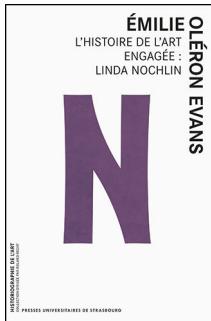


ÉMILIE OLÉRON EVANS, *L'HISTOIRE DE L'ART ENGAGÉE. LINDA NOCHLIN*

Straßburg: Presses universitaires de Strasbourg 2025, 260 Seiten mit 39 Farabb., ISBN 979-10-344-0227-4 (Softcover).



Rezensiert von
Hannah Goetze

Auf den gegenüberliegenden Seiten 214 und 215 in Émilie Oléron Evans' Fazit zu ihrem Buch *L'histoire de l'art engagée. Linda Nochlin* finden sich zwei Aussagen, die die Paradoxität der Rezeption der titelgebenden Kunsthistorikerin gut auf den Punkt bringen. Man liest auf der linken Seite: „Pour étudier et écrire l'histoire de l'art aujourd'hui (pas seulement féministe), il est besoin de lire ou de relire Nochlin“; etwas weiter dann rechts daneben: „Il n'est presque même plus besoin de « lire » Nochlin : par effet de synecdoque, le titre [Why Have There Been No Great Women Artists?] suffit à démontrer le féminisme ardent de quiconque l'invoque“. Kritisch aufgegriffen wird damit eine Beschäftigung mit dem Denken der 2017 verstorbenen US-amerikanischen Kunsthistorikerin und insbesondere mit ihrem wohl bekanntesten Aufsatz, das sich damit begnügt, den zugehörigen Titel als (pop-)kulturelle Chiffre tauglich zu machen, statt tatsächlich eine inhaltliche Auseinandersetzung zu suchen. Einen solchen Umgang kritisiert Oléron Evans, verbunden mit einem Aufruf zum (tatsächlichen) Lesen: „[I]l ne suffit pas de répandre la bonne parole, encore faut-il l'avoir lue“ (S. 224).

Oléron Evans' Buch stellt eine Konfrontation mit diesem Erbe und der Person Nochlins dar – und eben vor allem: eine Einladung zur (Re-)Lektüre. Er ist, und das insbesondere in den ersten beiden

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
6/4, 2025, 603–609

<https://doi.org/10.11588/xxi.2025.4.113441>



der insgesamt vier Kapitel, intellektuelle Biografie einer Kunsthistorikerin, die sich früh bestimmten institutionellen Vorgaben verweigert und stattdessen auf die Suche nach Schreibformen begeben hat, die beständig die Positionierung zum Gegenstand herausfordern, die der Schreibenden ebenso wie der Lesenden. Ein solches Querstellen zu bestimmten akademischen Idealen und insbesondere zu spezifischen Erwartungshaltungen der Kunstgeschichte als streng methodischem Fach, zu der Möglichkeit einer starren Methodik überhaupt, verstanden als fixem Modell, manifestiert sich auch in den Publikationsformen, die Nochlin bevorzugt wählte. Ihre Bibliografie versammelt primär Texte in Artikelform, die dann, häufig ohne allzu große weitere Überarbeitung, gesammelt als Publikation herausgegeben wurden und vornehmlich bei Thames & Hudson erschienen sind, einem Verlagshaus, das, wie Anne Lafont und Todd Porterfield in ihrem Gespräch mit Linda Nochlin hervorheben, kein akademisches ist. „[E]lle n'a jamais cédé à la stratégie éditoriale académique“¹, heißt es in diesem Zusammenhang. Gleichzeitig zeigt Oléron Evans' Lektüre von Nochlin, dass sich das Tätigkeitsfeld einer engagierten Kunstgeschichte, wie von ihr entworfen, keineswegs im (akademischen) Schreiben und Publizieren erschöpft. Das Schlagwort des „Bildungsromans“, das den Text von Oléron Evans durchzieht, wird von Nochlin selbst verwendet, unter anderem im Titel zu zwei Vorträgen, „The Museum as Bildungsroman“² und „The Seminar as Bildungsroman“³. Damit werden weitere Handlungsräume eröffnet, die Oléron Evans insbesondere im dritten und vierten Kapitel ihres Buches herausstellt.

In den beiden erwähnten Vorträgen Nochlins wird ihre persönliche (Lebens-)Geschichte in das akademische Vortragsformat eingebunden. Linda Nochlin ist eine Autorin, die in ihrem Schreiben und ihrer Arbeit allgemein sehr präsent ist und ihre Person darin offenlegt – eine Extrovertiertheit, die das Schreiben über sie durchaus vor spezifische Herausforderungen stellt. Im bereits erwähnten Gespräch mit Lafont und Porterfield fragt letzterer dezidiert nach der Zentralität von Nochlins eigener Stimme und einer damit verbundenen Problematik der Übersetzung.⁴ Einer solchen Bedeutung

¹

Linda Nochlin, Anne Lafont und Todd Porterfield, Entretien avec Linda Nochlin, in: *Perspective* 1, 2015, 63–76, hier 64 (31.07.2025).

²

Ihr mit handschriftlichen Notizen verschöner Vortragstext ist digitalisiert über die Seite der Archives of American Art verfügbar: Linda Nochlin papers, circa 1876, 1937–2017, Box 16, Folder 35: „[The Museum as Bildungsroman. My Life in Art, Trash and Fashion](#)“ at Material Things Conference, Toronto, 2002, Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington, D.C. 20560 (31.07.2025).

³

Linda Nochlin papers, circa 1876, 1937–2017, Box 17, Folder 15: „[The Seminar as Bildungsroman. History Personal and Impersonal](#)“ at College Art Association, Atlanta, 2004–2005, Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington, D.C. 20560 (31.07.2025).

⁴

Die von Porterfield gestellte Frage in Gänze: „Peut-on aussi revenir sur un aspect de votre œuvre qui est moins accessible à vos lecteurs qui n'ont pas l'anglais pour langue

ist sich auch Oléron Evans bewusst – das erste Kapitel ihres Buches beginnt programmatisch: „La première voix à entendre pour comprendre l'attitude de Linda Nochlin envers l'histoire de l'art, c'est la sienne“ (S. 21).

Ihr Buch ist insofern als Übersetzungsarbeit im doppelten Sinne zu verstehen. Zwar liegen Übersetzungen von einer Auswahl an Texten Nochlins vor;⁵ wo dies jedoch nicht der Fall ist, sind verwendete Textstellen und Zitate von Oléron Evans selbst ins Französische übertragen worden. Das englische Original ist jeweils in den Fußnoten beigegeben. Neben einer solchen Form des praktischen Übertragens eines Textes in eine andere Sprache ist der Text von Oléron Evans zudem Beitrag zum kulturellen Transfer:⁶ Auch aufgrund des Standes der Übersetzungen sei die Rezeption Nochlins in Frankreich einseitig (S. 18) und konzentriere sich vornehmlich auf die Texte, die in erster Linie einer feministischen Kunstgeschichte zugeschrieben werden.⁷ Gleichzeitig präsentiert Oléron Evans die Rezeption einer solchen feministischen Kunstgeschichte in Frankreich als schwergängig. Über die Hartnäckigkeit, mit der sich gegen die Notwendigkeit einer feministischen Kunstgeschichte gestellt wird, mokierte sich bereits Nochlin selbst, wenn sie auf die im Centre Pompidou gezeigte Ausstellung „elles@pompidou“, die dort 2009 bis 2011 stattfand (und damit über 30 Jahre nach der von Nochlin und Ann Sutherland Harris organisierten Ausstellung „Women Artists“ im Brooklyn Museum), mit einer Frage reagierte, deren leicht spöttelnder Unterton nicht zu überhören ist: „Pourquoi ne pas l'avoir organisée avant ?“ (S. 199).

maternelle, car il est singulier, à vous lire, de constater que la force de votre écriture réside notamment dans votre voix, en plus de l'importance de vos idées proprement dites.“
(Nochlin, Lafont und Porterfield, Entretien avec Linda Nochlin, 73).

5

Übersetzt von Claude Bourguignon, Pascaline Germain, Julie Pavesi, Florence Verne: *Femmes peintres 1500–1950* (Ausst.-Kat. New York, Brooklyn Museum), hg. von Ann Sutherland Harris und Linda Nochlin, Paris 1981; übersetzt von Orielle Boinis: Linda Nochlin, *Femmes, Art et pouvoir et autres essais*, Nîmes 1993, ebenso wie Linda Nochlin, *Les politiques de la vision. Art, société et politique au XIX siècle*, Nîmes 1995; übersetzt von Margot Retsch: Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, London 2021 (anlässlich des 50. Jahrestages des Erscheinens).

6

Zum Übersetzen siehe auch Émilie Oléron Evans, « Une culture traductrice ». Quand les historiens de l'art (se) traduisent, in: *Revue germanique internationale* 32 (La traduction en histoire et en histoire de l'art), 2010, 93–105, ein Aufsatz, der mit der Zentralität des Übersetzungsprozesses für die Kunstgeschichte einsetzt: „La notion de traduction fait partie des outils conceptuels fondamentaux de l'histoire de l'art ; au premier chef, elle décrit l'opération par laquelle on rend compte d'une perception des œuvres, en un passage du visuel à l'écrit. [...] De plus en plus, dans le sillage du « tournant culturel » de la traductologie, l'historiographie de l'art aborde la traduction sur un plan plus crucial encore, comme matrice de la formation, de la formulation et de la circulation des savoirs sur l'art.“

7

Eine Aufteilung von Nochlins Themen in „feministische“ und „nicht-feministische“ erweist sich zugleich als nicht zielführend; Nochlin selbst wird von Oléron Evans zitiert, dass eine feministische Kritik ihren Platz nicht nur im Umgang mit, lapidar gesprochen, „Frauen“ haben könne, sondern vielmehr auf das gesamte Feld der Kunstgeschichtsschreibung auszuweiten sei (vgl. S. 124). Für eine Würdigung Nochlins im Bereich der Courbet-Forschung vgl. das Vorwort von Laurence des Cars und Dominique de Font-Réaulx in: dies. gemeinsam mit Mathilde Arnoux, Stéphane Guégan und Scarlett Reliquet (Hg.), *Courbet à neuf*, Paris 2010, 4–5. Die Würdigung ihrer Arbeit fällt zusammen mit der Würdigung ihrer Person, beides unzertrennbar auch in dem Text, mit dem Nochlin im Band vertreten ist: Living With Courbet. Fifty Years of My Life as an Art Historian, in: ebd., 11–22.

Zwar beginnt das Buch mit dem Bild der Kunsthistorikerin als junger Frau, folgt jedoch nicht notwendigerweise einer chronologischen, sondern mehr einer thematischen Logik. Das erste Kapitel „*Fragments biographiques*“ kommt in seinem Aufbau einem streng geordneten biographischen Schreiben noch am nächsten, bezeugt gleichzeitig durch die Aufnahme des Fragmentarischen bereits im Titel, dass es keineswegs darum gehen soll, lückenlos ein Leben nachzuerzählen. Hierin vollzieht Oléron Evans, zum Teil mit Hang zum Anekdotischen und unterstrichen mit Hinweisen auf Archivmaterial, Nochlins Weg als Kunsthistorikerin „par accident“ (S. 33) nach, eingebettet in eine Institutionen- und Disziplingeschichte der 1950er Jahre. Im intellektuellen Milieu von Vassar, als Seminarteilnehmerin und später auch in der Rolle der Seminarleitenden, keineswegs jedoch von Anfang an mit Interesse für die Kunstgeschichte überhaupt ausgestattet, kristallisieren sich hier die Vorbilder Nnochlins heraus: Karl Lehmann, der sie zu einer quellenbasierten, sozialen und politischen Kunstgeschichte leitet; Meyer Schapiro, dessen Aufsatz „*Courbet and Popular Imagery*“ einen Wendepunkt für Nochlin darstellt; Erwin Panofsky, nach dem, wie wir erfahren, Nnochlin ihre Katze benennt (S. 47); Aby Warburg, zu dem neben der akademischen auch eine persönliche Nähe aufgrund seines Jüdischseins kommt.

Thematisiert wird dies im zweiten Kapitel, „*La voix de l'Autre : Le paradoxe de l'engagement*“, das die Frage nach den Schreibweisen der Kunstgeschichte dahingehend zuspitzt, was eine „engagierte“ Kunstgeschichte im Sinne Nnochlins sei. Die Operation der Stellung- als Positionsnahme ist hierbei zentral; Ausgangspunkt ist entsprechend, auch für das Kapitel, eine Reflexion der eigenen Privilegien – dem Aufwachsen Nnochlins im New Yorker Bildungsbürgertum, in dem früh eine große Nähe zu Kunst und Kultur gefördert wird – und dem gleichzeitigen Bewusstmachen einer doppelten Marginalisierung durch ihr Frau- und Jüdischsein. Eine „engagierte“ Kunstgeschichte wird möglich eben durch die Reflexion der eigenen Position und das Einnehmen einer Haltung, das Herausfordern der eigenen Subjektivität in der Betrachter:innenrolle. Daraus entspringt eine Kunstgeschichte, die von Oléron Evans an Donna Haraways Konzept der „*Situated Knowledges*“ zurückgebunden und von ihr als ein „*thinking art history otherly*“ (S. 95) theoretisiert wird, das stets kritisch auf den eigenen Standpunkt zurückgreift, diesen befragt und so auch Platz zu schaffen sucht für den:die Andere:n.

Hiervon ausgehend führt der Text hin zu einer spezifischeren „feministischen Kunstgeschichte“. Unter dem Titel „*Le tournant féministe*“ behandelt Oléron Evans das, was Nnochlin selbst als zentrale Wendepunkte ihres Lebens herausstellt: Der erste davon ist ein Seminar in Vassar, dessen Thema sie kurzfristig ändert zu „*Women in the 19th and 20th Century*“ (S. 115) und damit 1969 die „*première classe d'histoire féministe de l'art*“ (S. 118) gibt. Die Geburt ihrer Tochter Daisy und die Reaktion darauf verdeutlichen die institutionellen Hürden: Mutterschaft und akademischer Wer-

degang beziehungsweise intellektuelle Tätigkeit werden als nicht vereinbar verstanden (S. 122–123). Das Kapitel ist zudem Publikations- und Rezeptionsgeschichte von Nochlins Aufsatz „Why Have There Been No Great Woman Artists?“, der 1971 erstmals bei ART-News erscheint, kurz bevor er mit in die Gegenwart versetztem Titel im Band *Woman in Sexist Society* veröffentlicht wird.⁸ Sein Erfolg führt mitunter zu nicht notwendigerweise produktiven Missverständnissen des Titels, auf den der Text häufig reduziert wird. Neben einer solchen „simplification regrettable des concepts centraux“ (S. 135) ist er jedoch durchaus auch Katalysator für ein kritisches Weiterdenken, insbesondere von verschiedenen Kunsthistoriker:innen of Color – eben das paradoxe Erbe, das zu Beginn bereits angesprochen wurde.

Das vierte Kapitel unterstreicht die Breite des Engagements Nochlins, indem es mit „Le musée engagé : Entre experimentation et utopie“ Nochlins Präsenz im Ausstellungsbereich hervorhebt. Mit der ersten dieser Ausstellungen, „Realism Now“ (1968, Vassar College), kommt Oléron Evans auch auf eine weitere Weise des Zugegenseins Nochlins in der Gegenwartskunst zu sprechen: Sie thematisiert hier die Repräsentationen Nochlins auf den Porträts von Philip Pearlstein (1968, gemeinsam mit Ehemann Richard Pomer) und Alice Neel (1973, gemeinsam mit Tochter Daisy) und das Verhältnis Nochlins zur eigenen Darstellung. 1976 organisiert Nochlin gemeinsam mit Ann Sutherland Kiefer die bereits erwähnte Ausstellung „Women Artists“ im Brooklyn Museum; ebendort findet knapp 30 Jahre später, 2007, kuratiert gemeinsam mit Maura Reilly, „Global Feminisms“ statt. Letztere ist selbst bereits Revision von ersterer und kann durchaus als ein Ernstnehmen der Kritik verstanden werden, dass „Women Artists“ primär Werke von westlichen und weißen Künstlerinnen zeigte. Das Kapitel selbst ist gekennzeichnet durch eine erhöhte Stimmenvielfalt und gibt kritischen Interventionen und Reaktionen auf Nochlin Raum. Diese lassen umso stärker die Frage hervortreten, wo und wie Kritik im Museum möglich gemacht werden kann. Das Kapitel vermittelt eine Institutionengeschichte, in der sich das Museum als resistent gegenüber Kanoninterventionen und Änderungsbemühungen offenbart.

Das Schlusswort, das hier eingangs bereits zitiert wurde, thematisiert noch einmal die Verknappung von „Why Have There Been No Great Women Artists?“ hin zum bloßen Schlagwort. Dieser Einseitigkeit, die Verkürzung sowohl der Arbeit Nochlins insgesamt ist und häufig zudem einhergeht mit Verkürzung des von Nochlin in diesem Bereich Gesagten, spürt Oléron Evans insbesondere in ihrem Schlusswort nach. Unterschwellig lässt sich dieses als Zugeständnis an eine Schwierigkeit lesen, die das Schreiben über Linda Nochlin bereithält. Zwei Gefahren sind hier hervorzuheben:

8

Linda Nochlin, Why Are There No Great Women Artists?, in: Vivian Gornick und Barbara K. Moran (Hg.), *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, New York 1971, 480–510.

Die erste besteht in der Zementierung einer Inszenierung Nochlins als Gallions- bis hin zur mythischen Gründungsfigur, als „sainte patronne des interventions féministes en histoire de l'art“ (S. 217), einer „métamorphose de Nochlin en madone de l'histoire de l'art“ (S. 220). Gefährlich nahe kommt man hierin der Perpetuierung von Ideen der Genialität und Kanonizität, gegen die sich Nochlin selbst so vehement positioniert. Mit einher geht damit die Tendenz, andere Denker:innen unsichtbar zu machen, was in keiner Weise kongruent mit dem eigenen Denken Nochlins ist, für die Kunstgeschichte eine grundlegend gemeinschaftliche Praxis ist: „I believe that art history, like any scholarly discipline, is basically a communal enterprise“⁹, schreibt sie in der Danksagung zu *The Politics of Vision*. Man hätte sich an dieser Stelle ein stärkeres Eingehen auf andere Formen der feministischen Kunstgeschichtsschreibung vorstellen können, wie sie gegenwärtig unternommen werden, um die Person von Nochlin noch deutlicher aus dieser zentralisierten Rolle zu entheben beziehungsweise um solche wie die oben genannten Zuschreibungen zu dekonstruieren.¹⁰

Daneben besteht die Gefahr eines Festschreibens Nochlins auf bestimmte Essentialisierungen hin. Gegen ein ebensolches liest Oléron Evans den von Nochlin selbst für die eigenen Memoiren

9

Linda Nochlin, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, London 1991, X.

10

Man denke an den Band, der aus dem DFG-Netzwerk **Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970** hervorging (15.09.2025): Lee Chichester und Brigitte Söhlch (Hg.), *Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken*, Berlin 2021. Dieser legt den Fokus auf den deutschsprachigen Universitätsbereich; in der Einleitung rekurrieren Chichester und Söhlch auch auf „Why Have There Been No Great Women Artists?“, jedoch eher kuriosisch. In dem eben erschienenen Band von Elena Zabunyan (Hg.), *Vaincre le silence*, Paris 2025 (15.09.2025), ist insbesondere der enthaltene Vortrag von Griselda Pollock anlässlich der Neuerscheinung der Übersetzung von *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (gemeinsam mit Roszika Parker, London 1981; *Maitresses d'autrefois. Femmes, art et idéologie*, übersetzt von Christophe Degoutin, mit einer Einleitung von Giovanna Zapperi, Genf/Paris 2024) interessant. Der Einfluss von Nochlin für *Old Mistresses* wird im Vorwort der Ausgabe von 2013 hervorgehoben – und zugleich unterstreicht Pollock hier die Änderungen, die die dazwischenliegenden zehn Jahre mit sich gebracht haben, ohne dabei jedoch die Trägheit bestimmter Institutionen zu vernachlässigen: „Linda Nochlin opened the field in 1971. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* took on the challenge of shifting paradigms in 1981. It has taken until the first decade of the new century for the museum world to awaken, a little, to the feminist critique. Only after 2006, in France, the United States, Spain, Netherlands, Scandinavia and Eastern Europe, have major exhibitions reinstated feminism, feminist art and feminist questions after a period of active casting feminism into the dustbin of history“ (Griselda Pollock, A Lonely Preface [2013], in: dies. und Roszika Parker, *Old Mistresses*, London/New York 2013, xxvi). In diesem Gespräch nun finden sich neben einigen Gemeinsamkeiten zu Nochlin, etwa dem Einfluss Timothy Clarks, auch viele Unterschiede, unter anderem in der Wahrnehmung des intellektuellen feministischen Klimas in Paris: „Je dois aussi dire qu'apporter à l'époque [gemeint ist die Zeit Anfang des 21. Jahrhunderts] l'histoire de l'art féministe et l'art féministe à Paris était, comme on pourrait dire en anglais, similaire à « to carry coal to Newcastle », car on y trouvait le centre de la pensée féministe le plus important en histoire de l'art au monde. Je vois ici, autour de moi, des femmes qui m'ont inspirée pendant des années et je me sens chez moi, plus que nulle part ailleurs. C'est pourquoi Maîtresses d'autrefois n'est pas vraiment un événement dans la communauté féministe en histoire de l'art, mais un ajout à l'édifice permettant de réunir nos tentatives pour changer l'histoire de l'art. J'espère ainsi qu'il aura une nouvelle vie avec cette traduction française. À Paris, on retrouve aussi des structures qui n'existent nulle part ailleurs. Je pense notamment à AWARE, mais aussi à un grand nombre de recherches sur les féminismes, ce qui me rend très fière d'être parmi vous“ (Griselda Pollock, D'*Old Mistresses* (1981) à *Maitresses d'autrefois* (2024). *Les femmes, l'art et l'idéologie revisité-e-s*, in: Zabunyan, *Vaincre le silence* (15.09.2025).

vorgeschlagenen Titel, „A Walk in the Park“: „Le mode de la déambulation lui sied plus que l'introspection qui risque de figer ce qu'elle contient elle-même de multitudes“ (S. 220). Die Möglichkeit einer Autobiografie stellt Nochlin bereits vage im Nachwort zu dem ihr gewidmeten Band *Self and History* (2001) in Aussicht: „She [gemeint ist Moira Roth] is now encouraging me to write a memoir of my own, and I shall probably do so under her insistent tutelage – eventually.¹¹“ Voraus geht dieser Erwähnung ein Text von besagter Moira Roth, in dem sich an den titelgebenden Fragen nach dem Verhältnis von Selbst und Schreiben ein Austausch zwischen Roth und Nochlin entspinnt. Roths persönliche, fragmentierte, mit Bildern von Nochlin als Jugendliche, Erwachsene und alte Frau durchsetzte Melange, teils im Format eines Tagebuchs, teils das Gesprächsformat beibehaltend, passt in ihrer Form deshalb so gut zu ihr: Sie zielt nicht auf Abgeschlossenheit, sondern gibt Eindrücke, bildlich und in Gesprächsfetzen, die unter Überpunkten angeordnet werden, ohne dass dadurch jedoch ihre Flexibilität und Momentaftigkeit verloren ginge.

Anders als Roth nimmt Oléron Evans die Formfragen mit *L'histoire de l'art engagée. Linda Nochlin* weniger performativ selbst auf, behandelt sie jedoch in Bezug auf Nochlins eigenes Schreiben und bemüht sich durchaus, den Idealen Nochlins im Schreiben über Nochlin gerecht zu werden (man bemerke die „Envois“ am Ende jedes Kapitels, die im Abschließen eine Öffnungsbewegung zu integrieren suchen). Oléron Evans gelingt nicht unbedingt eine Auflösung einer engen Bindung von Nochlin an „Why Have There Been No Great Women Artists?“ – der Aufsatz nimmt vielmehr auch hier eine zentrale Stellung ein. Sie plädiert jedoch erfolgreich gegen eine Simplifizierung der Thesen, die ein Missverständnis der und eine verkürzte Antwort auf die titelgebende Frage begünstigen, und für ein Wiederlesen des Textes sowie des Werkes von Nochlin insgesamt. Acht Jahre nach Nochlins Tod ist dieses Buch, mändernd zwischen intellektueller Biografie und kritischer Würdigung der Leistung Nochlins, deren eigenen Stimme viel Raum lassend, Auseinandersetzung mit einer Autorin, deren Re-Lektüre lohnt.

11

Moira Roth, Of Self and History. Exchanges with Linda Nochlin, in: Aruna D'Souza (Hg.), *Self and History. A Tribute to Linda Nochlin*, London 2001, 175–200, hier 204.