

Sigrid Schade

BLICK-WÜNSCHE

Eine Nachschrift

Mit der ersten Kunsthistorikerinnen-Tagung in Marburg vor zwei Jahren war offenkundig geworden, daß die Kunsthistorikerinnen – wenn auch etwas verspätet, wie mit einem Seitenblick auf die Geschichts- und Literaturwissenschaften und die Philosophie festgestellt werden muß – sich auf das Feld der Destruktion der ‚imaginierten Weiblichkeit‘ begeben haben, das bislang verkennend und unbefragt der ‚männliche Blick‘ der europäischen Kulturgeschichte konstituierte.¹ Wie alle Kritikerinnen und Kritiker des ‚herrschenden Blicks‘ fanden und finden sich auch die Kunsthistorikerinnen im Medium der ‚Vatersprache‘ vor, einer Sprache, der nicht so ohne weiteres zu entgehen ist. Deshalb kann auch nicht die Rede davon sein, daß die Geschlechtszugehörigkeit einer Rednerin schon die Gewißheit eines ‚weiblichen Blicks‘ garantierte.

Die Suche nach einem nicht geschlechtsgebundenen, Männern oder Frauen zuschreibbaren ‚weiblichen Blick‘ wurde jetzt in Zürich fortgesetzt.

Die Züricher Vorbereitungsgruppe, B. Blum, L. Buchmüller, H. Meyer-Gagel, R. Nobs-Greter, B. Peter-Strasser, O.v. Pflug, M. Steiner, N. Viaud und C. Wagner, Studentinnen und Lehrbeauftragte der Kunstgeschichte (keine von ihnen ist institutionell abgesichert) brachten ein kleines organisatorisches Wunder zustande, nicht nur, was Übernachtung und Finanzierung anbelangt², sondern auch in der Weise, wie sie Rahmen und Zeitplan für 200 Teilnehmerinnen und einige Teilnehmer setzten (Kunsthistorikerinnen, aber auch – anders als in Marburg – einige Galeristinnen, Künstlerinnen und Frauen aus der Erwachsenenbildung).

Aufgeteilt in vier Themengruppen – **Künstlerinnen-Kunstwissenschaftlerinnen / Frauen als Gegenstand der Bildenden Kunst / Neue Grundfragen – gestellt von Kunstwissenschaftlerinnen** („in Anspielung an Wölfflin, der hier in Zürich als Patriarch der Wissenschaft sehr gedankengegenwärtig ist“) / **Die Rolle von Frauen in der Kunstvermittlung** – wurden 14 Referate gehalten, die von allen Teilnehmerinnen gehört werden konnten, was zu einer kontinuierlicheren Verständigung des Plenums in den anschließenden Diskussionen beitrug als seinerzeit in Marburg, wo es mehrere gleichzeitige Sektionen gab. Als

Nachteil stellte sich heraus, daß von den eingegangenen Referat-Vorschlägen (u. a. von Gisela Breitling) mehrere zeitlich nicht berücksichtigt werden konnten.

Der Züricher Gruppe ging es darum – laut Begrüßungsrede – „neugierig nach dem Gemeinsamen in den unterschiedlichen Äußerungen zu fragen“ und „zusammen für unsere Situation, unsere Anliegen und Wünsche nachzudenken, und das kann an jeder Arbeitserfahrung, an der Begegnung mit den verschiedensten Aufgabestellungen geschehen.“ Einige der so immer wieder aufgetauchten ‚Grundfragen‘ möchte ich hier nachzeichnen.

Identität und Identifikation

In ihrem Referat über Sophonisba Anguissola (1535/40-1625) zeigte Hanna Meyer-Gagel Selbstbildnisse, Gruppenporträts und Ehepaarbildnisse der Künstlerin, die im Motivvergleich mit ähnlichen Bildern vorangegangener oder zeitgenössischer Künstler vom gleich hohen Stand der Selbstreflexion zeugen. Die Frage aber, ob sie in spezifisch weiblicher Weise gemalt habe, „ohne Repräsentationszwang und Schmuckbedürfnis in einer sich selbst genügenden Geschlechtsidentität“, löste Zweifel aus, wie eine solche Identität außerhalb der historischen Zuschreibungen – gemessen an den Identitätskonzepten der patriarchalen Kultur – repräsentierbar wäre. Die Androgynität der Erscheinung Sophonisbas teilt sie mit anderen von Künstlern gemalten Frauen, z.B. Leonardos, was hieße, daß sie sich eben nicht spezifisch ‚weiblich‘ darstellte, sondern gleichsam auf der Suche nach ästhetischer Zweideutigkeit war, die sie mit den Künstlern der Zeit verbindet, eine Suche, die schließlich Programm des Manierismus war.

Die zweite These, daß sie in ihren Gruppenporträts und Ehepaarbildnissen früher und anders als zeitgenössische Maler die Beziehungen der Dargestellten untereinander als emotionale thematisiert und als erste das „Private öffentlich“ gemacht habe (in Genreszenen), hatte den Augenschein für sich, verlangt aber nach weiteren Vergleichen und intensiver Forschung. Ungelöst blieb schließlich der Schluß dieser These, die Frage nämlich, ob das Verdienst einer solchen Bildneuerung überhaupt in einem moralischen Sinn bewertbar ist (schließlich kann frau an Foucaults Thesen nicht vorbei, daß die ‚Veröffentlichung des Privaten‘ in der Diskursivierung dem kulturellen Kontrollzwang anheimfällt und Festschreibungen produziert) und außerdem noch zu bezweifeln ist, ob der Effekt der patriarchalen Zuschreibung des ‚Privaten‘ an die Frau als etwas ‚authentisch‘ Weibliches zu entdecken oder – wie mir sympathischer ist – kulturhistorisch und phänomenologisch zu beschreiben und ohne Identifikationsangebot zu befragen wäre.

Die Aufspaltung von ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ war auch das Thema Ellen Spickernagels, die an J.L. Davids Bild „Der Schwur der Horatier“ die „trauernden Frauen des Hauses Horatius und Curatius“ vorstellte. Sie meinte in der bürgerlichen Zuschreibung Tat=Mann/Gefühl=Frau noch so etwas wie ein progressives Modell zu erkennen, nur weil am Vorabend der Französischen Revo-

lution die Rolle der Frauen als moralisch gleichgewichtig anerkannt, das Leid also zur Tat gehörig empfunden wurde. Ohne die Frauengruppe im Bild könnte der Konflikt nicht dargestellt werden. Die Wertung Ellen Spickernagels provozierte einigen Protest.

Die Frage nach einem Identifikationsangebot stellte sich auch den meisten anderen Referentinnen. Dorothee Huber löste sie in historisch distanzierter und differenzierter Weise in einer ‚Vorstellung als Erinnerung‘ der Architektin Lux Gujer (1894-1955), die in den 20er Jahren beteiligt war an der avantgardistischen Konzeption und der Ausführung von Wohnbauten, die sich am Bedarf alleinstehender und berufstätiger Frauen orientierten (Frauenwohnkolonie Lettenhof). 1928 stellte sie Bauten für eine Ausstellung von Frauenarbeit her, entwickelte dann aber aus verschiedenen, u.a. ökonomischen Gründen in den 40er Jahren konventionelle Wohnbauten für Familien höherer bürgerlicher Schichten, in denen der Innenarchitektur, vor allem auch der ‚weiblichen‘ Wohnbereiche Küche u.a. besondere Aufmerksamkeit gewidmet war als Aufenthaltsorte einer ans Haus gebundenen Frau. Bezeichnend für die Zeit auch ihre Gründung einer ‚Schule für häusliche Kultur‘. Die Architektin konnte also nur bedingt und immer unter Berücksichtigung des historischen Kontextes als ein ‚Vorbild‘ dargestellt werden. Die Diskussion um das Problem ‚Labor- oder Wohnküche‘ zeigte den historischen Abstand deutlich auf: heutige Forderungen hätten z.B. Küchen von Wohngemeinschaften zu berücksichtigen und nicht zuletzt – wie ironisch bemerkt wurde – , daß Männer erfahrungsgemäß beim Kochen mehr Platz bräuchten. (An dieser Stelle wurde besonders deutlich, daß bestimmte Errungenschaften im historischen Zusammenhang relativ sind. Lux Gujer ist mit ihren Konzepten aus den 20er Jahren geradezu revolutionär im Vergleich mit der zur Zeit propagierten Zurück-an-Heim-und-Herd-Devise einer reaktionären Familienpolitik!)

Unter den Frauen der älteren Generation waren Schweizerinnen anwesend, die in ihrer Jugend Lux Gujer noch gekannt hatten, die sich empörten, wie eine solche Frau in Vergessenheit geraten könne. In diesem und im Falle Sophonisba Anguissolas war eindeutig zu erkennen, daß exponierte Frauen, die zu ihrer Zeit bekannt und gewürdigt waren, der großen Vergessenheit patriarchaler Geschichtsschreibung anheim gefallen waren und daß – insbesondere durch das Dritte Reich – ein absoluter Einbruch, der Verlust von Informationen über die frühere Frauenbewegung zu beklagen ist.

Im Vortrag C. Brändles über eine zeitgenössische Künstlerin, Agnes Barmettler, setzte sich diese Thematik fort, da auch heute relativ wenige Frauen im Kunstmarkt berücksichtigt würden. Interessant waren die Äußerungen einiger Galeristinnen, die die Frage zwar nicht beantworten konnten, aber auf den kuriosen Umstand hinwiesen, daß – zumindest in der Schweiz – die Galeristinnen in der Überzahl sind. Es war nicht ganz entscheidbar, ob sie den Blick doch eher auf die potentiellen Männer-als-Käufer richteten als eine eigene Meinung zu riskieren, oder ob sie tatsächlich meinten, daß es nicht so viele

„gute“ Frauen gebe (ich lasse an dieser Stelle die Diskussion über den Kunstmarkt und den Qualitätsbegriff weg).

Der Vortrag Corri Brändles war jedenfalls ein Paradebeispiel für einen regelrechten Identifikationsfuror für einen imaginären Einklang mit den Bildern Barmettlers, die sie als „chthonische Frauen in der Landschaft“ beschrieb, unter Verwendung Jungscher Kategorien und eines problematisch gewordenen Regressionsbegriffs – verbunden mit Matriarchatsvorstellungen des 19. Jahrhunderts (Bachofen), die heute zwar ebenfalls diskutiert werden (Göttner-Abendroth) mittlerweile aber auch in Teilen der Frauenbewegung als Männerphantasien entlarvt sind. Sie versuchte, ein Bild der Frau als (gute) Natur zu zeigen, das die patriarchale Zuschreibung von Frau und Natur schlicht reproduziert. Die Auseinandersetzung mit diesen Matriarchatsvorstellungen ist als eine historisch differenzierte notwendig, wir müssen aber vermeiden, „letzte Wahrheiten“ aus ihnen abzuleiten und nach dem „ursprünglichen Wesen“ der Frau darin zu suchen, das uns möglicherweise zu Zeiten Halt und Sicherheit verschafft, durch dessen Zementierung wir aber grundsätzlich blockiert würden. Die anwesende Künstlerin wollte sich ehrenwerter Weise nicht zu der Interpretation äußern, wurde dann aber dazu aufgefordert, und war nicht einverstanden.

Natur – Kultur

Die Naturdiskussion hat sich in den letzten Jahren angesichts des Vergiftungsgrades unserer Umwelt, deren Kollaps womöglich dem atomaren Winter noch zuvorkommt, zwangsläufig zum Anwalt der längst schon zerstörten Natur entwickelt. Darin muß auch alles Menschenmögliche unternommen werden.

Gleichzeitig existiert eine philosophische Tradition der Rede über die Natur, die erkennt, daß solche Rede schon längst Kultur – also Interpretation ist. Das Problem, das sich am Vortrag von Corri Brändle stellt, ist also nicht die sympathische Parteinahme für eine gute Natur als Utopie, sondern die Fortsetzung der klassisch patriarchalen Zuschreibung von Mann=Geist und Frau=Natur, worin sich die Frau eben als das Andere der Vernunft, das Nichts des Intelligiblen oder als Widerstand des männlichen Identitätswurfs – wie er ihn selbst definiert – beschrieben vorfindet. Die selbstverkennende imaginäre Struktur dieser Dialektik wurde schon von Adorno entlarvt (wenn man von Nietzsche und Freud absehen will) und diese Erkenntnis stellt ein Minimum an Konsens dar, das vernunftkritische Theorie und die psychohistorische Dekonstruktion der patriarchalen Geschichtskonzepte miteinander verbindet. So geht es natürlich nicht um „die fast psychotische Angst vieler Frauen vor diesen (Matriarchats) Thesen und ihre Verwendung in der Frauenbewegung“ (so Ditta Behrens in ihrem Tagungsbericht in der taz v. 2.11.84), sondern um die radikale Erkenntnis, daß auf das Frau-Sein kein Verlaß ist, daß wir nicht schon deshalb die Weisheit gepachtet haben, weil wir uns als weibliches Geschlecht vorfinden (in der sprachlichen Ordnung), noch daß zu erwarten wäre, daß ein angeblich authentisch weibliches Eigenes aus der Urgeschichte wieder

auftauchen wird.

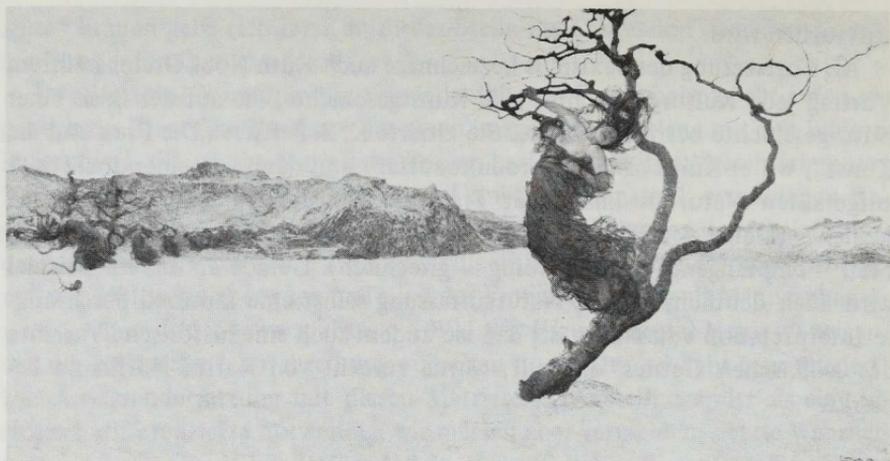
Als Fortsetzung des Sexismus bezeichnete auch Ruth Nobs-Greter in ihrem Vortrag jede Kulturgeschichte, jede Kunstgeschichte, die auf der Basis einer Naturgeschichte betrieben würde. Sie zitierte K. Schefflers „Die Frau und die Kunst“, wo er Kunst als Naturprodukt auffaßt und dann von einer dualistisch aufgefaßten Natur in klassischer Tradition auf die Kunst und ihr Wesen schließt. (Mann = zeugendes Prinzip, barbarisch, aktiv, unruhig – gotisch/Frau = empfangend, statisch, ruhig – griechisch). Gerade an diesem Beispiel wird auch deutlich, daß die Naturauffassung selbst eine kulturell beschränkte Interpretation von Natur ist; daß sie zudem auch eine historische Variante des ‚völkischen Geistes‘ darstellt, wurde zurecht von Katrin Hoffmann bemerkt.

Kunst und Sprache

In ihrem Referat über die „Grundlagen feministischer Forschung“, in dem sie einen Überblick des feministischen Aufbruchs der letzten Jahre in den künstlerischen und den kunstwissenschaftlichen Bereichen gab, machte Renate Berger – wie auch andere Teilnehmerinnen – auf den Beitrag der Literaturwissenschaftlerinnen zur feministischen Forschung aufmerksam. Der Hinweis auf das Medium der Verständigung über Kunst, nämlich die Sprache und ihre Verfaßtheit, zieht eine Reflexion mit sich, die für das Betrachten von Bildern unabdingbar ist. Es gelte – so Theresa Georgen – die Grammatik der Bilder zu entdecken.

Rekonstruktion und Dekonstruktion

Über die Rekonstruktion historischer Bildmöglichkeiten und ihrer Verwirklichung hinaus läßt sich eine solche Grammatik nur durch die Dekonstruktion der imaginären Beziehungen zwischen Bild und Betrachter beschreiben. Theresa Georgen zeigte in ihrem Vortrag über „Weibliche und männliche Identität im Spiegelbild“ wie die Konstitution der Spiegelverhältnisse zwischen Bild und Betrachter sich als reflektierte Identitätsproblematik in Bildern darstellen kann. J. Lacans Konzept des Spiegelstadiums aufgreifend, das zeigt, wie sich ein Ich erst in der Erfahrung eines Spiegelbildes herstellt, mit dem Hinweis auf Rimbauds „Ich ist ein Anderer“, versuchte sie, Darstellungen von Venus und Narziß vor dem Spiegel über Vanitas- und Mementi-Mori-Moral hinaus zu deuten. Abgesehen von der Verbeugung eines Baldung, Tintoretto, Tizian oder Lotto vor dem voyeuristischen Blick des männlichen Betrachters, sind die Spiegelungen immer auch Vorstellungen, Simulationen, ein Spiel um die Frage: wer ist das Original? Die Unmöglichkeit der Frau, der Selbstwahrnehmung durch den phallischen Blick (Irigaray) zu entgehen und in die symbolische Ordnung (Lacans) zu überführen, mag eine Chance sein, eine Vielfalt von Selbstentwürfen akzeptieren zu können, ohne sich festlegen zu müssen.



Segantini, Die bösen Mütter, 1844, Kunsthistorisches Museum Wien

Theresa Georgen plädierte dafür, sich auf die Naht des Spiegelbildes zu beziehen, „geglückte Weiblichkeit als Verzicht auf ein Idealbild“ zu definieren. In der Diskussion wurde bedauert, daß Selbstporträts, besonders von Künstlerinnen, nicht in die Spiegeltheorie miteinbezogen wurden.

Die Dekonstruktion imaginärer Blick-Beziehungen führte auch Daniela Hammer-Tugendhat an der „Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis (1858-1899) ‚Die bösen Mütter‘ (1894, Wien KHM)“ vor. Es war eindrucksvoll, wie sie das Bild gegen einen konservativ-moralischen Zugriff eines Kunsthistorikers, gegen die antimoralische Reaktion einer Kunsthistorikerin und gegen die Selbstzeugnisse des Künstlers selbst zur Anschauung bringen konnte. Das Wiener Bild, angeblich angeregt von einer indischen Gedichtsammlung buddhistischer Prägung, die von einem Freund Segantinis, dem Komponisten und Dichter Illica übertragen worden war, stellt – ausgehend vom Gedicht – Kindsmörderinnen dar, die im ewigen Eis des Nirwana, zwar bestraft, aber dort mit ihren toten Kindern vereint, die „Qual“ oder – so eine weitere Version – die „Ekstase“ der Wiederbegegnung feierten. Im Vordergrund bäumt sich eine in den Baum verästelte Frau mit bloßen Brüsten dem Betrachter entgegen, während unter ihrem rechten Arm der Kopf eines Kindes sichtbar wird, das an ihrer Brust saugt. Nach dem Motto, es kann nicht sein, was nicht sein darf, beschrieb der von D. Hammer-Tugendhat zitierte Kunsthistoriker das Kind als eines, das an den „in Lieblosigkeit verdorrten Brüsten“ der Mutter vergeblich das Leben suchte. Daß es sich hier um ein moralisch-projektives Wegsehen (Manthey, Wenn Blicke zeugen könnten), ein Vorbeisehen an den durchaus prallen Brüsten ebenso handelt wie in der Gegen-Interpretation einer Frau, die Mutter stoße das Kind geradezu von sich, was der Augenschein widerlegt, ist Ergebnis der Dekonstruktion der Ef-

fekte begehrender Schaulust. Gleichfalls destruieren konnte D. Hammer-Tugendhat die Künstler-qua-Autor-Intention. Entgegen Segantinis eigenen Äußerungen, die gleichfalls moralisierend die Kindsmörderinnen verurteilten (im Widerspruch zu seiner Lebenspraxis, da er selbst eines unehelichen Kindes wegen unter Beschuß stand), stellt sich im Bild der Konflikt zwischen erotischem Erleben (im Bildvergleich wurde deutlich, daß eine orgasmische Frau gemeint war) und der Reproduktion (in der Mutterfunktion) als in seiner Ambivalenz nicht bewertbar dar. Allenfalls ist klar, daß der Konflikt als Schicksal und Naturverbundenheit der Frau gezeigt wird, aber eben nicht moralisch bewertet. Bildinhalt und Thematik fallen also auseinander. Besonders wichtig scheint mir die Debatte zu sein, die sich an solche Befunde anschließen muß: um den antimoralischen Effekt bildnerischer Mittel, um die Ambivalenz der Kunst überhaupt. Was in der Literaturwissenschaft kein Problem mehr darstellt, nämlich die Annahme der Konstitution eines Textes, in dem das Unbewußte sich durch seine Markierungen hindurch zeigt (also daß beispielsweise Fontane sich mit den von ihm beschriebenen Frauengestalten identifiziert), muß für die Kunstgeschichte, gerade von feministischer Seite her, erneut problematisiert werden.

Hier könnte man anschließen, warum Karin Görner in ihrer Einschätzung der „Frauenbildnisse in der neusachlichen Malerei von Otto Dix und Christian Schad“ über eigenes projektives Wegsehen nicht hinauskam und nicht einmal konstatieren konnte, wie z.B. in Aktbildern und Selbstbildnissen der Künstler der männliche Blick in karikierender Weise selbstkritisch unterlaufen wird.

Hausarbeit und Kunstvermittlung

Ein Bericht von Jula Dech über die Ausstellung „Unbeachtete Produktionsformen von Frauen“, die 1982 im Künstlerhaus Berlin stattfand und die glänzende Analyse von Bi Nierhaus über den Status der Hausarbeit in der kapitalistischen Welt (die Nachteile und Chancen der Abspaltung von der Tauschwertzirkulation) machten die Problematik von Frauenkunst und der Rolle von Frauen in der Kunstvermittlung deutlich. Die Bestimmung von weiblicher Kunst vor dem Hintergrund der historisch zugeschriebenen Produktionsformen (Opfer, Geschenk, Arbeit), die eher als Reproduktionsformen zu beschreiben wären, läßt sich erst ahnen.

In der Diskussion um das Frauenmuseum Bonn (Ditta Behrens), das Frauenmuseum Aarhus und die vorzeitige Auflösung der Ausstellung „Frauen und Alltag“ durch den neuen Direktor des Historischen Museums Frankfurt/M, plädierte Viktoria Schmidt-Linsenhoff gegen einen Separatismus (von den traditionellen Museen), wobei die Experimente der Frauenmuseen von allen befürwortet wurden. Der Aufruf, sich in die Arbeit aller öffentlichen Institutionen einzumischen, um sich des Materials, der gehäuften Manifestationen der Männerphantasien, nicht zu berauben, um überall an der Aufarbeitung männ-

licher Projektionen mitzuwirken, wurde zunächst begeistert aufgenommen, dann allerdings durch eine Skepsis angesichts der momentanen Arbeitsplatz-situation gedämpft.

Ein Resumee konnte nach dieser Vielfalt von Eindrücken nicht gezogen, allenfalls der Eindruck formuliert werden, sich in einer in Bewegung geratenen Wissenschaft vielleicht doch interdisziplinär und kontrovers einbringen zu können. Eine bislang nicht zustande gekommene Tagung des UV mit dem Titel „Grenzgänge“ (warum?) könnte sich vielleicht dazu eignen, Bewegung auch unter den Herren der Zunft zu verursachen. Als Ort einer weiteren Kunst-historikerinnen-Tagung scheint sich Wien abzuzeichnen, was aber noch recht-zeitig bekannt gegeben wird.

Um die Netze der Begegnung und der Verständigung nicht gleich wieder aufzulösen, wurde beschlossen, einmal im Jahr einen der UV-Rundbriefe zu gestalten und für 1985 ein Themenschwerpunktheft der kritischen berichte mit einer autonomen weiblichen Redaktion zu planen. Die Kontaktadresse wird ebenfalls später angegeben.

Die drei Redakteurinnen des Funkkollegs Kunst stellten zum Schluß ihr Projekt vor, im Rahmen des Funkkollegs Kunst den weiblichen Anteil in der Kunst und in der Kunstgeschichte darzustellen. Aus dem Plenum wurden zahl-reiche konstruktive Vorschläge gemacht. Besonders angenehm waren die Teil-nehmerinnen überrascht davon, daß die Redakteurinnen ihr Anliegen demo-kratisch dem Plenum vorgelegt haben und damit eine Einflußmöglichkeit auf eine so wichtige Artikulation eigener Interessen gegeben war.

Anmerkungen

- 1 Ein Teil der Marburger Beiträge ist veröffentlicht in: Frauen Kunst Geschichte, hrsg. v. C. Bischoff, B. Dinger, I. Ewinkel, U. Merle, Gießen 1984
Die Züricher Tagungsbeiträge werden im Benteli-Verlag, Bern veröffentlicht werden.
- 2 Unterstützt von der Frauenzentrale Zürich, der Migros-Kulturförderung, dem Ulmer Verein und der Erziehungsdirektion des Kantons Zürich.