GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

»Ethnozentrismus und Geschlechterdifferenz«

Fend, Mechthild

1996

https://doi.org/10.25595/715

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fend, Mechthild: *»Ethnozentrismus und Geschlechterdifferenz«*, in: Feministische Studien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 14 (1996) Nr: 1, 121-126. DOI: https://doi.org/10.25595/715.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Walter de Gruyter Verlag.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.1515/fs-1996-0113

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

storischen Forschungsarbeit. Es war kein Zufall, daß einige Historikerinnen von Montreal zur Weltfrauenkonferenz nach Peking aufbrachen. Erkennbar war zum dritten, daß die zusammengekommenen Wissenschaftlerinnen miteinander viel zu bereden hatten und Vergnügen daran fanden, sich zu treffen und kennenzulernen. Zumindest erwähnt sei außerdem, daß Wissenschaftlerinnen auch in den meisten anderen Veranstaltungen des Kongresses als Referentinnen zu Wort kamen und in nicht wenigen Veranstaltungen auch Studien zur Geschlechterforschung vorstellten.

Einige deutsche Kongreßbesucher hat diese sichtbare Präsenz von Wissenschaftlerinnen mit ihren Forschungen über Geschlechterverhältnisse irritiert. Die Frauenthemen seien überdimensioniert gewesen, meinte der eine; ein anderer sinnierte laut darüber, ob es den Frauen nicht langweilig würde, unter sich zu bleiben. Nun, Männer der Wissenschaft haben, solange sie unter sich waren, Langeweile nicht als Problem gesehen oder es zumindest nicht laut angesprochen. Der gemeinsame Nenner für beide Kommentare liegt vermutlich im Überdauern eines Wertesystems, welches in früheren Zeiten das gewichtige »Diskutieren« der Männer vom nichtigen »Tratschen« der Frauen abzugrenzen erlaubte. Diese Zeiten sind vorbei.

Mechthild Fend

»Ethnozentrismus und Geschlechterdifferenz«

6. Kunsthistorikerinnen-Tagung (Erste Sektion) in Trier, 28.9.1995 bis 1.10.1995

»Why have there been no great women artists«[1] lautete 1973 die Initialfrage der feministischen Kunstgeschichte in Anbetracht des männlich dominierten Kunstbetriebs. 1995 in Trier wurden die deutschsprachigen Kunsthistorikerinnen mit der Frage der afrobritischen Künstlerin Maud Sulter konfrontiert, welche unter ihnen denn wohl zehn schwarze Künstlerinnen nennen könne. Es konnte und sollte nicht die Aufgabe der Tagung sein, hier Nachhilfeunterricht zu erteilen, allenfalls ein Problembewußtsein zu schärfen. Erstmals war unter dem Motto »Ethnozentrismus und Geschlechterdifferenz« das Verhältnis von kulturellen und sexuellen Differenzen Thema der Kunsthistorikerinnen-Tagung. Man reagierte damit, wie es im Ankündigungstext hieß, auf die durch die Einsprüche der »women of colour« gegenüber der »weißen« Frauenbewegung ausgelösten Debatten.

Es war vielleicht Mike Sales' künstlerische Arbeit *Nigga' Luvva'*, welche die Brisanz des Themas und die Schwierigkeit, bestimmte Aspekte zu diskutieren, am dringlichsten veranschaulichte. Diese Arbeit wurde von *Ruth Noack* (Wien) in ihrem Referat »Die unmögliche Agentin kolonialer Repräsentation: Leni Riefenstahl in Mike Sales' *Nigga' Luvva'* vorgestellt. Sales nimmt ein Photo aus den 60er Jahren auf, das Leni Riefenstahl im Sudan bei Photoarbeiten zu

ihrem Bildband *Die Nuba von Kau* zeigt. Zu sehen ist Riefenstahl in Tropenkleidung, einen jungen, nur mit einem Bauchgürtel bekleideten Schwarzen an der Hand führend. Während sie eine Kamera umhängen hat, trägt er die Phototasche. Sie ist diejenige, die das Medium kontrolliert und überdies in dem Bildband als Autorin der Photographie präsentiert wird. Sales bricht die mediale Autorität Riefenstahls, indem er ihr Photo verändert: Er vergrößert es, zugleich fokussiert er das Motiv über eine Verkleinerung des Ausschnitts und betont in der Hervorhebung der Kontraste den Gegensatz zwischen den beiden Figuren. Außerdem fügt er eine Inschrift in afrobritischem Slang – »Nigga' Luvva'« – ein. Wie Noack ausführte, war »Nigga' Luvva'« ursprünglich ein denunziatorischer Ausdruck für Leute, die sich für die Rechte der Schwarzen eingesetzt haben. Gleichzeitig interpretiert die Inschrift die dargestellte Situation als Verhältnis einer älteren, weißen Frau zu einem jungen, schwarzen Liebhaber. Die traditionelle Geschlechterhierarchie kann hier nur aufgrund einer kulturellen Hierarchie verkehrt werden. Noack beschrieb zunächst das Unbehagen, welches Sales' Arbeit hervorruft. Die Arbeit spricht brisante und zum Teil tabuisierte Themen an und verknüpft sie miteinander: die Sexualität alter Frauen, das Erbe des deutschen Faschismus und ein koloniales Ausbeutungsverhältnis zwischen Schwarzen und Weißen. Das Bild irritiert, weil es keine einfache Parteinahme für die Frau ermöglicht, und insofern trifft es den Nerv der mit der Tagung aufgeworfenen Thematik.

Die Amerikanistin *Eva Warth* (Utrecht) betonte in »Die Inszenierung von Unsichtbarkeit. Zur Konstruktion weißer Identität im Film«, daß nicht nur das Fremde, sondern auch die vermeintlich selbstverständliche und farblose Norm »Weiß« als weiße Hautfarbe eine ethnische Kategorie ist. Sie zeigte, wie im Film der weiße Körper als Lichtgestalt im Gegensatz zur schwarzen, männlichen Figur inszeniert wird. Am Beispiel von David Cronenbergs *M. Butterfly* (1992/93) ging sie dem Wechselverhältnis zwischen der Herstellung ethnischer und geschlechtlicher Identität im Film nach.

Der komplexen Verschränkung von kulturellen und sexuellen Differenzen in der Karikatur um 1800 wurde demgegenüber der Beitrag von *Gerlinde Volland* (Bochum) »Der lachende Dritte. Die Karikatur als Waffe gegen das ›Schöne Geschlecht‹ und andere häßliche Feindbilder« kaum gerecht. Volland betrachtete die Karikatur als ein Instrument, das Frauen und Schwarze in gleicher Weise bzw. schwarze Frauen in doppelter Weise diffamiert. Dabei geriet aus dem Blick, daß der »lachende Dritte« keineswegs immer der bürgerliche, weiße Mann ist. Vielmehr kann auch dessen Position, womöglich gegen die Intention der Karikaturen, eine unsichere oder lächerliche sein. So wurde in der Diskussion eingewandt, ob anstelle der Entlarvung der Karikaturen als sexistisch und rassistisch nicht eher nach dem Funktionieren bestimmter Bilder zu fragen und über ikonographische Vergleiche vielschichtigere Aspekte dieser Bildformeln beleuchtet werden könnten.

Der Zeit um 1800 und zum Teil ähnlichem Bildmaterial widmete sich auch *Viktoria Schmidt-Linsenhoff* (Trier) mit ihrem Vortrag »Körperbilder als Leerstellen im Diskurs der Sklaverei«. Sie untersuchte die Sexualisierung und Moralisierung des Sklavenkörpers im Zusammenhang mit der Antisklavereibewegung. Im Mittelpunkt stand das damals geläufige Motiv des knieenden Sklaven, der die Hände bittend oder betend zusammengelegt hat und dessen gelöste Ketten Symbol der soeben erlangten Freiheit sind. Schmidt-Linsenhoff führte das Motiv auf ältere Darstellungen des befreiten Mohrenkämme-

rers, eines Eunuchen, zurück und interpretierte es als Bild des kastrierten Sklaven, der seine Freiheit nur über die Domestizierung erlangt. Indirekt verweist das Motiv somit auf die Vorstellung von der maßlosen Sexualität der Schwarzen. Selbst die Bildprägung der Abolitionisten bleibt also rassistischen Phantasmen verhaftet.

Eine größere historische Zeitspanne nahm als einzige Referentin *Katharina Sykora* (Bochum) unter dem Titel »Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam« in den Blick. Ihre ikonographische Reihe konzentrierte sich auf das Bild der ganzkörperbehaarten Wilden. Sie verfolgte den »visuellen Domestizierungsprozeß der Fremden« von mittelalterlichen Imaginationen des Waldmenschen über Darstellungen der Bewohner neu entdeckter Kontinente bis zur sexualisierten Darstellung der Fremden im 19. Jahrhundert. Erst in dieser Zeit werden die Schwarzen im engeren Sinn rassisch definiert. Die Sexualisierung vermittelt sich in dem besonderen Interesse am körperlichen Exzeß. Die Schaulust an dem, zumeist weiblich besetzten, Monströsen richtete sich auf einzelne sexuell konnotierte Körperteile, die als übertrieben groß und unmäßig wahrgenommen und dargestellt werden. Sykora argumentierte, daß dabei das Monströse ein Störmoment im Prozeß der Domestizierung und Ausgrenzung bleiben kann, indem es zum Beispiel eine Irritation europäischer Weiblichkeitsnormen darstellt.

Der Problematik des Stereotyps widmeten sich die Beiträge von *Birgit Thiemann* (Berlin) und Hilla Frübis. Thiemanns Vortrag »Das Bild der ›Spanierinnen‹. Von der nationalen Einverleibung eines Stereotyps« behandelte das Spanierinnenklischee in der französischen und spanischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Während aus französischer Perspektive Weiblichkeit gerade in der Figur der Spanierin, besonders der *gitana*, das kulturell Fremde verkörpert, wird das Bild in der Aneignung durch spanische Künstler im ausgehenden 19. Jahrhundert zur Symbolisierung spanischen Wesens und Element nationaler Identitätsbildung.

Hilla Frübis (Tübingen) setzte sich in ihrem Referat »Die ›Schöne Jüdin‹ – Bilder vom Eigenen und vom Fremden« zunächst methodisch mit dem Begriff des Stereotyps auseinander. In Anlehnung an Judith Butler verstand Frübis die Stereotypenbildung als performativen Akt: Das Stereotyp wird immer von neuem hergestellt und verändert. Insofern laufen auch in kritischer Absicht vorgenommene aktuelle Analysen Gefahr, weniger die Funktionsweisen von Stereotypen zu befragen, als in der Beschreibung *eines* Bildes diese erst zu produzieren. Frübis selbst verortete das Auftauchen der Figur der »schönen Jüdin« historisch in den jüdischen Salons der Aufklärung. Es ist gerade ein Moment der Assimilation, in dem dieses Bild entstehen und aus der Perspektive einer nichtjüdischen Gesellschaft wahrgenommen werden kann.

Frübis blieb mit der explizit methodischen Reflexion ihrer Begrifflichkeit leider eine Ausnahme auf der Trierer Tagung. Darüber hinaus wandte sich nur *Irit Rogoff* (Davis, California) in ihrem eher im Bereich der Kulturtheorie denn der Kunstgeschichte im engeren Sinne angesiedelten Vortrag »The Irresponsible Gaze of Geography« einer methodischen Problemstellung zu. Sie stellte die aktuelle Diskussion um den Begriff des Raums vor, wie sie in den USA innerhalb der neuen Cultural and Postcolonial Studies geführt wird. Wichtiger Impuls der Debatte war die englische Übersetzung von Henri Lefebvres *La production de l'espace*, die die Verwendung des Terminus «spacealization« angeregt hat. Dieser Terminus erlaubt es, statt von territorial festgelegten Räumen von sozialen und kulturellen Räumen zu sprechen, Räumen, in denen so-

ziale Beziehungen stattfinden, die aber auch von sozialen Beziehungen geprägt sind. Davon ausgehend und zusätzlich gestützt auf feministische Wissenschaftskritiken (etwa Donna Haraway), die auf die Situiertheit von Wissen und die Subjektivität von Betrachterpositionen verwiesen haben, nahm Rogoff eine Kritik der Geographie als epistemologischem System vor. Sie bezeichnete die Geographie als ein von Nationalismem untermauertes Wissen, welches das Verhältnis von Subjekten zu Orten durch die Konstruktion von nationalen und ethnischen Einheiten festlegt und damit etwa das Phänomen der Multiinhabitation von Räumen nicht zu fassen vermag.

Gabriele Werner (Berlin) zeigte in ihrem darauf folgenden Referat »Weiblichkeit und Fremdheit. Zum surrealistischen Kreativitätsmodell« einleitend eine 1929 in einer surrealistischen Zeitschrift veröffentlichte Landkarte »Die Welt zur Zeit der Surrealisten«, auf der die gewohnten Größenverhältnisse und nationalen Zuordnungen verändert sind. Keineswegs allerdings wurde, wie im Anschluß an Rogoffs Referat hätte vermutet werden können, diese subjektive Sicht der Welt als witzige Kritik an der ja nur vermeintlich objektiven gängigen Weltkarte interpretiert. Insofern Paris als Heimat der Surrealisten an den äußersten linken Rand gerückt ist und somit den Ausgangspunkt in Leserichtung bildet, las Werner die Karte als Exempel für das Verfahren der Surrealisten, ihrer Perspektive der Welt Objektivität und Autorität zu verleihen. Der surrealistische Künstler eignet sich das andere an, sei es nun das Unbewußte oder das Fremde – beide sind weiblich konnotiert –, indem er es »bedeutet« und »bedeutend macht«, um es als das eigene Fremde zum Zeichen seiner Aussergewöhnlichkeit werden zu lassen.

Mit einem ähnlichen Ansatz wie Werner fragte auch *Kathrin Hoffmann-Curtius* (Tübingen) in ihrem Beitrag »Zur Orientalisierung von Gewalt. Delacroix' *Tod des Sardanapal*« nach der Herstellung einer künstlerischen Autoritätsposition in der Auseinandersetzung mit dem Fremden. Delacroix sieht den antiken Despoten Sardanapal, der nach ausschweifendem Leben während einer Belagerung seinen Hofstaat vernichten läßt und anschließend Selbstmord begeht, in der Nachfolge Byrons als exzentrischen Helden. Das Gemälde von 1827/28 zeigt ihn das Massaker an seinen Sklavinnen ungerührt, nahezu kontemplativ betrachtend. Sardanapal, so die These von Hoffmann-Curtius, überwindet seine Leidenschaften in der Abtötung des Weiblichen. Als eigentlicher Held allerdings erweist sich der Künstler, dem der Orient zu einer neuen Ausdrucksmöglichkeit für den Exzeß wird. Das Massaker ist dabei nicht nur Thema des Bildes, als Massaker konnte von Delacroix und seinen Zeitgenossen auch die antiakademische, den Pinselstrich sichtbar werden lassende Malweise aufgefaßt werden. Die Referentin betonte, daß gemaltes und malerisches Massaker ineinanderfallen, ebenso wie sie – in einer an Elisabeth Bronfen anschließenden Beobachtung – den Sklavinnenmord als »Hineinsterben ins Bild« bezeichnete. Kritisch gegenüber einer Kunstgeschichtsschreibung, die Delacroix' Malweise als Gestus der Moderne rühmt, fragte Hoffmann-Curtius, wie sich der Künstler über die Beherrschung der künstlerischen Mittel als Herrscher über Leben und Tod inszeniert.

Mit einer Künstlerin beschäftigte sich dagegen – als einzige – *Michaele Siebe* (Tübingen). Sie interpretierte das Gemälde *Moses oder die Geburt des Helden* (1943–45) der mexikanischen Surrealistin Frida Kahlo als eine Kritik an der hierarchischen Strukturierung westlichen Denkens. Gegen die auch in der feministischen Kahlo-Rezeption dominierenden biographischen Erklärungsmuster gerichtet, analysierte Siebe

das Bild als eine eigenständige und ihrerseits analytische Auseinandersetzung mit Freuds Text *Der Mann Moses und die monotheistische Religion.*

Anne Friedrich zeigte in »Der selektierende Blick in der Kunst, Medizin und Anthropolgie um 1900«, wie in den sich überlagernden ästhetischen und naturwissenschaftlichen Diskursen die Beschäftigung mit der weiblichen Schönheit und die Sorge um Pflege und Verbesserung der »Rasse« zusammenhängen. Anhand etwa der mit Photographien reich illustrierten Schriften des deutschen Gynäkologen Carl Heinrich Stratz »Die Schönheit des Körpers« (1898) und »Die Rasseschönheit des Weibes« (1901) stellte sie dar, wie die Norm über eine potentiell unendliche Zahl von Abweichungen abgesichert wird. Während bei den Europäerinnen Zivilisationsschäden (z.B. Spuren einengender Kleidung) diagnostiziert werden, wird den »Wilden« eine unverbrauchte Schönheit attestiert. Diese als natürlich erklärte Schönheit allerdings kann, insofern die Schönheitsmerkmale über Rassemerkmale definiert sind und eine Hierarchie der Rassen impliziert ist, nicht zur universellen Norm werden. So verkörpern die »Rasseschönheiten«, wenn sie zum Beispiel in der Bildformel der drei Grazien posieren, die Unfähigkeit, in den letztlich an der antiken Kunst orientierten europäischen Schönheitskanon eingepaßt zu werden. Die Photographie betrachtete Friedrich als neues Medium und Dokument dieses messenden, parzellierenden »kalten Blicks« der Wissenschaft. An diese These anknüpfend, wurde in der Diskussion gefragt, welchen »anderen« Blick der Wissenschaftlerin eine Kritik am »kalten« und selektierenden Blick denn impliziere, und der Referentin damit indirekt vorgeworfen, sie hänge einem idealisierenden Bild eines ganzheitlichen Körpers nach. Damit wurde angespielt auf die Debatte um Darstellungen des zerstückelten weiblichen Körpers, in der darum gestritten wurde, ob diese als Wiedergabe oder Nachvollzug realer Gewalt an Frauen zu sehen seien oder nicht vielmehr die Einsicht vermitteln, daß das getreue und vollständige Abbild eines integren Subjektes eine Illusion sei, eine Illusion, die insofern sie ein Ideal vorspiegelt, ihrerseits gewaltförmig ist.[2] Sicherlich war der moralisierende Unterton von Friedrichs Vortrag nicht unproblematisch, zumal er kaum zur Stärkung der Argumente beitrug. So wurde nicht klar genug betont, daß auch hier die parzellierende Wahrnehmung im Dienst eines Ideals vollkommener und ganzheitlicher Schönheit steht. Gleichwohl erschien die polarisierende Kritik an Friedrich wie ein verzweifelter Versuch, nach dem letzten Referat der Tagung noch einmal an die wohl leidenschaftlichste Debatte innerhalb der feministischen Kunstgeschichte anzuschließen und sich angesichts der wenig kontroversen Diskussionen in Trier einer engagierten Geschichte zu vergewissern.

Außer den Vorträgen gab es auch auf dieser Kunsthistorikerinnen-Tagung unter dem Motto »Visuelle Kunst-Texte stellen den Rahmen« ein umfangreiches künstlerisches Programm an verschiedenen Orten der Stadt. Die in Südafrika aufgewachsene und in Berlin arbeitende Künstlerin Liz Crossley präsentierte »An Other«, eine Lichtbildprojektion auf die Porta Nigra. Die Prager Künstlerin Milena Dopitová stellte ihre konzeptuellen Photoarbeiten und Objekte unter dem Titel »Don't Be Afraid To Take That Big Step« aus und die afrobritischen Künstlerinnen Maud Sulter und Lubaina Himid zeigten ihr gemeinsames Projekt »Word Not Found«. Eine offene Podiumsdiskussion mit den Künstlerinnen sollte die Brücke zwischen Tagung und Ausstellungen schlagen. Wie bereits während einer ähnlichen Veranstaltung auf der Hamburger Kunsthistorikerinnen-Tagung wurden dabei jedoch mit der Thematisierung

der Unterschiede von Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen Allgemeinplätze ausgetauscht und Differenzen heraufbeschworen, statt die Bezüge zwischen den künstlerischen Arbeiten und den Fragestellungen der Tagung herauszuarbeiten und – wie Irit Rogoff einwandte – über gemeinsame Anliegen zu diskutieren. Geradezu absurd war, daß ausgerechnet Künstlerinnen die einzigen nichtdeutschsprachigen und nichtweißen Teilnehmerinnen der Tagung waren und diese so das mehrfach andere zu verkörpern hatten.

Trotz des brisanten und aktuellen Themas ließ die Trierer Tagung insgesamt aufregende und engagierte Diskussionen vermissen. Dies ist kaum den im einzelnen größtenteils spannenden Referaten zuzuschreiben. Eher war die Entscheidung der Vorbereitungsgruppe, sich dem Thema zunächst einmal über kunsthistorische Materialien und Herangehensweisen zu nähern, weniger sinnvoll als gedacht. So waren die Referate in Methoden wie Thesen wenig kontrovers. Mehr Beiträge von Vertreterinnen solcher Disziplinen, in denen man sich mit dem Thema Ethnozentrismus bereits seit längerem auseinandersetzt, wären wünschenswert gewesen.

Die geringe Größe der Tagung (etwa 150–200 Teilnehmerinnen) war neben dem Standort Trier auf die Teilung der zunächst weit umfangreicher geplanten Veranstaltung zurückzuführen. Die Vorbereitungsgruppe mußte im Verlaufe der Planung mit Enttäuschung zur Kenntnis nehmen, daß angesichts knapper öffentlicher Finanzen feministische Tagungen nicht gerade Förderungspräferenz haben und eine größere Konferenz in Trier nicht realisierbar war. Die drei Sektionen der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung werden nun also von verschiedenen Gruppen vorbereitet, getrennt veranstaltet und publiziert (die Publikation der ersten Sektion ist bereits in Vorbereitung). Die Notwendigkeit zur Beschränkung war in Trier insofern eine Tugend, als Komplexität des Themas und Menge der Beiträge die Aufmerksamkeit der Teilnehmerinnen ausreichend beanspruchten. Die gelungene Organisation bewies zudem, daß eine Veranstaltung dieser Größe für eine weitgehend unentgeltlich und nebenberuflich arbeitende Vorbereitungsgruppe gerade noch zu bewältigen ist. Es ist nur schade zu bemerken, daß eine feministische Wissenschaftstagung dieser Größe zumindest in einer Stadt wie Trier ein kaum öffentlichkeitswirksames Ereignis ist. Die Vorstellungen über die künftige Gestalt der Kunsthistorikerinnen-Tagung werden nach den drei Teilveranstaltungen noch einmal zu diskutieren sein. Sektion 2 zum Thema »Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit« findet vom 11. bis 14. April 1996 in Tübingen statt, Sektion 3 »Marginalisierung und Geschlechterkonstruktion in den Angewandten Künsten« vom 4. bis 6. Oktober 1996 erneut in Trier.

Anmerkungen

1 In der klassischen Formulierung von Linda Nochlin in ihrem Aufsatz »Why have there been no great women artists?« In: E. Baker and T. Hess, *Art and Sexual Politics*, London 1973.

2 Vgl. ausführlicher zu dieser Kontroverse Sigrid Schade und Silke Wenk, »Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«. In: *Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, hrsg. von Hadumod Bußman und Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 340–407, vor allem S. 372–375.