

Rachel Mader

Reclaiming Female Agency

Feminist Art History after Postmodernism. Hrsg. von Norma Broude und Mary D. Garrard, University of California Press Berkley/Los Angeles/London 2005 *

Mit *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism* holt das amerikanische Kunsthistorikerinnen-Duo Norma Broude und Mary D. Garrard zum dritten Mal aus, um dem Feminismus mit einem schlagkräftigen Sammelband eine viel versprechende und potente Zukunft zu prophezeien. Die jeweils im Titel versprochenen Postulate werden dabei immer gewaltiger. Wurde im ersten Band *Feminism and Art History. Questioning the Litany* aus dem Jahr 1982 eine Befragung des gängigen Kanons angekündigt, formulierten die Herausgeberinnen mit der zehn Jahre später erschienen Publikation *The Expanding Discourse. Feminism and Art History* bereits den Anspruch eines Mehrwertes der feministischen Perspektive für die traditionelle Kunstgeschichte. Noch einmal gut zehn Jahre später nun postulieren sie das Überholt-Sein der Postmoderne und erklären im einleitenden Text, mit ihrer Aufsatzsammlung den Tatbeweis der Existenz einer „continuing feminist position in art-historical scholarship“ zu erbringen. Dies nicht zuletzt in Abgrenzung gegen all jene Stimmen, die in postmodernistischer Manier versucht hätten, „to absorb and neutralize feminism by welcoming its fragmentation into multiple ‚others‘“. (S. 21) Wiewohl Einleitungen in Sammelbänden nicht die hauptsächliche Aufmerksamkeit verdienen, sind gerade diese hier im Abstand von circa zehn Jahren beschriebenen Zeitdiagnosen zur feministischen Kunstgeschichte äußerst aufschlussreich. Verstanden Broude und Garrard den ersten Band als kritischen Kommentar und galt das Interesse des zweiten Bandes der Behauptung eines maßgeblichen Beitrages feministischer Analysen zu einer grundlegenden Befragung der Mainstream-Kunstgeschichte, so scheint dem dritten Band

ein eigentümlich neo-konservativer Dreh zueigen. Ablesbar ist dies am Begriff der „Postmoderne“, wie ihn die beiden Kunsthistorikerinnen bereits in der Einleitung von *The Expanding Discourse* ins Zentrum ihrer Überlegungen gestellt hatten. Doch während dort mit diesem großen Wort ein Versprechen verbunden wurde, formulieren Broude und Garrard im Jahr 2005 eine vernichtende Kritik der damit verbundenen theoretischen und methodischen Konzepte. In bester Differenztheoretischer Manier sehen sie die Aufgabe aktueller feministischer Forschung in der Kunstgeschichte darin, nachzuweisen, wie „men or the masculine principle is undermined by a danger from ‚the feminine‘“ (S. 21). Dagegen wollen die Herausgeberinnen aufzeigen „how women attempted to claim power and agency“, wobei diese Bemühungen jeweils von der „masculinist culture“ (S. 3) negiert oder neutralisiert worden seien.

Die Ablehnung postmodernistischer Denkweisen und Vorgehen ist umso erstaunlicher, als zahlreiche Aufsätze des Sammelbandes sich mit theoretischen Verweisen auf diesen Ansatz beziehen – und dies sind, soviel schon vorweg, keinesfalls die schlechtesten. Ein erster Blick auf das Inhaltsverzeichnis lässt auf eine einigermaßen kanonisierte Themenwahl schließen: Fast ausnahmslos bekannte Künstlerinnen werden berücksichtigt, der Renaissance und dem französischen 19. Jahrhundert wird vergleichsweise viel Raum zugestanden. Methodisch dominieren bei den historischen Themen ikonographische und sozialhistorisch ausgerichtete Analysen, während Fragen der Körper- und Identitätspolitik in den Artikeln zur Kunst des 20. Jahrhunderts vorherrschen, Schwerpunkte, wie sie im Sammelband von 1992 bereits deckungsgleich gesetzt worden waren.

Eine klassisch ikonographische Analyse, die jedoch den Fokus auf geschlechtsspezifische Aspekte setzt, ist beispielsweise Mary D. Garrards Aufsatz über das künstlerische Selbstverständnis von Sofonisba Anguissola, das sie an-

hand eines Selbstporträts der Malerin diskutiert (*Bernardino Campi Painting Sofonisba Anguissola*, späte 1550er Jahre). Der ausgesprochen fundiert recherchierte und in zahlreichen und dennoch sinnvollen Verzweigungen argumentierende Text ist ein Exempel dafür, dass die traditionelle Bildanalyse auch für feministische Interessen nach wie vor dienlich und aufschlussreich genutzt werden kann. Dass indes die Anwendung dieses kunsthistorisch kanonisierten Vorgehens sehr unterschiedlich ausfallen kann, zeigt ein Vergleich etwa mit Geraldine A. Johnsons Beitrag *Pictures for a Queen. Peter Paul Rubens and the Maria de' Medici Cycle*. Während bei Garrard Anguissolas Selbstdarstellungen den Ausgangspunkt für eine grundsätzliche Reflexion über die Möglichkeiten weiblichen Kunstschaffens in der Renaissance bilden, konzentriert sich Johnson auf die Frage, wie die französische KönigsGattin Maria de' Medici im Auftragswerk von Rubens auftritt, um dann darüber zu spekulieren, welchen gesellschaftlichen Status die Ehefrau des Machthabers in ihrem männlich dominierten Umfeld einnehmen konnte. Bereits die unterschiedlichen Fragestellungen und die dazu ausgewählten Bildbeispiele von Garrard und Johnson legen offen, dass eine geschlechtsspezifisch sensible Ikonographie nicht zwangsläufig zu aufklärerischen Ergebnissen führen muss. Ist man bei Garrard erfreut über die Leichtigkeit und Klarheit, mit der sie die komplexen Verstrickungen einer selbstbewussten weiblichen Künstlertätigkeit im entsprechenden zeitlichen Kontext darlegt, so wirkt Johnsons stark auf die Gemälde fixierte Interpretation von Maria de' Medicis Rolle im französischen Königreich leicht überstrapaziert und oberflächlich. Dies besonders dort, wo die Autorin den in Richtung der Betrachtenden gehenden Blick der KönigsGattin auf einem Porträt dieser, das ihrem Ehemann vorgeführt wird, als „empowering gaze“ (S. 113) liest und daraus den Anspruch von Maria de' Medici ableitet, nicht nur als Mutter und Ehefrau, sondern ebenso als „powerful ruler“ (S. 113) wahrgenommen zu werden.

Als zentrales Thema vieler der versammelten Aufsätze kündigen die Herausgeberinnen unter dem Titel *Women Artists Negotiate the Binaries* einleitend das Aufdecken geschlechtsspezifischer Stereotypen an. Dieser Problemstellung widmet sich etwa Erica Rand in ihrer Gegenüberstellung von Jacques-Louis Davids und François Bouchers Darstellungen „of female power“, die sie auf weibliche Handlungsoptionen in „the male political world“ (S. 154) befragt. Damit trifft die Autorin nicht nur das dem Sammelband übergeordnete Interesse am Aufzeigen der „female agency“. Vielmehr kämpft sie, wie einige weitere AutorInnen in der besprochenen Publikation auch, mit der Schwierigkeit, geschlechtsspezifische Polaritäten in unterschiedlichsten historischen Konstellationen trotz kritischer Distanz zu bestätigen. Sich dieser Problematik bewusst, nimmt sich Carol Ockman in *A Woman's Pleasure. Ingres's 'Grande Odalisque'* nicht nur der Dechiffrierung von Bildinhalten an, sondern widmet sich zugleich der Frage, mit welchem kunsthistorischen Vokabular dies zu bewältigen sei. Mit der Hinwendung von Ockman zu diskurstheoretischen Überlegungen ist sie eine derjenigen AutorInnen, die eindrücklich vorführen, dass postmoderne Theorien nach wie vor notwendig sind, wenn es darum geht, dominante Interpretationen vor dem Hintergrund ihrer Erkenntnisinteressen zu verorten. Zu welcher inhaltlich uninteressanten und politisch nachgerade ärgerlichen Ergebnissen es führen kann, wenn diese Überlegungen wegfallen, zeigen die Aufsätze von Norma Broude (*The Gendering of Impressionism*) und John B. Ravenal (*Shirin Neshat. Double Vision*). Broude spitzt in ihrem Text das Modell geschlechtsspezifischer Bipolarität in einem Maße zu, dass es möglich wird, die Haltung der Zeitgenossen gegenüber dem Impressionismus als eine unwissenschaftliche, passiv der Natur gegenüberstehende, subjektorientierte und darum als feminin verschriene künstlerische Tendenz zu apostrophieren. Und der Ausstellungsmacher Ravenal interpretiert Shirin Neshats Arbeiten von Ge-

schlechterstereotypen, wie sie mit der islamischen Welt assoziiert werden (verschleierte Frauen versus dunkelhäutige, schnauztragende Männer) in bester kuratorischer Manier als kritische Reflexion ebendieser Tropen und sieht seine Sichtweise in Aussagen der Künstlerin wie „I prefer raising questions as opposed to answering them“ (S. 447) bestätigt.

Die besten Texte aber führen vor Augen, was die Herausgeberinnen in ihrer Einleitung als Gefahr für eine einheitliche feministische Position beschrieben haben: Sie zeigen Widersprüche stereotyper Vorstellungen auf und belegen, wie gerade diese Brüche dazu geführt haben, dass sich die Geschlechtergrenzen tatsächlich verschieben konnten. Dies tut unter anderem Janis Bergman-Carton mit *Conduct Unbecoming. Daumier and Les Bas-Bleus*, indem sie sich dezidiert gegen eine Perspektive wendet, die einzig „victimized women“ zu ihrem Gegenstand erwählt. Sie selbst betrachtet stattdessen satirische Darstellungen von „women of ideas“ in den Karikaturen von Daumier. Maud Lavin beschreibt in ihrem Aufsatz die Möglichkeiten und Restriktionen beim Aufbrechen von Geschlechterstereotypen anhand von Hannah Höchs Photomontagen, und Julie Nicoletta behauptet in *Louise Bourgeois's Femmes-Maison. Confronting Lacan*, dass die Künstlerin mit ihrem Versuch, in ihren Arbeiten die Geschlechter zu versöhnen, trotz ihrer Bezugnahme auf Lacan weit über dessen Bestrebungen hinaus gegangen sei. Anne C. Chave dekonstruiert in ihrem Beitrag den kunsthistorischen Diskurs und dessen immanente Geschlechterdifferenz über die Frage nach biographischen Anteilen in der minimalistischen Kunstproduktion. „By restoring to men – in critically conscious ways – their private and family lives and their embeddedness in their bodies and in nature, we can also move, importantly, towards defeminizing and so upwardly revaluating those realms of experience“, schließt Chave ihren Aufsatz mit einem Plädoyer für eine differenzierte Verortung des künstlerischen Schaffens in den

vielschichtigen und komplexen Kontexten, die dieses Schaffen stets umgeben.

Diese viel versprechenden und theoretisch nun einmal in poststrukturalistischen Theorien wurzelnden Ansätze sind es, die, ungeachtet der einleitenden Anmerkungen der Herausgeberinnen, auch heute noch eine feministische Kunstgeschichte unentbehrlich machen. Möglicherweise aber ist Broude und Garrard das Potential dieses aufwändigen und durch seine Komplexität mitunter wenig populären Ansatzes schlicht entgangen. Das würde zumindest erklären, warum sie Sheila Ffolliotts hervorragende Analyse des 1997 produzierten Films *Artemisia* von Agnès Merlet in ihrer chronologischen Struktur als Text über Artemisia Gentileschi und somit unter den Beiträgen zur Renaissance und nicht unter den zeitgenössischen Themen eingeordnet haben. Es scheint ihnen offenbar belanglos, dass hier eine filmische Nacherzählung zur Frage steht und nicht Bilder und Dokumente aus dem Umfeld der Künstlerin die primären Quellen der Untersuchung bilden. Damit bleibt die Selbstreflexion der Herausgeberinnen weit hinter zahlreichen in ihrer Publikation versammelten Texten zurück, sodass die Empfehlung abgegeben werden muss, die einführenden Bemerkungen eher als höchst subjektiv geprägte Geschichtsschreibung denn als deskriptive Information zu verstehen.

* Redaktion Marianne Koos