

Nach den beiden vorangegangenen, themenorientierten Ausgaben der *kritischen berichte* folgt nunmehr wieder ein freies Heft. Im ersten Teil sind weitere vier Vorträge der Tagung ›Kunstgeschichte in der Gesellschaft. 30 Jahre Ulmer Verein‹ abgedruckt. Iris Grötecke, eine der OrganisatorInnen dieser vom 27. – 29. 11. an der Ruhr-Universität Bochum abgehaltenen Tagung, stellt in ihrer Einleitung die unterschiedlichen Blickwinkel der ReferentInnen vor. Gemeinsam ist den Beiträgen von Detlef Hoffmann, Dieter Kramer, Hans-Ernst Mittig, Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans die erweiterte Perspektive auf eine kulturhistorisch sich begreifende Kunstgeschichte.

Die anschließenden Texte scheinen auf den ersten Blick die These von Halbertsma/Zijlmans zu bestätigen, nach der die holländische Kunstgeschichte als Fach nicht nur in Deutschland so gut wie gar keine Rolle spielt, die holländische Kunst indessen, und zwar vorzugsweise die des 17. Jahrhunderts, bei uns als Forschungsgegenstand jedoch umso beliebter ist. Zwei der ausgewählten Texte bewegen sich denn auch in diesem Arbeitsfeld, allerdings auf sehr unterschiedlichen Ebenen.

In seiner Untersuchung eines Vestibül-Bildes von Jacob Ochtervelt destilliert Norbert Schneider aus Bild- und Textquellen des 17. Jahrhunderts das zeitgenössische Bewußtsein von sozialen Grenzen. Im Vestibül des Bürgerhauses, der Grauzone zwischen öffentlicher und privater Sphäre, wird das Verhalten gemäß dieser Grenzen eingeübt. Parallel zu Schneiders sozialgeschichtlichem Interesse war die feministischen Forschung diesem Schwellenphänomen und seinen Auswirkungen auf die Rolle der holländischen Hausfrau bereits ebenfalls auf der Spur (siehe kritische berichte 4/1992).

Der Aufsatz von Gabriele Genge und Angela Stercken bezieht sich explizit auf die Beliebtheit der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts in unserem Fach. Ihr Thema ist ein rezeptionsgeschichtliches: die Zurichtung Rembrandts zum nordisch-rassischen Künstler durch Julius Langbehn und die normative Wirkung seines 1890 erschienenen Buches ›Rembrandt als Erzieher‹ auf die Genremalerei der Moderne. Das Wort ›Moderne‹ in Zusammenhang mit Genremalerei mag im ersten Moment befremdlich klingen. Aber die Erkenntnis, daß die Moderne nicht nur aus forminnovativer Avantgardekunst besteht, sondern auch Rückgriffe und Umdeutungen traditioneller Themen umfaßt, denen sich nicht zuletzt auch die Malerei im NS bediente, hat sich nicht nur innerhalb der kunstwissenschaftlichen Forschung allmählich durchgesetzt, sie trägt auch im Ausstellungswesen Früchte. Gerade vor dem Hintergrund aktueller Debatten um die kritische Revision der Moderne (siehe etwa Peter Bürger, Die missbrauchten Bilder, in Die Zeit, 28.10.99 über ›Gewalt der Kunst‹ in der Ausstellung ›Das XX. Jahrhundert‹) ist historische Tiefenschärfe, wie sie Genge/Stercken ihrem Thema angeeignet lassen, von Nöten. Welche Auswirkungen der durch Langbehn vorbereitete nordisch-rassische Kunstbegriff auf die NS-Malerei hatte, verdeutlichen die Autorinnen am Beispiel von Sepp Hitz' ›Bäuerlicher Venus‹. Dabei kommen sie zu dem Schluß, daß in dieser weiblichen Aktdarstellung der Wahrheitsanspruch der Genremalerei als Vorwand für eine allegorische Konstruktion des ›Natürlichen‹ genutzt wird, die dem rassisch bestimmten Gesellschaftsbild des NS zuträglich war.

Hier schließt der Beitrag von Birgit Haehnel an. Sie untersucht anhand von Bildern zeitgenössischer Künstlerinnen, wie diese sich mit den Stereotypen von schwarzer und weißer Venus auseinandersetzen. Auf der Suche nach einer selbstbestimmten weiblichen Identität gelingt es nicht immer, diese Bilder umzuwerten und zugleich den diskriminierenden Gehalt mitzudenken. Doch nutzt beispielsweise Marlene Dumas in ihrem auf Magazinphotos von Naomi Campbell und Lady Diana zurückgehenden Diptychon ›Great Britain‹ eine allegorische Darstellungsform, um die Differenz zwischen verschiedenen Existenzweisen von Frauen und ihre Repräsentationsformen deutlich zu machen.

Um Repräsentation und Umwertung von Weiblichkeitsbildern geht es auch in Annegret Friedrichs Studie zu Max Klingers ›Urteil des Paris, die Mechthild Fend rezensiert. Fend bewertet die Mischung aus Kritik und Empathie, mit der Friedrich ihrem Forschungsgegenstand begegnet, durchaus positiv: »Ohne es ganz zum Komplizen zu machen, gesteht sie dem Gemälde eine reflektierende Haltung zu: in die Konstruktionen von Weiblichkeit und Schönheit um 1900 verstrickt, ist es zugleich eine ›Allégorie réelle über den Status des Weiblichen in der Kunst‹«. Hier wie auch in Birgit Haehnels kritischer Befragung von zeitgenössischen Frauenbildern klingt die Auseinandersetzung mit dem an, was Kaja Silverman ›Blickregime‹ nennt: Über den sogenannten ›screen‹ werden identitätsstiftende Hierarchien und Wertungen vorgegeben, die mitzudenken für BildproduzentInnen wie RezipientInnen notwendig ist, sollen Stereotypen und Klischees in Frage gestellt werden.

Wo Haehnel nach den Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit fragt, bewegt sich die Kunst bei Künstlerinnen der Goethezeit noch ›Zwischen Ideal und Wirklichkeit‹. In ihrem Ausstellungsbericht fragt Ellen Spickernagel angesichts der großen Zahl angesehener Künstlerinnen um 1800 nach den durch die Verbürgerlichung allmählich verloren gegangenen, zwar nicht identischen, aber gleichrangigen weiblichen und männlichen Lebenswelten, wie sie in einem höfischen Umfeld noch möglich waren.

Mittigs Auswertung zeitgenössischer kulturhistorischer Quellen, Schneiders sozialgeschichtliches Interesse an holländischer Malerei, Genge/Sterkens Untersuchung der nationalistisch-rassistischen Rezeption Rembrandts oder Haehnels kritischer Blick auf identitätsstiftende Frauenbilder zeitgenössischer Künstlerinnen können vor dem Hintergrund der eher theoretischen Erwägungen von Hoffmann und Kramer als Beiträge kulturwissenschaftlicher Forschungspraxis gelesen werden. Die Mischung aus Kontinuität und Erneuerung bleibt schließlich, auch für den Ulmer Verein, die vielversprechendste unter den Strategien des Überdauerns.

Annelie Lütgens