

## Haben nur Männer Stil?

### Zum Geschlecht einer ästhetischen Kategorie.

Maike Christadler

#### 1. Linguistic turn

Auch die Kunstgeschichte beteiligt sich – spätestens auf dem XXVI. Deutschen Kunsthistoriker-Tag 2001 in Hamburg ist das deutlich geworden – an der Suche danach, was wohl ‚nach‘ dem linguistic turn die methodische Verortung der Disziplin sein wird. Zum ersten Mal wurde eine Sektion ausgerichtet, die gleich verschiedene ‚turns‘ aufgriff und weiterführend diskutieren sollte.<sup>1</sup> Die Geschlechtergeschichte wurde der Untersektion: „The Anthropological Turn: Gender Studies als Kunstgeschichte“ zugeschlagen; die beiden weiteren Untersektionen trugen Titel anderer ‚turns‘: „The Iconic Turn: Kunstgeschichte als Bildgeschichte bzw. –wissenschaft“ und „The Spatial Turn: Das neue Interesse am Raum“.

Doch diese vermeintlich offene Positionierung des Fachs angesichts von ‚turns‘, aus denen nur ausgewählt zu werden braucht, ist trügerisch: Denn der bereits nicht mehr auftauchende und doch zentrale Referenzpunkt bleibt der linguistic turn und dessen Diskussion fällt in der deutschsprachigen Kunstgeschichte, um es mit Sigrid Schade zu formulieren, mit seiner Verwerfung zusammen.<sup>2</sup>

Schon 1992 glaubte Horst Bredekamp, es lohne sich nicht mehr „auf einen Zug im Bremsvorgang“ aufzuspringen – er meinte damit die sprachwissenschaftlichen Analysemethoden –, was er 1998 in einem Vortrag und 2000 mit dessen Veröffentlichung nochmals bestätigend zusammenfasste.<sup>3</sup> Fast schien 1992 ein Aufatmen durch die deutsche Disziplin zu gehen, als W.J.T. Mitchell seinen inzwischen zum grundlegenden

---

<sup>1</sup> Titel der Sektion: Turns and Terms: Kunstgeschichte(n) und ihre Begriffe an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert. Zum Anspruch „weiterführend zu diskutieren“ vgl. Barbara Lange, Zur Sektion ‚The Anthropological Turn – Gender Studies als Kunstgeschichte des XXVI. Deutschen Kunsthistorikertages in Hamburg 2001, in: kritische berichte 29/4 (2001), 59f.

<sup>2</sup> Sigrid Schade, Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten „pictorial turn“, in: Zeitschrift des schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft – zum 100jährigen Bestehen, Zürich 2001, 1-11, hier 3.

<sup>3</sup> Horst Bredekamp, Einbildungen, in: kritische berichte 28/1 (2000), 31-37.

Diskussionspapier avancierten Artikel „The pictorial turn“ publizierte.<sup>4</sup> Mitchell, der allerdings über die englischsprachige Kunstgeschichte schreibt, beginnt seinen Text mit dem statement: „Linguistics, semiotics, rhetoric, and various models of ‚textuality‘ have become the lingua franca for critical reflections on the arts, the media, and cultural forms. Society is a text. Nature and its scientific representations are ‘discourses’. Even the unconscious is structured like a language.“ (89) Letztlich zieht er paradoxerweise aus dieser „Dominanz des Sprachlichen“ die Erkenntnis, dass sich ein „pictorial turn“ anbahne, den er folgendermaßen zu charakterisieren versucht: „Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naive mimetic theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial ‘presence’: it is, rather, a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, discourse, bodies, and figurality.“ (91) Sigrid Schade hat erst kürzlich in ihrem Aufsatz „Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein“ die Abhängigkeit Mitchells gerade von den (semiotischen) Ansätzen gezeigt, die er zu verwerfen sucht; sie hat außerdem nochmals auf zwei Vorannahmen aufmerksam gemacht, die sich immer wieder dort finden, wo die sprachwissenschaftliche Analyse außer Kraft gesetzt werden soll: das ist einerseits die Behauptung, wir seien einer „Bilderflut“ ausgesetzt und lebten in einer „Zivilisation des Bildes“ und andererseits das Missverständnis, dass eine semiologische Analyse sich ausschließlich mit Begriffen und Sprache beschäftige.<sup>5</sup> Schade hat deshalb in ihrem Aufsatz nochmals die Grundlagen einer ‚linguistischen‘ Analyse von Bildern zusammen gefasst. Sie weist einerseits hin auf die Kognitionswissenschaften, die mit empirischen Studien eine analoge visuelle Erfassung von Texten und Bildern belegt haben; andererseits stellt sie – mit Roland Barthes und Ferdinand de Saussure – heraus, dass „(i)n der Semiologie Zeichen-Systeme untersucht (werden), innerhalb derer Text und Bild bereits in unauflösbarer, wenn auch nicht immer sichtbarer Beziehung zueinander gedacht werden. Wenn also in diesem Sinne von Sprache, Text, Textualität etc. die Rede ist, so ist damit ein Geflecht aus bedeutungsstiftenden Elementen, (sind) immer schon Bilder *und* Begriffe gemeint.“ (11). Außerdem führt sie vor, wie das Reden und Schreiben über Bilder – selbst wenn es sich um Bilder der ‚Neuen Medien‘ handelt – sich immer wieder auf sprachliche Strukturen zurückführen lässt, die eine Bedeutung generieren, die gleichzeitig wieder verschleiert werden soll. Diese Einsicht konterkariert auch die Evokation einer „Bilderflut“ – die doch immer nur sprachlich gefasst werden kann.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> W.J.T. Mitchell, The pictorial turn, in: Artforum (march 1992), 89-94. Deutsch: Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997.

<sup>5</sup> Schade, Vom Wunsch der Kunstgeschichte, 4, 9-11.

<sup>6</sup> Schade in ihrem Eröffnungsvortrag zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin, September 2002.

1987 hat Donald Kuspit für den englischen Sprachraum prägnant vier Hauptgründe für den irreduziblen Widerstand der Kunstgeschichte gegen eine sprachwissenschaftliche Analyse der visuellen Künste identifiziert<sup>7</sup>: 1) Jedes einzelne Kunstwerk erfahre eine ‚Sakralisierung‘, werde mit der Aura der Authentizität versehen; 2) Das Kunstwerk sei Dokument einer besonderen (künstlerischen) Subjektivität, die als repräsentativ für ein vorsprachliches menschliches Begehren gesetzt wird; 3) Bildende Kunst habe mehr mit Körperlichkeit zu tun als die Zeichenhaftigkeit von Sprache; 4) Last not least sei die Kunstkritik begleitet von der Angst, Kunstwerke mit jeglicher Form von rationaler Analyse immer sofort zu demystifizieren.

In Deutschland ist es seit den 1980er Jahren die feministische Kunstgeschichte gewesen, die den Mythos männlicher Autorschaft bei der Konstruktion des kunstgeschichtlichen Kanons, der so zentral für die Konstitution des Fachs ist, mit Hilfe diskurstheoretischer Ansätze dekonstruiert hat<sup>8</sup> - der mainstream hat jedoch keine Kurskorrektur für nötig befunden. Im Gegenteil. Was sich beobachten lässt ist, dass gegen die ‚Bedrohung‘ durch die „visuelle Zeitenwende“ (Bredekamp) eine Kunstgeschichte stark gemacht wird, die sich aufgrund ihrer Genealogie als ‚prototypischer Kulturwissenschaft‘ gerade mit der Berufung auf ihre traditionellen (begrifflichen) Instrumente als „Leitwissenschaft“ positionieren will.<sup>9</sup> Es scheint also, als seien die oben genannten Gründe des Widerstands der Kunstgeschichte gegen eine sprachwissenschaftliche Analyse ihrer Untersuchungsgegenstände aufgehoben in einer generellen Rehabilitation des disziplinären Instrumentariums und der Institutionalisierung einer ‚anderen‘ Genealogie (der Warburgschen). Damit ist der wissenschaftsgeschichtliche Kanon des Fachs exemt und jede Kritik an den Methoden der Disziplin wird hinfällig, denn gerade sie weisen der Kunstgeschichte ihre Sonderstellung zu.

Mit dieser Abgrenzung gegen diskursanalytische Interpretationsansätze (die sowohl sprachwissenschaftliche als auch feministische Forschung umfassen) formieren sich die

---

<sup>7</sup> Donald Kuspit, Traditional Art History's Complaint Against the Linguistic Analysis of Visual Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 45/4 (1987), S. 345-349.

<sup>8</sup> Zahlreiche Texte sind zu diesem Themenkomplex erschienen; stellvertretend seien hier genannt: Sigrid Schade/Silke Wenk, Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, 340-407 und Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit, Marburg 1997 (Akten der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Tübingen 1996, 1. Sektion).

<sup>9</sup> Bredekamp, Einbildungen, 35f. verweist darauf, dass die Kunstgeschichte in der Tradition Warburgs und Panofskys immer schon ein kulturgeschichtliches Interesse gehabt habe, dass also die Interdisziplinarität eine „conditio sine qua non“ des Fachs sei – jedoch nur solange auf die „strikt fachspezifische Fundierung“ (die Formanalyse) nicht verzichtet wird. Siehe auch Rosalind Krauss, Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten, in: Texte zur Kunst 20 (1995), 61-67. Die Autorin plädiert für eine Rückbesinnung auf das ‚klassisch-kunsthistorische Instrumentarium‘. Vgl. zu beiden Schade, Vom Wunsch der Kunstgeschichte, 7.

Vertreter der aktuellen Kunstgeschichte neu und präsentieren als ‚Fortschrittsmodell‘ der Disziplin eine (menschlich-männliche) Anthropologie des Bildes, die als ‚allgemeine Bilderwissenschaft‘ nahtlos an die (korrigierte) Tradition des Fachs anknüpft und bestehende geschlechtshierarchische Strukturen fixiert.<sup>10</sup>

Vor diesem Hintergrund möchte ich in meinem folgenden Text nochmals beispielhaft die methodischen Grundlagen der Disziplin historisch beleuchten, um deutlich zu machen, dass das kunsthistorische Instrumentarium keineswegs (geschlechts)neutrale „Formanalysen“ oder auch nur Beschreibungen hervorbringt.<sup>11</sup> Dazu untersucht mein Beitrag die sprachhistorische Konstruiertheit eines ästhetischen Konzepts, das in der Kunstgeschichte ein prominentes Analyseinstrument ist: den ‚Stil‘. Stellvertretend kann hieran gezeigt werden, dass es eine unhintergehbare Verquickung von Dargestelltem, also dem, was wir sehen, und seiner sprachlichen Darstellung, also der Kunstkritik, gibt. Die Terminologie der Beschreibung schafft gleichzeitig Klassifikationskategorien, die ihrerseits kategorisch für die Bestimmung von ‚Qualität‘ werden. Der Stil-Begriff ist hierfür ein gutes Beispiel, denn er dient der Kunstkritik seit dem 16. Jahrhundert als Medium für die Schaffung kanonischer Künstlergrößen. Dazu wird er in spezifischer Weise semantisiert – hierzu unten mehr. Die Zuweisung von ‚Stil‘ an einen künstlerischen Gegenstand, soll diesen qualitativ klassifizieren; eigentlich wird jedoch die Qualität überhaupt erst durch diese Zuweisung zugeschrieben. Dieser Akt der Zu-/Einschreibung verleiht der Kunstgeschichte ihre Autorität. Er wird als ‚natürlich‘ gesetzt was seine Konstruiertheit und historische Gebundenheit verschleiert. Für die Kunstgeschichte ist es deshalb noch immer aufschlussreich, ihre begrifflichen Voraussetzungen mit Hilfe von diskursanalytischen Ansätzen zu überprüfen und den linguistic turn nicht ad acta zu legen.

## 2. Wie wird Stil gemacht?

Ohne eine – notwendig reduktionistische – Definition von ‚Stil‘ präsentieren zu wollen, immerhin soviel: die polemisch-rhetorische Frage im Titel meines Aufsatzes orientiert sich

---

<sup>10</sup> Vgl. Hans Belting, Bild-Anthropologie, München 2001. Es ist m.E. charakteristisch, dass auf dem Kunsthistoriker-Tag in Hamburg die Sektion des „anthropological turn“ mit der Geschlechterdifferenz verbunden wurde. Vor der Folie des ‚Anthropologischen‘, das eben den Blick nicht auf das ‚andere Geschlecht‘, sondern auf ein allgemein ‚Anderes‘ richtet, wird die feministische Kunstgeschichte wiederum als marginal konzipiert.

<sup>11</sup> Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass einige Vertreter des Fachs, v.a. in der englischsprachigen Diskussion, bedeutende Beiträge zur Analyse der sprachlichen Grundlagen der Disziplin geleistet haben. Stellvertretend seien hier genannt: Michael Baxandall, Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450, Oxford 1971 und David Summers, Michelangelo and the

weder an Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788), der meinte, „le style est l'homme même“<sup>12</sup>; sie orientiert sich auch nicht, aber doch schon eher, an den Überlegungen Jacques Derridas zur Etymologie des Stil-Begriffs aus dem lateinischen Wort „stilus“, mit der er die männlichen Qualitäten des Begriffs auslotete.<sup>13</sup> Mich interessiert - vor dem Hintergrund von Geschlecht als analytischer Kategorie - , wie (und für wen) ‚Stil‘ in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts (sprachlich) ‚gemacht‘ wurde.

Als Material der Analyse dienen mir vornehmlich die Lebensbeschreibungen Michelangelos und Raffaels wie sie Vasari in seiner Ausgabe der „Vite“ von 1568 festgehalten hat.<sup>14</sup> An der Beschreibung der Werke und des Charakters dieser beiden, von Vasari als Antipoden konzipierter Prototypen bestimmter Kunstrichtungen, werde ich im folgenden zeigen, inwieweit die geschlechtliche Konnotation der Protagonisten eine Hierarchisierung von Künstlern und Gattungen ermöglicht. Dabei sind es vor allem die Narration und das Vokabular, die geschlechtliche Markierungen lancieren. Der Vergleich mit Sofonisba Anguissola, einer lombardischen Malerin (ca. 1535-1624), zeigt, dass zudem mit Vorstellungen von Kreativität und Reproduktivität gearbeitet wird, die als ‚natürliche‘ konstruiert werden. Ein Blick auf die Kunstkritik des 17. Jahrhunderts schließlich macht Übernahmen und Veränderungen von Beschreibungs- und Klassifikationsmodellen deutlich, in denen der Stilbegriff eine prominente Rolle spielt.

### 3. Michelangelo versus Raffael

Das „Jüngste Gericht“ von Michelangelo beschreibt Vasari wie folgt:

Es ging Michelangelo darum: „... nur in den Dingen zu befriedigen, worin er allen Meistern überlegen war: in Darlegung einer großen Manier im Nackten (della gran maniera e degli ignudi) und in den größten Schwierigkeiten der Zeichnung (difficoltà del disegno), und so hat

---

Language of Art, Princeton 1981, sowie Ders., Form and Gender, in: New Literary History 24/2 (1993), 225-241.

<sup>12</sup> Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, Discours sur le style [Document électronique] : prononcé à l'Académie française / par M. de Buffon le jour de sa réception (25 août 1753) <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=N087761>

<sup>13</sup> Jacques Derrida, Spurs. The Styles of Nietzsche, Paris 1979, S. 37. Vgl. auch die Zusammenfassung der Definition im „Wörterbuch der Kunst“: „Stil“ wurde als Begriff erst im 18. Jh. auf die bildende Kunst übertragen und hat zwei Hauptbedeutungen: er zielt einerseits auf Sonderung und meint damit die Eigenart einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit und ihre damit immer gleich bleibenden künstlerischen Mittel. Daraus entsteht die Stilkritik, die mit Hilfe dieses Individualstils ein (mehr oder weniger) einheitliches Oeuvre eines Künstlers zusammen zu stellen versucht. Andererseits kann der Kritiker mit dem Stil-Begriff Gruppen, geographische Räume oder Epochen zusammenfassen, zu Schulen oder Zeitstilen.

<sup>14</sup> In die folgenden Überlegungen sind Ergebnisse meiner Dissertation eingeflossen, die u.a. die Konstruktion männlicher Künsterschaft / Kreativität anhand der „Vite“ Vasaris untersucht: Maïke Christadler, Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris „Vite“ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder, Berlin 2000.

er die Bahn gebrochen für die Fertigkeit der Kunst in ihrer Hauptaufgabe, nämlich dem menschlichen Körper, und unverrückt dies Ziel vor Augen, bekümmerte er sich nicht um den Reiz des Kolorits, um Gedanken und neue Einfälle in gewissen Kleinigkeiten und Annehmlichkeiten, die andere Meister (vielleicht mit einigem Recht) nicht ganz vernachlässigt haben.... Michelangelo dagegen, feststehend auf dem tiefgelegten Grunde der Kunst, hat denen, die hinreichende Kenntnis haben, gezeigt wie sie die rechte Vollkommenheit (il perfetto) erlangen können.... (Vasari-Kanz, S. 182f.)<sup>15</sup>

In Wahrheit, die Menge der Figuren, die Schrecknis und Großartigkeit des Ganzen (la terribilità e grandezza dell'opera) lässt sich nicht schildern, da alle möglichen menschlichen Leidenschaften bewundernswürdig darin ausgedrückt sind.... Wer demnach Einsicht besitzt und von der Malerei etwas versteht, der erkennt hier die Gewalt (terribilità) der Kunst, sieht in den Gestalten Gedanken und Leidenschaften veranschaulicht, welche keiner außer Michelangelo je gemalt hat.... (Vasari-Kanz, S. 186f.)<sup>16</sup>

Dagegen heißt es über den „Parnas“ Raffaels:

„... denn wer dies Bild aufmerksam betrachtet, muss erstaunen, wie ein sterblicher Geist durch das einfache Mittel unvollkommener Farben, mit hülfe trefflicher Zeichnung gemalte Gegenstände als wirklich erscheinen lassen könne. Für lebend hält man die Dichter... Dort ist die gelehrte Sappho, der göttliche Dante, der anmutige Petrarca und der zärtliche Boccaccio, alle der Natur völlig getreu. .. und das ganze Bild ist höchst anmutig erfunden und zart und fleißig vollendet.“ (Vasari-Kanz, 55f.)<sup>17</sup>

Und über die Heilige Cecilia Raffaels sagt Vasari:

---

<sup>15</sup> Die deutschen Zitate sind nach Giorgio Vasari, Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarroti, hg. von Roland Kanz, Stuttgart 1996 (zitiert als Vasari-Kanz). Die italienischen Zitate entstammen der Ausgabe: Giorgio Vasari, Le vite de' e più eccellenti pittori scultori ed architettori, hg. von Gaetano Milanesi, Mailand 1881 (Reprint Florenz 1973 nach der Ausgabe von Milanesi 1906). „Basta che si vede, che l'intenzione di questo uomo singulare non ha voluto entrare in dipingere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano, ... bastandogli soddisfare in quella parte; nel che è stato superiore a tutti i suoi artefici; es mostrare la via della gran maniera e degli ignudi, e quanto e' seppi nelle difficoltà del disegno; e finalmente ha aperto la via alla facilità di questa arte nel principale suo intento, che è il corpo umano, ed attendendo a questo fin solo, ha sassato da parte le vaghezze de' colori, i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze, che da molti altri pittori non sono interamente, e forse non senza qualche ragione, state neglette....Ma Michelangelo, stando saldo sempre nella profondità dell'arte, ha mostro a quelli che sanno assai, come dovevano arrivare al perfetto.“ (VII, 210)

<sup>16</sup> „E nel vero, la moltitudine delle figure, la terribilità e grandezza dell'opera è tale, che non si può descrivere, essendo piena di tutti possibili umani affetti, ed avendogli tutti maravigliosamente espresse... Talchè chi giudicoso, e nella pittura intendente si trova, vede la terribilità dell'arte, ed in quelle figure scorge i pensieri e gli affetti, i quali mai per altro che per lui non furono dipinti.“ (VII, 24)

<sup>17</sup> „... come possa ingegno umano, con l'imperfezione di semplici colori, ridurre con l'eccellenza del disegno le cose di pittura a parere vive; siccome sono anco vivissimi que'poeti... Evvi la dotta safo et il divinissimo Dante, il leggiadro Petrarca e lo amoroso Boccaccio, che vivi vivi sono;.. La quale istoria è fatta con molta grazia e finita con diligenza.“ (IV, 335)

Tatsächlich kann man andere Gemälde Gemälde, die Werke Raffaels aber Leben nennen, denn das Fleisch bebt, man sieht das Atmen, die Pulse schlagen in seinen Gestalten, und man erkennt in ihnen lebendiges Leben.“ (Vasari-Kanz, 70)<sup>18</sup>

Michelangelos Kunst belegt Vasari zur Beschreibung mit Adjektiven wie „schrecklich“ und „großartig“, die semantischen Feldern der Erhabenheit und des Schreckens entlehnt sind; er habe sich um die „Hauptaufgabe“ der Kunst gekümmert, die Zeichnung von (nackten) Figuren, nicht um ihre Nebensächlichkeiten. Michelangelos Kunst steht bei Vasari für die Vollkommenheit tout court, seine Werke sind einzigartig.

Raffaels Werk hingegen beschreibt Vasari mit den Vokabel aus den Wortfeldern von Häuslichkeit und Liebesdiskurs, wie „Fleiß, Liebe, Anmut, Güte“, nennt sie „entzückend und anmutig“ – häufig noch in Steigerungsformen wie *graziosissimo*. Die überragende Qualität von Raffaels Bildern liegt in ihrer Lebendigkeit, die stilistisch-rhetorisch ebenso gefeiert wird wie Michelangelos Werk zur vollkommenen Kunst stilisiert wird.

Der Stil der beiden Künstler entsteht also aus dem Vokabular, das zur Beschreibung ihrer Bilder heran gezogen wird und von dem ich ihnen hier nur einen winzigen Ausschnitt präsentieren kann. Man wird die Beschreibungsleistung Vasaris nur schwer überschätzen können: er bündelt bereits existierendes Vokabular und bereichert die Kunstkritik um neues. Das allerdings entlehnt er einem sehr spezifischen Kontext.

Aus der Unterschiedlichkeit der semantischen Felder, aus denen das Beschreibungsvokabular gezogen ist, wird deutlich, dass Vasari mit geschlechtsspezifisch konnotierten Konzepten arbeitet: so sind „disegno“ (Zeichnung, Idee), ebenso wie „schrecklich“ und „groß“ (*terribile*, *grandezza* etc) eher männlich, „Anmut“, „Lieblichkeit“ und „Geschicklichkeit“ (*grazia*, *vaghezza*, *diligenza*, etc.) eher weiblich konnotiert. Philipp Sohm konnte in einem überzeugenden Aufsatz zeigen, dass Teile des kunsttheoretischen Vokabulars Vasaris aus Agnolo Firenzuolas „Dialogo della bellezza delle donne“ (1548) entlehnt ist, einem Traktat über die weibliche Schönheit. Dort werden die auftretenden Frauen als „leggiadre“, „vaghe“, etc. (lieblich, reizend, anmutig) beschrieben.<sup>19</sup> Ich will hier jedoch nicht auf die Bedeutung des Schönheits-Diskurses für die Kunstliteratur eingehen, sondern auf die Konstruktion der Kategorie „Stil“ zurückkommen.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> “E nel vero, che altre pitture, pitture nominare si possono; ma quelle di Raffaello, cose vive; perché trema la carne, vedesi lo spirito, battono i sensi alle figure sue, e vivacità viva vi si scorge;” (IV, 350)

<sup>19</sup> Philip Sohm, Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia, in: *Renaissance Quarterly* 4(1995), 759-808

<sup>20</sup> Vgl. dazu Christadler, Kreativität und Geschlecht.

Mit dem Vokabular übernimmt die Beschreibung des Stils auch die Zuweisung von weiblichen oder männlichen Konnotationen. Diese werden aber nicht ausschließlich zur Charakterisierung der Kunst bemüht, sondern ebenso, um die Künstler als Personen zu unterscheiden. So bringt Vasari, der ja vor allem als Biograph berühmt ist und seine „Vite“ aus dem Genre der Berühmten Männer herleitet, mit der Vita Michelangelos ein saturnisches Genie und mit der Lebensbeschreibung Raffaels einen liebreizenden Heiligen hervor. Stil und Charakter sind in den Viten Vasaris in eins geschrieben, sie prägen sich gegenseitig und sind beide wiederum von literarischen Modellen geprägt.<sup>21</sup>

Raffael und Michelangelo werden in Vasaris Text quasi ihres Geschlechts beraubt, um zu Personifikationen ihrer jeweiligen Kunstrichtungen zu werden: Michelangelo das Universalgenie und Raffael der Meister der Malerei. Die beiden Künstler werden zu Repräsentanten von Gattungen allegorisiert. Die universale Kunst ist männlich, die Malerei weiblich konnotiert – unabhängig vom Geschlecht desjenigen, der sie ausübt.

#### 4. Künstlerinnen

Doch kehren wir einen Moment zu den tatsächlichen Geschlechtern zurück, um am Beispiel einer Malerin die Kategorien zur Wertung von Kunst zu überprüfen. Eingebunden in die Vita von Benvenuto Garofalo findet sich die Lebensbeschreibung Sofonisba Anguissolas, Malerin aus Cremona. Vasari schildert in den höchsten Lobestönen die Fähigkeiten und Tugenden der Tochter aus (niederem) Adelshaus, bewundert ihre „Tugendhaftigkeit“ und „Geschicklichkeit“, nennt ihre Arbeiten „maravigliosi“, was gleichzeitig wunderbar und unglaublich bedeutet. V.a. jedoch lobt er ihr Werk für die „Lebendigkeit“ seiner Figuren: Vasari hat das „Schachspiel“ im Haus der Anguissola in Cremona gesehen. Es stelle „mit viel Geschick die Bildnisse dreier Schwestern beim Schachspiel dar, zusammen mit einer alten Magd. Es ist mit soviel Geschick und Aufmerksamkeit gemacht, dass alle wirklich lebendig wirken, es fehlt ihnen nur noch die Sprache.“<sup>22</sup> Abschließend jedoch kommentiert Vasari die Fähigkeiten der Anguissola-Schwester so: „Aber wenn Frauen so gut lebendige Menschen machen können, was Wunder nimmt es da, dass diejenigen, die wollen, sie auch genauso gut malen können?“<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. hierzu die Arbeiten von Paul Barolsky, Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker, Pennsylvania 1990 und ders., Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen, Berlin 1995.

<sup>22</sup>: „(U)n quadro fatto con molta diligenza, ritratte tre sue sorelle in atto di giocare a scacchi, e con esso loro una vecchia donna di casa, con tanta diligenza e prontezza, che paiono veramente vive, e che non manchi loro altro che la parola.“ (VI, 498).

<sup>23</sup> „Ma se le donne si bene sanno fare gli uomini vivi, che maraviglia che quelle che volgiono sappiano anco fargli si bene dipinti?“ (VI, 502) Die deutsche Übersetzung (auch für die folgenden Zitate) von MC.

Die Lebendigkeit der von Sofonisba gemalten Menschen wird also ohne Umschweife auf die generelle biologische Reproduktionsfähigkeit von Frauen übertragen. Das ‚Leben‘, das Sofonisba schafft, ist also kein künstliches, sondern ein echtes.<sup>24</sup> Während Sofonisbas männliche Kollegen „wie die Natur“ arbeiten, ist die Malerin als Frau selbst diese ‚Natur‘, sie kann nur reproduktiv, nicht kreativ sein.

## 5. Natur/Kunst

Aus den ausgewählten Zitaten wird deutlich, dass die Abbildung von ‚Natur‘, bzw. die Fähigkeit, ‚Lebendigkeit‘ darzustellen, ein – sehr wichtiger – Maßstab für die Beurteilung und Wertung von Kunst bei Vasari ist. Es gibt jedoch eine Form der Naturwiedergabe, die nicht seinen Vorstellung von Kunst entspricht:

„In dem Kirchlein von San Niccolò ... machte (Tizian) eine Tafel mit San Niccolò, San Francesco, Santa Caterina und dem nackten San Sebastiano, gemalt nach dem Leben und ohne jegliche Kunstfertigkeit (*senza artificio niuno*), die man in der Darstellung der Schönheit der Beine und des Leibes sehen könnte. Nichts anderes ist da, als was er in der Natur gesehen hat, so dass alles vom Leben abgedruckt scheint (*stampato dal vivo*), so fleischig und wirklich ist er; aber trotzdem wird er für schön gehalten...“ (VII, 436)

Vasaris Forderung an Kunst ist, dass sie die Natur zwar abbilden möge, nicht jedoch, ohne sie mit Hilfe von *disegno* und *idea* zu idealisieren. Michelangelos Figuren sind für Vasari der Inbegriff von Vollkommenheit, weil sie aus der Zeichnung erwachsen, weil sie die Natur von innen nach außen nachvollziehen: erst das Skelett (zeichnen), dann das Fleisch (malen). Die venezianische Methode, aus der Farbe heraus zu arbeiten, bringt nach Vasari nur ein Abbild – gar nur den Abdruck – der Natur hervor, nicht ihre künstlerische Überhöhung. Tizian ist in Vasaris Augen ein ‚Naturalist‘, seine Malerei ist (wie die Anguissolas) reproduktiv, ein „Abdruck“. Bei der Beschreibung von Tizians Spätwerk wird deutlich, dass es die Schönheit ist, die dem ‚Naturalismus‘ fehlt:

“Es ist offenbar, dass er in seinen späten Arbeiten eine sehr andere Malweise benutzte als in den frühen: die frühen sind mit großer Feinheit und unglaublichem Geschick gemacht, sodass man sie sowohl von Nahem wie von Ferne betrachten kann; die späten hingegen sind mit

---

<sup>24</sup> Hinzu kommt, dass Portraits, denen ‚nur die Sprache fehlt‘ ein rhetorischer Topos sind, während die Beschreibungen der Lebendigkeit von Raffaels Bildern Vasari zu höchsten literarischen Leistungen animieren.

groben Pinselstrichen und –flecken hingehauen, so dass man sie aus der Nähe nicht erkennt, während sie von Ferne vollkommen wirken.“<sup>25</sup>

Für Tizians Frühwerk funktionieren Vasaris Termini zur Beschreibung von Malerei noch, für das Spätwerk muss er neue Kategorien finden, die sich nicht mit seinem Kunstbegriff decken, die seiner Schönheits-Vorstellung nicht entsprechen. Die Worte, die er zur Beschreibung von Tizians Spätwerk wählt, haben nichts mehr von Raffaels „grazia“ oder „vaghezza“. Hier wird die Farbe mit „colpi“ (Schlägen) grob und schnell aufgetragen, so dass Vasari sie mit „macchie“ (Flecken) vergleicht. Für ihn muss die Oberfläche der Malerei „unione“, also Einheitlichkeit, haben und sie muss „finito“, vollendet, sein. Tizians Malweise hat für Vasari nichts von der ‚Weiblichkeit‘ von Malerei, sie ist nicht ‚schön‘.

Aber der Florentiner wird auch für die Beschreibung dieses Stils nochmals wegweisend sein.

## 6. Geschlecht und Stil

Zum Abschluss werde ich Ihnen einen kurzen Blick auf die venezianische Perspektive des 17. Jh. gewähren – auch um nochmals auf meine Ausgangsfrage „Haben nur Männer Stil?“ zurück zu kommen.

Einer der vehementesten Vertreter des „venezianischen Stils“ im 17. Jh. war Marco Boschini, der sowohl ein langes Gedicht in venezianischem Dialekt auf die Malerei der Stadt verfasst hat (*La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660) als auch einen Cicerone in florentinischem, also Hoch-Italienisch (*Le ricche minere della pittura*, Venezia 1664 u. 1673), der den Besuchern der Stadt ihre Sehenswürdigkeiten erschließen sollte.<sup>26</sup>

V.a. die „Carta del navegar pitoresco“ ist eine exuberante Eloge der venezianischen Malerei, die in metaphorisch unglaublich reicher Sprache beschrieben wird. Hier finden sich all die Begriffe Vasaris aufgenommen (und erweitert), die dieser zur Beschreibung der Malerei Tizians eingeführt hatte – aber nicht mehr als pejorative, sondern als zentrale Qualitätsbegriffe. „Colpo“ und „macchia“ zeugen für Boschini von herausragender Meisterschaft, sein Ideal ist der „bozzetto“, das heißt die Skizze, die für Vasari nur vorbereitende Funktion hatte. Schnelligkeit in der Ausführung, Arbeiten ohne Vorzeichnung, Farbe als materieller Werkstoff, das sind die Kategorien, die Boschini an seinen Künstlerhelden lobt. Für ihn sind jetzt die Florentiner des 16. Jh. die ‚Naturalisten‘, deren

---

<sup>25</sup> „Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime, è assai diferente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano; e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere, e di lontano appariscono perfette.“ (VII, 452)

<sup>26</sup> Vgl. für die folgende Argumentation: Philip Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge 2001, 144-164

Bilder er als einfache Abbildung von Natur abtut. Ihre Werke sind zu vollendet, zu schön, ihre Oberfläche zu glatt, um seinen Ansprüchen zu genügen. Bei Boschini wird die Kunst sich selbst Referenz, im Oberflächen-Duktus der Malerei liegt das Kunstwerk. Die Vokabeln, die er zur Beschreibung verwendet, sind häufig aggressiv konnotiert. Er spricht von „Schlägen“ (colpo, botta, sfodra, sfregazzo), gar von „mörderischen Schlägen“ (colpi mortali)<sup>27</sup>; er nutzt Adjektive wie „fiero“ (stolz) für positiv gemeinte Steigerungen und ebenso wie bei Vasari ist „terribile“ ein Qualitätsurteil.<sup>28</sup> Obwohl also Boschini vor allem über Farbe handelt, was ja bei Vasari ‚weiblich‘ konnotiert war, ist sein Vokabular ausgesprochen ‚männlich‘ – denn er konstituiert damit seinen Stil-Begriff.

Bei Vasari war die Abbildung der Natur die Referenz seines Qualitätsurteils; zwar musste sie idealisierend nachgeschaffen werden (denn in der Natur sind nicht alle Teile schön...), aber sie blieb der Maßstab. Bei Boschini ist der Stil die Referenz und sein sichtbarstes Zeichen ist der Pinselstrich. Hatte Vasari voll Unmut erwähnt, dass Tizian gar die Finger gebrauchte, um zu malen, so ist diese Tatsache für Boschini ein Charakteristikum höchsten „artificios“, also höchster Kunst. Die Oberfläche der Malerei trägt die Spuren der Künstlerpersönlichkeit in ganz materiellem Sinne in sich, die ‚Handschrift‘ des Künstlers ist es, die jedem Bild seine Individualität gibt (seine eigene und die des Künstlers), an ihr ist die Kreativität abzulesen. Diesem Konzept liegt eine Auffassung von Stil als Individualstil zugrunde, der der Persönlichkeit eines Künstlers entspringt, oder wie Sohm formuliert: „Styles are subcutaneous matters“.<sup>29</sup>

Diese Betonung des Stils als Qualitätsmerkmal beruht auf einer ständig zunehmenden Bedeutung der individuellen Autorschaft. Es entstehen die primären Interpreten des Individualstils: der Connaisseur, Sammler und Kunstkenner, die eine Zuweisung von Autorschaft über den Stil, bzw. das sogenannte „Händescheiden“, vornehmen.

Neben den Qualitätsbegriffen gibt es bei Boschini natürlich auch eine Terminologie des Mangels. Er verwendet sie, um die florentinische Malerei zu beschreiben, ihr „finito“, das viel zu glatt sei und zu wenig Duktus zeige. Die Vokabeln „vollendet“ (finito), „geleckt“ (leccato) und „glatt“ (lisciato) zeugen bei Boschini von mangelnder Inspiration, Kraft, Handschrift und eben Kreativität. „Liscio“ bedeutet zudem auch „Schminke“ und im Diskurs über weibliches Sich-Schminken ist stets viel von verstecken und Betrug die Rede.<sup>30</sup> Es erstaunt nur wenig, dass gerade diese Worte zur Beschreibung der Werke von Malerinnen auftauchen. Z.B.

---

<sup>27</sup> Sohm, Style, 152.

<sup>28</sup> Sohm, Style, 145.

<sup>29</sup> Sohm, Style, 13.

<sup>30</sup> Jacqueline Lichtenstein, Making Up Representation: The Risks of Femininity, in: Representations 20(1987), 77-87; Sohm, Gendered Style, 793ff.

schreibt Carlo Cesare Malvasia 1674 über die Malerinnen Lavinia Fontana und Sofonisba Anguissola, dass sie immer „zart“ und „elegant“ seien („sono teneri sempre, e galanti”)<sup>31</sup>, oder dass die Arbeiten Lavinia Fontanas „schüchtern“ seien und „wie geleckt“ aussähen, was „beim schwachen Geschlecht immer der Fall sei“ („timidità, leccatura, propria del debil sesso“).<sup>32</sup> Den Künstlerinnen wird also – qua „debil sesso“, also qua Geschlecht – eine kraft- und inspirationslose Malerei zugeschrieben, hier ist, wenn überhaupt, Stil als Nicht-Stil definiert.

Parallel zu diesen quasi ‚natürlichen‘ Stil-Zuweisungen an Künstlerinnen lässt sich ein weiteres Phänomen beobachten: Virgilio Malvezzi (1595-1653) beschreibt den Stil Tizians wie folgt:

„Tizian, der vielleicht berühmteste Maler, malte manchmal mit vielen genauen Pinselstrichen, als ob er die Haare zählbar machen wollte. Manchmal jedoch stellte er Bilder mit nur wenigen, grobschlächtigen Pinselhieben her. Ein verständiger Betrachter von so unterschiedlichen Stilen wird im ersten die Schönheit der Frau, im zweiten die Kraft des Mannes erkennen. Den ersten wird er loben, den zweiten bewundern; zum delikaten wird er sich süß hingezogen, vom groben wird er sich gewaltsam mitgerissen fühlen.“<sup>33</sup>

Malvezzi hat sich ganz offensichtlich bei der Passage bedient, die ich oben aus der Vita Tizians von Vasari zitiert habe. Der Florentiner hatte damit den Früh- und den Spätstil des Malers unterschieden, für Malvezzi hingegen existieren die beobachteten Stile nebeneinander her; außerdem baut er, was bei Vasari eine geschlechtliche Konnotation gewesen ist, zu einer eindeutigen Metapher aus.<sup>34</sup> Tizians Stil ist damit beschreibbar als ‚männlich‘ und ‚weiblich‘, er ist gänzlich abgekoppelt von einem tatsächlichen, aber auch von einem allegorischen Geschlecht. Als abstrakte Kategorie kann er männlich und weiblich vereinen – aber seine Ausübung ist allein männlichen Künstlern vorbehalten.

Vasari hat mit seiner Ineinssetzung von Frauen und Reproduktivität den Grundstein für die Behauptung gelegt, dass der die Natur überwindende Intellekt des Künstlers allein befähigt sei, künstlerisch kreativ zu sein – und nur mit zugeschriebener Kreativität kann der Künstler auch Stil haben. Als Folie für die Abgrenzung dient dabei ein Naturalismus-Konzept, das sehr

---

<sup>31</sup> Carlo Cesare Malvasia, Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi, Bologna 1678, II, 134.

<sup>32</sup> Malvasia, Felsina, II, 454.

<sup>33</sup> Virgilio Malvezzi, Considerationi con occasione d'alcuni luoghi delle vite d'Alcibiade e di Coriolano, Bologna 1648, 12.

<sup>34</sup> Philip Sohm, Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth Century Italy, Cambridge et al. 1991, 56-58.

unterschiedlich sein kann, dem sich jedoch immer die Künstlerinnen zugeordnet finden. Im Unterschied zu Vasari jedoch kann die Kunstkritik des 17. Jh. den Stil eines Künstlers sowohl als männlichen als auch als weiblichen beschreiben, ohne die Hierarchisierung Vasaris zu transportieren. Im Gegenteil: erst die Einverleibung des ‚Weiblichen‘ macht aus der Malerei eine Gattung mit universellem Anspruch. Über die Verquickung von (männlicher) Kreativität mit dem ‚zwei-geschlechtlichen‘ Stilbegriff konstruiert sich die entstehende Kunstkritik eine ‚objektive‘ Kategorie, die jedoch zugleich Signifikant männlichen Schöpfertums ist. Insofern ist die Ausgangsfrage meines Textes tatsächlich positiv zu beantworten: Künstler haben Stil, Künstlerinnen höchstens einen weiblichen Stil.