

Katharina Sykora

Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun?

Meine Themenwahl im Kontext des Kolloquiums »Kunsthistorikerinnen seit 1970. Wissenschaftskritik und Selbstverständnis« in Marburg fiel nicht auf eine einzelne Autorin, deren feministische Position und ihre methodisch-inhaltlichen Verschiebungen ich hätte vorstellen können, sondern auf einen Themenkomplex, der mich seit den frühen 80er Jahren sehr interessiert und der mir für die feministischen Theorien und Praxen nicht nur von Kunsthistorikerinnen zentral erschien: die bildliche Konstituierung und Kodifizierung des weiblichen Körpers. Meine erste Zugangsweise zielte dahin, für mich wichtige und exemplarische Positionen zum Thema auszuwählen und zu skizzieren. Dieses Vorgehen wurde mir jedoch zunehmend problematisch. Fragen nach der Instanz, von der aus ich spreche, rückten verstärkt ins Zentrum meines Nachdenkens. Dies geschah durchaus im konkreten Sinn einer Problematisierung meiner Situierung innerhalb des Gefüges der Wissensproduktion, d.h. meines derzeitigen Status als Universitätsprofessorin und der damit zusammenhängenden Frage, wie dieser Ort der Universität und die universitäre Redeweise meinen Gegenstandsbereich strukturieren und legitimieren. Ich fragte mich also, was passiert, wenn ich eine »persönliche« Rezeptionsgeschichte in Bezug auf das Thema »Der weibliche Körper im Spiegel feministischer Positionen« vorstelle und dies gleichzeitig als Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Geschlechterforschung tue. Das heißt, es kam mir die hohe Wahrscheinlichkeit in den Blick, daß allein durch die Tatsache, daß ich mit der Autorität einer Institution und im Raum einer Institution spreche, die Kontingenz meiner Perspektive verschwindet und die Sukzession der von mir ausgewählten Positionen zu einer linearen, genealogischen, feministischen Kunstgeschichtsschreibung beitragen.

Diese Problematisierung der eigenen Position bewog mich, eine selbstreflexive Ebene in meine Diskussion einfließen zu lassen. Sie versteht sich als Teil des Kolloquiumsthemas »Wissenschaftskritik und Selbstverständnis« und markiert meine Position als eine Herangehensweise, die zwischen Universität und Frauenbewegung vermittelt. Nancy Fraser hat in der Einleitung zu ihrem Buch »Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht« diese Position als durchaus prekäre geschildert: »Im Verhältnis zur akademischen Disziplin fungieren wir als oppositioneller Flügel einer Expertenöffentlichkeit (hier der Frauenbewegungen K.S.). Im Verhältnis zu den außerakademischen sozialen Bewegungen dagegen fungieren wir als Expertenflügel einer oppositionellen Öffentlichkeit. Viele von uns bewegen sich außerdem noch in anderen Öffentlichkeiten. (...) Deshalb sprechen wir zwangsläufig mit mehreren Stimmen. Insofern wir uns sowohl mit Experten als auch mit Aktivisten im Gespräch befinden, stehen wir zwischen Protestbewegung und Profession. (...) Naturgemäß ist die Bildung von (... derart) gemischten Öffentlichkeiten eine verzwickte Angelegenheit«.¹

Da ich jedoch nicht von ungefähr gerade durch meine Re-Vision der feministischen Thematisierungen des »weiblichen Körpers« in der Kunstgeschichte zu dieser selbstreflexiven Befragung der eigenen Position gelangt bin, schien es mir erneut legitim, die für mich wichtigen Texte kurz zu skizzieren, um daraus jedoch die Frage

abzuleiten, die ich zum Titel meines Beitrags gemacht habe: »Was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun?«.

Mit der ersten Position gehe ich zeitlich in die Mitte der 80er Jahre zurück und komme geografisch bzw. institutionengeschichtlich auf den Ort des Kolloquiums, das Marburger Institut für Kunstgeschichte, zu sprechen. Renate Berger, die damals dort Assistentin und eine der ersten war, die bereits seit den 70er Jahren mit ihren Forschungen über Künstlerinnen feministische Perspektiven entwickelte und dann in den 80ern auch innerhalb der Universität vertrat, publizierte 1985 in dem von ihr und Daniela Hammer-Tugendhat herausgegebenen Band: »Der Garten der Lüste« ihren Aufsatz »Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität.«² Es handelte sich um eine Position, die sie auf der zweiten Kunsthistorikerinnentagung in Zürich 1984 bereits skizziert hatte und die dort eine heftige mündliche Debatte ausgelöst hatte. Berger analysiert in ihrem Aufsatz den Bildstatus der Frau als Akt bei Künstlern des Verismus, Surrealismus und des Wiener Aktionismus. Den weiblichen Akt, den sie als eine zentrale Figuration in der Bilderflut des Weiblichen nicht nur in der Hochkunst benennt, skizziert sie dabei angelehnt an John Berger als die zum Objekt einer (vorwiegend männlichen) Anschauung geronnene nackte Frau. Zentral ist dabei ihre Kritik an einer unsichtbaren männlichen Betrachterposition, die männliche Erotik in weiblicher Gestalt produziert und dieses einseitige Verhältnis von Betrachterposition und weiblichem Akt als komplementär, universell und natürlich vorzeigt. Den Akt begreift Berger als »eine Art Bekleidung«, die Natürlichkeit herstellt und nicht abgestreift werden kann. Dieser vorgeblich natürliche Körper versiegelt nach Berger den Körper der Frau, den wir daher nicht kennen können. Neben dieser Bildpraxis einer »Verdinglichung in der Maske der Natürlichkeit« untersucht sie eine zweite, für sie männlich konnotierte Bildpraxis in Bezug auf die Figuration des weiblichen Körpers: die der optischen Zerteilung des weiblichen Aktes in der Moderne. Diese Fragmentierung kritisiert sie als eine, die die männlich ausgerichtete Erotisierung im Zeichen des Natürlichkeit nochmals steigert. Die Zerstückelung des Aktes dient demnach einer Fokussierung des Blicks auf Teile des weiblichen Körpers und ihrer Fetischisierung. Außerdem beanstandet Berger an dieser Bildpraxis in der Moderne, daß sie gleichsam zum Prüfstein der Einschreibung des Künstlers in die Genealogie der Avantgarden wurde. Das Paradigma der künstlerischen Freiheit, so Berger, etablierte sich als Korrelat zum Objektstatus des Bildes der Frau. Die Perspektive Bergers verstehe ich historisch als eine, die sich eng den Debatten der neuen Frauenbewegungen der 70er und frühen 80er Jahre verdankt und speziell ihren Kämpfen gegen eine »entfremdete Sexualität« der Frau, die ihrerseits als Facette männlicher Gewalt gegen Frauen gesehen wurde. Für mich war dies ein wichtiger Ansatz, versuchte Berger doch, die Forderungen und Ansprüche der Frauenbewegungen in den wissenschaftlichen Diskurs der Kunstgeschichte zu transferieren. Sie bestand dabei auf einem Konnex zwischen gesellschaftlicher und bildlicher Praxis. Die Art und Weise dieses implizit hergestellten Zusammenhangs würde ich heute als eine der Analogie (und nicht wie Sigrid Schade als Spiegelung) lesen, die den Umgang der männlichen Künstler mit dem Bild der Frau als Symptom verstand für den gesellschaftlichen Umgang von Männern mit Frauen. Ihren Titel »Pars pro toto« interpretiere ich in diesem Sinn, nämlich daß Berger die männliche Bildpraxis analog der sozialen Praxis der Ge-

schlechterverhältnisse als Gewaltverhältnisse las. Die Perspektive, von der aus sie dabei argumentierte, war gleichsam die des Außen, d. h. der Frau, der die Position gewaltfreien sexuellen Handelns von der patriarchalen Gesellschaft verweigert wird, und der Frau, die nicht im Bild ist. Gesellschaftskritik und Bildkritik aus feministischer Sicht postulierte sie als untrennbare Praxen. Für meine Denkweise ist dies sehr wichtig geworden, denn es war eine Aufforderung, die Verbindung aus gesellschaftlicher und kunsthistorischer Position als einer Perspektive der Kritik zu entwickeln.

Der nächste Text, der für mich zentral wurde, war Sigrid Schades zwei Jahre später erschienener Aufsatz »Der Mythos des ›ganzen Körpers‹. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte«. Er verstand sich unter anderem als Replik auf Renate Bergers Text und resultierte aus der Auseinandersetzung auf der Kunsthistorikerinnentagung in Wien 1986. Damit wurde auch nach außen jene Binnendiskussion unterschiedlicher feministischer Interpretationsansätze sichtbar, wie sie sich in der neuen Gegenöffentlichkeit zur klassischen kunsthistorischen Disziplin, als die sich die Kunsthistorikerinnentagungen verstanden, niederschlug; eine Gegenöffentlichkeit, die gleichwohl Formen des Akademismus durchaus bestätigte und den Anspruch auf wissenschaftliche Relevanz für die Disziplin einforderte. Der Abdruck von Sigrid Schades Text fand bezeichnenderweise bereits im entsprechenden Tagungsband »FrauenBilder-MännerMythen« statt.³

Schades Ort der Argumentation ist ein prinzipiell anderer als der Bergers und er hat zu produktiven Mißverständnissen und einem wichtigen Blickwechsel geführt. Sie bezieht sich in ihrer Kritik an Berger primär auf die Position Luce Irigarays und insbesondere auf deren Vortrag während der Ausstellung »Kunst mit Eigen-Sinn« 1985 in Wien. Dabei kritisiert sie – meines Erachtens zurecht – Irigarays Behauptung einer eigenen, autonomen, »anderen« weiblichen Sexualität, die die Konnotationen des Ganzheitlichen, Schönen und moralisch Guten in sich birgt. Punkte von Schades Kritik sind, daß Irigaray eine der gesellschaftlichen und auch bildlichen Prägung vorgelagerte, unmarkierte ganzheitliche Weiblichkeit entwerfe, die die Polarität der Geschlechter affirmiere. Schade besteht jedoch darauf, und das ist die für die feministische Kunstgeschichtsdebatte wichtige Blickverschiebung, daß es keine Form des Weiblichen außerhalb des Diskurses respektive Bildes gebe. Indem sie Renate Bergers Ansatz mit dem Irigarays in eins setzt, trifft auch diese der Vorwurf eines Essentialismus, der implizit eine integrale sexuelle Position außerhalb der symbolischen Ordnung voraussetze. Meines Erachtens läßt sich dieser Vorwurf an Bergers Ansatz nicht verifizieren, denn diese kritisiert die Kategorie sexueller Integrität, die mit künstlerischer Freiheit korreliert wird, als eine männliche, die dieselbe dem Weiblichen qua Status im Bild wie in der Gesellschaft verweigert. Sie spricht nicht von einem wieder einzuholenden Verlust einer analogen bzw. »anderen«, weiblichen sexuellen Integrität und sie fordert auch nicht ein ganzheitliches, nicht partialisiertes weibliches Körperbild als deren Repräsentationsmodus. Dazu hat sie die ganzheitliche Natürlichkeit als Maskerade des Weiblichen im Akt viel zu deutlich als gewaltsame männliche Blickkonstruktion kenntlich gemacht, die erst die Voraussetzung für die Zerstörung des weiblichen Ganzen im männlichen Bild schafft. Die Ausführungen Schades über das Phantasma des ganzen Körpers steht daher durchaus nicht im Gegensatz zu Berger. Auch Schade liest dieses als Symbol eines patriarchalen Herrschaftsverhältnisses. Anders als Berger jedoch wird für sie

die Fragmentierung des weiblichen Körperbildes nicht notwendig zum Zeichen von dessen noch weiter gesteigertem Objektstatus und damit zum Mittel einer Einschreibung in die Genealogie der Avantgarde, sondern die Fragmentierung birgt ihrer Meinung nach das Potential einer Aufkündigung des Phantasmas des Ganzen als Herrschaftsanspruch. Schade argumentiert dabei mit Adornos Begriff der »produktiven Nichtbesitzbarkeit«, die dem Prinzip des Ganzen das des Unvollendbaren entgegensetzt. Diese Öffnung der Perspektive auf bestimmte Bilder des fragmentierten weiblichen Körpers als Strategie der Aufkündigung (statt der von Berger angenommenen Steigerung) der Gewalt des naturalisierten ganzen Körperbildes war für mich in Schades Ansatz sehr produktiv, was die Sicht auf Körperbilder von Künstlern aber vor allem auch von Künstlerinnen anging, die zunehmend mit zerteilten Körperbildern zu arbeiten begannen. Das fragmentierte weibliche Körperbild konnte nun auch gelesen werden als »Möglichkeit (...), nicht zu wissen, wie dieses einheitliche Ganze aussehen könnte, seien es Körper, (...) Welten, ja Welt – und nicht nur nicht zu wissen, was das Ganze sei, sondern ob ein Ganzes überhaupt sei.«⁴ Was für mich dabei außerdem wichtig war, ist, daß Schade ihren Ansatz nicht verabsolutierte, sondern daß, wie sie schreibt, an jedem einzelnen Bild zu überprüfen ist, ob es sich um »einen Beitrag zur Dekonstruktion des Phantasmas vom ganzen Körper handelt«⁵ oder nicht. An der Terminologie und auch explizit in der Argumentation Schades wird deutlich, daß sie das Bild selbst als Ort der Konstruktion von Geschlecht und damit als Realität prägende Instanz ins Zentrum rückt, und dies nicht als spiegelbildliches Verhältnis zu einer außerhalb des Bildes existierenden Wirklichkeit verstehen möchte. Diese Akzentverlagerung verdankt sich historisch den nach Deutschland gekommenen Debatten der Dekonstruktion. Sie markiert aber auch eine Position innerhalb der feministischen Kunstgeschichte, die politische Praxis als Praxis kritischer Bildinterpretation nun anders perspektiviert als Berger. Einfach gesagt, versuchte Berger eine feministische Kritik, wie sie aus der Frauenbewegung kam, in die universitäre kritische Kunstgeschichte zu transferieren, während Schade die Methode des feministischen Dekonstruktivismus selbst als politischen Akt begreift, der nun das Feld der Kunstgeschichte als dem Feld der Auseinandersetzung mit Fragen der visuellen Repräsentation des Weiblichen zum paradigmatischen Ort ihrer Redeweise macht.

Diese Perspektivverschiebung setzte sich schließlich in für mich wichtigen Positionen einer dritten deutschsprachigen Autorin fort, und zwar in den Texten der Österreicherin Silvia Eiblmayr, die in dem auf ihrer Dissertation fußenden Buch »Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts«⁶ die Position Schades vorantrieb und in ihrer Ausstellung mit gleichnamiger Symposiumspublikation »Suture – Phantasmen der Vollkommenheit«⁷ zu einer weiteren Perspektivverschiebung gelangte. Eiblmayr steht dabei für mich zum einen für eine inhaltliche Professionalisierung im akademischen Rahmen, aber als freie Kuratorin auch für eine produktive feministische kunsthistorische Praxis der Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und (Film)Theoretikerinnen. Verkürzt skizziert, baut Eiblmayr analog der Filmtheoretikerin Kaja Silverman auf dem filmtheoretischen Ansatz von Jacqueline Rose auf, die in ihrem Text »Woman as Symptom«⁸ in Anlehnung an Lacan die diskursiven und bildlichen Konstruktionen des weiblichen Körpers als Statthalter des Mangels und der Vollkommenheit zugleich beschreibt. Dieses bereits in den Positionen von Berger und Schade skizzierte patriarchale Bild- und Blicksystem bezieht Rose jedoch auf das visuelle System selbst, in ihrem Fall das kinematografi-

sche System des Hollywoodfilms. Dieser versucht sich selbst als hermetisches System darzubieten und bedarf nach Jacqueline Rose daher visueller Instanzen, um die tatsächliche Kontingenz der aneinander montierten Kader zu überspielen. In ihren Untersuchungen hat Rose festgestellt, daß »immer dann, wenn das System dieses Moment der Differenz oder Unmöglichkeit zu überdecken sucht, (...) das, was an diese Stelle gesetzt wird, ein Bild der Frau (ist)«. ⁹ Das ästhetische Vollkommenheitsparadigma, das dem weiblichen Körper wie natürlich eingeschrieben scheint, wird hier also zur »Garantie gegen die Schwierigkeiten des filmischen Systems selbst«. Da der weibliche Körper aber nicht nur die Phantasmen der Vollkommenheit inkorporiert, sondern auch die des Mangels, ist er genau an der Stelle, wo er das Bild in seiner geschlossenen Systematik bestätigen soll, auch immer potentiell Indikator für die Bruchstelle, die er verdecken soll. Der Begriff der »Suture«, der Naht, hat hier einerseits »als reale Naht (auch) etwas mit Technik und dem Materiellen, den Dingen und den Körpern zu tun. Sie schließt Wunden und Risse, sie fügt Getrenntes aneinander, sie verziert und verstärkt«. ¹⁰ Das heißt, die Kategorie der »Suture« erlaubt es uns, die Bilder des weiblichen Körpers selbst immer als zusammengesetzte zu fassen, und zwar sowohl in seiner vollkommenen, ganzen Form, in der die »Suture« die Schnittstelle verziert bzw. verdeckt und gleichzeitig indirekt markiert, als auch in seiner fragmentierten Form, in der die »Suture« die Schnittstelle verstärkt, akzentuiert. Darüber hinaus versteht Eiblmayr die »Suture« aber auch als »Repräsentation (...) einer Leerstelle, die unsichtbar bleiben soll, um das Phantasma des Systems zu überdecken«. ¹² Die Analyse des Status der »Frau als Bild« wird hier also als eine Stabilisierung des kontingenten visuellen Systems selbst sichtbar. Durch ihren Seitenblick auf künstlerische Praxen wie auch auf feministische (Film)Theorien hat uns Eiblmayr hier den Transfer der kritischen Analyse des weiblichen Körperbildes in eine kritische Analyse des visuellen Mediums selbst als geschlechtlich konstituiertem System vor Augen geführt.

Hier möchte ich meine persönliche Re-Lektüre einiger für mich wichtiger deutschsprachiger feministischer Positionen zum Thema »weibliches Körperbild in den 80er und frühen 90er Jahren« abschließen und kurz resümieren: Wir haben eine enge Verknüpfung methodischer und politischer Perspektiven feministischer Kunstgeschichtsschreibung und ihrer institutionellen Verortungen festgestellt. Daraus ergaben sich Verschiebungen, die auch den Gegenstand, d. h. die Konstruktion und Kodifizierung des weiblichen Körpers im Bild, als Bild und als Bildsystem neu prägten, indem sie ihn von verschiedenen Positionen aus und in verschiedenen Kontexten situierten. Die erste Perspektive ließe sich verkürzt bezeichnen als die einer Gesellschaftskritik, die die männlich geprägte Bildpraxis als symptomatisch für patriarchale Gewaltverhältnisse versteht. Die zweite Perspektive versteht sich als die einer Kunstgeschichte des feministischen Dekonstruktivismus, die sich gerade innerhalb der Disziplin als politische Instanz beschreibt, weil für sie das Weibliche nicht außerhalb der symbolischen Ordnung bildlicher Repräsentation gedacht werden kann. Und die dritte Perspektive schließlich erweitert diese Analyse der »Frau als Bild« zu einer der Kritik an den visuellen Medien selbst, die durch die Frau als »Suture« ihre Kontingenz zu leugnen suchen.

Die resümierende Re-Vision schließlich veranlaßte mich, die Engführung von feministischer Wissenschaftsperspektive und institutioneller Verortung auch auf meine eigene Vorgehensweise anzuwenden. Dies führte mich zu einer Lektüre, die

ich hier abschließend vorstellen möchte und die ich als wissenschaftskritische Erweiterung des feministischen Körperdiskurses für produktiv halte. Es handelt sich um die Schriften der Biologin und Professorin für Wissenschaftsgeschichte, Donna Haraway, und insbesondere um den Mitte der 80er Jahre als Replik auf Sandra Harding entworfenen, erst 1995 ins Deutsche übersetzten Text »Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«. ¹¹ Durch ihre eigene Situierung zwischen Naturwissenschaften und Sozial- bzw. Geisteswissenschaften gelingt es Haraway, die Blindstellen beider disziplinären Perspektiven auch in den feministischen Debatten in Bezug auf den weiblichen Körper und den Modus seiner Repräsentation aufzuzeigen. Sie stellt die Kritik feministischer Naturwissenschaftlerinnen an der Denaturalisierung des weiblichen Körpers durch die Gen- und Reproduktionstechnologien und neueren Theorien des Immunsystems einerseits der Kritik der Sozial- und Geisteswissenschaftlerinnen an der Essentialisierung des weiblichen Körpers andererseits gegenüber. Dabei wirft sie den letzteren vor, sich ganz auf die soziale Konstruktion von Geschlecht (Gender) konzentriert zu haben und das biologisch-anatomische Geschlecht (Sex) den Biowissenschaften überlassen zu haben. Sie nennt dies eine Doppelung der cartesianischen Trennung von Geist und Materie. Sie plädiert vielmehr (mit Judith Butler) dafür, daß auch das materielle Geschlecht auf der Ebene von Bezeichnungspraktiken untersucht werden muß. Das heißt, sie geht von zwei historisch unterschiedlich hergestellten Kategorien von Sex und Gender aus, die ihrer Meinung nach nicht im Sinne einer kohärenten Beziehung aufeinander rückführbar sind, was jedoch gerade im männlichen Wissenschaftsdiskurs durchgängig versucht wird, nämlich indem man im Sinne eines Essentialismus das materielle weibliche Geschlecht, d. h. den Sex bzw. die weibliche Natur, als dem sozialen Geschlecht bzw. Diskurs vorgängige Instanz aufrecht zu erhalten sucht. ¹³

Wir sehen hier auf einer wissenschaftskritischen Ebene Parallelen zur feministischen Debatte innerhalb der Kunsthistorikerinnen um den Status des weiblichen Körpers als materielle bzw. diskursive Instanz. Haraway insistiert aus ihren eigenen naturwissenschaftlichen Erfahrungen auf der Charakterisierung des Körpers als materiell und diskursiv zugleich, d. h. für eine Schnittmenge. »Es ist zu berücksichtigen, erstens, daß Sex als eine von Gender unterscheidbare und eigenständige Kategorie bestimmt wird, deren Beziehung zu Gender nicht von vorneherein feststeht, sondern in mehrfacher Weise variabel ist; zweitens, daß (auch) Sex eine soziale Konstruktionsgeschichte hat und dementsprechend keine essentialistische Größe darstellt; und drittens, daß Körper selbst im Sinne eines ›Akteurs‹ im sozialen Konstruktionsprozeß aktiv beteiligt sind und ihre Materialität nicht lediglich als Effekt ausschließlich sprachlicher (ich füge hinzu bildlicher) Praktiken erklärt werden kann.« ¹⁴ Mit dieser differenzierten Wiedereinführung des Körpers auch als materiellem Agens oder »locus of agency« eröffnet uns Haraway meines Erachtens einen wissenschaftskritischen Weg, der es erleichtert, die Bildkonstruktion des weiblichen Körpers nicht nur als passives Objekt meiner kunsthistorischen Analysen zu betrachten, sondern als fortlaufende Praxis einer durch Künstler und Künstlerinnen aktiv praktizierten bildlichen Neusetzung verschiedener Positionen des Körpers, die ihrerseits nicht nur einer vorgeschalteten Natur ihr Bild überblenden, sondern durch ihre verschiedenen Körperbilder Realität prägen. Es erlaubt mir aber auch, in den drei kunsthistorischen Texten die Autorinnen Berger, Schade und Eiblmayr als akti-

ve Konstrukteurinnen ihres Gegenstandes herauszuarbeiten, die nicht einem dem Diskurs vorgelagerten Bild ihre Interpretation überblenden, sondern mit dem diskursivierten Gegenstand selbst aktiv Position beziehen in Bezug auf die Bildpolitik des weiblichen Körpers. Harraway nennt das »verkörpertes Wissen« und bezieht damit ihre Prämisse eines nicht ganz im Diskurs aufgehenden und gleichwohl nicht essentialistischen materiellen Körpers auch auf ihre Vorstellung der Konstrukteure und Konstrukteurinnen von Erkenntnis und Politik. Seien es nun die Künstler/innen oder Kunstwissenschaftler/innen, unsere Position und damit unsere Erkenntnis wird damit als eine durch ihren Kontext geprägte und diesen wiederum prägende partiale Perspektive deutlich. Das heißt, »jeder Blick, jede Apparatur des Sehens (...) hat einen Standort, einen Blickwinkel und eine begrenzte Reichweite. (...) Keine Perspektive kann für sich in Anspruch nehmen, alle anderen Perspektiven zu bündeln.«¹⁵

Und damit schließt sich der Kreis von der Wissenschafts- und Erkenntniskritik zur Selbstpositionierung, die ich zu Beginn angesprochen habe. Denn die Universität, von der aus ich spreche, impliziert als Institution immer noch weitgehend eine Gesamtperspektive im Sinne einer genealogischen, kanonischen Erzählweise, die ich jedoch durchbrechen möchte. Harraway setzt dem das wissenschaftskritische Postulat einer forcierten Partialität der eigenen Sicht entgegen, das ich somit auch für mich in Anspruch nehme. Darüberhinaus plädiert sie jedoch auch für das, was sie englisch »vision« nennt. Diese ist ihrer Meinung nach notwendig, um die partiellen Perspektiven nicht nebeneinander stehen zu lassen. Man könnte dies als strategisches Handeln einer wiederum positionierten Verbindung mit anderen Partialpositionen beschreiben, eine Form des »Brückenschlags« auch zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten, wie ihn schon die zu Anfang zitierte Nancy Fraser vorgeschlagen hat. Dies ist jedoch keineswegs als Kumulation möglichst vieler anderer Sichtweisen und deren Integration in die eigene Position zu verstehen. Harraway wäre dies zurecht wiederum als ein »zentralperspektivisches« Denken und Handeln verdächtig. Vielmehr plädiert sie für parteiliche Allianzen, die die Partialität der eigenen wie der anderen Position deutlich machen: »Verkörpertes Wissen, partiale Perspektive, kritische Positionierung und Übersetzung zwischen heterogenen Positionierungen und Kontexten sollen (daher) Leitlinien für eine feministische Wissenschaftspraxis sein«¹⁶, und ich möchte selbstreflexiv ergänzen: auch für eine feministische Kunst- und Kunstwissenschaftspraxis.

- 1 Nancy Fraser: Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht (1989), Frankfurt/Main 1994, S. 23-25.
- 2 Renate Berger: Pars pro Toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität, in: Dies. und Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln 1985, S. 150-199.
- 3 Sigrid Schade: Der Mythos des ›ganzen Körpers‹. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte«, in: Ilsebill Barta u.a. (Hg.): FrauenBilderMännerMythen, Berlin 1987, S. 239-260.
- 4 Schade 1987 (wie Anm. 3), S. 241.
- 5 Schade 1987 (wie Anm. 3), S. 254.
- 6 Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.
- 7 Silvia Eiblmayr: Suture. Phantasmen der Vollkommenheit, Salzburg 1994.
- 8 Jacqueline Rose: Woman as Symptom (1979/80), in: Dies.: Sexuality in the Field of Vision, London 1986, S. 215-223.
- 9 Rose 1986 (wie Anm. 8), S. 219.
- 10 Eiblmayr 1994 (wie Anm. 7), S. 4.
- 11 Ebd.
- 12 Donna Harraway: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt/Main und New York 1995, S. 73-98.
- 13 Vgl. die instruktive Einleitung von Carmen Hammer und Immanuel Stieß zur deutschen Ausgabe von Harraways Buch (wie Anm. 12), S. 9-31.
- 14 Ebd., S. 14.
- 15 Ebd., S. 24.
- 16 Ebd., S. 26.