

groundwork for further detailed research, prompting historians of science and art alike to reflect anew upon the many mysterious connections between science and art, not only then but also now.

Kim H. Veltman

*Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte.* Herausgegeben von INES LINDNER, SIGRID SCHADE, SILKE WENK, GABRIELE WERNER. Berlin, Reimer Verlag 1989.

Wie hält es die Disziplin mit der emanzipatorischen Herausforderung feministischer Kunstgeschichtsschreibung und Wissenschaftskritik? Ich gestehe mit Ernst und Vergnügen meine Betroffenheit ein. Sonst hätte ich mich nicht zur Rezension des Bandes mit Vorträgen der nun schon 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 1988 entschlossen. Die Texte und über sie hinaus die im Problembewußtsein weiterführenden Einleitungen zu den vier Sektionen bieten Einsicht in Stand und Tendenzen der Forschung (ebenso die gewichtige Bibliographie): nach den ersten Bilanzen von Ellen Spickernagel (1985), Thalia Gouma-Peterson/Patricia Mathews (1987) und Helga Möbius (1989). Die Veranstalterinnen/Herausgeberinnen suchten zu vereinen, was sich in wenigen Jahren innerhalb der feministischen kunstwissenschaftlichen Praxis differenziert hat und auch konzeptionell auseinanderzudriften scheint. Aus dem feministischen Ansatz sind viele „Sätze“ geworden, wird im Vorwort festgestellt. Dem Prinzip der Tagung gedankt ist daher, mit zwangsläufig ungleichgewichtiger Ausführung, ein weitgespanntes Programm, das Bereitschaft zu interdisziplinärem Arbeiten und Dialog ebenso einschließt wie die Reflexion von Kunstvermittlung als Domäne von „Frauenarbeit“ oder die kritische Malaktion von Künstlerinnen. So verdienstvoll gerade das Letzte ist, so augenfällig durchzieht fast alle Texte ein Nichtverhalten zu den Diskussionen und Resultaten der Historie und Soziologie: Erbt sich die (Selbst-)Isolation der Disziplin auch in feministischer Forschung fort?

Bindeglied der Texte ist die Kritik am (ungebrochen?) abgehobenen patriarchalen Wissenschaftsbegriff, durchgeführt auf schon fest etablierten wie neuen feministischen Arbeitsfeldern. Darstellung von Interpretationskonflikten, Soziologie der kunstvermittelnden Institutionen und Thematisierung künstlerischer Arbeit ergänzen und durchdringen sich. Sie erscheinen in den vier Abteilungen des Bandes: (I) Spiegelungen. Identifikationsmuster patriarchaler Kunstgeschichte, (II) Muse — Mäzenatin — Museumspädagogin: Kunstvermittlung als Frauenarbeit, (III) „Männliche“ und „Weibliche“ Kunst? Geschlechterverhältnisse in Kunstgattungen und Medien, (IV) Gewaltbilder: Zur ästhetischen Organisation von Macht — Sexualität — Gewalt. Zusammenhänge, begriffliche Querverweise und methodische Leitvorstellungen vermittelt das höchst instruktive Sachverzeichnis, ich greife heraus: Bedeutungsproduktion; Begehren; Blick, pornographischer usw.; Frauen als ...; Gewalt, strukturelle; Held; Körper, ganzer, zerstückelter usw.; Macht; Opfer; Ordnung, symbolische. Allein 33 Verweise auf „Kunstgeschichtsschreibung“ bezeugen die Abgrenzung von deren Üblichkeiten und die kritische Einmischung in die „disziplinären Imperative“, „gesicherten Gegenstände“, „gesicherten Erkenntnisse“ (S. 13). Einmischung könnte dabei noch mehr an disziplinä-

rer Relevanz gewinnen, wenn sich die methodologischen Explikationen durch Umschau in der Disziplin und über sie hinaus noch mehr schärfen, etwa in Wirkungs- und Rezeptionsforschung.

Anteil der Frauen an der Kunstproduktion und deren Gründe, Frauenbild bei Künstlern wie Künstlerinnen werden sicher eine Forschungsaufgabe bleiben. Entscheidend geworden aber ist der Blick-Wechsel durch das energische Fragen nach den Verhältnissen von Macht und Gewalt zwischen den Geschlechtern, nach den Zuweisungen in den Geschlechterverhältnissen, nach den verinnerlichten, stereotypisierten und je aktualisierbaren (Körper-) „Bildern“, ihren Kon-Texten in den „Diskursen“ und „Praktiken“, den historischen, denen der Wissenschaft(ler). Die feministische Rekonstruktionsarbeit erscheint daher vor allem als Dekonstruktion der Mythen (einschließlich und besonders des Mythos vom männlichen Künstler-Helden), der Identifikationen, der Spiegelungen, der Ausgrenzungen, also des in der „wissenschaftlichen Gemeinschaft“ durchaus noch mehrheitlich Ungeliebten und Verdrängten. Denn: Was wurde und wird in die Körper, ganze wie zerstückelte, in die künstlerischen Konstruktionen sexueller Differenz eingeschrieben? Was ermöglicht und berechtigt, zwingend (!), nach der Gewalt zu fragen, die bildliche Repräsentationen (gleich welchen historischen Typs) ausüb(t)en? Was ergibt z. B. die faszinierende Analyse von Räumen der Weiblichkeit in der Moderne durch Griselda Pollock für diese und für andere Epochen?

Die Begriffe zeigen an: Feministische Kunstgeschichtsschreibung heute orientiert sich an Semiologie und Psychoanalyse, zielt auf Psychohistorie, handhabt Diskurstheorie und poststrukturalistische Dekonstruktion (mit allen Vorzügen der Terminologie und den Nachteilen ihrer Inflationierung). Damit aber hat sie teil an der Korrektur und Erweiterung sozial- und kulturhistorischer Ansätze, deren abstrakte, einseitige Konstrukte (etwa des Klassen- und Gruppenbegriffs) sie als unzureichend kritisiert, nicht nur wo ihre Vertreter die Kategorien Geschlecht und Subjektivität bislang ausblendeten. Die Vermittlungen zwischen dem Realen und den Repräsentationen sind gefragt, nicht nur, wie darin Bedeutungen produziert werden, sondern auch, womit sie an der Genesis und Regeneration des „Realen“ partizipieren. Diese „Bilder“ und „Diskurse“ aber sind einerseits von langer Dauer, bilden über Jahrtausende eingeübte Muster und Topoi (die Ausnutzung der Topos-Forschung sollte vertieft werden), andererseits werden sie zugleich je aktuell und spezifisch durch Künstler/Auftraggeber/Adressaten reformuliert. Die kritische Besichtigung verlangt allemal, genau die Komplexität der wirkenden Faktoren zu bedenken, die Vielfalt der Kontexte und Referenzen. Ich sage dies, weil ich in einigen Texten des Bandes eine gerade auf hohem Reflexionsniveau sich bewegende Neigung zur phänomenologischen und hermetischen Betrachtung beobachte (Miriam van Rijnsingen, Elisabeth Bronfen z. B.), der das Werk und seine Dekonstruktion Anlaß zu einem mitunter assoziierenden Essay wird als „Reflexion über Repräsentation und Repräsentierbarkeit des Weiblichen“, dem die Historizität entgleiten kann in überhistorische Einheiten. So wäre schon bei Feuerbachs Statement über das echte Kunstwerk, das keiner Vermittlung bedürfe (S. 49), dessen Geschichte und Topik, zumindest innerhalb der Autonomie-Ästhetik seit Moritz und Kant, ebenso zu bedenken gewesen wie Feuerbachs offenkundige Reaktion auf seine konflikthaftern Erfahrungen mit Kunstaustellung und Kunstkritik. Und weil ich die Kritik von Bronfen an ästhetisierender und legendisierender Werk- und

Kunstabstraktion teile und es mich überzeugt, Hodlers Zyklus der „sterbenden Valentine Godé-Darel“ als widersprüchlich „dynamisches Spiel mit Gewalt“ (S. 490) beschrieben zu sehen, bleibt für mich der Kontext in Hodlers vielfacher Todeserfahrung und im gleichzeitig anhebenden Kriegsgrauen zu sehr ausgeblendet in der kritischen Analyse von Hodlers Kampf gegen die „Zerstörung eines stabilen Selbstentwurfes“ (S. 491).

Gerade die von feministischer Forschung rechtens herausgearbeiteten patriarchalen Kontinuitäten erfordern komplexe Begründung und genaue Verortung wie Datierung. Denn: So banal es klingen mag, die sozialgeschichtlichen Kontexte sind oft alles andere als eindeutig, eher vielstimmig und verworren (wenn wir nur an das Problem der Stellung von Frauen und Frauenbildern im Spätmittelalter denken). Damit ist wiederum nichts gegen erklärbare eigentümliche Konstanten gesagt: etwa des Mythos vom Künstler als Schöpfer, der Topik von Reinheit/Unreinheit / gleich Geist/Materie, von (Gründungs-)Opfer/Erlösung, als wesentlichen Aspekten in den männlichen Konstruktionen der Funktion des Autors/Künstlers (Rogoff, Wenk) und den mit ihnen verknüpften individuellen wie kollektiven künstlerischen Strategien, etwa in Umbruchszeiten (höchst eindringlich und genau bei Hoffmann-Curtius zum „Künstler als Lustmörder“). Dabei zeigt sich für das 20. Jahrhundert die anhaltende Bedeutung der Debatte über „ganze“ und „zerstückelte“ Körper im Zusammenhang mit der Destruktion oder Wiederaufrichtung ganzheitlicher Bild- oder Körpervorstellungen (Eiblmayr, Lindner, Möbius). Daß ein Kunsthistoriker sich eingehend einmal beispielsweise dem neuklassizistischen Akt zuwenden würde, steht, soweit ich sehe, neben vielem anderen noch aus (vgl. dazu Rogoff S. 21 ff. über „Männlichkeit. *Das große Unausgesprochene*“). Und wie Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, um nur bei dieser zu bleiben, ungebrochen als Heldengeschichte ihrer einsamen Heroen geschrieben werden kann, hat jüngst die Ausstellung *Picasso und Braque: Pioneering Cubism* (New York 1989) exemplarisch demonstriert. Der Einspruch von Carola Muysers in ihrer Darstellung zu Ljubow Popovas Beitrag zum Kubismus hätte daher noch mehr an Gewicht gewonnen, wenn sie für ihre These, daß Popovas „Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht ... von vornherein für die Strategie Kahnweilers nicht geeignet war“ (S. 96/97), dem sich ja eine bestimmte Konstruktion der Geschichte des Kubismus verdankt, in diesem Punkt auch Beweisführung wenigstens angedeutet hätte (z. B. über Kahnweilers platonische Begründung des Kubismus).

Für eine bewußt den eigenen, individuellen Standpunkt einbekennende kunsthistorische Forschung, dies ist für mich gewiß, können zukünftig die künstlerischen und kunsthistorischen Definitionen von Weiblichkeit und Männlichkeit, die Macht der Bilder in Geschlechterverhältnissen und Geschlechterkonflikten nicht eine zusätzliche Fragestellung sein. Diese führt vielmehr in den Kern kunsthistorischer Analyse und Erklärung der sinnlich-sinnhaften Bedeutungsproduktion für bestimmte geschichtliche Lebenswirklichkeiten. Dazu bedarf es freilich, daß sich die Disziplin in ihrer Gesamtheit der Dynamik des kritischen „Blick-Wechsels“ stellt, sofern sich jeder von uns dazu bekennen kann, daß Kunst allemal mit Muster- und Normenbildungen durch die historischen Männer und Frauen zu tun hat.

Harald Olbrich