

Irene Below

Unbekannte Kunsthistorikerinnen – Hanna Deinhard wiedergelesen

Le Calmant

Plus qu'ennuyée
Triste.
Plus que triste
Malheureuse.
Plus que malheureuse
Souffrante.
Plus que souffrante
Abandonnée.
Plus qu'abandonnée
Seul au monde.
Plus que seul au monde
Exilée.
Plus qu'exilée
Morte.
Plus que morte
Oubliée.

Marie Laurencin
aus: 391, 25. März 1917

„There have been no great women art historians“ könnte man Linda Nochlins Dictum abwandeln. Zumindest für den deutschsprachigen Raum gilt: die Leistungen von Kunsthistorikerinnen haben bisher ebenso wenig Interesse hervorgerufen wie die institutionellen Rahmenbedingungen, unter denen sie studiert, das Studium abgeschlossen und einen Beruf ausgeübt haben.¹

Dies gilt im Großen und Ganzen auch für feministisch engagierte Wissenschaftlerinnen. Lu Märten wurde zwar zur Namenspatronin des Vereins, der die Berliner Tagung 1987 vorbereitete und mit Gertrud Bing griff die Hamburger Vorbereiternengruppe 1991 wieder auf eine Wissenschaftlerin zurück. Beide wurden auch durch eine Würdigung ihrer Leistungen geehrt.² Doch weitere Konsequenzen hatte die Wahl nicht. Eine Auseinandersetzung mit der Fachgeschichte unter der Perspektive des Geschlechts und geschlechtlicher Arbeitsteilung fand nicht statt. Auch für die fällige Methodendiskussion schien es in Hamburg keine geeignete Vorläuferin zu geben, statt dessen wurde Aby Warburg – einer der „Altmeister moderner Kunstgeschichte“ (so Dilly 1990) – als Bezugspunkt gewählt.

Die Marginalisierung der Geschlechtsgenossinnen

Kunsthistorikerinnen spielen in den akademischen Institutionen nur eine ephemere

Rolle; das hat sich in den letzten 25 Jahren nicht grundlegend geändert. Geändert hat sich aber offenbar die Wertschätzung, die Frauen ihren Kolleginnen entgegenbringen. In meiner Studienzeit orientierten sich Studentinnen in der Regel nicht an den ihnen bekannten Kunsthistorikerinnen, die es geschafft hatten, in der Hochschule oder am Museum eine – vielleicht gar feste – Stelle zu bekommen (die gab es durchaus hin und wieder). Die wenigen hauptberuflichen Kunsthistorikerinnen, die es gab, zogen eher Spott auf sich als Anerkennung. Der informelle Diskurs besagte, daß die weiblichen Kunsthistorikerinnen den Männern sowieso nicht das Wasser reichen konnten.

Über nahezu alle berufstätigen Kunsthistorikerinnen, die mir aus meiner Studienzeit in Berlin und am Kunsthistorischen Institut in Florenz in Erinnerung sind, fallen mir noch heute abwertende Geschichten ein, die nicht selten offen misogynen Züge haben. Daß diese tendenzielle Selbstabwertung Folgen für das Selbst- und Berufsverständnis der damaligen Studentinnen der Kunstgeschichte hatte, erscheint mir heute zwingend und macht mir meine eigenen Selbstzweifel und Krisen beim Dissertieren im Nachhinein verständlicher.

Suche und Erinnerung

Hanna Deinhard (Abb. 1) kam 1968/69 anders in den Blick. Die Fachkultur der Disziplin Kunstgeschichte, die stark durch Denk- und Frageverbote bestimmt war, wurde durch die Studentenbewegung in Frage gestellt – so heftig offenbar, daß die Kartei der *Notgemeinschaft für eine Freie Universität* unter dem Dach des kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin geführt wurde. Wie später der *Bund Freiheit der Wissenschaft* auf Bundesebene wollte die *Notgemeinschaft* in Berlin unter anderem durch Dossiers über mißliebige WissenschaftlerInnen die tradierten Fachkulturen aufrecht erhalten.

Hanna Deinhard war eine, die sich mit Fragen befaßte, vor denen die akademische Kunstgeschichte in Deutschland auswich – mit dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, mit der Frage nach dem Warencharakter des Kunstwerks. Sie sah in Kunstsoziologie nichts Bedrohliches wie die Professoren, die vor der Lektüre etwa von Arnold Hauser warnten. Deinhard's in der Reihe *Soziologische Essays* bei Luchterhand 1967 erschienenes Bändchen *Bedeutung und Ausdruck* – auf Deutsch geschrieben und zuerst in Deutschland veröffentlicht³ – war in den Diskussionen um eine Neubestimmung der Kunstgeschichte präsent. In den nachfolgenden Versuchen – beispielsweise von Klaus Herding und Hans Ernst Müttig 1973 – eine materialistisch-dialektische und marxistische Kunsttheorie und -wissenschaft zu entwickeln, tauchte sie nicht mehr auf und ist auch bis jetzt nicht wieder in den Blick geraten (Schneider 1986; Zwanzig Jahre danach 1990). In der soziologischen Diskussion stieß zumindest ihr Aufsatz *Das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler* anfänglich auf größere Resonanz. (Thurn 1973).

Aus heutiger Sicht verwundert es, daß Deinhard's eigenständige Sicht auf die Kunst und die Kunstgeschichte durch die Generation der Studentenbewegung nur am Rande wahrgenommen wurde, denn die Autorin stellte explizit die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft und skizzierte zudem eine prozeßorientierte, dialektische Methode, mit der man diese untersuchen könne – beides Positionen, die

uns nach 1968 zentral beschäftigten. Offenbar wiederholten die KunsthistorikerInnen unserer Generation in diesem Fall, was sie der vorangegangenen vorwarfen: die Ausklammerung der EmigrantInnen und ihrer Erkenntnisse.

Im letzten Sommer fiel mir bei den Vorbereitungen zu einer Lehrveranstaltung über Walter Benjamin, aus dessen Kunstwerksaufsatz wir 1967 in einer StudentInnengruppe am Kunsthistorischen Institut erste Vorstellungen für eine dialektische Kunstgeschichtsschreibung zu gewinnen gesucht hatten, der schmale Band von Hanna Deinhard wieder in die Hände.

Wie bei Benjamin wollte ich prüfen, wie sich Deinhard's Aufsätze *Bedeutung und Ausdruck* (1967, 5-87) und *Das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler* (1967, 89-128) nach 25 Jahren lesen. Dabei wollte ich aber auch ihr Denken genauer in seinen Voraussetzungen kennenlernen. Meine Bemühungen etwas über sie, ihre Ausbildung, ihren Lebensweg und ihre Berufstätigkeit, sowie weitere Schriften herauszufinden, verliefen mühsam und erscheinen mir charakteristisch dafür, wie schnell und gründlich sie vergessen wurde. Der Verlag Luchterhand war 1992 – nach seiner Umstrukturierung – nicht in der Lage, Auskünfte über die Autorin zu geben.

Ich erinnerte mich dunkel, daß ich Hanna Deinhard in einem Vortrag in Berlin gehört hatte und es dort hieß, sie sei an einem College in New York. Im National Faculty Directory (NFD 1973, 467) fand ich nähere Angaben – Queens College, New York, doch ein Brief an den Head of Department blieb ohne Antwort.

Die Tagung *Vom Gebrauchswert des Kunstwerks*, Berlin 1969

Schließlich fand ich zuhause ein *Protokoll der Tagung „Vom Gebrauchswert des Kunstwerkes“ vom 13./15. Juni 1969* und meine Mitschrift von Hanna Deinhard's Vortrag *Das Kunstobjekt – Wert und Bedeutung heute*. Die Evangelische Akademie Berlin hat die Tagung mit diesem damals brisanten Thema veranstaltet und weitere interessante Referenten eingeladen: Karel Trinkewitz (Prag), Tomas Straus (Bratislava), Willi Bongard (Hamburg), Hein Stünke (Köln), Christian Deutschmann und Hubertus Freiesleben als Mitglieder der Westberliner SDS-Gruppe „Kultur und Revolution“ und H. P. Alvermann (Düsseldorf). Ein Anruf bei der Akademie in Berlin ergab, daß dort noch Unterlagen zu der Tagung existierten – eine Liste der TeilnehmerInnen und auch vier Briefe von Hanna Deinhard.⁴

Aus dem ersten Brief geht hervor, daß Deinhard seit November 1968 an der Planung der Tagung beteiligt war. Damals schrieb sie an die Organisatorin der Tagung: „Auf ersten Antriebe scheint mir, dass es wenig sinnvoll wäre, meinen Beitrag auf einzelne Künstler auszurichten. Viel fruchtbarer wäre wohl eine Klärung der in Ihrem 2. Vorschlag enthaltenen Frage: unterscheidet sich die Bedeutung und der Wert des Kunstwerks (Malerei und Skulptur) im Bewusstsein der heutigen Menschen überhaupt noch grundsätzlich von dem 'Gebrauchswert' anderer Konsumobjekte? Wenn ja: auf welche Weise? Wenn nein? Warum nicht? USW. Aber auf diese Fragen brauche ich ja jetzt nicht einzugehen. Sie interessieren mich jedenfalls brennend.“ (Schreiben vom 30. Nov. 1968).

So war ich unversehens auf ein Stück vergessenen Diskurses gestoßen, von dem Jürgen Beckelmann in der Frankfurter Rundschau damals schrieb: „Eine lebhaft, oft erregte, alles in allem wichtige Tagung. Schade nur, daß sie ganz weit draußen am

Kleinen Wannsee, weit ab von der Berliner Kunstszene, in exklusivem Kreise stattfand. Natürlich, da liegt nun einmal die Evangelische Akademie. Aber in deren relativer Abgeschlossenheit wurde die gesellschaftspolitische Brisanz mancher Referate und Diskussionen niemandem gefährlich. Und: Der Leiter etlicher Tagungen, Meusel, der Veranstaltungen wie diese ins Stadtzentrum verlegen wollte, wurde aus politischen Gründen entlassen. Man sieht, das 'System' funktioniert – selbst bis in diese liberale und beinahe linksliberale Akademie hinein.“ (FR 22.6.69)

Bei meiner Suche nach Hanna Deinhard wurde ich dann auf das *Archiv zur Wissenschaftsemigration* am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg aufmerksam.⁵ Dort fand ich in einem systematischen Forschungszusammenhang zur Fachgeschichte einige Dokumente und nähere Angaben zu Leben und Werk sowie drei Fotografien.⁶

Biographisches

Hanna Levy wurde im September 1912 Osnabrück geboren. Sie begann im Wintersemester 1932 in München mit dem Studium der Kunstgeschichte, emigrierte 1934 mit Fritz Deinhard, „dem letzten Sproß der Familie, die einer Sektmarke den Namen gab. Er verließ Frau und Kinder, ging mit Hanna nach Paris, ohne einen Pfennig, mit einem BMW Motorrad. Er war Violoncellist und 30 Jahre älter als Hanna, die er später heiratete.“ (Claude Schaefer, 1991).

In Paris arbeitete Hanna Deinhard an ihrer Dissertation über Wölfflins Konzeption der Kunstgeschichte, die sie bei Henri Focillon und Charles Lalo schrieb. Die beiden Lehrer zitiert sie noch in ihrem Aufsatz von 1967: Charles Lalo mit „zwei amüsant erfundenen Beispielen“, die veranschaulichen, wie kurzschlüssig es sein kann, wenn man aus dem Darstellungsgegenstand ohne Berücksichtigung der Formbeziehungen Schlüsse auf die historische Situation ziehen will, aus seinem Buch *L'Expression de la Vie dans l'Art*, Paris 1933 (Deinhard 1967, 29, Anm. 9); Henri Focillon mit seinem Buch *La Vie des Formes*, Paris 1934 (Deinhard 1967, 84, Anm. 10).

Die an der Faculté des Lettres der Pariser Universität eingereichte Arbeit wurde schon 1936 unter ihrem Mädchennamen Hanna Levy mit dem Titel *HENRI WÖLFFLIN. Sa théorie. Ses prédécesseurs* bei M. Rothschild in Rottweil am Neckar in französischer Sprache gedruckt. Sie scheint kaum rezipiert worden zu sein.

Claude Schaefer, der dem *Archiv zur Wissenschaftsemigration* in einem Brief 1991 einige biographische Fakten über Hanna Deinhard mitgeteilt hat, berichtet, daß er in dieser Pariser Zeit durch Hanna Deinhard Max Raphael kennengelernt habe. Dieser habe der jungen Studentin bei der Dissertation geholfen. Und weiter schreibt Schaefer: „Schon um 1935/36 gingen die inzwischen verheirateten Deinhard's nach Brasilien.“ (Schaefer 1991) Von der Notwendigkeit der Erforschung luso-brasilianischer Kunst und von moderner Wandmalerei in Brasilien handeln auch die ersten Publikationen, die nach der Dissertation von Hanna Deinhard 1953 und 1959 in englischer Sprache erschienen. Was das Ehepaar Deinhard in Brasilien gemacht hat, ist bisher nicht bekannt. Sie selbst schreibt 1970 an Kurt Badt: „Nach einigen Umwegen – 10 Jahre Brasilien – kam ich 1948 nach New York, wo ich an der New School of Social Research begann und jetzt am Queens College unterrichtete.“ (Brief an Kurt Badt vom 5.5.1970)

Auch hier wären weitere Aktivitäten noch zu eruieren. In einer kürzlich erschienenen Geschichte der *New School of social research*, die – ursprünglich als Einrichtung der Erwachsenenbildung gegründet – zur Exiluniversität wurde, an der von Hannah Arendt und Rudolf Arnheim bis zu Erwin Piscator und Max Wertheimer zahlreiche prominente Emigranten unterrichteten, wird sie nicht erwähnt (Rutkoff, Scott 1986). Eine Anfrage von mir 1993 beim Kunst-Department des Queens College blieb ergebnislos. Wann genau Hanna Deinhard dort pensioniert wurde, ist nicht bekannt, doch bis 1973 hat sie dort offenbar unterrichtet (NFD 1973, 476). Nach der Pensionierung ging sie wieder zurück nach Europa und ließ sich in Basel nieder. Dort starb sie am 14.7.1984. 1975 hatte sie einen kurzen Artikel im *Art Journal*, 1983 noch den kleinen Aufsatz *The work of art as a primary source* in einem von Gerd Wolandt herausgegebenen Sonderband zu Kunst und Kunstforschung der Aachener Abhandlungen zur Philosophie publiziert.⁷

Die beiden unter dem Titel *Bedeutung und Ausdruck* 1967 publizierten Arbeiten sind neben der Dissertation Deinhard's Hauptwerk. Die kunstsoziologische Untersuchung, die Hanna Deinhard für die Reihe *Soziologische Texte* vorbereitete, und in deren Zusammenhang die in dem schmalen Bändchen zusammengefaßten Aufsätze nach einer Vorbemerkung in eben diesem Band stehen, sind nie erschienen. Auch die von Hanna Deinhard in dem Band von 1967 angekündigte Arbeit über gegenstandslose Malerei ist offenbar nicht erschienen (Deinhard 67, 15). Über einen Nachlaß von Hanna Deinhard, in dem Vorlesungsmanuskripte und Vorarbeiten zu diesen Werken zu finden sein könnten, ist nichts bekannt.

Die wissenschaftlichen Anfänge: die Dissertation

In ihrer Dissertation beschäftigt sich die 25jährige Hanna Levy mit den zentralen wissenschaftstheoretischen Fragen ihres Studienfachs und beteiligt sich damit an einer seit den 20er Jahren von den Koryphäen des Fachs geführten Diskussion. Aus heutiger Sicht erscheint es selbstbewußt und kühn, sich mit den Theorien des damals berühmtesten Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin und mit deren Brauchbarkeit für die aktuelle wissenschaftliche Theoriebildung auseinanderzusetzen.

Die Arbeit zeigt ein starkes methodisches und wissenschaftskritisches Interesse aus der Perspektive des dialektischen Materialismus. Ausgangspunkt ist Wölfflins Schrift *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* von 1915. Von dieser Arbeit aus stellt Deinhard Fragen nach den Möglichkeiten eines Verständnisses von Kunstgeschichte als Stilgeschichte und als Wissenschaft im Kontext anderer Disziplinen.

Hanna Deinhard, damals noch Levy, charakterisiert zunächst Wölfflins Gedankengebäude in den Grundbegriffen (Kap. 1.1), dann die Anwendung der Grundbegriffe in anderen Schriften Wölfflins (Kap. 1.2), geht weiter auf Wölfflins Vorläufer/Lehrer ein – auf Burckhardts Geschichtstheorie und auf sein Verständnis von Kunstgeschichte (Kap. 2 und 3) einerseits und auf Fiedler und Hildebrand andererseits (Kap. 4 und 5) – und vergleicht Wölfflin schließlich mit seinen Vorgängern. Wölfflin mache den Versuch, die beiden ideologischen Grundhaltungen des 19. Jahrhunderts miteinander zu versöhnen – die historische, wie sie Jakob Burckhardt repräsentiere, und die theoretisch-normative, die sich in Fiedlers Denken finde.

Zentral ist Kapitel 7, in dem sie ihre kritische Perspektive auf die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe entwickelt. Sie geht davon aus, daß es möglich sein müsse, solche Grundbegriffe ausgehend von *einem einzigen Kunstwerk* zu entwickeln; dabei sei es unabdingbar, *gleichzeitig* eine historische Analyse und eine Analyse der dem Werk innewohnenden Struktur vorzunehmen.⁸ Diese Bedeutung des einzelnen Kunstwerks wird auch in ihrem späteren Buch eine zentrale Rolle spielen; ebenso die Vorstellung, daß sich in der Struktur des Einzelwerks die Geschichte wiederfinde.

Sie charakterisiert Wölfflins Konzeption von Geschichte als idealistisch und kritisiert seine Vorstellung einer eigenständigen Geschichte des Sehens und der Autonomie künstlerischer Entwicklungen. Sie setzt dagegen ein dialektisches Geschichtsverständnis – sie versteht darunter eine Auffassung von Geschichte als vom Menschen gemachte Geschichte, in der die verschiedenen kulturellen Bereiche geistige Prozesse repräsentierten und ein gewisses Eigenleben besäßen, aber immer mit der Gesellschaftsgeschichte in Beziehung stünden.⁹ Sie wendet sich auch gegen Wölfflins Auffassung eines einheitlichen Stils in einer gegebenen Epoche, der nur durch Rasse und Nation modifiziert werden könne (1936, 17f und 187) und resümiert: „Wölfflin part de la pensée abstraite pour établir les concepts historiques; ces abstractions pures l'entrinent à une conception incomplète de la multiple réalité du développement vivant; partant de cette conception incomplète, qui ne peut correspondre qu'à ses idées abstraites. Il y revient et établit de cette façon les concepts fondamentaux. Selon nous il se place ainsi sur un chemin doublement impraticable: car, premièrement, il abandonne la seule voie possible, à notre avis, qui consiste à passer 'de l'observation vivante à la pensée abstraite pour revenir à la pratique' en la renversant; et d'autre part, il utilise sa méthode propre (qui, pour nous, est fautive dans ses principes) d'une façon incomplète.“ (1936, 189 f) Trotz dieser Kritikpunkte unterstreicht sie am Ende dieses Kapitels Wölfflins Bedeutung für die damals aktuelle Theoriebildung.¹⁰

Im Schlußkapitel, das sie *étude sociologique* nennt, macht sie den Versuch, die in ihrer Arbeit behandelten kunsthistorischen und -theoretischen Positionen soziologisch-historisch zu verorten. So interpretiert sie beispielsweise Burckhardts Konstruktion der Kulturentwicklung durch „große Männer“ als Ausdruck der sozialen und ökonomischen Struktur des Kapitalismus im 19. Jahrhundert (1936, 219).

Spannend erscheint mir, daß diese historisch-soziologische Betrachtungsweise ihr die Möglichkeit gibt, die Erkenntnisse Wölfflins gegenüber Burckhardt und Fiedler gleichzeitig als Vereinfachungen von deren Einsichten und mithin als Verluste zu betrachten.¹¹

Hanna Deinhard hat in ihrer Dissertation Positionen markiert und analysiert, die auch heute noch zentrale Konzepte kunstgeschichtlicher Theoriebildung betreffen. Sie tut dies einerseits in Auseinandersetzung mit aus Deutschland stammenden Theoretikern wie Max Horkheimer, Erwin Panofsky, Max Raphael, Walter Benjamin (den sie als Detlef Holz mit dem Aufsatz *Strenge Kunstwissenschaft* zitiert), Karl Mannheim, Edgar Wind und anderen, von denen die meisten wie sie selbst emigrieren mußten; andererseits bezieht sie sich auf französische Wissenschaftler – auf ihre Lehrer Charles Lalo und Henri Focillon, den Kunstsoziologen J. M. Guyau u.a..

Hanna Deinhard hat sich mit ihrer Dissertation wissenschaftsmethodisch und -theoretisch qualifiziert. Sie war aber auch nach Auskunft von Claude Schaefer „die geborene Pädagogin, verbrachte Wochen, um term papers bis ins Letzte zu korrigieren“. Sie habe wenig publiziert, aber längere Artikel für deutsche Zeitungen geschrieben (Schaefer 1991). Offenbar hat sich mit der Berufstätigkeit – vielleicht mitbestimmt durch den pädagogischen Auftrag und Anspruch der New School of Social Research – ein starkes pädagogisches Engagement entwickelt. Charakteristisch ist für sie ein deutlicher Adressatenbezug der eigenen wissenschaftlichen Arbeit, eine Priorität der Lehrtätigkeit an der Hochschule und der Wunsch nach Vermittlung von Kenntnissen über Kunst an breitere Kreise. Dieses Bild wird ergänzt durch das Interesse, mit dem Hanna Deinhard ihr Thema für die Berliner Tagung 1969 formulierte, sowie durch die Tatsache, daß sie nach ihrer Pensionierung und der Rückkehr nach Europa in Basel an der Volkshochschule unterrichtete.

Das Unterrichten an Hochschule und Volkshochschule entsprach offenbar Hanna Deinhard's Überzeugung, daß es darum gehe, grundlegende Vorstellungen über Kunst allgemein zugänglich zu machen. In *Bedeutung und Ausdruck* und in den beiden späteren Aufsätzen artikuliert sie gerade in dieser Hinsicht eine deutliche Kritik an der etablierten Kunstwissenschaft. Die akademische Disziplin mit ihrer Fülle von Ergebnissen sehe nicht mehr, worauf es ankomme: Sowohl eine ahistorische als auch eine ausschließlich das Kunstwerk aus historischen Rahmenbedingungen erklärende Betrachtungsweise verfehle das, worum es eigentlich gehen müsse:

„Die gewaltige Arbeit, die während der letzten zwei bis drei Generationen von Kunstgeschichtlern und Kunsttheoretikern der verschiedensten Richtungen geleistet wurde, hat es ermöglicht, die überwiegende Mehrzahl vorhandener Kunstwerke nach Zuschreibung, Datierung, Entstehungsort etc. zu ordnen. Aber nach dieser grundlegenden Arbeit sind heute sowohl die Vertreter der absoluten Autonomie der Kunst wie die Vertreter der absoluten Abhängigkeit der Kunst in eine hoffnungslose Sackgasse geraten, in der zu verharren nur zu immer belangloseren Haarspaltereien führen kann. (Man prüfe daraufhin einmal die Mehrzahl der Artikel in den sogenannten 'streng wissenschaftlichen' kunsthistorischen Fachzeitschriften, die selbst für den größten Spezialisten wie auch für den allgemeinen Historiker oder Kulturhistoriker sachlich und methodisch völlig wertlos sind.)“ (Deinhard 1967, 8).

Sie dagegen strebt danach, „der heutigen Gesellschaft zu vertieftem Verständnis oder neuen Einsichten über die Kunst und ihre Bedeutung im menschlichen Dasein zu verhelfen“ (ebenda).

Bündnispartner für ein solches Vorhaben kämen – so Hanna Deinhard – „zumeist nicht aus den Kreisen der 'Professionellen der Kunst' im engeren Sinne des Wortes, d.h. von den Universitätsprofessoren für Kunstgeschichte und Ästhetik, die immer scholastisch-gelehrter, und sicher nicht von den Kunstkritikern der Presse, die immer seichter wurden –, sondern aus den Arbeiten solcher Wissenschaftler und Schriftsteller, die statt nach immer größerer Spezialisierung nach Synthese streben“ (ebenda). In der damaligen BRD sah sie offenbar nur in Kurt Badt – einem Außenseiter der akademischen Kunstgeschichte – einen möglichen Mitstreiter.¹² Dies war Badt wohl kaum im Hinblick auf die Entwicklung einer neuen Disziplin – der Kunstsoziologie, „die statt bloßer Beschreibungen zu Erklärungen führt.“ (ebenda), wohl aber, wenn

Hanna (Chana) Deinhard, Portraitfotografie aus Privatbesitz, Kunsthistorisches Institut Hamburg



Giotto: Der Bethlehemische Kindermord 1304, Fresko in der Scrovegni-Kapelle Padua



es um deren Voraussetzung ging – um das Beschreiben des spezifisch Künstlerischen (z.B. Deinhard 1967, 7 und 22) und um das Sehen-Können (Deinhard 1967, 82). Hanna Deinhard zitiert Kurt Badt, der wie sie die „unbefriedigenden Ergebnisse der gegenwärtigen kunstgeschichtlichen und kunstkritischen Forschung“ auf das fehlende *sapere videre* Leonardos zurückführe (ebda, 82 Anm. 9).

In dem oben zitierten Brief an Kurt Badt aus dem Jahr 1970 äußert sie ihre Bewunderung für Badts wissenschaftliches Werk, insbesondere für sein Poussin-Buch und legt ihr eigenes Buch bei mit den Worten: „Erlauben Sie mir, Ihnen mein kleines Buch zu senden, das ich vor ein paar Jahren schrieb, noch ehe ich Sie 'entdeckte'. Auch 'Maler und Modell' fand ich leider erst, nachdem mein Büchlein fertig war und konnte es daher nur noch in einer Anmerkung einfügen.“ (Brief an Kurt Badt vom 5.5.1970). Darüber hinaus scheint es keine näheren Kontakte zwischen Hanna Deinhard und älteren in Deutschland lebenden Kunsthistorikern gegeben zu haben.

Bedeutung und Ausdruck – Inhalt und Methode

Hanna Deinhard erscheint heute aktuell, weil sie Probleme aufgreift, „die formalistische und ikonologische Kunstbetrachtung nicht lösen kann, bzw. nicht stellt.“ (Deinhard 1967, 22) Für sie steht das einzelne Werk im Zentrum, das schließt für sie aber die enge Beziehung von Kunst und Gesellschaft nicht aus. Sie insistiert vielmehr darauf, daß sich durch den *Ausdruck*, verstanden als die im einzelnen Objekt *sichtbaren Formbeziehungen*, sowohl die Historizität als auch die jeweils aktuelle Unmittelbarkeit der Kunstwerke vermittelt. In der Kunstgeschichtsschreibung der letzten Jahre hat die Kritik an Methoden zugenommen, die das einzelne Werk entwerten und die sichtbare Form vernachlässigen (Fachschaft Kunstgeschichte 1989). Bei aller Berechtigung solcher Kritik besteht die Gefahr, daß Erkenntnisse über die historisch-soziale Bedingtheit der Kunstproduktion und -rezeption wieder verloren gehen. Hier kann Hanna Deinhard's Ansatz einen anderen Weg weisen, der dem von Baxandall kürzlich vorgeschlagenen Vorgehen ähnelt (Baxandall 1990).

In dem knapp 90 Seiten langen Aufsatz skizziert die Autorin exemplarisch das, was sie *Kunstsoziologie* nennt in einer auch für Laien verständlichen Sprache. Sie ist sich bewußt, daß sie schon mit dem Wort Kunstsoziologie bestimmte Fachleute provoziert: „'Reine' Kunsthistoriker und Ästhetiker schaudern, wenn sie dieses Wort hören, während der Laie mit Recht fragt: Was ist das?“ (Deinhard 1967, 8). Um dies zu erklären, beschäftigt sie sich mit zwei geläufigen Dualismen: zunächst mit Zeitlosigkeit – Zeitgebundenheit von Kunstwerken, dann mit Form und Inhalt. „Das Ausgangsproblem jeder Kunstsoziologie besteht in der Frage: Wie ist es möglich, daß diese Werke ihre Zeit überdauern und völlig verschiedenen Epochen und Gesellschaften sinn- und ausdrucksvoll erscheinen? Und andererseits: auf welche Weise läßt sich in einem Werk die Zeit und Gesellschaft erkennen, die es hervorbrachte?“ (Deinhard 1967, 9)

Methodisch geht sie die Frage durch „die Betrachtung eines Kunstwerks“ (Deinhard 1967, 9) an und zwar durch eine erste Beschreibung von Enguerrand Quartons Marienkrönung, ein Altarbild von 1453. Dabei stellt sie fest, daß – zumindest für unseren Kulturkreis – „das Gemälde ausdrucksvoll bleibt, d.h. Auffassungen über menschliches Dasein, über Mensch und Mensch, Mensch und Natur, Mensch und

Gott vermittelt – Zuordnung, Unterordnung, Abhängigkeit, Endlichkeit –, wenn auch jedes religiöse, historische, soziale präzise 'Wissen' ausgeschaltet und allein das Sichtbare des Bildes ... berücksichtigt wurde. Dieser Ausdrucksgehalt, der auf dem Sichtbaren des Werkes beruht, ist nun das, was gemeinhin als das 'Zeitlose' großer Kunstwerke bezeichnet wird“ (Deinhard 1967, 14). Da die Annahme aber falsch sei, daß „dieser Ausdruck völlig unabhängig von der historischen Situation des schaffenden Künstlers entstanden sei,“ ebenso die, daß „seine Erfassung unabhängig von dem historischen Standort des Betrachters“ sei und auch die, daß „mit dem übermittelten Ausdruck notwendig eine unveränderliche Bedeutung des Ausdrucks gegeben sei“, führt sie als neuen Begriff „potenzialen Gehalt“ ein (Deinhard 1967, 14f).

Unter „potenzialer Gehalt“ soll, so fährt sie fort, „jener Ausdruck eines Werkes verstanden werden, der allein aus der besonderen Verwendung (Konfiguration, Gestalt, Gebrauch) derjenigen Mittel resultiert, die jeder Kunstart spezifisch sind. Im Falle der Malerei, die hier ausschließlich betrachtet wird, handelt es sich um *sichtbare* Mittel. Der potenzielle Gehalt ist also derjenige Ausdruck eines Werkes, der allein seiner sichtbaren Natur entstammt, ein Ausdruck, der nur *gesehen* werden kann; und den daher in *gleicher* Weise andere Mittel (Ton, Wort, Gedanke) nicht produzieren können.“ (Deinhard 1967, 15).

Mit dieser Argumentation ersetzt sie den Dualismus des Gegensatzpaares zeitlos und zeitgebunden. Mit *Ausdruck* und *potenzialer Gehalt* entwickelt sie dynamische Begriffe, die gleichwohl der Tatsache Rechnung tragen, daß „der Ausdrucksgehalt relativ konstant“ ist (Deinhard 1967, 16). Im Unterschied dazu sei die Bedeutung veränderlicher und bestehe vor allem „sozusagen unabhängig von der sichtbaren Erscheinung des Werkes... Mit diesen Bedeutungsveränderungen beschäftigt sich die Ikonologie, zumeist unter völliger Vernachlässigung der Frage des Ausdrucks“ (Deinhard 1967, 16 und Anm. 4)).

Dem Einwand, die Unterscheidung von Bedeutung und Ausdruck sei „einfach eine unnötig komplizierte Umschreibung der üblichen Unterscheidung von Inhalt und Form“, begegnet die Autorin zunächst damit, daß sie entwickelt, wie die „*allgemeinen* Formbeziehungen, wie sie im Werk erscheinen, ... auf außerkünstlerischen Strukturbeziehungen“ basieren (Deinhard 1967, 17). Dieses sehr komplizierte Verhältnis von künstlerischen Form- und außerkünstlerischen Strukturbeziehungen im einzelnen zu erklären, ist der Anspruch der folgenden Bildanalysen, in denen Hanna Deinhard drei Darstellungen des Betlehemitischen Kindermords in den Mittelpunkt stellt.

Dann hebt sie den Dualismus auch in gewisser Weise dadurch auf, daß sie darauf hinweist, es komme darauf an, die unterschiedlichen Relationen von dargestelltem Gegenstand, Bedeutung des Bildes und Ausdruck für jedes einzelne Werk zu untersuchen: So sei z.B. „gerade im Stillleben ... der Gegensatz zwischen Gegenstand, Bedeutung (z.B. *vanitas*) und Ausdruck (z.B. Verherrlichung der sinnlichen materiellen Schönheit) oft besonders groß.“ Wer sich auf die Erklärung der Bedeutung beschränke, verfehle mithin Wesentliches (Deinhard 1967, S. 19 und Anm. 5).

Und schließlich werde es durch die Berücksichtigung der historisch-sozialen Bedingtheit der Faktoren, auf denen die allgemeinen Kriterien beruhen, nach welchen eine Gesellschaft bzw. deren verschiedenen Vertreter, Kunstwerke beurteilen, möglich, den Funktionswandel der Kunst zu ermitteln. Damit könne man den Dilemmata entkommen, in die die formalistische wie auch die ikonologische Kunstbetrachtung geraten seien. (Deinhard 1967, 22).

Hanna Deinhard beschreibt die Geschichte der Kunst und der Urteile über Kunstwerke als einen sich je nach Funktionsänderungen wandelnden Diskurs des Publikums über Kunst. In diesem Rahmen sieht sie in dem potenziellen Gehalt die Möglichkeit gegeben, zu „objektiven“ Qualitätsurteilen zu kommen – allerdings auch hier in einer auf künftige Prozesse angelegten Form. „Denn offenbar erweist sich die Qualität – der ‚zeitlose Wert‘ – eines Werkes nicht an dem Inhalt der oft gegensätzlichen Bewertungen, sondern daran, daß es diese wechselnden Werturteile immer wieder hervorruft bzw. *als Möglichkeit enthält*. Mit anderen Worten: die künstlerische Qualität wird am potenziellen Ausdrucksgehalt oder als Ausdrucksgehalt objektiv beweisbar. *Daß die Beweisbarkeit auf einer Art Zirkelschluß beruht, ist deshalb unvermeidlich, weil nicht vorausgesagt werden kann, welche Wirkung der Ausdrucksgehalt auf noch nicht existierende Gesellschaften hat.* (Deinhard 1967, 81).

Was hier abstrakt dargestellt ist, wird von der Autorin in einem gut lesbaren Text in einer auf Dialog mit der/dem LeserIn angelegten Form formuliert und aus konkreten Bildanalysen entwickelt. In dem zweiten Aufsatz, der in dem Bändchen unter den Titel *Das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler* gedruckt ist, geht Deinhard auf dieses Verhältnis ein, „denn sowohl der Begriff des Kunstwerks wie der des Künstlers sind ohne Publikum nicht zu denken.“ (Deinhard 1967, 93).

Die Bildanalysen und Hanna Deinhard's blinder Fleck

Mit drei Bildanalysen „desselben Themas sollen gesellschaftliche Begriffe nicht von außen an die Werke herangetragen werden.“ Vielmehr will Hanna Deinhard exemplarisch nachweisen, „daß der Ausdrucksgehalt der verschiedenen Werke auf den objektiv gegebenen Formbeziehungen beruht, die ihrerseits auf die historische (außerkünstlerische) Bedingtheit ihrer Entstehungszeit verweisen“ (Deinhard 1967, 29f). Sie wählt dafür Darstellungen des Betlehemitischen Kindermordes von Giotto, Bruegel und Rubens. An Giotto's nach 1305 entstandenen Fresko aus der Scrovegni-Kapelle in Padua (Abb. 2) möchte ich zeigen, wie überzeugend ihr dies einerseits gelingt, wie sie andererseits aber auch eine zentrale Dimension des Bildes verfehlt, weil sie das auf dem Bild erkennbare Verhältnis der Geschlechter nicht berücksichtigt.

In einer genauen Bildanalyse des Giotto-Freskos arbeitet sie heraus, daß hier „ein Geschehen in einer Weise geschildert ist, die über seinen Ursprung, seinen Verlauf und seine Resultate keinerlei Zweifel läßt. ... Was immer zu sehen ist – jede Linie, jede Richtungsbefohtheit, jede Figur und Figurengruppe, jede Geste –, dient der rationalen Klärung des Geschehens. ... Künstlerische Logik und rationale Logik sind in diesem Werk nicht voneinander zu trennen.“ (Deinhard 1967, 31) So sehe man, daß „das Morden schon eine ganze Zeit gedauert haben“ müsse, „denn ein Haufen Kinderleichen, roh hingeschleudert, lagert als schwere horizontale Masse im Vordergrund des Bildes... Jeder Körper zeigt deutlich eine Wunde, so daß kein Gedanke an einen natürlichen Tod aufkommen kann.“ (Deinhard 1973, 31)

Sie beschreibt, wie der Auftraggeber Herodes links oben durch kompositionelle Mittel als Urheber des Mordens erkennbar wird, und wie drei Personengruppen auf dem Gemälde unterschieden werden: „Die dem Ausmaß nach größte und formal zur größten Einheit verschmolzene Gruppe ist die der Frauen. Ihre kompakte Masse ist,

verglichen mit der nur aus drei Figuren bestehenden Gruppe der Zuschauer am linken Bildrand, wenig geliedert, und die Gesamtgruppe hat keineswegs die plastische Wucht der Henkergestalten. Aber dennoch hält die Gruppe der Mütter (mit dem oktogonalen Gebäude hinter ihnen) nicht nur kompositionell der linken Bildhälfte die Waage, sondern sie allein stehen auch, im wahrsten Sinne des Wortes, dem Herrscher und seinen Bütteln einheitlich ‚gegenüber‘. Zwar als ohnmächtige oder durch rein körperliche Gewalt überwundene Gegner, wie es der vergebliche Widerstand der beiden Frauen gegen die Henker schildert; doch es ist auch offensichtlich, daß der Widerstand der Frauen nicht nur eine einzelne persönliche Handlung ist. Sie repräsentieren das Verhalten der gleichförmig anonymen Menge aller Frauen. Diese innere gefühlsmäßige Solidarität der Leidenden ist stärker als alle gezeigten individuellen Unterschiede...“ (Deinhard 1967, 34 f).

Mit ihnen kontrastierten zum einen die drei Henker, deren jeder eine andere Art physischen Handelns zeige, und die in ihrer „ungeheuren plastischen Intensität“ die der Frauen weit überträfen. „Mit anderen Worten: die Hilflosigkeit der Frauengruppe erscheint nicht nur als Gegensatz, sondern auch als eine Folge der übermächtigen Realität physischen Seins“. Zum anderen sei den Frauen „die ihrer psychologischen Haltung nach differenzierteste und komplizierteste Gruppe des Bildes: die der Zuschauer“ gegenübergestellt. Die drei Männer, die Hanna Deinhard allerdings im gesamten Text nirgends als solche benennt, stehen „auf der Seite“ des Urhebers des Mordens und der ausführenden Mörder, aber ihre Gebärden, körperliche Haltung und Mienenspiel drücken – individuell verschieden – Abscheu, Grauen, Mitleid aus.“ Gleichzeitig aber zeigen sie „einen Konflikt zwischen Wollen und Tun, oder besser: einen Mangel an eindeutiger Stellungnahme“ (Deinhard 1973, 35f).

Nach dieser Analyse, die im potenziellen Gehalt die Aktualität Giotto's auch heute angesichts der Zuschauer bei den Rostocker Ausschreitungen gegen Asylbewerber und der Gewalt gegen Frauen und Kinder im früheren Jugoslawien nachvollziehbar macht, kommt Hanna Deinhard bei der weiteren Beschreibung der Zuschauer zu überraschenden Schlußfolgerungen: „Äußerlich frei, kann der Grund zu ihrer Tatenlosigkeit also nur in ihnen selbst liegen. Damit aber wird die Gruppe der Zuschauer innerhalb des Bildes auch zum *Prototyp jedes Menschen*, der das Bild betrachtet. Denn auch der reale Betrachter ist ja ein ‚Zuschauer‘ des Geschehens, das ihm Giotto als eine objektiv in sich geschlossene Realität gegenüberstellt.“ (Deinhard 1967, 36, Unterstreichung i.B.)

Überraschend ist diese Wendung insofern, als von der zuvor herausgearbeiteten Unterscheidung zwischen einzeln und unterschiedlich agierenden Männern – von Herodes als Auftraggeber über die Schergen bis zu den Zuschauern – und der *anonymen Menge aller Frauen*, die als Leidende und sich gegen eine physische Übermacht Wehrende dargestellt sind, nichts mehr übrig bleibt. In der zusammenfassenden Charakterisierung des Bildes gibt es keine Unterschiede der Geschlechter mehr, sondern es heißt: „Alle Menschen sind als grundsätzlich gleichwertig und gleichartig dargestellt. Ihre verschiedene Bedeutung innerhalb des Geschehens wird nicht durch Größenunterschiede, individuelle Mimik etc., sondern durch ihre Bedeutung als Handelnde charakterisiert.“ (Deinhard 1967, 37)

Dies sei zwar zur Zeit Giotto's nicht Realität gewesen, wohl aber Idealbild des spezifischen Publikums Giotto's – „der neuen führenden politischen Oberschichten“, deren „Rationalität der Geisteshaltung ... als *Endresultat* der außerkünstlerischen

Strukturveränderungen erscheint. Demgegenüber sei diese neue Geisteshaltung, der neue Rationalismus „Voraussetzung für die Bildstruktur“ Giotto's (S. 40ff).

Bei der weiteren Präzisierung dieses komplexen Zusammenhangs zwischen Gesellschaft und Kunst, Publikum und Künstler wird von Hanna Deinhard weder berücksichtigt, welche Rolle das weibliche Publikum im Hinblick auf die Kunst, noch welche Rolle Frauen im gesellschaftlich-politischen Rahmen zu Giotto's Zeit spielen konnten. Dabei hatte Deinhard zuvor selbst beschrieben, wie die Frauen im Bild massiv am Handeln gehindert werden und sich dadurch – anders als die Männer – zu einer solidarischen, anonymen Gruppe zusammenschließen.

Auch in späteren Fresken Giotto's wird die Konfrontation der Geschlechter und ihrer unterschiedlichen Aktionsmöglichkeiten mehrfach durch die Komposition, Haltung und Gebärdensprache herausgearbeitet – besonders eindrücklich in dem um 1320 von Giotto gemalten Gastmahl des Herodes in der Peruzzi-Kapelle in Santa Croce (Salvini 1962, Abb. 192). Auch dort ist das Bild in zwei grundsätzlich unterschiedene Bereiche geteilt – in eine Frauenwelt rechts und in eine – größere – Männerwelt links. Die (größer dargestellten) Männer verhalten sich distanziert zueinander; Rang, Befehl und Macht, Ordnung und Unterordnung strukturieren die Beziehungen. Die Macht der (kleineren) Frauen basiert dagegen auf engem körperlichen und geistigem Kontakt, sie verbünden sich um ihre Ziele zu erreichen.

Hanna Deinhard hatte im Blick auf das Verhältnis der Geschlechter offenbar einen blinden Fleck, obwohl das von ihr gewählte Thema von Gewalt von Männern gegen Frauen und Kinder handelt und dies von Giotto und Rubens stärker, von Breugel weniger stark in den Vordergrund gestellt wird. Auch bei der Bildanalyse des Gemäldes von Rubens arbeitet Hanna Deinhard die Spezifika des Geschlechtergegensatzes zunächst eindringlich heraus und dann verschwinden die Frauen ähnlich plötzlich und überraschend wie bei Giotto (vgl. Deinhard 1967, 66ff).

Hanna Deinhard's Fähigkeiten, von der Disziplin Kunstgeschichte errichtete Tabus zu brechen, kamen hier an ihre Grenze. In den USA initiierte die Neue Frauenbewegung erst in den 70er Jahren einen Perspektivwechsel (Gouma-Peterson, Mathews 1987). Ob und wie Hanna Deinhard darauf reagiert hat, ist leider nicht bekannt.

Der heute veränderte Blick auf die von Deinhard gewählten Kunstwerke veranschaulicht die von der Autorin beschriebene unauflösbare Beziehung zwischen Werk und Publikum und deren Historizität (Deinhard 1967, 93). Am Beispiel Giotto's weist Deinhard „die prinzipielle Abhängigkeit der wechselnden Werturteile von dem Ausdrucksgehalt“ nach (Deinhard 78f) und stellt die These auf, daß sich „die Qualität – der 'zeitlose Wert' eines Werkes nicht an dem Inhalt der oft gegensätzlichen Bewertungen, sondern daran“ erweise, „daß es diese wechselnden Werturteile immer wieder hervorruft bzw. als Möglichkeit enthält.“ (Deinhard 1967, 81 und oben S.11).

An der unterschiedlichen Interpretation dieser und auch anderer Werke würden nach Deinhard aber wohl in diesem Fall weniger Änderungen der Urteilkriterien aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen deutlich, sondern eher, daß „jede entwickelte Gesellschaft ... mehr oder weniger differenzierte Publikumsschichten“ hat, „und vor allem auch Schichten, die zwar in sich homogen sind, aber im Gegensatz zueinander stehen. Mit anderen Worten: die Tatsache, daß Menschen Zeitgenossen sind, sogar wenn sie derselben Generation angehören, vereint sie nicht notwendig zu einem homogenen Publikum.“ (Deinhard 1967, 102 f) Ein homogenes Publikum sein eines mit „gleichgerichteten Wertsetzungen“ – bedingt durch Religionsgemein-

schaft, Klassenzugehörigkeit, Klassenbewußtsein, Berufsgemeinschaft etc.“ (Deinhard 1967, 104). Hier wären heute als weitere Faktoren Geschlechtszugehörigkeit und Geschlechtsbewußtsein einzufügen.

Die theoretischen Prämissen Deinhard's bieten mithin einen Rahmen, der ihre eigene Begrenztheit übersteigt. Deshalb sind ihre Schriften, so meine ich, für die aktuelle feministische Theorie- und Methodendiskussion von Interesse.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Dilly 1990 und Sitt 1990. Sitt befragte ausschließlich Kunsthistoriker. Eine Ausnahme bildet die – bisher ungedruckte – Magisterarbeit von Gabriele Hofner-Kulenkamp, Kunsthistorikerinnen im Exil, Hamburg 1991, von der mir die Gliederung und der Abschnitt über Hanna Deinhard (Biographie mit Bibliographie im dokumentierenden Teil II, 21/22) zugänglich war. Über Rose Schapire existieren 2 Aufsätze: Wietek 1964, Herzog 1992 – sie interessiert Herzog insbesondere als Porträtmodell. Für den englischsprachigen Raum vgl. Richter Sherman 1981. Hanna Deinhard erwähnt sie nicht.
- 2 vgl. den Aufsatz von Beatrix Geisel über Lu Märten im Berliner (Geisel 1989) und den von Bettina Götz über Gertrud Bing im Hamburger Tagungsband (Götz 1993).
- 3 Nach Hofner-Kulenkamp 1991, Teil 2,21 ist das Buch 1970 und 1974 in englischer Übersetzung unter dem Titel *Meaning and Expression. Toward a sociology of art* in Boston erschienen.
- 4 Ich danke Frau Annelies Piening, Evangelische Akademie Berlin, für die freundliche Übersendung der Materialien zu der Tagung, insbesondere der Briefe von Hanna Deinhard.
- 5 Für den Hinweis danke ich Ellen Thormann.
- 6 Ich danke Karen Michels für die Übersendung der im Archiv vorhandenen Dokumente zu Hanna Deinhard, des Fotos (Abb. 1) und des Abschnitts über sie in der Arbeit von Gabriele Hofner-

Kulenkamp.

Die im folgenden zitierten Dokumente stammen aus dem Archiv.

- 7 Hanna Deinhard, Reflections on art history and sociology of art, in: Art J. 35, 1975, S. 29-32. Dies., The work of arts a primary source, in Kunst und Kunstforschung. Beitr. zur Ästhetik. Hrsg. v. Gerd Wolandt, Bonn 1983 = Aachener Abh. zur Philos. 3, 89-96.
- 8 „Il doit être possible en principe d'établir de tels concepts en partant d'une seule oeuvre d'art; il est indispensable pour cela d'examiner simultanément l'analyse hisotrique et l'analyse de la structure interne de l'oeuvre.“ (Levy 1936, 185)
- 9 „Wölfflin ne conçoit pas l'histoire comme un processus dialectique, c'est-à-dire comme une histoire faite par l'homme et à l'intérieur de laquelle les différents domaines culturels représentent des processus spirituels, qui comme tels possèdent et dévoilent une certaine valeur propre, une autonomie relative et leurs conditions propres; il rend l'histoire autonome et absolue.“ (Levy 1936, 187)
- 10 „Si l'on est parvenu à la connaissance des types divers, le problème des styles se présente sous un tout autre aspect. Ces types divers étant issus de classe sociales différentes, ils es impossible ... d'admettre l'existence d'un style unique pour une époque donnée.... Wölfflin admettant un style unique pour une époque donnée....“ (Levy 1936, 193)

qu'une valeur restreinte, nous ne voulons pas pourtant manquer de souligner que l'œuvre de Wölfflin, malgré toutes ses faiblesses, a ravivé et fécondé les recherches scientifiques contemporaines dans le domaine de l'art. Notre critique sociologique montera notamment avec quelle netteté Wölfflin a su reconnaître les problèmes essentiels de son domaine, préparant ainsi le terrain à ses successeurs." (Levy 1936, 214)

US-amerikanische Diskussion um Massenkultur in ihrem zweiten Aufsatz des Bandes *Das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler* eine wichtige Rolle spielt, werden aus Deutschland nur noch F. Würtenbergers *Manierismus* und das Buch des in der damaligen DDR lebenden Ernst Fischer *Von der Notwendigkeit der Kunst* angeführt.

- 11 „Nous pourrions résumer en un mot la façon dont Wölfflin procède pour aboutir à la solution de son problème de synthèse en disant qu'il simplifie ou qu'il stylise tous les éléments donnés. Il restreint les recherches historiques générales de Burckhardt à la seule considération de l'histoire des styles. Par ailleurs, Wölfflin abandonne totalement les recherches sur le développement des représentations artistiques qui constituent la partie essentielle de la théorie de Fiedler. Quant aux théories physiologiques et psychologiques, Wölfflin les fonde dans une seule théorie, et de la psychologie des peuples il ne retient, en somme, que le principe de la distinctions des peuples en races ou nations différentes. Il arrive ainsi à pouvoir considérer comme donnés à priori et les faits historiques et les formes artistiques, de sorte que pour lui le problème de synthèse se pose comme une comparaison quantitative à établir entre les faits et les formes afin de pouvoir les coordonner." (1936, 230)

- 12 Kurt Badt – Emigrant wie sie – ist einer der ganz wenigen, zeitgenössischen, in Westdeutschland lebenden Kunsthistoriker bzw. Kunstkritiker, den Hanna Deinhard zitiert. Aus ihren Anmerkungen geht hervor, daß ihr der aktuelle Forschungsstand zu den von ihr angesprochenen Themen geläufig ist. Doch während sie beispielsweise in der akademischen Kunstschicht, aber auch in der Soziologie und Philosophie Frankreichs Bemühungen sieht, die ihren ähnlichen (vgl. Deinhard, 8, Anm. 1), und die

Literatur

1. Schriften von Hanna Deinhard

- Levy, Hanna (1936): *Henri Wölfflin, Sa théorie. Ses prédécesseurs.* Rottweil a. N.
 Deinhard, Hanna (1967): *Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei.* Reihe Soziologische Essays, Hg. Friedrich Fürstenberg, Frank Benseler, Neuwied. Darin: *Bedeutung und Ausdruck*, 5-87; *Das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler*, 89-128.
 Deinhard, Hanna (1975): *Reflections on Art History and Sociology of Art*, in: *Art Journal* 35/1, 29-32.
 Deinhard, Hanna (1983): *The work of Art as a Primary Source*, in: *Kunst und Kunstforschung. Beiträge zur Ästhetik*, Hg. Gerd Wolandt, Bonn = *Aachener Abh. zur Philosophie*, 3, 89-96.

2. Sonstige Literatur

- Baxandall, Michel (1990): *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin.
 Dilly, Heinrich (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990.
 Dilly, Heinrich (1986): *Zwischen den Zeilen. Die Geschichte einer Studentengruppe im Dritten Reich*, in *FAZ* 10.9.1986.
 Fachschaft Kunstgeschichte München hg. (1989): *Kunstgeschichte – Aber wie?*, Berlin.
 Geisel, Beatrix (1989): *Denken Sie sich Goethe als Heimarbeiter!* Lu Märten: *Von der „Obdachlosigkeit“ weiblicher Kreativität*, in: *Blick-Wechsel. Konstruktionen von*

Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, hg. Ines Lindner u.a., Berlin.

- Götz, Bettina (1993): *Collegae Bing und Fräulein Doktor*, in: *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg*, Hg. Silvia Baumgart u.a., Berlin 1993.
 Gouma-Peterson, Thalia, Mathews, Patricia (1987): *The Feminist Critique of Art History*, in: *The Art Bulletin* LXIX, 3, 326-357.
 Herding, Klaus, Mittag, Hans Ernst (1973): *Ästhetik im Spätkapitalismus*, in: *Kritische Berichte* 3, 1. Jg. 51-170.
 Herzog, Hans-Michael (1992): *Kunsthistorikerin für den Expressionismus: Rosa Schapire im Spiegel ihrer Darstellungen von Karl Schmidt-Rottluff*, in: *O Mensch. Das Bildnis des Expressionismus*, Ausstellungskat., Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld.
 Hofner-Kuhlenkamp, Gabriele (1991): *Kunsthistorikerinnen im Exil, Magister-Arbeit*, Hamburg.
 Kambas, Chryssoula (1988): *Die Werkstatt als Utopie. Lu Märten's literarische Arbeit und Formästhetik seit 1900*. Tübingen.
 The National Faculty Directory 1973, Detroit 1972.

Raphael, Max (1932): *Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus*, in: *Philosophische Hefte* III 3/4, 125-152, Raubdruck o.J. (um 1969).

- Richter Sherman, Claire (1981): *Women Interpreters of the visual arts 1820-1979*, Westport.
 Rutkoff, Peter M., Scott, William B. (1986): *New School. A History of the New School for Social Research*, New York, London.
 Salvini, Roberto (1962): *Tutta la pittura di Giotto*, Mailand, 2. Aufl.
 Schneider, Norbert (1986): *Kunst und Gesellschaft. Der sozialgeschichtliche Ansatz*, in: *Hans Belting u.a., Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin.
 Sitt, Martina (Hg.) (1990): *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin.
 Thurn, Hans Peter (1973): *Soziologie der Kunst*, Stuttgart.
 Wietek, Gerhard (1964): *Dr. phil. Rosa Schapire*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 9, 114-160.
Zwanzig Jahre danach (1990), *Kritische Kunstwissenschaft heute*, *Kritische Berichte* 3, 18.