GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Weibliche Ästhetik oder "Utopie des Besonderen"?

Nagl-Docekal, Herta

1992

https://doi.org/10.25595/890

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Nagl-Docekal, Herta: *Weibliche Ästhetik oder "Utopie des Besonderen"?*, in: Die Philosophin : Forum für feministische Theorie und Philosophie, Jg. 3 (1992) Nr: 5, 30-44. DOI: https://doi.org/10.25595/890.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Philosophy Documentation Center.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.5840/philosophin1992356

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Herta Nagl-Docekal

Weibliche Ästhetik oder „Utopie des Besonderen"?

I. Individualität versus Weiblichkeit – zwei gegensätzliche Utopien

Ist Kunst von Frauen weibliche Kunst? Ist Kunst von Männern männliche Kunst? – In der Frage des Verhältnisses von Geschlecht und Kunst ergab die bisherige Diskussion eine Reihe unterschiedlicher Thesen, welche in zwei einander entgegengesetzten Positionen kulminieren:

1. Zum einen wird in Weiterführung von Motiven der klassischen Ästhetik argumentiert, in der Kunst gehe es um einen Wahrheitsanspruch, in dessen universalistischem Charakter die Befreiung von Beschränkungen, sei es historisch-kultureller, sei es natürlicher Art, angelegt sei, und damit auch die Befreiung von der Beschränkung des Geschlechts. Im Rahmen der feministischen Theorie entspricht dieser Position ein Argumentationsmuster, das sich beispielsweise in Barbara Sichtermanns Buch „Wer ist wie? Über den Unterschied der Geschlechter" in pointierter Form findet. Dort heißt es unter anderem: „Spontan weist ein vernünftiger Mensch die Hypothese einer Frauen-Kunst zurück. Warum soll man es einer Sinfonie anhören, einem Gemälde ansehen müssen, wes Geschlechts ihr Schöpfer war? ... So wehrte sich die Schriftstellerin Nadine Gordimer gegen die Frage, ob sie Frauenliteratur mache: Die Literatur habe kein Geschlecht, und wenn doch sei das ein Einwand."[1]

Den Hintergrund für die Überlegungen Sichtermanns bildet die zumindest seit der Aufklärung eingespielte Typisierung der Geschlechter, derzufolge für den Mann seine Geschlechtlichkeit nur einen Lebensbereich neben anderen konstituiert – was im Zusammenhang mit dem Auseinandertreten von Privatsphäre und Öffentlichkeit zu sehen ist –, während die Frau nur aus ihrem Geschlecht bestimmt wird: „Der Mann ist nur in gewissen Augenblicken Mann, die Frau aber ihr ganzes Leben lang Frau"[2], heißt es bei Rousseau. Der Entschluß Künstlerin zu werden, bedeutet nun nach Sichtermann einen Akt der Emanzipation aus diesem Klischee; die Frauen erobern, was den Männern selbstverständlich zugestanden wird: einen Bereich, der nicht durch Geschlechtlichkeit definiert ist. Dies läßt sich auch umgekehrt formulieren: nur über diesen Emanzipationsschritt kann die Frau zur Produktion von Kunst gelangen. Erst indem die allen Frauen unterschiedslos zugemutete Geschlechtsidentität distanziert wird, ist die Ausbildung von Individualität möglich, und damit erst ist die Voraussetzung für die Entwicklung ästhetischer Kriterien geschaffen. Als geradezu „absurd" erscheint von hier aus „die Vorstellung einer Frauenkunst, die sich ausgerechnet den durch die Jahrtausende überstra-

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

pazierten Naturpotenzen der Weiblichkeit verdankte: eine Gebärmutter-Kunst des gurgelnden Fruchtwassers, der gutturalen Wiegenlieder, der grundgütigen Strickmuster".[3]

In diesem Argumentationszusammenhang wird also das Projekt einer weiblichen Kunst durch dasjenige einer Kunst von Frauen als Individuen ersetzt. Damit ergeben sich Bezüge zur neueren Entwicklung der allgemeinen ästhetischen Theorie. So wird z. B. von der Kritischen Theorie ebenso wie von der Hermeneutik her das Individuelle ins Zentrum gestellt, und zwar sowohl mit Bezug auf die einzelnen Künstler wie auf die einzelnen Kunstwerke.[4] Für Adorno ist die Kunst, aber auch die Kunsttheorie der Moderne an der „Utopie des Besonderen"[5] orientiert; diese Wendung bezieht sich darauf, daß die Kunst heute nicht mehr durch die traditionellen Gattungsordnungen gekennzeichnet ist, sondern durch „extreme Individuation" bzw. dadurch, daß sie auf die „Rettung des Besonderen" abzielt. Dabei geht es allerdings nicht um ein bloß Einzelnes, Zufälliges, sondern um ein Einzelnes, das sich in seiner Form Allgemeinheit gibt, d. h. um ein autonomes Einzelnes. Adorno erläutert dies an mehreren Beispielen; so schreibt er etwa: „Schönbergs Bläserquintett ist Sonate in demselben Sinn wie Goethes Märchen das Märchen überhaupt."[6]

Durch die „Utopie des Besonderen" ist die Kunst Paradigma der gesellschaftlichen Entwicklung: auch im weiteren Verlauf der Geschichte wird es nach Adorno darauf ankommen, daß sich die Einzelnen von den tradierten Zwängen befreien – so freilich, daß die befreite Partikularität ihrerseits das Allgemeine zum Zweck hat und nicht im Sinne eines Rückfalls in den klassischen Liberalismus beginnt, anderes Partikulares einzuengen.[7] Es erhebt sich also die Frage, ob die Utopie des Besonderen auch die Interessen der Frauen in Kunst und Gesellschaft mit umfaßt: entwirft sie nicht die Perspektive der Befreiung von den traditionellen Zwängen, denen die Frauen aufgrund ihres Geschlechts unterworfen sind, bzw. der freien Entfaltung aller Einzelnen?

2. Die diametral entgegengesetzte Position, für welche die Kunst notwendig auf Geschlechtlichkeit bezogen ist, wurde in mehreren Varianten formuliert, die sich auf folgende zwei Alternativen zuspitzen lassen: Die erste (2.1) präsentiert eine analoge Situation für Männer und Frauen – die jeweilige Geschlechtszugehörigkeit bestimmt auch den Blickwinkel für die Wahrnehmung der Wirklichkeit. Demnach gilt für die Kunst, was Nietzsche im allgemeinen festhält: „Grad und Art der Geschlechtlichkeit eines Menschen reicht bis in den letzten Gipfel seines Geistes hinauf."[8] Im Rahmen der neueren feministischen Diskussion wurde die These von der geschlechtsspezifischen Sichtweise u. a. aus psychoanalytischen Forschungen abgeleitet; in dieser Hinsicht war vor allem Nancy Chodorows Buch „The Reproduction of Mothering"[9] von

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

Bedeutung: die These ist hier, daß die geschlechtsspezifischen Differenzen im Prozeß der Ablösung von der Mutter unterschiedliche Denk- und Lebensstile von Männern und Frauen zur Folge haben.

Die zweite Form der Verbindung von Kunst und Geschlecht (2.2.) geht hingegen nicht von einer symmetrischen Anordnung der Geschlechter aus. Wenn es neuerlich psychoanalytische Kategorien sind, die zur Fundierung des Arguments herangezogen werden, so ist in diesem Fall die Konzeption Lacans von entscheidender Bedeutung sowie die Weiterführung von Motiven derselben, wie sie u. a. bei Deleuze und Guattari zu verfolgen ist, vor allem aber die Transformation des Lacanschen Ansatzes zu einer Theorie des Weiblichen bei Autorinnen wie Irigaray, Kristeva und Cixous. Um die zentrale Argumentationsfigur kurz zu rekapitulieren: Den Ausgangspunkt bildet eine Beschreibung der frühkindlichen Entwicklung, derzufolge die früheste Phase durch eine naturhafte Symbiose von Mutter und Säugling charakterisiert wird, während der Spracherwerb und der Beginn des Ich-Bewußtseins als die Ablösung von der Mutter gedeutet werden, durch welche das logozentrische Reich des Vaters entstanden ist und sich perpetuiert. Von dieser Voraussetzung her erscheint die gesamte symbolische Ordnung als phallisch bestimmt – Frauen, die sich in der herkömmlichen Sprache bzw. mit herkömmlichen Mitteln ausdrücken, nehmen selbst phallischen Charakter an. Das genuin Weibliche wird hier in der Natur bzw. im Sinnlichen gesehen. Damit ergibt sich eine Typologie der Geschlechtscharaktere, die jene Dichotomien weiterführt, die lange vor dem Entstehen der Psychoanalyse bereits zu gesellschaftlich relevanten Stereotypen geworden waren: dem Männlichen werden Rationalität, Ordnung und Herrschaft zugeordnet, dem Weiblichen hingegen das Gefühlshafte, Inhomogene, Passive.[10] Die traditionelle Dichotomie erfährt allerdings eine entscheidende Umwertung, indem sie patriarchatskritisch gedeutet wird: im Hinblick auf die Krisen der Gegenwart, d. h. auf die vielfältige Todesdrohung durch Umweltzerstörung und Aufrüstung, und im Hinblick darauf, daß diese Krisen in den von den Männern dominierten Lebensbereichen generiert wurden, erscheinen die traditionell als weiblich apostrophierten Qualitäten nicht mehr als minderwertig, sondern als ein zivilisationskritisches Potential. Daraus resultiert das Projekt einer semiologisch definierten Revolution: das Weibliche, das aus der Perspektive der etablierten symbolischen Ordnung nur ein Ausgegrenztes, Schweigendes sein kann, soll seine eigene Sprache entwickeln, eine Sprache, die sich der Regelhaftigkeit und dem Zwang zur Eindeutigkeit widersetzt, eine polysemische Sprache also. Julia Kristeva sieht den Ausgangspunkt dafür in der präsymbolischen mütterlichen Semiotik.[11]

Der primäre Ort dieser Revolution ist die Kunst. Dies wurde zunächst vor allem für die Literatur erörtert – das Programm der „Écriture féminine" fand

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

international große Beachtung; im weiteren wurde die Avantgarde-Kunst insgesamt im Sinne des subversiven Charakters des Weiblichen gedeutet. Das bedeutet freilich, daß mit weiblicher Kunst nicht nur Kunst von Frauen gemeint ist. So wie unter dem Gesetz des Vaters nicht nur Männer anzutreffen sind, so bleibt die weibliche Alternative zum Phallo- bzw. Logozentrismus nicht den Frauen überlassen. Und dies gilt nicht nur für den Bereich der Kunst; auch im poststrukturalistischen Denken hat ja die Kunst den Charakter eines Paradigmas für die anstehende Veränderung der Gesellschaft. In diesem Sinne formulierten Deleuze und Guattari die vielzitierte Parole des „devenir femme"[12], die als ihre bevorzugten Adressaten offensichtlich nicht Frauen ins Auge faßt. So mündet nun auch das Argument der notwendigen Verbindung von Kunst und Geschlecht in eine Utopie, doch in diesem Fall handelt es sich nicht um eine Utopie der „Geschlechtsvergessenheit"[13], sondern im Gegensatz dazu um eine Utopie der Weiblichkeit.

Die beiden gegensätzlichen Positionen sind nun aber in doppelter Hinsicht zu hinterfragen: Einerseits führt jede Seite, näher besehen, in Probleme -- andererseits implizieren beide plausible und auch durchaus kompatible Motive. Zunächst zu den Inkonsistenzen der beiden Argumentationszusammenhänge:

II. Der Gegensatz verflüssigt sich

Die These, daß künstlerische Produktion nur über die Distanz zum Geschlecht zustande kommen könne, ist in der hier paraphrasierten Form nicht einleuchtend. Daß Bereiche wie Kunst, Wissenschaft, Politik, Wirtschaft, jedenfalls unter den gegenwärtigen Lebensumständen, nicht unmittelbar identisch sind mit der Privatsphäre bedeutet nicht, daß sie eo ipso die Geschlechtlichkeit hinter sich gelassen haben. Gewiß: Frauen können nur dann Kunst produzieren, wenn sie sich von der traditionellen Geschlechterrolle emanzipieren; dennoch gilt für Frauen und Männer, daß Erfahrung und Interpretation der eigenen Geschlechtlichkeit das Bild der Wirklichkeit mit-konstituieren – also nicht bloß einen limitierten Raum bilden, aus dem man heraustreten könnte. So ergaben z. B. die wissenschaftskritischen Forschungen der letzten Zeit, daß vielfach und unreflektiert (in diesem Fall) männliche Alltagsorientierungen in die Wissenschaften einfließen, selbst dort, wo es nicht um Fragen der Geschlechtlichkeit geht, und auch in scheinbar so exakten Disziplinen wie der Physik und der Chemie.[14] Allgemeiner gesagt: unter dem Deckmantel des Anspruchs auf Objektivität bzw. Wahrheit gehen patriarchale Denkweisen in den öffentlichen Diskurs ein, und die behauptete Geschlechtsneutralität erweist sich als Geschlechtsblindheit.[15]

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

Folgt daraus nun, daß die Gegenthese vom notwendigen Zusammenhang von Kunst und Geschlecht legitim ist? Sie ist es gewiß nicht in vollem Umfang. Wendet man sich zunächst den Überlegungen zu, die auf die einfache Gleichung: „Kunst von Männern ist männliche Kunst" respektive „Kunst von Frauen ist weibliche Kunst" hinauslaufen (vgl. 2.1.), so ist nach den Indizien zu fragen, an denen sich diese Zuordnung orientiert. Ist das Kriterium dafür, daß eine bestimmte Arbeit als männlich oder weiblich apostrophiert wird, der Körper des Künstlers bzw. der Künstlerin? Die Gefahr eines Determinismus liegt auf der Hand. Dazu ist im grundsätzlichen festzuhalten: Kennzeichnend für die Position des Menschen in der Welt ist, daß zu natürlichen (wie auch geschichtlichen) Vorgegebenheiten in unterschiedlicher Weise denkend und handelnd Stellung genommen werden kann. Auch die körperliche Differenz der Geschlechter ist der Interpretation unterworfen, und sie wurde in der Tat bereits auf sehr verschiedene Weise gedeutet, und zwar sowohl auf der Ebene der symbolischen Konstruktion als auch in der Gestaltung der realen Lebensverhältnisse. Dies macht die Geschichte und die kulturspezifischen Varianten des Geschlechterverhältnisses aus. Kurz: die Geschlechtscharaktere sind geschichtlich geworden und damit veränderbar.

Um die Differenz von Natur und Kultur in diesem Kontext präsent zu halten, werden im englischsprachigen Diskurs zwei verschiedene Termini verwendet, nämlich „sex" und „gender". Daran knüpfte sich im weiteren – folgerichtig – die Überlegung, daß die gebräuchliche Junktimierung keineswegs zwingend ist. M. a. W.: Es geht nicht nur um die Frage, welcher (geschichtlich variable) Idealtypus von Frau/Mann auf die weiblichen/männlichen Körper projiziert wird. In diesem Sinne argumentiert Judith Butler: Aus der sexuellen Binarität „folgt weder, daß das Konstrukt ‚Männer' ausschließlich dem männlichen Körper zukommt, noch daß die Kategorie ‚Frauen' nur weibliche Körper meint".[16] Damit wird für sie die Travestie zu einem paradigmatischen Phänomen: Diese zeigt die Struktur der Einverleibung von kulturellen Entwürfen von Geschlechtsidentität, die jede(r) einzelne zu leisten hat.[17] Weiters macht Butler plausibel, daß es angesichts des Imaginationscharakters von „gender" auch keinen Grund mehr gibt zur Annahme, „daß es ... bei zwei Geschlechtsidentitäten bleiben muß".[18]

Doch in den Überlegungen von Butler und anderen ist auch die Differenzierung von „sex" und „gender" noch nicht das letzte Wort. Eine Reihe von Studien zur Körperlichkeit rückten den Umstand in den Vordergrund, daß auch die sexuelle Differenz qua Natur, z. B. wie sie in den Naturwissenschaften analysiert wird, durch die geschichtlich variablen Deutungen der Geschlechterdifferenz konstituiert ist. Diese Forschungen mündeten in die These, daß nicht nur die jeweilige Art, die natürliche Differenz zu beschreiben, son-

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

dern das Konzept der Zweigeschlechtlichkeit selbst konstruktiven Charakter habe. An diesem Punkt treffen sich z. B. sonst so unterschiedlich ausgerichtete Bücher wie Thomas Laqueurs „Making Sex" und Claudia Honeggers „Die Ordnung der Geschlechter".[19] Gewiß resultieren aus dieser Argumentation eine Reihe von Problemen, die erst der Lösung bedürfen; dessenungeachtet zeichnet sich hier im Hinblick auf die Frage nach dem Zusammenhang von Geschlecht und Kunst eine dem Biologismus diametral entgegengesetzte Pointe ab: Insofern Kunst, um es im Rückgriff auf Foucault zu formulieren, dem Bereich der diskursiven Praktiken angehört, in dem Identität und auch ihre Verkörperung wurzeln, erscheint Geschlecht als ein Effekt (und nicht mehr als der Ursprungsort) von Kunst.

Nun zum asymmetrischen Verständnis des Zusammenhangs von Geschlecht und Kunst (vgl. 2.2.). Vorerst ist festzuhalten, daß sich die an Lacan orientierten Positionen zunächst der Gefahr eines Determinismus dadurch entziehen, daß zwischen Symbol und Naturgegebenheit unterschieden wird: Der Phallus ist nich den Männern zueigen, sondern bildet ein Drittes, von dem her sich beide Geschlechter definieren. Doch diese Entflechtung bleibt nicht trennscharf. Das erläutert z. B. Mary Ann Doane in ihrem Artikel „Woman's Stake: Filming the Female Body"[20]: „There is a sense in which all attempts to deny the relation between the phallus and the penis are feints, veils, illusions. The phallus, a signifier, may no longer be the penis, but any effort to conceptualize its function is inseparable from an imagining of the body. The difficulty ... is evident in Parveen Adams's explanation of the different psychic trajectories of the girl and the boy. ,... The phallus represents lack for both boys and girls. But the boy in having a penis has that which lends itself to the phallic symbol. The girl does not have a penis. What she lacks is not a penis as such, but the means to represent lack'".[21]

Diese Unschärfe setzt sich auch bei den genannten lacankritischen Theoretikerinnen der Weiblichkeit fort. Das wird etwa an Kristevas Text „Stabat Mater" deutlich. Die Mutterschaft erscheint hier zunächst als „das Phantasma, das der Erwachsene, Mann wie Frau, aus einem verlorenen Kontinent nährt: Es handelt sich überdies weniger um eine idealisierte archaische Mutter als vielmehr um eine Idealisierung der – unlokalisierbaren – Beziehung, die uns an sie bindet, eine Idealisierung des primären Narzißmus."[22] Damit kommt der Mutterschaft eine dem Phallus analoge Funktion zu, genauer: sie ist Symbol für die Begrenztheit desselben. Im Katholizismus „besetzt die Jungfrau Maria das riesige Territorium, das sich diesseits und jenseits der Klammer der Sprache erstreckt. Sie fügt der christlichen Dreifaltigkeit und dem Wort, das deren Kohärenz umreißt, jene Heterogenität hinzu, die von ihnen vereinnahmt wird."[23] Über die Mutterschaft wird der Sprache „die subtile Skala

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

der akustischen, taktilen und visuellen Spuren, die älter sind als die Sprache" entgegengesetzt.[24] „Der Glaube an die Mutter wurzelt in der faszinierten Angst vor einer Armut: der Armut der Sprache".[25] Dabei läßt Kristeva keinen Zweifel daran: Das Christentum kennt eine Identifikation von Männern mit Mütterlichkeit schon von Anfang an. So „ist die Mystik, diese intensivste Offenbarung Gottes nur dem gegeben, der sich als ‚mütterlich' bekennt. Der heilige Augustinus, der heilige Bernhard und Meister Eckhart, um nur einige zu nennen, sehen sich in der Rolle von jungfräulichen Gattinnen des Vaters, wenn sie nicht gar die Tropfen der jungfräulichen Milch direkt auf den Lippen empfangen, wie der heilige Bernhard."[26] Selbst nach dem Bruch der Moderne ist diese Identifikation bisweilen anzutreffen: „Henry Miller, der sich als schwanger bezeichnet, Artaud, der sich als ‚seine Töchter' oder ‚seine Mutter' sieht".[27]

Doch gleichzeitig ist „Stabat Mater" durch ein gegenläufiges Motiv gekennzeichnet. Das Bild der Mutter wird auf die Identitätsproblematik der Frauen des zwanzigsten Jahrhunderts bezogen. Kristeva unterstreicht, daß sich die Frauen gegenwärtig nicht mehr mit dem Bild der Mutter identifizieren. „Heute wird die weibliche Psychose gestützt und vereinnahmt von der Leidenschaft für die Politik, die Wissenschaft, die Kunst (!)".[28] Kristeva sieht darin einen Mangel: „Der blühende Feminismus in den protestantischen Ländern wird unter anderem oft mit der größeren Initiative in Beziehung gebracht, die dort die Frauen auf gesellschaftlicher und kirchlich-ritueller Ebene ergreifen können. Man darf sich aber auch fragen, ob diese Blüte überdies nicht das Ergebnis eines Mangels innerhalb des protestantischen religiösen Gebäudes ist, eines Mangels hinsichtlich des Mütterlichen, das vom Katholizismus mit Raffinement herausgearbeitet und von den Jesuiten mit letztem Schliff versehen wurde."[29] In kritischer Absetzbewegung von dieser Verlustgeschichte formuliert Kristeva schließlich ihre Utopie des Geschlechterverhältnisses: „Sicherlich nicht irgendeine Eintracht zwischen den ‚Sexualpartnern' in der prästabilisierten Harmonie der Urandrogynie. Sondern ... Anerkennung der aufeinander nicht zurückführbaren, unversöhnbaren Interessen der zwei Geschlechter in der Bekräftigung ihrer Unterschiede".[30]

Auf diese Weise gerät Kristeva – und eine ähnliche Entwicklung läßt sich im Denken Irigarays vefolgen – in die Nähe jener, die im zeitgenössischen Diskurs dafür plädieren, daß sich die Frauen am traditionellen, wenn auch aufgewerteten Bild der Frau orienteren sollen. Doch diese Positon führt – trotz der re-evaluativen Wendung – in gravierende Probleme. Freilich hat sie auch den Blick für folgenden Zusammenhang geschärft: das Bild des Geschlechterverhältnisses, das für die Moderne kennzeichnend ist und unter anderem von Rousseau, Kant, Hegel und Simmel in paradigmatischer Weise

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

formuliert wurde, bestimmt die Frau nicht nur negativ; vielmehr werden jene Qualitäten, die der Ausbildung einer an Zweckrationalität orientierten Persönlichkeit hinderlich sind, aus dem männlichen Bereich ausgelagert und auf die Frauen übertragen.[31] Die Dichotomie der Geschlechtscharaktere bedeutet daher eine Beschränktheit der Männer, während die Frauen, so weit diese Typologie Realität geworden ist, in der Tat über einen eigenen Erfahrungshintergrund verfügen, der eine spezifische, andere Sicht der Wirklichkeit eröffnet. Doch können die Frauen sich damit zufrieden geben? Der Idealtypus der Frau ist ja wie der des Mannes in einer Ausgrenzung begründet, so daß abermals ein Reduktionismus vorliegt. Und dieser sollte nicht unter dem Eindruck der gängigen unpräzisen Rationalitätskritik als bedeutungslos eingeschätzt werden. Es ist vielmehr folgendes zu bedenken: Die bisherige Forschung hat bei aller Differenz der Positionen, auch zwischen philosophischer Anthropologie, empirischer Anthropologie und Humanbiologie, zumindest dies außer Streit gestellt, daß beim Menschen weder die Selbsterhaltung als Organismus durch Ernährung, Bekleidung, Behausung usw. noch die Organisation des Soziallebens durch Instinke gesichert ist. Demnach bedarf es sowohl der technischen Rationalität als auch der praktischen (sozialen) Vernunft, um als Mensch zu überleben; diese Kompetenzen nicht zu teilen, heißt, kein selbständiger Mensch sein zu können. Die Frauen müssen also Vernunft auch für sich beanspruchen. Folgende Unterscheidung ist dabei freilich im Auge zu behalten: Es geht hier nicht um Vernunft im Sinne traditioneller metaphysischer Konzeptionen, sondern um das Vermögen, in theoretischen und praktischen Fragen zu urteilen. Einen solchen Kompetenzbegriff setzt u. a. auch Toril Moi voraus; sie formulierte in ihrem Buch „Sexual-Textual Politics" als feministisches Programm: „Wir müssen uns um eine Gesellschaft bemühen, in der Logik, Begrifflichkeit und Rationalität nicht länger als ‚männlich' qualifiziert werden – nicht um eine, aus der wir diese Fähigkeiten als ‚unweiblich' ausgeschlossen haben."[32]

Was nun die lebensbedrohenden Krisen der Gegenwart anbelangt, so haben sie ihre Ursache nicht in der instrumentellen Vernunft als solcher, sondern in der Verselbständigung derselben gegenüber der Kontrolle durch die Öffentlichkeit. Hält man sich dies vor Augen, so wird folgendes deutlich: der Weg in die Gefühlswelt, gleichgültig ob er von Frauen oder Männern begangen wird, bietet für sich genommen keinen Ausweg; er hat vielmehr den Charakter eines Rückzugs, durch den die Situation des Ausgeliefertseins nur befestigt wird. An diesem Punkt ist zu reflektieren, daß auch die Aufwertung der Andersheit die faktische Diskriminierung nicht verändert hat. Die Frauen müssen ihre gleichberechtigte Beteiligung an den gesellschaftlich relevanten Entscheidungsprozessen anstreben. Um sicherzustellen, daß die instrumentel-

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

le Vernunft dem Leben dient anstatt dasselbe zu bedrohen, ist es notwendig, daß Männer und Frauen ihren jeweils unterschiedlichen Erfahrungshorizont zur Geltung bringen können. Im Hinblick darauf richtet Rada Iveković an die Frauen den der Deleuzschen Intention entgegengesetzten Appell: „devenir homme".[33]

Was folgt daraus für die Kunst? Das Projekt einer weiblichen Ästhetik wird hier neuerlich fragwürdig, jedenfalls erweist es sich als zu eng, um den Interessen der Frauen in vollem Umfang gerecht zu werden. Ist also eine Rückkehr zur Ästhetik der Distanz vom Geschlecht angezeigt? Die bisherigen Überlegungen weisen m. E. in eine andere Richtung. Zunächst ist folgendes festzuhalten: Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Geschlecht wird durch den Rückgriff auf Geschlechtscharaktere, die als feststehend gedacht sind, nicht beantwortet, sondern entstellt. So gilt es vor allem, sie als eine offene Frage in Sicht zu bringen. Entsprechend ist das Verhältnis von Kunst und Frauen nicht mittels eines wie auch immer imaginierten und bewerteten Weiblichkeitsentwurfs zu klären, sondern es muß als ein Problemfeld thematisiert werden, dessen Umfang erst abzustecken ist. Um dies auch sprachlich deutlich zu machen, scheint es mir sinnvoll, den Begriff „Feministische Ästhetik" an die Stelle der „Weiblichen Ästhetik" zu setzen.

III. Elemente einer feministischen Ästhetik

Es kommt hier vor allem darauf an zu reflektieren, daß das Thema Frau und Kunst eine Reihe sehr verschiedener Teilfragen umfaßt, die hier keineswegs alle erörtert werden können.[34] Im folgenden nur einige Beispiele:

1. Zunächst gilt es aufzuzeigen, inwiefern die Kunst von Männern durch den männlichen Blickwinkel (im Sinne der jeweiligen geschichtlich bedingten Geschlechtsidentität) bestimmt ist. Dies ist nicht zu verwechseln mit der dogmatischen These, alle Kunst von Männern habe patriarchalen Charakter, welche auf den bereits problematisierten Determinismus hinausläuft. Es muß vielmehr je und je neu gefragt werden, ob bzw. in welcher Form sich geschlechtstypische Wahrnehmung in der Kunst manifestiert. Auf diese Weise läßt sich im Detail sichtbar machen, inwiefern die Aura der Allgemeingültigkeit ein falscher Schein ist. Ilsebill Barta stellt im Vorwort zur Dokumentation der 3. Kunsthistorikerinnentagung fest: „Eine kritische und nicht affirmative oder identifikatorische Auseinandersetzung mit dem Männerbild und mit der Selbstinszenierung des Mannes in der Kunst ist erst durch die Frauenforschung ermöglicht worden."[35]

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

2. Gleichzeitig wird deutlich, daß dem anderen Blick der Frauen die gleiche Chance sich auszudrücken gegeben werden muß, um die Einseitigkeit des Bildes zu korrigieren. Keines der beiden Geschlechter kann den Phantasieraum allein eröffnen und durchmessen, vielmehr müssen, wie schon Claire Démar es forderte, Frauen und Männer einander „gegenseitig den Platz freihalten. Denn was die Frauen zu sagen haben, können nur die Frauen selbst herausfinden."[36] Wo sie diesen Platz erobert haben, artikulieren Frauen zunächst Negation: Sie stellen die vorgegebenen Bilder der Frau respektive des Verhältnisses der Geschlechter in Frage. Dies notiert z. B. Silvia Eiblmayr: „Seit etwa 25 Jahren haben sich Künstlerinnen kritisch mit der strukturellen Gewalt auseinandergesetzt, die durch die Macht der Repräsentationssysteme und in ganz spezifischer Weise der bildlichen Repräsentationssysteme auf Frauen ausgeübt wird. Unterstützt von einem feministischen Diskurs wurde und wird versucht, die Frauen aus jenen symbolischen Zuschreibungen und Determinationen zu befreien, denen sie in der patriarchalen Ordnung unterworfen sind."[37] Feministische Kunst ist an diesem Punkt im Kontext einer allgemeineren Entwicklung zu sehen. Wie Wolfgang Welsch festhält, ist es für die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zur Pflicht geworden, „Latenzen aufzubrechen", d. h. „unseren psychischen und sozialen Bilderhaushalt" zu thematisieren. Welsch fährt fort: „Ähnliches gilt von der Kunst von Frauen mit feministischer Zielrichtung. Sie brechen gesellschaftliche Grundbilder oft von Seitenwegen her auf und machen sie dadurch veränderbar."[38] – Die subversive Arbeit soll in der Tat nur den Weg frei machen für die Umsetzung einer Perspektive, die Silvia Bovenschen im Hinblick auf die literarischen Kunstgattungen auf folgende Weise charakterisierte: „Die so ganz andere Weise der Erfahrung, die so ganz anderen Erfahrungen selbst lassen andere Imaginationen und Ausdrucksformen erwarten."[39]

3. Die Perspektive der Alterität ist aber nicht die einzige legitime Alternative. Es gilt darüber hinaus, die tradierten Geschlechtstypologien insgesamt in Frage zu stellen. Dabei ist vor allem zu reflektieren, daß das herkömmliche Bild der Frau, selbst wo es aufgewertet wird, den Ausschluß der Frauen aus der Öffentlichkeit vorsieht und damit auf Diskriminierung hinausläuft. Die Frauen können sich daher nicht auf den Diskurs der Andersheit beschränken: auch das schon in der älteren Frauenbewegung entwickelte Projekt der Egalität ist bis heute aktuell geblieben. Dies darf freilich nicht mißverstanden werden: Es geht dabei nicht um eine Angleichung von Mann und Frau (etwa im Sinne des Liberal Feminism, dessen Zielsetzung sich auf das Einrücken von Frauen in traditionelle Männerdomänen beschränkte), sondern um formale Gleichheit, d. h. um die gleiche Möglichkeit für alle, sich selbständig und damit auch anders zu entwickeln.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

4. Um die Diskriminierung der Frauen zu überwinden, bedarf es ferner eines Entwurfes des Identitäten. Die Kunst, als ein Ort der Subversion der Denk- und Handlungsmuster, von denen die jeweilige Gegenwart geprägt wird, partizipiert auch an der Veränderung des Bildes der Geschlechter. Was angesichts der bisherigen Unterdrückung der Frauen heute ansteht, ist ein Umdenken des Geschlechterverhältnisses sowohl im engeren Sinn – in Sexualität, Liebe, in bezug auf das Kind –, aber auch hinsichtlich aller anderen Lebensbereiche. Dabei wird das Konzept der dichotomischen Charaktere wohl insgesamt zu verabschieden sein. Dieses bedeutet, wie sich gezeigt hat, einen Reduktionismus auf beiden Seiten und impliziert daher stets die Gefahr eines Bewertungsgefälles und das heißt neuerlicher Diskriminierung.

Zu den Elementen der feministischen Ästhetik gehört daher auch die Zerstörung des „Mythos Frau". In diesem Zusammenhang ist etwa auf Angelika Maiworm zu verweisen, die „Ästhetik als Kritik der Weiblichkeit" als Untertitel für ein Buch wählte.[40] In der Folge einer solchen Distanznahme von bipolaren Modellen der Geschlechtsidentität könnte die lange Tradition androgyner Konzepte neue Aktualität erlangen. Der Gedanke, daß alle Menschen zunächst bisexuell angelegt sind und erst im kulturellen Kontext gezwungen werden, Differenzen auszubilden, ist jedenfalls nicht umstandslos abzuweisen. Wie Peter Gorsen – v. a. unter Bezugnahme auf Meret Oppenheim – erläuterte, zielt der „ästhetische Androgynismus" darauf ab, den Männern ihre verdrängten Weiblichkeitskomponenten bewußt zu machen und, analog dazu, den Frauen die Emanzipation zu ihrer eigenen Männlichkeit zu ermöglichen.[41]

5. Das Konzept komplementärer Geschlechtscharaktere ist aber auch deshalb problematisch, weil es unausweichlich in Heteronomie führt: die Einzelnen werden jeweils an dem vorgegebenen Idealtypus der Frau respektive des Mannes gemessen. An diesem Punkt mündet die feministische Ästhetik in den Diskurs zur Individualität ein. Dabei ist insbesondere die Überlegung von Relevanz, daß die Einzigartigkeit der Individualität sich dadurch aufbaut, daß die natürlichen und geschichtlichen Vorgegebenheiten in jeweils besonderer Weise aufgegriffen und überformt bzw. verändert werden. Diese Überlegung ist freilich nicht absolut zu setzen. Sie erfährt eine Einschränkung durch die von der hermeneutischen Tradition vermittelte Einsicht, daß die geschichtlichen Voraussetzungen nie vollständig einholbar sind.[42] Doch dies ändert nichts am Grundsätzlichen: Individualität entsteht dort und nur dort, wo die Vorgaben reflektiert werden. Von diesen Gedanken her kann nun die Geschlechtsidentität so bestimmt werden, daß sie den Einzelnen nicht mehr aufoktroyiert, sondern als ein Thema der Selbstinterpretation anheimgestellt ist:

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

die biologischen und geschichtlichen Vorgaben hinsichtlich der Geschlechtlichkeit unterliegen der individuellen Deutung. In diesem Kontext erweist sich auch die These, daß die Frau – anders als der Mann – durchgängig durch ihre Geschlechtlichkeit bestimmt ist, endgültig als hinfällig. Der Stellenwert der Geschlechtlichkeit fällt ebenfalls in den Bereich der Möglichkeiten individueller Gestaltung. Zu den Konsequenzen dieser Überlegungen gehört es, daß sich die verbreitete Erwartung, Kunst von Frauen müsse, wenn nicht im engeren Sinne weiblich, so doch auf die Geschlechtlichkeit bezogen sein, als ein ungerechtfertigtes Vorurteil erweist. Mit anderen Worten: die feministische Ästhetik gibt auch Raum für Frauenkunst in Distanz zum Geschlecht. Nur auf diese Weise kann die ästhetische Theorie der tatsächlichen Selbsteinschätzung und den Intentionen der Künstlerinnen gerecht werden. So ergaben sich z. B. in Interviews mit Wiener Künstlerinnen sehr verschiedenartige Überlegungen, wobei sowohl Gedanken zum spezifisch Weiblichen in der Kunst als auch die These „Kreativität ist geschlechtsneutral" eine Rolle spielten.[43]

6. Individualität im eben umrissenen Sinn wird aber nicht geschenkt; ihre Entfaltung ist ständig gefährdet, und dies gilt in besonderem Maße für die Frauen unter den gegenwärtigen Unterdrückungsbedingungen. An diesem Punkt nimmt die feministische Ästhetik eine Wendung ins Politische: sie initiiert ein Denken und Handeln, das darauf abzielt einen Rahmen zu schaffen, in dem die Einzelnen vor Übergriffen geschützt sind, so daß sie ihre Individualität frei entfalten können.[44] Feministische Ästhetik entwirft damit ihrerseits eine Utopie des Besonderen. Anders gesagt: Kunst von Frauen ist ein Ort dieser Utopie in der Gegenwart, sie ist – um noch einmal Adorno zu zitieren – „die Fata Morgana jenes Fortschritts, der noch nicht begonnen hat".[45]

Anmerkungen

1 Barbara Sichtermann, *Wer ist wie?* Über den Unterschied der Geschlechter, Berlin 1987, S. 64.
2 Jean-Jacques Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung;* 8. Aufl., Paderborn-München-Wien-Zürich 1987, S. 389.
3 Sichtermann, a.a.O., S. 68.
4 Vgl. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt. 1970; Manfred Frank, *Das Sagbare und das Unsagbare,* 2. Aufl. Frankfurt 1990; ders., *Unhintergehbarkeit von Individualität,* Frankfurt a. M. 1986.
5 Adorno, a.a.O., S. 521.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

6 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Gesammelte Schriften Bd. 12), Frankfurt a. M. 1971, S. 164 f. Vgl. Norbert Bolz, Die Utopie des Besonderen – Zum ästhetischen Nominalismus Th. W. Adornos, in: D. Kamper/W. v. Reijen (Hg.), *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne,* Frankfurt a. M. 1987, S. 497.

7 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik,* Frankfurt a. M. 1966, S. 299; vgl. dazu: Herta Nagl-Docekal, Was bleibt vom Fortschrittsbegriff? Die „Dialektik der Aufklärung" als Geschichtsphilosophie, in: *Semiotische Berichte* 1,2/1988 (= Doxa 14/1988), S. 85.

8 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), Nr. 75.

9 Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering.* Psychoanalysis and the Sociology of Gender, University of California Press, 1979; (dt.: *Das Erbe der Mütter,* München 1985.)

10 Vgl. Karin Hausen, Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere" – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: W. Conze (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas,* Stuttgart 1976, S. 363.

11 Julia Kristeva, „Il n'y a pas de maître à language", in: *Nouvelle revue de psychanalyse,* 20/1979, S. 119.

12 Gilles Deleuze/Felix Guattari, *L'Anti-Oedipe, Paris 1975;* Felix Guattari, Becoming-Woman, in: *Semiotext(e),* Bd. IV, Nr. 1, 1981; kritisch dazu: Rosi Braidotti, Patterns of Dissonance: Women and/in Philosophy, in: H. Nagl-Docekal (Hg.), *Feministische Philosophie,* Wien-München 1990, S. 108.

13 Sichtermann, a.a.O., S. 68.

14 Vgl. K. Hausen/H. Nowotny (Hg.), *Wie männlich ist die Wissenschaft?,* Frankfurt 1986.

15 Wirkungsgeschichtlich folgenreiche Beispiele von Geschlechtsblindheit stellen die Begriffe Freiheit, Gleichheit, Menschenrechte – in der Definition, die sie im Zeitalter der Aufklärung erfuhren – dar. Vgl. Alison M. Jaggar, Feminist Ethics: Projects, Problems, Prospects, in: H. Nagl-Docekal/H. Pauer-Studer (Hg.), *Denken der Geschlechterdifferenz.* Neue Fragen und Perspektiven der Feministischen Philosophie, Wien 1990, S. 143.

16 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter,* Frankfurt 1991, S. 23.

17 Ebd., S. 8.

18 Ebd., S. 23.

19 Thomas Laqueur, *Making Sex.* Body and Gender from the Greeks to Freud, Cambridge-London 1990; Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter.* Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, Frankfurt 1991; s. a. Donna J. Haraway, Simians, Cyborgs, and, *Women The Reinvention of Nature,* London 1991.

20 Mary Ann Doane, Woman's Stake: Filming the Female Body, in : Annette Michelson u. a. (Hg.), *October.* The First Decade, 1976 - 1986, Cambridge-London 1986, S. 327.

21 Ebd., S. 332.

22 Julia Kristeva, Stabat Mater, in: Dies., *Geschichten von der Liebe,* Frankfurt 1989, S. 226.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

23 Ebd., S. 243.
24 Ebd., S. 245.
25 Ebd., S. 243.
26 Ebd., S. 227.
27 Ebd., S. 227.
28 Ebd., S. 253.
29 Ebd., S. 234.
30 Ebd., S. 253.
31 Vgl. Lieselotte Steinbrügge, Vernunftkritik und Weiblichkeit in der französischen Aufklärung, in: A. Deuber-Mankowsky/U. Ramming/E.W. Tielsch (Hg.), *1789/1989 – Die Revolution hat nicht stattgefunden,* Tübingen 1989, S. 65.
32 Toril Moi, *Sexual-Textual Politics,* London-New York 1985, S. 160.
33 Rada Iveković, Die Postmoderne und das Weibliche in der Philosophie, in: H. Nagl-Docekal (Hg.), *Feministische Philosophie,* a.a.O., S. 132.
34 Der Terminus „Feministische Ästhetik" bezieht sich hier auf eine Theorie der Kunst von Frauen, die sich für alle diese Teilfragen offenhält und sich nicht durch eine fixierte Konzeption von Weiblichkeit restringiert. Diese terminologische Klarstellung ist nicht zuletzt deshalb angezeigt, weil der Sprachgebrauch international nicht einheitlich ist. So schreibt etwa die Australierin Rita Felski in ihrem Buch *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change* (Cambridge 1989): „By ‚feminist aesthetics' I mean ... any theoretical position which argues a necessary or privileged relationship between female gender and a particular kind of literary structure, style, or form" (ebda., S. 19). Wenn sie sich also in ihrer (sehr lesenswerten) Studie kritisch mit diesen theoretischen Positionen auseinandersetzt, so heißt dies in den hier verwendeten Termini, daß sie die weibliche Ästhetik problematisiert (und sie tut dies aus einer feministischen Perspektive).
35 Ilsebill Barta, Vorwort, in: Dies./Z. Breu/ D. Hammer-Tugendhat/U. Jenni/I. Nierhaus/J. Schöbel (Hg.), *Frauen. Bilder. Männer. Mythen.* Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987. Diese Feststellung Bartas läßt sich noch präzisieren: es ist erst die rezente Entwicklung der Frauenforschung, der sich die Problematisierung des universalistischen Scheins der bisherigen Geschichte der Kunst verdankt. Dies zeigt z. B. der Vergleich der heutigen Debatte mit dem Vortrag „La femme et la création" von Simone de Beauvoir, der 1979 veröffentlicht wurde (in: C. Francis/F. Gontier (Hg.), *Les Ecrits de Simone de Beauvoir: La Vie – L'Ecriture,* Paris 1979, S. 458). Die Kunst von Männern wird darin noch unhinterfragt als paradigmatisch für die Kunst insgesamt gesehen. Kritisch dazu Toril Moi: „Beauvoir's text is ... marked by a disturbing tendency to accept dominant patriarchal definitions of art and artists." (Toril Moi, Introduction, in: dies. (Hg.), *French Feminist Thought.* A Reader, Oxford-New York 1987, S. 2. Dieser Band enthält auch die englische Übersetzung des genannten Vortrags von S. de Beauvoir.)
36 Claire Démar war eine Feministin aus dem Kreis um Saint-Simon; ihre Texte wurden von Walter Benjamin neu entdeckt. Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky,

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

Kritik der Moderne im Zeichen des Geschlechts. Zu Ort und Erscheinungsform des Geschlechterverhältnisses in Walter Benjamins Materialien zum Passagenwerk, in: dies./U. Ramming/E.W. Tielsch (Hg.), *1789/1989 – Die Revolution hat nicht stattgefunden,* a.a.O., S. 87.

37 Silvia Eiblmayr, Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Ines Lindner u. a. (Hg.), *Blick-Wechsel.* Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 337.

38 Ebd., S. 337.

39 Silvia Bovenschen, Gibt es eine weibliche Ästhetik? in: G. Dietze (Hg.), *Die Überwindung der Sprachlosigkeit.* Texte aus der neuen Frauenbewegung, Darmstadt-Neuwied 1979, S. 91. Gleichzeitig warnt Bovenschen aber vor der die Geschichte simplifizierenden Vorstellung „einer immer existierenden weiblichen Gegenkultur", und an diese Überlegung schließt Renate Lachmann an: sie erläutert, daß der „Binarismus" von offizieller Kultur und Gegendiskurs nicht mit der Geschlechterdifferenz zusammenfalle, und verweist auf die subversive Schreibweise männlicher Autoren wie Hölderlin, Kleist und Kafka. Die Aufgabe sei daher komplexer: im Zuge der „Aktivierung des subversiven kulturellen Gedächtnisses" müsse die verdrängte weibliche Kulturtradition erst zur Sprache gebracht werden (Renate Lachmann, Thesen zu einer weiblichen Ästhetik, in: C. Opitz (Hg.), *Weiblichkeit oder Feminismus?* Weingarten 1984, S. 192).

40 Angelika Maiworm, *Räume, Zeiten, viele Namen.* Ästhetik als Kritik der Weiblichkeit, Weingarten 1984.

41 G. Nabakowski/H. Sander/P. Gorsen (Hg.), *Frauen in der Kunst,* Frankfurt a. M. 1980, 2. Band, S. 156f.

42 Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode.* Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 3., erw. Aufl., Tübingen 1972.

43 Heidemarie Seblatnig, *Einfach den Gefahren ins Auge sehen.* Künstlerinnen im Gespräch, Wien-Köln-Graz 1988.

44 Vgl. Herta Nagl-Docekal, Das heimliche Subjekt Lyotards, in: M. Frank/G. Raulet/W.v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt,* Frankfurt a. M. 1988, S. 230.

45 Theodor W. Adorno, Fortschritt, in: P. Bulthaup (Hg.), *Materialien zu Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte",* Frankfurt a. M. 1975, S. 157.

Anschrift der Autorin:
Prof. Dr. Herta Nagl-Docekal
Institut für Philosophie
Universität Wien
Universitätsstr. 7/2/2
A-1010 Wien

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o