

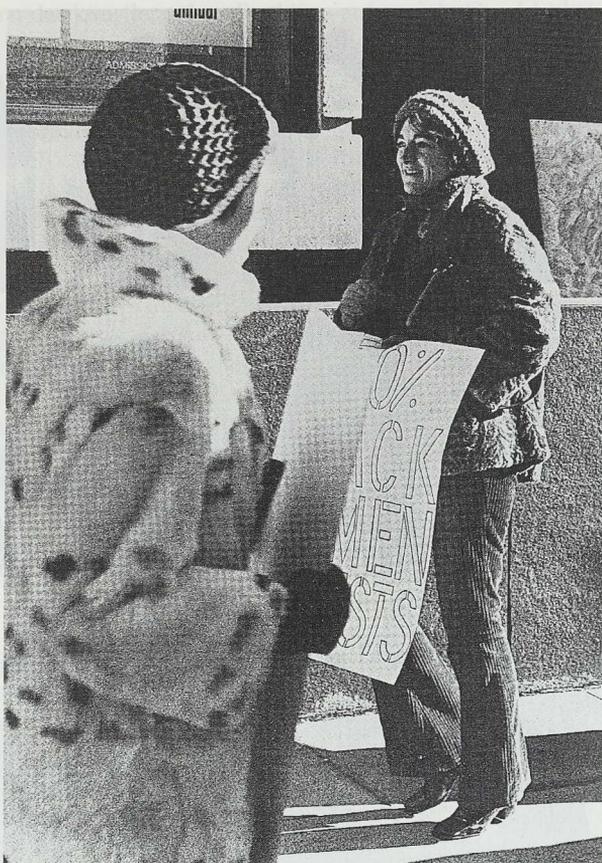
Paradigmenwechsel? Konzeptionen von Weiblichkeit bei Lucy R. Lippard und Linda Nochlin

In der Bundesrepublik Deutschland haben in jüngster Zeit Kunsthistorikerinnen Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit intensiv analysiert und diskutiert. Dabei interessierten – so vor allem innerhalb der 2. Sektion der 6. Kunsthistorikerinnentagung in Tübingen 1996¹ – neben den vom *mainstream*-Kunstabetrieb produzierten Mythen in besonderem Maße der Umgang, aber auch Verstrickungen von Künstlerinnen, Kunstwissenschaftlerinnen und Kunstvermittlerinnen mit der Konstruktion und Tradierung eben dieser Mythen. Dieser Ansatz bei der Beschäftigung mit alten und neuen Mythen und deren Funktionalisierung bei den Ausgrenzungsprozessen von Frauen aus der Produktion kultureller Bedeutungen erfordert zugleich »eine kritische Reflexion der Disziplin Kunstgeschichte und ihrer Methoden – und damit auch der Perspektiven einer feministischen Kunstgeschichte«.² Hier liegt ein unmittelbarer Anknüpfungspunkt zum Thema des folgenden Beitrags. Unter der Prämisse, daß Vorstellungen von Weiblichkeit zusammen mit den damit verbundenen Stereotypen selbst einem historischen Prozeß unterworfen sind, gilt das Interesse der Anfangsphase – hier – der US-amerikanischen feministischen Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung in den siebziger Jahren und den dort formulierten Weiblichkeitskonzeptionen. Dabei soll das besondere Augenmerk der Frage gelten, ob und inwiefern mit den seitens der Kunstkritik und Kunstgeschichte artikulierten Vorstellungen – dem Bild bzw. den Bildern von Künstlerinnen und den in ihren Kunstwerken zu sehen gegebenen Frauenbildern – (tatsächlich) ein Paradigmenwechsel vorgenommen wurde. In der Regel wird von dieser wissenschaftsgeschichtlich und geschlechterpolitisch relevanten Veränderung ausgegangen. Dies soll hier mittels einer Re-Lektüre überdacht werden und mit Blick auf mögliche heutige Positionierungen feministischer Kunstgeschichte in Ansätzen diskutiert werden.

Aus dem umfangreichen, hier zur Diskussion stehenden Material habe ich zwei Autorinnen ausgewählt, die seit den siebziger Jahren sehr intensiv rezipiert wurden: die in New York lebende, freischaffende Kunstkritikerin Lucy R. Lippard und die lange Zeit am Vassar College in New York arbeitende Professorin für Kunstgeschichte Linda Nochlin. Bei ihren Schriften konzentriere ich mich – wiederum notgedrungen selektiv vorgehend – auf einige wenige theoretisch-programmatische wie künstlerinnen- und kunstwerkorientierte Texte der siebziger Jahre. Innerhalb der Forschungsliteratur werden beide Frauen – dies sei noch vorab kurz angeführt – unumstritten zu den ersten feministischen Kunstkritikerinnen bzw. -historikerinnen gezählt; ihrem politischen Engagement und ihren Fragestellungen in Sachen Kunst und Kunstbetrieb wird lange Zeit Vorbildfunktion zugewiesen.³

I.

Lucy R. Lippard (geb. 1937; Abb. 1) ist ihren eigenen Aussagen zufolge 1970 Mitglied der Frauenbewegung geworden. Sie schloß sich mit Künstlerinnen zu einer Gruppe zusammen, die im September 1970 vor dem Whitney Museum of American



1 Lucy R. Lippard protestiert vor dem Whitney Museum of American Art in New York, September 1970

Art in New York gegen die Benachteiligung von Künstlerinnen protestierte und u.a. eine 50prozentige Beteiligung von Frauen und nicht-weißen Künstlerinnen und Künstlern an den jährlichen Whitney-Ausstellungen forderte.⁴ Bis dahin hatte Lippard, die 1962 einen Master of Arts am Institute of Fine Arts der New York University erworben hatte, als freischaffende Wissenschaftlerin, Ausstellungsmacherin und Redakteurin gearbeitet. Ihre Aufsätze insbesondere zur Pop Art und Minimal Art erschienen vorzugsweise in den für den zeitgenössischen Kunstbetrieb (mit-)tonangebenden Zeitschriften *Art International*, *Artforum* und *Art in America*.

1971 veröffentlichte Lippard in *Art in America* ihren ersten feministisch-programmatischen Artikel »Sexual Politics, Art Style«.⁵ In diesem Text knüpft sie an Kate Millets ein Jahr zuvor herausgekommenes Buch *Sexual Politics* an, das an Beispielen aus der Literatur eine Theorie des Patriarchats entwirft bzw. das als solche rezipiert wurde.⁶ Die hier vorgelegte Kritik an der Dominanz der Männer in allen Bereichen des sozialen, kulturellen und politischen Lebens setzt Lippard in Beziehung zur aktuellen Situation der Künstlerin. Sie listet zahlreiche Punkte der Diskriminierung auf, darunter etwa die Klassifizierung von Künstlerinnen als unweiblich



2 Hannah Wilke, S.O.S./Starification Object Series, 1974/75-82, 10 s/w-Fotografien und 15 Kaugummiskulpturen (Sammlung Nachlaß der Künstlerin)

und anormal, die Gleichsetzung von Künstlerinnen mit ihren künstlerisch tätigen Männern und das Ausspielen von erfolgreichen und nicht-erfolgreichen Frauen. In diesem Zusammenhang problematisiert sie zugleich, daß Künstlerinnen an der Bildung von ›Frauen-Ghettos‹ selbst mitwirkten und besteht darauf, innerhalb des Kunstbetriebs und seiner Institutionen, namentlich der Ausbildungsstätten, der Stipendienvergabe, der Presse und dem Ausstellungswesen, von »so-called ›quality‹« zu sprechen.⁷

Die Modifizierung des Qualitätsbegriffs ist wesentliches Anliegen von Lipards feministischer Kunstkritik der siebziger Jahre. Künstlerinnen ermöglichten ihrer Meinung nach eine veränderte Qualitätsbeschreibung vor allem dann, wenn sie an der Formulierung einer möglichst eigenständigen, von Männern unabhängigen Kunst arbeiteten. Für solch eine Identitätsfindung und Selbstbestimmung von Künstlerinnen komme der Body Art eine zentrale Bedeutung zu, da Frauen ihren eigenen Körper als künstlerisches Medium einsetzten und damit ein Wechsel vom Objekt- zum Subjektstatus stattfände. In dem umfangreichen, bereits als kleine Geschichte der Body Art zu bezeichnenden Artikel »The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art«, erschienen 1976 in *Art in America*⁸, unterscheidet Lip-

pard mehrere Möglichkeiten der künstlerischen Reaktion auf soziale Geschlechterstereotypen.

Als Beispiel für die Forderung nach sexueller wie persönlicher Freiheit der Frau nennt sie vorzugsweise Carolee Schneemann und deren seit den frühen sechziger Jahren entwickelten Performances, die sie unter das Motto der Künstlerin »giving our bodies back to ourselves« stellt. Eine andere Form, sich mit der Krise der Geschlechterrollen zu beschäftigen, sieht Lippard in der Parodie. In diesem Zusammenhang nennt sie nachdrücklich Hannah Wilke und ihre Arbeit *S.O.S./Starification Object Series* von 1974/75 (Abb. 2), in der sie die Rolle der schönen, verführerischen Frau zu gut spielen würde, als daß sie ernst zu nehmen sei. Mit dem Prozeß des Produzierens von Stereotypen, etwa dem sich an Äußerlichkeiten orientierenden Schönheitsideal, beschäftigt sich nach Lippard besonders intensiv Martha Wilson, indem sie sich mittels dem wortwörtlich zu verstehenden »make up« in extremen Stadien, der Perfektion und der Deformation (Abb. 3), präsentiert. Mary Beth Edelson und ihre Performance *Woman Rising* von 1974 (Abb. 4) führt schließlich Lippard als Beispiel dafür an, daß sich Künstlerinnen gegen das Stereotyp der machtlosen und passiven Frau wandten und als Alternative eine neue feministische Mythologie entwickelten, die auf matriachale Kulturen und sogenannte Große Göttinnen rekurrierte.⁹ Den gegenüber Body Art-Künstlerinnen häufig artikulierten Vorwurf des Narzißmus weist Lippard entschieden zurück. Dieser Kritik hält sie entgegen,



3 Martha Wilson, *I Make Up the Image of My Perfection/I Make Up the Image of My Deformity*, 1974, 2 s/w-Fotografien, eine Performance dokumentierend (Sammlung der Künstlerin)



4 Mary Beth Edelson, *Woman Rising/Spirit*, 1974, s/w-Fotografie und Zeichnung aus der Serie *Woman Rising*, zurückgehend auf eine private rituelle Performance in Outer Banks, North Carolina, 1974 (Sammlung der Künstlerin)

daß von Männern produzierte Body Art – sie denkt dabei an Performances und Videokunst von Bruce Nauman, Vito Acconci und Dennis Oppenheim aus den späten sechziger Jahren – nicht im negativen Sinne als narzißtisch bewertet, sondern vielmehr zur Profilierung einer männlichen Künstlerpersönlichkeit funktionalisiert werde.¹⁰ Insgesamt gesehen macht Lippard in der Body Art von Künstlerinnen, die eine Destruktion der vorherrschenden Mythenbildung um Weiblichkeit beabsichtige, kategorial neue Frauenbilder fest. Insofern läßt sich hier von einem Paradigmenwechsel sprechen. Für deren Wirksamkeit im Kunstbetrieb ist es wichtig, die Stellung dieser Weiblichkeitskonzepte innerhalb der Diskurse über Weiblichkeit zu bestimmen. Dies wird weiter unten nochmals Thema sein.

Einige Jahre später, 1980, konstatiert Lippard einen deutlichen Erfolg des Feminismus innerhalb des modernistischen Kunstbetriebs der siebziger Jahre. Wie sie in ihrem programmatischen Aufsatz »Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s«, erschienen 1980 im *Art Journal* innerhalb des Themenheftes »Modernism, Revisionism, Pluralism, and Post-Modernism«¹¹, darlegt,

hätten feministische Künstlerinnen neue Parameter eingeführt. Der wichtigste Beitrag des Feminismus, den sie als »an ideology, a value system, a revolutionary strategy, a way of life« definiert, sei »its lack of contribution to modernism«¹² oder – anders formuliert – die Verweigerung feministischer Künstlerinnen sich auf das modernistische Wertesystem einzulassen. Feministische Kunst entziehe sich einer stilistischen Festlegung und unterlaufe das Künstlerstarsystem. Stattdessen verfolge der Feminismus das – natürlich noch nicht vollständig erreichte – Ziel, »to change the character of art«.¹³ Deshalb stellt Lippard zentralen Kategorien des modernistischen Kunstdiskurses – nichtzuletzt auch in Abgrenzung zur diskursdominanten Position von Clement Greenberg – feministische Alternativen gegenüber. Zum Begriff der Originalität sagt sie, daß feministische Künstlerinnen sich selbst vorwiegend als Teil einer größeren Einheit bzw. Gemeinschaft ausdrückten und deswegen zu Unrecht als weniger originell rezipiert würden. Als Charakteristikum feministischer Kunst führt Lippard an, daß diese durch soziale Strukturen unterstützt und oft auch inspiriert werde und hebt besonders die kollektive Kunstproduktion hervor.¹⁴

Auf diese Weise konstruiert Lippard das Bild der feministischen Künstlerin: sie ist keine Einzelkünstlerin, sie lehnt das modernistische Wertesystem einschließlich des männlichen Universalismusprinzips ab und bringt in ihrer Kunst stattdessen virulente Themen der ›Gemeinschaft der Frauen‹ zum Ausdruck. Lippard selbst wendet die von ihr aufgestellten Kriterien wiederholt, wenn auch mit gewissen Einschränkungen auf Künstlerinnen und Kunstwerkgruppen an und konstatiert damit – im Sinne eine Paradigmenwechsels – ein neues, feministisches Künstlerinnenbild. Gegenüber diesem Ansatz Lippards wirken sich jedoch Konstanten des Kunstbetriebs, wie etwa die Einzelausstellung als besondere Auszeichnung für eine Künstlerin bzw. einen Künstler, als kontraproduktiv aus. Von diesen und anderen Alltagsrealitäten werden Lippards Vorstellungen mitunter eingeholt.

Bereits 1980 äußerte Lippard Befürchtungen, daß der Feminismus durch *backlashes* im sozioökonomischen und militärischen Bereich aufgehalten bzw. zurückgedrängt werden könnte. In den neunziger Jahren beurteilt sie die Situation noch weniger positiv. In dem Artikel »In the Flesh: Looking Back and Talking Back« aus dem Jahre 1993¹⁵ versucht sie dezidiert an – wesentlich von ihr selbst formulierten – Positionen der siebziger Jahre anzuknüpfen. Ansonsten sieht sie eine Gefährdung ›unserer Sache‹. Sie reflektiert dabei offensichtlich nicht, daß die ›Gemeinschaft aller Frauen‹ inzwischen ebenfalls als – diesmal feministische – Konstruktion angesehen wird. Vielmehr bezeichnet sie Jenny Holzer und Louise Bourgeois, die die USA auf der Biennale in Venedig vertreten hatten, deswegen als »true renegades«.¹⁶ Damit bezieht Lippard zum einen Position zur Frage der Verortung außerhalb oder innerhalb von etablierten Institutionen. Zum anderen läßt sich diese Textstelle auch als Selbstdarstellung Lippards lesen, die sich als Mitglied alternativer Institutionen sieht und offenbar auch den Verlust von Einflüßbereichen bedauert. Darüber hinaus hat sich Lippard auch intensiv mit anderen gesellschaftspolitisch relevanten Themen beschäftigt; hier ist an erster Stelle die – wie es die Kritikerin formuliert – »New Art in Multicultural America« zu nennen.¹⁷



5 Linda Nochlin in der Mitte zusammen mit Ann Sutherland Harris rechts und der Künstlerin Muriel Magenta links während der Women's Causes for Art Conference, San Francisco, 28. Januar 1972

II.

Nach dem Bachelor of Arts im Fach Philosophie (1951 Vassar College, New York) und Master of Arts in englischer Literatur (1952 Columbia University, New York) lehrte Linda Nochlin (geb. 1931; Abb. 5) seit 1952 Kunstgeschichte an dem nur Frauen zugänglichen Vassar College. 1963 promovierte sie am Institute of Fine Arts der New York University mit einer Arbeit über Gustave Courbet und machte sich einen Namen als Wissenschaftlerin insbesondere zum französischen Realismus. Ähnlich wie Lippard formuliert Nochlin rückblickend – und dies läßt sich wohl als neues wie altes Stereotyp einer intellektuellen Biographie beobachten –, daß sie durch die Frauenbewegung fast so etwas wie »the conversion of Paul on the road to Damascus« erlebt hätte und sofort Ende 1969 nach einem längeren Italienaufenthalt das Thema ihres Seminars in »The Image of Women in the 19th and 20th Century« geändert hätte.¹⁸ Unter ihren Schriften zur Frauenforschung sind vor allem zwei Projekten eine langanhaltende Resonanz zuteil geworden: ihrem Aufsatz »Why Have There Been No Great Women Artists?«, erstmals 1971 in *Art News* erschienen, und der zusammen mit Ann Sutherland Harris erarbeiteten Ausstellung »Women Artists: 1550-1950« im Los Angeles County Museum of Art 1976.

Die Frage »Warum hat es keine großen Künstlerinnen gegeben?« kann nach Nochlins Auffassung nicht allein mit dem von der Disziplin Kunstgeschichte im Jahre 1971 bereitgestellten Instrumentarium beantwortet werden. Deziert kritisiert sie die vorherrschende kunsthistorische Herangehensweise, »die Vorstellung vom großen Künstler als primär, die sozialen und institutionellen Strukturen, in denen er lebte

und arbeitete, als lediglich sekundäre ›Einflüsse‹ oder als ›Hintergrund‹ anzunehmen.¹⁹ Demgegenüber lehnt Nochlin jegliche »als ›natürlich‹ geltende Voraussetzungen« ab²⁰ und fordert im Rahmen einer ideologiekritischen Argumentation eine Analyse der institutionellen, stets von Männern etablierten und kontrollierten Bedingungen der Kunstproduktion.²¹ Als Beispiel für die strukturelle Benachteiligung von Künstlerinnen nennt Nochlin etwa die Nichtverfügbarkeit eines Aktmodells für Künstlerinnen bis weit ins späte 19. Jahrhundert. Anhand von Rosa Bonheur erläutert sie die kunsthistorische Relevanz einer sozialgeschichtlichen Analyse. Ungeachtet des nachfolgenden Geschmackswandels und der damit einhergehenden verminderten Wertschätzung muß Bonheur nach Nochlin als »eine der erfolgreichsten und technisch vollkommensten Malerinnen aller Zeiten« gelten.²² Bonheurs hoher Professionalisierungsgrad als Tiermalerin verbunden mit der stark angewachsenen Popularität der Genre- und speziell der Tiermalerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts führte zu ihrem großen Erfolg zu Lebzeiten; lediglich der Barbizon-Maler Constant Troyon war Nochlin zufolge noch erfolgreicher. Mit dem Fallbeispiel Bonheur sieht Nochlin ihre These bestätigt, daß Institutionen wesentlich für die Einschätzung künstlerischer Produktionen verantwortlich seien und fordert notwendige institutionelle Veränderungen für eine Verbesserung der Stellung von Frauen im Kunstbetrieb.

Sicherlich sind hier verschiedene Einwände berechtigt, vor allem daß Nochlin, obwohl sie die Konstruktion des männlichen Künstlers als Genie ablehnt, bei veränderten Rahmenbedingungen wiederum »wahre Größe«, diesmal Künstlerinnen, zu attestieren erhofft.²³ Für die kunsthistorische Beschäftigung gerade mit Künstlerinnen ist der von Nochlin angestrebte Paradigmenwechsel sehr wichtig geworden, die »Betonung der *institutionellen*, d. h. öffentlichen, gegenüber den *individuellen* bzw. privaten Voraussetzungen künstlerischer Leistungen«.²⁴

Diese Überlegungen des Jahres 1971 führt Nochlin u.a. im Ausstellungskatalog von 1976 weiter. Zusammen mit Ann Sutherland Harris entwirft sie eine Sozialgeschichte der Künstlerin und der Kunst von Frauen in der Neuzeit. Dabei werden besonders die Ausbildungschancen und Möglichkeiten der künstlerischen Betätigung rekonstruiert und kommentiert. Unter den für die Kunstgeschichtsschreibung einflußreich werdenden Ergebnissen sind u.a. hervorzuheben, daß die Sexualisierung des Kunstbetriebs und die Benennung weiblicher Qualitäten in Kunstwerken von Frauen erst im 18. Jahrhundert massiv einsetzte oder daß durch die Hierarchisierung der Kunstgattungen das Kunstgewerbe, ein künstlerisch wichtiges Betätigungsfeld von Frauen, als minderwertig eingestuft wurde.²⁵

Auch wenn Nochlin – kurz gesagt – nach neuen Ordnungs- und Beurteilungskriterien sucht, bleibt die Vorstellung von der ›großen Kunst‹ als grundlegendes Wertesystem bestehen. Die in den siebziger Jahren in die Kunstgeschichte von verschiedenen Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen, wie auch Nochlin, eingeführte sozialhistorische Fragestellung wendet sie nicht nur erfolgreich auf die französische Kunst des 19. Jahrhunderts an, sondern eben auch – und das ist zunächst das eigentlich Besondere – auf den neuen, wissenschaftlich erst noch zu begründenden und sukzessive begründeten Untersuchungsgegenstand Frau und Künstlerin. Auch in den folgenden Jahren beschäftigte sich Nochlin, die ihren Forschungsansatz im wesentlichen nicht veränderte, vorzugsweise mit Künstlerinnen und Bildern von Frauen in Kunstwerken. Diese Kontinuität ihrer Forschungsinteressen bestätigte sie auch 1993 in einem Interview.²⁶

III.

Betrachten wir nochmals die vorgestellten Positionen der siebziger Jahre, und zwar vor dem Hintergrund ausgewählter Diskussionen der achtziger und neunziger Jahre. Damit ist nicht gemeint, daß die Weiblichkeitskonzeptionen der siebziger Jahre anders zu historisieren sind. Wohl aber könnten andere Konsequenzen für unseren heutigen Umgang mit ihnen gezogen werden.

Lippard und Nochlin haben mit ihren Arbeiten wesentlich mitbeigetragen, die starren Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit im Kunstbetrieb und der Disziplin Kunstgeschichte ins Wanken und zum Auflösen zu bringen. Lippard half ein neues Künstlerinnenbild, das der Feministin, zu etablieren, die sich gegen patriarchale Strukturen des Kunstbetriebs auflehnt, und mit ihren Texten zur Body Art neue Frauenbilder zu begründen. Nochlin forderte, bei der Beurteilung von Künstlerinnen die für Frauen historisch relevanten sozialen Rahmenbedingungen zu berücksichtigen. Zu der vermeintlich ›hohen‹ Kunst von Männern ist durch eine solcherart motivierte feministische Kunstkritik und -geschichtsschreibung nach und nach die Kunst von Frauen hinzugekommen. Das vorherrschende kunsthistorische Bewertungssystem ist damit nicht grundsätzlich verändert worden. Frauenkunst mag auf der Bildfläche – und dies ist eine an sich schon günstige Klassifizierung – als Pendant erscheinen; sie bleibt jedoch hierarchisch der Kunst von Männern untergeordnet. Nicht von ungefähr wird daher dieser Terminus unter Künstlerinnen vielfach als abwertend interpretiert. Auch wenn noch heute wie in den siebziger Jahren Protest gegen die männliche Vorherrschaft im Kunstbetrieb geübt wird und die (historisch) anderen Arbeitskonditionen von Künstlerinnen und ihre Bedingungen von Autorität nach wie vor ein Thema sind, so ist seit den achtziger Jahren das bipolare Geschlechtermodell mit den ihm inhärenten Hierarchien selbst zum Gegenstand der Auseinandersetzung geworden.

Die Diskussionen um die Kategorie der Differenz in Zusammenhang mit Identität führten zu einer Erörterung möglicher Affinitäten zwischen feministischen und postmodernen Grundansichten. Craig Owens etwa benannte 1983 als Gemeinsamkeiten die Ablehnung vor allem des Meisterdiskurses, der Autonomie des Signifikats und des männlichen Universalismusanspruchs.²⁷ Von feministischer Seite wurde jedoch die Definition des weiblichen Geschlechts über das Paradigma des ›Anderen‹ kritisiert. In den anschließenden Diskussionen der späten achtziger und neunziger Jahre um Gemeinsamkeiten und Divergenzen feministischer und postmoderner Interessen geht es insbesondere Seyla Benhabib, Judith Butler und Nancy Fraser wesentlich um die Modalitäten feministischer Emanzipationsbestrebungen.²⁸ Benhabib sieht den Feminismus durch zentrale Paradigmen postmodernen Denkens gefährdet, die sie mit den Begriffen ›Tod des Menschen‹, ›Tod der Geschichte‹ und ›Tod der Metaphysik‹ zusammenfaßt. Die Negierung des autonomen, selbstreflexiven (männlichen, aber auch weiblichen) Subjektes, das Desinteresse an der Rekonstruktion der Geschichte von Frauen und die Unmöglichkeit einer radikalfeministischen Kritik in politischen Diskursen bedeutet für Benhabib einen nicht zu akzeptierenden »Rückzug von der Utopie« innerhalb des Feminismus.²⁹ Für Butler ist das Subjekt hingegen eine kulturelle Konstruktion. Sie strebt fast nach einer – überspitzt formuliert – Befreiung von bzw. Auflösung von Identität, da das Subjekt stets an inhärent repressive Macht-/Diskursformationen gekoppelt sei. Von Kritikerinnen und

Kritikern wurde Butler deshalb vorgeworfen, sich einer Definition der Kategorie ›Frau‹ zu entziehen und aufgrund des so entstandenen Vakuums zugleich einer mytifizierenden und politisch problematischen (Anti-)Definition den Weg zu ebnen.³⁰ Fraser versucht zwischen den Positionen von Benhabib und Butler insofern zu vermitteln, als sie für ein feministisches Projekt noch weitere, alternative Subjektkonzeptionen fordert; dazu sei die »Dekonstruktion und Rekonstruktion« sowie die »Destabilisierung von Bedeutung und de[r] Entwurf einer utopischen Hoffnung« notwendig.³¹

Frasers Forderung nach alternativen Subjektkonzeptionen steht auch in Zusammenhang mit der Etablierung der nicht mehr nur als gewinnbringend erachteten Unterscheidung von *sex* und *gender*. Diese Differenzierung zwischen dem biologischen, quasi ›natürlichen‹ und dem kulturell und sozial bedingten Geschlecht beinhaltet – wie seit einigen Jahren diskutiert – das Problem, das Modell der Zweigeschlechtlichkeit als ein ›natürliches‹ Phänomen und nicht als tradiertes Denken zu handhaben. Diese Erkenntnis führte dazu, Naturalisierungsformen der Konstruktionen von Zweigeschlechtlichkeit zu analysieren. Auf diese Weise wurde der Weg dafür geebnet, das Zweigeschlechtermodell als Ordnungssystem überhaupt zur Disposition zu stellen.

In den siebziger Jahren benutzten Lippard und Nochlin als Bezugsgröße für ihre Weiblichkeitskonzeptionen gemäß der damaligen feministischen Diskursformation stets das bipolare Geschlechtermodell. In dieser argumentativ grundlegenden Position liegt demnach aus heutiger Sicht im Vergleich mit dem damaligen *mainstream*-Kunstdiskurs strenggenommen kein Paradigmenwechsel vor. Die von Lippard und Nochlin ganz konkret kunsthistorisch erarbeiteten Weiblichkeitsvorstellungen haben die strukturdominante Geschlechterordnung allerdings insofern massiv destabilisiert, als sie das herkömmliche kunsthistorische Modell des genialen Künstlers ablehnten und der Frau und Künstlerin – jenseits von Muse und Modell – eine eigene Identität zuschrieben. Im kunsthistorischen wie interdisziplinären Zusammenhang bleibt zu diskutieren, ob Identität – auch wenn wir dies durch das Zweigeschlechtermodell stark verinnerlicht haben – immer notwendigerweise primär und ausschließlich über Körperlichkeit und Geschlecht beschrieben werden muß. Sowohl in der angesprochenen Theoriediskussion als auch der Kunstpraxis der letzten Jahre sind Transgressionen gegenüber dem Zweigeschlechtermodell zu beobachten. Vielleicht kann in einem größeren zeitlichen Rahmen gedacht eine zunehmende Konsenzfähigkeit für ein x-Geschlechtermodell oder überhaupt für andere, nicht nach Mann versus Frau operierende Ordnungskriterien erzielt werden.

1 Veröffentlicht als: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hg.) unter Mitarbeit von Maïke Christadler und Sigrid Philipps, *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg 1997. – Vgl. ferner u.a. Griselda Pollock, *Inscriptions in the Feminine*, in: *Ausst.-Kat. Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art: in, of, and from the Feminine*, hg. von M. Catherine de Zegher, The Institut of

Contemporary Art, Boston und The Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Flanders 1996, S. 67-87.

2 Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk, Vorwort, in: Hoffmann-Curtius und Wenk (Hg.) 1997 (wie Anm. 1), S. 7-10, S. 8.

3 Vgl. insbesondere die folgenden Überblicksdarstellungen: Jutta Held und Frances Pohl, *Feministische Kunst und Kunstgeschichte in den USA. Ein Bericht*, in: kriti-

sche berichte 12, 1984, H. 4, S. 5-25 (zu Lippard S. 16, zu Nochlin bes. S. 6-8, 11-16); Ellen Spickernagel, *Geschichte und Geschlecht: Der feministische Ansatz*, in: Hans Belting u.a. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1985 und zahlreiche weitere Aufl., S. 264-282 (zu Lippard S. 270-271, zu Nochlin S. 265-268); Thalia Gouma-Peterson und Patricia Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, in: *The Art Bulletin* 69, Nr. 3, Sept. 1987, S. 326-357 (zu Lippard bes. S. 342-343, zu Nochlin bes. S. 326, 339-340); Rozsika Parker und Griselda Pollock (Hg.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85*, London u.a. 1987 (zu Lippard bes. S. 82, 102, 104-105, zu Nochlin bes. S. 20-21, 84-85); Sigrid Schade und Silke Wenk, *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 340-407 (Lippard findet hier keine Erwähnung (mehr), Nochlin u.a. S. 341, 350). – Weitere Hinweise finden sich an gegebener Stelle.

- 4 Lucy R. Lippard, *Why Separate Women's Art?*, in: *Ausst.-Kat. Ten Artists (who also happen to be a women)*, The Kenan Art Center, Lockport, N.Y. und The Michael C. Rockefeller Arts Center, Fredonia, N.Y., Januar 1973 und wiederabgedruckt in: *art and artists* 8, Nr. 7, Okt. 1973, S. 8-9; auf deutsch unter dem Titel: *Warum separierte Frauenkunst*, in: *Ausst.-Kat. Magna. Feminismus: Kunst und Kreativität*, zusammengestellt von Valie Export, Galerie nächst St. Stephan, Wien 1975, o.Sz. Vgl. ferner das Interview, *Growing up. Lucy Lippard with David Coxhead*, in: *Art Monthly* 32, Dez./Jan. 1979/80, S. 4-9 und auch Yolanda M. López und Moira Roth, *Social Protest: Racism and Sexism*, in: Norma Broude und Mary G. Garrard (Hg.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York 1994, S. 140-157, S. 141; zur Gruppe der Künstlerinnen gehörten u.a. Faith Ringgold, May Stevens und Nancy Spero.
- 5 Lucy R. Lippard, *Sexual Politics*, *Art Style*, in: *Art in America* 59, H. 5, Sept./Okt. 1971, S. 19-20. – Zahlreiche Aufsätze von

Lippard sind – wie auch der genannte – in mitunter leicht veränderter Form sowie abweichenden Bebildnerungen zuletzt wiederabgedruckt in: Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*, New York 1995. Ich zitiere hier in der Regel die Erstveröffentlichungen.

- 6 Kate Millet, *Sexual Politics*, New York 1970.
- 7 Lippard 1971 (wie Anm. 5), S. 19 und 20.
- 8 Lucy R. Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, in: *Art in America* 64, Nr. 3, Mai/Juni 1976, S. 73-81. Dieser Artikel steht in inhaltlichem Zusammenhang mit Lucy R. Lippard, *Transformation Art*, in: *Ms.* 4, Nr. 4, Okt. 1975, S. 33-39. Die Forderung nach einer möglichst eigenständigen, von Männern unabhängigen Kunst findet sich vor allem auch in Lucy R. Lippard, *Introduction: Changing since Changing*, in: *die.*, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976, S. 1-11, bes. S. 8-11; erschienen auch in Auszügen unter dem Titel: *Projecting a Feminist Criticism*, in: *Art Journal* 35, Nr. 4, Sommer 1976, S. 337-339 und auf deutsch unter dem Titel: *Entwurf einer feministischen Kunstkritik*, in: *Ausst.-Kat. Künstlerinnen international 1877-1977*, hg. von der Arbeitsgruppe *Frauen in der Kunst*, NGBK Berlin 1977, S. 86-89.
- 9 Lippard 1976 (wie Anm. 8), S. 76, 80, 76, 77 und 80/81.
- 10 Lippard 1976 (wie Anm. 8), S. 75.
- 11 Lucy R. Lippard, *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, in: *Art Journal* 40, Nr. 1/2, Herbst/Winter 1980, S. 362-365.
- 12 Lippard 1980 (wie Anm. 11), S. 362, *Hervorhebung im Original*. – Auf die Widersprüche zwischen Feminismus und Modernismus bzw. deren Unvereinbarkeit geht erstmals Nicole Dubreuil-Blondin 1983 anhand von Lucy Lippard und insbesondere ihres Aufsatzes *Sweeping Exchanges* (wie Anm. 11) ein (*Feminism and Modernism: Paradoxes*, in: Benjamin H.D. Buchloh, Serge Guilbaut und David Solkin (Hg.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, Halifax, Nova Scotia 1983, S. 195-212), zuletzt Pollock 1996 (wie Anm. 1), S. 70. Spickernagel 1985 (wie Anm. 3) hebt hervor, daß Lippard die

- Erarbeitung eines »neuen Begriff[s] der Gegenwartskunst« fordert, »da sich das gängige Avantgarde-Modell nicht für Frauen eignet.« (S. 271). Gouma-Peterson und Mathews 1987 (wie Anm. 3) betonen besonders, daß sich Lippard außerhalb des »establishment« positioniert: »She is an alternative institution in herself [...]« (S. 343).
- 13 Lippard 1980 (wie Anm. 11), S. 362.
- 14 Lippard 1980 (wie Anm. 11) S. 363-364.
- 15 Lucy Lippard, In the Flesh: Looking Back and Talking Back. From the 1970s to the 1990s, in: Women's Art Magazine, Nr. 54, Sept./Okt. 1993, S. 4-9.
- 16 Lippard 1993 (wie Anm. 15), S. 9.
- 17 Vgl. vor allem Lucy Lippard, Mixed Blessings. New Art in Multicultural America, New York 1990.
- 18 Linda Nochlin, Starting from Scratch: The Beginnings of Feminist Art History, in: Broude/Garrard (Hg.) 1994 (wie Anm. 4), S. 130-137, S. 130-132. Nochlin gibt an, daß dies die erste Lehrveranstaltung zum Thema Frauen und Kunst am Vassar College gewesen sei.
- 19 Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Women Artists?, in: Art News 69, Jan. 1971, S. 22-39, wiederabgedruckt u.a. in: Linda Nochlin, Women, Art, and Power and Other Essays, New York 1989, S. 145-178, auf deutsch unter dem Titel: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?, in: Beate Söntgen (Hg.), Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996, S. 27-56, S. 37.
- 20 Nochlin 1971/1996 (wie Anm. 19), S. 27.
- 21 Nochlin 1971/1996 (wie Anm. 19), mehrmals, u.a. S. 39.
- 22 Nochlin 1971/1996 (wie Anm. 19), S. 51f.
- 23 Nochlin 1971/1996 (wie Anm. 19), S. 56 (letzter Satz) und ähnlich öfters, u.a. S. 39. – Held und Pohl 1984 (wie Anm. 3), S. 11-12 bemängeln mit nicht gerade geringem eigenen Anspruch, daß Nochlin keine politisch-strategische Perspektive entwickelt, wie die Frauenfrage im Kapitalismus und längerfristig im Sozialismus befriedigend gelöst werden könne.
- 24 Nochlin 1971/1996 (wie Anm. 19), S. 56, Hervorhebung im Original.
- 25 Ausst.-Kat. Women Artists: 1550-1950, von Ann Sutherland Harris und Linda Nochlin, u.a. Los Angeles County Museum of Art 1976/77, New York 1977, vgl. u.a. Ann Sutherland Harris, S. 30 und Linda Nochlin, S. 59f.
- 26 Vgl. Ein Interview mit Linda Nochlin von Stefan Germer: »Ich weiß überhaupt nicht, was meine Weiblichkeit ist und wie sie fließen würde«, in: Texte zur Kunst 3, Nr. 11, Sept. 1993, S. 84-93, S. 92-93.
- 27 Craig Owens, The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism, in: Hal Foster (Hg.), The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Seattle 1983, S. 57-77, bes. S. 64-77; mehrfach wiederabgedruckt, u.a. in: Norma Broude und Mary D. Garrard (Hg.), The Expanding Discourse. Feminism and Art History, New York 1992, S. 487-502 und Craig Owens, Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture, hg. von Scott Bryson u.a., Berkeley, Los Angeles und Oxford 1992, S. 166-190.
- 28 Vgl. den die Diskussion zwischen ca. 1984 bis 1990 zusammenfassenden Sammelband Linda J. Nicholson (Hg.), Feminism/Postmodernism, New York und London 1990, darin besonders Nancy Fraser und Linda J. Nicholson, Social Criticism without Philosophy. An Encounter between Feminism and Postmodernism, S. 19-38.
- 29 Seyla Benhabib, Feminismus und Postmoderne. Ein prekäres Bündnis, in: Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser, Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt a.M. 1993, S. 9-30, S. 26 (zuerst in: Praxis International, Bd. 11, Nr. 2, Juli 1991).
- 30 Die Diskussionen um Judith Butlers Thesen zur diskursiven Konstruiertheit von Subjekten sind mittlerweile sehr umfangreich, vgl. zusammenfassend: Isabell Lorey, Immer Ärger mit dem Geschlecht. Theoretische und politische Konsequenzen eines juristischen Machtmodells: Judith Butler, Tübingen 1996; von Judith Butler in unserem Zusammenhang neben Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991 (amerikanische Originalausgabe: Gender Trouble, 1990) vor allem Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der »Postmoderne«, in: Benhabib u.a. 1993 (wie Anm. 29), S. 31-58 (zuerst in:

- Praxis International, Bd. 11, Nr. 2, Juli 1991).
- 31 Nancy Fraser, Falsche Gegensätze, in: Benhabib u.a. 1993 (wie Anm. 29), S. 59-79, S. 76 (zuerst in: Praxis International, Bd. 11, Nr. 2, Juli 1991). – Vgl. ferner in Reaktion auf den in deutscher Sprache erschienenen Sammelband Benhabib u.a. 1993 (wie Anm. 29) Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser, *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, New York 1995, bes. Introduction von Linda Nicholson, S. 1-16.

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: Norma Broude und Mary G. Garrard (Hg.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York 1994, S. 141 (Foto: Ann Arlen)
- Abb. 2: Ausst.-Kat. *Making Their Mark. Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85*, hg. von Randy Rosen und Catherine C. Brawer, Cincinnati Art Museum u.a. 1989, New York 1989, S. 135
- Abb. 3: Ausst.-Kat. *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, hg. von Amelia Jones, UCLA at Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles/California 1996, S. 76
- Abb. 4: Ausst.-Kat. *Making Their Mark. Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85*, hg. von Randy Rosen und Catherine C. Brawer, Cincinnati Art Museum u.a. 1989, New York 1989, S. 16
- Abb. 5: Norma Broude und Mary G. Garrard (Hg.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York 1994, S. 95 (Foto: Rutgers University Libraries, Special Collections and Archives, New Brunswick, N.J.)