

Lisa Tickner

## **Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied**

Aus dem Englischen übersetzt von Ellen Kemp

»Die Frage, wie eine Feministin Kunst betrachten sollte, ist noch nicht ein für allemal beantwortet worden; dies ist nicht dieselbe Frage, wie diejenige, warum es keine großen Künstlerinnen gibt.«

Anne Wagner<sup>1</sup>

»... jeglicher Diskurs, der in seiner Ausdrucksweise und seiner Anrede nicht das Problem des geschlechtsspezifischen Unterschiedes berücksichtigt, wird im Rahmen einer patriarchalischen Ordnung durch seine Indifferenz männliche Vorherrschaft widerspiegeln.«

Stephen Heath<sup>2</sup>

Es gibt mehr als eine Art Feminismus, jedoch habe ich stets den hochgestimmten Radikalismus von Teresa Billington-Greig bewundert, die 1911 in der »Contemporary Review« schrieb: »Feminismus würde die Gesellschaft erneuern, würde neue Maßstäbe setzen, würde alte Gewohnheiten zerstören, würde eine neue Moral einführen. Er nimmt sich rückhaltlos vor, große Taten zu vollbringen, sowohl in der Zerstörung als auch im Wiederaufbau. Er verlangt nach einer neuen Welt.«<sup>3</sup> Dieser Radikalismus wird in der zeitgenössischen Frauenbewegung von Christine Delphy aufgegriffen, die darlegt, daß ein materialistischer Feminismus nicht auf die Interessen einer Hälfte der Bevölkerung beschränkt sein und sich nicht allein auf die Unterdrückung der Frauen konzentrieren darf, sondern daß er kein Wissensgebiet, keinen Aspekt der Realität unberührt lassen wird. »So wie Feminismus als Bewegung auf die Revolutionierung von sozialer Wirklichkeit zielt, ebenso muß Feminismus als Theorie (und beide Positionen sind unabdingbar für einander) auf die Revolutionierung von Wissen zielen.«<sup>4</sup>

Wenn die Produktion von Bedeutung untrennbar von der Produktion von Macht ist, dann sind Feminismus (als eine politische Ideologie, die sich an Machtverhältnisse richtet) und Kunstgeschichte (oder jeder Diskurs, der Wissen produziert) inniger miteinander verbunden als gemeinhin angenommen wird. Kunstgeschichte produziert in ihren Erzählungen und Analysen *Lesarten* von Kunstwerken, und der geschlechtsspezifische Unterschied ist überall fest eingepreßt, sowohl bei den zur Diskussion stehenden Gegenständen, als auch bei der Terminologie. Dies macht Kunstgeschichte für Feministinnen doppelt interessant. Dies bedeutet auch, daß eine feministische Fragestellung nicht, wie ihre Gegner ihr unterstellen, ein fremdländischer, ja abartiger und egozentrischer Import ist, sondern eine Form motivierter Wissenschaft, die, wie Linda Nochlin 1971 feststellte, umstürzende Fragen an die Disziplin als ganze zu richten hat.<sup>5</sup>

Wir haben heute eine Vielzahl von Feminismen, die nicht alle leicht miteinander zu vereinbaren sind, und das Fach Kunstgeschichte ist ein nicht allein von Frauen stark umkämpftes Gebiet. In gewissem Sinne gibt es daher nicht so etwas wie eine »feministische Kunstgeschichte«. Feminismus ist eine Politik, nicht eine Methode. Aber es gibt eine feministische *Problematik* in der Kunstgeschichte – ich würde sogar

sagen, in ihrem innersten Kern –, und wir alle haben eine ungefähre Vorstellung von dem, was wir als feministisch in einer Arbeit anerkennen, welche die Analysen und Ziele von politischem Feminismus in den Bereich kultureller Fragestellung hinüberträgt. Wenn der Faktor Darstellung/Repräsentation bei der Unterdrückung der Frauen wirksam ist – »Wir werden nicht von Armeen und der Polizei regiert, sondern von Ideen«, wie Mona Caird 1892 gesagt hat<sup>6</sup> –, dann braucht Feminismus seine »organischen Intellektuellen«, wie Gramsci es genannt hätte, um die Bedeutungen, welche aus dem geschlechtsspezifischen Unterschied erwachsen und die Praktiken, mit denen geschlechtsspezifische Ungleichheiten aufrecht erhalten werden, genau zu hinterfragen.<sup>7</sup>

### *Moderne Kunstgeschichte: Die Herausforderung für den Feminismus*

Die Geschichte der Kunstgeschichte beginnt in der klassischen Antike mit Plinius, in der italienischen Renaissance mit Vasari, im 18. Jahrhundert mit Winckelmann (»der erste der großen deutschen Kunsthistoriker«)<sup>8</sup> oder im 19. Jahrhundert in Frankreich mit Thoré (Begründer der Kunstgeschichte »als eines positivistischen oder wissenschaftlichen Unternehmens«)<sup>9</sup>, je nachdem, ob der Akzent auf die beschreibende, biographische, antiquarische oder positivistische Untersuchung von Kunst gelegt wird. Viele andere Aspekte tragen auch noch zur Kunstgeschichte als moderner akademischer Disziplin bei: soziohistorische, archivalische, philosophische, ästhetische, ikonographische, psychologische sowie die Kriterien der Kenner-schaft: Qualität, Zuschreibung etc.

Jede dieser Vorgehensweisen, oder Kombination aus ihnen, erstellt einen Rahmen für das Kunstverständnis; oder genauer, »Kunst« wird durch die Diskurse, die Anspruch auf sie erheben, auf verschiedene Arten produziert. Das soll nicht heißen, daß alle Vorgehensweisen intellektuell gesehen gleichermaßen gültig oder institutionell gesehen gleichermaßen geschätzt werden. Einige Definitionen von Kunst, einige Erzählungen, Konzepte und Methoden sind in der *Amts*Kunstgeschichte vorherrschend, nicht nur; wie sie gelehrt und in Universitäten praktiziert wird, sondern auch, wie sie ein Spektrum verwandter Praxisfelder in Schulen, Museen, Auktionshäusern, Verlagen und in den Massenmedien prägt.

Die Hauptzutaten für das herrschende Paradigma entstammen einer empirischen angelsächsischen Tradition, die auf Beschreibung, Biographie, Zuschreibung und Kenner-schaft basiert (im Gegensatz zu der rigoroseren deutschen Tradition, die in Philosophie, Ästhetik und ikonographischer Analyse wurzelt). Diese »bürgerliche« oder (nunmehr) »moderne« Kunstgeschichte mit ihrer Betonung auf Stil, Zuschreibung, Datierung, Echtheit, Seltenheit, Erhaltungszustand und Wiederentdeckung vergessener Künstler wurde immer von der Linken herausgefordert (Frederick Antal, Max Raphael, Francis Klingender, Arnold Hauser, Meyer Shapiro, O. K. Werckmeister und jüngst auch T. J. Clark stehen etwa dafür). In den 1970er Jahren wurde die »Sozialgeschichte der Kunst« von Marxisten, Feministinnen, theoretisch orientierten Kunsthistorikern und auch Überwechslern aus benachbarten Disziplinen entwickelt und abgewandelt.

Dennoch ist es möglich, Gründe dafür anzuführen, daß diese Entwicklungen sowohl begrenzt als auch marginal waren (etwa im Vergleich zu den Veränderungen

in der Kulturwissenschaft und der Literaturtheorie des gleichen Zeitraumes) und dafür, daß Nicos Hadjinicolaou's Behauptung, Kunstgeschichte sei »eine der letzten Bastionen reaktionären Denkens ... noch immer in ihrem ersten Entwicklungsstadium steckend« ihre Berechtigung bewahrt hat.<sup>10</sup> Kunstgeschichte könnte gut eine Wissenschaft des 19. Jahrhunderts sein, wenn man sieht, welche ausschlaggebende Rolle nach wie vor die Künstlerpersönlichkeit für die Werkanalyse spielt – und das angesichts der intellektuellen Revolutionen, die Marx, Freud und Saussure bewirkt haben. Und dies ist für den Feminismus ausschlaggebend, weil Feminismus immer durch die zentralen Begriffe und Einstellungen der modernen Kunstgeschichte behindert sein wird: durch ihren Formalismus und ihre Ahistorizität, ihre Verehrung der Avantgarde und der einzelnen Künstlergröße, ihr Konzept von Kunst als individuellem Ausdruck oder sozialer Spiegelung, ihr Selbstverständnis als objektiv und unparteiisch, ihr Streben nach universellen Werten, die zugleich transzendent (frei von weltlichen, sozialen Realitäten) und werkbezogen sind (für das autonome Kunstwerk gelten, losgelöst von den sozialen Bedingungen seiner Entstehung und Verbreitung).

Eine akademische und professionell verankerte Disziplin wird es sehr wahrscheinlich nicht auf sich nehmen, gegen allgemein hochgehaltene Werte und Überzeugungen anzugehen. Feminismus ist also gezwungen, die etablierte Kunstgeschichte anzufechten (und vorsichtig und kritisch mit anderen Vorgehensweisen, die gleichfalls die Gewißheiten ihrer Diskurse zu unterminieren trachten, Verbindungen anzuknüpfen). Ein Feminismus, der dies unterläßt, wird durch die Begriffe, die er nicht hinterfragt, gezähmt und untauglich gemacht. Es wird dann kein neues Wissen geben, sondern nur eine beißende Parodie des alten. Neu bearbeitet müssen werden: die Kategorie »Kunst«, die Grenzen, Konzepte und Sprache der historischen Forschung, die Bevorzugung des Künstlers und die Unsichtbarkeit der Rezipienten; und dies alles nicht in einem abstrakten, theoretischen Raum, sondern angewandt auf Objekte und Zusammenhänge, die typisch für Ort und Zeitumstände sind. Wir müssen den Austausch von Zeichen zwischen verschiedenen Orten der Repräsentation berücksichtigen, nicht etwa, um dadurch den Wert des einzelnen Kunstwerkes zu erhöhen und wiederum eine Erzählung anzufangen, welche womöglich seine Urheberchaft, seine stilistische oder nationale Identität sichert. Was wir brauchen, ist eine Geschichte des »Schlachtfeldes der Repräsentationen«, und das ist etwas ganz anderes als eine Geschichte der Stile und der künstlerischen Techniken oder der Ereignisse und der Institutionen.<sup>11</sup> Wir brauchen ein Verständnis für die visuelle Ausdrucksweise und für die Produktion ideologischer Bestandteile (Kunstwerke sind weder ideologisch durch und durch gesättigt, noch frei von Ideologie). Wir brauchen eine Theorie der Subjektivität, die das Unbewußte einbezieht und welche die sich aufsplitternden Identifikationen nach Geschlecht, Klasse und Rasse in Rechnung stellt, die augenblicklich miteinander kollidieren oder sich überlappen.

Feministische Kunstgeschichte kann demnach nicht herkömmliche Kunstgeschichte bleiben:

1. weil die Konventionen des Faches ihr Potential an radikalen Lesarten zerstören;
2. weil Feminismus interdisziplinär sein muß (da er ja gerade die Strukturen und die wechselseitigen Festlegungen von bereits existierendem Wissen in Frage stellt, kann er nicht einfach eine neue Sicht innerhalb dieser Strukturen bleiben);
3. weil Feminismus (wie Marxismus) politisch motiviert ist – er prüft neue Werkzeu-

ge auf ihren Gebrauchswert hin, nicht auf ihren Neuigkeitswert. Aber zugleich kann Feminismus die Kunstgeschichte nicht einfach hinter sich lassen. Dafür gibt es einfach noch viel zu viel in ihr zu tun. Wir sind, wie Griselda Pollock sagt, befaßt »mit einem Kampf um die Besetzung eines strategisch wichtigen ideologischen Gebietes.«<sup>12</sup> Dieser Kampf beginnt mit der Definition von »Kunst« und »Geschichte«.

Über Kunst zu sprechen, heißt über eine besonders geschätzte, aber willkürlich erstellte Kategorie menschlicher Produktion mit einer gewissen Emphase zu sprechen. Erst im 19. Jahrhundert und dann im Zusammenhang mit umstürzenden Veränderungen in der Organisation von industrieller Arbeit erhielten die Begriffe »Kunst« und »Künstler« ihre heutige Bedeutung.<sup>13</sup> Als Möglichkeiten für geschickte und erfindungsreiche Kunstfertigkeit abnahmen, wurde künstlerische Tätigkeit als Gegenmittel zur entfremdeten, industriellen Arbeit aufgewertet. Ungeachtet der tatsächlichen und unterschiedlichen Umstände, unter denen Künstler ihre Werke schufen und verkauften, setzte sich ein bestimmtes Bild von Kunst fest: eines, das die kulturellen Werte artikuliert, das die Vorherrschaft der Bourgeoisie legitimierte, eines, das die Entfremdung als natürlich hinstellte und welches die Möglichkeit zur selbstverwirklichenden Kreativität einer Gruppe vorbehielt, die tat, was sie tun mußte, »nicht etwa, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, sondern aus einer geheimnisvollen Notwendigkeit heraus.«<sup>14</sup>

Die ästhetischen Theorien von Roger Fry und Clive Bell trugen dazu bei, eine Kategorie von Kunst zu festigen, die jeglicher historischen Bedeutung entbehrte. Bloomsbury-Formalismus bot zwar ein Korrektiv für die sentimental oder moralisierenden Interpretationen des 19. Jahrhunderts, freilich um einen hohen Preis. Das »Kunstvolle« in der Kunst wurde ganz eng mit diesen formalen Werten gleichgesetzt, von denen angenommen wurde, sie könnten die ungewissen Gegebenheiten bei der ursprünglichen Produktion und Rezeption eines Kunstwerkes überdauern. Dadurch daß Bloomsbury-Ästhetik für die Anerkennung der französischen Avantgarde kämpfte (besonders für die Richtung, die Fry als erster den »Postimpressionismus« genannt hat), hat sie die stilistische Erneuerung auf Kosten der historischen Analyse betont und hat Kennerschaft über moderne Kunstgeschichtsschreibung gesetzt. Am umfassendsten wurde die formalistische Position dann im Werk von Clement Greenberg festgeklopft und ausgebaut. Für Greenberg war die wichtigste Kunst die abstrakte Kunst, welche malerisch-prozeßhaftes Malen im Gegensatz zum illusionistischen, erzählenden oder sozial-tendenziösen Malen durchsetzte und dabei den Impetus moderner Kunst vorführte, sich von unsauberen und fremden Elementen zu befreien.<sup>15</sup>

Moderne Kunstgeschichte und Kunstkritik bestehen streng auf der Autonomie der Kunst und auf dem Formalismus bei ihrer kritischen Behandlung. Die Objekte werden dabei von den Konflikten der Geschichte, von ihren spezifischen Entstehungsbedingungen, sozialen und institutionellen Bezügen ferngehalten und stattdessen in eine Erzählung über stilistische Neuerungen eingebettet, die die Autorität individueller Künstler-Helden postuliert. Konflikte, Sprünge und andersartige Richtungen werden in beruhigenden Erzählungen von einer harmonisch ablaufenden Entwicklung und von dem Hervorberechnen neuer Stile aus erschöpften Konventionen glattgebügelt. Es ist nicht etwa so, daß die Details dabei nicht historisch korrekt sind (die Namen, Daten und Herleitungen), es ist eher so, daß die Kunstgeschichte in ihren herkömmlichen Formulierungen versagt, einen Nachfrage-Modus zur Ver-

fügung zu stellen, der es ermöglicht, in die soziale Produktion von kulturellen (hier vor allem: visuellen) Bedeutungen vorzudringen. Die Ironie dabei ist, wie Edmund Burke Feldman gesagt hat, daß das Fach so häufig historische Beweise und historische Methoden einsetzt, um Kunstwerke von den Entwicklungen der Geschichte zu trennen. »Kunst aus dem Kontext produktiver menschlicher Verhältnisse herauszuheben, beraubt sie einerseits aller, außer ihrer metaphysischen Werte und andererseits aller, außer ihrer materiellen Werte.«<sup>16</sup> Hinzu kommt, daß die Moderne die formende Kraft »der westlichen Kultur und für die westliche Kultur im 20. Jahrhundert« ist, wie Griselda Pollock gesagt hat; sie ist eine einflußreiche *Repräsentation* für Kunstpraktiken, »die einige als signifikant (fortschrittlich, der Zeit voraus) herausgreift, während sie andere als zurückgeblieben, reaktionär und historisch bedeutungslos deklassifiziert«.<sup>17</sup> Die »Whig«-Interpretation der Geschichte lebt in der Kunstgeschichte fort.

Feministinnen aber müssen diese Auffassung von Kunst zurückweisen, ebenso diese Art von Geschichtsschreibung. Die Kategorie Kunst ist nicht vorgegeben, sondern wurde erst produziert; »Kunst« ist, was auch immer als Kunst professionell diskutiert, ausgestellt und gehandelt wird. Kunstwerke sind Gegenstände, die in ihrer Intention oder in den Augen des Betrachters als »ästhetisch« gelten, und dies zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wie auch in der Rückschau. Feministinnen, die sich auf die Suche machten nach einer Geschichte der künstlerischen Kreativität von Frauen, erkannten bald, daß es gute Gründe gibt, die Arbeit von Künstlerinnen seit der Renaissance hochzuhalten und neu zu bewerten, aber auch, über die Umstände nachzusinnen, warum diese Arbeiten (in relativ neuerer Zeit) wohl vernachlässigt wurden. Aber genauso wichtig war es, die Wirkung jener Grenzziehungen zu untersuchen, die das ästhetische Feld abgesteckt haben, indem Kunstgegenständen, die unter verschiedenen Zwecken gemacht waren, Wert bescheinigt oder abgesprochen wurde. Im Zuge dieser Entwicklung der modernen Unterscheidung zwischen Kunst und Kunsthandwerk, zwischen der Kreativität von Männern und derjenigen von Frauen, zwischen hoher Kunst und volks- oder völkerkundlichen Besonderheiten wurden diejenigen Arbeiten, die Frauen herstellten, als nicht oder nur wenig ästhetisch oder gar als trivial abgeurteilt. (Die Einteilung in solche Gattungen begann zwar bereits in der Renaissance, nahm aber im Industriezeitalter stark zu).

Es geht hier nicht darum, eine kunsthandwerkliche Tradition aufzuwerten, indem man sie Kunst nennt: das ließe das Wort *Kunst* stehen und als eine besondere Art ästhetischer Gnade erscheinen, die auch bescheidenen Gegenständen gelegentlich verliehen werden kann. Es führte zu weiteren Schwierigkeiten, einschließlich der Versuchung, eine homogene und rein weibliche Kultur als Ergänzung zur männlichen Geschichte der Kunst zu feiern. Frauen wären dann für Patchwork, was Männer für die Ölmalerei sind. Auf einen Schlag wären wir unfähig, über die historische und technische Spezifizierung bestimmter Verfahren, über den Stellenwert von Männern und Frauen bei der Herstellung und über den geschlechtsspezifischen Unterschied bei deren Wiedergaben Rechenschaft abzulegen. Wir müssen uns darüber im klaren sein, daß die Geschichte der künstlerischen Techniken vor allem mit Privilegierungen zu tun hat. Wenn erst einmal das Fach auf diese Art und Weise ausgedehnt ist, dann bietet sich uns die Gelegenheit, die besonderen Anforderungen an Frauen zu untersuchen, die sich ihnen in der kulturellen Produktion stellten. Wir können die kritischen Diskurse analysieren, in denen der Status und die Autonomie

der Kunst immer dann bewahrt wird, wenn die Gefahr besteht, daß sie sich dem Dekorativen, dem Volks- oder Völkerkundlichen nähert.<sup>18</sup> Und wir können die ideologische Bedeutung einer Spezial-Kunstkategorie aufspüren, die mit den Worten von John Ruskin so etwas wie »der Ausdruck des Geistes großer Männer« ist.<sup>19</sup>

Das führt uns zu einem zweiten Punkt. Es ist nicht nur die Autonomie des Faches, die hinterfragt werden muß, sondern die Autonomie des *Werkes* auch. Das Werk ist der Brennpunkt der Kennerschaft, die wiederum ein Wertediskurs ist: es ist das Werk als *Text* (eine durchlässigere Größe), dem alle Vorgehensweisen gelten, die sich mit der sozialen Produktion von Bedeutung befassen, seien sie nun ikonographischer, psychoanalytischer, semiotischer oder soziohistorischer Art. Verschiedene Vorgehensweisen sind durch verschiedene Grundannahmen (explizite oder implizite) strukturiert, welche ihrerseits den Gegenstand strukturieren. Bürgerliche Kunstgeschichte unterstellt die Überlegenheit der Kunst und die individuelle Eigentart von Künstlern und Betrachtern jenseits von jeglichen ökonomischen und geschlechtlichen Beziehungen. Marxismus setzt voraus, daß Kunst eine ideologische Funktion hat, die auf die ökonomische Arbeitsteilung und den Erhalt der Klassenverhältnisse bezogen ist. Feminismus nimmt eine soziale Ordnung an, die auf Trennung nach Geschlecht, Klasse und Rasse basiert und untersucht davon ausgehend die produktiven Rollen der Frauen und die Zirkulation der Frauen als Zeichen. Psychoanalyse nimmt ein Subjekt (Künstler oder Betrachter) an, das sich in bewußte Rationalität und unbewußte Wünsche spaltet, in ein begehrendes und zugleich ein ökonomisches Subjekt. Semiotik befaßt sich mit der Zirkulation von Zeichen und ihrer Organisation zu Zeichensystemen, welche die herkömmlichen Grenzen zwischen »hoher« und »niederer« Kultur, Sprache und Kunst überspringen. Dekonstruktivismus zielt unter anderem auf den Abbau von traditionellen Konzepten und Kategorien ab, die zu Denkgewohnheiten erstarrt sind.

Frauen können in einer auf das Werk bezogenen Kunstgeschichte nur randständig bleiben. Ein paar weitere Namen hervorzuzaubern und mit der Möglichkeit eines »weiblichen« Beitrages zu bereits existierenden Genre- und Stil kategorien zu liebäugeln, schmückt nur die Ränder aus, die halt Ränder bleiben. Andererseits findet Feminismus natürliche Verbündete unter den poststrukturalistischen und psychoanalytischen Vorgehensweisen, die sich mit der Hervorbringung von Bedeutung befassen und welche zu ihrem Gegenstand die linguistische Bestimmung des Subjektes haben, des Subjektes als einer bedeutungsverleihenden und einer bedeutungsunterworfenen Größe. Wenn wir die innere Organisation eines Werkes und den Augenblick seiner Rezeption zusammennehmen, so wird es möglich, die Interaktion zwischen Gemälde und Betrachter (Text und Leser) als Schnittpunkt zu begreifen, an dem Bedeutung entsteht. Ein Bild hört auf, aus sich heraus und in Übereinstimmung mit den Absichten seines Schöpfers etwas zu bedeuten; es erhält Bedeutung gemäß dem Kontext seiner Rezeption und gemäß den interpretierenden Vorlieben und Kompetenzen seines Betrachters. Diese sind selbst sozial konstituiert und unterliegen verschiedenen Formen von Zwängen und Übereinkünften (Betrachter nehmen eben nicht automatisch wahr, was sie in eigenem, besten Interesse wahrnehmen sollten). Und dennoch öffnet sich hierdurch der Weg für symptomatische Lesarten, Lesarten »gegen den Strich«, welche das Werk wirkungsvoll für ein bestimmtes Publikum neu entstehen lassen. Zu den Hauptbestandteilen einer feministischen Kunstgeschichte tragen außer einer überarbeiteten Geschichte der künstlerischen

Produktion Theorien der Repräsentation/Darstellung und des Subjektes bei. Erste zeichnet die sozialen Gegebenheiten nach, unter denen Frauen als Künstlerinnen gearbeitet haben, und gibt auch die Regeln, Konventionen und institutionellen Möglichkeiten, die ihnen zu bestimmten Zeiten zur Verfügung standen, wieder. Letztere lassen erkennen, wie Darstellungen von Weiblichkeit zur Produktion von weiblichen Subjekten beitragen, die mit der Bezugsgröße »Frau« oder mit den täglichen Erfahrungen von Frauen gar nichts zu tun haben (mit »jener schlimmen und gleichzeitig komischen Verbindung eines Selbst, das sich zugleich innerhalb und außerhalb der Gesellschaft befindet«).<sup>20</sup>

Das Konzept von Kunst als Text geht nicht davon aus, daß ein Gemälde ohne Rest oder Verlust in Worte übertragen werden kann, sondern eher davon, daß »die Grenzen, die das Werk umschließen, aufgelöst werden; daß sich der Text fortwährend in andere Texte, in den Raum der *Intertextualität* öffnet.«<sup>21</sup> Wir verstehen das Bild als einen besonderen Ort, an dem Bedeutungen permanent produziert und zwischen anderen Texten und anderen sozialen Orten ausgetauscht werden. Daraus folgt für die Geschichtsschreibung mehreres. Eine peinlich genaue, analytische und weitgehend synchrone Form der historischen Forschung muß der Anziehungskraft widerstehen, welche von den gradlinigen, eins aus dem anderen entwickelnden Erzählungen ausgeht. Diese Art von Geschichtsschreibung muß wachsam gegenüber Konflikten und Diskontinuitäten sein, sie muß an dem nahtlosen Ganzen des Werkes ansetzen, ohne einfache Einteilungen oder eine problemlose Ursache-Folge-Beziehung zwischen internen oder »formalen« Beziehungen und externen oder »sozialen« Determinanten voraussetzen. Und Kunstgeschichte wird auf diese Weise aufhören, eine autonome Disziplin zu sein, welche sich einer privilegierten Klasse von Objekten widmet; sie wird zu einem Schwerpunkt im Rahmen einer allgemeinen Geschichte und Theorie der Repräsentation werden. (Wenn sie sich an die ausgewiesenen Kunstwerke hält, wird sie sofort mit dem Verkehrsstrom der Zeichen weggespült werden.)

Das soll nicht den Anspruch erheben, daß die dokumentarische Evidenz der Hervorbringung und Geschichte eines Werkes und eine genaue Untersuchung seines Zustandes und seiner Faktor irrelevant sind, vielmehr (um es anhand eines Beispiels zu sagen), daß es zwei Wege gibt, ein Kunstwerk wie Holman Hunts »Das erwachte Gewissen« anzuschauen. Der eine wäre, es in Hunts Œuvre als der kleineren Einheit und in die präraffaelitische Kunst als der größeren Einheit chronologisch und stilistisch einzuordnen; der andere wäre, es als zugehörig zu einer großen Gruppe viktorianischer Gemälde anzusehen, die sich mit der beunruhigenden Sexualität von Frauen befassen. Es gilt, das Spezifische dieses Bildes und der Praktiken des ästhetischen Spektrums festzuhalten, im Gegensatz etwa zu denjenigen der Medizin, Psychologie, Philanthropie und Rechtsprechung (die sich alle ebenfalls mit der Frage der Sexualität auseinandersetzen); und zugleich den Stellenwert solcher Bilder für ein zentrales Anliegen des 19. Jahrhunderts zu erkennen, nämlich für die Festlegung und Regulierung von idealer und abweichender Weiblichkeit.<sup>22</sup>

Den Fortbestand der Geschichte sichert eine Reihe von Investitionen in die Gegenwart. (Geschichte ist Teil dessen, um das gerungen werden muß). Als neutraler und transparenter Bericht über vergangene Ereignisse ist Geschichte eine Folge der subjektlosen, allwissenden Erzählung, in die sie üblicherweise gekleidet wird (die meisten historischen Geschichtsbücher teilen mit dem Roman des 19. Jahrhun-

derts die Struktur des »klassischen realistischen Textes«).<sup>23</sup> Wenn Feminismus den Realismus von orthodoxen Geschichtsbüchern herausfordert, dann muß er, wie Claire Pajackowska gesagt hat, »die Vorstellung von einer allwissenden, unparteiischen ›histoire‹ durch die dialektischere Wirklichkeit des Schreibens als Ort des Konfliktes ersetzen«<sup>24</sup> und auch den Konflikt verschiedener historischer Texte miteinschließen, die untereinander um Vorherrschaft wetteifern. Historische Erzählung baut Objekte und Ereignisse in einen Diskurs ein, der Bedeutung verleiht, und vermutlich kann Feminismus auch nicht ohne das auskommen. Dafür kann er aber die Angemessenheit und reinliche Ordnung bestimmter Erzählformen in Frage stellen und in ihnen den Kampf und das Chaos sichtbar machen, die in ihnen so sorgsam unterdrückt wurden. Feminismus kann eigene Erzählungen schreiben. Wie Peter Wollen gesagt hat: »Schlüsse schreiben Anfänge um. Jede neue Wendemarke in der Kunstgeschichte bringt einen retrospektiven Prozeß von Neubewertung und Wiederaufführung mit sich, mit neuen Protagonisten, neuen Sequenzen und neuen Vorzeichen. Wir entdecken mögliche Vergangenheiten in dem gleichen Moment, in dem sich uns mögliche Zukünfte erschließen.«<sup>25</sup>

### *Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied*

»Die Identitäten von männlich und weiblich sind in ein System gebracht worden, das Gleichheit vorgaukelt, wo keine ist und Ähnlichkeiten leugnet, wo es sie gibt.«  
Claire Pajackowska<sup>26</sup>

»Ganz generell gesagt: ›Frauen‹, das ist ein historisches und diskursives Konstrukt, das immer in Relation zu anderen, sich verändernden Kategorien steht; ›Frauen‹, das ist eine sich verflüchtigende Gesamtheit, unter die weibliche Personen sehr unterschiedlich subsummiert werden können, so daß man sich auf die augenscheinliche Kontinuität des Subjektes ›Frauen‹ nicht verlassen kann; ›Frauen‹, d.i. sowohl synchron als auch asynchron als Gesamtheit unberechenbar, aber für das Individuum ist ›Frau sein‹ gleichfalls unbeständig und kann kein ontologisches Fundament liefern; und doch sind diese Unbeständigkeiten der Kategorie ›Frauen‹ das sine qua non des Feminismus, der anders keinen Gegenstand hätte, eines Kampfes beraubt, kurz: ohne jegliches Leben wäre.«

Denise Riley<sup>27</sup>

Der Zusammenstoß von Feminismus und Kunstgeschichte (die Vernehmung der Kunstgeschichte durch den Feminismus) wird erschwert:

1. durch die Existenz von mehreren Feminismen und mehrere Arten von Geschichtsschreibung,
2. durch die Spannung zwischen Feminismen und ihren verschiedenen Beziehungen zum Konstrukt »Weiblichkeit«,
3. durch das metaphorische Spiel mit »männlich« und »weiblich« in den Erzählungen, Konzepten und im Vokabular der Kunstgeschichte selbst; d.h. über die Neudefinition von »Kunst« und von »Geschichte« hinaus durch die größere Frage nach dem geschlechtsspezifischen Unterschied.

Feminismus formuliert die alte Frage (Warum gibt es keine großen Künstlerin-

nen?) in die neue um: Wie werden die geschlechtsspezifischen Unterscheidungen in den Darstellungen von Kunst und Kunstgeschichte ausgespielt? (Wie und zu welchem Zweck?)

In einer sehr nützlichen Zusammenfassung macht Michèle Barrett<sup>28</sup> drei Konzepte zum geschlechtsspezifischen Unterschied aus: den Unterschied in Bezug auf die Erfahrung, den Unterschied in Bezug auf die Stellung im Diskurs und den Unterschied in Bezug auf das Geschlecht, wie ihn die Psychoanalyse erklärt. Auf jede dieser Kategorien beziehen sich verschiedene feministische Projekte in der Kunstgeschichte; und Kunsthistoriker wie Feministinnen können etwas aus dieser Zusammenfassung der wechselseitigen Schwierigkeiten und Spannungen lernen. Jeder Versuch, alle drei Ansätze miteinander zu verbinden, würde auf »eine wahrhaft anspruchsvolle theoretische Ausarbeitung« hinauslaufen, um Stuart Halls skeptische Formulierung zu gebrauchen; nämlich auf eine Theorie, die zugleich eine Erklärung dafür bietet, »wie biologische Individuen soziale Subjekte werden und dafür, wie diese Subjekte in Positionen des Wissens in Bezug auf Sprache und Darstellung fixiert werden und dafür, wie sie in bestimmten ideologischen Diskursen unterdrückt werden.«<sup>29</sup>

### *Unterschied I: Unterschied in Bezug auf die Erfahrung*

Der erfahrungsmäßige Unterschied nimmt an, daß die »endgültige Zuweisung der Geschlechterrollen in der Geschichte fundamentale Unterschiede zwischen den Geschlechtern hervorgerufen hat und zwar in ihrer Wahrnehmung und Erfahrung von Welt, fundamentale Unterschiede, die bis tief in den Schaffensvorgang hineinwirken.«<sup>30</sup>

Auf dieser Annahme basiert Mary Garrards Zuschreibung des Pommersfelder Gemäldes »Susanna und die Alten« an Artemisia Gentileschi und nicht an ihren Vater, eben wegen der »einzigartig einfühlsamen Behandlung des Themas, das, ungewöhnlich genug, vom Standpunkt der weiblichen Protagonistin dargestellt wird.« Garrard fordert uns dazu auf, uns mit Artemisias persönlicher Geschichte zu identifizieren und den Stempel von »einzigartiger weiblicher Wahrnehmung« in ihrem Werk zu entdecken.

Was Barrett mit »Unterschied I« (mit Unterschied in Bezug auf die Erfahrung) bezeichnet, steht einem Konzept von geschlechtsspezifischer *Einteilung* am nächsten, in dem von Maskulinität und Femininität angenommen wird, sie seien in sich kohärente Kategorien oder Identitäten. Das bedeutet nicht, daß sie nicht gemeinsame Eigenschaften haben können, daß sie aufgrund des anatomischen Unterschiedes als biologisch begründet und nicht als kulturell bedingt gelten müssen, oder daß sie nicht unter verschiedenen historischen und sozialen Umständen variieren können. Das bedeutet vielmehr, daß die Kategorien »Männlichkeit« und »Weiblichkeit« in jedem beliebigen Kontext als relativ unproblematisch angesehen werden. Dagegen nehmen Konzepte des geschlechtsspezifischen Unterschiedes, die von psychoanalytischen und poststrukturalistischen Theorien der Darstellung und des Subjektes beeinflusst sind, an, daß geschlechtsspezifische Identitäten weder gegeben noch abgesichert, sondern das provisorische Ergebnis eines ganzen Prozesses von *Unterscheidungen* sind. Dieser Prozeß arbeitet sowohl bewußt als auch unbewußt und ist stän-

dig in Bewegung, sowohl im einzelnen Subjekt als auch in verschiedenen kulturellen Praktiken (einschließlich Kunst und über Kunst schreiben), mit deren Hilfe Bedeutungen und Identitäten ja erst entstehen.

Der Unterschied in Bezug auf die Erfahrung betont die soziale Vielfalt. Er tendiert zum intellektuellen Separatismus (»psychisch, sozial und kulturell »separate Sphären« für Männer und Frauen«)<sup>31</sup>, zur Relativierung der Werte und des Wissens und zu kulturellem Pluralismus (davon folgt keines *notgedrungen* aus dem anderen). Sein kunstgeschichtliches Äquivalent produziert eine separatistische Geschichte der Arbeit von Frauen, bezogen auf das, was entweder als historische weibliche Aktivitäten verstanden wurde (volkskundliche, in der Subkultur angesiedelte, kunsthandwerkliche Tätigkeiten), oder als typisch weibliche Vorlieben galt (Fächer, Netze, Schleier, Accessoires). Er wendet sich an eine Allgemeinheit von Frauen und der Erfahrung von Frauen. So kann ein kritischer Beitrag zu einer Geschichte der Produktion von Frauen entstehen, welcher nicht durch herrschende Definitionen von Kunst und durch ästhetische Kriterien behindert wird. Aber er riskiert dabei, entweder diese Definitionen und Wertbestimmungen (für ein verständnisvolles weibliches Publikum) umzudrehen oder sie auszuweiten (für ein liberales und pluralistisches Publikum). Kultur wird somit entweder geschlechtsspezifisch (dies ist, was *Frauen* tun, und so muß es zu seinen eigenen Bedingungen verstanden und geschätzt werden) oder androgyn (die Arbeiten von Männern und Frauen ergänzen sich in einer Kultur, in der die Interessen und Ausdrucksmöglichkeiten beider als gleichwertig repräsentiert werden). Wenigstens wird dabei die Vorstellung bestritten, Kultur sei ein Reich für transzendente und interesselose Werte. Aber was diese Debatten normalerweise nicht ansprechen, sind die Unterschiede *zwischen* Frauen (wie Barrett anmerkt, sind die »trägerischen Ansprüche des Feminismus, alle Frauen gleichmäßig zu repräsentieren, mit einer einzigen Stimme für alle zu sprechen« neuerdings bestritten und rasch zerstört worden)<sup>32</sup>, und sie sprechen nicht das Problem einer Kultur an, in der Definitionen von Femininität produziert und umkämpft werden und in der kulturelle Praktiken weder aus dem biologischen geschlechtlichen Unterschied abgeleitet werden, noch direkt darauf übertragen werden können. Diese Art von feministischer Geschichte wird wahrscheinlich Werke von Frauen vorziehen, außer wenn es um einen klaren Fall von Unterdrückung der Frau geht (z.B. im »maskulinen« Genre der Aktmalerei). Diese Art von feministischer Geschichte hat wenig Raum für Theorien der Ideologie und des Subjektes, weil sie einerseits eine festgefügte Identität der Erfahrungen und der Interessen von Frauen annimmt und andererseits »ein einigermaßen optimistisches Vertrauen in eine empirische Methode und in einen ontologischen Realitätsbegriff setzt«.<sup>33</sup> Ihre politische Schlagkraft wird leicht durch die Paradoxie eines Argumentes geschwächt, welches die Arbeit von Frauen unter einem Patriarchat als Grundlage nimmt für beides, für eine Kritik am Patriarchat und als Ausgangspunkt einer emanzipierten oder weiblichen Kultur.

Aber dies sind nur die negativen Seiten dieser Art von feministischer Geschichte. Wir müssen Erfahrung und ihre Wahrheitsansprüche einer genaueren Prüfung unterziehen und gleichzeitig diese erfahrungsmäßige Unterschiedlichkeit anerkennen, mit deren Hilfe sich verschiedene Gruppen in ihrer wirklichen oder imaginierten Beziehung zu den Bedingungen ihrer Existenz verstanden haben. Wir müssen diejenigen Zwänge und Anforderungen für Künstlerinnen in bestimmten Kontexten untersuchen, die sich aus dem geschlechtsspezifischen Unterschied ergeben, statt,

wie bereits geschehen, die Arbeit von Frauen auf ein weibliches Stereotyp zu reduzieren. Es *gibt* wirkliche Frauen, hat sie immer gegeben und, wie Denise Riley betont, sind »bestimmte Bedürfnisse und Leiden von Frauen nur allzu wirklich«. <sup>34</sup> Eine akkurate materialistische und reflexive Untersuchung über die Stellung von Frauen als Künstlerinnen und Betrachterinnen – also eher über historische Subjekte als über autonom Handelnde – muß in der feministischen Kunstgeschichte Hauptbestandteil sein. Sie wird dabei wohl einige Anleihen bei den Erkenntnissen aus Unterschied II und III machen müssen. Und sie wird sich über die Frage einigen müssen, was es bedeutet, »manchmal eine Frau zu sein« (in Bezug u. a. auf rassische, religiöse, berufliche und klassenzugehörige Identitäten); d.h. ohne sich ganz und gar auf ihr Geschlecht zu beziehen. (Denise Riley hat gefragt: »Kann irgendjemand gänzlich in einem Geschlecht leben ohne eine Spur von Entsetzen? Wie kann jemand durch und durch Frau sein, sich in dieser Kategorie häuslich einrichten, ohne an Klaustrophobie oder Hysterie zu leiden?«) <sup>35</sup>

Im späten 18. Jahrhundert begannen vermehrt Frauen in die Domäne der Kunst vorzustoßen, und zwar ironischerweise genau zu dem Zeitpunkt, zu dem sich die moderne Familie um das neue Ideal von Erfüllung in der Ehe herausbildete (dazu: Carol Duncan »Happy Mothers and Other New Ideas in French Painting«) <sup>36</sup> und als die Rolle des Künstlers als Bohemien, Dandy oder Flâneur im 19. Jahrhundert entstand. <sup>37</sup> Neue Beziehungsgeflechte von Geschlecht und Klasse entstanden in den Räumen der modernen Stadt und in der Literatur, die sie verherrlichte. Man muß das Werk von Künstlerinnen wie Berthe Morisot, Mary Cassatt oder Gwen John gegen den Strich lesen, gegen das Konzept und die Praxis von Moderne, die sich aus den Attraktionen der städtischen Umgebung speiste: »aus der sozial flüchtigen, öffentlichen Welt der Straßen, den öffentlichen Vergnügungen und den gewerbsmäßigen oder zufälligen sexuellen Begegnungen.« <sup>38</sup> Von Manets »Olympia« bis zu Picasos »Demoiselles d'Avignon« gehen die Errungenschaften der Avantgarde-Malerei auf Kosten der Körper von Frauen (sexuell verfügbare Körper aus der Arbeiterklasse, vom Ballett, aus Wäschereien, von der Rennbahn, aus dem Bordell, von der Straße). Dies geschieht, um »Männlichkeit und Dominanz« zu verteidigen; eine Verteidigung, die ungefähr mit dem Höhepunkt der Suffragetten-Tätigkeit in Europa und in Amerika zusammenfällt. <sup>39</sup> Von dieser Perspektive aus (der Perspektive des geschlechtsspezifischen Unterschiedes, und nicht der formalen Erneuerung) scheint Avantgarde-Malerei mehr Gemeinsamkeiten mit akademischer und symbolistischer Malerei zu haben, als allgemein angenommen, mit einer Malerei, die sich an das »ausschließlich männliche Thema Nr. 1, das Problem Frau« <sup>40</sup> wendet. Die Räume der Moderne, wie sie Pollock nachzeichnete und wie sie die kanonischen Werke aufzeigen, sind »marginale Zwischenräume, wo die Gebiete des Männlichen und des Weiblichen sich treffen und wo die Sexualität einer Klassengesellschaft strukturiert wird.« <sup>41</sup>

Es hat wenig Sinn, die Arbeit von Frauen solange zurechtzubiegen, bis sie in das Paradigma der Moderne paßt. Es ist das Paradigma, das sich ändern muß. In einem langen Prozeß, der in der Renaissance begann und sich im 19. Jahrhundert festigte, wurde der Künstler zum *männlichen* Besitzer einer einzigartigen kreativen Identität, wohingegen Frauen kaum mit dieser Freiheit und Autonomie mithalten oder für sich diese väterliche Autorität beanspruchen können. (Lawrence Gowing hebt Lucien Freud unter seinen Kollegen in der School of London hervor: »Jeder

folgt einer bestimmten Vorstellung davon, wie sich ein Mann-Maler, ein männlicher Maler zu benehmen hat. (Der Titel: Ein weiblicher Maler tut mir immer noch weh).<sup>42</sup> Die Künstlerin ist der Ort für Probleme und Schwierigkeiten im Kreuzungsbereich von »Femininität« und »Kunst«. Eine der Aufgaben für eine feministische Kunstgeschichte ist es, diese Schwierigkeit historisch zu untersuchen.

Feminismus geht mit Foucault und Barthes konform, wo sie die Figur des Künstlers als Haupthelden historischer Erzählungen verwerfen, ihn nicht als eine einheitliche und rationale Identität, als einzigen Grund für den Ursprung eines Werkes gelten lassen. Aber für Feministinnen geht es um mehr. Wie Jo-Anna Isaak gesagt hat, bringt der »Tod des Autors« verschiedene Verwicklungen für diejenigen mit sich, die niemals in diese privilegierte Position aufgestiegen sind.<sup>43</sup> Das heißt aber nicht, daß der Künstler verschwindet. Es bedeutet vielmehr, daß der marginale und ausgehandelte Platz der Künstlerin im Grunde genommen nach folgendem verlangt: (was übrigens in anderen Fällen selten gewährt wird) nach einem Gespür für die Vorbedingungen und Abläufe ihrer künstlerischen Praxis, sowie nach einer verständnisvollen Bewertung der Methoden, mit denen in ihrem Werk ihre Position als Künstlerin unterdrückt oder verborgen oder enthüllt wird.

Wenn Griselda Pollock, Kathleen Adler und Tamar Garb über Marie Bashkirtseff, Berthe Morisot und Mary Cassatt schreiben, so haben sie der Versuchung widerstanden, die vernachlässigte Geschichte des Beitrages von Frauen zum Impressionismus zu schreiben, wie er üblicherweise definiert wird.<sup>44</sup> Sie lenken die Aufmerksamkeit auf das Hauptthema der Frauen und auf das künstlerische Vokabular, bezogen auf die sozialen und geographischen Schauplätze ihrer Leben und Interessen. Sie definieren die moderne Stadt als das Territorium für den Flaneur, als einen Raum für Schaustück und Promenade, in dem die Grenzen zwischen öffentlich und privat, zwischen Männern und Frauen, zwischen Frauen und Damen sich ständig veränderten und verhärteten. Frauen produzierten auf besondere Art Gemälde über besondere gesellschaftliche Stellungen, die demselben sozialen und historischen Moment angehörten, in dem Definitionen von Femininität modernisiert und abgesichert wurden. Wenn sie die Gemälde von Morisot und Cassatt untersuchen (und zwar im Kontext der Moderne als einer historischen Erfahrung und nicht im Kontext von Impressionismus als stilistischer Kategorie), dann bestehen sie auf der Notwendigkeit, »die Besonderheit der Erfahrungen von Frauen zu verteidigen, und die Bedeutungen, die ihnen als Merkmale eines für Frauen natürlichen und unausweichlichen Zustandes verliehen werden, klar zu widerlegen.«<sup>45</sup> Auch Rosemary Betterton bewegt sich auf dieser Argumentationsschiene, wenn sie sagt, daß das, was es Suzanne Valadon ermöglichte, sich vom Modell aus der Arbeiterklasse zur Malerin gänzlich unorthodoxer Akte zu wandeln, »weder aus bewußt feministischer Perspektive, noch bloß zufällig kam, sondern aus dem Bewußtsein, das sie als Frau entwickelte, die verschiedene und z.T. sich überlappende Definitionen von Femininität und Maskulinität, Kreativität und Klassenzugehörigkeit erfahren hatte.«<sup>46</sup> Diese Auffassung erkennt an, daß der Erfahrungsunterschied den Machtverhältnissen und nicht einfach schierem Zwang unterworfen ist. Sie erkennt die Fähigkeit von Frauen und ihren Einfallsreichtum an, wenn sie aus ihren Positionen heraus und mit den ihnen zur Verfügung stehenden Materialien arbeiten. (Und es ist wichtig, anzumerken, wie das Jo-Anna Isaak tut, daß die russische Revolutionskunst den Frauen im Unterschied zur westlichen Avantgarde-Kunst ganz andere Möglichkeiten bot. Die eine:

ohne staatliche Unterstützung oder Kontrolle, ohne ikonographische Tradition des Aktes, aber mit einem sich entwickelnden Nützlichkeitsprinzip, das auf Massenproduktion basierte; die andere: mit Forderungen nach einer unbedingt männlichen Individualität und Originalität.)<sup>47</sup>

Natürlich können, wie Lévi-Strauss 1958 darlegte, »Frauen als Produzenten von Zeichen niemals auf den Status von Symbolen oder Abzeichen reduziert werden«<sup>48</sup>, aber dies muß modifiziert werden. Als Produzenten von Zeichen waren Frauen abwesend oder marginal (wenigstens im öffentlichen Diskurs), aber als Zeichen (Symbole oder Abzeichen) überall präsent. Verschiedene Modelle wurden vorgeschlagen, mit deren Hilfe wir verstehen könnten, wie Frauen in einem Kontext sprechen, in dem hauptsächlich für sie gesprochen wird. Der Vorschlag von Shirley Ardener, daß Frauen in anthropologischen Begriffen als eine »zum Schweigen gebrachte« Gruppe verstanden werden sollten, wurde von Feministinnen aufgegriffen, die über Literatur und Kunst forschten.<sup>49</sup> Elaine Showalter legte dar, daß Frauen einen »zweistimmigen Diskurs« sprechen, der sowohl das soziale, literarische und künstlerische Erbe der dominierenden Gruppe als auch die eigene stumme oder gebeugte Haltung umfaßt. Das zweisprachige Modell eignet sich offensichtlich gut für das geschriebene und gesprochene Wort, und doch ist es möglich, bei parallel gelagerten Fällen an »Doppelsichtigkeit« (double-vision) zu denken: z.B. bei nackten Selbstportraits von Paula Modersohn-Becker und von Suzanne Valadon. Eine weitere Aufgabe für feministische Kunstgeschichte besteht darin, diese fremden Akzente, diese doppelten Sehweisen nicht als ein Versagen zu registrieren, sondern wenn irgend möglich in ihren radikalen Implikationen zurückzugewinnen (oder um es provokanter zu formulieren: für Kunstwerke *feministische Lesarten zu schreiben*).

Kunstgeschichte ist eloquent, wenn es um ihre zentrale Figur geht, um den Künstler; und immer dann verschwiegen, wenn es um das Publikum entweder als eine identifizierbare soziale Gruppe oder als einzelnes betrachtendes Subjekt geht.

In einem akkuraten historischen Bericht müssen wir den Künstler aus der Mitte der Bühne wegrücken und den Betrachter genauer ins Auge fassen. Wir müssen zwischen »Adressaten« und »Publikum« unterscheiden, wenn wir die aktiven Determinanten der künstlerischen Produktion nachzeichnen, sowohl im Hinblick auf bestimmte soziale Gruppen, als auch auf das *Konzept*, das der Künstler sich von einem Kreis wahrscheinlicher Rezipienten macht.<sup>50</sup> Wir müssen erforschen, wie ein Kunstpublikum konstituiert war und was es von Kunst erwartete. Wir müssen fragen: Was für spezifische, sozial zu begründende Formen des Wissens und der Erfahrung brachten die Betrachter für das Verständnis und die Wertschätzung von Kunst mit? Und wie wurden ihre Kriterien wiederum von Anderen beurteilt? (Kenneth Robinson bemerkte spitz in seiner herabsetzenden Rezension der Hayward Annual Exhibition von 1978: »Wenn die Arbeit von Frauen nur für Frauen von Interesse ist, ist sie für niemanden interessant.«)<sup>51</sup> Wir müssen den bewußten und unbewußten Gewinn zu ermitteln suchen, der aus bestimmten Sehweisen entsteht, die ihrerseits wiederum zur Festigung der sexuellen und sozialen Verhältnisse beitragen.

Erinnerungen, Fertigkeiten, Formen des Wissens und des Glaubens werden zu Komponenten von Identitäten – von Identitäten, die sich zu verschiedenen Zeiten konstituiert oder aufgelöst haben, je nach geschlechtlicher, ethnischer, politischer oder kultureller Zugehörigkeit oder nach sexueller Neigung. In einem gegebenen Kontext der Rezeption artikulieren einige Gemälde ein überwiegend männliches In-

dividuum (wir könnten sagen, die Gemälde sprechen »in der 1. Person männlich«); sie sind oft im Zentrum der Tradition der Alten Meister angesiedelt, wie z.B. die Aktmalerei. Michael Baxandall zeigt in seinem Buch »Painting and Experience in Fifteenth Century Italy«, wie Renaissancekünstler bestimmte Geschmäcker und Vorlieben ihres Kundenkreises befriedigten und wie die Betrachter ihren eigenen Beitrag zur Bedeutung und zum Genuß der Vorlage leisteten.<sup>52</sup> Er spricht nicht über den geschlechtsspezifischen Unterschied, aber der Betrachter, den er vor uns entstehen läßt, ist u.a. urban, literarisch und mathematisch gebildet, wirtschaftlich versiert und vor allem männlich. Frauen hatten keinerlei Anteil an der Ausbildung und der Erfahrung, an die sich diese Künstler wendeten, Frauen waren weder Künstler, noch bildeten sie öffentlich und vereint ein Publikum für Kunst im Italien des 15. Jahrhunderts.

Die Ausrichtung auf einen männlichen Betrachter bestätigen alle Autoren, die über Bilder schreiben, indem sie mit schöner Regelmäßigkeit voraussetzen, daß ihre Leser Männer sind. John Barrell, der diese Beobachtung für das 18. Jahrhundert machte, hat auch bemerkt, daß Frauen stillschweigend aus dem Betrachterkreis von Historienmalereien und von deren Produktion ausgeschlossen wurden. In Analogie zum Philosophen oder zum freien Bürger mit Grundbesitz war der Künstler ein Ehrenmann mit allwissendem Blick. Frauen galten, ungeachtet ihrer persönlichen Vorzüge, als unfähig, die Unparteilichkeit eines Gentleman und sein Abstraktionsvermögen zu erreichen.<sup>53</sup> Aber natürlich *waren* Frauen Teil des wachsenden Publikums vor Kunst, wenn sie im 18. Jahrhundert öffentlich ausgestellt und diskutiert wurde, gerade so, wie sie sich allmählich die aktive Rolle der Künstlerin eroberten.<sup>54</sup> Sie mögen theoretisch aus dem »Reich des Geschmacks« ausgeschlossen worden sein, aber sofern sie zur gebildeten und belesenen, Salons besuchenden Klasse gehörten, waren sie Teil der allgemeinen Kultur. Sie wurden zwar selten als Klientel angesprochen, aber ihnen wurde doch ein partieller, »weiblicher« Geschmack zugestanden, der bei Portraitmalerei und anderen niederen Gattungen der Malerei zur Geltung kam. Von ihnen als einzelner Betrachterin wurde vermutlich erwartet, sich bei Darstellungen ihres Geschlechtes die normativen Züge zu eigen zu machen.<sup>55</sup>

Sie hatten keine gemeinschaftliche Identität und als ein Publikum von Frauen keine öffentliche Präsenz. Im 19. Jahrhundert trugen verschiedene Faktoren dazu bei, diese Identität zu konsolidieren: der Einfluß der Evangelikalen, die Ideologie von »getrennten Welten« und die sich ändernde Arbeitsteilung, das Feminismus-Erbe der Aufklärung und die Frauenbewegung im Viktorianismus. Die moralischen und politischen Themen der akademischen Historienmalerei wurden in den häuslichen Szenen der Genremalerei des 19. Jahrhunderts verdrängt oder überarbeitet. Diese Kunst war den Brieffaschen, den Inneneinrichtungen, den Interessen und dem Selbstverständnis der viktorianischen Bourgeoisie angemessener. Aber die Entwicklung und Ausbreitung einer mächtigen Ideologie von Weiblichkeit und einer bestimmten Malerei, die sich oft weibliche Sexualität und häusliche Beziehungen zum Thema nahm, taten ein übriges, um eine Reihe von Attributen als »typisch weiblich« zu verfestigen, wenn sie auch der *Betrachterin* einen festen Platz einräumten.

Gemälde des späten 18. Jahrhunderts, die ein neues, bürgerliches, an Rousseau geschultes Ideal von mütterlicher Weiblichkeit ausdrückten und vornehmlich von männlichen Künstlern wie Fragonard und Greuze gemalt waren, übten Betrachter beiderlei Geschlechts auf die Freuden einer »Glücklichen Mutter« oder einer

»Heimkehr nach Hause« ein.<sup>56</sup> Viele der häuslichen Genreszenen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden von Malerinnen angefertigt, die in ihnen ein passendes Thema sahen, das ihren tatsächlichen Lebensumständen und auch den an sie gestellten Erwartungen entsprach (»Unser kleiner Bruder«; »Psst, weck nicht das Baby auf«; »Wir helfen Oma«).<sup>57</sup> Sie konnten nun damit rechnen, das Gefühl von Frauen und dasjenige der Mittelklasse anzusprechen, um die es ihnen von nun an besonders ging. Henrietta Wards »God Save the Queen!« galt bei Frauen wie Männern als ein Gemälde, das den speziellen Interessen von Frauen entsprach; in diesem Bereich war ihm Autorität sicher, obwohl es natürlich auch wegen charakteristischer »weiblicher« Fehler bei der malerischen Ausführung kritisiert wurde. Der Sinn für gemeinsame Interessen von Frauen (aus der Mittelklasse) sorgte langsam für die Anerkennung eines weiblichen Publikums. Aber so unvermeidlich und so angebracht diese Entwicklung war, so gönnerhaft wurde sie auch betrachtet. Sie beeinträchtigte nicht etwa die Idee, daß *männliche* Interessen und Werte universale Gültigkeit hatten, sie verfestigte sie noch obendrein. Für die Kunst wurden Frauen niemals zu einem erkennbaren Adressatenkreis, so wie sie es beim Roman oder beim Film wurden: es gibt eben kein »Genre für Frauen« in der Malerei, das es mit der Wirkung und der immensen Popularität eines Hollywood Melodramas oder mit der Frauenliteratur aufnehmen könnte.

Kunstgattungen sind per se nicht geschlechtsbezogen, aber sie bieten verschiedene Möglichkeiten, in Fragen des Geschlechtes, der Klasse und der Rasse aktiv zu werden. Wir vermeiden zwar sorgfältig eine säuberliche Trennung nach Künstlern und Betrachtern eines »männlichen« Genres (wie z.B. Historienmalerei, Seestücke, Schlachtenbilder und Aktmalerei) und nach Künstlerinnen und Betrachterinnen eines »weiblichen« Genres (wie z.B. häusliche Szenen oder Blumenstillleben), aber wir brauchen doch einen umfassenderen, beweglicheren und historisch genaueren Bericht über die Regungen der Subjektivität vor Bildern. Was läuft bei der Begegnung mit dem belasteten Thema Orientalismus ab? (Der Text ist weder gänzlich offen, noch gänzlich geschlossen; das Subjekt ist ihm weder passiv ausgeliefert, noch hat es aktiv die Kontrolle über den Text. »Bevorzugte« Lesarten, die durch die Strukturierung des Textes, seiner Teildiskurse und durch den Kontext, in dem er sich befindet, vorgegeben werden, können von dem sozialen Betrachter anerkannt, verweigert oder ausgehandelt werden.)

Der Orientalismus artikuliert ein vornehmlich *national* definiertes Subjekt durch Hinweis auf sein exotisches (und demzufolge koloniales) Anderssein. Er spricht einen ethnischen Unterschied deutlich aus, in dem obendrein die Sexualität eine kritische Rolle spielt. Das Odaliskens- oder Haremsbild wird als ein Szenario der Begierden arrangiert. Es wendet sich an einen Betrachter, der wie der Künstler selbst als männlicher Europäer definiert ist. Dieser Betrachter wird eingeladen, »sich zwar sexuell, jedoch nicht moralisch mit dem orientalischen Gegenüber zu identifizieren, welches in einem objektiv zwar einladenden, aber in einem ethnisch distanzierten Rahmen wiedergegeben wird.«<sup>58</sup> Das weibliche Gegenüber wird durch das dem Orientalismus innewohnende Versprechen kompromittiert, daß eine Kultur durch den Besitz (im wörtlichen wie im übertragenen Sinne) ihrer Frauen gemeinert werden kann. So wird ihr wechselweise eine Identifikation mit der »imaginieren Gemeinschaft« ihres Geschlechtes oder mit ihrer Nationalität angeboten; ethnisch hält sie zu den Männern, sexuell zu den Frauen.<sup>59</sup>

Das heißt, die Frage nach der geschlechtlichen Zugehörigkeit des Betrachters in rohester und in einer am stärksten politisch motivierten Weise zu stellen: alle Arten phantasievoller und perverser Identifikationen sind durch die Vieldeutigkeit des Bildes und die Beweglichkeit der Triebe zugelassen – für politische Analysen jeglicher Art schon immer ein schwierig zu bewältigendes Problem. Und dennoch ist klar: Was Nochlin »den imaginierten Orient« genannt hat, bot den erotischen und besonders den sadistischen Phantasien eine Projektionsfläche und zugleich die Basis für einen moralisierenden, rassistischen Diskurs über den Unterschied der Kulturen. Eine angemessene Arbeit über Gemälde mit orientalischer Thematik wird »zu Hause« anfangen müssen und mit dem betrachtenden Subjekt. So wie es bei Edward Saids Beschreibung des Vorhabens von Malek Alloula in »Le Harem colonial« heißt: er »liest öffentliche Dokumente als Aspekte der privaten Phantasie ihrer Schöpfer und Benutzer ... so daß wir daraus ersehen können, daß diese Serie von Gemälden (oberflächlich betrachtet, Bilder von kolonisierten Frauen in Algerien) tatsächlich aber eine Aneignung des *eigenen Privatlebens* durch den französischen Kolonialherren ist.«<sup>60</sup>

Feminismus wird an der mehrdeutigen Situation der Betrachterin eines typisch männlichen Szenarios von Begierden interessiert sein, welches paradoxerweise trotzdem auf einer Ebene ein nationales (geschlechtlich unbestimmtes) Subjekt konstituiert. Feminismus wird an Lesarten interessiert sein, welche den strukturierenden Anteil der Sexualität an diesem »kollektiven Wahngebilde« enthüllen und schließlich an der Frage, wie eine exotische, sinnliche, aber geschwächte Femininität als Produkt und zugleich Verkörperung einer fremden Kultur das heimische und mütterliche Ideal englischer Fraulichkeit bewahren konnte, während sie zugleich dem rechtschaffenen Bourgeois Phantasiegenüsse von Macht und Lust anbot, um die er den orientalischen Despoten so sehr beneidete. Das soll nicht etwa heißen, daß Frauen keine Freude an Bildern von Frauen haben. Selbst bei so wenig ansprechenden Darstellungen wie denjenigen von einem Serail ist es möglich, fasziniert und zugleich auch verstört zu sein, sich zwischen Selbstkontrolle oder Identifikation zu bewegen, sich selbst im Gemälde und im Unterschied zu ihm wiederzufinden (was übrigens Betterton als Voraussetzung für die Sehweise von Frauen unter dem Patriarchat kennzeichnet).<sup>61</sup>

### *Unterschied II: Unterschied in Bezug auf die Stellung im Diskurs*

»So lange wie feministische Ideologiekritik mit einer Theorie der Repräsentation/Darstellung arbeitet, innerhalb derer Darstellung immer eine Darstellung von Realität ist ... solange kann die Analyse des geschlechtsspezifischen Unterschiedes nicht voranschreiten ... was begriffen werden muß, ist die Produktion von Unterschieden durch Systeme der Repräsentation/Darstellung: die Arbeit an der Repräsentation/Darstellung produziert Unterschiede, die nicht im voraus bekannt sein können.«  
Parveen Adams<sup>62</sup>

Der Unterschied in Bezug auf die Erfahrung betont Männer und Frauen als eigenständige soziologische Kategorien. Er verbindet sich mit einer Theorie des Patriarchats, welche alle Frauen unmittelbar durch männliche Institutionen und durch ein-

zelle Männer unterdrückt sieht. Der Unterschied in Bezug auf die Stellung steht dem Konzept der menschlichen Subjektivität entgegen, ebenso der realistischen Erkenntnistheorie, auf welcher der Unterschied der Erfahrung basiert. Er nimmt stattdessen an, daß das Geschlecht z.T. durch Repräsentationen/Darstellungen festgelegt wird; daß das Geschlecht »u.a. eine semiotische Kategorie ist.«<sup>63</sup> Kulturelle Praktiken werden so verstanden, daß sie Weiblichkeiten selbst produzieren – »Frau« wird zu einem Bezugswort in einem System der Differenzen – und nicht, daß sie biologische oder soziale Femininitäten, die anderswo produziert wurden, reflektieren. Das Patriarchat ist nicht länger »die statische, unterdrückende Herrschaft eines Geschlechtes über ein anderes«, sondern wird als »ein Netz aus psycho-sozialen Bezügen [aufgefaßt], das eine sozial bedeutsame Differenz entlang der Achse des Geschlechtes aufrichtet, eine Differenz, die so tief in unserem ureigensten Verständnis von gelebter geschlechtlicher Identität wurzelt, daß sie uns natürlich und unveränderbar vorkommt.«<sup>64</sup>

Mit diesem Konzept von Patriarchat wird es für uns schwerer, Geschlecht und geschlechtsbezogene Erfahrung direkt auf die Aktivitäten des Malens und Betrachtens zu übertragen; dennoch sind wir dazu in der Lage, die Prozesse des geschlechtsspezifischen Unterschiedes in einem größeren Zusammenhang zu verfolgen. Svetlana Alpers hat in »Art History and Its Exclusions« schon 1978 dargelegt, daß die Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit sehr tief in der Kunstgeschichte ansetzen. Ihr Aufsatz bildet Dürers 1538 erschienenen Holzschnitt ab, auf dem ein Zeichner durch ein Gitter blickt, um mit dessen Hilfe die perspektivische Verkürzung eines halbnackten Modells, das auf dem Tisch vor ihm liegt, korrekt wiederzugeben. Alpers schlägt vor, daß »die Haltung gegenüber Frauen in dieser Kunstform, besonders aber in der Aktmalerei, den innersten Bestandteil einer ganzen Weltsicht bildet.« Sie definiert diese Haltung als hauptsächlich italienisch (obschon weiter verbreitet), so daß »selbst die Sprache, mit der wir über ein Bild und seine Geschichte sprechen ... in Italien geboren und entwickelt wurde.«<sup>65</sup> Daraus resultiert, daß wir kein angemessenes Vokabular haben, mit dem wir die entspanntere und aufgeschlossener Haltung nordischer Künstler diskutieren könnten, die sie gegenüber ihrem Thema einschließlich der Aktmalerei einnehmen.

Die Sprache anstelle der Erfahrung zu betonen, ist für diese Argumentation typisch. Letztlich läßt sie sich von Saussure und aus dem Grundverständnis moderner Linguistik ableiten: Bedeutung entsteht nicht aus der Benennung einzelner Dinge, sondern aus der Artikulation unterschiedlicher Begriffe. Dieser Grundsatz zieht sich durch eine Reihe von poststrukturalistischen Projekten, einschließlich derjenigen von Foucault, Derrida und Lacan. Im Zusammenhang mit der kontrovers diskutierten Frage nach der Vereinbarkeit von poststrukturalistischer Theorie mit einem Feminismus, der sich historisch und politisch versteht, schneidet Barrett drei Probleme an. Das erste betrifft die Beziehungen zwischen Differenz und Macht. Sie vermerkt, daß die aus Poststrukturalismus entstehende Politik »zur Texttreue und zum lokalen Wissen neigt«, wodurch sich ihr Potential für einschneidende soziale Änderungen begrenzt, wenngleich sie andererseits gut zum feministischen Glauben an die vertraute Natur der Unterdrückung paßt. Sie unterscheidet zwischen Derridas Begriff der »différance« (»beschreibend, neutral, agnostisch«) und Foucaults Begriff der Macht, der, obzwar vage, »dennoch eine Berücksichtigung von Unterdrückung, Zwang und Gewalt erkennen läßt.« Das zweite Problem betrifft die Rolle der Frauen

bei poststrukturalistischen Debatten und den Sinn solcher Debatten im Vergleich zu etablierten theoretischen Paradigmen, Marxismus eingeschlossen. Drittens, gibt es »einen Hauptvorteil« bei einer die Stellung berücksichtigenden Vorgehensweise zu verzeichnen: die kritische Betrachtung des in sich geschlossenen Subjektes, »dessen Anschein von Allgemeingültigkeit nur eine für den weißen, bürgerlichen Mann typische Subjektivität tarnt.« Doch ergibt sich hieraus eine wirkliche Schwierigkeit für die Aussöhnung eines poststrukturalistischen Konzeptes von Differenz mit »Positionen, die auf der Wertschätzung von Erfahrung und auf einer Politik der Identität beruhen.«<sup>66</sup> Wie Anne Wagner in Bezug auf Julia Kristeva und »den neuen französischen Feminismus« dargelegt hat, »kann wörtlicher Verzicht auf die Rolle des sprechenden Subjektes bedeuten, daß die Macht, die mit ihr einhergeht und deren Besitz Frauen anstreben, preisgegeben wird. Man kann sogar diese Macht als die Grundlage für die politischen Ziele des Feminismus ansehen.«<sup>67</sup> (Dies mündet in der offensichtlichen Schwierigkeit, die der Feminismus mit Derridas Bemerkung über die »Unentschlossenheit« von Frauen hat.)

Und doch: Trotz dieser ungelösten Schwierigkeiten ergeben sich für den Feminismus bei einer poststrukturalistischen Analyse des Unterschiedes in Bezug auf die Stellung im Diskurs durchaus Vorteile, sogar beim Dekonstruktivismus von Derrida. Feministische wie dekonstruktivistische Strategien sind, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise, beide an den binären Gegensätzen interessiert, die westliches Gedankengut strukturieren, Gegensätze, bei denen ein Begriff einen anderen unterdrückt. Feministinnen könnten mit Hilfe von Derrida die Umkehrung und anschließende Entlarvung solcher Begriffe erörtern. Auch uns ist jede Etikettierung, Festlegung und der Anspruch auf Wahrheit einer unvermittelten Erfahrung verdächtig; nicht erst durch den Poststrukturalismus, sondern bereits durch unsere eigenen politischen Analysen sind wir für signifikante Auslassungen, für die bestimmenden Einflüsse von Sprache und für die Leistungsfähigkeit von Zeichen feinfühlig geworden, um dann die ihnen von der Macht verliehenen Funktionen zu überschreiten.<sup>68</sup>

Wie alle akademischen Disziplinen ist auch die Kunstgeschichte eine Sache der Sprache, die sich in Diskursen organisiert. Die Fachausdrücke, die bevorzugten syntaktischen Strukturen, die Metaphern und Konzepte der Kunstgeschichte regeln das Wissen, das sie produziert, und sie regeln die sozialen Werte, denen sie zum Ausdruck verhilft. Sie gehören zur »Tiefenstruktur« der Disziplin, und kein hochnotpeinliches Verhör über ihre Praktiken wird erfolgreich sein, wenn es sie ungestört bestehen läßt. Sprache – und jede Sprache ist auf verwirrende Weise schwierig (weiß Gott! Anm. der Übers.) – ist weder neutral noch transparent.

Manchmal wird ein Unterschied zwischen Sprache (als abstraktes, unmotiviertes System des Unterschiedes) und Diskurs (als motivierte und konkrete Organisation von linguistischen Komponenten) gemacht.<sup>69</sup> Aber genau wie das rein bedeutende Zeichen von Barthes nur eine hypothetische Möglichkeit war, so wird auch die Annahme, daß ideologische Einflüsse nur auf der Ebene des Diskurses auftreten, nicht bestehen können. Sobald die unterschiedlichen Ausdrucksweisen der Sprache in Strukturen zusammengefaßt sind, werden sie mit sozialer Bedeutung überschwemmt – schon auf der Ebene der Syntax. In einer Diskussion über die Sprache der Kunstgeschichte analysiert K. R. Lodge einen deutschen Text über Picassos »Demoiselles d'Avignon« und stellte dabei fest, wie passive Partizipformen im Zu-

sammenhang mit dem Gebrauch eines modalen Hilfsverbes und der Vermeidung der ersten Person Singular alle Spuren der Urheberschaft tilgen. («Das Gemälde wird als eine statische Einheit, nicht als Endprodukt eines Prozesses dargeboten.»)<sup>70</sup> Der Text ist grammatisch so angelegt, daß er Fragen nach der Produktion, dem Kontext und der Stellung des Sprechers nicht zuläßt; und dies zugunsten einer Erklärung des Bildes als »einer statischen Einheit«, die für sich in Anspruch nimmt, sowohl neutral als auch autoritär zu sein.

Verschiedene Arten kunstgeschichtlicher Beschreibungen bedienen sich verschiedener Arten von Sprache. Sie rangieren von Fachterminologie («Chiaroscuro«, »Barock«) bis zum alltäglichen, anekdotischen und beschreibenden Sprachgebrauch. (Roman Jakobsen nennt dies unfreundlicherweise »Tratsch«.)<sup>71</sup> Jean Levensztejn vermerkt als bevorzugte Sprachwendungen der Kunstgeschichte die Fluß-Metaphern: z.B. Strömungen, Quellen, Einflüsse und die Erbschafts-Metaphern: z.B. Schulden, Tausch, Anleihe, Vorfahren, Verwandtschaft und Erbteil.<sup>72</sup> Die Ausdrücke gelten immer dem einzelnen Künstler, Frauen spielen in ihnen die Rolle »abhängiger Kreaturen« in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts: als Frauen, Töchter, Geliebte, Musen (selbst wenn sie ebenfalls Künstlerinnen sind). Abstammung leitet sich über die männliche Linie her, und Kunstgeschichte bleibt eine ödipale Erzählung, eine Geschichte von Vätern und Söhnen.

Bestimmte Künstler ziehen bestimmte Redefiguren, Tropen, an, und Tropen sind oft explizit oder implizit sexistisch. So werden Metonymien und Metaphern immer dann benutzt, wenn es um nationale und sexuelle Identitäten geht. Das ist ganz besonders für Künstlerinnen ein Problem, die an »einer hochgradigen Kennzeichnung« leiden und deren Geschlecht sich in ihrem Werk immer ausmachen läßt. Es geht nicht darum, Metaphern auszurotten (dazu besteht sowieso keine Möglichkeit), sondern eher darum, zu erkennen, wie sie dazu eingesetzt werden, um bestimmte ideologische Positionen zu produzieren. Sie tun dies, indem sie einige Analogien fördern und andere ausschließen. Und es geht darum, zu erkennen, wie sogar Analogie selbst durch stillschweigendes Bestehen auf bestimmten Objekten als Nachwirkung und Ausdruck von einem größeren Ganzen eine Analyse verdrängen kann.

Einige Tropen lassen sich nicht umkehren. Wenn Nochlin auf die Häufigkeit von Brust=Frucht-Metaphern hinweist, die sich auf allen kulturellen Ebenen finden, und weiterhin auf die Kolonisierung des dargestellten weiblichen Körpers durch Analogien mit Organischem und Eßbarem, dann beobachtet sie zugleich auch, daß »die Nahrung=Penis-Metapher sozusagen keine Aufwärtsbewegung zeigt.«<sup>73</sup> (Das entsprechende Gedicht über Bananen muß erst noch geschrieben werden.) Selbst der Pinselstrich wird sexualisiert, wenn z.B. der Pinselführung eines Frans Hals oder eines Fragonard Ausdrücke wie »meisterliche« Bravour oder »weibliche« Delikatheit beigelegt werden, wenn Berthe Morisot von Renoir als »die weiblichste Künstlerin seit Fragonard« beschrieben wird, wenn Jean Dominique Rey dieselbe Künstlerin dafür lobt, daß sie die »exzessive Muskulatur oder falsche männliche Härte« vermeidet, die sich bei Valadon oder Cassatt finden.<sup>74</sup> Jene Teile des Wörterbuches, die »weiblichen« Attributen vorbehalten sind, kommen so ins Spiel, und sie weisen Künstlern, Subjekten, Stilen und Techniken ein Geschlecht zu, sie verwischen Unterscheidungen, wenn sie sich in der großen allgemeinen Analogie zusammenfinden: im Rokoko, »dem femininen Stil schlechthin«. (Bryson macht dazu den interessanten Gegenvorschlag, daß Rokoko im wesentlichen (fetischistisch sei;

daß dieser Stil seine libidinösen Energien, die er aus offenkundiger Fixierung auf den Genitalbereich bezieht, in die Faktur des Bildes verdrängt; und von daher sei Roko ein Stil von verkleideter Maskulinität).<sup>75</sup>

Barrell hat auf die Geschlechtszuweisung von ästhetischer Erfahrung in Gemäldekritiken des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aufmerksam gemacht, auf ihre durchgängige »Zuschreibung von Autorität an das männliche Auge allein, ihre Unterstellung von Versagen bei einem weiblichen Blick, den Verlangen verschleiert.«<sup>76</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hat der als Verkörperung bürgerlicher Tugend geltende, interesselose Blick des Künstlers dem begehrliehen Blick des Privatmannes Platz gemacht. Kunst zu machen wird, metaphorisch gesprochen, zu einer stärker sexualisierten Tätigkeit. Der Künstler vermählt sich mit seiner Muse, beschreibt die jungfräuliche Seite, dringt in die Leinwand ein, die »dasteht wie eine reine keusche Jungfrau«, mit seinem »willfähigen Pinsel, der sie zuerst hier, dann dort, allmählich ganz mit all der Energie erobert, die ihm zu eigen ist, wie ein europäischer Kolonist.«<sup>77</sup> (Das Modell von Pinsel=Feder=Penis auf einer jungfräulichen Seite hatte für Künstlerinnen wichtige Konsequenzen, worauf Susan Gubar in ihrem Aufsatz »The Blank Page and Female Creativity« hinweist.)<sup>78</sup> Ist es übertrieben, zwischen dem Statusverlust des Künstlers, seiner wachsenden sozialen und ökonomischen Schwäche auf der einen Seite und dem kompensierenden Bestehen auf der Männlichkeit der Avantgarde auf der anderen Seite einen Zusammenhang zu sehen? Herr über sein Atelier, seine Modelle und alles, was er überblickte, war der Künstler dennoch von der Gnade des Händlers und seines Marktes abhängig. Im Kontext des Unterschiedes in Bezug auf die Stellung im Diskurs sind beide Termini, »Maskulinität« wie »Femininität«, miteinander verwandt. Die Stellung des modernen Künstlers kann dem Klischee nach weiblich sein, weil sie ein Gefühl von Hilflosigkeit schafft, das dann zu Zynismus und zu der »abweisenden Passivität« führt, die sonst Frauen zugeschrieben wird.<sup>79</sup>

In dem, was Peter Wollen bezeichnenderweise als »eine Kaskade von Antinomien« beschreibt (funktional/ornamental, malerisch/dekorativ, Techniker/Freizeitklasse, Produktion/Verbrauch, Realitätsprinzip/Lustprinzip, Maschine/Körper, West/Ost, aktiv/passiv, männlich/weiblich, »jedes schlägt ein anderes vor, Schritt für Schritt«), definiert sich Moderne im entscheidenden Augenblick jeweils durch die Nichtanerkennung des Gegenbegriffes.<sup>80</sup> Ein Weg, moderne Theorie und Praxis zu begreifen, führt demnach zu einem Konglomerat an Bestandteilen, die ständig gegen Angriffe von ihren Gegenteilen verteidigt werden müssen. Das Männliche wird durch das Weibliche bedroht, die Maschine durch den Körper, Wirklichkeit durch Lust, Abstraktion durch Dekoration. (Gerade diese letzte Unterscheidung muß, sofern sie sich daran macht, die anderen zu vereinnahmen, um jeden Preis beibehalten werden.) Implizit ist darin der Vorschlag enthalten, daß es für Feminismus noch einen weiteren Strang zu untersuchen gibt, der niemals gänzlich entwickelt, aber auch »im Mythos der Moderne über ihren eigenen Ursprung« (Peter Wollen) niemals gänzlich unterdrückt wurde, nämlich die Schwellenkunst des Erotizismus, Exotismus, der Dekoration und des Körpers (mit ihrer Berufung auf weibliches und homosexuelles Begehren).

Angesichts der ständigen Produktion eines geschlechtsspezifischen Unterschiedes durch ausschließende, erschöpfende und hierarchisch angeordnete Gegensätze bleiben der feministischen Forschung mehrere Möglichkeiten.<sup>81</sup> Eine besteht

darin, die Hierarchien umzukehren: das Marginale, das Unterschwellige, den Gebegriff hochzuhalten, den Raum, über den der Meistererzähler seine Kontrolle verloren hat, zu erobern. Hierfür spricht vieles und vieles für die romantische Anziehungskraft der Kristeva zu verdankenden Gleichsetzung vom Bruch der Avantgarde mit Femininität (obwohl nicht unbedingt mit Frauen). Das ist wenigstens eine fruchtbarere Analogie als die Metapher von der leeren Seite. Aber sie wird in dem Maß problematisch, in dem sie die Gleichsetzung von Frauen mit Natur, dem Körper, dem Unbewußten, dem Vorsymbolischen in mächtigeren Diskursen wiederholt; vielleicht ist sie nur wirkungsvoll, wenn diese Diskurse bereits abbröckeln. Sie enthistorisiert Femininität und Avantgarde, und sie sagt nichts über Frauen als soziale und politische Handlungsträgerinnen und demnach nichts über Feminismus. (Dennoch könnte man mit Recht behaupten, daß Frauen nun einmal die natürlichen Umstürzlerinnen einer phalokratischen Ordnung sind und ein besonderes Interesse am Ruin von deren Selbstdarstellung haben.)

Eine andere Möglichkeit wäre, um mit Jo-Anna Isaak zu sprechen, unseren Blick nicht auf »die vermeintliche Identität von zwei Dingen, die unterschiedlich sind« zu richten, sondern auf »die Art und den Zeitpunkt ihrer unterschiedlichen Behandlung.«<sup>82</sup> (Ich würde dies als die Scharfeinstellung auf den Austausch von Bedeutungen der Weiblichkeit aus einer und für eine männliche Sicht bezeichnen.) Pollock führt Gründe dafür an, daß das Stereotyp »weiblich« bei der Reproduktion von Authentizität und Universalität männlicher Kunst eine strukturierende Rolle spielt. Und Claire Pajaczkowska dafür, daß wir Männer veranlassen müssen, von Männlichkeit zu sprechen, wo sie Humanität sagen. Duncans Diskussion von »Potenz und Dominanz« als Charakteristika der europäischen Avantgarde zielt auf das Vorhandensein von sozialer und sexueller Vorherrschaft im Kern eines unserer kulturellen Hauptparadigmen von persönlicher Freiheit. Alpers warnt uns vor den patriarchalen und ethnozentrischen Unterstellungen, die das Modell von Kunstgeschichte als stilistischer Fortschritt enthält, weil es nicht ausreicht, wenn es um die Bedeutung von vorchristlicher und außereuropäischer Kunst geht.<sup>83</sup> Der Reihe nach müssen wir uns anderen Unterschieden zuwenden – z.B. Unterschiede der Rasse, Klasse, des Alters, der Kultur und der sexuellen Ausrichtung, die zwar alle nicht unter dem geschlechtsspezifischen Unterschied subsummierbar sind, ihn aber beeinflussen und jederzeit für sich Priorität fordern können.

Am allerwichtigsten für ein historisches Projekt ist zu berücksichtigen, daß es, wie sich Denise Riley ausdrückt, abweichende Konjunkturen für »Frauen« gibt und daß »die volle Historizität dessen, was auf dem Spiel steht, den historischen Wandel in jenen Konzepten einschließt, gegen die sich die Frauen richten: »Natur«, »Klasse«, »Humanität«, »Vernunft« und andere Konzepte, die eben keinen reglosen Hintergrund für die Formierung der Geschlechter abgeben.«<sup>84</sup> Die ikonographischen und literarischen Äußerungen dieser ständigen *Unterscheidung von und gegen* sind unser Thema, so wie sie ein Teil des Konsolidierungsprozesses sind, durch den der Unterschied in Bezug auf die Stellung im Diskurs in einer kollektiven Gleichheit aufgeht, in der sich Subjekte selbst wiedererkennen.

»Wenn die Bedeutung von Weiblichkeit, die politischen Implikationen von Frausein in den vergangenen 300 Jahren immer mal wieder umstritten waren, dann muß es so sein, daß das, was sie repräsentieren, kein ewiger und allgemein gültiger Extrakt vom Wesen Frau ist, sondern die Schwierigkeit einer sexuellen Beziehung zwischen Männern und Frauen artikulieren, die immer eine soziale Ordnung ist und obendrein eine, in der das Unbewußte und seine widerstreitenden Triebkräfte und Begierden dem bewußten Handeln äußerst zusetzen; und in der der politische Gedanke, obzwar in seinen Entwürfen von einer angemessenen Beziehung zwischen den Geschlechtern zu den Grundsätzen von Gleichheit und Gerechtigkeit durchaus fähig, dennoch nicht in der Lage ist, die Dringlichkeit dieser gelebten Konflikte zu verhindern oder einzuschränken.

Feminismus schaut darüber hinaus auf die sozialen Formen von geschlechtsspezifischer Einteilung und auf die wechselvollen Schicksale beider Geschlechter, aber der kritische Blick wird zu einer Untersuchung des Selbst und des geschlechtsspezifischen Unterschiedes und fragt: »Was für eine Frau bin ich, und inwiefern bin ich anders als ein Mann?«

Sally Alexander<sup>85</sup>

Barrett siedelt die Ursprünge für ihr drittes Konzept vom Unterschied in Bezug auf das Geschlecht, wie ihn die Psychoanalyse erklärt, in der Begegnung mit Juliet Mitchells Buch von 1974 »Psychoanalysis and Feminism« an, einer Revision von Freud, die gleichzeitig Althusser's Ideologiebegriff auf die Freudsche Definition des Unbewußten bezog und das Unbewußte als »die Domäne der Reproduktion von Kultur oder Ideologie« auffaßte. Psychoanalyse wurde aufgerufen, eine Theorie von geschlechtlicher Subjektivität zu liefern (also eine Theorie, die es im klassischen Marxismus und in der Ideologiekritik nicht gibt) und in unheiliger Allianz mit Engels und Lévi-Strauss die Ursprünge des geschlechtsspezifischen Unterschiedes zu erklären. Die Schwierigkeit war nur, daß Psychoanalyse, wie Jacqueline Rose argumentiert, den geschlechtsspezifischen Unterschied eher problematisiert als erklärt. Sie bietet sich an, den Weg zur Weiblichkeit nachzuzeichnen und besteht doch darauf, daß Weiblichkeit weder leicht erreicht wird noch etwas Endgültiges ist.<sup>86</sup>

In der Psychoanalyse besteht eine gewisse Spannung zwischen der Unterminierung des geschlechtsspezifischen Unterschiedes (mit Betonung auf der Bisexualität der Triebkräfte, der Mobilität der Begierde und der Instabilität geschlechtlicher Identitäten) und seiner Bekräftigung (als Ergebnis eines bestimmten, wenngleich gefährlichen und unvollständigen Durchlaufes durch die ödipalen und die Kastrationskomplexe). Psychoanalyse, wie Barrett sagt, »liefert den geschlechtsspezifischen Unterschied nicht auf so anpassungsfähige Art ab«, wie es der Unterschied in Bezug auf die Stellung im Diskurs tut.<sup>87</sup> Trotz Freuds Beteuerung, daß »reine Maskulinität und Femininität theoretische Konstruktionen unsicherer Inhalte bleiben«, gibt es doch, wie aus seiner Schrift von 1925 ersichtlich, »eine psychische Konsequenzen aus dem anatomischen Unterschied der Geschlechter.«<sup>88</sup>

Trotz dieser Schwierigkeiten bietet Psychoanalyse dem Feminismus »eine Lesart vom geschlechtsspezifischen Unterschied, der nicht auf der Arbeitsteilung beruht (welche trotzdem diesen Unterschied mitgestaltet), nicht auf der Natur, sondern auf

dem Unbewußten und der Sprache.«<sup>89</sup> Die hier akute Frage nach der Bedeutung be-  
trifft sowohl die psychische, als auch die soziale Formierung von Künstler und Be-  
trachter. Feminismus bedarf eines Zugangs zur Formbarkeit und Mobilität von Iden-  
titäten und Begierden, wenn er eine durch und durch materialistische Geschichte  
schreiben will; eine Geschichte, die sich in diesem Netzwerk aus sozialen, sexuellen,  
macht-vollen Beziehungen engagiert, in dem der kunsthistorische Text Bedeutung  
und Resonanz für historische Subjekte hat.

Es ist jedoch keine leichte Sache, sich von Psychoanalyse als einer Theorie der  
Seele oder als klinischer Praxis weg- und auf ihre Verwendbarkeit in den Kulturwis-  
senschaften hinzubewegen; obwohl Freud selbst in Werken wie »Moses und der Mo-  
notheismus« und in dem Aufsatz über Michelangelo und Leonardo dazu die ersten  
Schritte getan hat.<sup>90</sup> Das hierzu herangezogene Material wird in Analogie zur  
Traum-Arbeit oder zur Aussage des Analysanden gesetzt. In seinem 1973 erschiene-  
nen Buch über Courbet »Image of the People« bezieht sich T. J. Clark auf die 45 Kri-  
tiker, die über die von Courbet im Salon von 1851 ausgestellten Werke schrieben:  
»Was uns wie den Analytiker, der seinem Patienten zuhört, interessiert, wenn wir je  
die Bedeutung dieser Kritiken entdecken wollen, sind diejenigen Stellen, an denen  
die rationale Monotonie des Kritikers abbricht, versagt, schwankt; wir sind an den  
Phänomenen der zwanghaften Wiederholung des Insistierens auf bestimmten Wer-  
ten, des plötzlich losbrechenden Ärgers interessiert – die Punkte, wo die Kritik unzu-  
sammenhängend wird, liefern den Schlüssel zu ihrem Verständnis.«<sup>91</sup> (Und einer sei-  
ner Schlüsse ist, daß Courbet genau das enthüllte, was seine Kritiker so ängstlich zu  
unterdrücken versuchten, die Präsenz und die Macht der ländlichen Bourgeoisie).

Barrell behandelt in seiner Studie über die ländlichen Armen in der Land-  
schaftsmalerei des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (»The Dark Side of the Landscap-  
e«) die Gemälde selbst als symptomatisch. Künstler und Händler, so lautet seine  
These, sympathisierten mit den »wunscherfüllenden« Landschaften, etwa eines  
Gainsborough, welche eine »mythische Einheit« der englischen ländlichen Gegend  
darstellten, aber einer genaueren Lesart Hinweise für genau die Konflikte lieferten,  
die sie zu unterdrücken trachteten: »all diese Gemälde ... bestätigen das erhabene  
Klischee von der gesellschaftlichen Gleichheit in Merry Old England und verneinen  
es zugleich.«<sup>92</sup>

In meiner eigenen Arbeit bin ich zu dem Schluß gekommen, daß trotz all ihrer  
Schwierigkeiten nur die Psychoanalyse die leidenschaftlichen Töne und andere Be-  
sonderheiten der Debatten über Femininität in edwardianischer Zeit beantworten  
kann. Wir brauchen andere als konventionelle Methoden, um die Obsession der An-  
tisuffragetten und ihrer Künstler mit der hysterischen Frau, und der Feministinnen  
mit dem Gegenbild der kriegerischen Jungfrau erklären zu können.<sup>93</sup> All diese Vor-  
gehensweisen schlagen eine Form von dekonstruktivistischer oder symptomatischer  
Lesart vor, durch die der Text, wie die Rede des Analysanden, dazu gebracht wer-  
den kann, dem aufmerksamen Ohr oder Auge zu enthüllen, was er zu verborgen  
sucht. (Freud selbst war es, der die Analogie mit Morellis Methode der Kennerschaft  
vorschlug: »Auch sie ist an göttliches Geheimnis und verborgene Dinge gewöhnt un-  
ter unüberlegten und unbemerkten Details, unter dem Abfallhaufen unserer Beob-  
achtungen.«<sup>94</sup>) Psychoanalyse geht davon aus, daß Wörter und Bilder im Unbewuß-  
ten untereinander austauschbar sind (basierend auf dem Modell des Rebus) und sol-  
che Lesarten hängen der Annahme an, daß, wenn man auch – genau genommen – ein

Gemälde nicht »sprechen« kann, daraus nicht folgt, daß es nichts darüber zu sagen gibt. Sie verweigern sich ebenso der herkömmlichen Weisheit, daß Bilder der Sprache fremd sind, wie dem imperialistischen Wunsch nach einer Semiotik, welche Bilder als Subkategorie der Sprache subsummiert. Ob wir Diskurs als etwas auffassen, das der Vieldeutigkeit des Bildes widersteht oder sie festlegt, oder ob wir argumentieren, daß Bilder Sprache brauchen, weil sie der festen Bedeutung ermangeln, klar ist, daß Bilder und Wörter weder identisch noch gegensätzlich sind.

Der kritische Text mag seinen Gegenstand im Fluß seiner Erzählung glätten, er kann aber auch, eine bestimmte (politische) Absicht verfolgend, den Fluß unterbrechen, um »gewaltsame«, »über-ständige« oder auch »mit Bedacht falsche« Lesarten zu produzieren, welche das »selbstverständliche« Bild auf seine latenten Bedeutungen hin öffnen und ein neues und unerwartet lebhaftes Verständnis seines »politischen Unbewußten« herstellen.<sup>95</sup> Eine feministische Kunstgeschichte, die diesen Kurs einschlägt, muß zu ihrer Grundlegung nicht notwendigerweise die sich anbietenden Themen, z.B. Darstellungen von Frauen untersuchen.

So verstanden, bewegen sich feministische Ansätze jenseits einer post hoc Verdammung des »Sexismus« (als eines Attributes und einer Wirkung des Bildes) auf das Problem von Maskulinität zu. Auf verschiedene Art und Weisen sagen sie, daß Darstellungen von Femininität ebenso wie ein Fetisch funktionieren, nämlich um Angst zu beschwichtigen; daß die Frage, die an sie zu stellen ist, diejenige von Gayatri Spivak sein muß: »Was ist der Mann, daß die Wege seines Verlangens solch einen Text hervorbringen? Warum ist es nötig gewesen, die gesamte Geographie der weiblichen Sexualität wegen der eingebildeten Möglichkeit einer Zerstückelung des Phallus zu vermessen und zu parzellieren?«<sup>96</sup> Wenn Feminismus annimmt, daß Darstellungen des weiblichen Körpers sowohl Zeichen als auch Handlungsträger sind, »Teil des Prozesses zur Institutionalisierung und Legitimierung des Phänomens, das sie beschreiben«<sup>97</sup>, dann schlägt Psychoanalyse vor, daß die Arten, mit denen Bilder den Betrachtern Geschlecht und Stellung zuweisen, ebenfalls signifikant sind. Wie Betterton betont, »wissen wir wenig über Frauen als Käuferinnen und Konsumentinnen von Kunst, und noch weniger darüber, wie Frauen Bilder betrachteten, oder welche Art Vergnügen sie an ihnen fanden.«<sup>98</sup> Sozial gesehen, besitzen Frauen weder den erotisch aufgeladenen Blick, der sich in einer heterosexuellen Betrachterbeziehung ein *männliches* Objekt der Begierde sichert; noch erfüllen sich die Freuden der Frauen in den typisch »männlichen« Betätigungen des Voyeurismus und Fetischismus. Wie finden Frauen Möglichkeiten zum Vergnügen an und zur Identifikation mit einer Bildersprache, die die Befriedigung männlichen Verlangens voraussetzt? Der enorm einflußreiche Aufsatz von Laura Mulvey über »Visual Pleasure and Narrative Cinema« von 1975 löste eine ausgedehnte Diskussion über die geschlechtliche Zugehörigkeit der Zuschauer aus.<sup>99</sup> Er forderte den humanistischen Begriff von einem verallgemeinerbaren Zuschauer-Subjekt heraus und wies auf die besonderen und unbequemen Stellungen hin, welche den vom cinematischen Text Marginalisierten zugewiesen wurden. Die so positionierte Betrachterin mußte eine von drei Möglichkeiten wählen: eine masochistische Identifikation mit dem passiven und fetischhaften Schauspiel einer Frau auf der Leinwand; eine unbequeme Überkreuz-Identifikation mit dem eindringlichen Blick des männlichen Voyeurs, oder eine Form psychischen Transvestitentums, schillernd zwischen den Positionen, die herkömmlicherweise entweder männlich oder weiblich besetzt sind.

Mulveys Aufsatz wurde kritisiert, u. a. von ihr selbst, wegen seiner festgelegten Polaritäten von maskulin und feminin, seiner impliziten Annahme, daß der Betrachter den Anmutungen des Textes keinen Widerstand entgegensetzt, seiner Beschreibung des klassischen Hollywood-Realismus als eines homogenen Stiles, seines Modells von maskuliner, heterosexueller cineastischer Identifikation (von der John Ellis behauptet, sie sei vielfältig und gebrochen), seiner Identität von Lesart und Text und schließlich wegen seiner Ablehnung einer wie auch immer gearteten, lebensfähigen Haltung, die die Betrachterin einnehmen könnte.<sup>100</sup> Da ja Psychoanalyse ein formbares, hin- und hergerissenes und schwankendes Subjekt postuliert, das von widerstreitenden und »bisexuellen« Triebkräften bestimmt wird, und das durch den Akt des Lesens in die Unbeständigkeiten des Werkes verwickelt wird, gibt es auch Raum für ein bewegliches Subjekt, das in der Phantasie dazu fähig ist, sich zwischen Haltungen zu bewegen, die sozial als maskulin oder feminin festgelegt sind. Wir unterdrücken (und verankern dadurch im Unbewußten) unser frühestes Verlangen »eins zu sein mit dem Anderen, dem anderen Geschlecht anzugehören, auch Neid auf und Verlangen nach dem anderen Geschlecht«. <sup>101</sup> Arbeiten zum Thema Phantasie betonen die verschiedenen Aneignungsweisen, die dem Betrachter zur Verfügung stehen, einschließlich jener, die den Graben des geschlechtsspezifischen Unterschiedes überspringen. <sup>102</sup> Das Subjekt ist fähig, die ihm durch den Text angebotenen Positionen zu akzeptieren, zurückzuweisen, mißzuverstehen oder umzustoßen und so einen Sinn für sich selbst zu finden (oder zu verlieren). Aber Theorien über die Beweglichkeit und Bisexualität der Triebkräfte sagen uns nicht, wie der Blick der Frau als soziales Subjekt, d. h. sozialen Kriterien unterworfen, die zwar gewisse Arten von Blick als normal bei Männern, aber als aggressiv, indezent oder sexuell einladend bei Frauen definieren, also wie der Blick der Frau als sozial definiertes Subjekt in Beziehung zu bringen ist zu Konzepten über Maskulinität und Femininität, Aktivität und Passivität, Voyeurismus und Exhibitionismus im männlichen oder weiblichen Subjekt.

Es wäre absurd zu behaupten, daß es ein einziges, modernes System der Blicke gibt (»Männer agieren und Frauen erscheinen«), das vollständig abgesichert ist. <sup>103</sup> Es gibt andere Formen der Identifikation und der Blickbeziehung: zwischen Frauen und Bildern, zwischen Frauen und Frauen oder Frauen und Kindern oder Frauen und Männern. Wendy Leeks hat argumentiert, daß Ingres' nackte Frauen zweifach adressiert sind, nicht nur an einen maskulinen, sondern auch an einen vor-ödiipalen und daher geschlechtlich unbestimmten Betrachter, und daß sie anders als die meisten Bilder mit weiblichen Akten der Betrachterin eine eigene Haltung erlauben. <sup>104</sup> Wollen und Mulvey beschreiben, wenn sie Frida Kahlos Selbstbildnisse behandeln, »den imaginären Blick als von Selbstachtung erfüllt, daher als einen weiblichen, nicht-männlichen und narzißtischen Blick.« <sup>105</sup> Zeitgenössische feministische Künstlerinnen haben den Blick zu ihrem Thema gemacht, sie haben ihn parodiert, imitiert oder Versteck mit ihm gespielt: auf diese Art haben sie die herkömmlichen Darstellungsweisen der Weiblichkeit in Frage gestellt. <sup>106</sup> Dennoch ist es so, daß »das robuste feministische Vertrauen in die Inbesitznahme von Schreiben und Lesen« (laut Anne Wagner) von einem noch nicht so gefestigten Glauben an die Möglichkeit einer eigenen feministischen Sehweise begleitet wird. <sup>107</sup>

Wir brauchen genaue *historische* Analysen über die Beziehungen zwischen Formen der Darstellung und Betrachtung, um die psychoanalytischen Argumente

nutzbringend auf das Gebiet der Kunstgeschichte hinübernehmen zu können. Patricia Simons leistet genau dies in ihrem Aufsatz über »Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture«. <sup>108</sup> Sie konzediert nicht nur, daß Bilder im sozialen Austausch zwischen Auftraggebern, Herstellern, Betrachtern und Kommentatoren funktionieren, sondern auch, daß zeitgenössische Theorien über das Auge und den Blick die vornehmlich dekorativen, abstrahierten und idealisierten weiblichen Profile des 15. Jahrhunderts in Italien erläutern können. Ihre Verwendung von Freud und Foucault ist historisch präzise, und sie nennt den Blick »sowohl eine soziale und historische, als auch eine psychosexuelle Kraft«. Sie diskutiert die Virilität des männlichen Blickes und das kontrollierte Schauspiel der Braut in einer Kultur des Zurschaustellens, während sie auch anmerkt, daß diese Regeln des eingrenzenden Dekorums mit Hilfe weiblicher Komplizenschaft festgeklopft wurden. Junge Frauen und ihre Mütter hüteten den Ruf der Bescheidenheit und der Reinheit als kostbarsten Teil ihrer Mitgift. (Für das Profilportrait gilt »ein abgewendetes Auge und ein der Prüfung zugängliches Gesicht als angemessen für die Repräsentation eines ordentlichen, keuschen und dekorativen Stückes Eigentum«). Aber die Mütter geeigneter Junggesellen konnten leicht den männlichen Blick stellvertretend ausüben, wenn sie eine potentielle Schwiegertochter einer strengen Inspektion im sozialen und wirtschaftlichen Interesse einer Familienverbindung unterzogen.

Die meiste Arbeit über betrachtendes Verhalten wurde in der Filmtheorie geleistet und zwar unter dem Einfluß der Lacan'schen Revision von Freud. Diese Art von Psychoanalyse bietet dem Feminismus zwar eine Abhandlung über die Strukturierung des geschlechtsspezifischen Unterschiedes an, aber er weist Frauen einen negativen Platz in der symbolischen Ordnung zu (der Ordnung, in der Individuen einen Platz als geschlechtlich festgelegte Subjekte und Sprachbenutzer einnehmen.) Frau bedeutet dort »Mangel«, und jeder psychoanalytisch basierte Anspruch auf eine spezifisch weibliche Kultur, sei es in der Vergangenheit oder Zukunft, muß sich vom ödipalen »Lebensweg« der Frauen und ihrer besonderen Stellung innerhalb der Sprache herleiten.

Aber 1974, im selben Jahr, als Mitchells »Psychoanalysis and Feminism« in England erschien, publizierte Luce Irigaray das »Speculum d'autre femme« in Frankreich. Was inzwischen verallgemeinernd mit »neuem französischem Feminismus« bezeichnet wird, macht zwar Gebrauch von Psychoanalyse, steht aber in Opposition zu Lacan. Er feiert die Möglichkeit einer »weiblichen« Sprache (einer Sprache, die dem Körper, Geschlecht und der Phantasie von Frauen angemessen wäre) <sup>109</sup> und die Möglichkeit eines weiblichen Schreibens, das vom Pulsieren eines geschlechtlich bestimmten Körpers vorangetrieben wird (Schreiben mit der »weißen Tinte« der Muttermilch, um Hélène Cixous' denkwürdigen Satz zu wiederholen). <sup>110</sup>

Für Cixous muß ein weiblicher Text mehr als subversiv sein. Er muß vulkanisch sein: »Wenn er geschrieben wird, bringt er ein Aufbrechen der alten Besitzkruste zustande, des Trägers männlicher Investitionen, es gibt keinen anderen Weg.« <sup>111</sup> Für Irigaray sind Frauen in einem phallischen System sich selbst entfremdet, sowohl vorhanden als auch abwesend. <sup>112</sup> Die weibliche Stimme, welche Spuren von teilweise oder gänzlich unterdrückten Konflikten enthält, wird in der Kulturgeschichte nur indirekt vernommen; oder um die Metapher von der »zum Schweigen gebrachten Gruppe« zu gebrauchen, Frauen sprechen in der herrschenden Sprache (als Voraus-

setzung des Sprechens und des Gehörtwerdens), aber sie tun es mit Unbehagen, Dialekten, Mimikry und Maskerade.

Mitchells relativ pessimistischer Bericht über »making a lady« bietet einen nüchternen Gegensatz zu Cixous und Irigaray. Sie bleibt gänzlich unberührt von dem Begriff einer *écriture féminine*, indem sie darauf besteht, daß es einfach kein weibliches Schreiben, keine »Stimme der Frau« gibt. »Es gibt die Stimme der Hysterikerin, welche *die männliche Sprache der Frau* ist, die über weibliche Erfahrung spricht (man muß in einer phallozentrischen Welt männlich sprechen).«<sup>113</sup> Was Mitchell mit Irigaray und Cixous verbindet, ist ihr Widerstand gegen den radikalen feministischen Glauben an eine unproblematische Femininität und an ein alternatives symbolisches System, in dem Frauen sich wiederfinden können ohne Beschränkung oder Mangel. Was sie voneinander trennt, ist die Frage, wie es möglich ist, sich die Beziehung einer Frau zum Schreiben und zur Symbolisierung zu denken, sich einen »weiblichen« Text vorzustellen, oder »einen möglichen Raum für die weibliche Einbildungskraft«.

Wohin führt uns das in Bezug auf Kunstgeschichte und den geschlechtsspezifischen Unterschied? Mit was für einer historischen Finesse können wir die malerischen Entsprechungen (wenn es sie denn geben sollte) zu den verstummten, zweisprachigen oder hysterischen Dialekten der Frauen aufspüren? Freud nahm an, daß das Denken in Bildern sowohl im Individuum als auch in der gesamten Gattung Mensch älter ist als das Denken in Worten und daß der Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat vom Verfall einer olfaktorischen Sexualität begleitet war. Irigaray und andere französische Feministinnen haben argumentiert, daß Frauen der Objektivität, der Scharfeinstellung und der Festigkeit des Sehannes entfremdet sind, stattdessen dem Gefühlssinn näherstehen. »Bei Frauen ist der Blick nicht so privilegiert worden wie bei Männern. Das Auge objektiviert und beherrscht mehr als die anderen Sinne. Es stellt sich auf Distanz ein, behält den Abstand bei. In unserer Kultur hat die Vorherrschaft des Blickes über Geruch, Geschmack, Gefühl und Gehör eine Verarmung der körperlichen Beziehungen zustande gebracht.«<sup>114</sup> Einerseits und auf Kosten einiger weitreichender Verallgemeinerungen ist daraus leicht zu ersehen, wie Irigarays Argumente über die Entfremdung der Frauen vom »visuellen Regime« zu der Gleichsetzung von Femininität mit Aktivitäten wie Musik und Schriftstellerei führen konnte. Andererseits ist es durchaus möglich, ihre Argumente dem Begriff von einer besonderen weiblichen Beziehung zur flüssigen, taktilen, malerischen Faktur anzupassen. (Ihre Prosa ist voll von Metaphern des Flüssigen in Analogie mit dem, was sie als das Fließende und das Diffuse des weiblichen Körpers wahrnimmt.) Die Pulsschläge einer *écriture féminine* könnten also leicht in einem weiblichen Malen ihr Echo finden. Die Verführungen, die in beiden Möglichkeiten liegen, sind offensichtlich und ebenso ihre Schwierigkeiten: das Weibliche wird oft genug als zufällig und transitorisch herausgestellt. Aber der eigentliche Stolperstein für eine feministische Gleichsetzung von Malen mit Femininität, wie sie Irigaray und Cixous definieren, liegt in Mary Kellys Beobachtung, daß moderne Kritik ausgerechnet die malerische Faktur so manipuliert, daß sie zurück zur Subjektivität des Künstlers führen soll. Und die Institutionen und Diskurse der künstlerischen Kreativität produzieren, wie wir gesehen haben, Urheberschaft in der fundamentalen Form eines bürgerlichen Subjektes: als kreativ, autonom, besitzergreifend und daher männlich.<sup>115</sup>

Feministische Kunstgeschichte muß notwendigerweise auf das Problem des geschlechtsspezifischen Unterschiedes ausgerichtet sein und zwar in all den Hinsichten, die Barrett zusammengefaßt hat:

1. Unterschied in Bezug auf die Erfahrung,
2. Unterschied in Bezug auf die Stellung im Diskurs,
3. Unterschied in Bezug auf das Geschlecht, wie ihn die Psychoanalyse sieht.

Diese Differenzen stehen in deutlicher Beziehung zueinander. Soziale Subjekte mit einer besonderen Geschichte (1) haben als Teil dieser Geschichte die Strukturierung von unbewußtem Verlangen (3) und die Identifikationen, die sich aus den Unterschieden im Spiel der Diskurse ergeben (2). Tatsache ist, daß diese Ansätze bereits in verschiedenen Diskursen theoretisch erörtert worden sind, wie z.B. in der Psychoanalyse und im Marxismus, die in mehreren und wichtigen Hinsichten unvereinbar miteinander sind. Aber es gibt eben keine einzige allumfassende Theorie des Subjektes und der sozialen Beziehungen in der Geschichte, und Frauen gewinnen nichts, wenn sie dem humanistischen Verlangen nach einer solchen nachgeben. Wir müssen mit verschiedenen Rahmenbedingungen arbeiten und dies im vollen Bewußtsein ihrer Unvereinbarkeit, sie gegeneinander ausprobieren, durch sie hindurch das historische Material lesen, das selbst Licht auf ihre Brauchbarkeit werfen kann. (Wir müssen in feministischer Kunstgeschichte Konzepte von Subjektivität, Ideologie und dem Unbewußten haben und danach handeln, auch wenn sie nicht deutlich sind.)

Mandy Merck faßt »Differenz-Theorie« als den Entwurf einer semiotisch orientierten Subjektivität zusammen, als einen Versuch, »Unterschiede eher als den Effekt von Repräsentationen denn als eine Art von präexistenter sozialer oder biologischer Realität zu denken«. <sup>116</sup> Nachdem sie das gesagt hat, reitet sie eine wilde Attacke, in der sie diese Theorie hauptsächlich wegen ihres hartnäckigen Dualismus, ihrer Ahistorizität, ihrer Tendenz, Maskulinität und Femininität als bloß diskursive Kategorien zu behandeln, ihres »höflichen Verschweigens« der Homosexualität und schließlich ihrer Subsumierung aller Kategorien von Andersein unter den geschlechtsspezifischen Unterschied angreift. Dies ist ganz schön vernichtend und noch nicht das Ende aller Schwierigkeiten. Stuart Hall hat die Frage aufgeworfen, welche Formen der Politik aus diesen Formen des Verständnisses des geschlechtsspezifischen Unterschiedes erwachsen können. Und für Feministinnen bleibt eine Spannung zwischen dem Bedürfnis, den Unterschied in Bezug auf das Geschlecht aufzuzeigen und einer Untersuchung der Femininität, also dem Bedürfnis zu wissen, was wir selbst sind; zwischen der Analyse von Unterscheidungsvorgängen und einem Gespür für einen *weiteren* Unterschied, der anders ist als das »Andere«, als das Weiblichkeit ausgewiesen wurde. <sup>117</sup> Aber die Grundeinsichten der Differenz-Theorie bleiben bestehen. Sie führt uns über Mythen und starre Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern hinaus, und sie ermöglicht uns, zu untersuchen, wie der Unterschied im *Material* der Repräsentation (in seinen Konzepten und Bildern, seinem Vokabular und seinen Metaphern) und im Engagement historischer Subjekte beim Lesen/Sehen kontinuierlich und aktiv produziert wird.

»Feminismus darf sich nicht von einem politischen Pragmatismus beirren lassen, der von der unsicheren Verfassung der kollektiven Größe Frau und von dekonstruktivistischen Gesten ohne Absicherung in Bündnissen nichts wissen will ... »Die Frauen«,

das ist wirklich eine instabile Kategorie, aber ihre Instabilität ist ein Ergebnis der Geschichte. ... Feminismus als Politik und als Theorie muß der Ort sein, an dem diese Unsicherheit ausgefochten wird – das braucht uns nicht zu bekümmern. ... Der Schritt von der Verneinung fester geschlechtlicher Identitäten zur Feier eines fröhlichen Durcheinander diffuser und kontingenter Geschlechtlichkeiten ist vermeidbar. Denn es gibt unterschiedliche und ungleichzeitige ›Konjunkturen‹ der Größe ›Frau‹, welche die Alternative ewiger Unterschied vs. ohne Unterschied durch die Position des ›dann und wann eine Frau‹ ablöst.«<sup>18</sup>

### Anmerkungen

Der Aufsatz »Feminism, Art History and Sexual Difference« erschien zuerst in: *Genders* 3, 1988 (Herausgeber: University of Texas Press).

Aus Platzgründen werden nachfolgend nicht alle Anmerkungen des Aufsatzes aufgeführt, sondern nur diejenigen, welche die Zitate nachweisen.

- 1 Anne Wagner, Buchbesprechung von S. R. Suleiman (Hrsg.), *The Female Body in Western Culture*, in: *Art in America*, 1986, S. 18.
- 2 Stephan Heath, *Difference*, in: *Screen* 19, 1978, H. 3, S. 53.
- 3 Teresa Billington-Greig, *Feminism and Politics*, in: *Contemporary Review* 100, 1911, S. 694.
- 4 Christine Delphy, *Pour une matérialisme féministe*, in: *L'arc* 61, 1975. Erneut erschienen bei Elaine Marks und Isabelle de Courtivron (Hrsg.), *New French Feminism*, Brighton 1981, S. 197-198.
- 5 Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1971, gekürzter Nachdruck bei Thomas Hess und Elizabeth Baker (Hrsg.), *Art and Sexual Politics*, London 1973.
- 6 Mona Caird, *A Defence of the So-called ›Wild Women‹*, in: *Nineteenth Century* 31, 1892, S. 829.
- 7 Quintin Hoare und Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.), *The Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, London 1971, S. 10.
- 8 Peter und Linda Murray, *A Dictionary of Art and Artists*, London 1959, S. 349.

- 9 Linda Nochlin, *Realism*, London 1971, S. 42.
- 10 Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle*, London 1978, S. 3.
- 11 Der Ausdruck stammt von T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, London 1985, S. 6.
- 12 Griselda Pollock, *Vision, Voice and Power*, in: *Block* 6, 1982, S. 5.
- 13 Eine nützliche Zusammenfassung bei Raymond Williams, *Keywords*, London 1976, S. 32-35.
- 14 M. Baldwin, C. Harrison, M. Ramsden, *Art History, Art Criticism and Explanation*, in: *Art History* 4, 1981, H. 4, S. 445.
- 15 Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in: *Partisan Review* 7, 1940, H. 4.
- 16 Edmund Burke Feldman, *Art History and the Socialist Critique of Culture*, in: *Papers Delivered in the Marxism and Art History Session of the College Art Association Meeting*, Los Angeles 1977, S. 10.
- 17 Griselda Pollock, *Feminism and Modernism*, in: Parker und Pollock (Hrsg.), *Framing Feminism*, London 1987, S. 103.
- 18 Hierzu s. die ausgezeichnete Studie von Rozsika Parker, *The Subversive Stitch*, London 1984; außerdem Valerie Jaudon und Joyce Kozloff, *Art Hysterical Notions of Progress and Culture*, in: *Heresies* 4, 1978; Norma Broude, *Femme. Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art*, nachgedruckt bei N. Broude und M. Garrard (Hrsg.), *Feminism and Art Hi-*

- story, New York 1982; Peter Wollen, Fashion/orientalism/the body, in: *New Formations* 1, 1987.
- 19 John Ruskin, *Modern Painters*, London 1843-60, Bd. 3, Teil IV, Kap. III, § 28.
  - 20 Cora Kaplan, in: Lisa Appignanesi (Hrsg.), *Ideas from France*, London 1985, S. 13.
  - 21 Victor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, London 1986, S. 73.
  - 22 Lynda Nead, *Myths of Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain*, Oxford 1988.
  - 23 Colin McCabe, *Realism in the Cinema. Notes on Some Brechtian Theses*, in: *Screen* 15, 1974, H. 2.
  - 24 Zitiert nach einem noch nicht veröffentlichten Aufsatz.
  - 25 Peter Wollen, Fashion/orientalism/the body, in: *New Formations* 1, 1987, S. 5.
  - 26 Claire Pajaczkowska, *Structure and Pleasure*, in: *Block* 9, 1983, S. 10.
  - 27 Denise Riley, *Does a Sex Have a History? »Women« and »Feminism«*, in: *New Formations* 1, 1987, S. 35.
  - 28 Michèle Barrett, *The Concept of Difference*, in: *Feminist Review* 26, 1987.
  - 29 Stuart Hall, *Theories of Language and Ideology*, in: *Culture, Media, Language*, London 1980, S. 159.
  - 30 Mary Garrard bei Broude und Garrard, (s. Anm. 18), 6-7, S. 161.
  - 31 M. Barrett, (s. Anm. 28), S. 31.
  - 32 *Ibid.* S. 30.
  - 33 *Ibid.* S. 33.
  - 34 Denise Riley, (s. Anm. 27), S. 36.
  - 35 *Ibid.* S. 38.
  - 36 Nachgedruckt bei Broude und Garrard, (s. Anm. 18).
  - 37 Zum Flâneur s. Janet Wolff, *The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity*, in: *Theory, Culture and Society* 2, 1985, H. 3. Außerdem Griselda Pollock, *Modernity and the Spaces of Femininity*, in: *Vision and Difference*, London 1988.
  - 38 G. Pollock (s. Anm. 37).
  - 39 Carol Duncan, *Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting*, nachgedruckt bei Broude und Garrard, (s. Anm. 18).
  - 40 *Ibid.* S. 294.
  - 41 Griselda Pollock, *Modernity* (s. Anm. 37).
  - 42 Lawrence Gowing, *Lucien Freud*, London 1982, S. 153-154.
  - 43 Jo-Anna Isaak, *Seduction without Desire*, in: *Vanguard* 16, 1987, H. 3, S. 12. Außerdem: Roland Barthes, *The Death of the Author*, in: Stephen Heath (Hrsg.), *Image, Music, Text*, London 1977; Michel Foucault, *What Is an Author?* in: *Screen* 20, 1979, Nr. 1.
  - 44 Griselda Pollock, *Mary Cassatt*, London 1980. G. Pollock und R. Parker, *The Journal of Marie Bashkirtseff*, London 1985. G. Pollock, *Modernity and the Spaces of Femininity*, in: *Vision and Difference*, London 1988. Tamar Garb, *Women Impressionists*, Oxford 1986. Kathleen Adler und Tamar Garb, *Berthe Morisot*, Oxford 1987.
  - 45 Griselda Pollock, *Art, Artschool, Culture*, in: *Block* 11, 1985/86, S. 15.
  - 46 Rosemary Betteerton, *How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon*, in: *Feminist Review* 19, 1985.
  - 47 Jo-Anna Isaak (s. Anm. 43), S. 14.
  - 48 Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, New York 1963, S. 61.
  - 49 Shirley Ardener (Hrsg.), *Perceiving Women*, New York 1975; Elaine Showalter (Hrsg.), *The New Feminist Criticism*, London 1986, S. 131.
  - 50 T. J. Clark unterscheidet im Eingangskapitel seines Buches über Courbet, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London 1973, S. 12 zwischen »audience« und »public«. Demnach ist mit »the audience« eine soziale Gruppe gemeint, wohingegen »the public« als abstrakte Größe zwar nicht minder wirkungsvoll ist, aber eher eine Größe im Kopf des Künstlers oder im Diskurs des Kritikers darstellt.
  - 51 Kenneth Robinson, *Besprechung der Hayward Annual Exhibition von 1978*, in: *Punch*, 1978, H. 6; G. Pollock, *Feminism, Femininity and the Hayward Annual Exhibition 1978*, in: *Framing Feminism*, London 1987.
  - 52 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972.

- 53 John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*, New Haven 1986, S. 65-66.
- 54 Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven 1985, S. 17. Außerdem: Ann Sutherland Harris, *Women Artists 1550-1950*, New York 1982, S. 20.
- 55 John Barrell, *The Political Theory of Painting* (s. Anm. 53), S. 67-68.
- 56 Carol Duncan, *Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art*, bei Broude und Garrard (Hrsg.), *Feminism and Art History*, (s. Anm. 18).
- 57 Pamela Gerrish Nunn, *Victorian Women Artists*, London 1987, S. 163.
- 58 Linda Nochlin, *The Imaginary Orient*, in: *Art in America*, 1983, S. 125.
- 59 Wendy Leeks, *Ingres Other-Wise*, in: *Oxford Art Journal* 9, 1986, H. 1, S. 31.
- 60 Malek Alloula, *The Colonial Harem*, Manchester 1986. Außerdem: Sarah Graham-Brown, *Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*, London 1988.
- 61 Betterton (s. Anm. 46).
- 62 Parveen Adams, in: *m/f* 3, 1979, S. 52.
- 63 Norman Bryson, *Einführung zur Diskussion der College Art Association über: What Use Is Deconstruction, Anyway?*, Houston 1988.
- 64 Griselda Pollock, *Vision, Voice and Power*, in: *Block* 6, 1982, S. 10.
- 65 Svetlana Alpers, nachgedruckt bei Broude und Garrard, *Feminism and Art History* (s. Anm. 18), S. 187. Außerdem: James Elkins, *Art History without Theory*, in: *Critical Inquiry* 14, 1988, S. 369ff.
- 66 Barrett, *The Concept of Difference* (s. Anm. 28), S. 36.
- 67 Anne Wagner, *Brief an: Art in America*, 1986, S. 13.
- 68 Vgl. Anm. 63.
- 69 Angela Partington, *Feminist Art and Avant-Gardism*, in: Hilary Robinson (Hrsg.), *Visible Female Feminism and Art Today*, London 1987, S. 242.
- 70 K. R. Lodge, *The Language of Art History*, in: *Art History* 2, 1979, H. 1, S. 81-82.
- 71 Roman Jakobson, *On Artistic Realism*, in: *Theory of Literature* 98.
- 72 *Ibid.*
- 73 *Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art*, in: Thomas Hess und Linda Nochlin (Hrsg.), *Women as Sex Objects in Erotic Art 1730-1970*, London 1973, S. 11.
- 74 Jean Dominique Rey, Berthe Morisot, Naefels 1982, S. 80; Kathleen Adler und Tamar Garb, *The Correspondence of Berthe Morisot*, London 1986, S. 6.
- 75 Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981, S. 99-100.
- 76 John Barrell, *Statesman, Chemist, Fiddler and Buffoon*, in: *Block* 13, 1987/88, S. 50.
- 77 Max Kozloff, *The Authoritarian Personality in Modern Art*, in: *Artforum*, 1974, S. 46.
- 78 Susan Gubar, *The Blank Page and the Issues of Female Creativity*, in: Elaine Showalter (Hrsg.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, London 1986.
- 79 June Wayne, *The Male Artist as Stereotypical Female*, in: *Art Journal*, 1973, S. 414-416.
- 80 Peter Wollen, *Fashion/orientalism/the body*, in: *New Formations* 1, 1987, S. 29.
- 81 Mark Cousins, *Men and Women as Polarity*, in: *Sexual Difference, Sonderausgabe der Oxford Literary Review* 8, 1986, Nr. 1-2.
- 82 Isaak, *Seduction without Desire* (s. Anm. 43), S. 12.
- 83 G. Pollock, *Vision, Voice and Power*, in: *Block* 6, 1982, S. 6. Außerdem: C. Duncan, *Virility and Domination*, in: Broude und Garrard, *Feminism and Art History*, (s. Anm. 18); ebenda auch S. Alpers, *Art History and Its Exclusions* sowie S. Alpers, *Is Art History?* in: *Daedalus* 106, 1977.
- 84 D. Riley (s. Anm. 27), S. 39.
- 85 Sally Alexander, *Women, Class and Sexual Differences in the 1830s and 1840s. Some Reflections on the Writing of a Feminist History*, in: *History Workshop Journal* 17, 1983, S. 126-130.
- 86 Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, London 1986, S. 15-16.
- 87 Barrett (s. Anm. 28), S. 38-39.
- 88 *Standard Edition*, Bd. 19, S. 241-258.
- 89 S. Alexander (s. Anm. 85), S. 132.
- 90 S. Freud, *Der Moses des Michelangelo*

- (1914), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Frankfurt/Main 1967, S. 185.
- 91 T. J. Clark, *Image of the People*, London 1973, S. 12.
- 92 John Barrell, *The Dark Side of the Landscape. The Rural Poor in English Painting 1730-1840*, Cambridge 1980, S. 16.
- 93 Lisa Tickner, *The Spectacle of Women Imagery of the Suffrage Campaign 1907-1914*, London 1987, Teil 4.
- 94 Jane Gallop, *Psychoanalytic Criticism. Some Intimate Questions*, in: *Art in America*, 1984, S. 11.
- 95 Vgl. W. J. T. Mitchell, *The Golden Age of Criticism. Seven Theses and a Commentary*, in: *London Review of Books*, 25. Juni 1987, S. 16.
- 96 Gayatri Chakravorty Spivak, *Displacement and the Discourse of Woman*, in: Mark Krupnick (Hrsg.) *Displacement Derrida and After*, Bloomington 1983, S. 190-191.
- 97 Anne Wagner (s. Anm. 67), S. 17.
- 98 Rosemary Betterton (Hrsg.), *Looking on*, London 1987, S. 13.
- 99 Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen* 16, 1975, H. 3. Dieselbe, *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Framework* 15, 16, 17, 1981. Weitere Literatur bei Steve Neale, *Sexual Difference in Cinema. Issues of Fantasie, Narrative and the Look*, in: *Oxford Literary Review* 8, 1986.
- 100 Mandy Merck, in: *Screen* 28, 1987, H. 1.
- 101 S. Alexander (s. Anm. 85), S. 133.
- 102 Vgl. u.a. Elizabeth Cowie, *Fantasia*, in: *m/f* 9, 1984.
- 103 John Berger, *Ways of Seeing*, London 1972, S. 47.
- 104 W. Leeks, *Ingres Other-Wise* (s. Anm. 59), S. 35.
- 105 P. Wollen und L. Mulvey, *The Discourse of the Body*, nachgedruckt in: Betterton (Hrsg.), *Looking On* (s. Anm. 98), S. 215.
- 106 Z.B. Barbara Kruger, Cindy Sherman, Nancy Spero.
- 107 Anne Wagner (s. Anm. 67), S. 18.
- 108 Patricia Simons, in: *History Workshop Journal* 25, 1988.
- 109 U.a. Elaine Marks und Isabelle de Courtivron (Hrsg.), *New French Feminisms*, Brighton 1981.
- 110 H. Cixous, *The Laugh of the Medusa*, nachgedruckt in: *ibid.* S. 251.
- 111 *Ibid.* S. 258.
- 112 Zitiert nach Sigrid Weigel, *Double Focus in the Writing of Women*, in: *Contemporary German Studies* 3, 1987, S. 25.
- 113 »The Making of a Lady« ist Mitchells Titel für die ersten beiden Teile ihres Buches *Psychoanalysis and Feminism*, London 1974.
- 114 Craig Owens, *The Discourse of Others*, nachgedruckt bei Hal Foster (Hrsg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Post-Modernism*, Port Townsend 1983, S. 78-79.
- 115 Mary Kelly, *Reviewing Modernist Criticism*, in: *Screen* 22, 1981, H. 3.
- 116 Mandy Merck, in: *Screen* 28, 1987, H. 1, S. 2.
- 117 Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, London 1985, S. 109.
- 118 Denise Riley (s. Anm. 27), S. 37-38.