

Die Verhältnisse der Geschlechter und ihre Konstruktionen sind auch in der kunsthistorischen Frauenforschung der letzten anderthalb Jahrzehnte bestimmendes Thema geworden. Sie hatte ihren Ausgangspunkt in der Suche nach den in der Geschichtsschreibung vergessenen und verborgenen Künstlerinnen, in der Absicht, die Kunstgeschichte zu erweitern und umzuschreiben. Einige Erfolge können verzeichnet werden: Monografische Arbeiten über Künstlerinnen haben in den letzten zehn Jahren deutlich zugenommen; ein gewachsenes Interesse an Leben und Werk von Künstlerinnen ist insbesondere an akademischen Abschlußarbeiten abzulesen; im Ausstellungsbereich sind Verschiebungen zugunsten einer stärkeren Präsenz von Künstlerinnen und auch von Ausstellungsmacherinnen festzustellen. Aber es gibt auch Rückschläge und Stagnation. Noch 1993 fehlten in der in Berlin gezeigten Ausstellung »Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts« längst international renommierte Künstlerinnen wie Helen Frankenthaler und Barbara Kruger.

Dieses und andere Beispiele geben erneut Anlaß, auf der Frage nach den Gründen des Ausschlusses von kunstproduzierenden Frauen zu insistieren, wie sie bereits 1971 von Linda Nochlin formuliert wurde<sup>1</sup>, und sie weiter zu präzisieren. Roszika Parker und Griselda Pollock haben sie radikalisiert als Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Geschlechterideologien.<sup>2</sup>

Nanette Salomon hat 1991 die Nicht-Berücksichtigung von Frauen mit der dem kunsthistorischen Kanon inhärenten Struktur in Zusammenhang gebracht.<sup>3</sup> Der Diskurs der »Meister« und ihrer »Werke« ist eine Erzählung von Vätern und Söhnen. In dieser fungieren Bilder von Weiblichkeit als Medium »männlicher Genialität«. Sie haben eine zentrale Funktion für die Herstellung und Sicherung männerbündischer Gemeinschaften, für den Zusammenhalt eines »Clubs von gebildeten Männern.«<sup>4</sup>

Wenn der kunsthistorische Meisterdiskurs um den weißen, heterosexuellen Mann zentriert ist<sup>5</sup>, müssen die Regeln des Ausschlusses aller anderen befragt werden. Darüber hinaus muß die Strukturierung des Sehens in und durch Diskurse(n) der Kunstgeschichte untersucht werden: Was gibt sie, wo und in welcher Weise über Kunst und Künstler und über die Geschlechter (-Körper) zu sehen? Diese Fragen sollen im Zentrum unseres Textes stehen. Dazu ist es allerdings nötig, das Feld, das hier erneut besichtigt werden soll, näher zu bestimmen.

Heinrich Dilly, Verfasser einer grundlegenden Monographie über die »Kunstgeschichte als Institution« und Herausgeber verschiedener Einführungen in die Kunstgeschichte, in ihre Methoden und in die Werke ihrer »Altmeister«<sup>6</sup> hat Kunstgeschichte als eine »disziplinäre Gemeinschaft, die durchaus eigene Arbeits- und Lebensgewohnheiten pflegt«, beschrieben.<sup>7</sup> Kunstgeschichte sei als »soziales System« zu verstehen, »in dem Menschen unterschiedlicher Herkunft, verschiedenen Geschlechts, vieler Altersstufen und differenzierter Tätigkeitsbereiche bestimmte Aufgaben erfüllen und miteinander korrespondieren.«<sup>8</sup> Diese allgemeine Beschreibung eines Systems, das prinzipiell für jeden offen zu sein scheint – unabhängig von Geschlecht und Herkunft – wird ungenau, wenn Dilly von »ungeschriebenen Gesetzen kunsthistorischen Handelns« spricht, von »Formen, ja Geboten«, von »Imperati-

ven«, die das System regulieren. Deren Präzisierung führt uns allerdings in ein weites Feld des Unausgesprochenen: Dilly umschreibt diese Gesetze mit »Sehen lernen« und mit »Anschaulichkeit« – auch der Rede.<sup>9</sup> So plausibel diese Beschreibung der Postulate der Disziplin erscheinen mag, so sehr enthält sie eine Verdoppelung der (ideologischen) Struktur des Unausgesprochenen, in der sich die »disziplinäre Gemeinschaft« um die »Zentralfigur des kunsthistorischen Diskurses«, den – männlichen – Künstler als Ideal eines universalen, klassen- und geschlechtslosen Menschen versammelt und anordnet.<sup>10</sup>

Sie tut dies von verschiedenen Orten aus: von den Universitäten, an denen Kunstgeschichte (in Deutschland) seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts als eigenständiges Fach (neben der Archäologie) institutionalisiert werden konnte<sup>11</sup>; von Museen, insbesondere den öffentlich zugänglichen Kunstmuseen, die zur Zeit der Französischen Revolution in nahezu allen westeuropäischen Ländern aus den fürstlichen und monarchischen Sammlungen entstanden waren, in denen die Kunstwerke nach Künstlern, Schulen, Stilen und Nationalitäten geordnet wurden (und werden)<sup>12</sup>; über Kunstkritik und -pädagogik und nicht zuletzt über Gutachterfunktionen auf dem Kunstmarkt. Über Film und Fernsehen und auch über den Massentourismus schließlich werden kunsthistorische Urteile, Kommentare und Redeweisen an ein breites Publikum weitergegeben.

Die Medien, über die sich der kunsthistorische Diskurs (re)produziert, sind Text und Bild. Es wird interpretiert, kommentiert und zugleich zu sehen gegeben. Jede Art des Zu-Sehen-Gebens ist auch Deutung, Konstruktion von Bedeutung; zu dieser trägt auch der Ort der Präsentation bei.

Damit sind Fragen der Methoden angesprochen, mit denen das auf vielerlei Weise »anschaulich« Gemachte zu entziffern ist. Wir schlagen vor, den kunsthistorischen Diskurs<sup>13</sup> – mit seinem Ineinander von Anzuschauendem und Kommentar – als einen Text zu entziffern. Die strikte Abgrenzung von Bild und Sprache, von verbaler oder schriftsprachlicher Interpretation und Deutung einerseits und dem Bild, dem »Anschaulichen« andererseits, wie sie nicht nur von Kunsthistorikern häufig behauptet wird, ist eine Voraussetzung des kunsthistorischen Diskurses, die problematisiert werden muß. Zwischen »präsentativer« und »diskursiver Darstellung« als zwei gänzlich unterschiedlichen Praktiken der Kunstgeschichte zu unterscheiden<sup>14</sup>, verdoppelt die Funktions- und Wirkungsweise der Kunstgeschichte als Institution.

Roland Barthes hat von der Trennung zwischen Bild und Text als einer von institutionellen Diskursen gesetzten »Zensur« gesprochen.<sup>15</sup> Solche stillschweigend wirkende Zensur ist nicht nur methodisch oder erkenntnistheoretisch zu verstehen, die aus einer semiologischen Perspektive zu kritisieren ist<sup>16</sup>; sie kann als Bestandteil der von Dilly genannten »ungeschriebenen Gesetze kunsthistorischen Handelns« verstanden werden, die das Zusammenwirken der verschiedenen diskursiven Praktiken der Kunstgeschichte organisieren, welche von verschiedenen Orten aus ohne explizit formulierte Regeln und ohne ausdrückliche Absprachen kooperieren.

Barthes hat in seinem Text »Ist die Malerei eine Sprache?« – für eine semiologische Analyse plädierend – sowohl davor gewarnt, der Kunstgeschichte lediglich »eine Prise Semiologie zu verabreichen«, indem man die Semiologie auf die Kunst »anwende«, als auch davor, die Kunst als das der Sprache Entgegengesetzte zu verstehen.

Statt dessen hat er vorgeschlagen, den »Text als Arbeit, die Arbeit als Text« zu

analysieren, in dem Bild wie Kommentar immer schon im Austausch sind. Bilder produzieren Bedeutungen mit, das Bild »ist eine Variation von Kodifizierungsarbeit« und existiert nur in der »Erzählung, die ich von ihm wiedergebe; oder in der Summe und der Organisation der Lektüren, zu denen es mich veranlaßt.«<sup>17</sup>

Die Malerei, das Bild (und wir können ergänzen: die Skulptur, die Fotografie, die musealen Inszenierungen) von »der Sprache« abzugrenzen, bestätigt nur, so läßt sich Barthes' Kritik resümieren, das Bild des Künstlers als universalem schöpferischem Individuum.<sup>18</sup>

Daran kann feministische Kunstwissenschaft, die ihre eigenen disziplinären Bedingungen reflektieren will, anknüpfen. Muß es auch ihr Anliegen sein, die »alten kulturellen Gottheiten«<sup>19</sup> außer Kraft zu setzen, so ergibt sich daraus nicht nur die Notwendigkeit, die »heiligen Bezirke« und ihre Grenzen in Frage zu stellen, sondern auch die Grenzen zwischen Gesagtem und Nicht-Gesagtem zu befragen. »Meisterschaft« stellt sich auf unterschiedliche Weisen her, reproduziert sich über Unausgesprochenes, über das, was nicht mehr gesagt werden muß, was sich »von selbst« versteht und so »unmittelbar anschaulich« ist. Kunstgeschichte als (universitäre) Disziplin läßt sich als Teil einer diskursiven Formation beschreiben<sup>20</sup>, in der auf unterschiedliche Weise zu sehen gegeben wird, über »Geschichte« und »Wahrheit«, über »Meisterschaft« und »Natur«. Zu sehen gegeben wird auf eine bestimmte Weise – auf der weißen Wand im Museum, in der »weißen Zelle« der Galerie<sup>21</sup>, im Künstlerkatalog, über fotografische Fixierungen von Werken, die »Reproduktion«<sup>22</sup>, und durch »sachverständigen« Kommentar. Ein Rahmen aus Holz, Aluminium oder aus dem leeren Weiß eines Blattes isoliert die Werke von anderen Kontexten. Ihre Autorität beziehen sie ebenso wie die Räume, in denen sie ausgestellt werden, aus unterschiedlichen Kontexten, auch – und damit stehen die disziplinären Grenzen zur Disposition – aus anderen Fachwissenschaften und Institutionen.

Gerade Körperbilder, der Hauptgegenstand der Kunstgeschichte, sind Objekt – und Medium – verschiedener Strategien auch anderer Institutionen und Disziplinen. In Untersuchungen der jüngsten Zeit über die Modellierung von »weiblichen« Körpern und Bildern ist deutlich geworden, wie sich an diesem Gegenstand unabgesprochen und unausgesprochen diverse Strategien der verschiedenen Disziplinen und Institutionen verbinden und bündeln.<sup>23</sup>

Modelliert werden im Interagieren der verschiedenen Diskurse nicht nur die Körper, sondern auch die Blicke, die auf sie gerichtet werden – von verschiedenen Orten aus.

## Anmerkungen

- \* Dieser Text ist ein Auszug aus der Einleitung in den kunsthistorischen Beitrag, der unter dem Titel »Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz« in dem von Hadumod Bußmann und Renate Hof herausgegebenen Band »Genus I: Zum Geschlechterverhältnis in den Kulturwissenschaften« 1994 im Alfred Kröner Verlag, Stuttgart erscheinen wird.
- 1 Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Artists? In: Art News, Jan. 1971. Repr. in Nochlin, Art, Women and Power and Other Essays, New York 1988.
  - 2 Roszika Parker und Griselda Pollock: Old Mistresses. Women, Art and Ideologie. London 1981. Bedauerlicherweise wurde dieses Buch nie ins Deutsche übersetzt.
  - 3 Siehe in diesem Heft.
  - 4 Wie eine sicherlich ungewollte Illustration zu Salomons Aufsatz erscheint ein Aufsatz von Irving Lavin (in: ders., Martin Warnke u.a. [Hg.]: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie. Berlin 1992). Sein erklärtes Ziel ist, Erwin Panofskys methodisches »Hauptanliegen« deutlich zu machen. Der Rahmen, in dem er dies tut, ist bezeichnend: Zunächst wird Panofsky in eine Beziehung gebracht zu den großen Künstlern der Renaissance; Panofsky habe als erster angenommen, was »Leonardo, Raphael, Dürer, Michelangelo, Tizian... immer schon... gesagt hatten...: daß nämlich die Kunst auch eine Funktion des Kopfes sei...« (S. 14). Dann wird »der Kampf der modernen Kunstgeschichte«, wie ihn Panofsky eröffnet habe, als Wiederholung jenes Kampfes bezeichnet, den die Renaissancekünstler um die Anerkennung ihrer Arbeit als »freie Künste« geführt haben (S. 15). Der Autor Lavin ist Direktor des Institute for Advanced Study in Princeton, dort hat auch der emigrierte Panofsky einige seiner zur Debatte stehenden Arbeiten verfaßt. Der Artikel ist illustriert mit drei Abbildungen: Leonardo da Vincis Zeichnung »Mensch nach Vitruvius«, Tizians »Himmliche und Irdische Liebe« und als letztes, der Siegel des Institute for Advanced Study, auf dem zwei weibliche Allegorien für Wahrheit und Schönheit erscheinen, die erste unbekleidet, die zweite ins nasse Gewand geschlüpft. Lavin meint, die Wahl diese Signets sei »eigentlich nur Vorsehung« gewesen, und die beiden Frauengestalten stünden in der »langen Tradition geistiger Allegorien« (S. 12).
  - 5 Irit Rogoff: Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne. In: Ines Lindner u.a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989, S. 21-40.
  - 6 Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a.M. 1979; Hans Belting, Heinrich Dilly u.a. (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 1986; H. Dilly: Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin 1990.
  - 7 In Belting u.a., a.a.O., S. 8.
  - 8 Ebd., S. 11.
  - 9 Ebd.
  - 10 Griselda Pollock: Phantasie, Stimme und Macht. Feministische Kunstgeschichte und Marxismus. In: Das Argument, Heft 161, 1987, S. 66.
  - 11 Kunsthistoriker gab es freilich schon früher, jedoch arbeiteten sie nicht für ein autonomes Fachgebiet, Kunstgeschichte war »Teil eines akademischen Diskurses über die Kunst, der in verschiedenen Studien- und Forschungsbereichen geführt wurde, woher der spezielle Teile Kunstgeschichte auch seine Rechtfertigung bezog: in »Archäologie und Kunstgeschichte«, in »Literatur- und Kunstgeschichte«, innerhalb der Philosophie und hier wieder der philosophischen Ästhetik und innerhalb des akademischen Zeichenunterrichts, der an fast allen Universitäten erteilt wurde.« (Dilly: Kunstgeschichte als Institution, a.a.O., S. 175).
  - 12 Zur Institution des Museums grundlegend, aus diskursanalytischer Perspektive siehe Eileen Hooper-Greenhill: Museums and The Shaping of Knowledge. London u. New York (Routledge) 1992; zur Ge-

- schichte der Kunstmuseen und der Durchsetzung der »Verzeitlichung«, d.h. der chronologischen Anordnung der Werke vgl. auch Dilly, a.a.O., S. 138-144.
- 13 »Diskurs« wird hier verwendet im Sinne von Foucault nicht als Rede oder Schrift im engeren Sinne, sondern als Summe von Praktiken, die »systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses mehr macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses mehr muß man ans Licht bringen und beschreiben.« (Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M. 1981, S. 74).
  - 14 Dilly, a.a.O., S. 137.
  - 15 Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a.M. 1990, S. 159.
  - 16 Zur semiologischen Analyse vgl. auch Mike Bal und Norman Bryson: Semiotics and Art History. In: *The Art Bulletin*, Nr. 2, Vol. LXXIII, June 1991, S. 174-208; N. Bryson: *Semiology and Visual Interpretation*. In: ders., Michael Ann Holly u. Keith Moxey (Hrg.): *Visual Theory. Painting and Interpretation*. New York (Harper Collins) 1991, S. 61-73.
  - 17 Barthes, a.a.O., S. 159f.
  - 18 Ebd., S. 157.
  - 19 Ebd., S. 159.
  - 20 Zum Begriff der diskursiven Formation vgl. grundlegend Foucault a.a.O.
  - 21 Zum Galerieraum des 20. Jahrhunderts, der nach eigenen, kaum erforschten Gesetzen errichtet wurde, in dem Kunst »in einer Art Ewigkeitsauslage« existiert, vgl. Brian O'Doherty: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985, S. 279-293.
  - 22 Zur Funktionsweise fotografischer Reproduktionen im kunsthistorischen Diskurs: Mary Bergstein: *Lonely Aphrodites: In the Documentary Photography of Sculpture*. In: *The Art Bulletin*, Sept. 1992, Vol. LXXIV, Nr. 3, S. 475-498; Dilly, a.a.O., S. 149-159 und Reinhild Feldhaus in diesem Heft.
  - 23 Vgl. Annegret Friedrichs: *Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende*. Diss. Tübingen (Fak. für Kulturwiss.) 1993; Ludmilla Jordonova: *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. New York, London u.a. (Harvester Wheatsheaf) 1989; Gabriele Althoff: *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters*. Stuttgart 1991; Sigrid Schade: *Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die »Pathosformel« als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption*, in: S. Baumgart, G. Birkle u. a. (Hg.): *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft. Veröffentlichung der 5. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Hamburg, Berlin 1993*, S. 461-484; Silke Wenk: *Der weibliche Akt als Allegorie des Sozialstaates*. In: *metis, Zeitschrift für historische Frauenforschung und feministische Praxis*, Heft 1, 1993, S. 41-56. Barbara Duden: *Medizin und die Historizität des Körpers. Das Hof-Frauenzimmer*. In: *metis, Heft 1, 1993*, S. 8-21.