

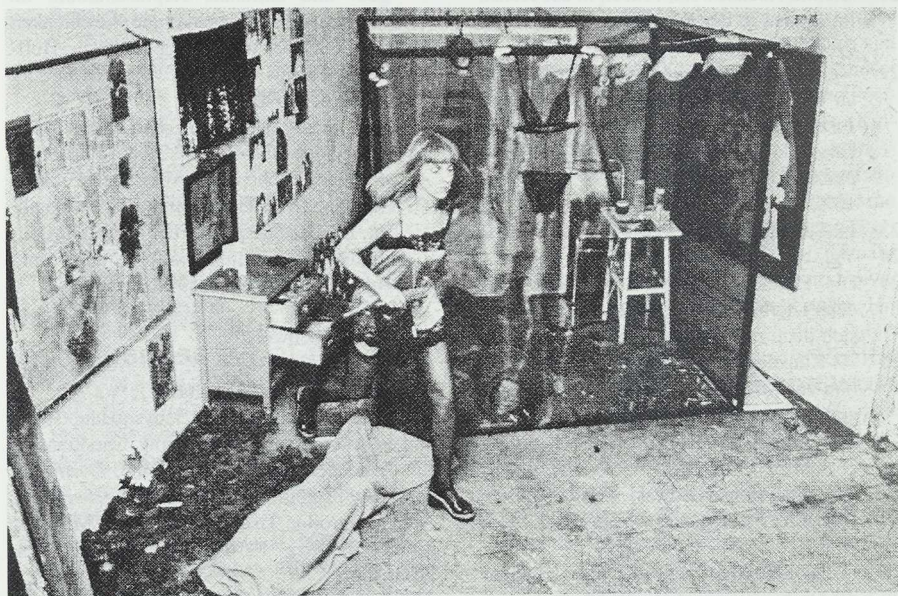
Beate Söntgen

Ort der Erfahrung/Ort der Repräsentation.

Von weiblichen und männlichen Körpern bei Lisa Tickner

Eine junge Frau in schwarzen Dessous bewegt sich energisch aus dem Interieur heraus, das sie rahmt (Abb. 1). Es handelt sich lediglich um die Andeutung eines Innenraums, der angefüllt ist mit den Dingen, die häuslich-weibliches Dasein markieren: Geschir, Wäsche, Schminkutensilien, Spiegel, eine Kommode und eine Collage privater Erinnerungen an der Wand. Das Szenario stammt aus einer Performance von Kate Walker, die sie 1974 in Verbindung mit der Assemblage »Death of a Housewife« aufgeführt hat. Was in dieser Performance genau passiert, ist mir leider nicht bekannt. Für folgende Ausführungen ist aber allein schon interessant, daß ein weiblicher Körper in künstlerische Aktion tritt und bedeutend wird.

Diese Aktivierung des Körpers und seine Besetzung, wie sie seitens einer Künstlerin und seitens feministischer Kritik in Großbritannien erfolgte, ist Gegenstand des ersten Teils meiner Untersuchung. In den siebziger Jahren wird der Körper, und zwar der weibliche Körper, bedeutendes Instrument einer künstlerischen und wissenschaftlichen feministischen Strategie: Er wird installiert als der Ort, an dem die Bedingungen und die Erfahrungen einer als spezifisch weiblich kategorisierten Existenzweise sichtbar werden. Ausgestellt im Kunstwerk, gilt der weibliche



1 Szenenphoto einer Performance von Kate Walker in Zusammenhang mit der Assemblage »Death of a Housewife«, 1974 in der Ausstellung »Sweet Sixteen« der Women's Free Arts Alliance

Körper als Zeuge ebendieser Erfahrungen, die bis dahin aus dem Bereich der Kunst verbannt waren. Mitte der achtziger Jahre vollzieht sich in der angelsächsischen Forschung ein Paradigmenwechsel in der Rede über den Körper. Der weibliche Körper steht nun nicht mehr für die Authentizität einer Existenzweise ein. Statt dessen wird er als privilegiertes Zeichen eines phallogozentrischen Repräsentationssystems verhandelt. Geschlechterpositionen werden denaturalisiert und als Effekt von sozialen Konstruktionen, von imaginären und symbolischen Bildungen erkennbar. In diesem Rahmen läßt sich auch über die bis dahin außer acht gelassene Konturierung von Männlichkeit reden, wie sie ebenfalls durch Körper-Bilder geschieht. Den hier grob skizzierten Paradigmenwechsel¹ möchte ich am Beispiel der Forschungen von Lisa Tickner aufzeigen. Tickner hat zur Ausprägung der britischen *gender studies* seit den siebziger Jahren beigetragen und gleichzeitig als Kritikerin und Theoretikerin die Arbeit zeitgenössischer Künstlerinnen kommentiert.

Die Ausdehnung der Künste auf Happening und Performance in den sechziger Jahren hatte dem weiblichen Körper zu neuer Präsenz verholfen – zunächst allerdings ohne Konsequenzen für die klassische Konstellation von männlichem Künstler und weiblichem Modell. Im Happening verbürgte nicht die künstlerische Handschrift die Wahrheit der Kunst, sondern der, meist weibliche und nackte, Körper selbst, der sich zum Beispiel bei Yves Klein vor aller Augen auf Papier oder Leinwand buchstäblich abdrückte. Dieses Verfahren ist ambivalent: Es stellt die Funktionalisierung des weiblichen Körpers in der Kunst unverhüllt aus und bestätigt dessen mediale Funktion im gleichen Zug.

Der Auftritt von Künstlerinnen hat die Perspektive und den Blick auf den weiblichen Körper verschoben. Dessen Instrumentalisierung stand nun im Dienst der eigenen Sache, als authentisches Ausdrucksmedium von Frauen. Auch dieses Verfahren ist ambivalent. Zwar wird der weibliche Körper als eigener Körper in Szene gesetzt und nicht von einem männlichen Akteur zur Schau gestellt. Doch die angestrebte Inversion der Codes und die Umbesetzung des weiblichen Körpers finden ihre Grenze im beklagten Voyeurismus und in Fetischisierung.

Lisa Tickner wußte um die Schwierigkeiten einer Umwidmung festgeschriebener Bedeutungen. Dennoch betrachtete sie in ihren Ausführungen zu Kate Walker 1977 den Versuch einer neuen Besetzung als einzige Möglichkeit einer neuen Kunst.² Diese neue, utopische, doch nur im Dialog mit der Tradition mögliche Kunst steht nach Tickner im Zeichen der Veranschaulichung von Erfahrung. Häuslichkeit und weibliche Sexualität – nicht zu verwechseln mit der Sexualisierung des weiblichen Körpers durch männliche Künstler, wie sie seit der Renaissance in wechselnden Erscheinungsweisen üblich ist – werden als Erfahrungen benannt, die bislang aus der Sphäre des Kreativen und dem Gebiet der hohen Kunst ausgegrenzt waren und nun auf dem Weg künstlerischer Darstellung ans Licht der Öffentlichkeit treten sollten. Während Lucy Lippard »Household Imagery« rein pragmatisch als Griff zum Naheliegenden verstand,³ betrachtete Tickner deren Verwendung als Strategie mit doppeltem politischen Zweck: Ausgeschlossenes sollte eingeholt und seine tradierte, eindimensionale Bedeutung in Frage gestellt werden. Nicht nur die Ärmlichkeit, auch der potentielle Reichtum häuslichen Daseins käme in den Arbeiten Walkers zur Anschauung. Die von ihr eingerichteten Räume seien, so Walker selbst, »images of mental states«.⁴ Die derart aufgewerteten Räume der Häuslichkeit sind, sofern es sich um eine Performance handelt, belebt mit einem weiblichen Körper,

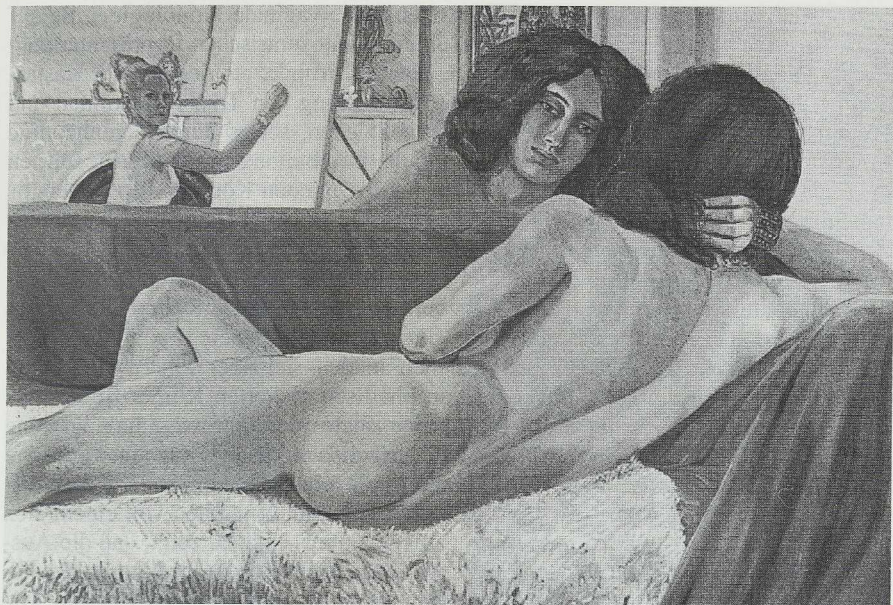
dem Körper der Künstlerin. Eingefügt in eine Ordnung, die Alltagserfahrung transzendiert und Räume in Bilder übersetzt, wird der weibliche Körper zum Statthalter dieser Erfahrung, deren Authentizität die Wahrheit der Darstellung verbürgen soll.

In ihrer Analyse der Arbeiten Walkers verhandelt Tickner die Umwidmung konventioneller Bedeutungen von Existenzweisen, die als weibliche klassifiziert sind. Erfahrung erscheint als eine selbstverständliche, keiner definitorischen Klärung bedürftige Kategorie, als Garantin von Authentizität. Tickner bestimmt den Körper zum ausdrucksstarken Medium weiblicher Erfahrung, die er in der Performance verlebendigt und bezeugt. Der Körper kommt nicht als Zeichen in den Blick, sondern als Schauplatz eines Kampfes um Repräsentation im Sinne gleichberechtigter Sichtbarkeit männlicher und weiblicher Existenzweisen.

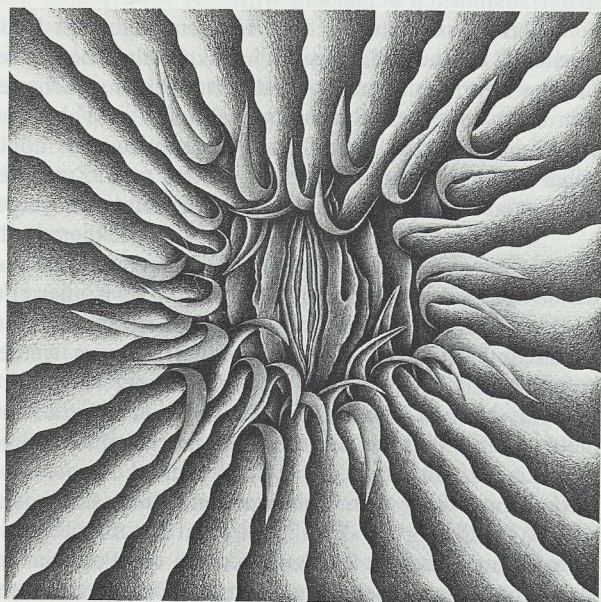
In dem kurz darauf, 1978, in *Art History* erschienenen Artikel »The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970«⁵ steht der Körper und die künstlerische Arbeit mit und an ihm im Zentrum der Überlegungen Tickners. Sie betrachtet zunächst den weiblichen Körper, wie er traditionell in der Kunst erscheint, nämlich als Akt, den Tickner ohne weitere Unterscheidungen als erotische Kunst definiert. Mit Hilfe einer der Psychoanalyse entlehnten, vor allem von Freud-Lektüren genährten Begrifflichkeit beschreibt sie den weiblichen Körper als von Männern codiertes Zeichen, das Kastrationsangst, verborgene Homosexualität und die Furcht vor einer als Rätsel konstruierten Weiblichkeit anzeigt. Tickner benennt die Fülle prototypischer Bilder der »Weiblichkeit« von der *femme fatale* über die verfolgte Unschuld bis hin zur unbedrohlichen, sexuell verfügbaren Frau und weist trocken darauf hin, daß alles sein nichts sein bedeutet und Allgegenwart letzten Endes Abens. Denn was unsichtbar bleibe, sei die Frau, wie sie sich selbst erfahre.⁶

Die Besetzung des weiblichen Körpers gilt als männliche Okkupation und damit als Entfremdung. Nun aber soll er als Medium einer unverstellten Erfahrung dienen, die nur durch Künstlerinnen zum Ausdruck gebracht werden kann. Der Körper soll zum Zeichen seiner selbst werden, als der Ort, an dem ein zentraler und bislang verdrängter Bereich der Weiblichkeit, die weibliche Sexualität, Sichtbarkeit erlangt. Tickner betont, daß es ein Unterschied sei, in einem Körper zu leben oder ihn, als Mann, anzusehen. Innen- und Außenperspektive werden hier getrennt, auf die hierarchisierte Geschlechterdifferenz bezogen und als stimm- und sprachlose Erfahrung einerseits und sinngebende, enteignende Repräsentationsmacht andererseits qualifiziert. Die Umbesetzung des weiblichen Körpers, die Tickner einfordert, wird nicht als Installation eines anders codierten Zeichensystems beschrieben. Vielmehr geht es ihr darum, den Körper in seiner »Eigentlichkeit« ins Recht zu setzen und ihn als möglichst unmittelbaren Ausdruck von Erfahrung in einer künstlerischen Aktion zu funktionalisieren.

Der Essentialismus, der in dieser Argumentation aufscheint, ist – ich komme darauf zurück – problematisch. Er steht quer zu Tickners Wissen um die Unentrinnbarkeit der Zeichenhaftigkeit und damit des Arbiträren in jeder Form der Darstellung und die Schwierigkeiten einer Inversion festgeschriebener Bedeutung. Tickner kategorisiert unterschiedliche Strategien, mit denen Künstlerinnen tradierte Muster der Entzifferung zu unterlaufen suchen, um statt dessen eigene Interessen wirksam zu artikulieren. Sylvia Sleigh (Abb. 2) und Colette Whiten hätten sexuelle Bedürfnisse und Phantasien von Frauen ausgestellt und Männer als Objekte erotischer Besetzung präsentiert. Zahlreiche Künstlerinnen, darunter Judy Chicago (Abb. 3), Bet-



2 Silvia Sleigh, Philip Golub Reclining, 1972



3 Judy Chicago, Female Rejection Drawing, 1974

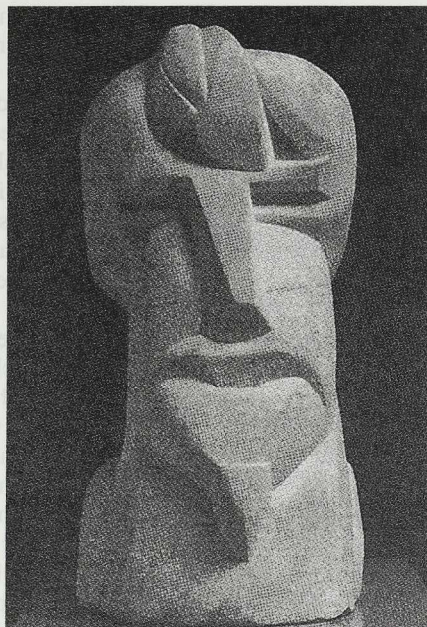
ty Dodson und Suzanne Santoro, entwickelten eine »vaginale Ikonologie«, die auf aggressive Weise zur Schau stelle, was in einem phallozentrischen Repräsentationssystem verhüllt werden muß: das begehrte, aber als Wunde, als Zeichen der Kastration gefürchtete weibliche Geschlecht. Die Darstellung von Transformationen und Prozessen, die sich am weiblichen Körper vollziehen, sei es durch eigenhändige Eingriffe wie Kosmetik, sei es durch männliche Bearbeitung in der Kunst, führten bei Gina Pane bis zur tatsächlichen Verletzung des eigenen Körpers. Linda Benglis habe die Selbstinszenierung als Objekt, wie sie zum Beispiel Hannah Wilke praktiziert, durch die Parodie männlicher Parade durchkreuzt. Die Gefahr derartiger Praktiken, Voyeurismus, Fetischisierung und Entwertung zu provozieren, sei offenkundig. Dennoch ist, so Tickner, das bereits verzerrende, wertende System Kultur das einzige Werkzeug, weiblicher Erfahrung eine Stimme zu geben.

Künstlerische Praxis und Kritik ziehen in den siebziger Jahren am selben Strang: Sie stellen die Naturalisierung von phallisch codierten Körper-Bildern als solche aus. Was Künstlerinnen durch ironische Zitate oder aggressive Ikonographie anschaulich machen, beschreibt Tickner mit psychoanalytischer Terminologie. Sie zeigt, daß die Strukturen männlichen Begehrens, die einen sexualisierten und gleichzeitig kastrierten weiblichen Körper entwerfen, ummantelt werden von einem sich selbst begründenden Bedeutungssystem namens Kultur. Und sie zeigt, daß die Ausschließungen anders konturierter weiblicher Körperlichkeit, die im Namen der hohen Kunst geschehen, in Ängsten vor einem stigmatisierten Anderen wurzeln. Die Verwendung psychoanalytischer Modelle irritiert die intertextuellen Bezüge, die die Ikonologie zur Entzifferung von Bildzeichen hergestellt hat. Mit der Einführung des Unbewußten in die Untersuchung von künstlerischen Darstellungen erweist sich die Vorstellung souveräner Bedeutungsstiftung als Illusion und die Rede von der Selbstreferentialität vor allem der modernen Kunst als Fiktion – ein Aspekt, den Tickner später ausführlich behandeln wird.

Das Vorzeichen, mit dem Tickner Fragen der Repräsentation versieht, ist ein negatives. Wie auch die gesellschaftskritische Theorie der siebziger Jahre betrachtet Tickner Repräsentation als ein durch Machtansprüche regiertes, von Herrschaftsbegehren korruptiertes System. »Erfahrung« wird als Gegensatz zu »Repräsentation« konstruiert, der aber, um politisch wirksam zu sein, möglichst unverstellt und unmittelbar in deren System eingefügt werden muß. Zum geeigneten Medium einer bislang unterdrückten Erfahrung wird der weibliche Körper bestimmt.

In den achtziger Jahren wandelt sich Tickners Rede über den Körper. Die Beschäftigung mit der Kunst der frühen Avantgarde führte zu der These, daß sich Identitäten über Körper-Bilder erst herstellen. Der Körper gilt Tickner nun nicht mehr als ausdrucksstarkes Medium authentischer Erfahrung, sondern als der Ort, an dem Darstellungsstrategien identitätsstiftend wirksam werden. Von diesem Ansatz her kommt auch »Männlichkeit« als Effekt einer Konturierung in den Blick.

In »Now and Then: The Hieratic Head of Ezra Pound«⁷ geht es um eine Büste, die der, zumindest aus heutiger Sicht, recht mittelmäßige Bildhauer Henri Gaudier-Brzeska 1914 anfertigte (Abb. 4). Wyndham Lewis, mit Ezra Pound Wortführer des Vortizismus, einer dem Kubismus und Futurismus nahestehenden Bewegung, beschrieb die Plastik als »Ezra in the form of a marble phallus«.⁸ In der Tat erinnert die 92 x 45 cm messende Büste des Kopfes von Pound an einen erigierten Penis. Diese Darstellung als Abwehr von Kastrationsängsten zu lesen, liegt nahe. Es bei dieser



4 Henri Gaudier-Brzeska, Ezra Pounds Kopf, 1914

Aussage zu belassen, hieß nach Tickner, sich mit reduktionistischen Mustern zufriedenzugeben. Sie fragt nach dem spezifischen Umriß von Männlichkeit um 1914 und im Kontext der britischen Kunstszene.

Das Pathos einer neuen, erneuernden Kunst, wie es die Vortizisten pflegten, modellierte sich auf der Folie einer scharf formulierten Differenz der Geschlechter. Die neue Kunst stand im Zeichen der Barbarei, des Primitiven, des wilden Griechentums, kurz des Phallischen und damit des Männlichen. Ausdruck und Emotion sollten den von Vernunft und sanfter Modulation regierten Klassizismus ersetzen, wie ihn das viktorianische Zeitalter hervorgebracht habe. Verweicht sei die Kultur durch das Eindringen von Frauen in den öffentlichen Bereich und in die heiligen Hallen der Kunst. Effeminierung lautet das Schlagwort, mit dem die Vortizisten das Elend der Zeit auf den Punkt brachten.

Gegen die Verweichlichung durch Verweiblichung richtet sich hieratisch der Kopf Pounds auf, in grotesk buchstäblicher Umsetzung der Idee einer phallischen Kunst. Um ihn im Sinne von brutaler Energie, Fruchtbarkeit, Furcht und Zerstörung lesen zu können, bedurfte es einer neuen Grammatik der Kunst, wie sie das Vortex-Manifest von Gaudier bereitstellte. Tickner zeigt, wie auf dem schwankenden Boden einer sich umorganisierenden Kultur männliche Künstler diskursiv und visuell Identität herzustellen suchten. Geschlechtliche und künstlerische Identität fallen in eins, Kunst konstituiert sich entlang einer Achse geschlechtlicher Differenzierung, die in Körper-Bildern anschaulich wird. Es ist jedoch nicht mehr, wie gewohnt, das Bild der Frau, das männliche Identität sichern soll, sondern die Formulierung von Männlichkeit selbst. Sicher ließen sich Beispiele überzeugenderer, vielleicht sogar ironischer Lösungen finden, seien es die narzißtischen Zurschaustellungen männlicher

Körper bei Hodler oder die dionysischen Inszenierungen Picassos.⁹ Doch die Instabilität dieser Konstruktion tritt deutlicher hervor im absurden, allein durch diskursives Rahmenwerk getragenen Bild eines Kopfes, der wie ein Penis gestaltet ist.

Wie eng das Projekt Moderne mit der Ausformulierung von Männlichkeit und mit der expliziten Einschreibung geschlechtlicher Differenz in die Kunst verbunden ist, beschreibt Tickner in ihrem erstmals 1994 erschienen Artikel »Men's Work? Masculinity and Modernism«.¹⁰ Auch hier geht es um Künstler, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Umfeld des Vortizismus und der Zeitschrift *Blast* aktiv waren. Augustus John, Wyndham Lewis und Gaudier-Breszka inszenierten sich als »primitiver Söldner«, als »wilder Messias« oder auch als »moderner Cellini«, waren also offenkundig darum besorgt, den Faden der von ihnen hart bekämpften Tradition nicht abreißen zu lassen, der ihrer Unternehmung Legitimität verlieh.¹¹ Formalen Ausdruck fand diese Profilierung in »eckiger Derbheit«, wie auf Wyndham Lewis' *Selbstportrait als Tyro* von 1920-21, und schließlich in Abstraktion. Auch in diesen Inszenierungen geht es um Abwehr des verweichlichten modernen Lebens, das mit Weiblichkeit identifiziert wird. Den Frauen in ihrem Umfeld gestanden diese harten Männer durchaus künstlerische Begabung zu, jedoch nur unter der Bedingung, daß sie sich den eigenen, dezidiert männlich gefaßten Lebensentwürfen einfügten.¹²

Die Bilder und Selbstbilder dieser Männer und Frauen liest Tickner gleichermaßen als imaginär oder phantasmatisch. Augustus John zeigt in einem Gemälde von 1908-09 seine Geliebte Dorelia als phallische Frau mit einladend gefährlichem Lächeln, seine Schwester Gwen John hingegen präsentiert Dorelia 1904 als »Studentin«, als nach innen gewandte, hermetische, unzugängliche und nahezu körperlose Gestalt (Abb. 5). Das Verfahren von Frauen, in verschiedene Identitäten zu schlüpfen, benennt Tickner mit Joan Riviere als Maskerade,¹³ die identitätsstiftende Strategie von Männern mit Jacques Lacan als Parade. Dennoch sieht sie im Begriff der Maskerade, den Riviere als schützende Verkleidung einerseits und als das Kennzeichen der Weiblichkeit andererseits bestimmt hat, auch einen Ansatzpunkt für die Beschreibung der »Männlichkeiten« ihrer Künstler-Protagonisten: Tickner versteht Maskerade als eine »ausgehandelte Strategie des Überlebens in einer Geschlechtsidentität«.¹⁴

Es ist eine Strategie, die sich in Körper-Bildern manifestiert, sei es in der »ekigen Derbheit« von Augustus John oder in der nahezu körperlosen Gestalt der nach innen gekehrten Dorelia. Tickner faßt den Körper nicht mehr als Medium geschlechtsspezifischer Erfahrung auf, sondern als Feld von Markierungen, die geschlechtliche Identität erst konstituieren. Sie führt diese Strategie aber auf eine Erfahrung der Verunsicherung zurück, die »Verkleidungen« notwendig macht. Tickner beschreibt zwar, auf welche Weise geschlechtliche Identitäten durch Repräsentationen hergestellt werden. Doch unterliegt ihren Ausführungen die – allerdings unausgesprochen bleibende – Annahme einer »eigentlichen« Identität, nicht im Sinne eines kohärenten Subjektes, aber im Sinne von Individualität, die sich, wären die gesellschaftlichen Bedingungen anders, unverstellt artikulieren könnte.

In den methodischen Überlegungen, die den Artikel eröffnen, hält Tickner an der Erfahrung als konstitutivem Merkmal der Geschlechterdifferenz fest. Sie bezieht sich auf die von ihr bereits 1988 ausführlich diskutierten und für kunsthistorische Interessen aufgearbeiteten Ausführungen Michèle Barretts.¹⁵ Barrett benennt, wie Tickner zusammenfaßt, drei Konzepte zur Beschreibung der Geschlechterdifferenz:



5 Gwyneth Jones, Die Studentin, 1904

»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.«¹⁶ Während die Ausdifferenzierung der Geschlechter in der Sprache, in imaginären und symbolischen Bildern theoretisierbar ist, bleibt Erfahrung eine unhinterfragbare, letzten Endes nicht einmal beschreibbare Kategorie. Sie bildet eine Schwachstelle der theoretischen Argumentation; in politischer Rede hingegen kann die Anführung von Erfahrung durchaus wirksam sein. Im Insistieren auf Erfahrung tritt Lisa Tickners Selbstverständnis klar hervor: Sie faßt Geschlechterforschung primär als Politik und nicht als Theorie auf.

- 1 Zu einer ausführlichen Darstellung der angloamerikanischen Geschlechterforschung in der Kunstgeschichte siehe Thalia Gouma-Peterson und Patricia Mathews: »The Feminist Critique of Art History«, in: *The Art Bulletin* 69, Heft 3, Sept. 1987, S. 326-357. Zu künstlerischen und kunstkritischen feministischen Aktivitäten siehe Rozsika Parker und Griselda Pollock (Hg.): *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-1985*, London et al. 1987. Zur Entwicklung der britischen gender studies seit den achtziger Jahren siehe Beate Söntgen: »Den Rahmen wechseln«, in: dies. (Hg.): *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, S. 7-23.
- 2 Lisa Tickner: »Kate Walker. »Portrait of the Artist as a Young Housewife««, in: *Studio International* 193, 1977, S. 188-190. Der Essay ist Teil einer Sammlung weiterer Texte von Kritikerinnen zum Thema »Women Artists in the UK« im selben Heft.
- 3 Lucy Lippard: »Household Images in Art«, in: dies.: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976, S. 56-59.
- 4 Zitiert nach Tickner 1977 (wie Anm. 2), S. 189.
- 5 In: *Art History* 1, Nr. 2, Juni 1978, S. 236-251.
- 6 Vgl. die Argumentation von Griselda Pollock, die ebenfalls darauf hinweist, daß in einem phallogozentrischen Repräsentationssystem die Frau Zeichen im Dienst der Männlichkeit ist und an sich nichts bedeutet (»Woman as Sign: Psychoanalytic Readings«, in: dies.: *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London 1988; in deutscher Übersetzung unter dem Titel »Frau als Zeichen: Psychoanalytische Lektüren«, in: Söntgen 1996 (wie Anm. 1), S. 115-161).
- 7 In: *Künstlerischer Austausch*, hg. von Thomas W. Gaehtgens (Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1992), Berlin 1993, Bd. 2, S. 693-702.
- 8 Zitiert nach Tickner 1994 (wie Anm. 7), S. 693.
- 9 Vgl. Irit Rogoff: »Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne«, in: *Blick-Wechsel*, hg. von Ines Lindner u.a., Berlin 1989, S. 21-40.
- 10 In: Norman Bryson, Michael Ann Holly und Keith Moxey (Hg.): *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanover und London 1994; in deutscher Übersetzung als »Männerarbeit? Männlichkeit und Moderne«, in: Söntgen 1996 (wie Anm. 1), S. 254-296.
- 11 Vgl. Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford et al. 1973.
- 12 Der Preis für die Anerkennung als Künstlerin und ebenbürtige Partnerin war allerdings hoch. Während die Männer als Bohémiens eine letzten Endes gesellschaftsfähige Position einnahmen, mußten die Frauen mit sozialer Ächtung rechnen, denn ihre Liebesbeziehungen waren nicht legitimiert und ihre Kinder unehelich.
- 13 Vgl. dazu den von Liliane Weissberg herausgegebenen Sammelband »Weiblichkeit als Maskerade« (Frankfurt am Main 1994), der auch den gleichnamigen Text von Joan Riviere enthält.
- 14 Tickner 1996 (wie Anm. 10), S. 275.
- 15 Lisa Tickner: »Feminism, Art History and Sexual Difference«, in: *Genders* 3, 1988; in deutscher Übersetzung als »Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied«, in: *kritische berichte* 18, Heft 2, 1990, S. 5-36.
- 16 Tickner 1990 (wie Anm. 15), S. 13.

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: *Studio International* 193, 1977, S. 189
 Abb. 2: *Art History* 1, Nr. 2, Juni 1978, Abb. 44
 Abb. 3: *Art History* 1, Nr. 2, Juni 1978, Abb. 49
 Abb. 4: *Künstlerischer Austausch*, hg. von Thomas W. Gaehtgens (Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1992), Berlin 1993, Bd. 2, S. 702
 Abb. 5: *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, hg. von Beate Söntgen, Berlin 1996, S. 279, Abb. 59