

»Wirklichkeit wird nur so erfahren,
wie die Sprache sie uns zuführt.«
Wilhelm von Humboldt

Jede Form von Innovation muß den Kreislauf Wahrnehmung-Erkenntnis-Sprache passieren, um ihren Platz in der symbolischen Ordnung einnehmen zu können.

Das gilt auch für gesellschaftliche Befreiungsversuche: Ihr Umgang mit Sprache (und unbequemem Wissen) kennzeichnet die Grenzen ihres Zugriffs auf die Welt. Alle, die sich im Rahmen der Frauenbewegung und in Auseinandersetzung mit ihr auf Inhalte konzentriert hatten, gelangten früher oder später an Barrieren sprachlicher Natur.

Der Wunsch nach einer Sprache, die den erreichten Erkenntnisstand *bezeichnet*, ist unübersehbar, wobei die Grammatik wie ein Skelett behandelt wird, über das man das Fleisch der Begriffe nur in der Hoffnung legt, dies Skelett und seine so gar nicht zum Nachgeben bereit scheinende Struktur biegen, wenn nicht brechen zu können.

Solche Impulse entspringen einem berechtigten Unbehagen und dem Wissen darum, daß die Reichweite neuer Erkenntnisse nur markiert werden kann, wenn es gelingt, ihnen *angemessenen* Ausdruck zu verleihen: Und das ist nicht zuletzt eine Frage von Perspektive und Proportion, von Sprache und Verständigung.

Wie können solche Erkenntnisse gewonnen werden?

Wie setzen sie sich um?

Die Entwicklung feministischer Perspektiven ist im Prinzip nicht an das biologische Geschlecht der Wissenschaftlerin oder des Wissenschaftlers gebunden. Ihre oder seine Geschlechtszugehörigkeit vermittelt ihnen in einer bestimmten Kultur, Gesellschaftsschicht, zu einer bestimmten Zeit aber teilweise unterschiedliche Wahrnehmungs-, Aktions- und sprachliche Möglichkeiten, die in ihrer jeweiligen Begrenztheit erkannt und benannt werden müssen, auch wenn sie nicht nur Mängel oder potentielle Fehlerquellen darstellen, sondern zur Erkenntnis bislang verschütteter, einseitig wahrgenommener oder neu zu entdeckender Zusammenhänge beitragen können.

Voraussetzung ist allerdings, daß Grundsätze beachtet werden, von denen ich vier nennen möchte:

I. Genus als ursprüngliche Kategorie anzuerkennen und die Folgen weiblicher oder männlicher Geschlechtszugehörigkeit im historischen Prozeß zu analysieren, und zwar im Hinblick auf das forschende Individuum, den Forschungsgegenstand, die Art und Ergebnisse bisheriger Forschung.

Das forschende Individuum – eine Frau, ein Mann – hat Genus als Kategorie zu berücksichtigen, die ihre oder seine Wahrnehmung, Erkenntnis-, Deutungsschritte und damit auch Forschungsergebnisse beeinflusst.

Ich gehe von der Annahme aus, daß es kein von Menschen angefertigtes Produkt, keine von Menschen hergestellten oder interpretierten Zusammenhänge gibt, die nicht – in mehr oder minder greifbaren Anteilen – von der Kategorie Genus beeinflusst wären.

II. Das Geschlechtsabhängige in allem, was mit allgemeingültigem, objektivem Anspruch vorgetragen wurde und wird, zu kennzeichnen.

Frauen waren immer Beteiligte und Ausgegrenzte zugleich. Ihre Abwesenheit im historisch Faßlichen ist von der Historiographie selbst hergestellt – dies künstliche Vakuum ist das Ergebnis von Wahrnehmungsmängeln, Gleichgültigkeit, bewußtem Ausschließen oder Vernichtung. Vergleichbare Formen von Herrschaftsgeschichte lassen sich auf die Anfänge unserer Wissenschaft übertragen. In der Abfolge »großer Künstlerpersönlichkeiten« wurde ein Instrumentarium entwickelt, dessen androzentristisch verengte Basis sich im Zugriff auf Dinge, Personen, Zusammenhänge spiegelte und von Männern an Kunst männlicher Provenienz geschaffene Wertung und Entwicklungsmodelle für allumfassend und objektiv ausgab. Diese Grundhaltung hat empfindliche Lücken im Deutungs-, im methodischen und begrifflichen Fundus unseres Faches hinterlassen.

III. Den individuellen und strukturellen Anteil von Frauen in der Kunst- und Kulturgeschichte deutlich zu machen.

Frauen sind auf eine gewisse Art unsichtbar. Seit Beginn der Menschheitsgeschichte, man weiß es, stellen sie etwa die Hälfte der Populationen. Frauen existieren. Sie existieren. Einer Flut von Bildern zum Trotz bleiben sie weitgehend verborgen.

Woran liegt das?

Wie Sprechen, die öffentliche Rede für Frauen seit Jahrhunderten und bis in unsere Zeit tabuisiert wurde und im Antagonismus Schweigen-Geschwätz jene Zone frei ließ, die allein der *Sprache* zukommt¹, ist *Sehen* als Teil der Wahrnehmungssysteme, ihr Blick, ebenfalls gefährdet, wenn er öffentliche Wirksamkeit beanspruchen will. So gab es lange nur zwei Alternativen: gesehen werden, ohne zu sehen, und sehen, ohne gesehen zu werden.

1. Gesehen werden, ohne zu sehen

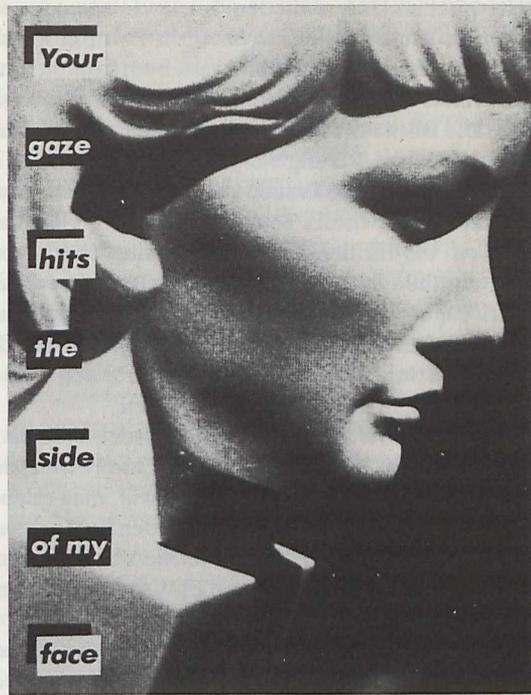
Eine Frau, die angeschaut wird, weiß, daß man sie deshalb nicht automatisch auch wahrnimmt.

Mit Extremen konfrontiert zu sein, ist Teil ihres Lebensgefühls: Zwischen übertriebener Aufmerksamkeit und totaler Ignoranz ist schwer Gelassenheit zu gewinnen, die ihr ermöglicht, selbst so zu sehen, wie sie es wünscht, ohne sich vom Blick anderer stillstellen zu lassen. Abseits vertrauter Orte, dort, wo niemand sie kennt, erlebt sie das fremde Schauen leicht als parasitären, potentiell deformierenden Akt.² Diese Tatsache ist an vielen Varianten des weiblichen Narzismus und Exhibitionismus ablesbar. Jeder Kiosk liefert heute den Beweis dafür, daß dem visuellen Zugriff auf weibliche Körper keine Grenzen gesetzt sind. Als Mitspielerinnen finanzierte »Modelle« wirken an von Männern ersonnenen Inszenierungen mit, die »Gebrauch« suggerieren. Die Folgen industriell genormter, tagtäglich eingeschliffener Sehweisen sind bis heute kaum untersucht worden. Wir dürfen annehmen, daß visuelle Kontrolle und Dressur auch in Bilder eingehen, die Künstlerinnen von sich hinterlassen. Daß sie zwischen den Extremen fremder Blickbahnen ihren »Platz« oft in der bloßen Konstruktion einer ihnen vorenthaltenen Normalität gesucht haben, läßt sie mittelmäßig erscheinen und enttäuscht Betrachterinnen unserer Tage, sofern sie im historischen Rückgriff Zukunft zu gewinnen hoffen.

Weibliche Ikonen (gemeint sind Frauenbilder männlicher Provenienz) wurden wesentlich von Künstlern geformt, wobei Wechselwirkungen von Realität und

1 Sigrid Weigel, *Der schielende Blick, Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis*, in: Inge Stephan/Sigrid Weigel, *Die verborgene Frau*, Berlin 1983, S. 83-137.

2 Vgl. dazu die Aussage der Malerin Gisela Breittling, *Die Spuren des Schiffs in den Wellen*, Frankfurt a.M. 1986, S. 73-76. Zur Richtung der Blickbahn vgl. Margaret Walters, *Der männliche Akt, Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*, London 1979, S. 16.



Barbara Krüger, Ohne Titel. 1981

Darstellung für ganze Epochen nicht mehr nachvollziehbar sind. Sie beruhen auf männlicher Wahrnehmung, männlichen Empfindungen und Phantasien: Haß, Abwehr, Ambivalenz gehen ebenso in sie ein wie Faszination oder Begehren.

Dem formalen Reichtum steht ein auf wenige Funktionen verengtes Erscheinungsbild gegenüber, das zwischen Extremen (Madonna-Hure) weniger Spielraum als Sackgassen bereithält und obskure Gebrauchswerte offenbart. Die funktionale Verarmung und Klischeeproduktion bei formalem Reichtum basiert u. a. auf einem hartnäckigen Übersehen-(wollen?) weiblicher Realität, wie es David Herbert Lawrence 1930 beschrieb: »Der Mann ist willens, die Frau als seinesgleichen zu akzeptieren, als einen Mann in Weiberröcken, als einen Engel, einen Teufel, ein Babygesicht, als eine Maschine, ein Werkzeug, einen Busen, eine Gebärmutter, ein paar Beine, eine Dienerin, eine Enzyklopädie, als eine Idealgestalt oder eine Obszönität – nur als eins will er sie nicht akzeptieren: als ein menschliches Wesen weiblichen Geschlechts«.³

Männer entwarfen die weibliche Ikone. Frauen suchten ihr zu gleichen und verwandelten sich in lebende Bilder. Durch Seelenarbeit stellten sie am eigenen Leib her, was durch Künstler perfektioniert in die ästhetische Tradition einging: fremd gewordene Bilder.⁴ Denn es genügte ja nie, biologisch weiblich zu sein, um als »weiblich« zu gelten. Die Kluft zwischen der Lebenswirklichkeit von Frauen und ihrem von Männern gefertigten Abbild zu überwinden, blieb lange ein aussichtsloses Unterfangen. Frauen sterben – die weibliche Ikone dauert. Frauen werden geboren – doch wie in der Geschichte vom Hasen und Igel ist die Ikone stets vor ihnen da, und sie erneuert sich in ihrer Gegenwart, an ihrem Körper, ihrem Sein. Kein Wunder, daß sie feministischem Ikonoklasmus Ziele bietet, wenn auch mit

³ D.H. Lawrence, Gib ihr eine Rolle (Essay), in: Pornographie und Obszönität, Zürich 1971, S. 69.

⁴ Vgl. dazu Dagmar von Hoff/Helga Meise, Tableaux vivants, Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder, in: Renate Berger/Inge Stephan (Hg.), Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln/Wien 1987, S. 69-86.

zeittypischen Unterschieden: Im 19. Jahrhundert ist der Ort des Suffragettenprotests ein Museum⁵, heute eher ein Pornoshop oder eine Ausstellung von Tomi Ungerer. Wer sich im Abbild selten »erkennt«, häufig gehaßt, entwertet oder zum Idol verzerrt sieht, mag fragen, was Frauen ihrerseits tun, um unsichtbar zu bleiben. Die Blicke der Männer wurden selten im vollen Sinn des Wortes erwidert oder zurückgegeben. Häufig blieb es beim Protest, und die Bilderstürmerinnen mußten erleben, wie andere Frauen zu Assistentinnen männlicher Bildproduktion wurden: Mütter, Geschwister, Töchter – Modelle, Geliebte, Ehefrauen – Ernährerinnen, Witwen, die für den Verblichenen alle Kräfte anspannten – Karrierebegleiterinnen, einflußreiche Damen der Gesellschaft, Mäzeninnen, Künstlerinnen, die ihr Werk zugunsten eines Mannes gering achteten, vernachlässigten, aufgaben – kurz: Berufsmusen aller Schattierungen, die dem Kult des männlichen »Genies« opfereten. Auch durch ihr Verhalten erneuerte sich die weibliche Ikone.

2. Sehen, ohne gesehen zu werden

Eine Frau, die sich neben einen Künstler stellt und an seinem Ruhm teilhat, kann im enteigneten Bild verschwinden. Eine Person, die ihren Blick freilegen, ihn sich eigen machen und etwas erschaffen will, mag erleben, daß die Blicke anderer über sie hinweggehen. Im Übersehenwerden liegt zeitweise ein Freiraum, auf den Joyce Carol Oates hinwies. Befragt, welche Vorteile es habe, eine Schriftstellerin zu sein, antwortete sie: »Na, die Vorteile! Wahrscheinlich zu viele, um sie alle aufzählen zu können. Alles in allem aber kann ich von jener Sorte männlicher Kritiker, die Schriftsteller nach der Note eins, zwei, drei in der Presse placieren, nicht ernst genommen werden, ich bin also frei, das zu tun, was ich will. Mit Konkurrenzdenken habe ich nicht viel im Sinn... Nach meiner Kenntnis hat noch niemals ein Kunstwerk ein anderes ersetzen können. Die Lebenden stehen ebensowenig in Konkurrenz mit den Toten wie mit den Lebenden... Eine Frau zu sein, verschafft mir eine gewisse Unsichtbarkeit. Wie Ellisons ›Invisible Man‹. Mein umfangreiches Tagebuch, es ist inzwischen wohl einige hundert Seiten lang, hat den Titel ›Invisible Woman‹. Eine Frau hat, da sie automatisch nach ihrem Aussehen beurteilt wird, den Vorteil, sich dahinter verstecken zu können, um somit ganz die zu sein, die sie ist (soweit sie das weiß), im Gegensatz zu dem, was sie in der Vorstellung der anderen ist. Ich fühle mich mit meiner physischen Erscheinung überhaupt nicht liiert, und ich habe mich oft gefragt, ob dies nicht eine Freiheit ist, deren sich die Männer – Schriftsteller oder nicht – erfreuen können.«⁶

Die Unsichtbarkeit von Frauen hat mit der Art zu tun, wie sie gesehen werden. Um den Sinn »Sehen« zurückzugewinnen, müssen sie die Tatsache »gesehen werden« vergessen. »Immer noch besteht eine scharfe Unterscheidung zwischen dem Geschlecht, das schaut, und dem, das angeschaut wird.«⁷ Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen haben an der Überlegung teil, wie ein Mangel (unsichtbar sein) kompensiert werden kann, um Raum für schöpferische Prozesse zu gewinnen.

3. Sehen und sichtbar werden

Auch Künstlerinnen werden als Frauen behandelt, verzerrt wahrgenommen, ausgegrenzt, zum Verstummen gebracht. Das hat Wirkung auf ihr Selbstbild, auf Art und Umfang ihrer Produktivität. Künstlerinnen durchbrechen mit ihrer Arbeit Sprach- und Blicklosigkeit, zu der eine (von vielen Männern und Frauen) gestützte Ideologie und Lebenspraxis sie verurteilen möchte. Arbeit allein genügt jedoch nicht, um feindliche Kräfte infrage zu stellen oder zu überwinden; daß es einer breiteren Auseinandersetzung bedarf, beweisen vor allem Künstlerinnen, die in den letzten Jahren versuchten, diese Kräfte zu benennen und ihre Betrachtung der

5 Cf. dazu David Freedberg, *Iconoclasts and their Motives*, Maarssen 1985, S. 15f. Er geht auf die Verletzung der »Rokeby Venus« von Velasquez durch die Suffragette Mary Richardson im März 1914 ein.

6 In: Erika Beumer (Hg.), *Wie sie schreiben, Gespräche*, Münster 1983, S. 82. Ralph Ellisons Roman »Unsichtbar« ist inzwischen in deutscher Übersetzung (Reinbek bei Hamburg 1987) erschienen.

7 Walters 1979, S. 16.

Dinge und komplexer Geschehnisse zur Diskussion stellten. Die Jahrhunderte alten Darstellungs- und Deutungsmonopole werden über Bildtradition und Historiographie vermittelt; mit dieser Tradition (und das heißt patriarchalisch bestimmten Mustern von »Männlichkeit« und »Weiblichkeit«) wird jede Künstlerin konfrontiert. Diese Muster rufen Zustimmung, Widerspruch, Faszination, Unbehagen, Abwehr, kurz: gemischte Gefühle hervor. Weltweit erwecken sie den Wunsch zu vergessen, rücksichtslos beiseite zu lassen um eines Neuanfangs willen. Und sie inspirieren zu Gegenentwürfen.⁸ Der Fremdanteil jener Hindernisse, die sich Frauen qua Geschlechtszugehörigkeit entgegenstellen, ist in Grundzügen deutlich. Um Frauen ausgrenzende Prinzipien, um menschenverachtende Formen des Sehens, Darstellens und Wertens erkennen und überwinden zu können, muß auch nach dem Eigenanteil an diesen Hindernissen gefragt werden, dem inneren Zensor, nach Mutlosigkeit, Selbstverleugnung und Resignation, die so leicht für Einverständnis genommen werden.

Feministische Ansätze in der Kunstwissenschaft entstanden im Umkreis der Studenten- und Frauenbewegung und haben seit den 70er Jahren zu Ergebnissen geführt.

Künstlerinnen

- separierten sich zeitweise vom Ausbildungsbetrieb an Kunsthochschulen und versuchten, in selbst verantworteten Lehrprogrammen, Workshops, Projekten, Ausstellungen Klarheit über ihr Selbstverständnis, *ihr* Wahrnehmungs- und Ausdruckspotential zu gewinnen
- experimentierten mit überlieferten Rollen, mythologischen Frauengestalten, Weiblichkeitsikonen
- arbeiteten gemeinsam an Großprojekten über einen langen Zeitraum hinweg
- suchten ihren historischen, gegenwärtigen und künftigen »Ort« oder definierten Ortlosigkeit.

Kunsthistorikerinnen und Kunstkritikerinnen

- analysierten Frauen-Darstellungen
- erforschten Lebens- und Produktionsbedingungen von Künstlerinnen und ihr Werk
- organisierten Ausstellungen, die Arbeiten von Künstlerinnen in einem bestimmten zeitlichen, kulturellen, im weiblichen oder männlichen Kontext vorstellten – Ausstellungen zur Alltagsgeschichte oder zum Umgang mit Themen aus weiblicher Sicht
- nahmen Kontakt zu Künstlerinnen auf und befragten sie
- gründeten Zeitschriften
- entwickelten neue Fragestellungen, etwa zur Ästhetik, Rezeption, Körpersprache, genuszentrierten Themen überhaupt, herkömmlichen Mustern von Kunstgeschichtsschreibung etc.

Künstlerinnen, Kunsthistorikerinnen und stark beteiligte Laiinnen arbeiten nicht nur an weiblichen Ikonen, sondern – davon ausgehend – an Selbstfindungs- und Entwurfsprozessen mit Folgen für die Wahrnehmung. Wahrnehmung ist ein zentraler Begriff für alle, die Sehweisen in ihrer historischen Bahnung erkennen und schließlich erneuern wollen. Das innovative Potential eines feministischen point of view ist von diesem Vorgang nicht zu trennen. Eine Revision überlieferter Ausdrucks- und Deutungsmittel, eine Re-Vision der Inhalte ist nur möglich, wenn es gelingt, den abgerichteten, von Wertungen gesättigten Blick zu befreien.

8 Deutlich auch bei Ingeborg Bachmann in ihrer Erzählung »Ein Schritt nach Gomorra«: »Es war Schichtwechsel, und jetzt konnte sie die Welt übernehmen, ihren Gefährten benennen, die Rechte und Pflichten festsetzen, die alten Bilder ungültig machen und das erste neue entwerfen. Denn es war ja die Welt der Bilder, die, wenn alles weggefegt war, was von den Geschlechtern abgesprochen worden war und über sie gesprochen war, noch blieb. Die Bilder blieben, wenn Gleichheit und Ungleichheit und alle Versuche einer Bestimmung ihrer Natur und ihres Rechtsverhältnisses längst leere Worte geworden waren und von neuen leeren Worten abgelöst würden. Jene Bilder, die, auch wenn die Farben schwanden und Stockflecken sich eintrugen, sich länger hielten und neue Bilder zeugten. Das Bild der Jägerin, die großen Mutter und der großen Hure, der Samariterin, des Lockvogels aus der Tiefe und der unter die Sterne Versetzten... Ich bin in kein Bild hineingeboren, dachte Charlotte. Darum ist mir nach Abbruch zumute. Darum wünsche ich ein Gegenbild, und ich wünsche, es selbst zu errichten.« In: Ingeborg Bachmann, *Das dreißigste Jahr, Erzählungen*, (1961) 1974, S. 107.

IV. Der letzte Grundsatz betrifft das Recht auf sprachliche Fairness und angemessene Präsentation.

Dem Verknüpfen von Visuellem und Sprachlichem kommt in der Kunstwissenschaft zentrale Bedeutung zu. In ihrer Tradition gibt es zahllose Beispiele dafür, daß am Anfang innovativer Vorgänge die Änderung der eigenen Wahrnehmung stand. Seit Winckelmann wissen wir, daß aus Wahrnehmungsmodifikationen erwachsende neue Erkenntnisse eher vermittelt werden können, wenn sie sich sprachlich Bahn brechen, das Prinzip sprachlicher Angemessenheit beachten.

Personen oder Inhalte, die nicht in den Kreislauf von Wahrnehmung-Erkenntnis-Sprache eintreten, fallen aus einem Zusammenhang, den wir als geschichtlich zu begreifen gewohnt sind.

Um in den Kreislauf eintreten, mit ihren Inhalten, ihrem Spektrum überhaupt geschichtlich werden zu können, müssen Frauen in Texten präsent sein. Am häufigsten wird wohl das Prinzip sprachlicher Angemessenheit verletzt.

Frauen werden tendenziell

1. ignoriert

Bildunterschriften – ganz gleich, ob sie von Künstlern oder von anderen überliefert werden – sparen sie oft aus. Ein Gemälde Max Liebermanns zeigt vier Frauen und einen Mann bei der Ernte; es heißt »Arbeiter im Rübenfeld« (1875/6). Er malt einen Mann, eine Frau und ein Kind bei der Arbeit; die Bildunterschrift lautet »Der Weber« (1882). Arthur Hughes stellt ein Kind dar, dessen Vater und Mutter im Hintergrund zu sehen sind; der Titel lautet »The Woodman's Child« (1860). In der Kasseler Galerie hängt ein Gemälde von Gonzales Coques, »Der junge Gelehrte zu Hause« (1640). Wäre es verlorengegangen, könnten wir die Zahl der abgebildeten Lebewesen nicht rekonstruieren. Die deutlich sichtbare Frau wird ausgelöscht und dem Mobiliar bzw. dem Hündchen gleichgesetzt. Zwar erscheint sie im Bild – die den Bildinhalt skizzierenden Worte unterschlagen sie bereits.

2. auf die Gattung reduziert

Selbst in neueren, im Hinblick auf Frauendarstellungen um Differenzierung bemühten Texten stoßen wir unvermittelt auf die Bezeichnung »Weib« – häufig in negativ besetztem Zusammenhang, z.B. wenn das »schockierende Bild des tötenen Weibes« beschworen oder wenn vom »Gleichklang der Animalität im Weib und im Tier« gesprochen wird.⁹

3. anonymisiert

Es ist eine häufig geübte, von Künstlern in die wissenschaftliche Literatur übernommene Praxis, Mütter, Ehefrauen, Schwestern, Töchter, Modelle nicht mit Namen, sondern nur in ihrer Funktion für den zugehörigen Mann zu erwähnen. Ist der Name nicht mehr eruierbar, wird sein Fehlen oft als selbstverständlich vorausgesetzt und keiner Bemerkung gewürdigt. Sprachliche Fairness im Umgang mit Frauennamen, wie sie Rolf Andree bereits 1977 erkennen läßt, ist bis heute keine Selbstverständlichkeit.¹⁰

4. entindividualisiert

Das beginnt mit unvollständig, verstümmelt oder falsch wiedergegebenen Namen und endet mit der Übernahme von »Kosenamen«.

Weder ihre Bedeutung als Muse Dante Gabriel Rossettis noch eigene Leistungen schützen Elizabeth Eleanor Siddal vor dem penetranten »Lizzie« mancher Biograph/inn/en.¹¹ Frauen werden umstandslos beim Vornamen genannt. Wer würde hinter all den Bessies, Evitas, Isadoras, Séraphines so verschiedene Menschen wie Bessie Smith, María Eva Perón, Isadora Duncan, Séraphine Louis vermuten?

9 In Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen, Frauen in der Kunst, Bd. II, Frankfurt 1980, S. 77; Hans H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1978, S. 204.

10 Rolf Andree, Arnold Böcklin, Die Gemälde, Basel/München 1977, S. 16-31.

11 Leider macht Jan Marsh in der sonst außerordentlich verdienstvollen Arbeit »Pre-Raphaelite Sisterhood«, London/Melbourne/New York 1985, in diesem Punkt keine Ausnahme.

»Ich, Paula« nennt Margaret Steenfatt den Haupttitel ihres 1983 erschienen Versuchs über Modersohn-Becker.¹² Wer würde es wagen, mit »Ich, Egon« ein Buch zu überschreiben, das Schiele gewidmet ist?

Künstlerinnen, Frauen generell dürfen auf keine Achtungsdistanz rechnen. Kombinationen von männlichen Nachnamen und weiblichen Vornamen finden sich allzuoft: Kafka und Milena oder Felice (für Milena Jesenska und Felice Bauer), Paul Eluard und Gala (für Gala Dali, geb. Diakonowa), Feuerbach und Henriette (für Henriette Feuerbach, geb. Heydenreich), Klimt und Herma (für eins seiner Modelle, dessen Nachname nicht überliefert ist). Dagegen würde uns eine Konstellation wie Auguste und John (für Auguste Rodin und Gwendolen John) verwirren. Nur wenn Alice Meynell die Überschrift wählt »To Italy with Evelyn« dürfen wir sicher sein, daß nicht eine, sondern nur der eine gemeint sein kann: Mister John Evelyn!¹³

5. trivialisiert

Keine Frau, die eine Lebensleistung vorzuweisen hat, ist gegen Anschläge auf Werk, Würde und Einzelaspekte ihres Œuvres oder ihrer Person gefeit.

Verniedlichende Etikettierungen sind an der Tagesordnung. Seine berechnete Kritik an der Gestaltung des »Vermächtnisses« verleitet Michael Zelle, Henriette Feuerbach als »die Frau Professor« oder »alte Dame« zu bezeichnen.¹⁴ Im Falle männlicher, gleichfalls problematischer Nachlaßbetreuung dürften wir vergebens nach einem »alten Herrn« suchen. Claudia Helbok scheute sich nicht, eine der wenigen ernst zu nehmenden Publikationen über Angelika Kauffmann »Miss Angel« zu überschreiben.¹⁵ »Angel in the Studio« lautet der Titel von Anthea Callens Veröffentlichung über Frauen der Arts-and-Crafts-Bewegung.¹⁶ Dieser Titel wirkt – gewiß unbeabsichtigt – wie der blanke Hohn, wenn wir uns vergegenwärtigen, was noch in viktorianischer Tradition stehende Künstlerinnen aufzuwenden hatten, um das Klischee des »angel in the house« zu bekämpfen.

Befremdlich wie das Abschieben in himmlische Sphären ist ein Vorgang, den man als Vermutterung bezeichnen kann. Er fälscht, vereinseitigt, beraubt.

Wenn eine Malerin vom Rang Suzanne Valadons als »Mutter Utrillos« in Erscheinung tritt, wenn Anna Maria Robertson Moses als »Grandma Moses« bezeichnet wird, empfinden wir unwillkommene Familiarität.¹⁷ Wer käme wohl auf die Idee, ein »Onkel Otto« in die Literatur über Dix einzuführen? Seine Mäzenin dagegen ist verdammt, als »Mutter Ey« fortzuleben. Die für sie charakteristische Leibeshülle wird mit Reduktion bestraft; Johanna Eys Erscheinung und ihr fürsorgliches Verhalten schmälern ihre Bedeutung aus dem Blickwinkel der von ihr geförderten Künstler bereits so sehr, daß manche Wissenschaftler Mühe haben, ihr wenigstens sprachliche Korrektheit (die inhaltliche nach sich ziehen kann) zu erweisen¹⁸ wie sie es für jeden Mäzen – dick oder nicht, fürsorglich oder nicht – getan hätten. Vermutung bewirkt, daß die kulturelle Effektivität einzelner Frauen nicht als individuelle Leistung, sondern als Teil des »weiblichen Sozialcharakters« eingebnet und entwertet wird.

6. nicht als das bezeichnet, was sie sind

Konnte ein schwarzer »boy« ein Greis sein, ohne daß es Weißen in den Sinn gekommen wäre, den ihm anhaftenden Begriff an der Realität zu korrigieren – so deklariert man sich gern am Abstand zwischen weiblichem Sein und Begriff. Gerade weil gesellschaftliche Stellung, Alter oder Tätigkeit einen Widerspruch zum Mädchenstatus bilden, werden Prostituierte »Damen« oder wie Frauen jeden Alters »Mädchen« genannt. Das gleiche gilt für Frauen, die außerhalb der Ehe Kinder

12 Margaret Steenfatt, Ich, Paula, Die Lebensgeschichte der Paula Modersohn-Bekker, Weinheim/Basel 1984.

13 Alice Meynell, The Second Person Singular, London u.a. 1921, S. 25ff.

14 Michael Zeller, Zur Rekonstruktion eines Mythos, Anselm Feuerbach in seinen Briefen und Aufzeichnungen, in: Ausstellungskatalog »Anselm Feuerbach 1829-1880, Gemälde und Zeichnungen«, Karlsruhe 1976, S. 59, 56.

15 Claudia Helbok, Miss Angel, Angelika Kauffmann, Eine Biographie, Wien 1968.

16 Anthea Callen, Angel in the Studio, Women in the Arts and Crafts Movement 1870-1914, London 1979.

17 Joanna Russ, How to Suppress Women's Writing, London 1984, S. 49. Die Prinzipien einer verfälschenden Rezeption im Hinblick auf Schriftstellerinnen, die sie systematisch aufführt (u.a. »Denial of Agency, Pollution of Agency, The Double Standard of Content, False Categorizing« etc.) sind zum Teil auf Künstlerinnen übertragbar. Johannes A. Gaertner, Myth and Pattern in the Lives of Artists, in: Art Journal 30, 1970, S. 27-30; zu den vier im Text erwähnten bildenden Künstlerinnen gehören »Séraphine« (für Séraphine Louis) und »Grandma Moses« (für Anna Robertson Moses).

18 Diether Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1981, S. 91. Dietrich Schubert (Otto Dix, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 60) schwankt bereits zwischen »Mutter Ey« (eine Bezeichnung, die die Galeristin anscheinend für sich verwandte) und dem korrekten Namen.

gebären oder in abhängiger Stellung arbeiten (ein Fehler, der mit der lebenslänglichen Bezeichnung »Dienstmädchen« geahndet wird).

Als das bezeichnet zu werden, was sie sind oder repräsentieren, gehört für Frauen zu den durchzusetzenden Rechten. In der wissenschaftlichen Literatur und in der Realität. Wenn eine Studentin ihre Beobachtungen als »Betrachter« schildert, glaubt sie, ihrer Aussage Gewicht zu verleihen, indem sie von der Kategorie Geschlecht abstrahiert. Sie abstrahiert aber nur vom eigenen. Unter dem Begriff »der Betrachter« verstehen wir auch die *Instanz* des Betrachtens. Das Maskulinum läßt die Betrachterin nur als Sonderfall des (vermeintlich geschlechtsneutralen, wie durch ein Wunder dann doch männlichen) Betrachters erscheinen. Faktisch ist sie es nicht.

Nun gibt es Zusammenhänge, in denen Frauen und Männer sich als Betrachtende verstehen und die Beziehung zu Genus bewußt zurücktreten lassen möchten. Andererseits wissen wir aus Untersuchungen und eigener Erfahrung, daß es einen Unterschied machen kann, ob wir einen Betrachter oder eine Betrachterin vor uns haben. Daß nicht jede, die Augen hat, sich als Betrachterin versteht trotz der doch nicht abwegigen Erwartung, daß Studentinnen mit der gleichen Selbstverständlichkeit Betrachterinnen sein können wie Studenten Betrachter, stimmt nachdenklich.

Verdienstvolle Frauen müssen bis heute damit rechnen, daß ihre Leistungen mit nomineller Geschlechtsumwandlung geahndet werden.

Ließ sich Rosa Bonheur einst mit Vergnügen zum *Ritter* der Ehrenlegion schlagen, haben Marie Bashkirtseff oder Käthe Kollwitz sich noch *Kerl* nennen lassen, ohne die Probe aufs Exempel zu machen, wird eine Kandidatin unserer Tage überlegen, ob ihr der Titel *bachelor of arts* auf den Leib geschrieben ist oder ob er jene, die ihn Jahr um Jahr verleihen, nicht als *spinsters of life* kenntlich macht. Ist die Universität Marburg zu loben, weil sie nach langem Sträuben Absolventinnen jetzt mit dem Titel »Magistra« als das ehrt, was sie *sind*, erscheint uns das Zögern Monique Schneiders, ihrem Titel »*maître des recherches*« weibliche Form zu verleihen, begreiflich, ja verzeihlich.¹⁹

Die Kluft zwischen Sein und Begriff ist für Wissenschaftlerinnen ebenso zu überbrücken wie für weibliche Objekte ihrer Arbeit. Einzig Mangel an Phantasie im Verein mit bürokratischer Dickfelligkeit könnte bewirken, daß die Geschichte sie in Begriffen einholt, die das, was zu bezeichnen sie vorgeben, nicht länger bezeichnen.

7. entmenschlicht

Frauen werden als Gegensatz zum Mann, dem eigentlichen Menschen, aufgefaßt. »der mensch – mein bruder« nennt Helmar Lerski eine Serie von Fotografien, die Männer- und Frauenportraits enthalten. In einem 1983 erschienenen Buch über Franz Xaver Messerschmidt lesen wir, daß der Bildhauer »ein ausgesprochener Menschenfeind war, der sein Haus mit allerlei magischem Krimskrams von *Menschen und Frauen* reinhielt«. Der Autor Herbert Grohmann, ein 1952 geborener Diplompädagoge, kann für diese Entgleisung nicht einmal den Altersbonus beanspruchen.²⁰

8. »vergessen«

Zweihundertsiebzig Jahre sind vergangen, seit Arnold Houbraken sein Werk als »Schouburgh« niederländischer Maler und Malerinnen bezeichnete, weil es auch Künstlerinnen enthielt.²¹

Nehmen wir Formulierungen wörtlich, stellen wir fest, daß heute meist in einem männlichen Bezugfeld argumentiert wird, oft über die beteiligten Frauen hinweg. In dieser Hinsicht sind Texte beliebig, austauschbar.

19 Die Philosophin und Psychoanalytikerin Monique Schneider arbeitet am C.N.R.S. in Paris.

20 H.d.V. Auch dem Lektorat des Beltz Verlages scheint nichts aufgefallen zu sein. Hans Georg Behr/Herbert Grohmann/Bernd-Olaf Hagedorn, Charakterköpfe, Der Fall F.X. Messerschmidt, Wie verrückt darf Kunst sein? Weinheim/Basel 1983, S. 60. Helmar Lerski, der mensch – mein bruder, Dresden 1958.

21 Arnold Houbraken's Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen, übers. von Alfred von Wurzbach, [1718], Osnabrück 1970.

Wir lesen: »Der Arzt im Praktikum erliegt folgenden Regelungen, wenn er schwanger wird.«²²

Wir lesen: »der Rezipient«, »der Denkmalpfleger«, »Zeitgenossen«, »der Museumsmann«, »die Museumsbesucher« etc. Wen sollen, wen dürfen wir uns darunter vorstellen?

Wir lesen: »Der Kunsthistoriker als Diener zweier Herren?«²³ Und Sätze wie: »Realität konkretisiert sich immer erst bei dem, der sie bereits deutet (in unserem Falle dem Künstler), und dann bei dem, der die Deutung wiedererkennt (in unserem Falle dem Betrachter) und sie annimmt oder verwirft.«²⁴

Wahrscheinlich lag es nicht in der Absicht des Autors – doch die Art der Formulierung schließt das Vorhandensein von Künstlerinnen, Betrachterinnen, kurz: weiblichen Zugriff auf Realität aus.

In Hermann Bauers »Kunsthistorik« suchen wir unter der verheißungsvollen Kapitelüberschrift »Der Mensch und die Kunstgeschichte« vergeblich nach einem Hinweis darauf, daß dieser »Mensch« in irgendeiner der vielen vom Autor angesprochenen Funktionen auch weiblich sein könnte. Mit Worten oder Beispielen zieht er diesen Fall nicht in Betracht.²⁵ Es wäre redlicher, den Begriff »Mensch« hier durch ein weniger irreführendes »Mann« zu ersetzen. Auch für die Zukunft bleibt nach Hermann Bauer wenig Hoffnung, denn er beantwortet die Frage, »wie eine Kunstgeschichtsschreibung in gesellschaftlicher Relevanz aussehen müßte«, u. a. damit, daß er »eine Überlegung über das sich wandelnde Verhältnis von: Auftraggeber, Künstler, Adressat, Rezipient, Kritiker, Kunsthistoriker« für erforderlich hält.²⁶ Mag sein, daß Hermann Bauer nur den Sprachkonventionen folgt – die Wirkung einer solchen, sich »kritisch« verstehenden Einführung in unser Fach, die mit pseudoneutralen, Frauen ausschließenden Formulierungen arbeitet, auf Leserinnen, Studentinnen in diesem Fall, dürfte fatal sein.²⁷ Es ist nicht nur sein, sondern ein grundsätzliches Problem, mit dem sich alle konfrontiert sehen, die sprachliche Präzision und Fairness erstreben, ein Problem, das uns hier und jetzt noch unbefriedigende Provisorien aufnötigt und für das wir gemeinsam nach Lösungen suchen müssen.

Um den weiblichen Anteil an der kulturellen Tradition sichtbar zu machen, müssen wir ein experimentelles, ein schöpferisches Verhältnis zur Sprache gewinnen. Die feministische Linguistik hat in den letzten Jahren bemerkenswerte Untersuchungen zum Sprachverhalten und zur Sprachkultur vorgelegt, die Erkenntnisse für unser Thema bieten.²⁸ Unserem gegenwärtigen Verständnis nach gibt Sprache die männliche Form für allgemeinmenschlich aus. Ob Frauen in der männlichen Form *mit* gemeint sind, haben sie dem Kontext zu entnehmen. Das selbstverständlich, das prinzipiell *Mitgemeint* existiert für sie in der männlichen Form nicht.²⁹ Eine Kunsthistorikerin, die über Künstlerinnen schreibt, kann bemerken, daß ihr ganze Passagen in der mann-menschlichen Form geraten und sie wird vor Ausgrenzungsprozessen erschrecken, die eine etablierte grammatische Ordnung zu diktieren scheint. So schreibt sie gegen die Sprache an, ohne zum Weiblichen finden zu können, weil es Sinn nehmen würde, Sinn, der für den weiblichen Zusammenhang gebraucht wird und sich (noch) männlicher Formen bedient; ein unlösbarer Konflikt, solange unser *Empfinden* dem Femininum weder die Reichweite noch das Gewicht des Maskulinums zubilligt.

»Diese große Künstlerin, nein, dieser große Künstler«, formulierte Rilke einst in offenkundiger Sprachnot, da das Femininum seinem Gefühl nach jede Vorstellung von »Größe« unterband.³⁰

22 In der »Frankfurter Rundschau« vom 27.06.1987 genanntes Beispiel der Ministerin Rita Süßmuth für die sprachliche Diskriminierung von Frauen in Gesetzen und Verordnungen.

23 Werner Fenz in: Kunsthistoriker, 3. Jg., 1986, Nr. 34, S. 31.

24 Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte? München² 1984, S. 30.

25 Hermann Bauer, Kunsthistorik, Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München 1976, S. 138-160. Auf den einzigen Hinweis in dieser Richtung, der sich auf den weiblichen Ursprung der Kunst beziehen könnte (vgl. dazu Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler, [1934], Frankfurt a.M. 1980, S. 102f.), wird nur als »Schattenbild« angespielt (S. 152).

26 Ibid. S. 145.

27 Anders dagegen Heinrich Dilly. Ihm ist die Tatsache, daß es auch Studentinnen der Kunstgeschichte, Kolleginnen sowie zahlreiche »Mitmenschen, denen man in Ausstellungen und Museen begegnet«, gibt, nicht entgangen. An sie alle wendet sich »Kunstgeschichte, Eine Einführung«, hg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke, Berlin 1986, S. 7-8.

28 Luise F. Pusch, Das Deutsche als Männersprache, Frankfurt a.M. 1984; Senta Trömel-Plötz, Gewalt durch Sprache, Frankfurt a.M. 1984; Fritjof Werner, Gesprächsverhalten von Frauen und Männern, Frankfurt a.M./Bern 1983.

29 Pusch 1984, S. 7ff.

30 Rilke meinte Modersohn-Becker. Nach einem Exzerpt zitiert. Leider war es nicht möglich, die Quelle bis zum Redaktionsschluß zu prüfen.

»Die Sprache«, schreibt Gisela Breitling, »dreht uns oft genug das Wort im Mund herum: wenn ich sage, ich bin Malerin, so ist das nicht dasselbe, wie wenn ein Mann sagt, ich bin Maler. Wollte er dasselbe sagen, so müßte er sagen, ich bin ein malender Mann. Wenn ich sage, ich bin Malerin, liegt die Bedeutung meiner Aussage nicht in erster Linie darin, daß ich damit meine Tätigkeit beschreibe, sondern darin, daß ich diese Tätigkeit als Frau ausübe. Mit dem Satz, ich bin Malerin, grenze ich mich ab und werde abgegrenzt gegen Männer, die Maler sind. Die Sprache, die ich spreche, verweist mich in den ausschließlichen begrenzten Zusammenhang mit Frauen, die die Malerei betreiben. Das bewirkt, daß auch meine Kunst in erster Linie in diesem besondern Zusammenhang gesehen wird. Die Sprache führt Frauen in gesonderte Räume, erlaubt ihnen keine allgemeingültige Aussage, die sie zu allen Menschen in Beziehung setzt. Dies ist einem weiblichen Ich nur möglich, wenn es seine Weiblichkeit unterschlägt und eine Formulierung wählt, die geschlechtsübergreifend zu sein vorgibt, tatsächlich aber nur als männliche gedacht werden kann: wenn also das weibliche Ich in einem ›männlichen Namen‹ untergeht. Wollte ich genauer sagen, was ich meine, wenn ich über meine Arbeit – die Malerei – spreche, müßte ich folgende mißverständliche Formulierung gebrauchen: ich bin Malerin und Maler.«³¹

»Menschen und Frauen« – jene stets reaktivierbare Formel hat auch in der Kunstwissenschaft Spuren hinterlassen. Es muß gelingen, den Reduktionsprozeß des Weiblichen nicht zu verstärken, ja, der Potenzierung weiterer Verluste entgegenzuwirken. Daß Schritte in dieser Richtung möglich sind, zeigt manche Arbeit der letzten Jahre, in denen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler neue Fragestellungen mit sprachlicher Behutsamkeit jenseits der Sexismen verbinden. »Words fail me« – um diese weibliche Grunderfahrung zu verändern, müssen wir akzeptieren, daß es ein geschlechtsübergreifendes oder -unabhängiges Maskulinum nicht gibt. Frauen haben in angemessener Form genannt zu werden. Diese Form – es sei

31 In: die horen, Ausgabe 132, 28. Jg., 1983, S. 209.

Dear Sirs · man to man · manpower · craftsman
 working men · the thinking man · the man in the street
 fellow countrymen · the history of mankind
 one-man show · man in his wisdom · statesman
 forefathers · masterful · masterpiece · old masters
 the brotherhood of man · Liberty Equality Fraternity
 sons of free men · faith of our fathers · god the father
 god the son · yours fraternally · amen words fail me

Stephanie Dowrick,
 Words fail me. 1981

ins Gedächtnis zurückgerufen – ist das Femininum. Wer Frauen mit dem Maskulinum zu benennen glaubt, trägt dazu bei, daß ihre Erfahrungen, Beobachtungen, Fähigkeiten und Leistungen sprachlich transformiert, d.h. ideell enteignet und dem andern Geschlecht zugeschlagen werden. So können sie unsere Vorstellungen von »Weiblichkeit« nicht korrigieren, und so fälschen sie unsere Vorstellungen von »Männlichkeit«.

Alles ist möglich, weil unsere Wahrnehmung auf die Sprache zurückwirkt. Worte bleiben als Worte sich gleich, doch in den Umschichtungsprozessen des Gemeinten liegt keine geringe Hoffnung für alle, die sprachliches Unrecht, sprachlich hergestellte Unsichtbarkeit, das Ausgrenzen und Trivialisieren von Frauen überwinden wollen, denn Sprache erschöpft sich nicht im Abbilden von Wirklichkeit. Sprache formt Wirklichkeit.