

„Kunst von Frauen“, so die Ausgangsüberlegung des vorliegenden Beitrags, gibt es nicht. Was es gibt ist ein Konstrukt kunsthistorischer Forschung, eine Forschungsfrage, die in den historischen und zeitgenössischen Diskursen ständig wechselnde Funktionen hatte und hat. Der feministischen Kunstgeschichte der 1970er und 1980er Jahre diente „Kunst von Frauen“ zur Formulierung einer umfassenden Kritik am männlich dominierten kunsthistorischen Kanon.¹ Für die traditionelle Kunstgeschichte dagegen, die seit ihren Anfängen das Thema geradezu obsessiv verhandelt hat, war „Kunst von Frauen“ Gegenstand einer Forschungspraxis, die auf Kanonverfestigung und -verfertigung unter Ausschluss des Weiblichen zielte.

Als Topos kunsthistorischer Forschung ist „Kunst von Frauen“ über viele Jahrzehnte im Fach präsent, allerdings unter sehr unterschiedlichen Prämissen und Effekten. Stärker als andere Themen, für die sich die Kunstgeschichte verantwortlich fühlt, trägt das Künstlerinnen-thema zur Konstitution und Konturierung eines kunsthistorischen Kanons bei. Betrachtet man die teils heftigen Debatten, die um „Kunst von Frauen“ in unserem Fach geführt wurden, so wird eines schnell deutlich: Den Beteiligten geht es um mehr als um die bloße Aufzählung oder Hinzufügung der Namen und Daten von Künstlerinnen. In den wenigsten Fällen werden lediglich einzelne Künstlerinnen oder deren Werke diskutiert, sondern meist ist das Thema „Kunst von Frauen“ integraler Bestandteil eines ganzen Forschungsentwurfs. Man schreibt über „Kunst von Frauen“, aber eigentlich gemeint sind Methoden, Kategorien und Ordnungssysteme des Faches. Diese Effekte des Künstlerinnen-themas als Katalysator der Kanonbildung und auch Kanonerosion und -diffusion darzulegen, ist Ziel der folgenden Seiten.

„Die“ Künstlerin: Paradoxien von Einschluss und Ausschluss zwischen früher Neuzeit und 19. Jahrhundert Die feministische Kunstgeschichte hat zurecht großes Augenmerk auf die zweifelhafte Berücksichtigung weiblicher Kreativität in den kunstgeschichtlichen Gründungstexten gelegt. Es wurde gezeigt, auf welche Weise die Aufnahme von Künstlerinnen in den Kanon „großer“ Kunst paradoxerweise zugleich Teil einer komplexen Ausschlussstrategie war. So werden in Giorgio Vasaris zwischen 1550 und 1568 veröffentlichten *Vite* die Leistungen von Künstlerinnen zwar keineswegs verschwiegen, jedoch sind sie in einem Kontext präsentiert, der sie zwangsläufig gegenüber den ausschließlich männlichen Künstlern vorbehaltenen genialen Leistungen abwertet.² Aufschlussreich ist, dass diese implizite Hierarchisierung integraler Teil der von Vasari betriebenen Kanonformation ist, denn Vasari ordnete seine Kunstgeschichte nicht nur chronologisch und biografisch, sondern machte zugleich die Kunst des zeitgenössischen Florenz zum Flucht- und Höhepunkt der gesamten Geschichte westeuropäischer Kunst.

Maika Christadler hat zeigen können, dass diesem Bild des genialen männlichen Künstlers die Konstruktion einer hoffnungslos an ihre Biologie gebundenen Künstlerin gegenübergestellt ist. „Aber wenn“, so beginnt Vasari beispielsweise seine Ausführungen zu den Leistungen der Anguissola-Schwester, „die Frauen so gut wirkliche Menschen zur Welt bringen, wen wundert es da, daß die, die wollen, auch gemalte schaffen können?“³ Die vermeintlich natürliche Fähigkeit der Künstlerinnen zum Malen ergab sich nach Vasari also aus der Fähigkeit der Frauen, Kinder zu gebären; diese Fundierung der kreativen Begabung in der Natur machte es den Künstlerinnen aber zugleich unmöglich, in den Rang eines Genies aufzurücken, da dieses seine künstlerische Potenz nicht aus der Natur schöpft, sondern durch seinen Intellekt über diese herrscht und sie schließlich überwindet.

Man darf nicht vergessen, wie überaus einflussreich Vasaris Text, eine „der wichtigsten Quellen der Kunstgeschichte“, in der Geschichte kunsthistorischer Kanonbildung war.⁴ Nicht nur, was die Favorisierung italienischer Kunst angeht, sondern auch bezogen auf die Strukturierung des daraufhin angelegten Kanons. Die Tatsache, dass „Kunst von Frauen“ in diesem entwicklungsgeschichtlich begründeten Kanon einen gesonderten Platz einnimmt, belegt daher nicht nur, dass die Arbeit von Künstlerinnen im Vergleich zu den Leistungen ihrer männlichen Kollegen schon früh in der Geschichte der Kunstgeschichte pejorativ beurteilt wurde. Vielmehr wird hier schon deutlich, wie sehr der patriarchale Kanon auf seine dauerhaft vom vollständigen Ausschluss bedrohten Randfiguren angewiesen ist.⁵ Über die „Stereotype des ‚Weiblichen‘ [werden] die Eigenschaften des ‚männlichen Schöpfers‘ erst gewonnen“,⁶ d. h. dass die – übrigens kaum je eigens so benannte – „Kunst von Männern“ als Universalie gesetzt werden kann, eben weil „Kunst von

Frauen' in den Diskurs mit aufgenommen ist und nicht weil sie ausgeschlossen ist. Erst der halb integrierte, halb exkludierte Sonderstatus des Weiblichen im kunsthistorischen Kanon lässt Männlichkeit zu einer kategorialen Leerstelle werden.

Es überrascht daher nicht, dass ‚Kunst von Frauen‘ in der Folge immer wieder thematisiert wurde und dass sie schließlich Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, zur Zeit der Formation der Kunstgeschichte als eigenständiger Disziplin, noch einmal zu einem besonders intensiv diskutierten Thema wurde. Zugespielt lässt sich formulieren, dass gerade die Bildung der Kunstgeschichte als eigenständiger universitärer Disziplin zum Ende des vorletzten Jahrhunderts es notwendig machte, jenen disziplinären Kanon durch ein entsprechendes *gendering* zu flankieren. Dieses *gendering* bestand maßgeblich im intensivierten Bemühen um die Konstruktion eines Sonderthemas ‚Kunst von Frauen‘.

Der Mitte des 19. Jahrhunderts an der Berliner Akademie der Bildenden Künste als Professor tätige Ernst Karl Guhl beteiligte sich an diesem *gendering* des Kanons mit seiner 1858 erschienenen Monografie *Die Frauen in der Kunstgeschichte*. Guhl verstand sich insgesamt durchaus als Fürsprecher der Frauen und betonte, dass es niemand mehr wird „in Abrede stellen können, daß gerade in dem weiblichen Geschlechte Keime zu Kräften und Fähigkeiten ruhen, die dasselbe wenn nicht allen, so doch zu gewissen Zweigen künstlerischer Thätigkeit besonders geschickt machen“. ⁷ Abgesehen von der hier natürlich trotzdem vorhandenen Abwertung weiblicher Kreativität ist Guhls Text für den hier verfolgten Zusammenhang deswegen interessant, weil er explizit auf methodische Aspekte eingeht. Die Verknüpfung von Kanonformation und der Suche nach der ästhetischen Spezifik der ‚Kunst von Frauen‘ wird hier im Folgenden besonders deutlich: „Daß die Frauen nur selten als Schöpferinnen neuer Richtungen aufgetreten sind“, so schreibt Guhl, „wird Niemanden wundern, der da weiß, daß weibliche Thätigkeit überhaupt weniger im Neuschaffen als in der liebevollen Weiterbildung eines Bestehenden und Überlieferten besteht“. So weit so gut bzw. schlecht, aber nun fährt Guhl fort, aus dem angeblichen Mangel an Genialität und Originalität bei Künstlerinnen methodische Schlussfolgerungen zu ziehen: „Darin“, also in der mangelnden weiblichen Fähigkeit, richtungsweisend zu wirken, „liegt denn auch ihre kunstgeschichtliche Bedeutung, indem die Betheiligung weiblicher Talente uns in vielen Fällen das Maaß bezeichnen wird, bis zu welchem eine bestimmte Richtung in das allgemeine Bewußtsein gedrungen ist.“ ⁸

Die Thematisierung von ‚Kunst von Frauen‘ in der Mitte des 19. Jahrhunderts geht somit weit über eine bloße Sammlung und Beschreibung von Daten zur Künstlerinnengeschichte hinaus und spielt sich jenseits der Frage ab, welche Qualität die einzelnen Werke

haben. Entscheidend ist vielmehr die Instrumentalisierung des Themas für die Bestimmung kunstgeschichtlicher Methodik. Denn erst die Abwertung der ‚Kunst von Frauen‘ ermöglicht die Konstruktion des Kanons, das Schreiben einer Kunstgeschichte, die hier bereits jenseits der Vasarischen Biografik angelegt ist. Guhl zielt auf die Rekonstruktion von Einflusslinien, von „Richtungen“, wie er es nennt, und deren Entwicklung. Es geht ihm daher weniger darum, zu reflektieren, ob, wann und unter welchen Umständen Künstlerinnen tätig geworden sind, sondern inwiefern die vermeintlich epigonale Beschränktheit ihrer Werke der Schlüssel zur Beantwortung allgemeiner kunstgeschichtlicher Fragen sein kann.

Immer wieder lässt sich die Funktionalisierung des Künstlerinnenthemas zur Kanonbildung feststellen. Liest man beispielsweise unter diesem Aspekt Wilhelm Lübkes 1862 unter demselben Titel wie Guhls Abhandlung erschienene Monografie *Die Frauen in der Kunstgeschichte*, so wird schnell klar, inwiefern die Konstruktion des Sonderthemas ‚Kunst von Frauen‘ zugleich auch Konstruktion eines disziplinären Kanons bedeutete. Wilhelm Lübke, der Professor für Kunstgeschichte am Zürcher Polytechnikum, in Stuttgart und in Karlsruhe war, ist dabei durchaus stellvertretend für die sich in diesen Jahren institutionalisierende Kunstgeschichte. In der vierten Auflage von Meyers Konversationslexikon aus den Jahren 1885–1892 ist ihm ein längerer Eintrag gewidmet. Verzeichnet sind darin insgesamt neunzehn von ihm verfasste oder herausgegebene Werke – aber es fehlt der Band *Die Frauen in der Kunstgeschichte*. Auch dies lässt sich als Indiz dafür werten, dass die Beiträge der zentralen Figuren universitärer Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert zum Thema ‚Frauenkunst‘ zwar einerseits auch in der zeitgenössischen Rezeption marginalisiert wurden; andererseits zeigt sich genau an dieser Tatsache aber auch die merkwürdig sichtbar-unsichtbare Verfasstheit des Themas: Es scheint der grundlegenden Bearbeitung zu bedürfen, bleibt aber zugleich abgetrennt von den ‚echten‘ kunstgeschichtlichen Arbeiten, die sich im Falle Lübkes etwa mit der *Mittelalterlichen Kunst in Westfalen* (1853) oder der *Geschichte der Renaissance in Frankreich* (2. Aufl. 1885) beschäftigen.

Lübke strebte im Übrigen eine Korrektur Guhls an. Für ihn galt von vornherein als ausgemacht, dass über „die Arbeiten der kunstgeweihten Damen nicht gar viel“ zu sagen sei. Entweder lässt sich ihre Arbeit nicht beurteilen, weil die Künstlerinnen „leicht [...] beim künstlerischen Schaffen ins Extreme verfallen“, wie etwa Artemisia Gentileschi, bei deren *Judith und Holofernes* es sich um ein Werk handle, „das man eher einem Henkersknecht als einer Dame zuschreiben sollte“. ⁹ Oder es mangelt den Frauen laut Lübke überhaupt an der Fähigkeit, zentrale Gattungen der Malerei zu bewältigen, wie etwa das Portrait, da ihnen hier „jene große Auffassungsgabe“ fehlt, „die den einzelnen Menschen gleichsam im Reflex seiner Zeit, im Lichte der Idee zu zeigen vermöchte.“ ¹⁰

Warum Lübke den von ihm so geschmähten Künstlerinnen ein ganzes Buch widmet, scheint daher zunächst einigermaßen rätselhaft. Verlagert man jedoch das Augenmerk weg von der Abwertung und Ausgrenzung der Künstlerinnen aus dem kunsthistorischen Kanon hin zur Funktion dieser Ausgrenzung in der Konstruktion und Aufrechterhaltung dieses Kanons, so erscheint Lübkes intensive Beschäftigung mit dem scheinbar so unergiebigem Forschungsgegenstand plötzlich in einem anderen Licht. Im Umkehrschluss wird nämlich aus der Devaluation der Künstlerinnen ein Begriffsreservoir gewonnen, das sich problemlos auch auf die Arbeiten männlicher Künstler anwenden lässt, ja sogar zur Ordnungskategorie ganzer Epochen wird.

So gerät Lübkes Kritik der mangelnden Fähigkeiten der Künstlerinnen zur qualitätvollen Portraitmalerei unversehens zu einer Kritik der gegenwärtigen Kunst: „Indeß will ich nicht versäumen hinzuzufügen, daß jener große Maßstab auch bei den Bildnissen der männlichen Vertreter des Portraits heutzutage nur ausnahmsweise angelegt werden darf, wie denn unsere jetzige Kunst, der großen Masse nach, mehr weiblichen als männlichen Charakter zeigt [Hervh. i. Orig.].“¹¹

Nachdem die ‚Kunst von Frauen‘ zunächst als begrenzt, nachahmend und zweitrangig beschrieben wurde, ist damit nun in einem zweiten Schritt eine allgemeine kunsthistorische Kategorie gewonnen. Männlich und weiblich sind damit Bezeichnungen, die Ein- und Ausschluss in den Kanon regeln – sie haben nichts mehr mit bestimmten Künstlern oder Künstlerinnen oder ‚Männern‘ und ‚Frauen‘ zu tun, sondern werden in einem metaphorischen Sinn gebraucht. Die aus dem System der Geschlechterdifferenz entlehnten Begriffe sind wissenschaftliche Ordnungskategorien geworden.

Noch auffälliger wird dies, wenn ‚Kunst von Frauen‘ schließlich zu einem Indiz für die Qualität der Kunst einer ganzen Epoche wird: „Zu Lionardo’s, Michelangelo’s, zu Raffaels und Tizians Zeit findet man nur untergeordnete Künstlerinnen. In den Tagen Raphael Mengs‘ giebt es eine Angelika Kauffmann, eine Elisabeth Lebrun, die zu den Besten ihrer Zeit zählen. Aber die Zeit selbst zählt zu den schwächsten Epochen der Kunstgeschichte.“ Lübke folgert hieraus: „Das ist nicht ohne tiefere Bedeutung und giebt Aufschluß über die Gränzen des weiblichen Berufs.“¹² Vor allem aber, so lässt sich hinzufügen, ist durch die Hierarchisierung männlicher und weiblicher Kunst eine Differenzierungskategorie gewonnen, mit der Kunstgeschichte geschrieben werden kann: eine Kategorie, die es erlaubt, vermeintlich stärkere und schwächere Kunstepochen zu unterscheiden und diese Unterscheidung zugleich zum Ausweis kunsthistorischen Kennertums zu machen.

Die Geschichte der ‚Kunst von Frauen‘ ist im Fach Kunstgeschichte historisch auf doppelte Weise unabdingbar für die Konstruktion eines kunsthistorischen Kanons. Die dis-

kursive Herstellung des ‚Weiblichen‘ in der Kunst ermöglichte die Generierung und Perpetuierung zentraler Begriffe und Kategorien kunsthistorischer Praxis wie ‚Einfluss‘ oder ‚Qualität‘ auch in Zusammenhängen, die scheinbar gar nichts mehr mit der ‚Kunst von Frauen‘ zu tun haben.

Künstlerinnenthema, feministischer Methodenstreit und Kanonkritik Auch für die feministische Kunstgeschichte war und ist das Künstlerinnenthema Ort der Begriffsbildung und der Verständigung über methodische Fragen. Der Fragestellung des Aufsatzes folgend, soll hier aber weniger auf konkrete Forschungsergebnisse feministischer Künstlerinnenforschung eingegangen werden als vielmehr nach dem Verhältnis von Künstlerinnenthema und feministischer Theoriebildung gefragt werden.

Es besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass die feministische Frage nach dem Status der Künstlerinnen in der Kunstgeschichte zugleich eine grundlegende Kanonkritik bedeutet und sie zugleich den ‚Ursprung‘ feministischer Kunstgeschichte überhaupt markiert. Als „erste Phase feministischer Wissenschaft“ legte sie, so lässt sich beispielsweise in den 2007 erschienenen *Grundzügen der Kunstwissenschaft* nachlesen, den Grundstein für weitergehende Kritik am Fach.¹³ Zentraler und immer wieder zitierter Text ist Linda Nochlins Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?*, der 1971 zum ersten Mal publiziert wurde.¹⁴ Nochlin beantwortete die im Titel ihres Textes gestellte Frage mit dem Verweis auf den institutionellen Ausschluss der Künstlerinnen durch eingeschränkte Ausbildungs- und Ausstellungsmöglichkeiten und machte auf die strukturelle Behinderung weiblicher Kreativität im westlichen Kunstsystem aufmerksam.

Auch wenn es mittlerweile kaum mehr einen einführenden Text zur kunsthistorischen Geschlechterforschung gibt, der ohne Verweis auf Nochlin und das Künstlerinnenthema auskommt, ist dies keineswegs als Indiz für die Zentralität des Themas in den kritischen Debatten der jüngsten Zeit zu verstehen. Das Gegenteil ist der Fall. In Sigrid Schades und Silke Wenks 2005 in zweiter Auflage erschienenem Einführungstext *Strategien des Zu-Sehen-Gebens: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte* widmen sich die Autorinnen der Frage, wie feministische Kunstgeschichte methodisch mit den Künstlerinnen verfahren soll unter der bezeichnenden Überschrift *Die strukturellen Grenzen einer Künstlerinnen-Geschichte*.¹⁵ Das Thema scheint abgehakt. Deutlich wird dies auch an einem Vergleich der erwähnten Textstelle mit der Erstausgabe zehn Jahre zuvor. 1995 argumentierten die Autorinnen noch viel ausführlicher gegen eine Künstlerinnengeschichte und schlossen besagtes Kapitel mit der Frage, „ob das Ziel einer feministischen Kritik die Integration in die bürgerlichen Kunstinstitutionen sein kann und soll und ob die

bloße Partizipation an der Definitionsmacht der Institutionen ausreicht, diese selbst zu verändern.“¹⁶ Diese Frage ist in der Neuausgabe des Textes gestrichen, offenbar weil inzwischen klar geworden ist, dass sie mit Nein beantwortet werden muss.

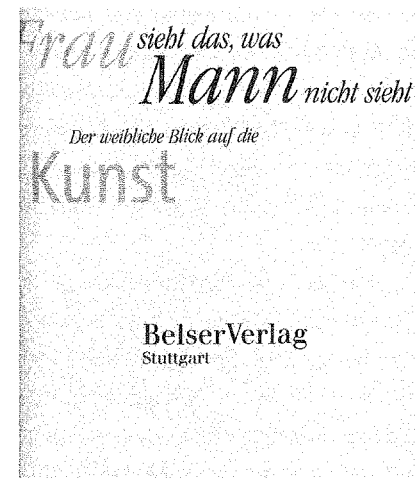
Gleichzeitig ist auffällig, dass diejenigen Veröffentlichungen, die sich dem Künstlerinnen-thema widmen, unter Legitimationsdruck geraten. Beispiel hierfür ist die von Carola Muysers 1999 herausgegebene Quellensammlung *Die bildende Künstlerin*, die, so der Untertitel, *Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten von 1855 bis 1945* beleuchtet. Gleich zu Beginn ihrer Einleitung betont Muysers, dass die biografische Künstlerinnenforschung nicht zu einer Perpetuierung patriarchaler Kanonkonstruktion beitrüge, wie dies Schade/Wenk annehmen.

Wirft man einen erneuten Blick in den bereits erwähnten Einführungsband *Grundzüge der Kunstwissenschaft*, so scheint sich Muysers' Einschätzung jedoch nicht durchgesetzt zu haben. Als Indiz der Rezeption feministischer Debatten in der *mainstream* Kunstgeschichte lesen sich die in den *Grundzügen der Kunstwissenschaft* vorgetragenen Ausführungen als Bestätigung der Auffassung von den „strukturellen Grenzen“ der Künstlerinnenthematik, wie sie bereits Schade/Wenk konstatierten. Held/Schneider beschreiben unter der Überschrift *Frauenforschung, Feminismus und gender studies in der Kunstgeschichte* zwei vermeintlich unvereinbare forschungspolitische Strategien kunsthistorischer Geschlechterforschung. Die eine, die sich mit ‚Kunst von Frauen‘ beschäftigt, wird einer grundlegenden Kanonkritik gegenübergestellt, indem die Autoren die in der feministischen Diskussion geübte Kritik an der Künstlerinnenbiografie wie folgt paraphrasieren: „Wichtiger als die ausgestellten Gemälde von Frauen zu zählen, sei es den Kanon zu destruktuieren, der die Ordnungen der Museen fundiert.“¹⁷

Das Künstlerinnenthema, so lässt sich zusammenfassend feststellen, scheint im Kanon feministischer Theoriebildung nur noch eine untergeordnete Rolle zu spielen. So wie für die sich disziplinär formierende Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts die ‚Kunst von Frauen‘ konsequent an den methodischen und inhaltlichen Rändern des Fachs verhandelt wurde und gerade dadurch kanonbildende Funktion gewann, so dient der feministischen Positionsbestimmung heute die Frage nach der ‚Kunst von Frauen‘ als Konstruktionsmodell *ex negativo*: Avancierte kunsthistorische Geschlechterforschung ist nun gerade das, was Künstlerinnenforschung nicht ist. Um so erstaunlicher ist daher die Tatsache, dass die Frage nach der ‚Kunst von Frauen in der populären kunstgeschichtlichen Literatur der letzten Jahre wieder ähnlich stark zu interessieren scheint wie Ende des 19. Jahrhunderts – und dass auch die Thesen jener Zeit, in verwandelter Form, aber doch erkennbar, mit großem Erfolg wieder aufgewärmt werden.



1 Frances Borzello, *Ihre eigene Welt*, 2000.



2 Ute Scheitler, *Judith Welsch-Köntgen, Frau sieht, was Mann nicht sieht*, 2007 (Frontispiz).

Populäre Renaissancen „der Künstlerin“ Gleich mehrere Publikationen sind nach 2000 zum Thema ‚Künstlerinnen‘ erschienen, darunter Frances Borzellos *Ihre eigene Welt: Frauen in der Kunstgeschichte*, ein reich bebildertes Band, der die Zeit von 1500 bis in die Gegenwart abzudecken verspricht (Abb. 1). Vor allem aber versteht Borzello ihren Beitrag als Warnung vor feministischen Positionen und stellt fest, dass „uns das feministische Programm dazu verleitet, der Künstlerin nicht genau zuzuhören.“ Dies deswegen, weil, „wenn wir feministische Thesen auf Künstlerinnen anwenden, wir Gefahr laufen, alles besser zu verstehen als sie selbst.“¹⁸ Borzello, die Thesen der feministischen Kunstgeschichte gleichzeitig aufgreift und kritisiert, ist ein Beispiel für die Popularisierung kunstgeschichtlicher Gender-Forschung als Karikatur ihrer selbst: Ohne eingehende Auseinandersetzung mit den als unzureichend kritisierten Forschungsansätzen werden sie pauschal als unzureichend und irreführend abgetan – ein Rezeptionsmuster, das Methode zu haben scheint, betrachtet man ein weiteres Buch zum Thema.

Ein 2007 im Belser Verlag erschienenes Werk zum *weiblichen Blick auf die Kunst* macht bereits im Vorwort einen als abenteuerlich zu bezeichnenden intellektuellen Ausgangspunkt deutlich (Abb. 2): „Wir behaupten: Frauen haben einen anderen Zugang zur Kunst! Sie sehen Kunstwerke mit anderen Augen, sie identifizieren sich mit dem Dargestellten [...]. Frauen betrachten Kunst emotional und einfühlsam, sie versuchen, das Gese-

hene zu ergründen.“ Dementsprechend erfolgte auch die Auswahl der vorgestellten Bilder, bei der sich die Autorinnen, wie sie mitteilen, von den Themen leiten ließen, die „vor allem für uns Frauen von Bedeutung sind – zum Beispiel [...] alles rund um Liebe, Partnerschaft und Familie.“¹⁹ Damit unterscheiden sich die Autorinnen schließlich kaum von den misogynen Äußerungen der Kunsthistoriker um 1900, die bei „den Frauen“ ebenfalls eine besondere Nähe zum Emotionalen und ein „anderes“ kreatives Empfinden am Werk sehen wollten.

Die seltsame Wiederbelebung der Thesen von Guhl, Lübke und anderen in der populären Kunstgeschichte von heute ist insofern erschreckend als man gleichzeitig konstatieren muss, dass die neueren Erkenntnisse kunsthistorischer Geschlechterforschung bisher kaum in diesem Ausmaß rezipiert wurden. Rachel Mader hat jüngst überzeugend dargelegt, inwiefern diese „Banalisierung“ des Geschlechterthemas auch in einer Reihe von Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen zu beobachten ist.²⁰ Mader stellt die These auf, dass eben diese Banalisierung verantwortlich für den Erfolg von Künstlerinnen wie Elke Krystufek, Shirin Neshat oder Vanessa Beecroft zu machen sei. Dieser Befund deckt sich mit den hier vorgetragenen Überlegungen. Die differenzierten Theoriemodelle, die die feministische Kunstgeschichte ausgehend von der Auseinandersetzung mit dem Künstlerinnenthema entwickelt hat, werden zu Gunsten einer marktgerechten Pseudo-Thematisierung von Geschlechterpositionen in der Kunst ignoriert. Mehr noch: Die im Fach historisch verankerte Kopplung von Exklusion und Inklusion wiederholt sich hier, auch wenn es auf den ersten Blick den Anschein haben mag, dass die lange vernachlässigte Kategorie Geschlecht nun endlich selbstverständlicher Teil einer auf's so genannte breite Publikum zielenden Kunstgeschichte geworden sei. Statt dessen jedoch amalgamieren Versatzstücke feministischer Kunstgeschichte mit Thesen zur „Frauenkunst“ des 19. Jahrhunderts so, dass zu fragen ist, inwiefern die hier zitierten Beispiele zeitgenössischer Thematisierung des Themas ‚Künstlerinnen‘ nicht als Fortschreiben des systematischen Ausschlusses des Weiblichen zu werten sind, der seinen Ursprung in der intensivierten Beschäftigung mit ‚der‘ Künstlerin in der Kunstgeschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts hat. Viel spricht dafür, vor allem angesichts der Tatsache, dass die vermehrte Thematisierung der Künstlerinnen in den Publikationen der letzten Jahre keineswegs mit einer steigenden Berücksichtigung in Museen und am Kunstmarkt einhergeht.²¹

Genauer zu untersuchen wäre daher, wie einzelne Forschungsperspektiven feministischer Kunstgeschichte zur Öffnung des Kanons beitragen, während andere geradezu reaktionäre Tendenzen befördern. Stärker als bisher müssten hierzu die produktiven Aspekte

der Kanonbildung Berücksichtigung finden, d.h. die produktiven Aspekte des Ausschlusses. Anders formuliert: Das Thema ‚Kunst von Frauen‘ war und ist offenbar als Katalysator an der Formierung zentraler kunsthistorischer Begriffe wie Einfluss, Schule oder Stil beteiligt.²² Zugleich sind es Begriffe, die aus der Konzeption einer Forschungsfrage resultieren: der ‚Kunst von Frauen‘.

- 1 Zur Geschichte feministischer Kunstgeschichte und der Rolle, die das Künstlerinnenthema in der Formulierung feministischer Positionen hatte: Barbara Paul, *Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies*, in: Hans Belting u. a. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2003, S. 297–328; Sigrid Schade, Silke Wenk, *Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte*, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.), *Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 2005, S. 144–185; Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006.
- 2 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori da Cimabue insino a'tempi nostri*, Florenz 1550 (überarbeitet 1568); Giorgio Vasari, *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2004ff.
- 3 Maïke Christadler, *Natur des Genies und Weiblichkeit der Natur. Zur Rekonstruktion moderner Mythen in Künstler-Viten der frühen Neuzeit*, in: Kathrin Hoffmann-Curtius, Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg 1997, S. 32–43, hier S. 34–35. Umfassender zu diesem Thema auch: Maïke Christadler, *Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris ‚Vite‘ und Sofonisba Anguissolas Selbstbilder*, Berlin 2000.
- 4 Brockhaus, 1994.
- 5 Nanette Salomon, *Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden*, in: *kritische berichte* 21 (1993), H. 4, S. 27–40.
- 6 Schade, Wenk (wie Anm. 1), S. 155.
- 7 Zit. n. Carola Muysers, *Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten, 1855–1945*, Dresden 1999, S. 44–45.

- 8 Ebd., S. 42.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd., S. 47.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd., S. 47–48.
- 13 Jutta Held, Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln u. a. 2007, S. 452.
- 14 Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in: *Art News*, Januar 1971 (Nachdruck in: *Dies., Art, Women and Power and Other Essays*, New York 1988, S. 145–178).
- 15 Schade, Wenk (wie Anm. 1), S. 158–159.
- 16 Sigrid Schade, Silke Wenk, *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterforschung in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 340–407, hier S. 351.
- 17 Held, Schneider (wie Anm. 13), S. 463.
- 18 Frances Borzello, *Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte*, Hildesheim 2000, S. 210.
- 19 Ute Scheitler, Judith Welsch-Körntgen, *Frau sieht das, was Mann nicht sieht. Der weibliche Blick auf die Kunst*, Stuttgart 2007, S. 6.
- 20 Rachel Mader, *Frau-Sein verkauft sich gut – Überlegungen und Thesen zu Kunst, Karriere, Geschlecht und Vermarktung*, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* (Juni 2009), H. 47, S. 53–67, hier S. 63.
- 21 Mader macht ebenfalls auf dieses Phänomen aufmerksam und verweist auf die Erhebungen der New Yorker Künstlerinnengruppe *Guerilla Girls*, die darlegen, dass der Anteil an in der Modern and Contemporary Section des New Yorker Metropolitan Museum ausgestellten Künstlerinnen 2004 im Vergleich

zu 1989 gesunken ist (von 5% auf 3%), <http://www.guerillagirls.com/posters/getnakedupdate.shtml>, zit.n. Mader (wie Anm. 20), S. 66.

22 Bisherige Untersuchungen zur Funktion etwa des Stilbegriffs blenden Fragen der Geschlechterdifferenz weitgehend aus, zeigen aber, wie ergiebig eine historische Analyse der Genese und Funktion dieser zentralen kunstgeschichtlichen Kategorie ist. Vgl. hierzu: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a.M. 1986; Hubert Locher, *Wissenschaftsgeschichte als Problemgeschichte. Die ‚kunstgeschichtlichen Grundbegriffe‘ und die Bemühungen um eine ‚strenge Kunstwissenschaft‘*, in: Volker Peckhaus, Christian Thiel (Hg.), *Disziplinen im Kontext. Perspektiven der Disziplinengeschichtsschreibung*, München 1999, S. 129–162.