

rere Treppen vor, unter zweien sollte es je ein *haimblich gemach* geben, was nichts anderes als ein Lokus ist, zu welchem man nicht hinaufging (Anm. 21), denn in der Bibliothek sollte es ebenfalls eine solche Örtlichkeit geben. Stierhof hätte die Treppen einmal aufklappen sollen, dann wäre ihm vielleicht die Funktion solcher Gemächer bewußt geworden, bei denen man darauf achten mußte, daß man sie nicht *schmecke* (rieche), wie es im Dokument von 1570 (Quelle 173) heißt. Ich vermag Vf. nicht zu folgen, wenn er nun — vor Jahren äußerte er sich anders — den Querschnitt durch das Antiquarium (BHStA, Planslg. 7940) zu einem solchen durch ein Ganggebäude degradiert und ihn deswegen auch nicht abbildet. In der damaligen Neuveste gab es keinen Gang von solcher Breite. Das Blatt trägt die Signatur des Augsburger Stadtwerkmeisters Simon Zwitzel und zeigt ohne Zweifel einen Schnitt durch den Antiquariumsbau (vgl. dazu neuerlich G. Dischinger: Ein Augsburger Plan für das Münchner Antiquarium, in: *Oberbayer. Archiv* 112, 1988, S. 81—86, aber auch L. Seelig S. 29/30, Anm. 33). Dischinger zufolge wurde der Bau von Zwitzel und nicht Egkl, der am Münchner Hof die Oberaufsicht über alle fürstlichen Bauvorhaben hatte, ausgeführt und zwar in der erstaunlich kurzen Zeit 1570/71. Daß dies möglich war, zeigt der Bau der Augsburger Stadtbibliothek. Bei Abb. 20 handelt es sich weder um eine Zeichnung von Sustris noch um das Antiquarium. Th. DaCosta Kaufmann hat 1978 das Blatt B. Spranger zugewiesen und darin einen Entwurf für den neuen rudolfinschen Sammlungsraum der Prager Burg erkannt (vgl. L. Seelig S. 25 u. Anm. 35). E. Fučíková setzt die Zeichnung heute um 1580 an, folglich kann die rudolfinsche Bildergalerie nicht gemeint sein (mündl. Mitteilung vom Mai. d. J.).

Wer vor Erscheinen des Buches glaubte, darin für einen längeren Zeitraum gültige Darstellungen von Sammlungs- und Baugeschichte zu finden, sieht sich getäuscht. Es bleiben viele Fragen offen und harren weiterhin der Lösung (vgl. L. Seelig S. 27f.). Doch dazu braucht es einen langen Atem und viel Spürsinn. Wer sich in Zukunft mit dem Antiquarium und seinem Umfeld beschäftigt, wird mit Gewinn den Literaturbericht mit Bibliographie von Lorenz Seelig (S. 23—31 u. 480—487) benutzen, der kritisch und kenntnisreich dem Leser die Literatur vorführt. Als Einstieg in die Forschungsgeschichte wird dieser Beitrag immer hilfreich bleiben. Während der Archäologe vermutlich rundherum erfreut über den ausführlichen Katalog und das umfangreiche Bildmaterial die Bände aus der Hand legt, bedauert der Kunsthistoriker, daß hier, bei großzügiger Förderung, zumindest teilweise eine Chance vertan wurde.

Hilda Lietzmann

BRAM DIJKSTRA, *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford University Press, New York — Oxford 1986. 453 Seiten Text, 317 Abbildungen.

Misogynie und Antifeminismus sind Konstanten der bürgerlichen Geschlechtsmetaphysik. Daß die Rolle der Frau ein Resultat nicht ihrer „natürlichen Inferiorität“, sondern ihrer ökonomischen Ungleichheit in der Gesellschaft ist, hat sich als nicht mehr ernsthaft zu bestreitender Konsens durchgesetzt.

In den letzten Jahren hat sich fast schon ein eigener Forschungszweig quer zu den einzelnen Wissenschaftsdisziplinen etabliert, um die verzweigten historischen Kontroversen über weibliche Sexualität im bürgerlichen Zeitalter vor allem der letzten zwei Jahrhunderte zu rekonstruieren. Zwei Jahre nach Peter Gays *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud. Education of the Senses*, 1984 (in deutscher Übersetzung als *Erziehung der Sinne, Sexualität im bürgerlichen Zeitalter* 1986 im Verlag C. H. Beck München erschienen), ist ein vergleichbar interdisziplinär angelegter Essayband von dem an der University of California in San Diego vergleichende Literaturwissenschaft lehrenden Bram Dijkstra erschienen. Der Autor legt den Schwerpunkt seiner historischen (implizit auch kunstgeschichtlichen) Untersuchungen auf die zweite Hälfte des 19. und den Beginn des 20. Jahrhunderts. Seine Parade von Bild- und Textzitat, die sich auf ein fünfzehnjähriges Quellenstudium berufen kann, gliedert den Stoff in einzelne Motivgruppen. Kapitelweise wird aufgelistet, was für die symbolische Wahrnehmung der Frau in der patriarchalen Kultur typisch und repräsentativ erscheint. Sehr breit ist das Spektrum dessen, was mit aufklärerischem Anspruch, aber nicht szientifisch-sexologisch oder psychoanalytisch begründet dem Arsenal der „idols of perversity“ zugeschlagen wird (was einen nirgends problematisierten Begriff von Normalität voraussetzt). Die Frau als Opfer und Verderberin des Mannes markiert die beiden Grenzwerte einer Perversionskala, in die der Historiker der Frauenfeindlichkeit seine Belege einträgt: die sich aufopfernde „Haushälterin der männlichen Seele“ und ihre vielfältige Musenrolle, die zerbrechliche Frau und der Kult weiblicher Invaldität, ihr Hang zu Märtyrertum, Masochismus und Hysterie, die Zelebration des Narzißmus und autoerotischer Fixierungen auf das eigene Spiegelbild, Nymphomanie und Lesbianismus, der androgyne Zwitter, die unschuldige Kindfrau, die kindfixierte Mutter, die rätselhafte Sphinxfrau, die Mimesis ans Vegetabilische und Zoomorphe, die böse satanistische Verführerin und das maskulinisierte, animalisierte, männermordende Triebwesen in seinen verschiedenen vampiristischen Verkörperungen, biblischen und mythologischen Verkleidungen.

Eine wesentliche Verknüpfung der vielfältigen sexistischen Motive erfolgt über den Nachweis ihrer Verflechtung mit rassistischen Stereotypen, die sich im untersuchten Zeitraum ebenso für Amerika wie Europa (schwerpunktartig für Frankreich, Deutschland und England) nachweisen lassen. Am herrschenden durchschnittlichen populären Bild der Frau in Kunst und Literatur, in den sie begleitenden publizistischen, häufig propagandistischen Medien der Kunst- und Literaturkritik und einer auf evolutionärbiologischen, irrational-lebensphilosophischen und sozialdarwinistischen Vorstellungen fußenden Kulturtheorie wird Dijkstra zufolge die Inkubationszeit einer immer stärker rassistische Züge annehmenden Frauenfeindlichkeit ablesbar. Bereits Mario Praz hat in seiner klassischen Studie über „Schwarze Romantik“ das um 1870 (aus dem romantischen Klischee des dämonischen, gefährlichen Mannes) entstehende konträre Leitbild der Frau als *Femme fatale*, Vamp und Vampir und das ihm korrespondierende des weiblichen, kastrierten, masochistischen Mannes charakterisiert. Dijkstra nimmt diesen motivgeschichtlichen Ansatz auf und zeigt, wie die Steigerung der Angst und des Hasses beim Mann gegenüber der gleichwohl lustvoll erlebten ästhetischen Metamorphose der Frau von deren passiver Objektrolle zum aktiv und aggressiv handelnden Subjekt sich in der antifeministischen, ja pornographischen Verzeichnung und schließlich antisemiti-

schen Karikatur zeittypischer Delila-, Judith- und Salomedarstellungen entlädt. Die Entwicklungslinie verläuft von einschlägigen Darstellungen Moreaus, Corinths, Thomas Theodor Heines, Ludwig von Hofmanns (parallel zu denen Flauberts, Sacher-Masochs, Wildes) zu extremen Bestialitäten, wie sie Lovis Corinth und Adalbert von Keller mit ihren Salome-Versionen oder selbst Max Liebermann mit seiner sadomasochistischen „Simson und Delila“-Darstellung gegeben haben. Die Tatsache, daß Delila, Judith und Salome jüdische Frauen waren, wurde jetzt von einer Reihe von Künstlern diskriminierend gewertet. Max Slevogt malte 1895 den weiblichen Täter in der kriminellen Gesellschaft jüdischer und afrikanischer Typen und vergrößerte das damals modische orientalische Motiv zur Karikatur einer „degenerierten Rasse“. Die Kontamination des misogynen mit dem rassistischen Motiv in der Jahrhundertwendekunst war zukunfts-trächtig. Das Jüdische wurde desselben Verbrechens schuldig wie die Frau. Die weitere Entwicklung führte mit realpolitischen Konsequenzen zur Erlösung des Mannes von der Versklavung durch seine perversen masochistischen Phantasien. Gegen die Entartung verweiblichter Männer half nur noch die Unterwerfung der Frauen. „Fantasies of gynicide thus opened the door to the realities of genocide.“

Daß die Kunst der Jahrhundertwende und mit ihr eine mittelständische, kleinbürgerliche Kunst- und Lebensanschauung rassistisch-völkische „Wege zu Hitler“ geebnet und mitverantwortet hat, ist an sich keine neue Erkenntnis, wenn man Hamanns und Hermands ideologiegeschichtliche Darstellung über „Gründerzeit“, „Naturalismus“ und „Stilkunst um 1900“ heranzieht. Dijkstras Interesse ist insofern ein spezielleres, als er die epochale kulturelle Synthese im Bündnis des misogynen Zeitgeistes, des versteckten oder militanten Antifeminismus, mit den biologistischen, rassistischen, antisemitischen und überhaupt minderheitsfeindlichen Einstellungen des 19. Jahrhunderts erblickt, das mit logischer Notwendigkeit zum politischen Massenmord in Nazideutschland führen mußte. Die überregionale Kunstavantgarde und die sie feiernde Kunstkritik haben hierbei in unrühmlicher Weise mitgewirkt, wo sie mit Hilfe der evolutionstheoretischen Geschlechterdifferenzierung von Proudhon, Darwin und Spencer Frauen aus der männlich definierten Kunst ausschlossen und ihren Hang zur unoriginellen Nachahmung männlicher Stile mit der wesensmäßigen Inferiorität des weiblichen Geschlechts begründeten. Die antiweibliche Mentalität und die künstlerische Avantgarde arbeiteten gegen die Legitimationsversuche der Frau als Künstlerin zusammen.

Die methodische Schwäche und Einseitigkeit von Dijkstras Analysen liegt in der gewaltsamen Beschränkung auf den ikonographischen Aspekt der Kunstwerke, um sie mit literarischen, theoretischen, pamphletistischen und wissenschaftlichen Verlautbarungen der Zeit auf einen gemeinsamen ideologischen Nenner bringen zu können. Übersensibilisiert für den alle Fronten und Kontroversen zwischen Tradition und Moderne, Salonkunst und Avantgarde überlagernden gemeinsamen „psychologischen Genocid“, vernachlässigt Dijkstra die Darstellung jener Kräfte, die den sexistischen, antifeministischen Symbolkonstruktionen und misogynen Allegorisierungen widerstanden, sie liberal relativierten oder einen radikalen Bruch mit dem Allegorismus und Symbolismus der traditionellen Kunst überhaupt vollzogen. (Gay hat in diesem Punkt eine ausgewogenere historische Darstellung angestrebt.) Der Verzicht auf kunst- und literarhistorische Ein-

zelanalysen, das hermeneutische Defizit aller Äußerungen über einzelne Bilder und Texte, zugunsten des Historisch-Typischen und Universalen führt andererseits zur Entdeckung von Zusammenhängen, die in der fachspezifischen Analyse avantgardistischer Traditionsbrüche und Innovationen fast immer verloren gehen. Es ist die erklärte und konsequent durchgehaltene Absicht des Autors, die klassische Moderne mit ihren (post)impressionistischen, fauvistischen, expressionistischen, noch figurativgegenständlichen Stiltendenzen in ikonographischer, inhaltlicher Hinsicht als kontinuierliche Fortsetzung der konservativen akademischen Salonkunst mit ihrer naturalistischen und symbolistischen Orientierung herauszuarbeiten, um die ungebrochene Tradition der Frauenfeindlichkeit in der Moderne aufzeigen zu können. Beispielsweise verraten die stilistisch so divergenten Amazonendarstellungen von Wilhelm Trübner und Max Beckmann, 1879 und 1911 entstanden, wenn man sie als Symbole des auf ewig festgeschriebenen Geschlechterkampfes liest, ihre ideologische Wahlverwandtschaft. Auf den ersten Blick scheint auch Cézanne künstlerisch um Lichtjahre von Bouguereau entfernt zu sein. Dennoch stimmen dessen frivole Nymphen- und Satyr-Paraphrasen aus den siebziger Jahren mit Cézannes frühem „Bacchanal“ von 1885 in der animalischen Auffassung des dem ewig Weiblichen begegnenden halbtierischen Mannes überein. Die im Fin-de-Siècle inflationäre Thematisierung von Bacchanalien bei Böcklin, Cézanne, Corinth, Courbet, Stuck und vielen anderen Künstlern entspricht der zeitgemäßen symbolischen Repräsentanz der bösen Frau, die ihren mütterlichen Pflichten absagt und ins Erotische regrediert. Dijkstra wertet sie an keiner Stelle als Befreiungssymbol vom gesellschaftlich oktroyierten „Naturberuf“ der Frau, sondern sieht sie negativ als Illustration der bei Lombroso und Ferrero, bei Max Nordeau, dem Schädelforscher Carl Vogt, bei Weininger und anderen Zeitgeistern zu findenden diskriminierenden Ausführungen über die natürliche Anlage der Frau zur Kriminalität. Aus der Sicht des frauenfeindlichen Zeitgeistes müssen alle Bilder von Bacchantinnen als Verkörperungen der dunklen triebbeherrschten Seite des Weibes erscheinen, gegen die es die zivilisatorischen Werte und das männliche Prinzip zu verteidigen gelte. Fixiert auf diese misogynen Motive, wird Dijkstra blind für mögliche subversive Verweigerungsgesten in der erotischen Kunst, die sich dem amoralischen bacchantischen Hedonismus anstatt der Verdrängung und Zensur verschrieben hat. Dies sei hier wenigstens als ein Verdacht gegenüber einer selektiven, ideologiekritischen Geschichtsbetrachtung angemerkt.

Darwinistisches Denken findet sich ebenso in Cézannes Antoniusbild, wo die Versuchungsszene als Geschlechterkrieg erscheint und das Frauenbild mit herrschaftlichen satanischen Zügen versehen ist, oder in Böcklins populären Fauns-Darstellungen, wo die bereits bei Courbet, Lenoir und Khnopff zu findende Mensch-Tier-Symbiose zur Groteske eines Affenmenschen mit semitischer und negroider Physiognomie gesteigert ist. Das Bündnis der Frau mit diesen animalischen Gesellen wird als ideologisches Indiz für die ahistorische, statische, regressive Natur des Weibes gedeutet. Und auch Degas scheint von den misogynen Fin-de-Siècle-Phantasien drittklassiger Salonmaler wie Jean Veber und Emanuel Croisé nicht allzu weit entfernt zu sein, wenn man sich die „tierischen Posen“ und „froschartigen Hockstellungen“ seiner Aktrinen und Tänzerinnen, die schon der zeitgenössische Kritiker Maurice Hamel beanstandete, vergegenwärtigt. Die malerische Artistik und stilistischen Innovationen eines Degas verraten demnach ein

grausames Vergnügen an den professionellen Deformationen seiner Modelle und ent-rücken den schmerzvollen weiblichen Lebenszusammenhang ins Phantastische.

Das Analogisieren zwischen Frau und Tier findet Dijkstra als übergreifendes diskrimi-nierendes Beschreibungsmuster sowohl in Kunst und Literatur wie in Theorie und Wis-senschaften (vor allem der Psychopathologie von Ellis, Forel, Krafft-Ebing, Moll, Talmey und anderen), die er als sich gegenseitig kommentierendes Dokumentationsma-terial abwechselnd in den Argumentationsrahmen einspannt. Daß seit Rosa Bonheur et-wa im 19. Jahrhundert auch ein positiv besetztes, vielleicht subversives Bündnis der Frau mit der unterdrückten Tiernatur zu finden ist, das eine franziskanische brüderliche Einstellung zur Kreativität des Tieres wie später bei Josef Beuys ankündigt, ist dem an der künstlerischen Tradition abweichender (vor)feministischer Auffassungen sonst inter-essierten Autor an dieser Stelle entgangen. Eher selten ergreift er die Chance, entlang der im wesentlichen stilistisch und ideologisch angepaßten Kunst der Frauen Außensei-ter und Abweichler von der misogynen Norm aufzuspüren. Dies führt dann zwangsläu-fig zu Ausgrabungen vergessener, künstlerisch nicht gerade herausragender Werke, die aber abseits vom Trend zu frauenfeindlicher Stilisierung und perverser Idolisierung lie-gen. Wer kennt heute noch die Arbeiten von Juana Romani (1869–1924) und Ella Ferris Pell (1846–1922), deren Salome-Darstellungen sich nicht nur durch Weglassen des obligatorischen abgeschlagenen Johanneshauptes ikonographisch auszeichnen, sondern auch die normative Morphologie des tanzenden Vampirs mit dem tödlich fixierenden Blick aus dem Bilde auf den Betrachter auslassen. Die Mythologisierung und Dämoni-sierung der Frau zu einem sexuell pervertierten Monstrum mit animalischen, degeneri-erten Zügen, das symbolistische Klischee der „belle dame sans merci“, „fehlt“ hier. Pell greift für ihre Salomefigur sogar auf das realistische Bildnis eines selbstbewußten, starken, gesunden Mädchens aus dem Volk zurück. Anstatt in der bestialischen Adora-tion des abgeschlagenen Hauptes zeigt sie Salome in der gefaßten Erwartung seiner — mit einer leeren Schale, die sie wie ein wappnendes Schild zu halten scheint. Dijkstra interpretiert und lobt diese bemerkenswerte, in ihrer Zeit von der Kunstkritik ignorierte Ausnahme als „radikale, feministische Ablehnung der ideologischen Prämissen der männlichen Gesellschaft“, versteigt sich dann aber zu einem künstlerischen Werturteil, das die stilistisch angepaßte Leistung der Avantgardistin Mary Cassat gering erscheinen läßt gegenüber einem Werk, das zwar in seiner Formensprache veraltet ist, aber im In-haltlichen mehr gewagt habe als die im Hinblick auf ihr mütterliches Frauenbild ideolo-gisch rückschrittliche, jedoch künstlerisch hoch geschätzte Malerei der Cassat. Das emanzipative feministische Motiv avanciert hier zum Maßstab der künstlerischen Quali-tät und verdeutlicht, wie problematisch die für Dijkstra typische Verschiebung der Optik von der Form auf das rein Ikonographische des Kunstwerks sich auf dessen Interpreta-tion auswirken kann. Dijkstras Dekadenzkritik hat einen moralisierenden Unterton und kommt häufig in Versuchung, die Analyse der misogynen Ideologie mit deren Zensur zu vermengen. Auch in dieser Hinsicht sind seine Ausführungen höchst aktuell und lehr-reich. Dijkstras kultursystematische, wenn auch nicht Vollständigkeit anstrebende Dar-stellung der Frauenfeindlichkeit um die Jahrhundertwende ist zweifellos eine Fundgrube für die gegenwärtige feministische Motivsuche. Gleichzeitig bestärkt er eine (auch in der

feministischen Kunstkritik verbreitete) reduktionistische methodische Einstellung, die die inhaltliche Seite vom Formgesetzlichen, Stilistischen des Untersuchungsgegenstandes abtrennt und ihre Deutung *pars pro toto* als den Sinn des Kunstwerks ausbildet.

Peter Gorsen

MARINA SAUER, *Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff (1878—1954), Leben und Werk (mit Œuvre-Katalog)*. Bremen, Verlag H. M. Hauschild 1986. 611 S.; zahlreiche Schwarzweiß-Abbildungen. — MAIKE BRUHNS, *Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin (1885—1933)* (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. XXIX). Hamburg, Verlag Verein für Hamburgische Geschichte 1986. 335 S.; zahlreiche Schwarzweiß- und Farbabbildungen.

Seit Linda Nochlin ihren Essay *Why have there been no great women artists?* (1971, gekürzte Version in: Thomas B. Hess/Elizabeth C. Baker: *Art and Sexual Politics*, New York/London 1973, S. 1—39) veröffentlichte und damit einen wesentlichen Anstoß gab, die Künstlerinnenthematik zu überdenken, sind siebzehn Jahre vergangen.

Sie verband ihre Thesen mit der Frage nach den Voraussetzungen künstlerischer Arbeit und deren Interpretation und benannte — der Vielzahl kunsthistorischer Betrachtungsweisen zum Trotz — einen herrschenden point of view, dem sie ein Geschlecht, eine Hautfarbe und einen Platz in der sozialen Hierarchie zuwies (dort S. 5).

Obwohl Differenzierungen inzwischen nicht ausgeblieben sind, ist es kein Zufall, daß die Künstlerinnenthematik in den Jahren 1975 bis 1980 eher von anderer als kunsthistorischer Seite in Angriff genommen wurde (Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, New York 1979. Gisind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen, *Frauen in der Kunst*, Bd. I—II, Frankfurt am M. 1980) bzw. von Künstlerinnen selbst (Judy Chicago, *Through the Flower, My Struggles as Woman Artist*, New York 1975; Gisela Breitling, *Die Spuren des Schiffs in den Wellen*, Berlin 1980; dies., Sprechen und Stummsein. Die künstlerische Rede, in: *die horen*, 28. Jg., Bd. 4, 1983, S. 205—219). Das klassische Repertoire der Kunstwissenschaft blieb unerprobt, da es bis weit ins 20. Jahrhundert hinein so gut wie nie auf Künstlerinnen angewandt wurde. Auch die wenigen älteren Untersuchungen bewegen sich selten auf dem Niveau, das die Disziplin zur gleichen Zeit erreichte.

Seit den 70er Jahren zeichnen sich neue Schwerpunkte in der Auseinandersetzung mit dem Thema „Künstlerinnen“ ab.

1. Zunächst ging es um die Sichtung erreichbarer Werke und Materialien. Die frühen Kollektivausstellungen sind international und auf große Zeiträume hin angelegt (*Künstlerinnen international, 1877—1977*, Berlin 1977; *Women Artists: 1550—1950*, hg. von Ann Sutherland Harris/Linda Nochlin, Los Angeles 1978); erst allmählich konzentrierte man sich auf überschaubarere Einheiten, Gruppierungen (Künstlerinnen der Avantgarde: Lea Vergine [Hg.], *L'altra metà dell'avanguardia, 1910—1940, Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Mailand 1980; *Künstlerinnen der russischen*