

Gabriele Werner **Einleitung**

## **Wo stehen wir? Die feministische Kunstgeschichte hat seit ihren Anfängen Theorien des Bildlichen geschrieben und wohlweislich nie eine Bildtheorie<sup>1</sup>**



<sup>1</sup> Demonstration von AbtreibungsgegnerInnen und BefürworterInnen der Fristenregelung, Der Standard, Freitag, 4. September 2009, S. 9.

„Wir“ ist nicht die Kategorie einer Ewig-Gestrigen, die in altvorderen Zeiten verhaftet geblieben ist, weil an ihr die Diskussion um die Ausgrenzungsmechanismen bei der Essentialisierung des Subjekts „Frau“ vorbeigegangen ist. „Wir“ ist ein Appell, ein Aufruf, eine Hoffnung auf eine – um Barbara Pauls Reihung zu übernehmen – feministische, queer-feministische, queere Opposition. Seit der Erklärung der ikonischen oder piktorialen Wende stehen einfache Lösungen und Deutungsmuster wieder hoch im Kurs. Mögen sie in ihrer schriftlichen Form elaborient sein, reduzieren sich die aktuellen, dominanten Bildtheorien auf einen Neo-Phänomenologismus, Neo-Positivismus und Neo-Ontologismus, und jede Metatheorie des Bildes ist genuin eine Theorie eines Schöpfungs- und in seinem Gefolge Künstlermythos. Sie wird Kunsttheorie (was auch außerkünstlerische Bilder betrifft), oder sie ist – wie in Teilen der Medienwissenschaften zu beobachten – purer Technizismus.

Die Sektion „Kanones feministischer Kunstgeschichte“ der XXX. Tagung des Verbands Deutscher Kunsthistoriker konnte nur stattfinden, weil ich als Sektionsleiterin auf

Grund der mangelnden Resonanz auf den Call for papers persönlich Kolleginnen angesprochen habe; die TeilnehmerInnenzahl der Sektion war erschütternd gering. Das spiegelt in keiner Weise unsere alltägliche Arbeit in den Institutionen wider und auch nicht das Interesse der Studierenden an den Universitäten. Symptomatisch jedoch ist, dass es die Sektion „Bildwissenschaft“ war, die das Interesse zu binden vermochte. Sigrd Schade hat dieses anhand der Einleitung von Hans Belting zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband „Bildfragen“ deutlich benannt. Die „Bildwissenschaft“ integriert Themen, „die in den letzten 25 Jahren erfolgreich von VertreterInnen der Gender Studies erforscht wurden – jedoch so, als hätte es diese nicht gegeben.“<sup>2</sup> Diese feministische Tradition zu verschweigen ist aber für Theorien vom Bild von Nutzen. Ohne eine feministische Repräsentationskritik kann eine Bildmagie zelebriert werden, die das Bild zum Träger von Handlungen und Aktionen macht. Ohne eine kritische Befragung von Geschlechterkonstruktionen kann „Körperlichkeit“ als eine naturhafte Konstante eingeführt werden, ohne eine methodische und theoretische Begründung für diese Grundlegungen erläutern zu müssen. Ohne eine sprachkritische und diskurstheoretische Reflektion des eigenen Tuns und des fachlichen Zustandekommens von Kanones, braucht sich eine dekulturnierte Bildontologie erst gar nicht begründen. Und ohne eine fundierte Analyse zu Subjektkonstituierungen kann die Autonomie der Kunst, können Mythen von Autorschaft und Meisterkult Kanon bleiben.

Theorie und politischer Habitus gehen Hand in Hand. Wenn hier also darauf hingewiesen wird, dass erneut Frauen als Wissenschaftlerinnen, Theoriebildnerinnen und Themenstellerinnen ausgeschlossen werden, so hat das nichts mit einem Beleidigtsein zu tun, sondern ist ein Hinweis darauf, dass das Fach seit der Behauptung einer ikonischen oder piktorialen Wende droht, hinter seine Erkenntnisse zurückzufallen und deutlich an Qualität einzubüßen. Mit dem Versuch, die „Bildwissenschaft“ als neue interdisziplinäre Metawissenschaft zu etablieren, sind keine neuen Erkenntnisschritte zu verzeichnen.

### Wo „wir“ (im Bilddiskurs) gelandet sind

**Beispiel 1** Zitat: „Was das Geschlecht von Bildern betrifft, so ist klar, daß die ‚Mangel-Position von Bildern feminin ist, denn sie konstruiert den Zuschauer, wie Norman Bryson sagt, ‚um eine Opposition zwischen der Frau als Bild und dem Mann als Träger des Blicks‘. Die Frage, was Bilder wollen, ist dann untrennbar von der, was Frauen wollen. [...] Kurz, das Begehren des Gemäldes ist, mit dem Betrachter den Platz tauschen, ihn erstarren zu lassen oder zu paralisieren, indem es ihn – durch das, was man den ‚Medusa-Effekt‘ nennen könnte – in ein Bild für den Blick des Bildes verwandelt. Dieser Effekt ist vielleicht der

klarste Beweis dafür, daß die Macht von Bildern und die Macht von Frauen wechselseitig als Modell füreinander fungieren und daß, was verachtet, verstümmelt und kastriert ist, ein Modell sowohl für Bilder wie für Frauen darstellt. Die Macht, die sie wollen, manifestiert sich als *Fehlen*, nicht als Besitz.“<sup>3</sup>

**Beispiel 2** Zitat: „Dies Buch ist nicht geschrieben, um technische Medien gegen optische Künste auszuspielen, ganz im Gegenteil. Wer einmal den Apollontempel im arkadischen Bassai betreten oder die Marmoridole der Kykladen bewundert hat, wird wissen, was das heißt. Deshalb freut es mich ganz besonders, daß die russische Übersetzung (im Unterschied zum Original) schon auf dem Umschlag das schönste Tafelgemälde zeigt, dem ich im Leben begegnet bin: Johannes Vermeers Mädchen mit dem roten Hut von 1665. [...] Vermeer ist tot, die junge Holländerin ist tot. Ihre Augen liegen tief im Schatten, um uns Männern zu bedeuten, daß Gegenliebe ja so unberechenbar wie schön ist. Und doch wird dieser glühend rote Mund solange leuchten, wie Augen für die Kunst geöffnet bleiben. Seitdem in Florenz die Zentralperspektive und in Flandern die Ölmalerei erfunden worden sind, hat die Kunst ein halbes Jahrtausend lang den Beweis antreten können, daß Sokrates (um von Kant ganz zu schweigen) auf dem Holzweg war: Es gibt gar nicht ‚das Schöne‘, sondern (mit Hippias von Elis) nur ‚schöne Mädchen‘. [...] Aber auch Vermeers frühe Gemälde folgen noch platonischen Ideen. Sie zeigen Leiber aus der Ferne, aus einer Transzendenz, die wir platonisch oder christlich nennen können. Erst auf seinen letzten Bildern kommt das Malerauge den Modellen so nahe wie ein Mann, der die Geliebte im nächsten Augenblick schon in den Armen hält und küßt.“<sup>4</sup>

**Kanones und Repräsentationskritik** Seit ihren Anfängen hat die – biographisch, institutionskritisch, psychoanalytisch, semiologisch und kulturwissenschaftlich ausgerichtete – feministische Kunstgeschichte Theorien des Bildlichen mitgeschrieben. Auch wenn es, wie Maïke Christadler aufgezeigt hat, Momente einer lediglichen „Addition des Kanons“ gegeben hat, weil traditionelle Muster einer dem männlichen Künstler vorbehaltenen Meisterschafts-Erzählung für Künstlerinnen-Viten beibehalten wurden,<sup>5</sup> lässt sich für die feministische Forschungen spätestens in den 1980er Jahren zeigen, wie eine konsequente Zusammenführung von Ikonografie und Ikonologie mit einer Analyse der Geschlechterkonstruktionen zu einer Bildkritik führte, die eine entscheidende Modernisierung des Repräsentationsbegriffs bewirkte. So weisen z. B. Detailforschungen zur Portraitmalerei in der Renaissance insofern weit über ihren Gegenstand hinaus, als dass mit ihrer Hilfe die kulturellen (literarischen und sozialen) Bedingungen der Herstellung von Schönheit anhand von Frauenbildnissen aufgezeigt und jedwede Abbildtheorie grundlegend hinterfragt

werden konnte.<sup>6</sup> Die Trennung zwischen dem Bild von Weiblichkeit und der vermittels des Titels auf sie verweisenden historischen Person war schon zu diesem Zeitpunkt eine kritische Theorie des Bildlichen, die jedoch zehn Jahre später einer Offenbarung gleich in eine Ontologie des Bildes verdreht wurde: Bilder würden zeigen, was sie selbst nicht sind.<sup>7</sup>

**Bild und Künstlermythos** Mit der kritischen Lektüre von Künstlerviten und der Hinterfragung des Prinzips von Autorschaft wurden in vielfältigen Ansätzen feministischer (Kunst)Wissenschaft zwei Forschungsfelder eröffnet, die hinter den dominant werdenden Theorien zum Bild zu verschwinden drohen: die historische Analyse zur Entstehung eines souveränen Subjektverständnis und in seiner Folge die kritische Befragung der metaphysischen Überfrachtung der Hand des Malers bei der Führung seiner Werkzeuge.

Eine Forschung, die „das Bild“ in der 1. Person singular als Akteur oder Agent ins Zentrum seiner Erzählung stellt, ignoriert jene Forschungserkenntnisse, die Identität und Subjektivität in der Frühen Neuzeit innerhalb einer historischen Verfertigung sozietärer Kanones der Moral- und Tugendlehren beschreibt, für die nicht nur die Konstruktion eines autonomen Selbst noch in fernen Weiten liegt; diese historischen Forschungsergebnisse zeigen weit prinzipieller auch die Kontingenz der neuzeitlicher Subjektvorstellungen. Gender-analytische, repräsentationskritische Ansätze vermögen darüber hinaus auch Stil- und Formfragen weit präziser auf ihre geschlechterpolitischen Implikationen hin aufzufächern.<sup>8</sup> Doch dort, wo „das Bild“ in einem gegen-modernen Sinne als Ur-Grund behauptet wird, werden damit zusammenhängend die ‚Gabe‘ und die ‚Meisterschaft‘ des Künstlers wieder beschreibende Kategorien, vermittelt über den zeitgemäßer erscheinenden Begriff vom „body turn“. Körper und Bild werden dem Konzept eines herausragenden ‚Ich‘ eingeschrieben. Die Konjunktur neuerlicher biologistischer Körpervorstellungen, die in Theorien vom Bild hausen,<sup>9</sup> ist das derzeit deutlichste Zeichen für eine Ignoranz, die nicht mit einem Fehlen von Wissen erklärt werden kann, sondern im Sinne Londa Schiebingers mit einem System des Nicht-Wissen-Wollens.<sup>10</sup>

Die Stärkung jener Ansätze indes, die der Vorstellung eines, der „klassischen Konzeption des Zeichnens implizierte(n) Wissens von der Ordnung des Körpers, indem sie die Vorstellung einer störungsfreien Vermittlung zwischen Geist- und Muskeltätigkeit voraussetzt“, widersprechen<sup>11</sup>, hätte den Effekt, den in der Theorie vom Bild als Handlungssträger mit transportierten Künstlermythos offen zulegen. Gleiches gilt für jene Untersuchungen, welche die „Ineinssetzung von *maniera* und Pinsel“ in der Kunstbeschreibung des 17. Jahrhunderts als Inszenierung des Künstlersubjekts vorstellen.<sup>12</sup> Diese, dem Künstlermythos in Theorien vom Bild entgegnetretenden Forschungsergebnisse, zeigen ein Pro-

duktiv-Werden jener (konfrontativen) Begegnung, von der Grisela Pollock spricht: „Feminism encounters the canon as a discursive strategy in the production and reproduction of sexual difference and its complex configurations with gender and related modes of power.“<sup>13</sup>

**Das Bild ist als singulärer Gegenstand nicht zu haben** Neuerdings begegnet Pollock ihren LeserInnen mit der Idee eines „virtual feminist museum“ und meint damit, die Potentiale und Möglichkeiten vielfältiger Begegnungen an diesem kanonisierten Ort der Kunstpräsentation und der Kunstgeschichtsschreibung auszuloten. Das Konzept dieses feministischen Museums ist nicht die epochale, stilistische oder motivische Zusammenstellung von meisterlichen Einzelwerken in einem virtuellen Raumprogramm, sondern das methodische Denken in Bildtableaus, worin sicherlich die konsequenteste Warburgrezeption liegt.<sup>14</sup> Warburgs Bildwissenschaft als ‚namenlose Wissenschaft‘ war keine kategorisierende Bildtheorie, sondern eine kontextuelle Bilderwissenschaft; nicht das Einzelbild stand im Zentrum seiner Interpretation, sondern eine relationale Kette von Darstellungen wurde in ihren Signifizierungsprozessen von ihm gedeutet.

Bildtheorien hingegen – und dies gilt nicht etwa nur für die derzeit vorliegenden, sondern für jedwede phänomenologische und positivistische Theorie vom Bild, die dieses als solches zum Gegenstand nimmt – sind Seinstheorien, die in die Frage münden, was ein Bild sei, die Konstruktionen einer ikonischen Differenz hervorbringen und die sich in den Begründungen einer Entgegensetzung von Schrift und Bild zeigen. Das heißt, sie ruhen per se schon auf Fundamental-Differenzen, die ontologisch erklärt werden.

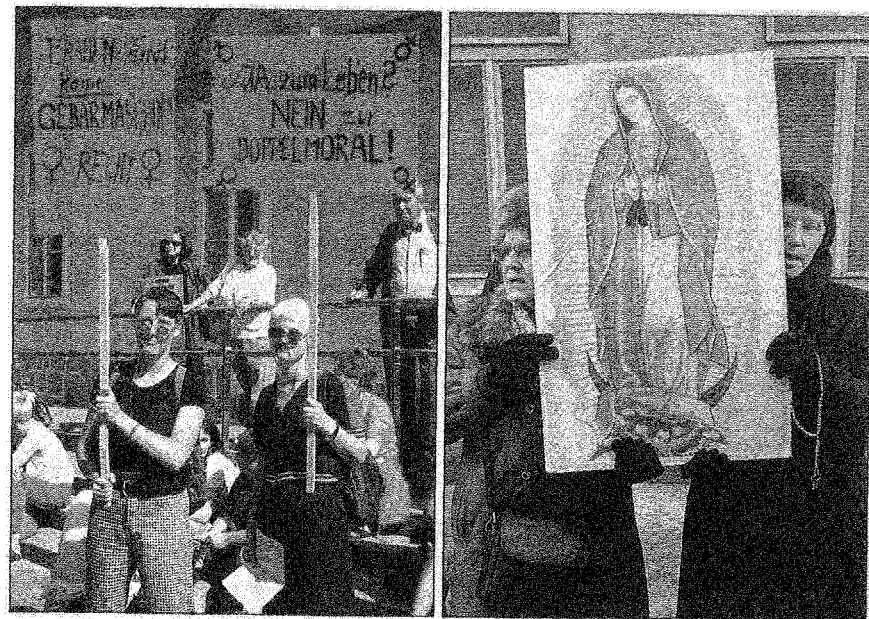
Die erste Differenzierung, die dazu getroffen werden muss, ist eine Scheidung der Dingwelt, derzufolge Kunst die Dingwelt durch Geschaffenes vermehrt, während die Technik Dinge durch Herstellung hervorbringt; beide sind nicht Gewordenes wie die naturhaften Dinge – so die Logik einer Seinsdefinition, auf deren Grundlage die Sonderstellung von Kunstwerken begründet wird.<sup>15</sup> Die Idee des Kunstwerks als Werk, im Unterschied zum (Werk)Zeug, zur Ware, zu einem Naturgegenstand, liegt dort zugrunde, wo das Bild als isolierbares Einzelphänomen mit seiner Materialität (oder wie in einigen Medientheorien mit seiner Immaterialität) in dieser gesonderten Existenzweise seine Wirkung entfalten soll. Dies gilt auch für Bildtheorien, die nicht nur für künstlerische Arbeiten, sondern für ‚Bilder‘ schlechthin verfasst worden sind. In der Kunstgeschichte kehrt damit eine Bildtheorie wieder zurück, mit der schon vor über 20 Jahren – nicht unter dem Schlagwort „iconic turn“, sondern unter dem Stichwort „Bildhermeneutik“ –, heftig gerungen wurde.<sup>16</sup> Für Medientheorien scheint eine Ontologie des Bildes nicht minder attraktiv, da mit ihr ein

Bildstatus der referenz- und signifikationslosen, technizistisch gefassten „reinen Sichtbarkeit“ behauptet werden kann.<sup>17</sup>

Die zweite Differenzierung, die eine Theorie vom Bild voraussetzt, ist diejenige zwischen Bild und Sprache (und bei der redundant Schrift, Text und Sprechen mit Sprache in eins gesetzt wird). Diese Unterscheidung wird in Bildtheorien zu einem Essenzialismus, der dem Anschein der benutzen Kategorien nach seinen Ursprung bei Michel Foucault haben soll: „Der Primat der Schrift wird aufgehoben, und damit verschwindet jene uniforme Schicht, in der sich unendlich das Gesehene und das Gelesene, das Sichtbare und das Aussagbare kreuzten.“<sup>18</sup> Die von Foucault als historisches Phänomen im Übergang von 16. zum 17. Jahrhundert beschriebene Veränderung der Sprache von einem „rohen und primitiven Sein in der einfachen materiellen Form der Schrift“ zu einem „Raum repräsentativer Zeichen“, in dem eine Ähnlichkeit zwischen Dingwelt und Zeichen seither nicht mehr sicher begründet werden kann, wird für eine dichotome Existenzbehauptung von Bild und Sprache umgeschrieben, indem das Sichtbare als das Nicht-Diskursive und das Aussagbare als das Diskursive für eine Theorie vom Bild zu einem Wesensunterschied erklärt wird. Eine notwendige Berücksichtigung der theoretischen Inkohärenz Foucaultscher Kategorienbildung<sup>19</sup> und die von ihm selbst als problematisch beschriebene Abhängigkeiten nicht-diskursiver und diskursiven Praktiken und Beziehungen,<sup>20</sup> wird dem Reduktionismus geopfert.

Der Gestus dieser dichotomisierenden Argumentation ist hingegen die kanonische Verbindung des herausragenden Einzeldings mit seinem kongenialen Interpreten. Zugespitzt lässt sich sagen, dass es nicht um Bildtheorien geht, sondern um die Bewahrung des Bildes vom männlichen Wissenschaftler als autonome Autorität, der den Umweg über den Künstler-Schöpfer gar nicht mehr braucht, weil nun er selbst das Bild hervorbringt.

In der Belehnung unterschiedlicher Theorieansätze wird dieser Prozess der Bilderzeugung deutlich. Die Verwendung der Begriffe „Bildhandeln“ oder „Bildakt“, durch die das Bild den Status eines Akteurs oder Agenten von Handlungen erhält, lassen vermuten, dass Übertragungen einerseits aus der actors-network-theory und andererseits aus der Sprechakt-Theorie in eine Bildtheorie eingezwängt werden. Doch weder werden die enormen Reibungsverlust und die logischen Widersprüche mitzureflectieren, die dabei entstehen, wenn beide Theorien auf das Artefakt Bild angewendet werden. Für die actors-network-theory ist die These vom Wissens-„Objekt“ eine Agent/Akteur Intervention gegen einen Entdeckungs-Mythos und gegen eine fraglos gegebene Objektivität der Wissenschaften. Einen Sprechakt im Singular gibt es weder bei John Langshaw Austin noch bei John Searle. Sprechen als Handlung und Sprechen als Bedeutungsproduktion setzt zudem not-



2 Demonstration von Abtreibungsgegnerinnen und BefürworterInnen der Fristenregelung, *Der Standard*, Freitag, 4. September 2009, S. 31.

wendig eine soziale Beziehung der Konversation voraus, d. h. Subjekte in Interaktion. Die Vernachlässigung eines, diskurskritisch in die Theorieproduktion einbezogenen, Bedeutung schaffenden, kontingenten Subjekts, lässt „das Bild“ durch „den Meister-Dekodierer“ (Donna Haraway) sprechen.

Es ist nicht so, dass die Gegenstände eines wissenschaftlichen Diskurses außerhalb von diesem gebildet werden, Disziplinen und Diskurse stellen ihre Gegenstände ebenso her wie sie die Subjekte der Disziplin und des Diskurses herstellen. Für die feministische, queer-feministische, queere Kunstgeschichte bedeutete dies, dass auch die hier entwickelten Theorien des Bildlichen und die Subjekte der Disziplin Effekte ihrer Theorien sind. Bislang lässt sich hierzu beobachten, dass sich im Verlauf ihrer Geschichte Standards herausgebildet haben, die in einer permanenten Spannung zwischen Bewahrung und Weiterentwicklung eins sicher nicht werden: Kanones. Wissenschaftspolitisch bedeutet dies, dass an dem ruhigen Hafen festgelegter Ordnungen, verbindlicher Vorschriften und unabdingbarer Lehrsätze wohl immer vorbei gesegelt werden wird, was durchaus entnervte oder fatalistische oder auch verängstigte Reaktionen hervorrufen

kann. Aus diesem Grund leitete dieser Text mit einem Appell ein, eine neuerliche, deutlich sichtbare Standortbestimmung vorzunehmen.

**Nachsätze** Die erste Fassung dieses Beitrag war unter dem Eindruck geschrieben, dass in Österreich Rechtsradikalismus und Neonazismus wieder salonfähig geworden sind und Sozialdemokraten ernsthaft darüber nachdenken mit Rechtsradikalen und Neonazis zu koalieren (und die Bestätigung der NPD in Sachsens Landtag mit ihrer ganzen Bedrohlichkeit in diesem Szenario wahrgenommen wird); dass es in Österreich wieder Demonstrationen von Abtreibungsgegnern mit besorgniserregender Teilnehmerzahl gibt und in dem immer wieder Mittel und Wege gefunden werden um zu verhindern, dass Frauen Rektorinnen von öffentlichen Universitäten werden.<sup>21</sup> Der Appell darüber nachzudenken, ob eine deutliche Sichtbarmachung feministischer, quee-feministischer, queerer Positionen geboten ist, ist auf die im deutschsprachigen Raum wieder zur Selbstverständlichkeit gewordene Gewohnheit, kunst-, kultur- und medienwissenschaftliche Tagungen unter Ausschluss von Frauen als Referentinnen abzuhalten, gerichtet. Vor der Drucklegung haben die Studierenden-Proteste begonnen, und hat es in Wien eine Studentinnen-Initiative gegeben, die sich gegen verbale und physische sexuelle Übergriffe von Studenten im besetzten Audimax wehrten: „Sexistischer Umgang ist Ausschlussmechanismus. Eine breite Protestbewegung wird damit unmöglich!“, heißt es in einem Flugblatt. Die Frauen haben Teilerfolge erzielt. Sie haben einen eigenen Raum besetzt, das Plenum im Audimax (und im zweiten besetzten Hörsaal der Universität Wien) hat einer RednerInnenliste zugestimmt, bei der Frauen vorgereicht werden, andernorts wurden Listen nach dem Reißverschlussprinzip beschlossen.

1 Für Kommentare und Korrekturen danke ich Susanne Lummerding und Bettina Uppenkamp

2 Sigrid Schade, What do „Bildwissenschaft“ Want? In the Vicious Circle of Iconic and Pictorial Turn, in: Kornelia Imesch, Jennifer John, Daniela Mondini, Sigrid Schade, Nicole Schweizer (Hg.), *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies, Histoire de l'art et études genre, Art History and Gender Studies (Kunstgeschichte der Gegenwart, Bd. 8, hrsg. von Peter J. Schneemann), Bern 2008, S. 51.*

3 W.J.T. Mitchell, Was wollen Bilder wirklich? in:

Ders., *Bildtheorie* (hrsg. von Gustav Frank), Frankfurt a.M. 2008, S. 355, 356 (hervorh. Mitchell).

4 Friedrich Kittler, Aus der deutschen Fassung des Vorworts in: Ders., *Optische media, Moskva 2009* (russische Ausgabe von: *Optische Medien. Berliner Vorlesung*, Berlin 1999).

5 Maïke Christadler, Kanonische Geschichten: Künstlerinnen-Viten zwischen den Feminismen, in: Kornelia Imesch, Jennifer John, Daniela Mondini, Sigrid Schade, Nicole Schweizer (Hg.), *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies, His-*

toire de l'art et études genre, *Art History and Gender Studies (Kunstgeschichte der Gegenwart, Bd. 8, hrsg. von Peter J. Schneemann), Bern 2008, S. 53–61.*

6 Vgl. Elizabeth Copper, *The Beauty of Woman. Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture*, in: Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy J. Vickers, *Rewriting the Renaissance. The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago/London 1986, S. 175–190.

7 Reinhard Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen. Vom Spiegel zum Kunstbild*, München/Wien 1999, S. 10.

8 Vgl. Paola Tinagli, *Woman in Italian Renaissance art: Gender, Representation, Identity*, Manchester/New York 1997, S. 44ff.

9 Vgl. hierzu: Hanne Loreck, *Bild-Andropologie? Kritik einer Theorie des Visuellen*, in: Susanne von Falckenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle, Bettina Uppenkamp (Hg.), *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002*, Marburg 2004, S. 12–26.

10 Londa Schiebinger, *Verlorenes Wissen. Systeme der Ignoranz und die Beschränktheit der Taxonomie dargestellt am Beispiel der Flos Pavonis, einem Abortivum*, in: *Frauen Kunst Wissenschaft. Halbjahreszeitschrift*, heft 23. *Früchte der Kunst – Hybrides aus Natur, Wissenschaft, Kunst und Geschlecht*, Marburg 1997, S. 7–28.

11 Barbara Wittmann, *Zeichnen, im Dunkeln. Psychophysiologie einer Kulturtechnik um 1900*, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 165–186.

12 Nicola Suthor, „Il pennello artificioso“. Zur Intelligenz der Pinselführung, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.), *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York 2006, S. 114–136.

13 Grisela Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London/New York 1999, S. 26.

14 Griselda Pollock, *Encounter in the Virtual feminist Museum. Time, space and the archive*, London/New York 2007, S. 1–27.

15 Diese auf Martin Heidegger beruhende Unterscheidung wird über Max Bense bis zu Gottfried Boehm fortgeschrieben.

16 *Bildhermeneutik*, so Konrad Hoffmann, grenze die Kunst „von kommunikativer Wirklichkeitserfahrung (Sprache) und von der geschichtlichen Zeit“ ebenso ab, so wie „der hermeneutische Blick vom Sehenden, dem Subjekt“ absehe – „als reale Größe, sprach- und zeitgebunden, zeitgetragen.“ Schon damals verwies Hoffmann darauf, das die Bildhermeneutik „ihr programmatisch angestrebter Selbstausschluss von der Wirklichkeit“ sei und er wird nicht müde zu betonen, dass mit ‚Wirklichkeit‘ Sprache und Geschichte gemeint sind. Konrad Hoffmann, *Die Hermeneutik des Bildes*, in: *kritische berichte*, Heft 4, Jahrgang 14, 1986, S. 36ff. Hinsichtlich der Preisgabe dieser Wirklichkeitsverflechtung, welche Kunstwerke, KünstlerInnen und BetrachterInnen gleichermaßen betreffen, sprach Willibald Sauerländer von der „restaurierte(n) Beschwörung der ewigen Gegenwart der alten Kunst“ und der „traditionellen Konfrontation von ‚Sehenden‘ und ‚Rekonstruierenden‘“, Willibald Sauerländer, *Kunst ohne Geschichte*, in: *kritische berichte*, heft 4, Jahrgang 13, 1985, S. 62f.

17 Vgl. Oliver Fahle, *Das Bild und das Sichtbare. Eine Bildtheorie des Fernsehens*, in: Oliver Fahle, Lorenz Engell (Hg.), *Philosophie des Fernsehens*, München 2006, S. 77–90.

18 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1988, S. 75.

19 Vgl. Thomas Lemke, *Eine Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität*, Hamburg 1997, S. 47–53.

20 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1992, S. 70.

21 So geschehen an der Medizinischen Universität in Innsbruck, an der Universität für Bodenkunde Wien und an der Akademie für bildende Kunst Wien.