

Hanna M. Gagel

RUTH NOBS-GRETER: DIE KÜNSTLERIN UND IHR WERK IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG, JURIS VERLAG, ZÜRICH 1984 (SF 39,-)

Es ist ein Vergnügen, der genauen Argumentation zu folgen, knapp und pointiert die Sprache, luzide der Gedankenaufbau von Ruth Nobs-Greter in ihrer Dissertation »Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung«. Es geht in ihren eigenen Worten um folgendes:

»In der Kunstgeschichte ist die männliche Dominanz ebenso unbestreitbar und unübersehbar, wie die Künstlerin eine Ausnahme, einen Einzelfall darstellt. Die Geschichtslosigkeit der wenigen bezugten Künstlerinnen ist das Resultat einer Kunstgeschichtsschreibung, die sich vorab dem Künstler und seinem Werk verschrieb und welche der Kunst von Frauen mit geschlechterideologisch geprägten Vorurteilen begnete.

Im Vordergrund jeder Diskussion über die Kunst von Frauen stand seit Beginn der Kunstgeschichtsschreibung die Frage der künstlerischen Kompetenz der Frau, was im ersten Teil der Arbeit zur Sprache kommt. Dabei wird das von Meyer und Goethe aufgestellte Konzept der weiblichen Kunstkompetenz einer eingehenden Analyse unterzogen und die bis ins 20. Jahrhundert reichende Wirkung ihres Programms beleuchtet.

Den Schluß des ersten Teiles bildet ein Vergleich zwischen der historischen Frage der weiblichen Kunstkompetenz und der heute gestellten Frage »Gibt es eine weibliche Ästhetik?«

Der zweite Teil behandelt die Werke der Künstlerin im Urteil der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung. Dabei steht die Frage im Zentrum, warum die weiblichen Kunstwerke geichtslos und vergessen bleiben mußten. Dafür werden drei Gründe gesehen:

1. der Ausschluß aus dem wissenschaftlichen Diskurs
2. eine sexistische Kunstbetrachtung
3. eine stereotype Rezeption weiblicher Kunst, was am Beispiel der Rezeptionsgeschichte Angelika Kauffmanns veranschaulicht wird.«

Getrennt werden die Künstlerin als Person und ihr Werk dargestellt, im Gegensatz zur Kunstgeschichtsschreibung, in der beide eine fast untrennbare Einheit bilden: »Das Werk der Künstlerin war in der Kunstgeschichtsschreibung meist nicht viel mehr als ein liebliches Akzidens ihrer Person... So wenig die Künstlerin das Piedestal des Genies besteigen konnte, so wenig fanden ihre Werke Beachtung in den kunstwissenschaftlichen Diskursen« (S. 6/7).

Da es wenig sinnvoll ist, die Beurteilung einzelner Künstlerinnen aufzulisten – denn diese wiederholen sich weitgehend stereotyp – untersucht Nobs-Greter die Unterschiedlichkeit der Kriterien weiblicher und männlicher Kunst und ihre Genese. Es gelingt ihr überzeugend, die Fülle der Argumente über die Weiblichkeit eines Werkes auf die Stereotypen der Vorurteile zu reduzieren: Vorurteilsforschung im Hinblick auf die Geschlechterideologie in der Kunstgeschichte, die sich als äußerst notwendig und überfällig erweist. Sie wird geleistet durch Untersuchen der Wertungen in der Sprache und ihrer Assoziationsfelder. Ausführliche Zitate belegen die Thesen von Nobs-Greter. Die unterschiedlichen Kriterien der Bewertung männlicher und weiblicher Kunst – dies ist die Untersuchungsebene, die von der

Renaissance bis ins 20. Jahrhundert führt. Die neuen Ansätze der feministischen Kunstwissenschaft sind nicht miteinbezogen worden.

Einige Schwerpunkte dieser Arbeit möchte ich hervorheben: Die Untersuchung, die von Dürer über Vasari, Sandrart, Meyer, Goethe, Guhl, Scheffler zu Lu Märten geht, zeigt erschreckend deutlich, wie selbstverständlich und völlig unreflektiert Geschlechterphilosophie und Kunstgeschichtsschreibung zusammenfallen. Zudem wird ein kunsthistoriographischer Schrumpfungsprozeß deutlich; denn die Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts hat vor allem die Geschichtslosigkeit der weiblichen Kunst bewirkt: Handbücher des 17. und 18. Jahrhunderts enthielten mehr Namen von Künstlerinnen als im 19. Jahrhundert. Dieser Schrumpfungsprozeß wird evident bei der Rezeption von Angelika Kauffmann, deren Werk zunächst sehr ausführlich, wenn auch mit den Vorbehalten, die Goethe und Herder gegen sie ausgesprochen haben, dargestellt wird, um dann fortschreitend von Carl Justi, Richard Muther, Cornelius Gurlitt und Richard Hamann reduziert und entwertet zu werden.

Als Hypothese für die Gründe wird u. a. angeführt, daß in dem Moment, als sich die Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert als Institution an den Universitäten etablierte, sich Professoren eher mit markanten männlichen Größen der Kunstgeschichte als mit »Weiblichem« ihren Kollegen gegenüber profilieren wollten und konnten. Zudem war »Männlichkeit« ein positiver Wert; dieses Prädikat bedeutete auch für eine Künstlerin höchstes Lob, so für Käthe Kollwitz und Artemisia Gentileschi. Dagegen wurde das Werk einer Künstlerin mit dem Begriff »Verweiblichung« abgewertet.

Bezeichnungen wie »gross wunder«, »miracolo della natura« (Vasari) deuten darauf hin, in welch hohem Maß die Künstlerin im 16.–18. Jahrhundert zunächst als Ausnahmeerscheinung angesehen wurde. Die Künstlerin wurde durch ihre Rollenüberschreitung ins Abseits des Wunderbaren und Besonderen gerückt, statt ihr einen Platz in der Kunstgeschichte einzuräumen. Erst Ende des 18. Jahrhunderts, als die anthropologischen und pädagogischen Diskurse über die »weibliche« und »männliche« Natur begannen und das Wesen der Geschlechter sehr konkret und absolut charakterisiert wurde, wurde der Kunstkompetenz von Frauen eindeutige Grenzen gesetzt. Und zwar durch das Kunstprogramm von Goethe und Heinrich Meyer, den Freund Goethes, wie es sich im »Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts« und in den »Propyläen« findet. Diese programmatischen Auffassungen der Klassik wirkten sich auf die Kunstgeschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts aus und beeinflussen noch heute die Rezeption weiblicher Kunst.

Meyers klassizistische Werkkriterien haben kontextuell eine zweite Bedeutungsebene in Hinblick auf den Vergleich zwischen männlicher und weiblicher Kunst. Männliche Kunst wird definiert als: ernst, bestimmt, streng,

genau, kräftig, derb, das Zartgefühl verletzend. Weibliche Kunst dagegen als: heiter, unbestimmt, mild, ungenau, schwächlich, kraftlos, sanft, das Zartgefühl erfreuend. Meyer bemängelt bei den Frauen: »Ihr Sinn fürs Erhabene, Große, für Äußerungen von Kraft und That ist nicht geweckt, werde sich auch wohl schwerlich wecken lassen« und: »So bleibt dessen ungeachtet noch immer das Schöne, Zarte, alles, was in das ergiebige Feld friedlicher Gegenstände von Liebe und Gegenliebe, zwischen Gatten, Müttern, Kindern (etc) fällt, ihnen und zwar mit Vortheil zu bearbeiten übrig« (S. 40).

Handlungen von hoher Bedeutung fallen allein in den Zuständigkeitsbereich des Künstlers. Damit schuf Meyer zwei geschlechtsspezifische Kunstbereiche: das Schöne und Zarte als »weibliches« und das Erhabene und Große als »männliches« Kunstterritorium.

Wenn diese den Frauen tatsächlich gesellschaftlich delegierten kommunikativen Kompetenzen – Friedfertigkeit, Liebe und zwischenmenschliche Beziehungen – nicht als privat, ohne Belang für die Öffentlichkeit und zudem als zart und schwächlich entwertet würden, wäre der Feststellung von Meyer sogar ein Funke Wahrheit abzugewinnen, wie ich meine. Dieser Gedanke wird von der Autorin allerdings nicht problematisiert, auch nicht, ob der männliche Begriff der »Erhabenheit« überhaupt für Künstlerinnen erstrebenswert gewesen wäre. Angelika Kauffmann ist meines Erachtens ein Gegenbeweis, denn sie malte »erhabene« Themen der Mythologie und Geschichte und vermied konsequent den Eindruck von Erhabenheit und Heroismus zugunsten der Darstellung von Menschlichkeit – men statt supermen – also ein konsequentes Weiterbilden der von der Empfindsamkeit gedachten Auffassung von Androgynität.

Meyer fußt auf Kants »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«, Rousseaus »Emile« und Schillers neuem Frauentypus der »Schönen Weiblichkeit«, der das »gelehrte Frauenzimmer« der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ablöste. Meyer trat zwar für ein verbessertes Kunststudium der Frauen ein, sein Konzept eines weiblichen Kunstterritoriums schränkt seine Intention jedoch wieder ein.

Nobs-Greter stellt einen aufschlußreichen Zusammenhang zwischen dem klassischen Geniebegriff und dem Begriff der »weiblichen Natur« her. Während die »weibliche Natur« ihre höchste Vollkommenheit im Muttersein, in ihrer biologischen Funktion als Frau findet, liegt jene der »männlichen Natur« im genialen geistig-künstlerischen Schöpfungsakt: Die Mutterliebe als angeborener Trieb, die Schöpfungskraft als angeborenes Talent. Der Mann erhebt sich gleich einer Gottheit über seine »Natur« und gelangt so zur höchsten Vollkommenheit. Die Frau als Genie, das »weibliche Genie« also, wäre in diesem Kontext gesehen, geradezu eine Antinomie (S. 56).

Diese Theorie, die das Kunstgenie als zweite Gottheit sieht und dabei das weibliche Geschlecht ausschließt, bringt Nobs-Greter mit einem anderen

abendländischen Mythos, dem Sündenfall, in Verbindung. Auch hier verliert die Frau durch Gottes Hand den Anspruch auf Gottähnlichkeit. Dieser Mythos ist der »wichtigste Herrschaftsmythos« und »ein absolutes Herrschaftsinstrument der patriarchalisch-abendländischen Zivilisation« (Jansen-Jurreit, Sexismus, 1976, S. 184). In der Genietheorie wie im Sündenfallmythos ist der Herrschaftsanspruch des Mannes über die Frau göttlich legitimiert.

Detailliert untersucht Nobs-Greter die Folgen dieser Auffassung von »Weiblichkeit« für die Kunstgeschichtsschreibung: Im 18. Jahrhundert wurde sie entwickelt, im Lauf des 19. Jahrhunderts systematisiert und im 20. Jahrhundert stabilisiert. *Ernst Guhl* verfaßte 1858 die erste deutschsprachige Monographie über Künstlerinnen, »Die Frauen in der Kunstgeschichte«. Guhl hat Meyers Gedanken aufgenommen, weiter präzisiert und mit kunsthistorischen Fakten jenes Bild der Künstlerin fixiert, das mit dem Stigma der Zweitrangigkeit, des Weichen und Zarten, das Natürlichen und Gewöhnlichen behaftet ist. In der Folgezeit erscheinen weitere Werke, die jedoch keine prägnanten, neuen Äußerungen über die weibliche Kunstkompetenz enthalten. 1908 veröffentlicht *Karl Scheffler* »Die Frau und die Kunst«. Das in der Klassik entwickelte Prinzip der sich ergänzenden Geschlechtscharaktere hat Scheffler hundert Jahre später in einen rigorosen, absurden Dualismus umgedeutet, um die ästhetische Inkompetenz des weiblichen Geschlechts unter Beweis zu stellen. Was unter dem Deckmantel einer humanistisch-klassischen Idealvorstellung über die Wesens- und Lebensbestimmung der beiden Geschlechter gelehrt wurde, hegte und pflegte das 19. Jahrhundert als kostbares patriarchalisches Gut, bis es um 1900 Gegenstand misogynen Hetzschriften wurde. »Was die Klassiker also köstlich verpackt auf einem goldenen Tablett servierten, schöpfte Scheffler unverhohlen mit großer Kelle aus dem siedenden und dampfenden Kessel«, so Nobs-Greter (S. 77). Dieser Karl Scheffler aber hatte im Hinblick auf das Kunsturteil in Deutschland mehr als ein Vierteljahrhundert Einfluß.

Die Autorin kommt zu dem Schluß, daß eine Kunstgeschichtsschreibung auf der Grundlage jener Geschlechterideologie, die das weibliche Geschlecht zur Immanenz – und das heißt »niedrige Kunst« – verurteilt, das männliche dagegen zur Transzendenz – das heißt »hohe Kunst« – befähigt sieht, bei der Rezeption weiblicher Kunstwerke in die Sackgasse der Stagnation geraten muß. Solange wird die Arbeit von Frauen als Spiel weiblicher Phantasie ohne kunst- und kulturgeschichtliche Relevanz begriffen werden.

Lu Märten's Position in »Die Künstlerin« (1919) ist die einzig nennenswerte Opposition, von Nobs-Greter ausführlich dargelegt. Lu Märten stellt statt biologischer Vorurteile die gesellschaftlichen Faktoren dar, die das künstlerische Schaffen von Frauen hemmen: »Alles geistige und künstlerische Schaffen der Frau ist schon in seinem Beginnen obdachlos und schutz-

los... Aufhalten und zu Umwegen zwingen« ist das Charakteristikum einer Künstlerinnenlaufbahn. Es sei eine geschichtliche und biographische Tatsache, daß die Frau in ihren künstlerischen und geistigen Leistungen »möglichst bezweifelt« werde. Bei der Kunstkritik findet Lu Märten weder Protest noch Verurteilung, »sondern einfache Ignorierung«. Darüberhinaus wirft sie der Kunstkritik vor, daß sie die beginnende geistige und gesellschaftliche Arbeit der Frau mit »ideologischen und absoluten Maßstäben... an den Resultaten der alten Männerkultur« messe – wie sie wörtlich sagt. Was die Frau bis dahin als schöpferische Persönlichkeit an gesellschaftlichen Werten erbracht habe, sei nicht der Zahl und Vielfalt nach zu werten, »sondern als ein: Trotzdem und überhaupt« (S. 82–84).

Zusammenfassend stellt Nobs-Greter ihre eigene Position dar: Duales Denken prägt die ganze abendländische Kultur, liefert deren Grundpfeiler, auf denen sich hierarchisches Denken und Handeln entwickeln kann. Diesem dualen Denken mißtraut sie auch in der Umkehrung und warnt vor der voreiligen Festlegung einer »weiblichen Ästhetik«, denn auch die Umkehrung führe zu neuen Hierarchien. Abbau der gegenseitigen Abwertung »weiblicher« und »männlicher« Leistungen wäre also das Ziel? Eine ungewöhnlich anregende Dissertation, die zum Weiterdenken auffordert.