

*Silke Wenk*

## Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den »Mythos des ganzen Körpers«

Körperbilder sind in der feministischen Kunstwissenschaft seit ihren Anfängen ein privilegiertes Objekt gewesen. Das kann man zum Beispiel an den Themenstellungen der Kunsthistorikerinnentagungen ablesen, die seit 1982 stattfinden.<sup>1</sup> Vor allem der figürliche weibliche Akt in historischer und zeitgenössischer Kunst wurde auf sein Emanzipationspotential hin befragt. Gesucht waren Vorbilder, Bilder »starker«, »selbstbewusster« Frauen oder auch ein utopischer Gehalt in Kunstwerken der Vergangenheit, der gegen die Wirklichkeit gewendet werden konnte. Ein derartiges feministisches Projekt einer identifikatorischen Aneignung der Kunstgeschichte unterzog Sigrid Schade mit ihrem Vortrag auf der dritten Kunsthistorikerinnentagung 1986 einer grundlegenden Kritik. Im Zentrum ihrer Kritik stand zum einen ein Text von Renate Berger, der auf einen Vortrag auf der zweiten Kunsthistorikerinnentagen zurückging, und zum anderen die »Dinner Party« der amerikanischen Künstlerin Judy Chicago.<sup>2</sup>

Schade problematisierte die häufig unhinterfragte Vorstellung von Bildern als Spiegelbilder und eine Identifizierung von Bild und außerbildlicher Wirklichkeit. Diese Kritik war insbesondere deswegen brisant, weil sie auf einem Unterschied zwischen Darstellung von Gewalt und unmittelbar körperlich ausgeübter Gewalt bestand. Schades Text hat immer wieder kontroverse Reaktionen provoziert, er führte gleichermaßen »zu produktiven Missverständnissen und einem wichtigen Blickwechsel«<sup>3</sup>.

Die Kontroverse berührte nicht nur Fragen einer verantwortungsbewußten kunsthistorischen Praxis der Analyse und Vermittlung von visuellen Repräsentationen, sondern auch das Verhältnis von wissenschaftlicher und politischer Praxis in der Frauenbewegung. Verwandte Fragen sind auch noch angesichts einer Politik der Sichtbarkeit oder Sichtbarmachung sozialer Bewegungen aktuell, wie sie im Kontext postkolonialer, antirassistischer und der Schwulen- und Lesben-Bewegung entworfen und diskutiert werden.<sup>4</sup> Es geht dabei um Probleme der Repräsentation, ihrer Theorie und ihrer Kritik – in der Perspektive einer Intervention in dominante, machtreproduzierende (Bild)Ordnungen, die Ausschlüsse und Marginalisierungen hervorbringen und stützen. »How to produce the conditions of visibility for a different social subject?« So fragte Teresa de

Lauretis bereits vor mehr als zwanzig Jahren in ihrem berühmten Text *Alice doesn't*, um zugleich zu betonen, daß es weder darum gehen könne, »visuelle Lust« zu zerstören, noch darum, etwas »Unsichtbares« sichtbar zu machen.<sup>5</sup>

#### Was meint »Repräsentation«?

Politiken der Sichtbarmachung beziehen sich ebenso sehr auf das Feld des Politischen wie des Visuellen. Es geht um adäquate *Stellvertretung* in politischen Institutionen ebenso wie um *Vor- und Darstellungen* derjenigen, die von der dominanten Kultur ausgeschlossen waren bzw. sind. Im Begriff der »Repräsentation«, der auf das lateinische Verb *repraesentare* zurückzuführen ist, sind all diese Bedeutungen enthalten.<sup>6</sup> Klar definiert ist der Sinn des Begriffs im politikwissenschaftlichen Kontext: In einer »repräsentativen Demokratie« wird »das Volk« der Wähler und Wähler, das schon aus pragmatischen Gründen nicht vollständig im Parlament anwesend sein, vertreten. Wahlen sind der Modus, über den die Legitimität der Repräsentanten hergestellt wird. Daß ihre *Stellvertretung* als adäquat akzeptiert wird, basiert auf der Annahme oder auch der »legalen Fiktion«,<sup>7</sup> daß es eine Äquivalenz zwischen dem »Wählerwillen« und dessen gewählten Vertretern gebe. Andere Bedeutungen von Repräsentation sind hier eher nebensächlich: Man kann zwar von der (Selbst)Darstellung der parlamentarischen Vertreter sprechen oder auch von einer arithmetischen »Abbildung« des Wählerverhaltens, aber ebenso wie diese erst über einer mehr oder weniger komplizierte Rechenoperation in eine andere Ordnung übertragen und hergestellt werden kann, so verhält es sich auch mit der Darstellung »des Volkes«, dessen Willen immer erst konkret agierend ausgehandelt werden muß.

Diese Dimension der *Herstellung* in der Repräsentation ist auch für die visuelle Darstellung von Bedeutung.<sup>8</sup> Auch sie kann *nicht* über »Abbildung« funktionieren. Die visuelle Repräsentation des jeweiligen politischen »Willens« oder »der Demokratie« ist nur durch stellvertretende Dinge/Symbole möglich: die Architektur des Parlaments, die Fahne, allegorische Personifikationen, die zu meist »weiblich« sind, auch wenn Frauen in den politischen Institutionen unter »repräsentiert« sind. Inwiefern solche »vergegenwärtigende« Zeichen oder Zeichensysteme lesbar- und verständlich sind, ist abhängig von historischen und sozialen Prozessen ihrer Herstellung, d. h. der semiotischen Verknüpfung von Dingen, Bildern und Gehalt.

Repräsentation heißt aus dieser Perspektive Darstellung als visuelle Vergegenwärtigung von etwas, was nicht abbildend reproduzierbar ist, was aber auch nicht jenseits sozialer Prozesse der Aushandlung, der Durchsetzung und Herstellung – durch Praktiken des Zeigens und Deutens, performative Akte und durch Sprache – existiert. Ein von Mimesis oder Widerspiegelung ausgehendes Konzept von Repräsentation<sup>9</sup> verfehlt die Prozesse der Herstellung, in denen

bestimmte Zeichen mit bestimmten Bedeutungen verknüpft werden und schließlich als »selbstverständlich« erscheinen. Darüber hinaus läßt sich mit einem mimetischen Konzept die Tatsache nicht erklären, daß die Existenz von »positiven« Bildern dem politischen Ausschluß der auf ihnen Dargestellten keineswegs widersprechen muß.

Feministische Repräsentationskritik hatte sich mit dem Paradox auseinandersetzen, daß »die Frau« in der visuellen Kultur – von den Denkmälern über die Malerei bis zum Kino ... – im und als Bild omnipräsent ist, jedoch Frauen als Subjekte ausgeschlossen sind. »Die Frau« bestimmt, so de Lauretis,<sup>10</sup> die patriarchale, kulturelle Produktion, obgleich oder weil Frauen als konkrete Subjekte aus eben dieser Kultur ausgeschlossen sind. Frauen sind jedoch keineswegs nur außerhalb, sondern auch ebenso innerhalb der Kultur, etwa als Zuschauerinnen im Kino, und ebenso mit einbezogen in den Prozeß der Produktion von »woman-ness«,<sup>11</sup> und zwar nicht zuletzt deswegen, weil ihnen die dominanten Bilder zugleich einen spezifischen Subjektstatus versprechen.

Kritik an dominanten Repräsentationen kann somit nicht einfach gegen diese ein vermeintlich Vorgängiges, jenseits von Geschichte, Praktiken und performativen Akten der Signifikation zu verortendes Anderes setzen, sondern es gilt aus einer semiotischen Perspektive die Prozesse zu analysieren, in denen auch dies Andere konstituiert wird, um in sie intervenieren zu können. Unter diese Perspektive haben auch andere feministische Filmtheoretikerinnen die Theorie der Repräsentation weiterentwickelt, in die die Dimensionen der Performativität und Subjektivität immer mit eingeschlossen waren.<sup>12</sup>

#### Bildkörper – Körperbilder?

Weibliche Aktdarstellungen, die im Mittelpunkt der Kontroverse zwischen Berger und Schade standen, haben als »ideale Projektionsfläche«<sup>13</sup> in der Kunstgeschichte seit der Neuzeit einen zentralen Status inne.<sup>14</sup> Er wurde (und wird immer noch) von der dominanten Kunstgeschichtsschreibung und –theorie jedoch als gleichsam selbstverständlich und natürlich betrachtet und bar jeden analytischen Blicks auf die damit verbundenen Geschlechtervorstellungen immer wieder erneut zu sehen gegeben. Das Anliegen, diese Repräsentationen, die die Natürlichkeit historisch gewordener Geschlechterpositionen behaupten, einer grundsätzlichen Kritik zu unterziehen, teilen Schade und Berger. Ihre Auffassungen scheiden sich an der Kunst der klassischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts und deren Bilder des fragmentierten oder auch aufgelösten Körpers.

Schade ist interessiert an dem Potential solcher Bilder, Identifikationen mit den tradierten, dominanten Körperidealen, die ihrerseits auf Gewalt beruhen, zu unterbrechen oder gar zurückzuweisen. Sie fragt danach, inwiefern in fragmentierten Körperbildern eine Kritik an den tradierten figurativen, mimetische

Abbildlichkeit versprechenden Kunst enthalten ist, an der eine feministische Kunst(politik) anknüpfen kann. Dagegen setzt Berger, sich jeder Meistererzählung avantgardistischen Kunst verweigernd: »Es wird Zeit, Kunst stärker als bisher auf sexistische Strukturen und Inhalte zu befragen, und zwar auch dann, wenn Vertreter bestimmter Richtungen (z. B. Surrealisten, Aktionisten etc.) avantgardistisch-freiheitliche Ansprüche vor sich her tragen, die sie bei genauer Betrachtung nicht oder nur partiell einzulösen imstande sind.«<sup>15</sup> Ein derartiger Appell ist auch heute nicht inaktuell geworden, auch nicht die Bergers Argumentation unterlegte Kritik an den Fantasmen totaler Machbarkeit, die nicht nur in tradierten Künstlermythen aufgehoben sind, sondern auch in gegenwärtigen Biopolitiken und -technologien virulent sind.

Aktuell bleibt aber auch die Kritik von Schade an der Art und Weise, in der in Bergers Kommentar die Bilder der Avantgarde zu sehen gegeben werden. Mit Bergers Argumentation gerät jeder Unterschied zwischen den künstlerischen Strategien der Moderne und der Tradition aus dem Blickfeld. Sie konstruiert vielmehr eine gleichsam bruchlose Linie, die von dem antiken Maler Zeuxis über Pygmalion zu dem Surrealisten Bellmer führt.<sup>16</sup>

In dem Kommentar werden Bilder mit dem gleichgesetzt oder, schärfer formuliert, zu dem gemacht, worauf sie referieren. »Der ›männliche‹ Blick zerlegt den weiblichen Körper ...«<sup>17</sup> Über die Arbeit »Die Freude am Wachstum« von Günter Brus schreibt sie: »Er zerschneidet die Frau, das Kind und folgt einer soldatischen Tradition, die weibliche Neugier auf das Ungeborene in ihrer Art befriedigte.«<sup>18</sup> Umstandslos geraten somit die Repräsentationen des weiblichen Körper zum weiblichen Körper selbst, und die Zerstörung der Repräsentation führt zur Zerstörung des Körpers und seiner »Integrität« und »Ganzheit«. Diese Prämisse, daß visuell inszenierte Gewalt die Ausübung von Gewalt quasi zwangsläufig nach sich ziehe, teilt die Kunsthistorikerin mit den ebenfalls in den achtziger Jahren auf ein Verbot der Pornografie drängenden feministischen Journalistinnen und Juristinnen. (Die These, daß Bilder von Gewalt zu körperlicher Gewalt führen, wird bekanntlich auch heute noch, obgleich sie nie wirklich belegt werden konnte, von Pädagogen angesichts einer konstatierten Zunahme von Gewalt bei Jugendlichen verfochten.)

Wenn Renate Berger an künstlerischen Produktionen eines Hans Bellmer oder eines unmittelbaren Zeitgenossen wie Otto Muehl vor allem die Zerstörung der »sexuellen Integrität der Frau« oder die »Vernichtung weiblicher Potenz« skandalisiert,<sup>19</sup> so spricht sie in diesem zeitgenössischen Diskurs. Sie sucht die (männlichen) Täter in den Bildern und ihre aus der Abwehr zunehmender Emanzipationsbedürfnisse von Frauen gleichsam natürlich erwachsende misogynie Gegenwehr auszumachen.

»Die inhumane Phantasie geht der Entwürdigung voraus, die Vernichtung der Menschen folgt ihrer Entwürdigung.«<sup>20</sup> So plausibel diese Zuspitzung Bergers

klingen mag, so problematisch sind die Assoziationen, die diese Beschreibung wachrufen. Diese Rede erinnert nicht zufällig an Versuche der Erklärung faschistischer Gewalt. Künstlerische Praktiken der Avantgarde werden, von dieser Warte aus gesehen, letztlich in eine Reihe mit faschistischer Politik gebracht.<sup>21</sup> Einer zum damaligen Zeitpunkt weithin fehlenden, historischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und seiner Bilderpolitik, auch in der feministischen Kunstwissenschaft mag es geschuldet sein, daß diese Analogie so umstandslos passieren konnte.<sup>22</sup>

Schade hat die der Argumentation Bergers innewohnende Tendenz der Pathologisierung von Künstlern in aller Schärfe kritisch markiert und dabei auf die von den Nazis organisierte Kampagne gegen die »Entartete Kunst« hingewiesen. Eben hier waren künstlerische Werke der Moderne als etwas Obszönes, gegen die »Normalität« Verstoßendes inszeniert worden,<sup>23</sup> um gegen sie die Bilder der ganzen, heilen, ›arischen‹ Körper zu setzen, die das Ideal vorstellen sollten, das auch über den Genozid an Juden und die Ermordung von Roma und Sinti, von Homosexuellen zu realisieren propagiert wurde. Die Ineinsetzung von Frauen und ihren Bildern hatte als rhetorische Figur in der (über Text und Bild betriebenen) Kampagne gegen die »Entartete Kunst« einen zentralen Stellenwert. Die Unterstellung, daß einer »heilen« Gesellschaft »heile« Bilder entsprechen, war eine Basis für die Wirksamkeit der NS-Kampagne.

Daß ausgerechnet Hans Bellmers Arbeiten um die *Puppe* in der Kontroverse zwischen Berger und Schade eine zentrale Rolle spielt, ist insofern nicht ohne Ironie, als sie eben in der Zeit begonnen wurden, in der die nationalsozialistische Verurteilung der avantgardistischen Kunst und die Konstruktion der »neuen deutschen Kunst« einen ersten Höhepunkt erreichte: 1936 fanden die ersten Wanderausstellungen gegen die Moderne statt, 1937 die große Ausstellung »Entartete Kunst« und die erste »Große Deutsche Kunstausstellung« im Haus der Kunst, München, auf der die »neue« Kunst des Nationalsozialismus präsentiert wurde. 1936 hat übrigens auch der Psychoanalytiker Jacques Lacan, der den Surrealisten nahe stand, seinen später veröffentlichten Text über *Das Spiegelstadium* (der in Schades Argumentation ebenfalls eine wichtige Rolle spielt), zum ersten Mal in Marienbad vorgetragen, von wo er nach Berlin zur Olympiade weiterreiste.<sup>24</sup>

Es sei hier angemerkt, das zwar die Form der Verfolgung und gewalttätigen Ausgrenzung der nicht-figurativen Kunst spezifisch für den Nationalsozialismus war, jedoch die Wendung zurück zu klassisch-abbildlichen Verfahren und zu den Bildern »ganzer Körper« keineswegs nur in der NS-Kunstpolitik oder in dem so genannten Sozialistischen Realismus des Stalinismus zu beobachten ist, sondern auch in anderen westeuropäischen Ländern und auch im Amerika des New Deal.<sup>25</sup>

Bellmer zum Beispiel – Schade betont zu Recht, daß man von Bellmer nicht auf alle anderen Künstler des Surrealismus kurzschließen kann<sup>26</sup> – vertritt dagegen eine explizite Gegenposition. Man kann Bellmer als exemplarisch für eine der nicht-figurativen Avantgarde des 20. Jahrhunderts inhärente Kritik an klassischen Abbildungsverfahren sehen, die dem Mythos des ›ganzen Körpers‹ verpflichtet waren bzw. blieben, mit dem Schade (die auch von Berger kritisierten) Mythen von Machbarkeit und Souveränität in einen Zusammenhang bringt.

*(De)Konstruktion des ganzen, zweigeschlechtlichen Körpers*

Von einem Mythos ist hier durchaus auch im Sinne von Roland Barthes zu sprechen, insofern das Bild des ›ganzen Körpers‹ seine eigene Historizität, sein Gemacht-Sein zum Verschwinden bringt.<sup>27</sup> Schades Argumentation ist sowohl kunst- als auch psychoanalytisch und -historisch fundiert. Sie verweist auf die Konstitution des Ideals des (männlichen) autonomen Subjekts in der Neuzeit, die mit Ausgrenzung und Verdrängung, mit gewaltförmigen Abspaltungen bzw. (visuellen) Konstruktionen des Anderen einherging. Als Prozeß und Resultat dieser Verdrängungen analysiert sie die »illusionistische Herstellung angeblich natürlicher homogener Körper im kontinuierlichen Raum«, für die der Einsatz der Zentralperspektive von großer Bedeutung war.<sup>28</sup> Die bildliche ›Zerlegung‹ des Körpers ging der Aufrichtung des Bildes des »ganzen Körpers« auch ganz wörtlich genommen voraus: Zu verweisen hier nicht mehr nur auf die auf den antiken Maler Zeuxis zurückgeführten Methode, die schönsten Teile verschiedener (weiblicher) Körper neu zusammensetzen, sondern auch auf Sehpyramide und Raster (»Albertisches Fenster«).<sup>29</sup> Der »Illusionismus« verspricht Herrschaft über die Objekte der Abbildung, und setzt »die Aufhebung einer Verdrängung ins Bild«.

In dem so über Auf- und Abspaltung erlangten Bild des Ganzen versucht sich das bürgerliche (männliche) Subjekt seiner Vollständigkeit und Identität – imaginär – zu versichern, durch Identifizierung mit einem Bild des Ähnlichen als einer ganzen Gestalt. (Visuelle) Repräsentation und Subjektkonstitution stehen so in einem engen Zusammenhang. Zugleich ist der Status des Subjekts auch immer in Gefahr, oder anders formuliert, er ist niemals zu fixieren, geschweige denn auf Dauer. Wie Jacques Lacan in seinem berühmten Aufsatz *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*<sup>30</sup> analysierte, ist das Phantasma des »ganzen Körpers« immer auch mit Ängsten der Auflösung und »Zerstückelung« verbunden. Mit dem Bezug darauf kann Schade nicht nur die Gewalt markieren, die mit den Bildern des heilen, ganzen Körpers verbunden ist, sie zeigt darüber hinaus, daß diese Bilder die Zerlegungen, die Schnitte, die Bedingungen ihrer Konstruktion sind, ausblenden und unsichtbar machen. Die Verdrängung der Schnitte ist die Voraussetzung für eine »kontinuierliche Fixierung einer imaginären Identität«, die die Verkennung der eigenen Unvollständigkeit einschließt.

Schades Analyse läßt sich verknüpfen mit dem Konzept der *Suture*, wie es ausgehend von der Psychoanalyse insbesondere in der feministischen Filmtheorie diskutiert wird:<sup>31</sup> *Suture* als Naht oder auch Schließung, die der Aufrechterhaltung des Phantasmas der Kohärenz und Vollständigkeit des Individuum dient.

Die »narzißtische Kränkung, die gerade in der Darstellung ganzer Körper zu leugnen versucht wird«, betrifft beide Geschlechter, betont Schade, es gibt »kein ›für sich sein‹ in der Repräsentation der Geschlechter«.<sup>32</sup>

Den Vorgang der Konstruktion des ›ganzen Körperbildes‹ rückgängig zu machen, wird so als Leistung avantgardistischer Künstler – und zeitgenössischer KünstlerInnen – beschreibbar. Schade kann hier den Begriff der Dekonstruktion, wie er von Jacques Derrida konzipiert wurde,<sup>33</sup> mit gutem Grund für die kunsthistorische Debatte geltend machen: Der Konstruktion des ›ganzen Körperbildes‹, so unterstreicht sie, sei nicht mit ›Destruktion‹ zu begegnen, sondern mit einer Arbeit der Zerlegung, der Rückgängigmachung des Konstruierten – auf der Ebene des Ästhetischen.<sup>34</sup> Das kann über verschiedene ästhetische Strategien geschehen, Fragmentierung ist nur eine unter anderen, die dazu geeignet sein können, fixierte Verbindungen von Signifikanten und Vorstellungsbildern, Signifikaten aufzubrechen und eindeutige Geschlechtszuweisungen zu unterlaufen.<sup>35</sup>

Der weibliche Akt hat in der Neuzeit einen dominanten Platz in der Bilderwelt zugewiesen bekommen<sup>36</sup> und den männlichen Akt zusehends aus dem öffentlichen Raum verdrängt.<sup>37</sup> Die herausgehobene Bedeutung des weiblichen Aktes kann erklären, warum ästhetische Strategien der Fragmentierung vor allem am Bild des weiblichen Körpers durchgespielt wurden. Die Konstruktion von ›Männlichkeit‹ war immer auch an die Konstruktion von Weiblichkeit als Bild des Anderen gebunden. Film- und kunstwissenschaftliche Analysen der letzten Jahrzehnte haben zudem deutlich gemacht, daß auch Männlichkeit »a priori gespalten und zweigeteilt« ist. Krisen der ›Männlichkeit‹ und ihrer Repräsentationen sind nichts außergewöhnliches, sondern ihr inhärent. Angesichts einer Renaissance von bereits im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts kursierenden Bildern ›feminisierter‹ Männlichkeit in unserer gegenwärtigen visuellen Kultur hat Abigail Solomon-Godeau davor gewarnt, darin eine Revolutionierung der Bilder und Rollen heterosexueller Männlichkeit zu sehen.<sup>38</sup> Repräsentationen einer ›weichen Männlichkeit‹ sind kein Abbild eines Rückgangs einer männlichen Hegemonie: »... die Geschichte irritierter Männlichkeit (veranschaulicht), daß das Sichtbarwerden einer ›weichen‹ Männlichkeit nicht unbedingt den Abbau der weltlichen Machtprivilegien anzeigt, die unter den Begriff des ›Patriarchats‹ fallen.«<sup>39</sup> Darüber hinaus bleibt zu bedenken, daß die Instabilität eine stetige Rückversicherung verlangt und weiterhin die Repräsentationen des Anderen, all dessen, was nicht männlich, heterosexuell und weiß, bestimmen und vorantreiben kann.<sup>40</sup>

### Einsprüche von Künstlerinnen in das ›Repräsentationssystem‹ Kunst

Feministische Kunstwissenschaftlerinnen haben den weiblichen Akt auch als eine zentrale Figur analysiert, über die sich das »Repräsentationssystem Kunst«<sup>41</sup> konstituiert. Dieses, als »autonom« verstandene System, das nichts anderem als dem »reinen« ästhetischen Wohlgefallen verpflichtet sein sollte,<sup>42</sup> mußte immer auch gegenüber anderen Systemen – nicht nur der Wissenschaft, sondern eben auch der »Pornografie« gegenüber – als zweckorientiert, abgegrenzt werden. Das »Obszöne« wurde als das Andere gesetzt, ohne das die »Reinheit« so genannter hoher Kunst nicht bestätigt werden kann.<sup>43</sup> Es ist eben dieser Kontext, in dem sich künstlerische Praktiken feministischer Künstlerinnen der siebziger Jahre verorten lassen. Eine offensive Zurschaustellung des aus den hochkulturellen Zusammenhängen ausgeschlossenen, »verworfenen« Körpers kann man als Kritik an den Repräsentationskonventionen beschreiben.<sup>44</sup>

Auf diesen Kontext hat Amelia Jones hingewiesen, um die Schärfe der Kritik an der *Dinner Party* zu relativieren: Die Kritikerinnen, die Judy Chicago Essentialismus oder Biologismus vorgeworfen hätten, hätten übersehen, daß derartige ästhetische Praktiken zur Herstellung von alternativen Repräsentationen das System Kunst stören oder zumindest irritieren konnten. Die Bilder der Vulva auf den Keramiktellern der *Dinner Party* hätten eben auch eine Gefährdung für die Konventionen westlicher Ästhetik dargestellt, »that privilege images of the female body as fetishistic objects for male spectatorial pleasure but prohibit direct representation of the female genitalia«.<sup>45</sup> In ähnlicher Weise hat Anja Zimmermann eingefordert, den Bezug solcher künstlerischer Praktiken, für die Chicago aber auch manche Arbeiten der »Abject Art« der achtziger Jahre stehen können, zu existierenden und dominanten Darstellungssystemen herzustellen.<sup>46</sup>

Zu befragen bleiben jedoch solche Einsprüche und Interventionen darauf hin, inwiefern es gelingt, die Vorgänge der Signifikation/Repräsentation selbst sichtbar zu machen und in Bewegung zu halten oder inwiefern sie durch die Setzung eines scheinbar Vorgängigen imaginär abgeschlossen werden.

Schades Text machte einen scharfen Schnitt zwischen den Verfahren, die die Konstruktionsweise der Bilder des »ganzen Körpers« ästhetisch auseinander nehmen, analysieren (im ursprünglichen Wortsinn: zerlegen) und dessen identifikatorischen Effekte zu unterminieren suchen, und solchen Verfahren, in denen eine Figur des »pars pro toto« Einsatz findet, wofür Judy Chicagos *Dinner Party* als exemplarisch angesehen werden kann. Die in der christlichen Tradition verankerte Figur, die voraussetzt, daß das Ganze, Gott, zwar nicht abbildbar, jedoch durch Teile repräsentierbar sein, baut noch auf das »pars, das für das totum steht« und will so meist als Hinweis auf das Gelesene werden, »was am totum als das Wichtigste« bestimmt<sup>47</sup> und in die Sphäre des Sichtbaren zu übertragen beansprucht wird. Dagegen steht eine Praxis der Repräsentationskritik als Arbeit an den Bezeichnungspraxen.

Ausgehend von dem Paradox, daß sich die Subjekte »mit ›ihren‹ Repräsentationen identifizieren«, sich »einschreiben« müssen in die Bilder, durch die sie bezeichnet und intelligibel gemacht sind«, und zugleich eben die Zuweisungen dieser Bilder durchkreuzt werden müssen, hat zum Beispiel Kerstin Brandes jüngst gefolgert, daß es weniger darum gehen müsse, »das Bild-Sein an sich« zu kritisieren, sondern vielmehr die Stillstellung in diesem Status« – in der Perspektive einer »Ent-Fixierung«.<sup>48</sup> Eine zentrale Denkfigur postkolonialer Kulturtheorie, des »Third Space« (Homi Bhabha) aufnehmend, plädiert sie in ihrer Analyse zeitgenössischer fotokünstlerischer Produktionen für Praktiken der (Re)Signifikation – in der Perspektive eines »politischen Raums«, »der das Verhältnis von ›Sichtbarkeit‹ und ›(eigenem) Bild‹ als ein beständig prozessuales – und damit veränderliches – Geschehen verhandelbar macht«.

Dabei sind auch die Medien mit ihrem je spezifischen Potential der Bedeutungsproduktion miteinzubeziehen, wie insbesondere die Fotografie, die immer schon ein Versprechen in sich trägt, »Ähnlichkeit, Wahrheit und Authentizität« zu garantieren.<sup>49</sup> Es kann allerdings nicht angenommen werden, daß mit den »neuen« Medien notwendig die tradierten Formen des Versprechens auf Kohärenz und Authentizität aufgelöst oder durch eine wie auch immer verstandene »Medienrevolution« obsolet werden.<sup>50</sup> So hat Linda Hentschel aufgezeigt, wie die Stereoskopie keineswegs, wie von Jonathan Crary behauptet, das zentralperspektivische Sehen ablöst, sondern vielmehr einer Perfektionierung des Illusionscharakters zuarbeitete.<sup>51</sup> Angesichts aktueller, das Internet bevölkernder *Digital Beauties* hat Silvia Pritsch analysiert,<sup>52</sup> wie die Ansprüche der Fotografie auf Echtheit in modifizierter Form auch auf digitale Medien übertragen werden, zur Erzeugung von »Natürlichkeit«, wobei die Konstruktionsprozesse ausgeblendet werden:<sup>53</sup> Computergenerierte Weiblichkeitsbilder versprechen nach dem Vorbild der Fotografie »Natur« zu sein und befördern »neue Formen der fantasmathe(n) Identifizierung zwischen Bild und Nicht-Bild, zwischen digitaler und körperlicher Wirklichkeit«.

### Politik der Repräsentation und Repräsentationen des Politischen

Ausgehend von dem Paradox, das für die feministische Kunstwissenschaft ein zentrales Thema wurde, daß nämlich Frauen (women) als historische Subjekte im Feld des Visuellen (und auch dessen Theorien) abwesend und die Frau (»the woman«) beziehungsweise »a dream of woman« jedoch die Repräsentation bestimmt,<sup>54</sup> hat bereits Teresa de Lauretis auf die spezifische Produktivität der Praktiken der Repräsentation hingewiesen. Es ist der Traum des Weiblichen, der in Italo Calvinos Erzählung *La Città invisibile* über den Gründungsmythos der Stadt Zobeide die Männer verschiedener Nationen verbindet. Auf der – vergeblichen – Suche nach »der Frau« finden sie einander und beschließen, eine

Stadt zu gründen. So ist ›die Frau‹, ›the Woman‹, »constituted as the ground of representation, the looking-glass held up to man«.<sup>55</sup> Dieses Begehren »provides the impulse, the drive to represent, and dream, the modes of representing«<sup>56</sup>.

›Weiblichkeit‹ läßt sich als zentrale Metapher für den Bestand der herrschenden, ›männlichen‹ Ordnung in der Moderne bezeichnen.<sup>57</sup> Repräsentationen des Weiblichen haben nicht nur auf der Kinoleinwand, sondern auch in der visuellen Repräsentation der Nation, der »imagined community« der Moderne eine wichtige Funktion.<sup>58</sup> Sie dienen der Versicherung der Identität, der Zugehörigkeit und eines gemeinsamen Ziels – einer imaginären Gemeinschaftlichkeit jenseits divergierender Interessen, die sie zu transzendieren verspricht.

Repräsentationen des Weiblichen lassen sich schließlich auch auf das beziehen, was Chantal Mouffe als bestimmend für das ›Politische‹ charakterisiert hat:<sup>59</sup> Dies habe grundsätzlich mit dem Antagonismus zu tun, der in der Formierung politischer Identitäten, die mit der Etablierung von Differenzen und Hierarchien einhergehen, als allgegenwärtige und zu bewältigende Möglichkeit zu sehen ist. Repräsentationen des Weiblichen lassen sich als Versuche lesen, eine heile, nicht-antagonistische Gesellschaft zu repräsentieren. Dieses unmögliche oder nie abzuschließende Unterfangen hält schließlich die Produktion des Visuellen im Gang.

Vieles deutet darauf hin, daß auch unter den gegenwärtigen Bedingungen, die von Tendenzen der Globalisierung der Ökonomie und der Kultur, durch Postkolonialismus und durch neue Medien bestimmt sind, tradierte Repräsentationen des Weiblichen – und damit verknüpfte Formen der Sexuierung und Rassisierung – keineswegs ausgedient haben. Formen der Gemeinschaftlichkeit zu repräsentieren. Gerade in Zeiten von Umbrüchen und Krisen tradierter Ordnungen scheinen Repräsentationen des Weiblichen eine wichtige Funktion bei der in den Repräsentation »des Politischen« zu erfüllen, zur Resignifikation von Gemeinschaftlichkeit. Dabei geraten selbstverständlich auch die Bilder des Weiblichen in Fluß, ihre Bedeutungen verschieben sich mit ›dem Politischen‹.

Zwei Phänomene seien hier abschließend aufgeführt:

Zum einen die visuelle Politik, die während der jüngsten Kriege um die Bilder viktimisierter Weiblichkeit zentriert war. In den Repräsentationen neuer Ordnungsversuche der Welt übernehmen Bilder des Weiblichen eine neue und zugleich alte Funktion und entfalten eine spezifische Produktivität, forciert durch neue Medien.<sup>60</sup>

Zum anderen die bereits erwähnten digital erzeugten Schönheiten: Als ›Natur‹ bleiben sie offenbar auch dort zentraler Bezugspunkt, wo unter dem Zeichen des ›Posthumanen‹ das Verhältnis von Natur und Technik neu geregelt zu werden scheint. Sylvia Pritsch hat die These aufgestellt, daß Bilder weiblicher Körper »geradezu prädestiniert (erscheinen), nicht nur den natürlichen Charakter virtueller Erzeugnisse zur Darstellung zu bringen, sondern auch das posthuma-

nistische Ideal von der Gemeinschaft von Menschen und Maschinen zu repräsentieren«.<sup>61</sup> Sie hätten somit die Funktion, auch das Versprechen auf Überschreitung nationaler und kultureller Grenzen zu vergegenwärtigen und imaginär einzulösen.

Eine feministische Repräsentationskritik, die visuelle Produktionen als ein immer von Aushandlungen, Konflikten und Krisen durchzogenes Feld ernst nimmt und die weder ›Geschlecht‹, ›Rasse‹ oder ›Sexualität‹ als der Repräsentation Vorgängiges betrachtet, wird es darum gehen müssen, auch die Konstruktionen des Politischen in ihr Blickfeld aufzunehmen, »the ›sites‹ in which the political is constituted«<sup>62</sup>. So formuliert es Bojana Pejic, um die Frage nach der »Politik der Repräsentation« zur Frage nach der »Repräsentation des Politischen« zu verschieben. Das hieße eben ins Blickfeld zu nehmen, in welcher Weise sich ›das Politische‹ als eine Dimension konstituiert, die neben und im institutionalisierten politischen Handeln durch visuelle Repräsentationen mit verhandelt wird.

### Anmerkungen

- 1 Siehe insbesondere die Publikationen der Kunsthistorikerinnentagungen der 1980er Jahre: Cordula Bischoff u. a. (Hg.): *FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, Marburg 1984; Ilsebill Barta u. a. (Hg.): *Frauen, Bilder – Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987; Ines Lindner u. a. (Hg.): *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989. Zur Übersicht über die Entwicklung der kunsthistorischen Genderforschung siehe auch Sigrid Schade/Silke Wenk: *Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte, Geschlechterdifferenz*, in: Hadumod Bußmann/ Renate Hof (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 340–407.
- 2 Sigrid Schade: *Der Mythos des »Ganzen Körpers«*. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Barta 1987, (wie Anm. 1), S. 239–260 (im Folgenden zitiert unter Schade); Renate Berger: *Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität*, in: Renate Berger/Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, Köln 1985, S. 150–199 (im Folgenden zitiert unter Berger).
- 3 Katharina Sykora: *Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun?*, in: *kritische berichte, Zeitschrift für Kunst – und Kulturwissenschaften*, Heft 3, 1998, S. 43–49, hier: S. 45.
- 4 Siehe dazu jüngst Johanna Schaffer: *Sichtbarkeit = politische Macht? Über die visuelle Verknappung von Handlungsfähigkeit*, in: Urte Helduser u. a. (Hg.): *under construction. Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis*, Frankfurt/New York 2004, S. 208–222; ferner Christina Nord: *Gegen feste Zeichen. Sichtbarkeit und Sichtbarmachung jenseits der heterosexuellen Anordnung*, in: Tom Holert (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000, S. 156–170. Siehe auch Annegret Friedrich u. a. (Hg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997.
- 5 Teresa de Lauretis: *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington (Indiana University Press) 1982, S. 8.
- 6 Zur Geschichte des Begriffs der »Repräsentation« siehe auch Marion G. Müller: *Parlament und politische Liturgie*, in: Rolf Schieder (Hg.): *Religionspolitik und Zivilreligion. (= Interdisziplinäre Studien zu Recht und Staat, 20)*, Baden-Baden 2001, S. 172–183.

- 7 Judith Still: Representation, in: Elizabeth Wright (Hg.): *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, Cambridge (Mass.) 1992, S. 377.
- 8 Daß »Repräsentation« im Sinne der Darstellung auch Herstellung bedeuten kann, ist in der Chemie offensichtlich: Wenn man von der Darstellung einer chemischen Substanz spricht, meint man damit deren chemische Herstellung. Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Von der Zelle zum Gen: Repräsentationen der Molekularbiologie*, in: ders./Michael Hagner/Bettina Wahrig-Schmitt (Hg.): *Räume des Wissens. Repräsentationen, Codierung, Spur*, Berlin 1997, S. 265f.
- 9 Vgl. dazu Stuart Hall: *The Work of Representation*, in: ders. (Hg.): *Cultural Representation and Signifying Practises*, London 1997. Halls nützliche Einführung (von Ferdinand de Saussure über Roland Barthes zu Michel Foucault) unterscheidet zwischen einem »reflective or mimetic approach«, einem intentionalen und einem konstruktivistischen Verständnis von »Repräsentation«.
- 10 Die Unterscheidung zwischen »the women« and »the woman« der »the dream of woman« ist de Lauretis zufolge für die Filmtheorie zentral (1982, (wie Anm. 5), S. 15f.). – Ich habe in meinem Versuch der Erklärung des Phänomens der weiblichen Allegorie, die den Bildern »niedriger Weiblichkeit« in ephemeren Medien entgegengesetzt ist, eine weitere Differenzierung vorgeschlagen: das Groß- und Klein-Geschriebene Weibliche. Silke Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Köln/Weimar/Wien 1996, S. 119ff. – Zum Bildstatus der Frau siehe auch Silvia Eiblmayr: *Die Frau als 'Bild'. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.
- 11 »In this crucial relation of woman as constituted in representation of women as historical subjects depend at once the development of a feminist critique and the possibility of a materialist, semiotic theory of culture. For the feminist critique is a critique of culture at once from within and from without, in the same way in which women are both in the cinema and outside the cinema as subjects of practices.« (De Lauretis, 1982, (wie Anm. 5), S. 15).
- 12 Dies zu unterstreichen scheint mir nötig angesichts jüngst wiederholt zu findender Entgegensetzungen von »Performativität« und »Repräsentation«: z. B. schreibt Dagmar von Hoff, feministische Theorie kreise »zunehmend deutlicher um ein dynamisches Konzept von Performativität und Gender, während das eher starre Repräsentationsmodell in den Hintergrund rückt« (in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 165). Siehe dagegen die Problematisierung eines konstruktivistischen Verständnisses von Performativität z. B. durch: Astrid Däuber-Mankowsky: *Konstruktivistische Ursprungsphantasien. Die doppelte Lehre der Repräsentation*, in: Helduser 2004, (wie Anm. 4), S. 68–79.
- 13 Berger, 1985, (wie Anm. 2), S. 165.
- 14 Siehe dazu Schade/Wenk 1995, (wie Anm. 1), S. 371–387.
- 15 Berger, 1985, (wie Anm. 2), S. 187. Das Buch von Renate Berger »Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte« (Köln 1982) war im deutschsprachigen Raum eine absolute Pionierarbeit. Nach einer jahrelangen (feministischer) Infragestellung der Frauengeschichte als Opfergeschichte wird man jedoch heute manche Passage mit größerer Skepsis lesen.
- 16 Siehe Berger, 1985, (wie Anm. 2), S. 162. – In ähnlicher Weise glaubte auch Margaret Walters in der kubistischen Kunst eine »grausam misogyne Lust der Zerstückelung zu entdecken (Margaret Walters: *Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*, Berlin 1979, S. 215.)
- 17 Berger, 1985, (wie Anm. 2), S. 156, Hervor. SW.
- 18 Berger, 1985, (wie Anm. 2), S. 172, Hervorh. SW.
- 19 Berger, 1985, (wie Anm. 2), S. 169; dort ist auch die Rede von »Entmenschung« des Gegenübers; siehe auch S. 167: »Anschläge auf individuelle Freiheit und sinnliche Integrität« (ebd.). Dort spricht Berger auch von einer »Beraubung ihrer Normalität«! – Fast 20 Jahre später bin ich doch sehr erschrocken über die Häufigkeit der Kategorie des Normalen und wie wenig mir das damals ins Auge sprang: Siehe auch Berger, 1985, (wie Anm. 2), S. 187: es sei »Zeit, den Normalitätsbegriff zu revidieren«.
- 20 Berger, 1985, (wie Anm. 2), S. 184.
- 21 Das geschieht auch im Verweis auf Hannah Arendt (Macht und Gewalt, München/Zürich 1970, S. 64f.), deren Überlegungen zu den KZ-Gewalttätern von Berger auf die Künstler übertragen werden (Berger, 1985, (wie Anm. 2), S. 185).

- 22 Siehe dazu auch Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hg.): *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin 1987; dies.: *Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung »Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus«*, Berlin 1988.
- 23 Siehe dazu ausführlich Kathrin Hoffmann-Curtius: *Die Kampagne »Entartete Kunst«*, in: Monika Wagner (Hg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. 2, Reinbek 1991, S. 467–490; dies.: *Die Kampagne »Entartete Kunst«, die Nationalsozialisten und die Moderne Kunst*, Studieneinheit 21, in: *Studienbegleitbrief 9 des Funkkollegs Moderne Kunst des Deutschen Instituts für Fernstudien*, Weinheim/Basel 1990, S. 49–88.
- 24 Vgl. Walter Seitter: *Starkes Geschlecht. Newtons Beitrag zum Menschenbild*, in: Thomas Ziehe/Eberhard Knödler-Bunte (Hg.): *Der sexuelle Körper. Ausgeträumt?*, Berlin 1984, S. 126.
- 25 Man denke an die seit Ende der 1930er Jahre zunehmend sich ausbreitenden Neoklassizismus aber auch an Neue Sachlichkeit.
- 26 Vgl. Schade u. a., 1987, (wie Anm. 2), S. 251.
- 27 Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1964.
- 28 Schade, 1987, (wie Anm. 2), S. 247.
- 29 Mit dem »Albertischen Fenster« ist ein gerahmtes Glas mit einem Schachbrettgitter gemeint, das dem Raster auf dem Papier entspricht und das bei der Übertragung des Gesehenen auf die Fläche behilflich ist. Zur Illustration sei auf Albrecht Dürers »Der Zeichner des liegenden Weibes« (1528) verwiesen.
- 30 Zur Auseinandersetzung mit dem »Albertischen Fenster« durch George Grosz und zeitgenössische KünstlerInnen siehe auch Kathrin Hoffmann-Curtius: *Im Blickfeld: George Grosz »John der Frauenmörder«*, Katalog zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993.
- 31 In: Jacques Lacan, *Schriften I*, ausgewählt u. herausgegeben von Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1986, S. 61–70.
- 32 Vgl. dazu Robert Stam/Robert Burgoyne/Sandy Flitterman-Lewis: *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*, London /New York 1992, S. 169–177; Kaja Silverman: *The Subject of Semiotics*, New York/Oxford 1983, S. 194–236; Ausst.-Kat.: *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit*, Salzburg 1994; Susanne Lummerding agency®: *Cyber-Diskurse. Subjektstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 159–165.
- 33 Schade, 1987, (wie Anm. 2), S. 243.
- 34 Vgl. dazu einleitend auch Jonathan Culler: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek 1988. Zur Illusion der »Präsenz« einer unmittelbar gegebenen und in Sprache vergegenwärtigten oder zum Ausdruck gebrachten Wirklichkeit siehe Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt a. M. 1979 (insbes. Kapitel IV »Das Be-deuten und die Repräsentation«).
- 35 Schade, 1987, (wie Anm. 2), S. 249.
- 36 Siehe dazu auch: Ausst.-Kat.: *Mistaken Identities*, University Art Museum Santa Barbara/Weserburg Bremen 1992/93; Ausst.-Kat.: *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt*. Generali Foundation, Wien 1999. Zur Videokunst der 1970er Jahre siehe auch: Sigrid Adorf: *Narzisstische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren*, in: Susanne von Falkenhausen u. a. (Hg.): *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code*, Marburg 2004, S. 72–86. Siehe ferner den Überblick: Sigrid Schade: *Andere Körper. Kunst, Politik und Repräsentation in den 80er und 90er Jahren*, in: Ausst.-Kat.: dies. (Hg.): *Andere Körper. Offenes Kulturhaus Linz*, Wien 1994, S. 10–25.
- 37 Vgl. dazu Sigrid Schade: *Schadenzauber und Magie des Körpers. Hexendarstellungen der frühen Neuzeit*, Worms 1983; Silke Wenk: *Der weibliche Akt als Allegorie des Sozialstaates*, in: Barta u. a., 1987, (wie Anm. 1); S. 217–238 Lynda Nead: *The female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London/New York 1992; Annegret Friedrich: *Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende*, Marburg 1997; dies.: *Kritik der Urteilskraft oder: Die Wissenschaft von der weiblichen Schönheit in Kunst, Medizin und Anthropologie der Jahrhundertwende*, in: Dies. u. a., 1997, ebd., S. 164–182.
- 38 Vgl. Walters, 1979, (wie Anm. 16); Abigail Solomon-Godeau: *Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise*, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997.

- S. 227; siehe auch Abigail Solomon-Godeau: *Male Trouble. A Crisis in Representation*, London 1997; Mechthild Fend/Marianne Koos (Hg.): *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2004; und zum Verschwinden des männlichen Betrachters aus dem Bild siehe auch Daniela Hammer-Tugendhat: *Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians*, in: Daniela Erlach, Markus Reisenleitner/Karl Vocelka (Hg.): *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit. Frühneuzeit-Studien*, Bd. I, Frankfurt/M. 1994, S. 367–446.
- 38 Solomon-Godeau, 1997, (wie Anm. 36), S. 229; siehe auch Georg Tillner/Siegfried Kaltenecker: *Offensichtlich männlich. Zur Kritik der heterosexuellen Männlichkeit*, in: *Texte zur Kunst*, 5.Jg., Heft 17, 1995, S. 37–47; Siegfried Kaltenecker: *Spie(ge)l- Formen. Männlichkeit und Differenz im Kino*. Basel/Frankfurt/M. 1995; ders.: *Weil aber die vergessene Fremde unser Körper ist. Über Männer-Körper-Repräsentationen und Faschismus*, in: Marie-Luise Angerer (Hg.): *The Body of Gender: Körper/Geschlechter/Identitäten*, Wien 1995, S. 91–109.
- 39 Solomon-Godeau, 1997, (wie Anm. 36), S. 239.
- 40 Siehe dazu auch Silke Wenk: *Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentationen des Politischen*, in: *FrauenKunstWissenschaft*, Heft 27, 1999, S. 25–42 (insbes. S. 37 ff.).
- 41 Zur »Kunst« als »Repräsentationssystem, das heißt, als *prozessuale Bedeutungsproduktion*« – siehe auch grundsätzlich: Susanné Lummerding: *»Weibliche« Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes*, Wien 1994, S. 131f.
- 42 Zur Tradition dieser Auffassung in der ästhetischen Theorie vgl. Nead 1992, (wie Anm. 35).
- 43 Vgl. dazu auch Linda Hentschel: *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001, insbes. S. 52–55.
- 44 Zimmermann verweist hier insbesondere auf die Form der Performances (z. B.: C. Schneeman, A. Sprinkle) als Form der Einschreibung einer »subjektiven Position« sowohl auf Seite der ProduzentInnen als auch der RezipientInnen und »Repräsentation des Anderen/weiblichen Körpers jenseits seiner Einfriedung als Zeichen männlicher Krisen, wie etwa bei Accorcia«. Sie sieht in der Performance (mit P. Phelan) eine andere »Ökonomie der Repräsentation« (Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder, Skandalöse Körper. *Abject Art* vom Surrealismus bis zu den *Culture Wars**, Berlin 2001, S. 113).
- 45 Amelia Jones: *The Sexual Politics of the *Dinner Party*: A Critical Context*, in: Dies. (Hg.): *Sexual Politics. Judy Chicago's *Dinner Party* in Feminist Art History*, Berkeley/Los Angeles/London 1996, S. 92. – Siehe auch die Kontroverse, die Lisa Tickner Ende der 1970er Jahre mit ihrem Artikel »The body politic: female sexuality and women artists since 1970« entfachte: Sie analysiert »the acceptance and re-integration of the female genitals into art« as »a political, rather than a directly erotic gesture«. Tickners Artikel ist dokumentiert in: Roszika Parker/Griselda Pollock (Hg.): *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970–1985*, London/New York 1987, S. 261–335.
- 46 Zimmermann 2001, (wie Anm. 43), S. 53.
- 47 Schade, 1987, (wie Anm. 2), S. 242.
- 48 Kerstin Brandes: *What you lookn at« – Fotografie und die Spuren des Spiegel(n)s*, in: von Falkenhausen, 2004, (wie Anm. 34), S. 49f.
- 49 Siehe dazu Sigrig Schade: *Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie*, in: Birgit Erdle/Sigrig Weigel (Hg.): *Mimesis. Bild und Schrift*, Köln 1996, S. 65–81. – Silverman hat die besondere Bedeutung des Fotoapparates für die Konstitution des Subjekts herausgestellt – »eine viel relevantere Metapher für das Blickregime als die Film- oder Videokamera« (Kaja Silverman: *Dem Blickregime begegnen*, in: Kravagna 1997, (wie Anm. 36), S. 44). Kritisch dazu Lummerding 2005, (wie Anm. 30), S. 258 ff.
- 50 Vgl. dazu auch Lummerding, 2005, (wie Anm. 30), S. 248–254.
- 51 Hentschel 2001, (wie Anm. 42), S. 73–85.
- 52 Sylvia Pritsch: *Virtuelle Gefährtinnen in der Hyperwelt. »Digital Beauties« als Allegorien des Posthumanismus*, in: Brigitte Hipfl/Elisabeth Klaus/Uta Scheer (Hg.): *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien, Eine Topografie*, Bielefeld 2004, S. 236f.; vgl. auch dies.: *Virtual Beauties und die Verheißung grenzüberschreitender Lebendigkeit*, in: *FrauenKunstWissenschaft*, Heft 35, 2003, S. 26–41. Siehe auch: Yvonne Volkart: *Cyborgs, Queere, Transsexuelle und Wasserwesen: Entwürfe fluider Subjekte in Shu Lea Cheang's digitalem Pornofilm *I.K.U.**, in: von Falkenhausen, 2004, (wie Anm. 34), S. 60–68.

- 53 Vgl. dazu auch die Analysen von Claudia Reiche zur Artificial Life-Forschung: *Neue Formen der Abbildlichkeit gründen »nicht mehr allein in einer sichtbaren, sondern ebenfalls in einer »inneren«, unsichtbaren Ähnlichkeit (...), die jedoch selbst visuell überprüft wird«* (zit. nach Pritsch, 2004, (wie Anm. 51), S. 225).
- 54 De Lauretis, 1982, (wie Anm. 5), S. 14. Siehe auch ihre Auseinandersetzung von de Lauretis mit Theorien des Kinos (Ch. Metz) ebenso wie mit psychoanalytischen und strukturalistischen Analysen (C. Levi-Strauss): 1982, (wie Anm. 5), S. 18–36.
- 55 De Lauretis, 1982, (wie Anm. 5), S. 15.
- 56 De Lauretis, 1982, (wie Anm. 5), S. 13. Siehe dazu auch Elisabeth Bronfen: *Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse*, in: Bußmann/Hof 1995, (wie Anm. 1), S. 409–445. – Die Formulierung Bronfens, daß die Frau »die Repräsentation selbst« verkörpere (S. 410), scheint mir jedoch eine missverständliche Zuspitzung zu sein, zumal de Lauretis eben problematisiert, daß bestimmte Theoretiker des Strukturalismus die Frau in diese Position setzten (de Lauretis, 1982, (wie Anm. 5), S. 8).
- 57 Cornelia Klinger: *Beredetes Schweigen und verschwiegenes Sprechen*, in: Bußmann/Hof 1995, (wie Anm. 1), S. 52.
- 58 Zu dieser Bestimmung der Nation siehe Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt/New York 1993. Siehe auch Wenk 1987 (wie Anm. 35).
- 59 Chantal Mouffe: *Die Fundamente des Politischen*, in: Bazon Brock/Gerlinde Koschik (Hg.): *Krieg + Kunst*, München 2002, S. 55–63; vgl. dazu auch Lummerding 2005 (wie Anm. 30).
- 60 Siehe dazu Silke Wenk: *Imperiale Inszenierungen? Visuelle Politik und Irak-Krieg*, in: Sabine Jaberg/Peter Schlotter (Hg.): *Imperiale Weltordnung? Trends des 21. Jahrhunderts*, Hamburg 2005, S. 63–93; dies.: *Neue Kriege, kulturelles Gedächtnis und visuelle Politik*, in: *FrauenKunstWissenschaft*, Heft 39, »GenderMemory. Repräsentationen von Gedächtnis, Erinnerung und Geschlecht«, 2005, S. 122–132.
- 61 Pritsch 2004, (wie Anm. 51), S. 229.
- 62 Bojana Pejić: *The Communist Body. Towards an Archeology of Images: Politics of Representation and Spatialization of Power in the SFR Yugoslavia (1945–1991)*, Dissertation an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2005, S. 61. Damit ist auch die Verräumlichung von Macht(beziehungen) zu thematisieren: *Zum Raum, Bau und Architektur als »mediale Verfahren der Repräsentation«* siehe grundlegend: Irene Nierhaus: *Wand/Schirm/Bild. Zur Bildräumlichkeit der Moderne*, in: von Falkenhausen, 2004, (wie Anm. 34), S. 122–132; dies.: *Arch6. Raum, Geschlecht, Architektur*, Wien 1999.



Anja Zimmermann (Hg.)

**Kunstgeschichte  
und Gender** Eine Einführung

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der maecenia Frankfurter Stiftung  
für Frauen in Wissenschaft und Kunst

© VG Bild-Kunst, Bonn 2005

Hans Bellmer, Judy Chicago, Otto Dix, Oscar Domínguez, Max Ernst, George Grosz,  
Raoul Hausmann, Georg Kolbe, Felix Labisse, Max Liebermann, René Magritte, Otto  
Muehl, Hermann Nitsch, Wilhelm Ohm

© Salvador Dalí. Foundation Gala-Salvador Dalí/VG Bild-Kunst, Bonn 2005  
Salvador Dalí

© The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Zürich London  
Eva Hesse

© Rudolph Beugoms, Ixelles, Belgien  
Felix Labisse

© Man Ray Trust, Paris/VG Bild-Kunst, Bonn 2005  
Man Ray

© Dr. Rainer Handl, Wien  
Egon Schiele

Die Rechte für die anderen Abbildungen liegen bei den jeweiligen Künstlern  
und deren Erben

#### Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Bayerl&Ost, Frankfurt am Main  
unter Verwendung der Abbildung *Rope Piece* (1970), Eva Hesse  
© The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Zürich London

© 2006 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin  
[www.dietrichreimerverlag.de](http://www.dietrichreimerverlag.de)

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-496-01309-5



## Inhalt

Anja Zimmermann	
<b>Einführung: Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung</b> .....	9
<i>Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden</i> <i>(Nanette Salomon)</i> .....	37
<i>Auszug aus: Schwulen- und Lesbenforschung und Queer</i> <i>Theory in der Kunstgeschichte (Whitney Davis)</i> .....	53
Sigrid Schade	
<b>Körper und Körpertheorien in der Kunstgeschichte</b> .....	61
<i>Jan van Eyck: Autonomisierung des Aktbildes und</i> <i>Geschlechterdifferenz (Daniela Hammer-Tugendhat)</i> .....	73
Silke Wenk	
<b>Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den</b> <b>»Mythos des ganzen Körpers«</b> .....	99
<i>Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit</i> <i>und sexueller Integrität (Renate Berger)</i> .....	115
<i>Der Mythos des »Ganzen Körpers« (Sigrid Schade)</i> .....	159
Carola Muysers	
<b>Institution und Geschlecht: Die Kunstgeschichte der Künstlerin</b> <b>als Theoriebildung</b> .....	181
<i>Frauen, Kunst und Ideologie: Fragestellungen für</i> <i>feministische Kunsthistorikerinnen (Griselda Pollock)</i> <i>Leserbrief Sutherland Harris</i> .....	205
Silke Tammen	
<b>»Seelenkomplexe« und »Ekeltechniken« – von den Problemen der</b> <b>Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der »Handarbeit«</b> .....	215
<i>Creatio ex nihilo – Bausteine für eine Definition weiblicher</i> <i>»Hobbykunst« (Lucy R. Lippard)</i> .....	241