

Betrachtet man die Kanonbildungen der akademischen Disziplinen, so gehört der kunsthistorische Kanon zu den mächtigsten, den männlichsten und letztendlich auch zu den anfechtbarsten.<sup>1</sup> Schon die einfache Analyse der Auswahl von Werken, die zur »besten« westeuropäischen Kunst gehören, zeigt sofort, wie ideologisch motiviert die Konstituierung dieser Auswahl ist. Das Auslassen ganzer Kategorien von Kunst und Künstlern hat zu einer nicht repräsentativen und verzerrenden Vorstellung davon geführt, wer zu den »universellen« Ideen beigetragen habe, die sich in Kreativität und ästhetischer Leistung ausdrücken.

Die geläufige offizielle Auswahl großer Kunstwerke verdankt sich in ihrer derzeitigen Form großenteils dem allgegenwärtigen Standardtext von H. W. Janson, *Die Geschichte der Kunst*, der zuerst 1962 erschienen ist und seither in regelmäßigen Abständen neu aufgelegt wurde.<sup>2</sup> Janson hat diese Liste nicht erfunden, obwohl seine persönliche Auswahl aus einem beschränkten Fundus auch bereits ein Text ist, der es wert wäre, analysiert zu werden. In wesentlichen Zügen ist der kunsthistorische Kanon, so wie er bei Janson erscheint (und bei anderen Autoren, die ihm mit ungenierter Genauigkeit folgen), in seinen Grundzügen und Ergebnissen abgeleitet von einem Buch aus dem 16. Jahrhundert: *Le Vite De' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani*, des Florentiner Künstlers und Schriftstellers Giorgio Vasari. Es erschien zuerst 1550 und kam in einer zweiten, sehr erweiterten Auflage 1568 heraus.<sup>3</sup> Diesem Text wird gemeinhin zuerkannt, daß er nicht weniger als die erste »moderne« Darstellung der Geschichte der westeuropäischen Kunst sei, ein Anspruch, der seinem Einfluß Rechnung trägt und der ihn als einen Ursprungstext konstituiert.<sup>4</sup> Vasari begründete eine Struktur oder eine diskursive Form, die in ihrer unendlichen Wiederholung die Dominanz eines bestimmten Geschlechts, einer bestimmten Klasse und einer Rasse als Tempelwächter von Kunst und Kultur produzierte und perpetuierte.

Vasaris Buch wurde zu dem Zeitpunkt geschrieben, als unter den Auspizien päpstlicher Patronage die Errungenschaften zweier Hochrenaissance-Künstler, Michelangelo und Raffael, zum kulturellen Erbe im allgemeinen und zur florentinischen Geschichte im besonderen wurden. Vasaris Bestreben, diese Geschichte zu konstruieren und zugleich Florenz zu ihrem Mittelpunkt zu machen, bestimmt Form und Inhalt dieses Buches.<sup>5</sup> Obwohl moderne Kunsthistoriker zugeben, daß die *Vite* daraufhin angelegt sind, Michelangelo und seine Kunst zum Höhepunkt aller künstlerischen Schöpfungen zu erheben, ihn sogar über die verehrten Alten zu stellen, so haben doch nur wenige die Heimtücke des Plans erkannt. Das liegt zweifellos daran, daß die Methode Vasaris – nämlich Biographien chronologisch nach Generationen zu ordnen und Innovation und Einfluß zum Maßstab für Werturteile zu nehmen – bis heute die Kunstgeschichtsschreibung bestimmt.

Die folgenreichste Prämisse von Vasaris Buch ist die Behauptung, daß große Kunst der Ausdruck individuellen Genies sei und sich nur durch die Biographie erschließen lasse.<sup>6</sup> Die individuelle Biographie, die schon im Titel betont wird, isoliert diese Individuen und präsentiert sie als unabhängig von ihrem sozialen und politischen Umfeld. Die inhärenten und manipulativen Beschränkungen eines solchen



biographischen Vorgehens sind klar. Die bedeutsamste dieser Beschränkungen ist, daß das Kunstwerk systematisch an eine Vorstellung von unerreichbarem Genius gebunden und erfolgreich von Betrachtungen ferngehalten wird, die es als reale Komponente in einem Prozeß sozialen Austauschs ansehen könnten. Eines Austauschs, der Produktion und Konsumtion mit einschließt.<sup>7</sup> Diese Konstituierung von Kunstgeschichte als Biographie schließt so eine Analyse von Kunstwerken aus, die diese als materielle Objekte betrachtet und ihnen eine konstitutive Rolle in der Dynamik ideologischer Konstruktionen zuweist.<sup>8</sup>

Im Werk Vasaris können wir den Moment identifizieren, in dem der Mythos des »Künstlers« als Konstrukt geboren – das heißt erfunden – wurde. Dieser »Künstler« ist mit dem Autor identisch, dessen Tod von zeitgenössischen Theoretikern wie Roland Barthes verkündet wird.<sup>9</sup> Seit Vasari erklärt sich uns ein Kunstwerk allein durch die Biographie seines Schöpfers. Wie Barthes schrieb, wird »der Autor« (statt des Bartheschen »Autors« lies »Künstler«), wenn man an ihn glaubt, immer als die Vergangenheit seines Buches empfunden:

»Buch und Autor stehen automatisch auf ein und derselben Linie, die in ein »vorher« und »nachher« geteilt ist. Vom Autor denkt man, er ernähre das Buch, was heißt, daß er vor ihm da ist, daß er es denkt, leidet und lebt und in demselben Verhältnis zu ihm steht, wie ein Vater zu seinem Sohn.«<sup>10</sup>

Das Individuum, das Vasari als einen Künstler beschreibt, ist sozial gesehen ein frei waltendes und ist dementsprechend eindeutig geschlechts-, klassen- und rassengebunden; genauer gesagt, es ist ein weißer Mann aus dem gehobenen Bürgertum. Nur solch ein Individuum ist aufgrund seiner sozialen Stellung in der Lage, erfolgreich die persönliche Freiheit und die künstlerische Berufung zu beanspruchen, die das Konstrukt Vasaris verlangt.

Außerdem können wir hier den Zeitpunkt ausmachen, zu dem Vasari auch den Kritiker bzw. Kunsthistoriker erfindet/produziert<sup>11</sup>, der aufgrund einer ihm zugesprochenen Autorität Qualitätsurteile fällen kann.<sup>12</sup> Vasaris grundlegende Strategien sind komplex miteinander verbunden. Große Kunstwerke werden als Produkt des Lebens eines unergründlichen Genies behandelt. Aber so unverständlich die Werke auch sein mögen, sie können durch die Dokumentation und Erklärung der Kunsthistoriker wiedergewonnen und zugänglich gemacht werden. Daraus folgt, daß dem Kunsthistoriker die Autorität zugesprochen wird, zu entscheiden, was Qualität hat und wertvoll ist. Diese Machtposition des Kunsthistorikers wurde sofort erkannt und in dem Buch *Il Riposo* (1584) von Vasaris Nachfolger, Raffaello Borghini, offenkundig dargelegt. Das Neue an Borghinis theoretischer Position – die allerdings bald die Norm wurde – war, daß er als Connaisseur schrieb, nicht als praktizierender Künstler, der er auch selber nicht war. Wichtiger noch: er schrieb für einen neuen Leser, den Kunstliebhaber, das gebildete Individuum, das sich durch die richtige Wertschätzung von Kunst kulturell bewandert zeigen wollte.<sup>13</sup> Während bei Vasari dieses breitere Publikum impliziert ist, hebt Borghini emphatisch hervor, daß er nicht nur für andere Künstler, sondern auch für diejenigen schreibe, die, ohne selbst Künstler zu sein, Kunstwerke zu beurteilen wünschten.<sup>14</sup> Und das ist zweifellos auch das Anliegen von Jansons *Geschichte der Kunst*.

Die zwei wichtigsten Entwicklungen zu Vasaris Zeit, die die Anfänge, Bedingungen und den Erfolg seines Konzeptes von Kunstgeschichte besonders beeinflussen, waren die Einrichtung einer Kunstakademie und die Verbreitung von Kunst-



werken durch mechanische Reproduktion. Ersteres ist direkt von Vasari selbst abhängig. Seine Accademia del Disegno, die in Florenz entstand, wurde durch die Autorität Michelangelos und des florentinischen Staates – in der Person Cosimos de' Medici – gefördert.<sup>15</sup> So wie Vasaris Buch über Jahrhunderte das Vorbild für die Geschichten männlicher Künstler war, so wurde seine Akademie das Vorbild aller Kunstakademien in ganz Europa, bis hin zu unserem Jahrhundert.<sup>16</sup> Die Kunstakademie wurde ein Ort, an dem zukünftige Künstler lernen konnten, die Maßstäbe zu internalisieren, die Vasari und seine Nachfolger an Michelangelo entwickelt hatten. Die Akademie institutionalisierte in ganz Europa den Kunstunterricht, sie versprach nichts Geringeres, als daß durch sie der Weg zu göttlichem Genie führe.

Wie Linda Nochlin gezeigt hat, waren die Akademischen Frauen schon deshalb unzugänglich, weil sie ihren Schwerpunkt auf das Zeichnen vor dem nackten Modell legten – als Damen waren Frauen so von jeder Möglichkeit, »hohe« Kunst zu produzieren, ausgeschlossen.<sup>17</sup> Die Kunstakademie ist gleichzeitig ein historischer Rettungsring gegen den Eintritt von Frauen in den Kanon und ein Grundprinzip für ihren Ausschluß. Ein Ausschluß, der die institutionalisierte Akademie historisch vorweggenommen hat.

Zusätzlich wurde zu Vasaris Zeit die mechanische Reproduktion von einzigartigen Skulpturen und Bildwerken in Graphik populär. Die Massenproduktion von Stichen nach Michelangelo, Raffael und Tizian erweiterte das Material der kulturell versierten Verbraucher und machte das Vasarische Programm seiner Akademie und seiner *Vite* erst möglich, und es war dringend notwendig.<sup>18</sup> Zu einer Zeit, als die Exklusivität und der ausschließliche Besitz von Ideen, die sich in darstellender Kunst ausdrückten, gefährdet war, griffen die Programme Vasaris, um durch eine bestimmte Auswahl wieder die Kontrolle zu sichern.

Nachdem einmal die Kriterien für Qualität eingeführt worden waren, konnten ganze (Kunst-)Geschichtsbücher gefüllt werden, die Kunst klassifizieren und hierarchisch ordnen. Kunstkritiker oder -historiker können den Gang der Kunstgeschichte bestimmen, indem sie binäre Beziehungen konstruieren, die mit den Systemen übereinstimmen, die wiederum ihre eigenen Vorrechte begründen, sie festzusetzen. Das Interview von Eleanor Dickinson mit Janson aus dem Jahr 1979 ist ein klassisches Beispiel. Als sie ihn nach Künstlerinnen in seinem Buch fragte, antwortete er ganz ungeniert, daß keine Künstlerin »wichtig genug gewesen sei, um in eine einbändige Kunstgeschichte aufgenommen werden zu können.«<sup>19</sup> Die Frage nach den Kriterien der Aufnahme beantwortete er folgendermaßen: »Die Werke, die ich in das Buch aufgenommen habe, sind repräsentative Imaginationsleistungen, ... die auf die eine oder andere Weise die Kunstgeschichte verändert haben. Die Behauptung, daß Mary Cassatt die Kunstgeschichte verändert hat, muß mir aber erst noch bewiesen werden.«<sup>20</sup> Bei einem kritischen Lesen der *Geschichte der Kunst* von Janson wird klar, daß seine Vorstellung von Veränderung in der Kunstgeschichte, genau wie diejenige Vasaris, auf dem Konzept von Innovation und Einfluß beruht. Die interne Logik, die seine Auswahl und damit die Aufnahme in den Kanon rechtfertigt, basiert auf der Wiederholung der Vater/Sohn-Beziehung auf verschiedenen Stufen des Lehrer/Schüler-Projekts.<sup>21</sup> Dieses Verhältnis wird deutlich in der engen Verwandtschaft, die Kunsthistoriker zwischen den Alten und der italienischen Renaissance konstruieren, zwischen Raphael und Poussin, zwischen Manet und Degas und schließlich auch untereinander, nämlich zwischen Vasari und Janson. Das Spiel, das so ausge-



löst wird, wiederholt sich ständig. Es verlangt das Sichunterordnen unter eine feststehende Autorität, das dennoch Innovation innerhalb seiner festgelegten Regeln möglich macht. Künstler können hierbei solange »die Kunstgeschichte verändern«, wie sie sich in diese Vater/Sohn-Logik einordnen lassen. Es ist unabdingbar, einige der Praktiken zu analysieren, die Frauen außerhalb dieser Logik situieren.

Es scheint beinahe überflüssig zu sagen, daß eine der grundlegenden Bedingungen für die kanonische Auswahl, die von Vasari bis hin zu Janson betrieben wird, darauf beruht, nur männliche Künstler ernst zu nehmen. Frauen werden jedoch nicht einfach ausgelassen. Vor dem 20. Jahrhundert gibt es kaum eine Geschichte der Kunst, in der überhaupt keine Frauen vorkommen, sogar Vasari selbst nahm einige in seine *Vite* auf – eindeutiger Beweis für ihre Präsenz in dem Kunstbetrieb, den Vasari dokumentieren wollte.<sup>22</sup> Diese Künstlerinnen erinnern uns daran, daß Frauen an der feinen Kunstgesellschaft wie an der Gesellschaft überhaupt zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte wesentlich intensiver teilnahmen, als uns die Berichte moderner Historiker glauben machen wollen.<sup>23</sup> Tatsächlich begann, wie Joan Kelly gezeigt hat, genau in der Epoche, die wir die »Renaissance« nennen, die systematische Reduzierung der persönlichen und beruflichen Möglichkeiten für Frauen.<sup>24</sup> In diesem Zusammenhang kann man Vasaris *Vite* als Teil der Mechanismen sehen, die die unproblematische Teilhabe von Frauen am kulturellen Leben abschafften. In der Diskussion um die Kreativität von Frauen förderte Vasari ihre Ausgrenzung, indem er gönnerhafte und erniedrigende Begriffe zur Beschreibung ihrer Kunst und deren Kuriosität, aber auch zur Beschreibung ihres außergewöhnlichen Status als Künstlerinnen verwendete. So enthält zum Beispiel seine Behandlung der Cremoneser Künstlerin Sophonisba Anguissola alle inzwischen klischierten Hinweise auf die kreativen Fähigkeiten einer Frau, Kinder zu gebären, genauso wie das Erstaunen über ihre außergewöhnliche Kompetenz als bildende Künstlerin. Der Begriff »außergewöhnlich«, auf eine Künstlerin angewandt, mag eines der hinterhältigsten Mittel sein, um die Aktivität von Frauen auf dem Gebiet der kreativen Künste zu unterminieren.

Die wichtigste Strategie von Vasari/Janson ist es, durch eine Standardnorm einen engen Blickwinkel zu produzieren. Dieser Standard wird sowohl durch die klassische Kunst definiert, als auch durch den Rückgriff auf die Leistungen der klassischen Kultur, wie er angeblich am perfektesten in der Kunst Michelangelos verwirklicht worden ist.<sup>25</sup> Die Implikationen dieses Standards sind sehr komplex und bedürfen einer Dekonstruktion auf mehreren Ebenen. Ich werde gleich auf die inhärente Bedeutung des Klassizismus und klassischer Bildprägungen für die Konstruktion der Vorstellungen von *gender* und Sexualität zurückkommen. Zunächst will ich jedoch die offensichtlichen Folgen dieses Standards erläutern. Er funktioniert, um eine Hierarchie von Insidern und Outsidern zu produzieren. Das Stigma des »Andersseins«, so wie es auf den Outsider angewendet wird, kann genauso auf ein paar Künstler projiziert werden, wie es Künstlerinnen zudiktiert worden ist. Das klassische Paradigma definiert die »Renaissance« Zentralitaliens als die Kunst mit dem größten Wert und marginalisiert erfolgreich alle anderen künstlerischen Traditionen.<sup>26</sup> Künstlerische Traditionen, die zeitgleich mit der italienischen Renaissance sind, wie verschieden sie auch sein mögen, werden einfach unter dem Titel »Kunst nördlich der Alpen« zusammengefaßt. Der Grund für eine Diskussion dieser so vielfältigen und unterschiedlichen Traditionen als einer einzigen kann nur darin liegen,



daß die sie unterscheidenden Merkmale auf der Folie des zentralitalienischen Klassizismus als irrelevant betrachtet werden. Vasari benutzt zum Beispiel, wenn er über die nordeuropäischen Künstler redet, völlig undifferenziert den Ausdruck *fiamminghi* (was einem Flamen entspräche), und das sogar, wenn er über die deutschen Künstler Martin Schongauer und Albrecht Dürer spricht.<sup>27</sup> Noch dazu verbannt er seine Kommentare zu diesen Künstlern in sein Buch über die technische Unterweisung, anstatt sie in die *Vite* selbst aufzunehmen – womit er sie mit den praktischen und manuellen Aspekten von Kunst als Handwerk in Verbindung bringt und sie nicht an der gehobenen Position des Künstlers als Intellektuellem teilhaben läßt. Zwar wird über einige nordische Künstler am Ende der *Vite* berichtet, aber in einem Abschnitt, der keinen Titel trägt.<sup>28</sup>

Vasaris/Jansons ausdrückliche Bevorzugung der klassischen Formen als Grundlage eines Systems absoluter ästhetischer Normen versetzt sie in die Lage, alle anderen europäischen Traditionen daran zu messen, wie nahe sie dem Paradigma der Klassizität sind. Dementsprechend schreibt Janson: »Obwohl Cranach und Altdorfer durchaus talentiert waren, wichen sie doch beide der Herausforderung aus, die die Renaissance stellte und die Dürer so mutig annahm – wenn er sie auch nicht immer bewältigte: das Bild des Menschen.«<sup>29</sup>

Die Abwertung der »Kunst nördlich der Alpen« sowie die Abwertung der mittelalterlichen Kunst aus der Prä-Renaissance-Ära kann als eine Strategie angesehen werden, die uns mehr angeht, als man zunächst vermuten könnte. Frauen waren in diesen Kulturen besser integriert und wesentlicher für die sozioökonomischen Zusammenhänge als in Italien. Folglich waren sie auch in größerem Maße an der Kunstproduktion beteiligt.<sup>30</sup> Michelangelos berühmte Kommentare zur flämischen Kunst, so wie sie Francesco da Hollanda 1538 kolportiert, erkennen die Wichtigkeit von Frauen im niederländischen Kunstbetrieb: »Frauen werden es mögen, besonders alte oder sehr junge. Gleichmaßen wird es Mönchen und Nonnen gefallen und auch einigen Adligen, die kein Gespür für wirkliche Harmonie haben.«<sup>31</sup> Noch 1718-21 tauchen in Arnold Houbrakens Buch über das Leben großer niederländischer Maler Künstler und Künstlerinnen auf, und er betont den Beitrag beider Geschlechter sogar im Titel, *De Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen*.<sup>32</sup> Die entscheidende Parteinahme für italienische Künstler und Kunst kann deshalb nicht bloß als Feststellung verstanden werden, die die Überlegenheit von Männern über Frauen konstruiert, sondern es ist auch die Verabsolutierung eines ganzen Systems, das eine derartige Überlegenheit unterstützt und möglich gemacht hat.

Zwischen Vasaris *Vite* und Jansons *Geschichte der Kunst* wurden viele Varianten von Kunstgeschichte geschrieben. Dennoch, trotz der vielen Versionen, die von Kunsthistorikern aller Nationalitäten zu den verschiedensten Zeiten produziert wurden, lassen sich einige grundlegende Konstanten ausmachen. Diese können mit dem ungebrochenen Einfluß Vasaris erklärt werden, dem sich die Autoren als orthodoxe Quelle immer wieder zuwandten.<sup>33</sup> Obwohl venezianische, französische und niederländische Kunstgeschichten ihre eigenen Künstler herausstellten, blieben sie doch alle Vasaris strukturellem Prototyp treu und behielten seine Vorliebe für die Klassizität bei. Vasaris Struktur wurde selbst zum Kanon. Diese charakteristische Struktur hebt die individuellen Beiträge hervor, schreibt die Begriffe einer generationsbedingten und stilistischen Entwicklung in der Kunstgeschichte fest und bietet Normen



für ästhetische Urteile gemäß klassischer Richtlinien. Diese Struktur wiederholt sich in den kunsthistorischen Schriften Jansons und der meisten anderen Autoren, die zu diesem Genre in den vier Jahrhunderten einen Beitrag geleistet haben. Das Projekt der frühen Kunstgeschichten diene nationalistischen Zwecken. Aber es stand eindeutig mehr auf dem Spiel – es ging um den Erhalt der Kontrolle über die Kultur für wenige Privilegierte. Im späten 17. Jahrhundert wandten sich Joachim von Sandrart, Filippo Baldinucci, André Félibien und Roger de Piles von rein nationalistischen Interessen ab und nahmen ein Aufgebot von internationalen Künstlern in ihre Texte auf.<sup>34</sup> Trotz der Tendenz der Kunsthistoriker, im späten 17. Jahrhundert ihre Texte durch Künstlerbiographien der unterschiedlichsten Nationalitäten zu erweitern, unterzeichneten sie bezeichnenderweise die Präsenz von Frauen, bis hin zu ihrem völligen Ausschluß.

In unserer eigenen geschichtlichen Situation haben Frauen das Privileg und die Verantwortung zurückerobert, über die Produktion und Verteilung von Kultur mitbestimmen zu können. Feministinnen haben innerhalb der kanonisierten Geschichtsschreibung für die Aufnahme von Künstlerinnen und Kunstkritikerinnen Platz geschaffen. Aber an diesem Punkt angelangt, zeigt sich, daß allein die Aufnahme von Frauen in die Kunstgeschichte nicht genügt. Die feministische Praxis hat mehrere Strategien bereitgestellt für den Umgang mit dem akademischen Konstrukt Kunstgeschichte und seiner Kriterien. Die erste unter diesen Strategien ist das Wiederaufspüren von kreativen Frauen. Die zweite ist das Herausstellen von Frauen als Kritikerinnen und Interpretinnen, die Kunstwerke auf eine Weise rezipieren und kritisch verstehen, die ihnen bedeutungsvoll erscheint.

Eines der nützlichsten Resultate der ersten Strategie, das Wiederentdecken von Künstlerinnen, ist, daß es das »normale« Ausleseverfahren hinterfragt und es somit kritisch beleuchtet und politisiert. Aus dem, was bisher als objektive Darstellung von Kulturgeschichte galt, aus der sogenannten »abendländischen Tradition«, taucht plötzlich die Geschichte der Privilegierung von Kreativität und Patronage eines weißen Mannes der Oberschicht auf. Es ist eine Geschichtsschreibung, die ausschließlich männliche Interessen unterstützt. Indem die Feministinnen darauf beharren, die Ausschlußmechanismen herauszustellen, können sie zeigen, daß die kanonisierten Werke auf ganz andere Weise zusammenhängen als gemeinhin behauptet wird. Die Kunstwerke des Kanons erscheinen nicht länger als paradigmatische Beispiele für ästhetische Werte oder für bedeutungsschwangere Expressivität oder als repräsentativ für historische Strömungen oder Ereignisse, sondern sie sind die Bausteine eines Zusammenspiels in einem größeren System von Machtverhältnissen. Bedeutung und Genuß werden einzig über männliche Erfahrung definiert. Das kosmetische Hinzufügen von Frauen zum Kanon, um ein getreueres Bild dessen zu zeichnen, was »wirklich geschah«, und um ihnen einen Teil der Stimme zuzugestehen, die definiert, was bedeutend und schön ist, ändert nichts an der Situation. Unsere Einsicht in das Ein- und Ausgrenzen durch den Kanon und, mehr noch, unser Verständnis von Geschichtsschreibung selbst als einem politischen Akt ist im besten Fall von begrenzter Wirkung. Selbst die Begriffe der kunsthistorischen Praxis, seien sie formalistisch oder kontextualistisch, sind so beladen mit Ideologie und Werturteilen, die bestimmen, was lohnt und was nicht – oder wie man früher gesagt hat, was »sich schickte« –, daß Fragen von *gender* und Klasse für diesen Diskurs irrelevant bleiben müssen. Diese entscheidenden Fragen scheinen nicht nur neben die traditio-



nelle kunstgeschichtliche Methode gerückt, sondern sie liegen deutlich *außerhalb* derselben.

In der Chronologie der feministischen Kunstgeschichtsschreibung war die Beschäftigung mit »großen Künstlerinnen« der erste wirkliche Versuch, Frauen in das ikonische System des kunsthistorischen Kanons einzubringen. Es wurden viele, aber meines Erachtens unbeantwortbare Fragen gestellt. Und sie werden auch unbeantwortbar bleiben, denn sie sind mit dem mehr oder weniger gleichen methodischen Instrumentarium gestellt, das die herkömmliche kunsthistorische Praxis so beschränkt. Eine Frage stammt zum Beispiel aus der Morellischen Tradition der Kennerschaft: Kann man aus der Betrachtung eines Kunstwerks schließen, ob es von einer Künstlerin gemacht wurde? Und eine aus der Panofskyschen Ikonologie: Interpretieren Frauen ein Kunstwerk anders als Männer? Und die aus dem Modell Gombrichs lautet: Welches sind die sozialen Umstände, die Frauen veranlaßt haben, so und nicht anders zu malen und zu zeichnen?

Das unkritische Einfügen von Künstlerinnen in die bereits existierende Struktur der Disziplin Kunstgeschichte führt dazu, daß die nachteiligen Tropen, die zu einer Ausgrenzung weiblicher Kreativität geführt haben, noch eher verstärkt als angezweifelt werden. Logischerweise waren die Künstlerinnen, die von den Feministinnen in den 70er Jahren so euphorisch entdeckt wurden, genau diejenigen, die deshalb am leichtesten auszugraben waren, weil ihr Werk den traditionellen Hauptrichtungen, so wie sie vom Wissenschaftsbetrieb definiert sind, am ähnlichsten war. Aber genau weil diese Frauen einen herkömmlichen Erfolg errungen hatten, waren sie schon per definitionem geeignet, mit dem männlichen Genie des Kanons verglichen zu werden. Wie ein Pawlowscher Reflex wurde die Methode des »Vergleiche und Stelle gegenüber« für die Aufnahme dieser neuen-nicht-so-neuen Einträge in den Kanon weiter verwendet. Diese Methode, das Leitmotiv kunsthistorischer Analyse seit Wölfflin, dient noch immer als Klassifikationsinstrument, das eine Werte- und Prestigehierarchie festlegt. Der Kunstgriff zwingt seine Benutzer, ein »versus« zwischen zwei Künstler zu schieben. Somit wird Artemisia Gentileschi selbstverständlich und natürlich zu ihrem Nachteil mit Caravaggio verglichen, genauso Judith Leyster mit Franz Hals und Mary Cassatt mit Degas. Wenn die Spielregeln nicht angegriffen und verändert werden, so wird die Struktur der binären Opposition immer eine Lehrer- und eine Schüler(innen)-Seite unterscheiden; die eine wichtig, die andere unbedeutend. Diese Vergleiche scheinen in einer sehr entmutigenden Weise ein für allemal zu bestätigen, daß Frauen nie irgend etwas Innovatives oder Einflußreiches geschaffen haben. Immer waren sie diejenigen, die Einflüsse empfangen, was all die Nachteile bereit hielt, die mit einer derart unbegehrten Position in einem modernisierten Diskurs verbunden sind.<sup>37</sup> Ihren einzigen Schlupfwinkel und Trost finden sie in der ghettoisierten Subkategorie von Künstlerinnen.

Während Vasari die biographische Methode nutzte, um das künstlerische Werk von Männern zu individualisieren und zu mystifizieren, so hat dieselbe Methode für Frauen eine gänzlich andere Wirkung. Die Details einer Männer-Biographie lassen sich als Teile eines »Universalen« stilisieren, das auf die gesamte Menschheit paßt; im männlichen Genie sind sie lediglich erhöht und intensiviert. Im Gegensatz dazu werden die Details einer Frauen-Biographie genutzt, um die Vorstellung der Frau als Ausnahme zu untermauern; sie treffen nur auf sie allein zu und machen ei-



nen interessanten, individuellen Fall aus ihr. Ihre Kunst wird als ein Dokument ihrer persönlichen und psychologischen Verfassung gelesen.

Ohne Zweifel ist die italienische Künstlerin des 17. Jahrhunderts, Artemisia Gentileschi, hierfür das vorzüglichste Beispiel. Ihre Vergewaltigung durch ihren »Mentor«, den Künstler Agostino Tassi, und dessen Anklage durch ihren Vater werden bei jeglicher Betrachtung ihrer Bilder mitdiskutiert. Spricht man nicht davon, so vermeidet man es absichtlich. Inwieweit Artemisia Gentileschis Sexualgeschichte zum meistdiskutierten Aspekt ihrer Person wird, steht in scharfem Kontrast zu der Verlegenheit und der Verleugnung der gleichermaßen dokumentierbaren Sexualgeschichten, die ein wesentlicher Bestandteil der Biographien großer Künstler sind (das augenfälligste Beispiel ist die Homosexualität von Michelangelo und Caravaggio).<sup>38</sup>

Artemisia Gentileschis Geschichte wird in ihre Bilder hineingelesen, die Mary Garrard ihre »heroischen Frauen« nennt, besonders die Bilder von »Judith und Holofernes« und »Susanna im Bade«. <sup>39</sup> Am Ende wird ihre Malerei von Kritikern auf einen therapeutischen Ausdruck ihrer unterdrückten Ängste reduziert, oder ihres Wunsches nach Rache. Ihre künstlerischen Anstrengungen werden so kompromittiert – um in der herkömmlichen Terminologie zu bleiben – als persönlich und abhängig.

Die Tatsache, daß ihr Vater mit der Anklage zehn Monate wartete und daß sie einwilligte, nach der Vergewaltigung Tassis Liebhaberin zu werden, erscheint modernen Forschern merkwürdig.<sup>40</sup> Wenn der Prozeßverlauf vielleicht oder vielleicht auch nicht zu unserem Verständnis der Kunst Gentileschis beiträgt, so muß er jedoch sicher als Teil eines stark kodierten Diskurses über Sexualität und über die politische Behandlung von Vergewaltigungen im 17. Jahrhundert gesehen werden. Vielleicht betont dies mehr als alles andere die Tatsache, daß Artemisia, ihr Leib und ihre Seele, als der Ort eines Austauschs zwischen Männern behandelt wurde, besonders zwischen ihrem Vater/Mentor und ihrem Geliebten/Vergewaltiger/Mentor, aber auch zwischen Tassi und Cosimo Quorli, dem Gesandten des Papstes, der, vermutlich aufgrund seines eigenen eifersüchtigen Verlangens nach ihr, Tassi aufforderte, sie nicht zu heiraten. Tassi entsprach seinem Wunsch. Der Prozeß des Austauschs begann, als sie Tassi als Schülerin »gegeben« wurde, und er setzte sich fort, als Tassi sie gewaltsam »nahm«, ihre Ehre »wiederhergestellt« und sie wiederum gegeben und genommen wurde. Das homosoziale Bindungsritual, das unter den Männern aufgeführt wurde, macht aus »Artemisia« ein geschichtlich schwer faßbares Konstrukt. Wenn das Gerichtsverfahren irgend etwas deutlich macht, dann eine Person mit einem hartnäckigen Sinn für ihre eigenen sozialen und sexuellen Bedürfnisse. Dementsprechend sehen ihre Gemälde weniger nach »heroischen Frauen« aus, als nach der Verknüpfung einer Serie von komplizierten Verhandlungen zwischen Konvention und deren Aufbrechen, zwischen »Artemisia« und Artemisia.

Viel von dem, was über Artemisia Gentileschi und ihre Kunst geschrieben wird, ist beispielhaft für die Art und Weise, wie die konventionellen Strukturen des kunsthistorischen Diskurses an ihren tiefsten Subtexten festhalten – an denjenigen, die Macht erhalten und Bedeutung an wenige Privilegierte verleihen. Die Motive für ein derartiges Schreiben dürfen nicht als willentliche oder bewußte aufgefaßt werden. Ihre ganze Stärke liegt in ihrer Jahrhunderte alten Geschichte und in dem gegenseitigen Unterstützungs- und Wechselverhältnis zwischen dieser Geschichte und den Zielen, die diese Motive hervorrufen.



Der Versuch von Mary Garrard, Artemisia Gentileschi und die Frauen, die sie malte, zu »heroisieren«, zeigt ihr Verlangen, Gentileschi in das derzeitige Kanon-Konstrukt einzureihen. Sie beansprucht für Gentileschis Vita und ihre Kunst eine den Künstlern analoge Wertschätzung und Vorbildlichkeit. Patricia Rubin hat jüngst darauf hingewiesen, daß das Ziel der Renaissance-Biographie im allgemeinen und das Ziel Vasaris im besonderen darin bestand, aus vorbildhaften Männern Helden zu machen.<sup>41</sup> Aber wir werden unsanft darauf hingewiesen, daß das, was für Männer getan werden kann, nicht einfach und unproblematisch auch auf Frauen übertragen werden kann. Um nochmals Rubin zu zitieren, gründet sich unser Interesse an den Männern der Renaissance »auf deren repräsentative Position, die angeblich Werte verkörpert, die die grundlegenden Themen, die das kulturelle Verständnis organisieren und charakterisieren, bestätigen und mit ihnen korrespondieren.«<sup>42</sup> Die hierarchischen Beziehungen, die Vasari eingesetzt hat, sind immer noch intakt, und seine Bevorzugungen sind zutiefst und mit großem Erfolg wirksam.

Es kann »natürlich« scheinen, daß Vasari seine Mitbürger über alle anderen stellte und daß innerhalb Italiens seine florentinische Vorliebe toleriert wurde. Es ist aber weniger »natürlich« (d.h. weniger verständlich), daß seine Helden auch die Helden von deutschen, niederländischen, französischen, englischen und amerikanischen Autoren wurden – bis hin zu und einschließlich H. W. Janson.<sup>43</sup> Der Erfolg von Vasaris Kanon mit seiner klassizistischen Ausrichtung muß mit komplexeren Mustern erklärt werden als lediglich mit der Ausschließlichkeit dieses Bereichs »nur für Männer«. Dieser Kanon schafft nämlich bestimmten Männern eine dominierende Position, von der aus sie die klassische und klassizistische Kunst, wie sie am vorzüglichsten in der Kunst Michelangelos verkörpert ist, verstehen und beurteilen können. Der ideologische Wert des Klassik-Modells für die Konstituierung von Machtverhältnissen, die in *gender* und Sexualität kodiert sind, kann daher nur durch eine feministische Analyse aufgedeckt werden.

Die Kunst Michelangelos und die griechische Plastik, seine wichtigste Inspirationsquelle, hatten den nackten Jüngling zum Vorbild, den die Künstler gleichermaßen als das Ideal von Kunst und von »Natur« ansahen. Es basierte auf einer Vorstellung von Schönheit, die sie als spezifisch männliche definierten.<sup>44</sup> Für die Griechen und für Michelangelo sowie in beinahe allen Fällen, in denen das Objekt der ästhetischen Bewunderung der männliche Körper ist, spielt bei seiner Wertschätzung homoerotisches Begehren eine Rolle. Für die Griechen schien dieser Zusammenhang ein natürlicher, und sicher hat dieses sozial legitimierte Begehren zur Konstituierung des männlichen Aktes als eines Ideals beigetragen.<sup>45</sup> Diese Verbindung war für Michelangelo wesentlich problematischer, aber dennoch nicht so riskant, daß sie unmöglich gewesen wäre.<sup>46</sup> Homoerotisches Verlangen und die künstlerische Produktion eines idealisierten, jugendlichen, männlichen Aktes stehen deutlich in historischer Verbindung. Aber genauso bemerkenswert und aussagekräftig ist, daß Homosexualität bei Vasari und Janson keine Erwähnung findet – finden kann.<sup>47</sup> Ihr Verschweigen der Homosexualität wird von einem anderen, grundlegenden Prinzip des Klassizismus insofern ermöglicht, als nämlich ein perfekter Körper einen schönen Geist enthält und körperliche und moralische Schönheit untrennbar vereint sind. Dieses Prinzip ordnet homosexuelles Begehren in einen größeren moralischen und ästhetischen Diskurs ein. Die Kunstgeschichte, die in patriarchalen, aber offiziell heterosexuellen christlichen Zeiten entstand, konnte die mutmaßliche Moral



und den ästhetischen Aspekt des Begehrens nutzen, ja absorbieren und die Kunstwerke fördern – aber erst nachdem alle Spuren sexueller Bedeutung von ihnen abgelöst waren. Das erotische Vergnügen an den Akten wurde vom Konzept des reinen ästhetischen Genusses maskiert – was weder durch das sexuelle Begehren der Autoren noch durch das bedrohlich korrespondierende sexuelle Begehren der Betrachter beeinträchtigt werden sollte.<sup>48</sup> Die Fiktion, die aufgrund dieser »Reinigung« des Kunstwerks entstanden ist, macht es zu einer soliden Währung in einer heterosexuellen Welt, die Homosexualität nur als Abweichung denken kann.<sup>49</sup>

Die zentrale künstlerische Gestalt in Michelangelos Œuvre und seinen griechischen Vorbildern, die von Vasari und Janson als der Höhepunkt in der westlichen Kultur apostrophiert werden, ist die freistehende Skulptur eines idealisierten, jungen, männlichen Aktes. Diese Figur trägt Merkmale, die in unserem Kontext der Betrachtung wert sind. Die Gestalt wird durch das Ineinanderfließen von athletischer und militärischer Ikonographie charakterisiert, die in das »Heroische« mündet. Der nackte Jüngling steht unbefangen da, weder prahlt er mit seinem Penis noch bedeckt er ihn. Der Penis wird vielmehr wie jedes andere Körperteil dargestellt, da das klassische homoerotische System den ganzen Jugendlichen sexualisiert, als ein kohärentes Wesen, ohne seine Geschlechtsteile zu fetischisieren.

Der junge, männliche Akt steht in einem merkwürdigen Kontrast zum jungen, weiblichen Akt, der anderen Standard-Ikone des Vasari/Janson-Kanons – der, das muß gesagt werden, im plastischen Werk Michelangelos völlig fehlt. Die Art und Weise, in der der weibliche Akt in der antiken Kunst oder der Kunst der italienischen Renaissance erscheint (wie z.B. bei Botticelli oder Tizian), wird ebenfalls durch den Kontext des sexuellen Begehrens bestimmt. Dieses Begehren wird im formalen kunsthistorischen Schreiben ebenso unterdrückt, trotz jüngerer Versuche einiger HistorikerInnen, es zu thematisieren.

Die Geschichte der künstlerischen Form birgt interessante Probleme der Einschätzung der kanonischen Themen. Der sogenannte »klassische« weibliche Akt wurde nicht vor der postklassischen Zeit in der griechischen Kunst geschaffen. Er wurde von dem Bildhauer Praxiteles im vierten Jahrhundert v. Chr. erfunden, dessen lebensgroße Statue der Aphrodite, aufgrund ihres antiken Standortes die *Knidische Aphrodite* genannt, uns nur durch römische Kopien bekannt ist.<sup>50</sup> Diese Skulptur ist die Quelle einer großen Anzahl von Werken, die in der westlichen Kunstwelt Aphrodite oder Venus darstellen. Und sie wird nicht nur als der erste monumentale weibliche Akt häufig nachgebildet, sondern auch und zuvorderst, weil sie die erste ist, die ihre Scham bedeckt. Dieser Gestus wird immer wieder als Ausdruck von Bescheidenheit angesehen, den die Alten »pudica« nannten. Trotz seiner Bezeichnung bedeutet der Gestus weit mehr als Bescheidenheit. Er wurde in unserer Kultur als »natürlich« internalisiert, d.h. wir verbinden mit ihm nicht mehr die Geschichte von Furcht, die eine Frau ausdrückt, die ihre Scham vor einem gewalttätigen Angriff zu schützen sucht. Die Pose der »Pudica« ist für uns zum Inbegriff von Ästhetik und Kunstfertigkeit geworden. Trotzdem, wenn wir die naturalistisch geformte Skulptur einer Frau betrachten, die nicht gesehen werden will, spüren wir ein Kribbeln, selbst wenn wir unbewußt reagieren. Der Gestus mit all seinen Konnotationen ist auch mehr als ein Bild von Furcht und Zurückweisung. Nur durch das Setzen der Hand einer Frau über ihre »Pubis«<sup>51</sup> bewirkt Praxiteles – und mit ihm alle anderen, die dieses Mittel benutzt haben – ein Gefühl von Begehren im Betrachter und konstruiert die



Reaktion eines Voyeurs. Sie wird in allen Betrachtern hervorgerufen, in Männern und Frauen, Hetero- und Homosexuellen. Dennoch sind es eindeutig männliche Heterosexuelle, die aufgefordert werden, ihr Begehren in sozial sanktionierte Handlung umzusetzen. Diese Handlung, die nicht mit privatem sexuellen Verhalten verwechselt werden darf, ist eher der öffentlich zur Schau gestellte Genuß an einer völlig sexualisierten weiblichen Form. Als hohe Kultur ist dieser Genuß synonym mit dem Gefallen an einem Kunstwerk, das von einem weiblichen Akt repräsentiert wird; als niedere Kultur ist dieses Gefallen synonym mit lüsternen Bemerkungen, die Männergruppen auf der Straße an Frauen richten. Schließlich schaffen die hohen und die niederen Kulturen des Gefallens, die von der »Pudica« geprägt sind, spezielle Gelegenheiten für das gemeinsame Erleben männlicher Sexualität ohne offene homosexuelle Anklänge. Der weibliche Akt ist der Ort und das öffentliche Zur-Schau-Stellen von heterosexuellem Begehren ist das Mittel für Rituale männlicher Zusammengehörigkeit.<sup>52</sup>

Die Rolle von Vasari und Janson in der Propagierung des heroischen männlichen Aktes und des sexualisierten, verwundbaren weiblichen Aktes als Paradigma darf nicht unterschätzt werden. Historisch wurden beide Formen in einem Zusammenhang geschaffen, der zwei männliche Begehren konstruierte, ein homosexuelles und ein heterosexuelles. Die völlig unterschiedliche erotische Behandlung des Männlichen und des Weiblichen sagt viel aus über die unterschiedliche Art, in der Männer und Frauen als Objekte sexuellen Verlangens angesehen wurden und werden. Aber formale kunsthistorische Texte wie die Vasaris oder Jansons über den männlichen und weiblichen Akt verhindern, diese als wirksame Teile in der Konstituierung von Machtverhältnissen zu betrachten, von Machtverhältnissen, die sich in sexuellen Begriffen ausdrücken. Vielmehr werden verschleierte Methoden wirksam, die den Werken ihre Bedeutung in der Strukturierung von *gender* und Sexualität verleihen. In der modernen Gesellschaft, in der spätestens seit dem 16. Jahrhundert die Heterosexualität vorherrscht, definiert die künstlerische Gestaltung des weiblichen und männlichen Aktes einen kosmopolitischen und internationalen Club von kulturell gebildeten heterosexuellen Männern, die untereinander fest verbündet sind. Die Liebe und Bewunderung von Männern füreinander wird durch den gemeinsamen Ausdruck ihrer offenen und ununterdrückbaren heterosexuellen Triebe akzeptabel gemacht.

Vasaris Erfindung des Künstlers, des Kritikers und des Kanons ist an die sozio-ökonomischen Bedingungen seiner spezifischen historischen Situation gebunden. Während diese Bedingungen sich verändert haben, funktionieren die Normierungen von *gender* (der sozialen Konstruktion von Geschlecht), Rasse und Klasse immer noch in den durch die Kultur ausgedrückten Machtverhältnissen, die Vasari artikuliert. Er hat die diskursiven Formen zur Verfügung gestellt, die noch bis zu Janson wirken – und bis zu uns.

*Aus dem Amerikanischen von Maïke Christadler*



## Anmerkungen

Zuerst erschienen unter dem Titel »The Art Historical Canon: Sins of Omission«, in: (*En-*) *Gendering Knowledge. Feminists in Academe*, (Hg.) Joan E. Hartman, Ellen Messer-Davidow, Knoxville: The University of Tennessee Press 1991, S. 222-236.

- 1 Ich möchte mich bei Griselda Pollock, Keith Moxey, Flavia Rando, Ellen Davis und Joan E. Hartman bedanken, die frühere Entwürfe dieses Essays gelesen haben. Außerdem geht mein Dank an Kathrin Hoffmann-Curtius, die mich aufforderte, meinen Artikel im vorliegenden Heft zu publizieren, und an Caroline Wamsler und Maike Christadler für die Übersetzung.
- 2 Mehrere Artikel haben H. W. Janson, *Geschichte der Kunst*, New York 1962 kritisch hinterfragt: Eleanor Dickinson, »Sexist Texts Boycotted«, in: *Women Artists News* 5, 4 (Sept.-Okt. 1979), 12; Eleanor Tufts, »Beyond Gardner, Gombrich, and Janson: Towards a Total History of Art«, in: *Arts Magazine* 55, 8 (Apr. 1981), 150-54; und Bradford R. Collins, »Book Reviews of H. W. Janson and E. H. Gombrich«, in: *Art Journal* 48, 1 (Frühjahr 1989), 90-95.
- 3 Vasaris Buch ist in allen Sprachen regelmäßig aufgelegt worden. Die meistzitierte Ausgabe ist Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori italiani*, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1865-79. Siehe auch die Bibliographie in T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari: the Man and the Book*, Princeton 1971, 341.
- 4 Vasaris *Vite* werden »gewöhnlich als die erste Kunstgeschichte bezeichnet« (W. Eugene Kleinbauer und Thomas P. Slavens, *Research Guide to the History of Western Art*, Chicago 1982). Vasaris Text war zwar eindeutig das einflussreichste Kompendium von Künstlerbiographien und Kunstgeschichte, aber keineswegs das erste. Für die kompletteste Geschichte der Kunstgeschichte siehe Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924. Vasari selbst griff auf ein Potpourri klassischer Quellen zurück, so wie Plutarch und

Plinius d. Ä. (Patricia Rubin, »What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist«, in: *Art History* 13, 1 (März 1990), 34.

- 5 Vasaris Wunsch, die Errungenschaften der Renaissance dem Florenz unter den Medici zuzuschreiben, wird diskutiert in Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford 1940, 86-102 und in: T. S. R. Boase, Vasari, Kap. 1.
- 6 Siehe Griselda Pollock, »Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History«, in: *Screen* 21, 3 (Frühjahr 1980), 57-95 für eine umfassende Darstellung, wie in traditioneller Kunstgeschichtsschreibung durch Biographie Kunst mystifiziert wird. Eine frühe Erklärung von Künstlermythen und psychologisierender Biographie findet sich in: Ernst Kris und Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, New Haven 1979.
- 7 Griselda Pollock, *Vision and Difference: Fertility, Feminism, and the Histories of Art*, London 1988, bes. Kap. 1.
- 8 Griselda Pollock, »Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians«, in: *Woman's Art Journal* 4, 1 (Frühjahr-Sommer 1983), 39-48.
- 9 Roland Barthes, »The Death of the Author«, in: *Image-Music-Text*, hg. von Stephen Heath, London 1977, 142-47. Die jüngste Anwendung von Barthes' wichtigem Aufsatz auf die Kunstgeschichte ist Griselda Pollock, »Critical Reflections«, in: *Artforum* 27, 6 (Feb. 1990), 126-27.
- 10 Barthes, »Death of the Author«, 145.
- 11 Für das Verhältnis von Vasaris *Vite* zum späten 16. Jahrhundert »als einem kritischen Zeitalter« siehe Peter Burke, *The Renaissance*, London 1987, 54-55.
- 12 E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, London 1965, 109.
- 13 Moshe Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*, New York 1985, 206-2099.
- 14 Blunt, *Artistic Theory*, 101.
- 15 Für eine Geschichte der Kunstakademie und die fruchtbare Position Vasaris siehe Nicholas Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940.



- 16 Ibid.
- 17 Linda Nochlin, »Why Have There Been No Great Women Artists?« Wiederabgedruckt in: Nochlin, *Art, Women and Power and Other Essays*, New York 1988, 145-75.
- 18 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, 1934/35, wiederabgedruckt in: W. B., *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften 1, Frankfurt 1977, 136-170.
- 19 Dickinson, »Sexist Texts«, 12.
- 20 Ibid.
- 21 Ich bin dankbar für die Gespräche mit Griselda Pollock, die die Ideen in diesem Abschnitt klärten.
- 22 Vasaris Behandlung von Frauen ist meines Wissens nicht analysiert worden. Es gibt eine kurze Diskussion von Künstlerinnen in niederländischen Texten von Margarita Russell, »The Women Painters in Houbraken's *Groote Schouburgh*«, in: *Woman's Art Journal* 2, 1 (Frühjahr-Sommer 1981), 5-12.
- 23 Rozsika Parker und Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York 1981, Kap. 1.
- 24 Joan Kelly, »Did Women have a Renaissance?«, wiederabgedruckt in: *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago 1984, 19-50.
- 25 Hans Belting, »Vasari und die Folgen: Die Geschichte der Kunst als Prozeß?«, in: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1984, 63-93.
- 26 Die Rezeption der norditalienischen Malerei war sehr durchmischt, und sie wurde nur mit Einschränkungen goutiert. Siehe z.B. Vasaris Beurteilung Tizians (Boase, Vasari, 277-79).
- 27 Der Fall Albrecht Dürers ist besonders interessant, da sein künstlerisches Programm eine Verbindung von italienischer Manier und altdeutscher Ikonographie beinhaltet. Sein italianisierender Stil hat ihn zu einem Spitzenreiter der nicht-italienischen Künstler gemacht, die trotzdem Aufnahme in den Kanon fanden. So konnte Belting noch 1984 »das Andere« zusammenfassen: »Die Italienreise wird für den Künstler nördlich der Alpen zur Entdeckungsreise in die Heimat der Kunst. Albrecht Dürer, der zu den ersten Italienrei-
- senden dieser Art gehört, ...«, in: Belting, »Vasari und die Folgen«, 75. Dürer war gewiß nicht einer der ersten, die die Alpen überquerten, aber er war unter den ersten, die versuchten, in einem italienischen Stil zu malen.
- 28 Boase, Vasari, 197, Anm. 1.
- 29 Zitiert in Collins, »Book Reviews«, 92.
- 30 Für die Stellung der Frauen in Deutschland siehe Merry E. Wiesner, *Working Women in Renaissance Germany*, New Brunswick, N. Y. 1986; in Deutschland und in den Niederlanden: Martha C. Howell, *Women, Production, and Patriarchy in Later Medieval Cities*, Chicago 1986. Für die Stellung der Frauen in Italien siehe Christiane Klapisch-Zuber, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago 1985. Siehe auch die Rezension von Martha C. Howell, »Marriage, Property, and Patriarchy: Recent contributions to a Literature«, in: *Feminist Studies* 13, 1 (Frühjahr 1987), 203-24, bes. 209.
- 31 Charles Holroyd, *Michael Angelo Buonarroti*, London 1903, 279. Svetlana Alpers mißt der Äußerung Michelangelos eine abweichende Bedeutung zu, in: »Art History and Its Exclusions«, in: *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, hg. von Norma Broude und Mary D. Garrard, New York 1982, 194-94.
- 32 Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen, 1753*. Reprint Amsterdam, B. M. Israel BV, 1976.
- 33 Julius Schlosser, *Kunstliteratur*; Lionel Venturi, *History of Art Criticism*, New York 1964, 118.
- 34 Giulio Mancini und Carel van Mander haben als erste die Künstler als eine internationale Gemeinschaft betrachtet und können somit als Vorläufer auf diesem Gebiet gelten. Aber Mancini hat bloß Künstler aufgenommen, die in Rom tätig waren, und van Mander hat alte, italienische und nordische Kunst getrennt und in jeweils eigenen Büchern behandelt.
- 35 Die Liste der Bücher über Künstlerinnen ist inzwischen beträchtlich; siehe die Bibliographie in: Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, London 1990.
- 36 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915.



- 37 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence; A Theory of Poetry*, London 1973.
- 38 Michelangelos Homosexualität wird diskutiert in: James Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*, New Haven, Conn. 1986. Für Caravaggio siehe Donald Posner, »Caravaggio's Homo-erotic Early Works«, in: *Art Quarterly* 34, 3 (Herbst 1971), 301-24.
- 39 Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989.
- 40 Ibid.; Richard Spear, »Images of Heroic Women« (Rezension von Garrard), in: *Times Literary Supplement* 4496 (2-8 June 1989), 603.
- 41 Rubin, »What Men Saw«, 34-35.
- 42 Ibid., 34 und 44, Anm. 1.
- 43 Venturi, *History of Art Criticism*, Kap. 5-7; Kleinbauer und Slavens, *Research Guide*, 89.
- 44 John Biswell, »Revolutions, Universals and Sexual Categories«, in: *Salmagundi* 58-59 (Herbst 1982 - Winter 1983), 106-109.
- 45 Für die Geschichte der Homosexualität im alten Griechenland siehe K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, 1978, wiederaufgelegt New York 1980; und jüngeren Datums: Michel Foucault, *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit*, Band 2, Frankfurt 1986.
- 46 Die Homosexualität Michelangelos wurde zuerst von John Addington Symonds, in: *The Life of Michelangelo Buonarroti*, 2 Bde., London 1899 diskutiert und in jüngerer Zeit von Saslow, *Ganymede*, 17-63.
- 47 Über Vasaris vermeintliches Desinteresse an Sexualität schreibt Saslow: »Vasari... ist im allgemeinen nicht interessiert am Privatleben seiner Künstler« (Saslow, *Ganymede*, 14). Diese Behauptung läßt sich nicht aufrechterhalten, man braucht nur eine beliebige Seite der *Vite* aufzuschlagen.
- 48 Das Ausmaß, in dem Homophobie immer noch die Kunstgeschichtsschreibung verzerrt, läßt sich an dem Index von David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989 ablesen: das Stichwort »Homosexualität« taucht nicht auf, obwohl es Kapitel gibt, die »Arousel by Image« (Erregung durch Bilder) und »Senses and Censorship« (Sinne und Zensur) betitelt sind. Freedberg läßt lediglich heterosexuelle Reaktionen auf Kunstwerke gelten, als seien es die einzig existierenden.
- 49 Monique Wittig, »The Straight Mind«, in: *Feminist Issues* 1, 1 (Sommer 1980), 103-11.
- 50 Praxiteles' Skulptur wird eingehend behandelt in: Chr. Blinkenberg, *Knidia: Beiträge zur Kenntnis der Praxitelischen Aphrodite*, Kopenhagen 1933.
- 51 Ich möchte hier nicht das deutsche Wort »Scham« benutzen, weil ich damit die Vorstellung übernehme, die ich gerade zu dekonstruieren suche.
- 52 Eve Kosofsky Sedgwick untersucht homosziale Beziehungen in der englischen Literatur in: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985. Ihre Ideen haben meine Lektüre der »pudica«-Pose angeregt. Siehe auch Susan Winnett, »Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure«, in: *PMLA* 105, 3 (Mai 1990), 505-18, bes. 507.