel sind die Ausstellungen „Bedeutende Jenaer Persönlichkeiten zur Goethezeit in Bildnis und Handschrift“, „Bismarck und Jena“ oder auch „Luther und Jena“ zu erwähnen, die 1932 stattfanden.⁴⁷⁹ Hinsichtlich der Ausstellung „Jena und Umgebung in der Malerei unserer Zeit“

⁴⁷³ Auch wenn ab dem 13. Juli 1931 Hans Rose (1888-1945) die Geschäftsführung des Vereins übernahm, organisierte Stirnemann die monatlichen Ausstellungen im Verein. Vgl. **Ebd.**; SAJ, D Vb-4, Bl. 38: „Der Jenaer Kunstverein übertrug mir die Leitung der monatlich wechselnden Ausstellungen im Prinzessinnenschlösschen“

⁴⁷⁴ **Hofmann-Stirnemann, Hanna**: Das lebendige Museum, in: *Lüdtke, G./Sikorski, H. (Hgg.): Geistige Arbeit - Zeitung aus der wissenschaftlichen Welt*, Band 3. *Jahrgang, Nr. 8*, Berlin 1936, S. 9–10, S. 9.

⁴⁷⁵ Vgl. SAJ, D Id-61, Bl. 101, nur in diesem Dokument wird sein ganzer Name erwähnt, Lebensdaten sind der Autorin nicht bekannt.

⁴⁷⁶ Vgl. **Ebd.**, Bl. 152. Auch zu ihr sind der Autorin keine Lebensdaten bekannt.

⁴⁷⁷ Vgl. **Ebd.** Irmgard Kosak promovierte in Kunstgeschichte und war beteiligt an Bergungen von Kulturgut im Nationalsozialismus. Vgl. **Hoffmann, Meike**: Verboten und Verborgen - Lagerorte „Entarteter Kunst“, in: *Loitfellner, Sabine/Schölnberger, Pia (Hgg.): Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus: Mythen - Hintergründe - Auswirkungen*, Wien 2016, S. 401–420, S. 412. Lebensdaten sind der Autorin nicht bekannt.

⁴⁷⁸ Im Zuge einer genaueren Analyse der Sammlungsarbeit müssten die Ankäufe und Schenkungen im Zusammenhang mit Um- und Neusortierungen der ständigen Sammlungspräsentation untersucht werden.

⁴⁷⁹ Vgl. SAJ, D Vb-4, Bl. 87.

erläutert die Direktorin, dass die Ausstellung konzipiert wurde um „beweglich und auswechselbar“⁴⁸⁰ zu sein. Ein anderer wichtiger Punkt, der dabei hilft, die Person Hanna Stirnemann und ihre Ansätze zu verstehen, lässt sich in der Auswahl der Künstler:innen zu dieser Ausstellung ablesen. Sie wählte explizit Werke von Künstler:innen aus, deren wirtschaftliche Lage schwierig war und unterstützte sie so in deren Tätigkeiten als freischaffende Künstler:innen.⁴⁸¹ Diese Entscheidung verdeutlicht Stirnemanns Bewusstsein, durch Ausstellungen nicht nur inhaltliche Akzente setzen zu können, sondern auch Einfluss auf Strukturen zu nehmen. Dieses Bewusstsein ist mitzudenken bei der weiteren Aufschlüsselung ihrer Ausstellungskonzepte.

Da im Kunstverein die Ausstellungen monatlich wechselten und damit deutlich frequenter stattfanden als die des Museums, lassen sich dort vermehrt Erkenntnisse ableiten. Auffällig sind die Ausrichtungen der ersten Ausstellungen, die unter Stirnemanns Leitung eröffnet wurden. Die beiden Einzelausstellungen von der Malerin Paula Modersohn-Becker und die der Fotografin Aenne Biermann, fanden beide bereits im Frühsommer 1930 statt. Auch in den weiteren Jahren blieben weibliche Positionen im Kunstverein präsent.⁴⁸² Im Jahr 1932 erarbeitete Stirnemann in Zusammenarbeit mit dem Jenaer Frauenverein eine Ausstellung zum Thema „Gestaltende Arbeit der Frau. Malerei, Graphik, Plastik, Fotografie, Kunstgewerbe“, für die sie versuchte, Hannah Höch zu gewinnen.⁴⁸³ Anlässlich dieser Ausstellung hielt die Direktorin einen Vortrag „Künstlerisches Frauenschaffen“ und lud die Dichterin Lulu von Strauß und Torney-Diederichs (1873–1956) sowie die Schriftstellerin Ilse Faber (1887–?)⁴⁸⁴ ein, aus ihren eigenen Werken vorzulesen. Noch im Jahr 1934 präsentierte sie Werke Gabriele Münters aus 25 Schaffensjahren.⁴⁸⁵

Stirnemann kuratierte vermehrt Ausstellungen moderner Kunstauffassungen. Unter anderem sind die Ausstellungen von 1930 und 1931, „Gruppe junger Maler des Bauhaus Dessau – Schüler von Paul Klee und Wassily Kandinsky. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen von Otto Hofmann, Clemens Röseler, Margaret Leiteritz, Gerhard Kadow, Romain Clemens“ und „Neues Wohnen. Arbeiten von ehemaligen Lehrern der Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst in Weimar“, zu nennen.⁴⁸⁶ Zur Ersteren hielt ihr späterer Ehemann Otto Hofmann (1907–1996) die Eröffnungsrede mit dem Titel „Malerei unserer Zeit“. Zur letzteren bot sie selbst eine Führung an.

⁴⁸⁰ SAJ, Ebd., Bl. 249/33 und 178.

⁴⁸¹ Vgl. Ebd., Bl. 178. Genau dieser soziale Aspekt der Ausstellung wurde ihr von Hans Jansen vorgeworfen. Vgl. Ebd., Bl. 182.

⁴⁸² Vgl. Schmid u. a.: Rausch und Ernüchterung, S. 202. Unter anderem auch Lesungen von Autorinnen.

⁴⁸³ Vgl. Deutsche Digitale Bibliothek: Brief von Dr. Hanna Stirnemann an Hannah Höch. Briefkopf: „Kunstverein Jena. Ausstellung und Sammlung Prinzessinnenschlösschen [...]“ <http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/J5DWUD2N2O6BW4C3CANTDAEIFQ7OTEPI> (Letzter Zugriff 21. Juli 2021, 12.07 Uhr). Ob die Anfrage erfolgreich war, konnte bisher nicht rausgefunden werden.

⁴⁸⁴ Vgl. Lulu von Strauß und Torney-Diederichs, <https://d-nb.info/gnd/118630954> und Ilse Faber, <https://d-nb.info/gnd/1032137665> (Letzter Zugriff 14.12.2021, 17.58 Uhr).

⁴⁸⁵ Vgl. Schmid u. a.: Rausch und Ernüchterung, S. 202 f.

⁴⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 201 f.

Des Weiteren lassen sich mehrere Ausstellungen zum Thema Handwerkskunst finden. Somit blieb die Verbindung zwischen praktischer (Handwerks-)Kunst und ihrer wissenschaftlichen, kunsthistorischen Praxis bestehen, die Stirnemann seit dem Studium aktiv herbeiführte. Mit der Ausstellung von Arbeiten von Schüler:innen einer Lichtbildnerklasse ging sie auch der Aufgabenstellung nach, junge Menschen fürs Museum zu gewinnen.⁴⁸⁷ Durch junge Positionen im Ausstellungskontext ist auch davon auszugehen, dass das Publikum sich dementsprechend verjüngte und so schon früh das Interesse an Museen geweckt und unterstützt werden konnte. Zudem lassen sich viele Ausstellungen zeitgenössischer Künstler:innen aufzählen, unter anderem mit vielen Expressionist:innen und vermehrt mit Jenaer Künstler:innen.⁴⁸⁸ Die politische Bedeutung, die die zeitgenössischen Positionen einnahmen, verdeutlichte Hellmann, in dem sie anführte, dass in Thüringen bereits ab 1929 eine Koalition aus Rechtsbürger:innen und Nationalsozialist:innen regierte.⁴⁸⁹

Um eine genauere Untersuchung der Ausstellungskonzepte vorzunehmen, müssen die Handlungsräume Stirnemanns in dem Verein und dem Museum genauer untersucht werden. Diese werden überwiegend von den entsprechenden Sammlungen dominiert worden sein. Dabei müsste die thematische Ausrichtung der Ausstellungen in den beiden Institutionen, aber auch die anderer in Jena ansässigen verglichen werden. Daraus entstünde ein umfassenderes Bild, welches das Angebot der Stadt abbildet und zulässt, über mögliche Absprachen nachzudenken. Im Rahmen dieser Arbeit war eine umfangreiche Analyse dieses Aspekts nicht möglich.

Birgitt Hellmann ordnete Stirnemanns kuratorische Ausstellungskonzepte unmittelbar der Vermittlungsarbeit zu. Die Autorin gibt an, dass Stirnemann die bis dahin in Schauräumen ausgestellten Objekte in eine „didaktisch aufgebaute Exposition“⁴⁹⁰ brachte. Wie wichtig der Vermittlungsansatz für Stirnemann war, zeigt sich auch deutlich in der Zusammenarbeit mit Vereinen. Zum Ausdruck kommt er außerdem auch bei der Ausstellung „Kunstpädagogische Ausstellung. Arbeiten Jenaer Kunsterzieher. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Plastik“, die im Mai 1932 im Kunstverein zu sehen war. Besondere Aufmerksamkeit hinsichtlich ihres pädagogischen Ansatzes wird folgend auf die Arbeitsgemeinschaft „Museum und Schule“ gerichtet. Im Halbjahresbericht des Museums des ersten Halbjahrs 1930 wird die geplante Zusammenarbeit angesprochen.⁴⁹¹ Diese Kooperation wurde nicht explizit bei der Besetzung der Direktorinnenstelle angesprochen. Einzig das Herstellen des Bezugs zu den jungen Bürger:innen wurde thematisiert. Diese Arbeitsgemeinschaft war

⁴⁸⁷ Ebd., S. 202.

⁴⁸⁸ An dieser Stelle wird nicht genauer auf andere Positionen eingegangen, dass das Format eine Auswahl bestimmter Schwerpunkte nötig machte. Vgl. hierzu **Hellmann**: erste Museumsdirektorin, S. 332.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 331 f.

⁴⁹⁰ **Hellmann**: Johanna Hofmann-Stirnemann, S. 72.

⁴⁹¹ Vgl. SAJ, D Vb-4, Bl. 38.

Stirnemanns Methode, diese Verbindung herzustellen.⁴⁹² Am 22. Juni 1931 gründete sich die Arbeitsgemeinschaft offiziell.⁴⁹³ Als Stirnemann die Leitung des Museums übernahm, waren im Jahr 1929 insgesamt 25 Schulklassen im Museum.⁴⁹⁴ Die enormen Auswirkungen der Kooperation lassen sich folgend aus dem Jahresbericht 1932/33 ablesen:⁴⁹⁵ Die Anzahl der Schulklassen betrug im Jahr 1930/31 ganze 54 Klassen und im Folgenden sogar 116 Klassen, davon 109 aus Jena. Wie die Arbeit dieser Kooperation aussah, beschrieb Stirnemann in den Jahresberichten des Museums. Es wurden Abendführungen geplant, auf denen Lehrer:innen die Sammlung des Museums näher gebracht wurde, wodurch diese die Inhalte an ihre Schüler:innen vermitteln konnten.⁴⁹⁶ Bei der Umsetzung dieses Vermittlungsformat wird die Direktorin von ihrer Ausbildung in Oldenburg und den Erkenntnissen der dort bereits übernommenen Kurse für Lehrer:innen profitiert haben.

Zudem können die vielfachen Führungen und Vorträge Stirnemanns zu ihrem Engagement in der Kunstvermittlung aufgezählt werden.⁴⁹⁷ In dem Text von 1936 schrieb die damals in Berlin lebende Kunsthistorikerin, dass die für die Besucher:innen besten Führungen die seien, bei denen die führende Person ein „feines psychologisches Verständnis“⁴⁹⁸ habe. Die führende Person müsse ihren Ausgangspunkt an die jeweilige Gruppe anpassen, eine Einführung geben, die wiederum den Charakter der Sammlung oder ein Sammlungsgebiet thematisiert, und dann für die Besucher:innen Raum bieten um Fragen zu stellen und Rede und Gegenrede zu moderieren. Mit diesem Konzept berief sie sich auf die Methode Lichtwarks, der diese bei Hamburger Schulkindern anwendete.⁴⁹⁹ Den Mehrwert dieser Methode sah sie darin, dass die Besucher:innen einbezogen werden, dadurch eine Beziehung zu den Museum und der Sammlung aufbauen und das Museum als Bildungsstätte anerkennen würden. Außerdem erhoffte sie sich, dass Besucher:innen auch Rückmeldung geben würden, wenn sie außerhalb des Museums Potenzial sahen, welches es in die Sammlung einzubringen galt.⁵⁰⁰ Zu beachtet ist, wann Stirnemann selbst Führungen anbot oder Vorträge hielt. Es zeigt sich, dass dieses Angebot fast ausschließlich bei Ausstellungen zu zeitgenössischen sowie weiblichen Positionen offeriert wurde.⁵⁰¹ Die Direktorin achtete besonders darauf, die Arbeiten von Frauen hervorzuheben, indem sie sie präsentierte und dadurch sichtbar machte. Gleichzeitig sprach sie ihnen durch die Vorträge Bedeutung zu und vermittelte zwischen Besucher:innen, Zuhörer:innen und der Kunst.

⁴⁹² Es kann nicht außer Acht gelassen werde, dass der Beginn der Zusammenarbeit bereits unter Paul Weber begann. Dieser ließ den Museumsführer über die 30-jährige Geschichte des Museums bereits 1929 an viele Schulen verschicken und dort in den Lehrer:innenzimmern aushängen. Vgl. Ebd., Bl. 20.

⁴⁹³ Vgl. Ebd., Bl. 87.

⁴⁹⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁹⁵ Vgl. Ebd., Bl. 127.

⁴⁹⁶ Vgl. Ebd., Bl. 87.

⁴⁹⁷ Vgl. Jahresberichte in Ebd., Bl. 20-24, 35-38, 86-89, 127-130 und **Schmid u. a.:** Rausch und Ernüchterung, S. 200–204.

⁴⁹⁸ **Hofmann-Stirnemann:** Das lebendige Museum, S. 10.

⁴⁹⁹ Vgl. Ebd.

⁵⁰⁰ Vgl. Ebd.

⁵⁰¹ Vgl. **Schmid u. a.:** Rausch und Ernüchterung, S. 202–204. Als Beispiele die Ausstellungen von Arbeiten von Frauen: Paula Modersohn-Becker 1930, Aenne Biermann 1930, Gestaltende Arbeit der Frau 1932, Gabriele Münter 1934. Zum Stadtmuseum liegen keine genaueren Informationen vor.

Breitere Vermittlungsangebote, wie die bereits erwähnten Lesungen, hoben die Ausstellung gegenüber den anderen hervor.⁵⁰² Wichtig in der Museumsführung Stirnemanns waren auch die eintrittsfreien Sonntage und die Vortragsreihen. Durch das Beibehalten und Fortführen der Formate ihres Vorgängers maß die Direktorin diesen, die mehr Menschen ins Museum brachte, Bedeutung zu. Bestätigt wurde sie durch die fortlaufend steigenden Besucher:innenzahlen.⁵⁰³ 1936 schrieb Stirnemann zu dem Verhältnis zwischen Besucher:innen und Leiter:innen, dass die wichtigste Leistung die Aktivitäten im Museum wären.⁵⁰⁴ Die Besucher:innen sollten durch die von der Leitung initiierte „aktivierende Anordnung“⁵⁰⁵ der Objekte einbezogen werden. Sie bezog die Option der Objektbeschriftungen in ihre Überlegungen mit ein. Stirnemann warnte einerseits davor, zu viele Informationen auf den jeweiligen Beschilderungen zu liefern. Sie sah darin die Gefahr, dass Besucher:innen mehr lesen würden als das Objekt zu betrachten. Andererseits positionierte sie sich klar gegen eine Beschilderung ohne hinreichende Informationen aufgrund der Ästhetik. Diese würden beim Erfassen der Objekte nicht helfen.⁵⁰⁶

Stirnemann formulierte in dem Aufsatz „Das lebendige Museum“ methodische Ansätze für ein Museum, welches die Volksbildung als Auftrag annahm. Sie führte mehrere Punkte an. Darunter rief sie zu einem „friedliche[n], eifersuchtslose[n] Austausch“⁵⁰⁷ der Museen untereinander auf. Sie plädierte auch für ein Ausstellungskonzept, welches Objekte in Beziehung zueinander setzt, und führte ein anschauliches Beispiel an. Bei dem Ausstellen eines Stuhls des Rokokos sah sie Anlass, um zu vermitteln, wie die damalige Sitzhaltung und Kleidung waren. Sie würde den Stuhl nicht als Ausgangspunkt sehen, um die Geschichte des Mobiliars über mehrere Epochen zu präsentieren. Diese Aufgabe sah sie in Spezialmuseen. Sie schlug vor, durch Porträts zu vermitteln, welche Kleidung getragen wurde, als der Stuhl entstand und so Rückschlüsse auf den Entstehungsgrund des Stuhls zuzulassen. Auch das Einbeziehen von anderen Gebrauchsgegenständen des Rokokos müsse bedacht werden, um ein umfassendes Gefühl der Zeit zu vermitteln.⁵⁰⁸ Bezogen auf Kunstmuseen hinterfragt sie, ob eine vergleichende kunstgeografische anstatt einer rein historisch-epochalen Anordnung der Werke spannend sei. Sie erklärt diese Idee damit, dass durch diese zugelassenen Vergleiche der regionalen Besonderheiten die unterschiedlichen Formgefühle deutlich werden würden. Sie positionierte sich damit zu der von ihr im Text angesprochenen Debatte um die Frage nach einem nationalen Kunststil. Das Konzept biete die Möglichkeit, sowohl den Menschen gerecht zu werden, denen es um den „ursprünglichen und unmittelbaren Kunstgenuß“⁵⁰⁹ gehe, als auch denen, die bisher

⁵⁰² Vgl. Ebd., S. 201–203.

⁵⁰³ Vgl. SAJ, D Vb-4, Bl. 20.

⁵⁰⁴ Vgl. Hofmann-Stirnemann: Das lebendige Museum, S. 9.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Vgl. Ebd.

⁵⁰⁷ Ebd.

⁵⁰⁸ Vgl. Ebd.

⁵⁰⁹ Ebd.

noch keinen Zugang zur Kunst gefunden haben, einen Durchbruch mit einer „gerechten Beurteilung sine ira et studio“⁵¹⁰ zu ermöglichen. Inwiefern der Zugang für Menschen aufgrund dieses Konzeptes im Vergleich zu epochalen Anordnungen besser wäre, führte sie nicht explizit aus. Es ist jedoch anzunehmen, dass sie das Potential darin sah, durch die regionalen Bezüge Menschen zu erreichen, die sonst keinen Bezug zu Kunst hatten. Diese Annahme wird unterstützt von den immer wiederkehrenden Betonungen Stirnemanns zu Heimatmuseen und deren Potentialen.⁵¹¹ Dadurch zeigt sich, dass Stirnemann den zeitgenössischen Debatten eine praktische Möglichkeit bieten wollte.

3.3.3.2. Netzwerk: Zusammenarbeit mit Vereinen, Kontakt zu Künstler:innen und Reisen

Stirnemann sah die Kooperation mit dem städtischen Verkehrsverein „[a]ußerhalb des eigentlichen Museumsbereiches, jedoch in enger Wechselbeziehung gegenseitiger Befruchtung und Erweiterung“⁵¹². Diese Aussage spricht zwei Bereiche an, die auf den ersten Blick nicht viele Gemeinsamkeiten haben. Bei genauerer Betrachtung des gemeinsamen Projekts lässt sich der Sinn erschließen. Es wurden laut Tätigkeitsbericht Werbeaufsätze für das Stadtmuseum verfasst, Hinweise in den Reisehandbüchern gegeben, es wurden Fotoabzüge für Presseveröffentlichung hergestellt und eine Reihe von Stadtführungen von Reisegesellschaften und nicht in Jena ansässigen Vereinen durchgeführt.⁵¹³ So bewarb der Verein das Museum und durch das Angebot des Museums wurde das Programm in der Stadt für Besucher:innen attraktiver. Die Liste der Vereine, Gemeinschaften und Arbeitsgruppen, mit denen Stirnemann in ihrer Position als Direktorin des Stadtmuseums Kontakt hatte, kann durch einige weitere Beispiele ergänzt werden. Ebenso lässt sich die eingangs zitierte Aussage auf den Kulturhistorischen Verein Jena, den Museumsverein, den Jenaer Frauenverein, die Volkshochschule Jena und die Gemeinschaft deutscher Künstlerinnen beziehen.⁵¹⁴ Wie die jeweiligen Zusammenarbeiten aussahen, müsste, wie am Beispiel der Arbeitsgemeinschaft, zwischen dem Museum und Schule durchgeführt werden. Zusätzlich wurden vielfache Sonderführungen für Vereine angeboten.⁵¹⁵ Die Zusammenarbeiten dienten einerseits zur Steigerung der Popularität des Museums und andererseits trugen sie dazu bei, die Sammlung des Museums stetig in unterschiedlichen Kontexten präsent zu halten. Es kann davon ausgegangen werden, dass Stirnemann die Stelle der Direktorin unter anderem bekam, da sie sich durch ihre Erfahrung in der Zusammenarbeit mit Vereinen bereits besonders qualifizierte. Wie sich durch die vorangegangenen Ausführungen, hier besonders ihr

⁵¹⁰ Ebd.

⁵¹¹ **Hofmann-Stirnemann**: Das lebendige Museum. Und später hier **Hofmann-Stirnemann, Hanna**: Heimatmuseum und Volksbildung, in: *Kulturamt der Stadt Gera (Hg.): Geraer Museum im Aufbau*, Gera 1949.

⁵¹² SAJ, D Vb-4, Bl. 38.

⁵¹³ Vgl. Ebd.

⁵¹⁴ Zum Museumsverein vgl. Protokoll des Museumsvereins 1930, SAJ, D Vb-4, Bl. 60; Zum Frauenverein vgl. Deutsche Digitale Bibliothek: Brief von Dr. Hanna Stirnemann an Hannah Höch. Briefkopf: „Kunstverein Jena. Ausstellung und Sammlung Prinzessinnenschlösschen [...]“ <http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/J5DWUD2N2O6BW4C3CANTDAEIFQ7OTEPJ> (Letzter Zugriff 21. Juli 2021, 12.07 Uhr).

⁵¹⁵ Zum Beispiel vgl. SAJ, D Vb-4, Bl. 63.

Engagement im Kunstverein Jena und der Arbeitsgemeinschaft „Museums und Schule“, zeigte, konnte sie wichtige Aspekte des geforderten Aufgabenfelds einer Museumsdirektorin erfüllen.

Zu ihrer Netzwerkbildung trugen ihre Mitgliedschaften in Organisationen bei. Noch bevor oder unmittelbar nachdem sie Direktorin wurde, war sie Mitglied im Deutschen Werkbund.⁵¹⁶ Dort wurde in der Mitteilung vom 1. Mai 1930 darauf hingewiesen, dass Stirnemann neue Direktorin des Stadtmuseums war, die Leitung des Kunstvereins übernahm und die sich dort befindende Sammlung moderner Kunst verwalten werde.⁵¹⁷ Sie meldete sich am 25. Juli 1930 persönlich bei Werner Noack, dem Vorsitzenden des Museumsbundes, und bat um Aufnahme.⁵¹⁸ Dabei gab sie als Referenz ihren ehemaligen Arbeitgeber Müller-Wulckow sowie den Direktor der Staatlichen Kunstsammlung, Weimar Wilhelm Köhler (1884–1959), an. Die Referenzen bilden ab, wie gut Stirnemann vernetzt war. Der Kontakt zu Köhler zeigt den Austausch mit regionalen Museen und dessen Nähe zum Bauhaus drückt die Parallele zu Stirnemanns fachlicher Ausrichtung aus.⁵¹⁹ Die Direktorin nutzte die Mitgliedschaft unmittelbar und nahm an der in Essen stattfindenden Tagung im September des gleichen Jahres teil.⁵²⁰ Außerdem besuchte Stirnemann innerhalb ihrer Tätigkeit als Direktorin eine Tagung der mitteldeutschen Ortsmuseen 1932 in Plauen, die Tagung für deutsche Volkskunde 1933 in Weimar sowie die Tagung des Museumsbunds in Berlin 1934.⁵²¹ Ihre Teilnahme an Tagungen beweist Stirnemanns Engagement bezüglich der Vernetzung und des Austauschs von Museen durch ihre Mitarbeiter:innen.

Weitere Optionen zum Reisen und zum Knüpfen von Kontakten boten sich der Direktorin bei einem Berlinaufenthalt, der im Anschluss an die Museumstagung in Essen geplant war. Da sie sich allerdings noch vor dem dortigen Aufenthalt mit der Bitte zur Bestätigung der Reise an den Bürgermeister in Jena wandte und der Brief mit der Ortsangabe Oldenburg versehen ist, ist anzunehmen, dass sie ihren angesprochenen Urlaub ebendort verbrachte.⁵²² Dass ihr ehemaliger Chef und dessen neuer Mitarbeiter Werner Meinhof (1901-1940) auch auf der Essener Tagung waren, legt den Schluss nahe, dass sie zusammen nach Oldenburg reisten.⁵²³ Hier lässt sich erkennen, dass Stirnemann die Kontakte zu ihren bisherigen Wirkungsstätten aufrechterhielt.⁵²⁴ Auch die Antwort der Expertenfrage, die 1935 aus Greiz an sie gestellt wurde, verdeutlicht diese Annahme. Sie bat

⁵¹⁶ An dieser Stelle kann auf ihre spätere Tätigkeit als Geschäftsführerin des Berliner Werkbunds hingewiesen werden. Vgl. **Hellmann**: erste Museumsdirektorin, S. 336. und <https://www.proveana.de/de/link/act10003897> (Letzter Zugriff 17. Dezember 2021, 17.50 Uhr).

⁵¹⁷ **NN**: Mitteilungen des Deutschen Werkbundes, (1930), S. 253.

⁵¹⁸ Stirnemann war seit dem 25. Juli 1930 Mitglied im Museumsbund. Vgl. ZA-SMB III/DMB.

⁵¹⁹ Köhler studierte am Bauhaus, heiratete die ehemalige Bauhausschülerin Margarete Köhler, geb. Bittkow (1887-1964) und war in Kontakt mit Wassily Kandinsky. Vgl. <https://d-nb.info/gnd/116285621> (Letzter Zugriff 07. Januar 2022, 11:05 Uhr).

⁵²⁰ Vgl. SAD, Best. 0-1-4-3814-0000, Protokoll mit Anwesenheitsliste der Tagung des Museumsbunds am 14. Und 15. September 1930.

⁵²¹ Vgl. SAJ, D Id-61, Bl. 32 und Bl. 46; Vgl. ZA-SMB III/DMB.

⁵²² Vgl. SAJ, D Vb-4, Bl. 33.

⁵²³ Vgl. SAD, Best. 0-1-4-3814-0000, Protokoll mit Anwesenheitsliste.

⁵²⁴ Inwieweit die persönliche Beziehung Müller-Wulckows und Stirnemann eine Rolle spielte, bleibt offen.

darum, der Bitte nach der erfragten Expertise des Reussischen Heimatmuseums, welches sie aufbaute, nachkommen zu können.⁵²⁵

Zu dem bereits angedeuteten Aufenthalt in Berlin lässt sich festhalten, dass sie dort zum einen an einer Auktion und zum anderen an der Hundertjahrfeier der Berliner Museen teilnehmen wollte.⁵²⁶ Im gleichen Satz bat Stirnemann auch um Erlaubnis zur Teilnahme zu der sie vom Preußischen Kulturministerium und der preußischen Staatsregierung eingeladen wurde. Stirnemann erwähnte, dass diese Feier auf der Essener Tagung angesprochen wurde und „alle anderen Museumskolleg[:inn]en“⁵²⁷ auch teilnehmen würden. So hat Stirnemann die Hundertjahrfeier, die am 1. Oktober 1930 in Berlin stattfand, auch als Ort der Festigung oder Verbesserung bestehender Kontakte angesehen.

In der Forschung wurde bisher ihr Kontakt zu dem Kunsthändler und Galeriebesitzer Karl Nierendorf (1889–1947) nicht weiter beachtet.⁵²⁸ Gesichert ist, dass Stirnemann im selben Jahr, in dem sie ihr Amt niederlegte, noch einen Tausch mit der Galerie Nierendorf vorbereitete, der dann 1937 unter ihrem Nachfolger durchgeführt wurde.⁵²⁹ Ab wann diese Beziehung bestand, ist bisher nicht bekannt. Es lässt sich jedoch annehmen, dass Stirnemann schon in ihrer Oldenburger Zeit in Kontakt mit der Galerie war. Das Museum in Oldenburg kaufte unter anderem Werke Otto Muellers (1874–1930) sowie von Erich Heckel (1883–1970) in der Galerie.⁵³⁰ Zudem fand 1929 die Ausstellung „Urformen der Kunst“ des Künstlers Karl Bloßfeldt (1865–1932) in Oldenburg statt. Dieser Künstler wurde durch die Galerie Nierendorf vertreten.⁵³¹ Im Jahr 1934 widmete die Galerie dem im Exil lebenden Künstler und späteren Ehemann Stirnemanns, Otto Hofmann, eine Einzelausstellung. Darüber hinaus unterstützte die Galerie den Künstler nach dessen Rückkehr 1935 nach Jena.⁵³² Die

⁵²⁵ Vgl. SAJ, D Id-61, Bl. 56.

⁵²⁶ Vgl. SAJ, D Vb-4, Bl. 33. Bei der Auktion handelte es sich um die von Artaria & Co Glückselig GmbH und dem Auktionshaus Paul Cassirer organisierte Versteigerung der Sammlung Albert Figdors. Vgl. **Friedländer, Max J. u. a.**: Auktionskatalog, Die Sammlung Albert Figdor, Erster Teil, Gemälde, Bd. 3, hg. von Von Falke, Otto, Berlin 1930 (Ausstellung / Paul Cassirer Berlin, Artaria&Co Glückselig GmbH Wien). Zu diesem Zeitpunkt waren Grete Ring und Walter Feilchenfeldt (1894-1953) Geschäftsführer:innen des Auktionshauses. Vgl. **Feilchenfeldt, Rahel E.**: Grete Ring als Kunsthistorikerin im Exil, in: *Hudson-Wiedenmann, Ursula/Schmeichel-Falkenberg, Beate (Hgg.): Grenzen überschreiten: Frauen, Kunst und Exil*, Würzburg 2005, S. 131–150, S. 135. Die Versteigerung wurde am 29. und 30. September in Berlin im Hotel Esplanade im dortigen Marmorsaal von Hugo Helbig abgehalten und hatte, wie die meisten Versteigerungen Cassirers, Eventcharakter.

⁵²⁷ SAJ, D Vb-4, Bl. 33.

⁵²⁸ „Karl Nierendorf und Johanna Hofmann-Stirnemann waren miteinander befreundet“ Vgl. <https://www.proveana.de/de/link/act10003897> (Letzter Zugriff 17. Dezember 2021, 17.50 Uhr).

⁵²⁹ „Die Leiterin Johanna Hofmann-Stirnemann bereitete ab 1935 einen Tausch von Kunstwerken mit der Galerie Nierendorf vor.“; „Die Kunstsammlung tauschte ein Gemälde von Ernst Ludwig Kirchner, zwei Aquarelle von Oskar Kokoschka und Alexej Jawlensky sowie 37 Grafiken aus der Botho-Greif-Sammlung von Kirchner gegen 16 Arbeiten von Karl Hofer, Otto Dix, Hans Theo Richter, Georg Schrimpf, Lovis Corinth, u.a. mit der Galerie Nierendorf. Dieser Tausch wurde von der vorherigen Direktorin Johanna Hofmann-Stirnemann vorbereitet.(1937)“ <https://www.proveana.de/en/link/act10004291> (Letzter Zugriff 16. Dezember 2021, 19.10 Uhr).

⁵³⁰ **Stamm**: Der zweite Aufbruch in die Moderne, S. 282 f.

⁵³¹ **Blossfeldt, Karl**: Urformen der Kunst: photographische Pflanzenbilder, Berlin 1928. Die Einleitung des Katalogs wurde von Karl Nierendorf verfasst.

⁵³² Vgl. Hofmann, Otto/Martini, Giovanni Battista/Städtische Museen Jena (Hgg.): Otto Hofmann: die Poetik des Bauhauses zwischen konkreter und lyrischer Kunst: [anlässlich der Ausstellung Otto Hofmann. Die Poetik des Bauhauses zwischen konkreter und lyrischer Kunst, Städtische Museen Jena, Kunstsammlung im Stadtmuseum, 25. März 2007 - 3. Juni 2007]: la

Verbindung zu der Galerie Nierendorf bietet neue Ansätze, um das Agieren Stirnemanns auf dem Kunstmarkt zu erforschen. Auch die Galerie Moeller wird im Zusammenhang mit der Direktorin in Jena genannt.⁵³³

Dieses sich ergebende Netzwerk kann nur den Anfang einer genaueren Untersuchung darstellen. Bevor anhand von Kunstwerken detailliert auf das Verhältnis Stirnemanns zu einzelnen Künstler:innen eingegangen wird, kann auf die vielen anderen Künstler:innenkontakte hingewiesen werden. Wie bereits erwähnt, können die ersten beiden Ausstellungen Stirnemanns im Kunstverein von Werken Modersohn-Beckers und Biermanns als deutliche Positionierung zur Moderne eingeordnet werden. Die Beziehung, die Stirnemann zu den Künstlerinnen hatte, ist auf die Zeit in Oldenburg zurückzuführen.⁵³⁴ Gleiche Rückschlüsse lassen sich bezüglich des Kontakts zu Franz Radziwill (Abb. 16) ziehen, dessen Werke sie noch im Frühjahr 1935 im Kunstverein zeigte und dann aufgrund der politischen Ereignisse vorzeitig schließen musste.⁵³⁵ Im Frühjahr 1931 fand im Kunstverein eine Ausstellung statt, deren Künstler von Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) ausgewählt wurden: Walter Gramatté (1897–1929), Otto Hebrig (1889–1971), Max Kaus (1891–1977), Anton Kerschbaumer (1885–1931), Otto Mueller, Christian Rohlf (1849–1938), und er selbst.⁵³⁶ Da Schmidt-Rottluff die Auswahl selbst traf, muss davon ausgegangen werden, dass auch hier vorab persönliche Absprachen mit Stirnemann getroffen wurden. Auch ein direkter Kontakt zu Hannah Höch lässt sich anhand einer Korrespondenz belegen.⁵³⁷ Auf dem Schreiben hat Stirnemann handschriftlich vermerkt, dass sie die Adresse Höchs durch das Bauhaus in Dessau erhalten habe. Der Kontakt zum Bauhaus in Dessau wird mindestens seit der Ausstellung im Jahr 1930 im Kunstverein bestanden haben. Dennoch kann dieser Vermerk als Anlass für weitere Recherchen genutzt werden, um den Kontakt Stirnemanns zum Bauhaus detaillierter offenzulegen.

Im Zuge dessen kann die Beziehung zu dem Bauhauskünstler Otto Hofmann nicht unerwähnt bleiben. Hanna Stirnemann kuratierte drei Ausstellungen mit der Beteiligung Hofmanns.⁵³⁸ In der

poetica del Bauhaus tra lirico e concreto = Otto Hofmann, Milano 2007, S. 216. Auch die Galerie Moeller hat Hofmann unterstützt.

⁵³³ Vgl. SAJ, D Vb-4, Bl. 170 und 249/33. Und **Engelhardt**: Ferdinand Möller und seine Galerie, S. 96 f. Ausgelöst durch eine Beschwerde des Jenaer Zeichenlehrers Hans Jansen, der Stirnemann in der Ausstellung der Werke Münter anfeindete. Auf die Streitigkeiten wird nicht weiter eingegangen, bei genauerer Betrachtung der politischen Positionierungen Stirnemanns müssten diese einbezogen werden.

⁵³⁴ Vgl. **Stamm**: Der zweite Aufbruch in die Moderne, S. 271 f. Die Ankäufe der Werke Biermanns wurden alle 1929 getätigt, unmittelbar nach der Ausstellung Aenne Biermann. Zu diesem Zeitpunkt war Stirnemann schon in Greiz tätig, dennoch kann angenommen werden, dass schon vorher Kontakt bestand. Sowie die Werke Modersohn-Beckers „Die Gänsemagd“ von 1899 und „Worpsweder Mädchen“ von 1900, welche beide 1929 bei Bernhard Hoetger erworben wurde. Vgl. Ebd., S. 268, 284. Den Kontakt zu Bernhard Hoetger ist an einem Foto (Abb. 16) belegt.

⁵³⁵ Vgl. **Schmid u. a.**: Rausch und Ernüchterung, S. 203.

⁵³⁶ Vgl. Ebd., S. 202.

⁵³⁷ Vgl. Fußnote 483.

⁵³⁸ Vgl. **Schmid u. a.**: Rausch und Ernüchterung, S. 201–203. „Gruppe junger Maler vom Bauhaus Dessau“ Oktober 1930, „Jenaer Künstler“ November- Dezember 1932, „Kunst der letzten 30 Jahre aus Jenaer Privatbesitz“ Februar-März 1933, hier mit zwei Werken: „Segel V“ und Die glückliche Stadt“ vgl. dazu Hofmann/Martini/Städtische Museen Jena (Hg. von): Otto Hofmann, S. 216.

Ausstellungsrezension, die Stirnemann in der Weltkunst am 18. Dezember 1932 zu der Ausstellung Hofmanns in Jena verfasste, ordnet sie die Arbeiten Hofmanns als Bekenntnisse zur abstrakten Kunst ein.⁵³⁹ Das Foto (Abb. 17) zeigt die beiden mit Freund:innen im Jahr 1933 in privater Atmosphäre.⁵⁴⁰ Angenommen, die Datierung des Fotos auf das Jahr 1933 ist korrekt, wird das Foto zu Beginn des Jahres aufgenommen worden sein, da zwischen Februar und März die Ausstellung mit der Beteiligung Hofmann stattfand. Hofmann wurde im Frühjahr desselben Jahres Opfer von physischen Übergriffen und floh in die Schweiz.⁵⁴¹ Nach der Rückkehr Hofmanns aus dem Exil heirateten die beiden am 27. April 1935 und zogen noch vor Jahresende 1935 nach Berlin.⁵⁴²

Um die Beziehungen Stirnemanns zu Künstler:innen einzuordnen, kann sie selbst aus einem Brief an Maria Schmid von 1986 zitiert werden: „Mit den Malern in Jena verband mich ein freundschaftliches Interesse. Vor allem Helmut Krause gehörte zu meinem engeren Freundeskreis.“⁵⁴³ Zwei Holzschnitte von Helmut Krause (1906–?) von 1930 und 1933 (Abb. 18 und Abb. 19) sind erhalten und bezeugen die Freund:innenschaft der Kunsthistorikerin und des Künstlers. Bei der Einordnung von Bildzeugnissen gilt es auch auf Fotografien (Abb. 20 und Abb. 21)⁵⁴⁴ von der Kunsthistorikerin hinzuweisen. Bisher konnten dazu keine Fotograf:innen ausgemacht werden. Die Qualität der Fotos, der Signaturstempel sowie der Kontakt, den Stirnemann zu Fotograf:innen der Zeit hatte – siehe Biermann oder der Bezug zum Bauhaus⁵⁴⁵ – lässt die Vermutung zu, dass es sich nicht nur um private Aufnahmen handelte, sondern um künstlerische Arbeiten.

Ähnlich wie das Werk Krauses können die Werke Münters als Beweis ihrer freund:innenschaftlichen Beziehung interpretiert werden. Die beiden Portraits der Kunsthistorikerin (Abb. 22 und Abb. 23) dienen an dieser Stelle als Quellenmaterial. Da beide Ölgemälde auf das Jahr 1934 datiert sind, wurde bereits von Hellmann 2001 der Zusammenhang mit dem Kuraufenthalt Stirnemanns in Murnau am Staffelsee, dem Wohnort Münters im gleichen Jahr hergestellt.⁵⁴⁶ Münter und Stirnemann mussten sich allerdings schon vorher gekannt haben, da die Einzelausstellung der Künstlerin im Kunstverein bereits im Februar 1934 stattfand.⁵⁴⁷ Das sich heute in Oldenburg befindende Gemälde zeigt die Direktorin Zigarette rauchend, mit lässiger Armhaltung, kurz geschnittenen Haaren, in einem roten Pullunder über einer gelben Bluse mit weißem Kragen. Sie

⁵³⁹ Vgl. **Stirnemann, Hanna**: in Erfurt: Otto Hofmann, in: Weltkunst, Band Nr. 51/52, o. O. 1932 (6), S. 5. Es handelte sich dabei um eine Ausstellung des Erfurter Kunstvereins, die im Prinzessinnenschlößchen des Kunstverein Jenas stattfand.

⁵⁴⁰ Das Foto ist untertitelt mit „Johanna und Otto Hoffmann (rechts) mit Freunden, um 1933“. Otto Hoffmann und Johanna Stirnemann heirateten erst 1935, wodurch hier der Titel nicht passend ist.

⁵⁴¹ Hofmann/Martini/Städtische Museen Jena (hg. von): Otto Hofmann, S. 216. Otto Hofmann schrieb für die Zeitung „Das Volk“ und war Mitglied der Kommunistischen Partei.

⁵⁴² Zu Beginn des gleichen Monats bat Stirnemann um die Auflösung des Dienstvertrags zum Jahresende. Vorangegangen waren mehrfache Nachforschungen zur Herkunft ihrer Familie. Vgl. SAJ, D Id-61, ab Bl. 65-115 und Bl. 66 zum Umzug.

⁵⁴³ **Hellmann**: erste Museumsdirektorin, S. 337.

⁵⁴⁴ Wobei die Datierungen von Abb. 20 und Abb. 21 nicht nachvollziehbar belegt wurden.

⁵⁴⁵ Vgl. **Schmid u. a.**: Rausch und Ernüchterung, S. 201–204.

⁵⁴⁶ **Hellmann**: erste Museumsdirektorin, S. 331, Fußnote 17.

⁵⁴⁷ Mehr zu dem Verhältnis zwischen Stirnemann und Münter könnte im Nachlass Münters in der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung erfragt werden.

scheint keine Regung im Gesicht zu haben, sondern sich auf die Zigarette zu konzentrieren. Auf dem anderen Gemälde ist ein dezentes Lächeln Stirnemanns angedeutet. Besondere Aufmerksamkeit gilt es den Titeln der beiden Gemälde entgegenzubringen. Der handschriftliche Vermerk „Dir. Hanna Stirnemann“ auf der Rückseite des Gemäldes (Abb. 24) kann als Titel der Künstlerin eingestuft werden.⁵⁴⁸ Bisher wurde angenommen, dass Dir. die Abkürzung des Direktorinnentitel sei. Da aber auf der Abbildung des Auktionshauses nicht wirklich zu erkennen ist, ob es sich um einen Punkt oder ein Komma hinter „Dir“ handelt, könnte entgegen bisheriger Annahmen auch die Überlegung angestellt werden, ob es eine Widmung an Stirnemann ist. Dazu müsste die Handschrift mit nachweislichen Handschriften Münters abgeglichen werden sowie die Rückseite des Werks im Original oder auf einem hochauflösenden Abzug untersucht werden. Die sonstigen Hinweise in der Literatur sind oft unterschiedlich und lassen keine Rückschlüsse auf die originalen Titel zu.⁵⁴⁹ An dieser Stelle wären die Provenienzen der Werke interessant und könnten Aufschluss über die Vergabe der Titel geben.

Bezüglich ihres Netzwerks könnten weitere Rückschlüsse aus ihrer Studienzeit gezogen werden. Sie stellte 1931 Werke Walter Timmlings (1897–1948) im Kunstverein aus, der mit ihr gemeinsam bei Paul Frankl in Halle Kunstgeschichte studierte.⁵⁵⁰ In dem gleichen Zeitraum studierte auch Werner Meinhof in Halle.⁵⁵¹ Dieser folgte ihrer Stelle in Oldenburg und damit nach ihr auch als Direktor des Stadtmuseums in Jena.⁵⁵²

Hanna Stirnemann hatte durch ihr Studium und ihre museale Ausbildung beste Voraussetzungen, ein Museum zu leiten. Sie nutze ihre Verbindungen zu Künstler:innen, Vereinen und Organisationen zielgerichtet, um ihre musealen und vermittelnden Konzepte durchzusetzen. Darüber hinaus bewiesen die mehrfachen Ortswechsel ihre große Flexibilität. Besonders der Schwerpunkt der Vermittlung wurde eingehend ausgeführt und legt dar, wie engagiert Stirnemann die künstlerischen Inhalte der Bevölkerung näherbrachte. Außerdem zeichnete sich durch die Inhalte der Ausstellungen und die Kontakte zu Künstlerinnen deutlich ab, wie sie sich direkt für die Förderung von Frauen in der Kunstwelt einsetzte.

⁵⁴⁸ Vgl. <https://veryimportantlot.com/de/lot/view/munter-gabriele-183804> (Letzter Zugriff 17. Dezember 2021, 16:43 Uhr)

⁵⁴⁹ **Köpnick:** Kunstwerk des Monats: Gabriele Münter Portrait Hanna Stirnemann, 1934 Öl auf Pappe 44,7 x 34,7 cm Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung; **Hellmann:** erste Museumsdirektorin, S. 333 und 334. Bei Köpnick mit „Portrait Hanna Stirnemann“ betitelt und bei Hellmann mit „Porträt Johanna Stirnemann“.

⁵⁵⁰ Vgl. UAHW, Rep. 47, Timmling.

⁵⁵¹ Vgl. Ebd., Meinhof 1 und 2.

⁵⁵² Vgl. <https://d-nb.info/gnd/11686432X> (Letzter Zugriff 16. Dezember 2021, 16:56 Uhr).

4. Schlussfolgerung und Ausblick

Um abschließend zu einer allgemeinen Zusammenfassung zu kommen, werden an dieser Stelle einzelne Aspekte der beruflichen Werdegänge der Direktorinnen gegenübergestellt. Da die Karrieren der Frauen in vielerlei Hinsicht unterschiedlich verliefen, erscheint ein detaillierter Vergleich besonderer Gesichtspunkte als nicht erkenntnisbringend. Dennoch zeigt die Gegenüberstellung der Lebenswege einerseits die Gemeinsamkeiten, die teilweise dem Zeitgeist und dem historischen Kontext geschuldet sind, und andererseits werden die Methoden der Frauen deutlich, durch die sie ihre Karriere vorantrieben: Fortbildungen, Netzwerke, Vermittlungskonzepte und der Einsatz für die Moderne.

Die Ausführungen haben bewiesen, dass der jeweilige Umstand des Ablebens der Vorgänger zwar schlussendlich die Besetzungen ermöglichten, aber die Qualifikation Fischers, Fischels und Stirnemanns für sich sprachen. Bei Fischer und Stirnemann waren die Übernahmen der Posten geplant, bei Fischel überfällig und die finale Anerkennung ihrer Arbeit.

Frieda Fischer bot sich durch die Reisen die Möglichkeit eines autodidaktischen Studiums, welches ihr das grundlegende Wissen über die Museumarbeit und fachlichen Kompetenzen im Bereich der ostasiatischen Kunstobjekte vermittelte. Die Direktorin war als Nachfolgerin der Leitung vorgesehen und musste daher nicht um den Aufstieg kämpfen, dennoch brachte die Position und besonders die sie als Frau in dieser den Druck mit, das Museum erfolgreich zu leiten. Das Kapitel 3.1.3., in dem die Tätigkeiten als Direktorin analysiert wurden, hat gezeigt, wie sicher und selbstbewusst sie diese Aufgabe umsetzte. Es wurde zudem offengelegt, wie engagiert sie sich für Vermittlungsarbeit einsetzte. Deutlich wurde ebenso, wie die Direktorin durch Führungen und das Zugänglichmachen von Forschung in Form von Bibliotheksöffnungen und kostengünstigen Publikationen Interessierten die ostasiatische Kunst näherbringen wollte. Besonders der Schwerpunkt der Vermittlung und die Beziehung zu Besucher:innen sind bei Fischer und Stirnemann auffällig. Bei beiden ließen sich Rückschlüsse auf ihre Ausbildung ziehen: Fischer zu ihrer Tätigkeit als Lehrerin und bei Stirnemann zu ihrem Pädagogikstudium.

Lilli Fischels und Hanna Stirnemanns Studium verlief, obwohl fast zehn Jahre dazwischen lagen, ähnlich: Viele Fächer und Kurse, mehrere Orte, mehrere Dozierende und der Abschluss mit einer Promotion. Sie studierten beide mindestens an einem Lehrstuhl, der zu dem entsprechenden Zeitpunkt bekannt war für die Offenheit gegenüber Frauen in der Kunstgeschichte. Beide promovierten über kunsthistorische Themen, die sich in den vorherrschenden Kanon einfügten. Der weitere Werdegang zeigt ebenfalls Parallelen: Auch wenn Fischel vor dem Beginn ihrer Museumskarriere im Kunsthandel tätig war, gleichen sich die weiteren Anstellungsverhältnisse. Beide traten eine Stelle als wissenschaftliche Hilfskraft in einem Museum an, bevor sie befördert und letzten

Endes Direktorinnen wurden. Anzumerken ist in diesem Kontext, dass Fischels und Stirnemanns Beförderungen zur Zeit der Wirtschaftskrise passierten, womit allgemein eine hohe Arbeitslosigkeit einherging, von der beide Frauen somit nicht betroffen waren. Diese Tatsache kann als Wertschätzung ihrer Personen als Arbeitskraft eingestuft werden. Bei Stirnemann gestaltete sich der Weg bis zur Direktorinnenstelle mit weniger schriftlich festgehaltenen Auseinandersetzungen mit Vorgesetzten, als es bei Fischel der Fall war. Die Tatsache, dass Stirnemanns Anstellungen fast nahtlos ineinander übergingen und meist eine neue höhere Position mit sich brachten, könnte mit den Wechseln zwischen den Museen in Oldenburg, Greiz und Jena in Zusammenhang zu bringen sein. Diese mehrfachen Wechsel verlangten eine hohe Flexibilität und eine schnelle Anpassungsfähigkeit an neue Orte und Zusammenarbeiten. Lilli Fischel, die einzig in der Kunsthalle tätig war, musste sich dort gegen innere Strukturen und, als renommiert angesehene Mitarbeiter durchsetzen. Mit welchem Selbstbewusstsein sie diesem Kampf entgegentrat, wurde in Kapitel 3.2.2.1. deutlich dargelegt. In Jena und den dortigen überschaubaren Museumsstrukturen des Stadtmuseums ergab sich für Stirnemann die Möglichkeit, recht frei zu agieren und Ausstellungen nach ihren Vorstellungen auszuwählen und zu gestalten. Daraus resultierten ergiebige Projekte, die sich in ihr Museumskonzept einfügten. Die Direktorin formte in Jena ein inklusiv gedachtes Museum,⁵⁵³ welches die Möglichkeiten bot, zukunftsorientiert zu denken und gleichzeitig die Nähe zur Bevölkerung durch historische Bezüge zur Stadtgeschichte herstellte. Bei beiden Direktorinnen wurde deutlich, wie aktiv sie am Leben der Kunstwelt teilnahmen: Ausstellungs- und Museumsbesuche, Kontakt mit Kunsthandlungen, Teilnahme an Versteigerungen, Tagungen und wissenschaftlicher Austausch. Fischel war gut im Kunsthandel vernetzt, wodurch einige Ankäufe für die Kunsthalle zustande kamen. Stirnemann baute durch ihre Vereinsarbeit und ihr vermittelndes Engagement eine enge Beziehung zur Bevölkerung auf. Durch diese konnte sie mit regelmäßigen Leihgaben und Schenkungen rechnen. Beide hatten das Verlangen nach wissenschaftlicher Weiterbildung. Fischel forderte die Möglichkeit dazu explizit ein, indem sie zum Beispiel ihre Mitgliedschaft im Museumsbund forcierte oder die Möglichkeit der Besuche von Ausstellungen einforderte. Stirnemann nahm vermehrt an Tagungen Teil, die zur Festigung bestehender Kontakte beitrugen sowie neue entstehen ließ. Wie dargelegt wurde, hatten beide Verbindungen zum Bauhaus, sowie zu Kunsthandlungen, die vermehrt zeitgenössische Kunst anboten. Auffallend ist darüber hinaus, dass Fischel und Stirnemann beide offiziell im Jahr 1930 die Leitung der Institution, in denen sie tätig waren, übernahmen. Kein konkretes Ereignis konnte festgestellt werden, welches dazu führte, dass das Jahr 1930 gleich für zwei Frauen zur Beförderung führte. Es trafen die individuellen Umstände sowie der Zusammenhang mit den Geschehnissen des historischen Kontextes trafen zusammen.

⁵⁵³ Inklusiv im damaligen Sinne, heute würde die Definition „inklusiv“ andere Maßnahmen und Konzepte erfordern.

Als grundlegende Gemeinsamkeit der Direktorinnen konnte allen eine breite und vielfältige Ausbildung nachgewiesen werden. Ebenso gemein hatten alle drei Direktorinnen die für Frauen frühe Mitgliedschaft im Museumsbund.⁵⁵⁴ Das bestätigt die Gemeinsamkeit der Besonderheit, die sie als Frauen in Führungspositionen einnahmen. Durch diese Positionen haben sie zu mehr Sichtbarkeit für beruflich erfolgreiche Frauen beigetragen und somit Vorbildfunktionen für kommende Generationen eingenommen. Darüber hinaus haben sie durch ihre erfolgreiche Arbeit in den Institutionen dazu beigetragen, die Vorurteile gegenüber Frauen in der Rolle einer leitenden Funktion zu entkräften.⁵⁵⁵ Die drei Direktorinnen hatten noch etwas gemein: sie waren alle mit Stigmatisierungen aufgrund ihres Geschlechtes konfrontiert. Frieda Fischer legte ihren Beruf unmittelbar nach ihrer ersten Eheschließung nieder, wodurch zwar die Möglichkeit für eine andere Laufbahn entstand und dennoch deutlich wird, wie vereinnahmt sie von der gesellschaftlich erwarteten Rolle der Ehefrau anfänglich war. Fischel schloss selbst von ihren ausbleibenden Beförderungen auf die Diskriminierung aufgrund ihres Geschlechts und Stirnemann wurden wiederholt weiblichen Eigenschaften zugewiesen. In den Arbeitsbereichen der Direktorinnen konnten vermehrt Hinweise gefunden werden, dass diese sich für die Unterstützung von Mädchen oder Frauen einsetzten. Fischer führte persönlich Klassen von Mädchenschule durchs Museum, Fischel kämpfte auf struktureller, politischer Ebene für die Rechte der Frau im Beruf und Stirnemann organisierte in Zusammenarbeit mit dem Frauenverein Veranstaltungen und stellte vermehrt weibliche Künstlerinnen aus. Dieses Einsetzen kann als Engagement für die Förderung von Frauen verstanden werden.

Die Methoden, mit denen sich die Direktorinnen in ihren Institutionen etablierten und zu deren Weiterentwicklung beitrugen, haben sie nicht aufgrund ihres Geschlechts gesondert entwickeln müssen. Vielmehr ist anzuerkennen, dass sie diese, die in der Museumswelt bereits bestanden, für sich zu nutzen wussten und verstanden, ihre eigenen Schwerpunkte darin zu setzen. Heute können Frieda Fischer, Lilli Fischel und Hanna Stirnemann als positive Beispiele von Museumsdirektorinnen im frühen 20. Jahrhundert genannt werden.

⁵⁵⁴ Neben den Direktorinnen sind weitere zu nennen, jeweils hinter dem Jahr des Beitritts: 1927: Hanna Kronberger-Frentzen (1887-1963), vgl. <https://d-nb.info/gnd/106188232>; 1928: Elisabeth Moses (1893-1957), vgl. <https://d-nb.info/gnd/116939559>, Margarete Lippe, später Pieper-Lippe (1901-?), vgl. Jahrbuch der deutschen Museen, Wolfenbüttel 1927, S. 204., Marie Schuette (1878-1975), vgl. <https://d-nb.info/gnd/117140309>, Agnes Waldstein (1900-?), vgl. <https://d-nb.info/gnd/1056617713>, Hildegard Heyne (1878-1964), vgl. <https://d-nb.info/gnd/137242824>; 1931: Johanna Uebe (?-?); 1932: Margarete Barnass (1898-1987), vgl. <https://d-nb.info/gnd/12599625X>, Lilli Martius (1885-1976 (Todesjahr abweichend 1966)), vgl. <https://d-nb.info/gnd/116811242>; 1934: Magda Rudolph (?-?), vgl. <https://d-nb.info/gnd/116671548>, Erna von Watzdorf (1892-1976), vgl. <https://d-nb.info/gnd/1078959390> (Letzte Zugriffe 22. Januar 2022, 12.50 Uhr). Siehe dazu die Archivbestände des DMB im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin und im Stadtarchiv Düsseldorf.

⁵⁵⁵ Mit der politischen Veränderung 1933 wurden alle drei Direktorinnen nach und nach mit unterschiedlichen Begründungen ihres Amtes enthoben oder ihnen wurde das Niederlegen des Amtes nahegelegt. Fischel 1933, Stirnemann 1935, und Fischer 1937. Zur Veränderung durch den Machtwechsel 1933. Vgl. **Sölch/Chichester**: Kunsthistorikerinnen 1910–1980, S. 25. Inwiefern sich die Vorurteile im historischen Zeitgeschehen auflösten, müsste genauer untersucht werden.

4.1. Weiterführende Forschungsansätze

Aus den Ausführungen resultierend können einige Forschungslücken, die während der Recherchen auffielen, für die allerdings in der Arbeit kein Raum war, aufgezeigt werden. Einige wurden bereits explizit an den entsprechenden Textstellen vermerkt.

Die Aufenthalte Frieda Fischers in Asien, die eng mit Erwerbungen von Objekten verbundenen waren, müssen genauer hinsichtlich kolonialer und damit rassistischer Strukturen untersucht werden, um einen kritischen Blick auf die Sammlung des Ehepaars Fischer und damit den Grundstock des ostasiatischen Museums zu ermöglichen.⁵⁵⁶ Zudem könnten die Auseinandersetzungen zwischen der regionalen Künstler:innenschaft und Lilli Fischel als gesondertes Thema erforscht werden. Sowohl bei Fischel als auch bei Stirnemann gilt es, genauer die Zeit nach der Entlassung zu recherchieren.⁵⁵⁷ Mit neuen Fragestellungen können wichtige Aspekte den beruflichen Tätigkeiten hinzugefügt und in Verbindung mit dem Wirken als Direktorinnen gesetzt werden. Zu allen drei besteht weiterhin Forschungsbedarf bei der genaueren Analyse der methodischen Strategien, die sie vor und in ihren Positionen entwickelten, sowie zu der öffentlichen Wahrnehmung ihrer Stellungen als Direktorinnen in der breiten Gesellschaft und in Fachkreisen. Die methodischen Strategien könnten eingehender an weiteren musealen Archivalien untersucht werden, wohingegen bei der öffentlichen Wahrnehmung Berichte in Tageszeitungen, Magazinen und der Fachpresse hilfreich sein können.

Kein Raum wurde in dieser Arbeit den politischen Positionierungen Lilli Fischels und Hanna Stirnemanns geboten. Stirnemann wurde von ihrem Ehemann als eine unpolitische Person beschrieben.⁵⁵⁸ Dennoch könnten ihre musealen Konzepte und Methoden als Zeugnisse ihrer politischen Einstellung herbeigezogen werden. Dabei müssten konkrete Äußerungen und Handlungen der Direktorin Beachtung finden.⁵⁵⁹ Ergänzend wäre es wichtig, die weiteren beruflichen und privaten Stationen in dem Leben der einstigen Direktorin einzubeziehen.⁵⁶⁰ Ausstehend bleibt auch die genauere Untersuchung der politischen Positionierung Fischels. Einerseits setzte sie sich für die Kunst der Neuen Sachlichkeit, einer progressiven Kunstrichtung außerhalb des klassischen Kanons, ein. Andererseits befürwortete sie die politisch erfolgreiche Ausstellung unter der Schirmherrschaft Mussolinis.

⁵⁵⁶ Dazu könnten weitere Unterlagen im SAK beitragen, Vgl. SAK Best. 608, A 139 - Reisen Fischer, Einkäufe - 1909-1913.

⁵⁵⁷ Hier zum Beispiel der Kontakt von Fischel zu Richard Hamann im Jahr 1948. Vgl. Brief von Richard Hamann an Lilli Fischel, im Nachlass Richard Hamann / Briefe A-R / Fischel, Lilli: <https://kalliope-verbund.info/ead?ead.id=DE-611-HS-3640660> (Letzter Zugriff 07. Januar 2022, 15.03 Uhr). Sowie Stirnemanns Stationen, die von Hellmann bereits aufgezählt wurden. Vgl. **Hellmann**: erste Museumsdirektorin, S. 335 f.

⁵⁵⁸ Vgl. **Ebd.**, S. 335.

⁵⁵⁹ Sie versuchte Mitglied der NSDAP zu werden, sie wurde jedoch abgelehnt. Vgl. SAI, D Id-61, Bl. 71. Außerdem kuratierte sie im April 1934 die Ausstellung „Ein Jahr nationalsozialistische Aufbauarbeit in Jena“ Vgl. **Ebd.**

⁵⁶⁰ Vgl. **Ebd.**, S. 335–337.

Nicht zu vergessen ist das fehlende Einbeziehen des familiären Aspekts. Im Zuge dieser Arbeit konnte keine gesonderte Rücksicht auf die Familienkonstellation und die beruflichen Folgen der drei Direktorinnen gelegt werden.

Weitestgehend wurden die Rollen der männlichen Förderer der späteren Direktorinnen ausgeklammert. Die Analyse dieser Beziehung erschien nicht kompatibel mit dem Rahmen der Arbeit und daher wurde der Fokus einzig auf die Frauen gelegt, um den Männern an dieser Stelle nicht zu viel Raum zu gewähren. Dennoch kann es mit einem anderen Forschungsansatz ergiebig sein, die Förderstrukturen genauer zu analysieren und so auf weitere wichtige Arbeiten von Frauen aufmerksam zu werden. Auch die expliziteren Untersuchungen der Institutionen und deren individuellen Standortmöglichkeiten wurden nur angerissen. Allerdings nicht ausgiebig genug, um einem quantitativen Vergleich standhalten zu können. Es kann hier untersucht werden, ob es besondere Möglichkeiten für Kunsthistorikerinnen in bestimmten Städten gab, welche Kriterien dabei wichtig waren und welche Rolle die Förder:innen spielten. Das gemeinsame Untersuchen der Standorte und der Verhältnisse zu Förder:innen könnte zu weiteren Erkenntnisgewinnen über den Aufstieg der Frauen zu Direktorinnen führen und gegebenenfalls im Umkehrschluss erklären, wieso andere Frauen nicht in die Positionen gelangten.

Diese Überlegung führt zu weiteren Forschungslücken, die sich abweichend von den Biografien Fischers, Fischels und Stirnemanns aufgetan haben. Beispielsweise wurde den Frauen, die nur kurz oder nur kommissarische Direktorinnen waren, bislang wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Die bisherigen Forschungsergebnisse dazu sind, wenn überhaupt, überwiegend biografisch und an der inhaltlichen Ausrichtung der Frauen orientiert, jedoch nicht an den Karrieremöglichkeiten.⁵⁶¹ Interessant wäre, sich deren Ausgangssituation für ihre spätere Anstellung und den Werdegang genauer anzuschauen. Dadurch könnten weitere Erkenntnisse über die akademische und praktische Ausbildung von Kunsthistorikerinnen, die leitende Positionen innehatten, gewonnen werden. Weiterführend wäre der Frage nachzugehen, wie viele Frauen nie offiziell die Leitung übernommen haben, sondern im Hintergrund agierten, die Arbeit machten, aber den Titel nicht trugen und somit bis heute nicht in die dazugehörige, noch junge Forschungsdebatten einbezogen wurden.⁵⁶² Im Zuge dessen bietet sich auch ein Blick auf die Zusammenarbeit zwischen Frauen an. In der Arbeit sind wiederholt Frauen aufgetaucht, die wiederum durch Frauen gefördert wurden.⁵⁶³ Zu weiteren

⁵⁶¹ Exemplarisch könnte Louise Straus-Ernst angeführt werden. Vgl. **Straus-Ernst, Louise**: Nomadengut, hg. von Sprengel Museum Hannover, Hannover 1999; **Clement u. a.**: 1917. In Erinnerung an Luise Straus-Ernst. Die Rekonstruktion ihrer Kriegsausstellung im Wallraf.

⁵⁶² Als Beispiel die vielfachen Tätigkeiten der Medizinerin Marta Fraenkel (1896-1976), die viele Ausstellungen konzipierte und 1933 emigrieren musste. Vgl. **Kleindorfer-Marx**: Sammlerinnen, Hilfskräfte, Direktorinnen. Das Museum als Indikator von Gleichberechtigung?, S. 217.

⁵⁶³ Als Beispiel könnte Gerda Kirchner genannt werden, die in Karlsruhe tätig war. Besonders auffällig ist aber das Verhältnis zwischen Amalia Buchheim und Johanna Mestorf in Kiel, dem in dieser Arbeit keine Aufmerksamkeit gewidmet werden konnte.

Erkenntnisgewinnen könnte es in der Forschung kommen, wenn auch die Direktorinnen der Kriegs- und Nachkriegszeit methodisch vergleichbar erforscht und dadurch Aufschluss über die sich verändernden Strukturen der Museen sichtbar gemacht werden würden.⁵⁶⁴ Wünschenswert wäre ein internationaler Vergleich der Ergebnisse zwischen Frauen, die in gleichen Positionen tätig waren, aber andere museale Strukturen und politische Ausgangslagen vorfanden. Dieser könnte zu mehr Zusammenarbeit und Austausch hinsichtlich einer Überarbeitung der internationalen Museumsgeschichte und des kunsthistorischen Kanons führen.⁵⁶⁵

Weiterführend muss auch der Thematik nachgegangen werden, aus welchen Gründen die Direktorinnen der ersten Generation keine Rolle im heutigen Kunstgeschichtskanon und der Museumsgeschichte spielen. Erste allgemeine Ansätze dazu bieten Chichester und Sölch mit den Verweisen darauf, dass in der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland den Schriften von Frauen keine Sichtbarkeit mehr gewährt wurde.⁵⁶⁶ An diesem Punkt kann noch weitergedacht und der Frage nachgegangen werden, wieso auch in der Nachkriegszeit die Frauen keinen Einzug ins Bewusstsein der Forschung fanden. Auch die Werdegänge der Kunsthistorikerinnen, die in Deutschland ausgebildet wurden, aber aufgrund der politischen Situation ins Exil gehen mussten, muss zukünftig von der neueren Forschung berücksichtigt werden. Es muss an dieser Stelle auf die Problematik der Nachverfolg der Lebenswege hingewiesen werden, die durch hochzeits- oder exilbedingte Namenswechsel auftreten kann. Dafür müsste die bisherige **gesellschaftliche Definition von Erfolg neu verhandelt** und hinterfragt werden. Erfolge an Gehaltsstufen, Führungspositionen, Netzwerken und der Anzahl von Veröffentlichungen abzulesen führt dazu, dass die Arbeit vieler Menschen nicht die Wertschätzung erfährt, die sie verdient hätte.

Der Ansatz ausgehend von den Professoren, bei denen vermehrt Frauen ihr Studium abschlossen, die teilweise schon von Chichester und Sölch zusammengetragen wurden, könnte lohnenswert sein und ein weiteres Themenfeld eröffnen.⁵⁶⁷ Dieser würde allerdings als Ausgangslage die akademische Ausbildung haben und sich nicht zwangsläufig weiter mit Frauen in führenden Positionen befassen.

Nicht außer Acht gelassen werden kann der Blick über die Kunstgeschichte hinaus. Ein Vergleich von ähnlichen strukturellen Problematiken in anderen Disziplinen könnte dazu beitragen,

⁵⁶⁴ Hier ist zum Beispiel Hedwig Junge (?-1949) zu nennen, die die Leitung des Schuh- und Stadtmuseums in Weißenfels nach dem Tod ihres Mannes und vorherigen Direktor 1938 übernahm. Vgl. **Schmager, Martin**: 100 Jahre Museum Weißenfels, in: *Neu-Augustusburg, Museum Weißenfels Schloss (Hg.): 100 Jahre Museum Weissenfels: Festschrift zum Museumsjubiläum, Weißenfels 2011.*

⁵⁶⁵ Besonders sollten hier die Strukturen in den USA Beachtung finden, wo schon früh Frauen Einzug in (oder: Zugang zu) universitäre und museale Fördersystemen gewährt wurden. Vgl. **Duncan, Sally Anne/McClellan, Andrew**: *The art of curating: Paul J. Sachs and the Museum Course at Harvard*, Los Angeles 2018, S. 1.

⁵⁶⁶ Vgl. **Sölch/Chichester**: *Kunsthistorikerinnen 1910–1980*, S. 26.

⁵⁶⁷ **Ebd., S. 15.**

weitere Missstände zu erkennen, herauszuarbeiten und durch die hier angewendete Methode interdisziplinär weiter entgegenzuwirken.

Weiterhin gilt es, die Biografien und das Wirken von Frauen in der kunsthistorischen Praxis öffentlicher zu machen. Dazu kann das Bildmaterial genutzt werden, welches von den Direktorinnen vorhanden ist. Dieses lässt eine unmittelbare Vermittlung zu und verknüpft die Biografien mit einem Gesicht, wodurch die Lebenswege greifbarer werden und besser im Gedächtnis bleiben.

Um mit einem positiven Aspekt abzuschließen wird nochmals auf die kürzlich erschienene Publikation zu Kunsthistorikerinnen von 1910–1980 und auf die Tagung „Great femal art historians / Große Kunsthistoriker*innen“ verwiesen, die so viele Ansätze liefern und Stimmen laut werden lässt, die Mut machen, dass die aktuelle kunsthistorische Forschung den eigens mit aufgebauten Kanon der Museumsgeschichte überdenken will, ihn rückblickend korrigieren kann und somit für die Zukunft zugänglicher machen wird.

Appendix

I. Abbildungsverzeichnis



Abbildung 1: Hochzeitsfoto von Frieda und Adolf Fischer 1897 Fotograf:in unbekannt. Abgedruckt in: **Schlombs, Adele**: Aufbruch in eine neue Zeit: die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln: the foundation of the Museum für Ostasiatische Kunst in Cologne = The dawn of a new era, hg. von Schlombs, Adele/Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 2009, S. 17.



Abbildung 2: Frieda und Adolf Fischer 1913, Fotograf:in unbekannt. Abgedruckt in: **Wiesner, Ulrich**: Museum für Ostasiatische Kunst Köln: zum 75jährigen Jubiläum des Museums, Köln 1984, S. 27.



Abbildung 3: Blick auf das Museum für Ostasiatische Kunst an der Adolf-Fischer-Straße (früher Bremer Straße) und Gereonswall. Ohne Datierung, Fotograf:in unbekannt. Abgedruckt in: **Schlombs, Adele:** Aufbruch in eine neue Zeit: die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln: the foundation of the Museum für Ostasiatische Kunst in Cologne = The dawn of a new era, hg. von Schlombs, Adele/Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 2009, S. 9.



Abbildung 4: Frieda Fischer im Eingang des Museums für Ostasiatische Kunst. Ohne Datierung, Fotograf:in unbekannt. Foto Museumsbestand.



Abbildung 5: Spuler, Erwin, Erschießung der Jury der Selbstbildnisausstellung, 1930, Lithographie mit Farbstiften koloriert, 40,5 x 60,5 cm. Abgedruckt in: **Angermeyer-Deubner, Marlene**: Die Kunsthalle Karlsruhe: der Beginn einer modernen Sammlung; Willy Storck (1920 - 1927) und Lilli Fischel (1927 - 1933) Teil II, in: *Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg (Hg.): Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Berlin, München 2000, S. 109–136, S. 135.



Abbildung 6: „Nr. 88. Portrait Lily Fischel, um 1927–29 (?)“, ohne Datierung, Fotografin: Moholy, Lucia. Abgedruckt in: **Sachsse, Rolf/Hartmann, Sabine**: Lucia Moholy: Bauhaus Fotografin: mit Texten, Briefen und Dokumenten, Berlin 1995 (gegenwart museum), S. 124.



Abbildung 7: „Nr. 89. Portrait Lily Fischel, um 1927–29 (?)“, ohne Datierung, Fotografin: Moholy, Lucia. Abgedruckt in: **Sachsse, Rolf/Hartmann, Sabine**: Lucia Moholy: Bauhaus Fotografin: mit Texten, Briefen und Dokumenten, Berlin 1995 (gegenwart museum), S. 124.



Abbildung 8: „Nr. 89 a. Ausschnittvergrößerung von Nr. 89“, ohne Datierung, Fotografin: Moholy, Lucia. Abgedruckt in: **Sachsse, Rolf/Hartmann, Sabine**: Lucia Moholy: Bauhaus Fotografin: mit Texten, Briefen und Dokumenten, Berlin 1995 (gegenwart museum), S. 124.



Abbildung 9: Lilli Fischel, fälschlicherweise auf 1924 datiert, Fotografin: Moholy, Lucia. Abgedruckt in: Angermeyer-Deubner, Marlene: Die Kunsthalle Karlsruhe: der Beginn einer modernen Sammlung; Willy Storck (1920 - 1927) und Lilli Fischel (1927 - 1933) Teil II, in: Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg (Hg.): Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Berlin, München 2000, S. 109–136, S. 109.



Abbildung 10: „Nr. 91. Portrait Lily Fischel, um 1927–29 (?)“, ohne Datierung, Fotografin: Moholy, Lucia. Abgedruckt in: **Sachse, Rolf/Hartmann, Sabine**: Lucia Moholy: Bauhaus Fotografin: mit Texten, Briefen und Dokumenten, Berlin 1995 (gegenwart museum), S. 125.



Abbildung 11: „Nr. 92. Portrait Lily Fischel, um 1927–29 (?)“, ohne Datierung, Fotografin: Moholy, Lucia. Abgedruckt in: **Sachsse, Rolf/Hartmann, Sabine**: Lucia Moholy: Bauhaus Fotografin: mit Texten, Briefen und Dokumenten, Berlin 1995 (gegenwart museum), S. 125.



Abbildung 12: „Nr. 93. Portrait Lily Fischel, um 1927–29 (?)“, ohne Datierung, Fotografin: Moholy, Lucia. Abgedruckt in: **Sachse, Rolf/Hartmann, Sabine**: Lucia Moholy: Bauhaus Fotografin: mit Texten, Briefen und Dokumenten, Berlin 1995 (gegenwart museum), S. 125.



Abbildung 13: „Nr. 93 a. Ausschnittvergrößerung von Nr. 93“, ohne Datierung, Fotografin: Moholy, Lucia. Abgedruckt in: **Sachse, Rolf/Hartmann, Sabine**: Lucia Moholy: Bauhaus Fotografin: mit Texten, Briefen und Dokumenten, Berlin 1995 (gegenwart museum), S. 125.



Abbildung 14: Hanna Stirnemann in den Räumen des Kunsthistorischen Institutes der Uni Halle, ungenaue Datierung (zwischen ...-1927), Fotograf: Hans Jänicke. Abgebildet in: Blogbeitrag „Hanna Stirnemann (1899-1996) als Lyrikerin“ am 30. Januar 2011 auf „Altes und Neues von Bernd Nowack, Dessau“: <https://barrynoa.blogspot.com/2011/01/hanna-stirnemann-1899-als-lyrikerin.html> (Letzter Zugriff 09. Januar 2022, 15.39 Uhr).



Abbildung 15: Walter Müller-Wulckow, Bernhard Hoetger und Hanna Stirnemann, bei einem Besuch bei dem Künstler, ohne Datierung, vermutlich Oktober 1930, Fotograf:in unbekannt. Bestand des Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg.



Abbildung 16: „Sommertag in Dangast, 15. Juli 1928, v.l. Aäron Vecht, Hanna Stirnemann, Johanna-Inge Radziwill, Walter Müller-Wulckow, Franz Radziwill, Georg Düser, Didi Vecht“, 15. Juli 1928, Fotograf:in unbekannt. Abgedruckt in: **Stamm, Rainer**: Licht- und Schattenseiten - Franz Radziwill und das Landesmuseum Oldenburg, in: o. Hg.: Lichtspiele, Bielefeld 2020, S. 33–46, S. 37.



Abbildung 17: „Johanna und Otto Hofmann (rechts) mit Freunden, um 1933“, Fotograf:in unbekannt. Abgedruckt in: **Hellmann, Birgitt**: „...nach so einem Leben hat man überhaupt keine Lebensangst mehr und keinerlei Besitzverhältnisse zur Welt“ - Johanna Hofmann-Stirnemann - die erste Museumsdirektorin Deutschlands, in: *Horn, Gisela/Hellmann, Birgitt (Hgg.): Entwurf und Wirklichkeit: Frauen in Jena 1900 bis 1933*, Rudolstadt 2001, S. 332.



Abbildung 18: „Bildnis H. ST. [Hanna Stirnemann]“, Krause, Helmut, um 1930, Holzschnitt, 32,5 x20,2cm (Bildmaß), Erworben 2017 als Geschenk aus Privatbesitz, Inv. 31.276. Abgedruckt in: **Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg**: Ausgewählte Neuerwerbungen 2010/20, Oldenburg 2020, S. 33.



Abbildung 19: „Johanna Hofmann“, Krause, Helmut, Holzschnitt, 1933. Abgedruckt in: **Hellmann, Birgitt**: Johanna Hofmann-Stirnemann (12. Oktober 1899-25. November 1996) - die erste Museumsdirektorin Deutschlands, in: *Thüringer Museumshefte* 6 (1997), H. 1, S. 72–74, S. 72.



Abbildung 20: „Johanna Stirnemann im Arbeitszimmer des Museums, um 1930“, Fotograf:in unbekannt. Abgedruckt in: **Hellmann, Birgitt**: „...nach so einem Leben hat man überhaupt keine Lebensangst mehr und keinerlei Besitzverhältnisse zur Welt“ - Johanna Hofmann-Stirnemann - die erste Museumsdirektorin Deutschlands, in: *Horn, Gisela/Hellmann, Birgitt (Hgg.): Entwurf und Wirklichkeit: Frauen in Jena 1900 bis 1933*, Rudolstadt 2001, S. 326.



Abbildung 21: „Johanna Hofmann-Stirnemann, um 1930“, Fotograf:in unbekannt. Abgedruckt in: **Hellmann, Birgitt**: „...nach so einem Leben hat man überhaupt keine Lebensangst mehr und keinerlei Besitzverhältnisse zur Welt“ - Johanna Hofmann-Stirnemann - die erste Museumsdirektorin Deutschlands, in: *Horn, Gisela/Hellmann, Birgitt (Hgg.): Entwurf und Wirklichkeit: Frauen in Jena 1900 bis 1933*, Rudolstadt 2001, S. 325.



Abbildung 22: Johanna Stirnemann, ohne Datierung, Fotograf:in unbekannt. Bestand des Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg.



Abbildung 23: „Johanna Stirnemann, Fotografie, um 1930“, ohne Datierung, Fotograf:in unbekannt. Abgebildet in: Sorg, Robert „Walter Dexel (geb. 07.02.1890) und Werner Meinhof (gest. 07.02.1940) – Jahrestag zweier Geschäftsführer des Jenaer Kunstvereins“ <https://www.jenaer-kunstverein.de/walter-dexel-geb-07-02-1890-und-werner-meinhof-gest-07-02-1940-zwei-geschaeftsfuehrer-des-jenaer-kunstvereins/> (Letzter Zugriff 09. Januar 2022, 16.00 Uhr).

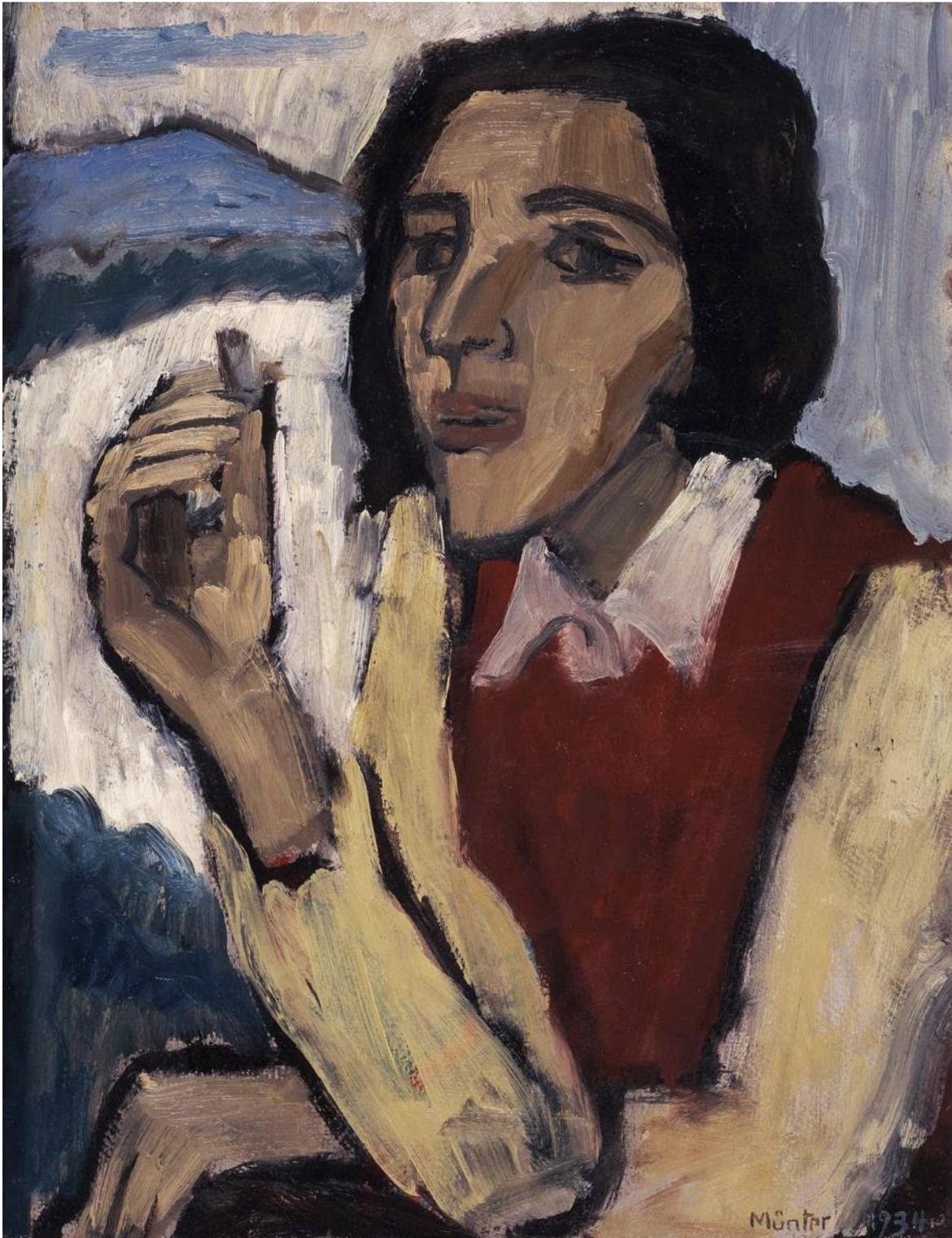


Abbildung 24: „Portrait Hanna Stirnemann“, Gabriele Münter, 1934, Leihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Foto S. Adelaide S. Adelaide, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg.

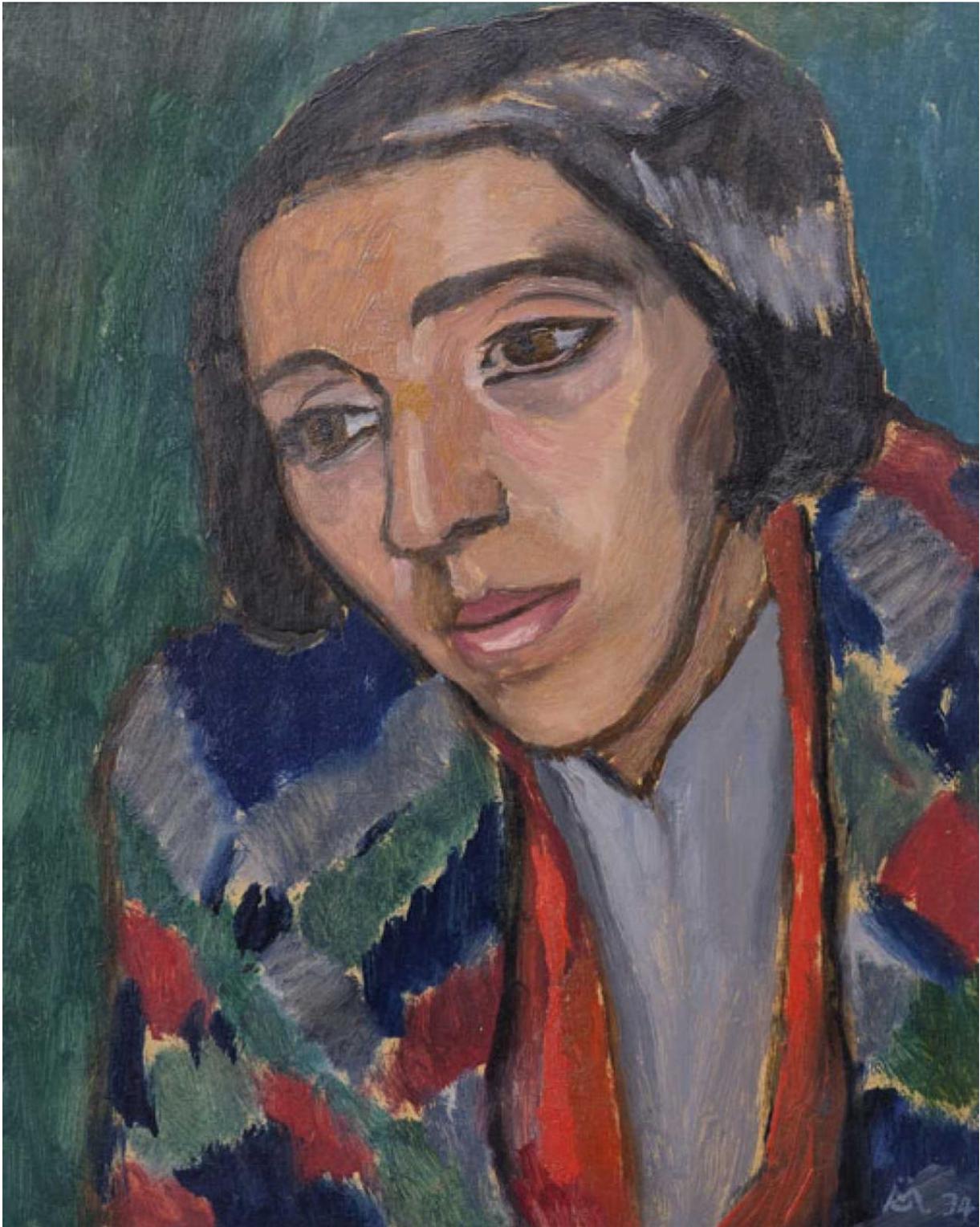


Abbildung 25: „Porträt der ersten deutschen Museumsdirektorin Hanna Stirnemann“, Gabriele Münter, 1934, Öl auf Karton. In Öl unten rechts monogrammiert und datiert. Rückseitig in Bleistift signiert, datiert, bezeichnet "Dir. Hanna Stirnemann" und mit Nachlassstempel. Ebenfalls rückseitig ein Etikett mit der Bezeichnung "P 174" und der handschriftlichen Bezeichnung "85/34". Grösse: 35 x 27 cm, Rahmen. Abgebildet in: Auktion Nagel, am 08. Mai 2019 um 17 Uhr Los Nr. 1013, <https://veryimportantlot.com/de/lot/view/munter-gabriele-183804> (Letzter Zugriff 17. Dezember 2021, 16:43 Uhr).



Abbildung 26: Rückseite von Gemälde Abb. 24. Abgebildet in: Auktion Nagel, am 08. Mai 2019 um 17 Uhr Los Nr. 1013, <https://veryimportantlot.com/de/lot/view/munter-gabriele-183804> (Letzter Zugriff 17. Dezember 2021, 16:43 Uhr).

II. Verzeichnis der Archivbestände

a. Archivbestände vor Ort

Das Verzeichnis ist alphabetisch nach den Städtenamen sortiert.

Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (**SMB-ZA**)

- III/DMB

Stadtarchiv Düsseldorf (**SAD**)

- Best. 0-1-4-3814-0000
- Best. 0-1-4-3813-0000

Universitätsarchiv der Goethe-Universität Frankfurt (**UAFra**)

- Abt. 604, Nr. 2555.
- Abt. 136, Nr. 169.

Universitätsarchiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (**UAFre**)

- B0044, 0142.

Universitätsarchiv der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (**UAHW**)

- Rep. 21, Nr. 677
- Rep. 46, Nr. 35 (1922-1926)
- Rep. 47, Johanna Stirnemann 1
- Rep. 47, Meinhof 1
- Rep. 47, Meinhof 2
- Rep. 47, Timmling

Stadtarchiv Jena (**SAJ**)

- D Id-61 [Personalakte Stirnemann]
- D Vb-4 [Akte betr. Stadtmuseum Jena]

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Musiksammlung, Nachlass Margarete Schweikert, Mus.Hs. 1418

- -F., S.: Konzertabend für den Verein für Frauenbestrebungen am 22. März 1929 in Bruchsal, in: Bruchsaler Zeitung vom März 1929.
- -H., K.: Konzert im Verein für Frauenbestrebungen - Eugenie Brock-Fischel und Magarete Voigt-Schweikert, 22. März 1929.
- -Konzert von Eugenie Brock-Fischel (Klavier) und Margarete Voigt-Schweikert (Violine) für den „Karlsruher Frauen-Klub“, 31. Januar 1929.
- -Konzert von Eugenie Brock (Klavier) und M. Voigt-Schweikert (Violine) für „Museum Karlsruhe E. V.“, 25. Januar 1929.

Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe (**LABW, GLAK**)

- 233, Nr. 24156 Fischel, Dr. Luise; Konservatorin, Leiterin der Badischen Kunsthalle (Dienerakte beim Staatsministerium)
- 441-2, Nr. 533 Fischel, Luise (Lilli), Personalakte 1925-1933
- 235, Nr. 40248
- 235, Nr. 40254

Universitätsarchiv der Ludwig-Maximilians-Universität München (**UAM**)

- Stud-BB-414 (SS 1912).

- Stud-BB-431 (WS 1912/13).
- Stud-BB-448 (SS 1913).

Universitätsarchiv Wien

- Nationale der Philosophischen Fakultät, WS 1924/25 Sch-St, Johanna Stirnemann.

b. Online abrufbare Archivbestände

Stadtarchiv Köln (**SAK**)

- Best. 608, A 19 - Verein zur Förderung des Museums für ostasiatische - 1912-1923
http://historischesarchivkoeln.de:8081/MetsViewer/?fileName=http%3A//historischesarchivkoeln.de%3A8080/actaproweb/mets%3Fid=90aecbdf-6860-4708-a8e5-9f3c6d6938ed_001472759_Orig_n_kons1_20190725131751.xml (Letzter Zugriff 05. Januar 2022, 17.53 Uhr).
- Best. 608, A 112 - Einrichtung, Betrieb - 1909-1924
http://historischesarchivkoeln.de:8081/MetsViewer/?fileName=http%3A//historischesarchivkoeln.de%3A8080/actaproweb/mets%3Fid=a7e3f0b7-883e-41dd-979a-bb48310a4b90_001531101_Orig_n_kons1_20200214075903.xml (Letzter Zugriff 05. Januar 2022, 17.54 Uhr).
- Best. 608, A 139 - Reisen Fischer, Einkäufe - 1909-1913
http://historischesarchivkoeln.de:8081/MetsViewer/?fileName=http%3A//historischesarchivkoeln.de%3A8080/actaproweb/mets%3Fid=cdbaaaa5-166a-4c0a-99b7-f5bd76cf4315_001103760_Orig_n_kons1_20200630071656.xml (Letzter Zugriff 05. Januar 2022, 17.52 Uhr).

Universitätsarchiv der Ludwig-Maximilians-Universität München (**UAM**)

- Personalstand der Ludwig- Maximilians-Universität München, Sommerhalbjahr 1912
https://epub.ub.uni-muenchen.de/9672/1/pvz_lmu_1912_sose.pdf (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.20 Uhr).
- Personalstand der Ludwig- Maximilians-Universität München, Winterhalbjahr 1912/13
https://epub.ub.uni-muenchen.de/9673/1/pvz_lmu_1912_13_wise.pdf (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.30 Uhr).
- Personalstand der Ludwig- Maximilians-Universität München, Sommerhalbjahr 1913
https://epub.ub.uni-muenchen.de/9674/1/pvz_lmu_1913_sose.pdf (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.25 Uhr).
- Vorlesungsverzeichnis Ludwig- Maximilians-Universität München, Sommersemester 1913:
https://epub.ub.uni-muenchen.de/1139/1/vvz_lmu_1913_sose.pdf (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.28 Uhr).

Universitätsarchiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (**UAFre**)

- Studierendenverzeichnis der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1913/14
<https://www.uniarchiv.uni-freiburg.de/unigeschichte/matrikelordner/verzeichnisse-der-studierenden-ab-1822-1/1913-1914> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 18.06 Uhr).
- Studierendenverzeichnis der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1914
<https://www.uniarchiv.uni-freiburg.de/unigeschichte/matrikelordner/verzeichnisse-der-studierenden-ab-1822-1/1914> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 18.07 Uhr).
- Vorlesungsverzeichnis der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1913/14
http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/vvuf_1913-1914_ws/0018?sid=5c4e14a5f37590707baff77671d8bcf8 (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 17.56 Uhr).
- Vorlesungsverzeichnis der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1914

III. Verzeichnis der Sekundärliteratur

Adressbuch der Elektrizitäts-Branche und der damit verwandten Geschäftszweige von Europa: 1897 - 1898, 1. Deutschland, Bd. 1, Leipzig 1897.

Adunka, Evelyn: Max Eisler: Wiener Kunsthistoriker und Publizist zwischen orthodoxer Lebenspraxis, sozialem Engagement und wissenschaftlicher Exzellenz, Berlin Leipzig 2018.

Albisetti, James C.: Schooling German girls and women: secondary and higher education in the 19. century, Princeton, NJ 1988.

Angermeyer-Deubner, Marlene: Die Kunsthalle Karlsruhe: der Beginn einer modernen Sammlung; Willy Storck (1920 - 1927) und Lilli Fischel (1927 - 1933) Teil II, in: Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg (Hg.): Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Berlin, München 2000, S. 109–136.

—: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, in: Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg (Hg.): Die Kunsthalle Karlsruhe: der Beginn einer modernen Sammlung; Willy F. Storck (1920-1927) und Lilli Fischel (1927-1933) Teil 1., Berlin, München 1997, S. 51–103.

Bayerisches Landes-Adreßbuch für Industrie, Handel und Gewerbe: Bayernbuch; Adreßbuch d. im Handelsreg. eingetragenen Firmen u. d. gewerblichen Fernsprechteilnehmer sowie d. freien Berufe Bayerns, München 1950.

Benker, Gitta/Störmer, Senta: Grenzüberschreitungen: Studentinnen in der Weimarer Republik, Bd. 21, hg. von Kuhn, Anette/Rothe, Valentine, Pfaffenweiler 1991 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft).

Binyon, Laurence: Painting in the far East: an introduction to the history of pictorial art in Asia especially China and Japan, 2. ed, London 1913.

Bischoff, Cordula: Arbeitsfeld Kunstgewerbe - typisch Kunsthistorikerin? Bemerkungen zur Berufssituation der Kunsthistorikerin in Deutschland von 1910 bis heute, in: Bischoff, Cordula/Threuter, Christina (Hgg.): Um-Ordnung: angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Marburg 1999, S. 16–29.

Blossfeldt, Karl: Urformen der Kunst: photographische Pflanzenbilder, Berlin 1928.

Brock, Erich/Oldemeyer, Ernst: Naturphilosophie, hg. von Oldemeyer, Ernst, Bern 1985.

Clement, Louisa: 1917. In Erinnerung an Luise Straus-Ernst. Die Rekonstruktion ihrer Kriegsausstellung im Wallraf, Baden-Baden 2017.

Clephas-Möcker, Petra/Krallman, Kristina: Studentinnenalltag in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus im Spiegel biographischer Interviews, in: Schlüter, Anne (Hg.):

Pionierinnen, Feministinnen, Karrierefrauen? zur Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland, Pfaffenweiler 1992 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 22), S. 169–189.

Costas, Ilse: Der Kampf um das Frauenstudium im internationalen Vergleich, Begünstigende und hemmende Faktoren für die Emanzipation der Frauen aus ihrer intellektuellen Unmündigkeit in unterschiedlichen bürgerlichen Gesellschaften, in: Schlüter, Anne (Hg.): Pionierinnen, Feministinnen, Karrierefrauen? zur Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland, Pfaffenweiler 1992 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 22), S. 115–144.

Deseyve, Yvette/Gleis, Ralph: Kampf um Sichtbarkeit: Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919, hg. von Nationalgalerie (Berlin), Berlin 2019.

Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte, mal quantitativ. Zur sozialen Basis kunsthistorischer Theorie und Praxis zwischen 1919 und 1939, in: Heftrig, Ruth u. a. (Hgg.): Alois J. Schardt: ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, „Drittem Reich“ und Exil in Amerika, Berlin 2013 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Bd. 4), S. 1–9.

Dressler, Willy Oskar: Dresslers Kunsthandbuch: Bildende, redende und spielende Kunst: das Buch der öffentlichen Kunstpflege Deutschlands, Österreichs, Dänemarks, Finnlands, der Niederlande, Norwegens, Schwedens, der Schweiz und Spaniens, Bd. 1 und 2, Halle, Berlin 1923.

Duncan, Sally Anne/McClellan, Andrew: The art of curating: Paul J. Sachs and the Museum Course at Harvard, Los Angeles 2018.

Ellwein, Thomas: Die deutsche Universität: vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Königstein 1985.

Engelhardt, Katrin: Ferdinand Möller und seine Galerie: ein Kunsthändler in Zeiten historischer Umbrüche, Hamburg 2013.

Feilchenfeldt, Rahel E.: Grete Ring als Kunsthistorikerin im Exil, in: Hudson-Wiedenmann, Ursula/Schmeichel-Falkenberg, Beate (Hgg.): Grenzen überschreiten: Frauen, Kunst und Exil, Würzburg 2005, S. 131–150.

Feyl, Renate: Der lautlose Aufbruch: Frauen in der Wissenschaft, Berlin 1981.

Fischel, Lilli: Der neue Anbau der Städelischen Galerie, in: Deutscher Museumsbund (Hg.): Museumskunde: Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen, Bd. 17, Breslau 1924, S. 7–18.

—: Die Neuordnung der alten Städelgalerie, in: Deutscher Museumsbund (Hg.): Museumskunde: Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen, Bd. 17, Breslau 1924, S. 135–140.

—: Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts, München 1923 (Kompendien zur deutschen Kunst 1).

Fischer, Adolf: Kleiner populärer Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln, Hansaring 32a, Köln 1913.

Fischer, Frieda: Chinesisches Tagebuch: Lehr- und Wanderjahre, München 1942.

—: Japanisches Tagebuch: Lehr- u. Wanderjahre, München 1938.

Fischer-Wieruszowski, Frieda: Frieda Fischer-Wieruszowski, in: Die Frau und ihr Haus 12 (1931), H. 3, Köln.

Flacke-Knoch, Monika: Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen, in: kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 8 (2013), H. 4/5, S. 49–58.

Friedländer, Max J. u. a.: Auktionskatalog, Die Sammlung Albert Figdor, Erster Teil, Gemälde, Bd. 3, hg. von Von Falke, Otto, Berlin 1930 (Ausstellung / Paul Cassirer Berlin, Artaria&Co Glückselig GmbH Wien).

Galerie Flechtheim, Auguste: Renoir: Berlin, Galerie Flechtheim 7.10. - 9.11.1928, Berlin 1928.

GN: Nach vier Jahrzehnten auf Melaten vereint, in: Kölnische Rundschau (1952), H. 167.

Grüttel, Else: Weibliche Museumsangestellte, in: Museumskunde 9 (1913), S. 219–225.

Marchal, Stephanie/Ziegler, Julia Tagungsbesprechung: Von den „unkritischen Gewohnheiten des Geistes“ (Raymond Williams) Great Female Art Historians. Tagung an der Akademie der bildenden Künste Wien, 4.–7.11.2021; K. Lee Chichester und Brigitte Sölch (Hg.), Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken, in: Kunstchronik 75 (2022), S. 62–69.

Harris, Neil: Period Rooms and the American Art Museum, in: Winterthur Portfolio 46 (2012), S. 117–132.

Haug, Henrike: Helene Wieruszowski (1893-1978), in: Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken, hg. Chichester, K. Lee/Sölch, Brigitte/, Berlin 2021, S. 224–230, S. 224.

Heckötter, Anna: „Für das Schaffen der Lebenden“ - das Landesmuseum und der Vereinigung für junge Kunst, in: Stamm, Rainer/Landesmuseum für Kunst - und Kulturgeschichte Oldenburg (Hgg.): Der zweite Aufbruch in die Moderne: Expressionismus, Bauhaus, Neue Sachlichkeit: Walter Müller-Wulckow und das Landesmuseum Oldenburg, 1921-1937, Oldenburg 2011, S. 30–45.

Hellmann, Birgitt: Johanna Hofmann-Stirnemann (12. Oktober 1899-25. November 1996) - die erste Museumsdirektorin Deutschlands, in: Thüringer Museumshefte 6 (1997), H. 1, S. 72–74.

—: „...nach so einem Leben hat man überhaupt keine Lebensangst mehr und keinerlei Besitzverhältnisse zur Welt“ - Johanna Hofmann-Stirnemann - die erste Museumsdirektorin Deutschlands, in: Horn, Gisela/Hellmann, Birgitt (Hgg.): Entwurf und Wirklichkeit: Frauen in Jena 1900 bis 1933, Rudolstadt 2001, S. 325–338.

Hering, Sabine: Die Zugänge von Frauenbewegung und Volksbildung zu Kunst, Kunsterziehung und Kunstgewerbe, in: Imorde, Joseph/Zeising, Andreas (Hgg.): Teilhabe am Schönen: Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur, Weimar 2013, S. 47– 64.

Herrmann, Judith: Die deutsche Frau in akademischen Berufen, Leipzig 1915.

Hille, Nicola: Aller Anfang ist schwer: Der Beginn des Frauenstudiums in Deutschland, in: Hardtmann, Gabriele/Hille, Nicola (Hgg.): Die Anfänge des Frauenstudiums in Württemberg: erste Absolventinnen der TH Stuttgart: eine Jubiläumsschrift, Stuttgart 2014, S. 13–37.

Hoffmann, Meike: Verboten und Verborgene - Lagerorte „Entarteter Kunst“, in: Loitfellner, Sabine/Schölberger, Pia (Hgg.): Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus: Mythen - Hintergründe - Auswirkungen, Wien 2016, S. 401–420.

Hofmann, Otto/Martini, Giovanni Battista/Städtische Museen Jena: Otto Hofmann: die Poetik des Bauhauses zwischen konkreter und lyrischer Kunst: [anlässlich der Ausstellung Otto Hofmann. Die Poetik des Bauhauses zwischen konkreter und lyrischer Kunst, Städtische Museen Jena, Kunstsammlung im Stadtmuseum, 25. März 2007 - 3. Juni 2007]: la poetica del Bauhaus tra lirico e concreto = Otto Hofmann, Milano 2007.

Hofmann-Stirnemann, Hanna: Das lebendige Museum, in: Lüdtko, G./Sikorski, H. (Hgg.): Geistige Arbeit - Zeitung aus der wissenschaftlichen Welt, Band 3. Jahrgang, Nr. 8, Berlin 1936, S. 9–10.

—: Heimatmuseum und Volksbildung, in: Kulturamt der Stadt Gera (Hg.): Geraer Museum im Aufbau, Gera 1949.

Huerkamp, Claudia: Bildungsbürgerinnen: Frauen im Studium und in akademischen Berufen 1900 - 1945, Bd. 10, hg. von Mager, Wolfgang u. a., Göttingen 1996 (Bürgertum; Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte).

—: Frauen, Universitäten und Bildungsbürgertum: Zur Lage studierender Frauen 1900—1930, in: Siegrist, Hannes (Hg.): Bürgerliche Berufe, Band Bd. 80, Göttingen 1988 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft), S. 198–222.

Ito, Toshiko: Pestalozzi als orientalischer Pädagoge: ein historischer Abriss des japanischen Pestalozzi-Bildes, in: Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wissenschaft und Kultur 76 (1996), H. 3.

Jahrbuch der deutschen Museen, Wolfenbüttel 1927.

Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880 - 1940, Dresden 2001.

Kaiserliches Patentamt: Patentblatt, Bd. 26/2, o. O. 1902.

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: Kunst in Karlsruhe 1900 - 1950: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ausstellung im Badischen Kunstverein, Karlsruhe 24. Mai - 19. Juli 1981, Karlsruhe 1981.

Katalog Ostasiatische Kunstgegenstände: Holzschnitzereien, Skulpturen, No-Masken, Malereien, Wandschirme, Bronzen, Zinn, Keramik, Lackarbeiten, Inro, Netsuke, Waffen, Schwertstichblätter etc.; aus dem Besitze des Museums für Ostasiatische Kunst der Stadt Cöln; Versteigerung in Cöln, 13. bis 15. November 1917, Bd. 169, Köln 1917 (Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung).

Kater, Michael H.: Krisis des Frauenstudiums in der Weimarer Republik, in: VSWG: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 59 (1972), H. 2, S. 207–255.

Kleindorfer-Marx, Bärbel: Sammlerinnen, Hilfskräfte, Direktorinnen. Das Museum als Indikator von Gleichberechtigung?, in: Wallnöfer, Elsbeth (Hg.): Maß nehmen, Maß halten: Frauen im Fach Volkskunde, Wien 2008, S. 203–223.

- Köpnick, Gloria:** Kunstwerk des Monats: Gabriele Münter Portrait Hanna Stirnemann, 1934 Öl auf Pappe 44,7 x 34,7 cm Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, von 2018.
- Köstering, Susanne:** Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart u.a 2016, S. 52–57.
- Kunstverein (Bruchsal): Südwestdeutsche Barock-Ausstellung: Katalog; Kunstverein Bruchsal, 29. Mai - 10. Juli 1927, Bruchsal 1927.
- Kuntz, Andreas:** Das Museum als Volksbildungsstätte: Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland, Marburg 1980.
- Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg: Ausgewählte Neuerwerbungen 2010/20, Oldenburg 2020.
- Levy-Rathenau, Josephine/Wilbrandt, Lisbeth/Lange, Helene:** Handbuch der Frauenbewegung: Die deutsche Frau im Beruf: praktische Ratschläge zur Berufswahl, hg. von Bäumer, Gertrud/Lange, Helene, Berlin 1906.
- Licht und Lampe: Rundschau für die Beleuchtungsindustrie, -Installation, Elektrogerät, sanitäre u. Kühlanlagen, o. O. 1920.
- Lichtwark, Alfred:** Museen als Bildungsstätten, in: Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Hg.): Die Museen als Volksbildungsstätten - Ergebnisse der 12. Konferenz der Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Bd. 25, Berlin 1904 (Schriften der Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen), S. 6–12.
- Meijer-van Mensch, Léontine:** Museumsarbeit und Verantwortung – Angewandte Ethik für Museumsfachkräfte, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart u.a 2016, S. 336–339.
- Meyer, Andrea:** Kämpfe um die Professionalisierung des Museums: Karl Koetschau, die Museumskunde und der Deutsche Museumsbund 1905-1939, Bd. 56, Bielefeld 2021 (Edition Museum).
- NN:** Mitteilungen des Deutschen Werkbundes, (1930), S. 253.
- Nochlin, Linda:** Why Have There Been No Great Women Artists?, in: Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness, hg. Gornick, v. Vivian/Moran, Barbara, New York 1971, 344–366.
- Paul, Barbara:** „... noch kein Brotstudium“: zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts, in: Kritische Berichte 22 (1994), H. 4, Marburg, S. 6–21.
- Pfisterer, Ulrich:** Klassiker der Kunstgeschichte; 1: Von Winckelmann bis Warburg, Orig.-Ausg., München 2007.
- Rijksmuseum Kröller-Müller u. a.: The paintings of Vincent van Gogh in the collection of the Kröller-Müller Museum, Otterlo 2003.

- Rogger, Franziska/Bankowski, Monika:** Ganz Europa blickt auf uns! Das schweizerische Frauenstudium und seine russischen Pionierinnen, Baden 2010.
- Rovers, Eva:** „He Is the Key and the Antithesis of so Much“: Helene Kröller-Müller’s Fascination with Vincent van Gogh, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 33 (2007), H. 4, S. 258–272.
- Sachse, Rolf/Hartmann, Sabine:** Lucia Moholy: Bauhaus Fotografin: mit Texten, Briefen und Dokumenten, Berlin 1995 (gegenwart museum).
- Salmony, Alfred:** Die chinesische Steinplastik, hg. von Fischer-Wieruszowski, Frieda, Berlin 1922 (Museum für ostasiatische Kunst, Köln, Bd. 1).
- Schairer, Reinhold:** Die akademische Berufsnot: Tatsachen u. Auswege, Jena 1932.
- Schaser, Angelika:** Helene Lange und Gertrud Bäumer: eine politische Lebensgemeinschaft, Köln 2000.
- Schlombs, Adele:** Aufbruch in eine neue Zeit: die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln: the foundation of the Museum für Ostasiatische Kunst in Cologne = The dawn of a new era, hg. von Schlombs, Adele/Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 2009.
- Schmager, Martin:** 100 Jahre Museum Weißenfels, in: Neu-Augustusburg, Museum Weißenfels Schloss (Hg.): 100 Jahre Museum Weissenfels: Festschrift zum Museumsjubiläum, Weißenfels 2011.
- Schmid, Maria u. a.:** Rausch und Ernüchterung: die Bildersammlung des Jenaer Kunstvereins - Schicksal einer Sammlung der Avantgarde im 20. Jahrhundert, Jena 2008.
- Schottmüller, Frida:** Die Entwicklung der römischen Museen, in: Koetschau, Karl (Hg.): *Museumskunde: Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen*, Berlin 1913, S. 162–181.
- Sherman, Claire Richter/Holcomb, Adele M.:** Women as interpreters of the visual arts: 1820-1979, Westport, Connecticut; London, England 1981.
- Sölch, Birgitte/Chichester, K. Lee:** Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken, hg. von Chichester, K. Lee/Sölch, Birgitte, Berlin 2021.
- Stamm, Rainer:** Der zweite Aufbruch in die Moderne: Expressionismus, Bauhaus, Neue Sachlichkeit: Walter Müller-Wulckow und das Landesmuseum Oldenburg, 1921-1937, hg. von Stamm, Rainer/Landesmuseum für Kunst - und Kulturgeschichte Oldenburg, Oldenburg 2011.
- : Licht- und Schattenseiten - Franz Radziwill und das Landesmuseum Oldenburg, in: Franz Radziwill Gesellschaft.: *Lichtspiele*, Bielefeld 2020, S. 33–46.
- Stirnemann, Hanna:** in Erfurt: Otto Hofmann, in: *Weltkunst*, Band Nr. 51/52, o. O. 1932 (6), S. 5.
- Straus-Ernst, Louise:** Nomadengut, hg. von Sprengel Museum Hannover, Hannover 1999.

Stücklen, Gerta: Untersuchung über die soziale und wirtschaftliche Lage der Studentinnen: Ergebnisse einer an der Berliner Universität im Winter 1913/14 veranstalteten Enquête, Göttingen 1916.

Stutz, Rüdiger u. a.: Jena: Lexikon zur Stadtgeschichte, Berching 2018.

Thieme, Ulrich u. a.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1922.

Titze, Hartmut: Das Hochschulstudium in Preußen und Deutschland: 1820 - 1944, Bd. 1, Teil 1, Göttingen 1987 (Datenhandbuch zur deutschen Bildungsgeschichte).

Unverhau, Dagmar: Ein anderes Frauenleben; Teilbd. 1: Johanna Mestorf (1828-1909) und „ihr“ Museum vaterländischer Altertümer bei der Universität Kiel/Dagmar Unverhau, Biographie Kapitel 1-4, Bd. 13,1, Kiel/Hamburg 2015 (Schriften des Archäologischen Landesmuseums).

—: Ein anderes Frauenleben; Teilbd. 2: Johanna Mestorf (1828-1909) und „ihr“ Museum vaterländischer Altertümer bei der Universität Kiel/Dagmar Unverhau, Biographie Kapitel 5-10, Bd. 13,2, Kiel/Hamburg 2015 (Schriften des Archäologischen Landesmuseums).

—: Ein anderes Frauenleben. Teilbd. 3: „Streben ist Leben“: das Tagebuch der Johanna Mestorf als Kustodin 1873 bis 1891, Bd. 13,3, Kiel/Hamburg 2015 (Schriften des Archäologischen Landesmuseums).

Valentiner, Wilhelm Reinhold: Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, Berlin 1918.

Von Radziewsky, Barbara: Kunstgeschichte - Teil einer guten Ausbildung für höhere Töchter. Rezension zu Claire Richter Sherman und Adele M. Holcomb: Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979. Contributions in Women's Studies, Number 18, Westport, Connecticut, London 1971, in: Kritische Berichte 12 (1984), H. 4, Marburg, S. 68–70.

Walz, Markus: Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart u.a 2016.

Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, München 1999.

Werner, Josef: Hakenkreuz und Judenstern: das Schicksal der Karlsruher Juden im Dritten Reich, 2., überarb. u. erw. Aufl., Karlsruhe 1990 (Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs/Stadtsarchiv).

Wiesner, Ulrich: Museum für Ostasiatische Kunst Köln: zum 75jährigen Jubiläum des Museums, Köln 1984.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: Reden und Vorträge, Berlin 1901.

Winkler, Kurt: Museum und Avantgarde: Ludwig Justis Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ und die Musealisierung des Expressionismus, Wiesbaden 2002 (Berliner Schriften zur Museumskunde).

IV. Verzeichnis der online zugänglichen Quellen und Literatur

a. Online-Quellen – Archivzugriffe und Bibliotheken

Biografische Angaben im Katalog der deutschen Nationalbibliothek

- Barnass, Margarete (1898-1987) <https://d-nb.info/gnd/12599625X> (Letzter Zugriff 22. Januar 2022, 12.50 Uhr).
- Brauckmann, später Dixel, Grete (189?-19??) <http://d-nb.info/gnd/1055208739> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.31 Uhr).
- Diepolder, Irene (1898-1991) <https://d-nb.info/gnd/120865327> (Letzter Zugriff 08. Februar 2022, 10.16 Uhr).
- Faber, Ilse (1887-?) <https://d-nb.info/gnd/1032137665> (Letzter Zugriff 14. Dezember 2021, 17.58 Uhr).
- Heyne, Hildegard (1878-1964) <https://d-nb.info/gnd/137242824> (Letzter Zugriff 22. Januar 2022, 12.50 Uhr).
- Kahn, später Schilling, Rosy (1888-1971) <http://d-nb.info/gnd/1138858846> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.32 Uhr).
- Köhler, Wilhelm (1884-1956) <https://d-nb.info/gnd/116285621>. (Letzter Zugriff 07. Januar 2022, 11:05 Uhr).
- Kronberger-Frentzen, Hanna (1887-1963) <https://d-nb.info/gnd/106188232> (Letzter Zugriff 22. Januar 2022, 12.50 Uhr).
- Martius, Lilli (1885-1976 (Todesjahr abweichend 1966)) <https://d-nb.info/gnd/116811242> (Letzter Zugriff 22. Januar 2022, 12.50 Uhr).
- Meinhof, Werner (1901-1940) <https://d-nb.info/gnd/11686432X> (Letzter Zugriff 16. Dezember 2021, 16.56 Uhr).
- Moses, Elisabeth (1893-1957) <https://d-nb.info/gnd/116939559> (Letzter Zugriff 22. Januar 2022, 12.50 Uhr).
- Pescatore, später Paul-Pescatore, Anni (1884-?) <http://d-nb.info/gnd/1042735352> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.33 Uhr).
- Rudolph, Magda (?-?) <https://d-nb.info/gnd/116671548> (Letzter Zugriff 22. Januar 2022, 12.50 Uhr).
- Schuette, Marie (1878-1975) <https://d-nb.info/gnd/117140309> (Letzter Zugriff 22. Januar 2022, 12.50 Uhr).
- Straus-Ernst, Louise (1893-1944) <https://d-nb.info/gnd/121642402> (Letzter Zugriff 18. Dezember 2021, 14.03 Uhr).
- Von Auerswalde, Annamarie (1876-1945) <http://d-nb.info/gnd/12743738X> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 13.28 Uhr).
- Von Strauß und Torney-Diederichs, Lulu (1873-1956) <https://d-nb.info/gnd/118630954> (Letzter Zugriff 14. Dezember 2021, 17.58 Uhr).
- Von Watzdorf, Erna (1892-1976) <https://d-nb.info/gnd/1078959390> (Letzter Zugriff 22. Januar 2022, 12.50 Uhr).
- Waldstein, Agnes (1900-?) <https://d-nb.info/gnd/1056617713> (Letzter Zugriff 22. Januar 2022, 12.50 Uhr).

Deutsche Digitale Bibliothek: Brief von Dr. Hanna Stirnemann an Hannah Höch. Briefkopf: „Kunstverein Jena. Ausstellung und Sammlung Prinzessinnenschlösschen [...]“: <http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/J5DWUD2N2O6BW4C3CANTDAEIFQ7OTEPJ> (Letzter Zugriff 21. Juli 2021, 12.07 Uhr).

Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Sigmaringen, FAS DS 169 T 1, Fürstlich Hohenzollernsche Hofbibliothek, Museum und Sammlungen / 1807-2018: <http://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=6-2745577> (Letzter Zugriff 04. Januar 2021, 12.27 Uhr).

Kunsthaltung Sebald genannt im Archiv der Berlinische Galerie, Konvolut Kunstarchiv Werner J. Schweiger, Inventarnummer BG-WJS-KK-86: <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=236874&viewType=detailView> (Letzter Zugriff 19. Juli 2021, 15.39 Uhr).

National Gallery of Canada "Lily Fischel", Fotografin: Lucia Moholy, Ca. 1928-1932, Fotografie, 39 x 29.4 cm; image: 37.5 x 27.6 cm, Accession number. 30733: https://www.gallery.ca/collection/search-the-collection?search_api_views_fulltext=lily+fischel&sort_by=search_api_relevance (Letzter Zugriff 02. Januar 2022, 18.08 Uhr).

Brief von Richard Hamann an Lilli Fischel, im Nachlass Richard Hamann / Briefe A-R / Fischel, Lilli: <https://kalliope-verbund.info/ead?ead.id=DE-611-HS-3640660> (Letzter Zugriff 07. Januar 2022, 15.03 Uhr).

b. Online-Literatur und Webseiten

AG „Kunsthistorikerinnen vor 1970: Wege – Methoden – Kritiken“: http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14618 (Letzter Zugriff 06. Januar 2022, 13.08 Uhr).

Alex, Katherine Jane: Mussolini and the Royal Academy: a 90-year-old controversy, in: Blog | Royal Academy of Arts: <https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-mussolini-1930-italian-art-exhibition> (Letzter Zugriff 11. Juni 2021, 12.00 Uhr).

Auktion Nagel, am 08. Mai 2019 um 17 Uhr Los Nr. 1013, <https://veryimportantlot.com/de/lot/view/munter-gabriele-183804> (Letzter Zugriff 17. Dezember 2021, 16:43 Uhr).

Blogbeitrag „Hanna Stirnemann (1899-1996) als Lyrikerin“ am 30. Januar 2011 auf „Altes und Neues von Bernd Nowack, Dessau“: <https://barrynoa.blogspot.com/2011/01/hanna-stirnemann-1899-als-lyrikerin.html> (Letzter Zugriff 09. Januar 2022, 15.39 Uhr).

Brock, Erich im „historischen Lexikon der Schweiz“: <https://hls-dhs-dss.ch/articles/011615/2004-08-26/> (Letzter Zugriff 21. Juli 2021, 12.14 Uhr).

Call for Paper der Vökk „Why have there been no great female art historians?“: https://www.voekk.at/de/schwarzes_brett/why-have-there-been-no-great-female-art-historians-0 (Letzter Zugriff 21. Juli 2021, 12.51 Uhr).

DFG „Netzwerk Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970“: <https://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/forschung/laufende-forschungsprojekte/wege-methoden-kritiken-kunsthistorikerinnen-1880-1970/> (Letzter Zugriff 06. Januar 2022, 13.05 Uhr).

Eisler, Max, Buchprojekt „Max Eisler – ein vergessener Wiener jüdischer Kunsthistoriker und Publizist“: <https://www.nationalfonds.org/detailansicht/4112> (Letzter Zugriff 21. Juli 2021, 17.27 Uhr).

Findbuch 441-3 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Dienstakten und Korrespondenz der Direktion und einzelner Mitarbeiter: <https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/olf/struktur.php?bestand=50212&klassi=002> (Letzter Zugriff 03. Januar 2022, 17.20 Uhr).

Hofmann-Stirnemann, Johanna: <https://www.proveana.de/de/link/act10003897> (Letzter Zugriff 17. Dezember 2021, 17.50 Uhr).

Kunstsammlung Jena: <https://www.proveana.de/en/link/act10004291> (Letzter Zugriff 16. Dezember 2021, 19.10 Uhr).

Sorg, Robert „Walter Dixel (geb. 07.02.1890) und Werner Meinhof (gest. 07.02.1940) – Jahrestag zweier Geschäftsführer des Jenaer Kunstvereins“ <https://www.jenaer-kunstverein.de/walter-dixel-geb-07-02-1890-und-werner-meinhof-gest-07-02-1940-zwei-geschaefsfuehrer-des-jenaer-kunstvereins/> (Letzter Zugriff 09. Januar 2022, 16.00 Uhr).

Schultheiß, Nicole „Prof. Dr. Elisabeth 'Lilli' Martius“: https://www.kiel.de/de/kiel_zukunft/stadtgeschichte/frauenportraits/buch07_portrait_martius.php, ein Auszug aus „Geht nicht gibt's nicht ...‘ 24 Portraits herausragender Frauen aus der Kieler Stadtgeschichte“ Kiel 2007 (Letzter Zugriff 02. Januar 2022, 18.35 Uhr).

Zeppelinpost 2/ 2004, O. A. „Nachruf zu Else Grüttel“: <https://www.zeppelinpost-arge.de/wp-content/uploads/sites/116/2020/07/2004-Rundbrief-2-Leseprobe.pdf> (Letzter Zugriff 02. Januar 2022, 15.25 Uhr).