

MAJA UND OLYMPIA: DER STREIT UM DEN WEIBLICHEN AKT

Susanne von Falkenhausen

Der Akt ist nicht irgendein Bildthema. Ästhetik wurde „als ein Diskurs über den Körper geboren“¹, stellt Terry Eagleton fest (Eagleton 1990, 13). Eine solche Behauptung wird sofort nachvollziehbar, wenn wir an die zentrale Stellung denken, die das Bild des nackten männlichen und weiblichen Körpers für das sogenannte Menschenbild seit der Antike hat – unzählige Beispiele aus der Kunst der Renaissance, des Klassizismus und des Nationalsozialismus zeugen davon. Die Gattung des Akts impliziert eine Normativität, die mehr als eine Ebene kultureller Konstruktion und Regularien berührt: Die Formierung der Geschlechtskörper, die Grenzen gesellschaftlich determinierter Scham, die Normen von Schönheit und Hässlichkeit, die Blickorganisation und ihre Hierarchien als Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern. Eine feministische Position wäre nun zu fragen: Auf welche Weise und in wessen Namen kommt die Norm zustande? Welche Konsequenzen hat diese Normativität für die Konstruktion der Geschlechter?

Dem Bild des weiblichen Körpers wird im Verhältnis zum männlichen Akt eine besondere Rolle zuteil: „Der Akt bezeichnet eigentlich jede nackte Figur, sei sie weiblich oder männlich, doch gewöhnlich bezieht er sich auf eine Frau; sagen wir, das ist ein „Akt“, so meinen wir die Figur einer nackten Frau“, erklärte William Aglionby 1685 in einem Traktat zur Terminologie der Malerei (zit. nach Pointon 1996, 163/4). Denn im weiblichen Akt begründet sich der Diskurs des Idealschönen: „The nude remains the most complete example of the transformation of matter into form“, behauptete Kenneth Clark 1956 in seiner klassischen Geschichte des Aktes (Clark 1956, 23). Für ihn ist im Akt der nackte, „natürliche“ Körper in Kunst gekleidet, gerahmt, formiert. Entkleidet sei der nackte Körper formlos, ja hilflos, der Akt hingegen sei durch die Kunst zum stolzen Ideal geformt, „balanced, prosperous and confident“ (ebenda 1). Der Übergang vom „realen“ Körper zum Bildkörper wird in dieser Rede verschliffen, so, als ob der Künstler mittels Farbe oder Bleistift Körper in Form knetete. Der gemalte Idealkörper hat dieser Sprechweise zufolge ein ungeformtes Vorbild in der Realität. Das Verhältnis von nackt und Akt, von Körper und Bildkörper gestaltet sich in seinen rhetorischen Zuschreibungen wie das von Natur und Kultur, von Körper und Sprache, von Modell und Maler, von Weiblichkeit und Männlichkeit. Dieses diskursive Feld analy-

¹ „...aesthetics is born as a discourse of the body“.

siert die feministische Diskursforschung – für die Geschichte des Akts hat dies Lynda Nead (Nead 1992) ausgeführt. Der formende Künstler ist in diesem Schema implizit wie explizit der Kultur zugeordnet, welche die (weibliche) Natur formt.

Das normative Programm, das der Gattung des Akts seit der Antike zugrunde liegt, sieht für den weiblichen und den männlichen Akt jeweils andere Konnotationen vor. Der männliche Akt wird meist als heroisch-athletischer ausgebildet, sei er aufrecht oder verletzt niedergesunken, während der weibliche dem Kanon der Schönheit gewidmet ist und sich dem Auge des Betrachters in der Konvention der antiken Venus entweder mit geneigtem Haupt im Kontrapost stehend oder liegend darbietet, wie in Giorgiones *Schlafender Venus* von ca. 1510. Abweichungen von der Geschlechternorm, wie sie z. B. der weich hingegossen schlafende *Endymion* von Anne-Louis Girodet aus dem Jahr 1793 repräsentiert, können als Zeichen umfassender gesellschaftlicher Krisen und der sie begleitenden Umbewertung von Geschlechterkonstruktionen gelesen werden – eine These, der in Studien zur Geschichte des Akts² aus der Geschlechterperspektive nachgegangen wurde. Hier liegt eine der Fragen der feministischen Kunstwissenschaft zur Gattung des Aktbildes, die bisher in der etablierten Kunstgeschichte keinen Widerhall gefunden haben.

Nun zu Manets *Olympia* von 1863, 1865 im Pariser Salon ausgestellt. Das Bild hat eine Grundstruktur, die stärker an der Bildfläche denn an einem illusionistisch wiedergegebenen Tiefenraum orientiert ist. In geometrischer Strenge wird die Fläche in der Horizontalen wie in der Vertikalen in einem ungefähren Verhältnis von zwei zu drei gegliedert, aufgebrochen nur durch die Schräge im Oberkörper der Olympia, die auf einem üppig mit weißschimmernden Laken und Kissen ausgestaffierten Divan ruht. Die Horizontale ihres Körpers nimmt die Grenze des unteren horizontalen Streifens auf. An ihre aufgestützte Hand streift wiederum die Kante der tapezierten Wand, die den Hintergrund in eine schmalere linke und eine breitere rechte, dunklere Fläche teilt. Divan, Wand und Körper der Olympia verlaufen bildparallel, was die Fläche akzentuiert. Andeutungen eines tiefenillusionistischen Erzählraums finden sich in der leicht geneigten Haltung der Dienerin und in der Raumtiefe, die der Maler in der Ausbildung des Körpervolumens der Olympia andeutet. Die schwarze Katze zu Füßen der Olympia steht fast frontal zum Beschauer und verschmilzt mit der Schwärze des Hintergrundes, aus der mit einem gewissen komischen Effekt die gelben Katzenaugen zu glühen scheinen. Der Strauß, den die schwarze Dienerin hereinbringt, erscheint wie das Insert einer anderen Bildgattung, des Blumenstilllebens. Er wird weniger der Olympia, für die er bestimmt sein mag, gezeigt, als vielmehr den Betrachtern. Immerhin hat der Maler den Kontrast zwischen weißem Laken und Körperkontur dadurch gemildert, dass

² Unter anderem Marcia Pointon und Abigail Solomon-Godeau haben das an Transformationen des männlichen Akts nachgewiesen.

er den Akt auf einer bestickten Decke liegen lässt, die ihr Pendant in der angedeuteten Vorhangsdraperie in Schwarz und Grün links oben findet. Soweit eine oberflächliche Beschreibung, die sich mit formalen Aspekten aufzuhalten scheint: Fläche, Struktur, Waagerechten, Bildparallelen usw.. Üblicherweise wurde das Bild jedoch anders beschrieben: Als eine nackte (!) Frau, die „gleichgültig“ (Leiris 1989, 230) aus dem Bild schaut, mehr nackt als Akt, mit bleich-schmuddeligem Teint, ohne die Grazie der üblichen Aktbilder, die zumeist neben der erfolgreichen Transformation von Nacktheit in den Akt (naked to nude) die verbale Verkleidung mit Namensgebungen aus der antiken Mythologie aufzuweisen hatten. Alexandre Cabanels *Geburt der Venus*, im selben Jahr entstanden (1863), soll hier als Vergleich dienen. So nackt und bleich (im Vergleich zum sonst üblichen rosigen Kolorit) und so unverschämt unverwandten Blicks, angetan zudem mit einem schwarzen Bändchen samt Schleife um den Hals, einem Armband und einem Paar modischer Pantöffelchen – gleichsam Markierungen ihres Entkleidetseins, bilden sie weitere Verstöße gegen die antikisierende Norm des Akts –, konnte es sich bei Olympia nur um eine Hure handeln. Hierauf richtete sich nicht nur der ätzende Kommentar der skandalisierten Zeitgenossen, sondern auch das Hauptaugenmerk neuerer Manet-Forschung. So gründet 1984 der sozialgeschichtlich orientierte Kunsthistoriker Timothy J. Clark seine Argumentation zur Olympia auf der schlichten Feststellung, Manet hätte eine Straßendirne und keine Kurtisane gemalt/dargestellt (Clark 1984, 79). Allerdings wäre es wenig realistisch, anzunehmen, dass eine Straßenhure in der Lage gewesen sein könnte, sich ein Bouquet von der schwarzen Dienerin überbringen zu lassen. So bleibt unklar, woher Clark seine apodiktische Sicherheit ob des Dargestellten nimmt. Im Übrigen hatte für die Olympia, wie auch für einige andere Bilder jener Jahre, Victorine Meurent, selbst Malerin, aber auch Berufsmodell, Modell gelegen. Clarks Verschleifung der Differenz zwischen Bildfigur und Frau („depicting a prostitute“), die eine Identität von Bildfigur und einem „lebenden“ Original suggeriert und damit von Nackt und Akt, wird im gesamten Text nicht aufgehoben. Clark braucht dieses „blurring of the naked and the nude“ (Nead 1992, 16), um zu folgern, dass die Nacktheit der Olympia als materialisiertes Zeichen von Klassendifferenz zu sehen sei und Manet zum Maler der Moderne wurde, weil er die kulturelle Verkleidung des Nackten zum klassischen Akt verweigert hatte. Neads Kritik, dass es zum Akt kein nacktes „Anderes“ gäbe, denn der Körper sei immer schon „in representation“ (ebenda), bezieht sich ebenso auf Kenneth Clark wie auf Timothy J. Clark.

Ob nun die zeitgenössischen Kritiker, abgestoßen von den in ihren Augen hässlichen Normabweichungen, aus der/dem Dargestellten eine Straßenhure machten, die zumindest krank, wenn nicht schon tot sei, ob T. J. Clark sein Klassengewissen befriedigt, indem er Manet zum Gesellschaftskritiker macht, der mit der Olympia die schreckliche und vom saturierten Bürgertum des Kaiserreiches verdrängte Wahrheit einer omnipräsenten Prostitution anprangert, dieses Bild hat etwas an sich, das die Interpreten vergessen lässt, dass es sich um ein *Bild* handelt,

um Malerei, um ein Beispiel aus der langen Tradition der Gattung „Weiblicher Akt“.

Eine besondere Spielart projektiver Deutung ist die des aufklärerisch-liberalen Kunsthistorikers: Für ihn macht Manet hier aus der Dargestellten eine Frau, die selbstbewusst über ihre Sexualität verfügen und der durch diese Deutung ein Subjektstatus verliehen würde. Kaum verdeckt durch diskurs- und sozialhistorische Erläuterungen scheint dies auch bei T. J. Clark durch: „Desire itself ... was the property now – the deliberate production – of the female subject herself.“ (Clark 1984, 131) Mit anderen Worten: Erst als Interpret verhilft Clark dieser „Frau“ zu einem Entkommen aus dem Objektstatus der Betrachteten hinein in den Status der Handelnden (schließlich verkauft sie sich ja...), Selbstbestimmten, denn das Bild zeige sie zurückblickend und auch sonst wenig regelkonform. Auch ein Kritiker Clarks, Charles Bernheimer, verfolgt diese rätselhafte Strategie, wenn er meint, Manet habe Olympia „deutliche Zeichen eines begehrenden Subjekts verliehen.“ (Bernheimer 1994, 158) Merkwürdig erscheint diese Projektion nicht allein deshalb, weil nicht recht nachvollziehbar ist, wo im Bild dieses selbstbestimmte Begehren ablesbar sei – etwa im unbeteiligten Blick? Nicht nur entspinnt sich eine Art Narration, der ein Signifikant auf der Bildebene zu fehlen scheint (wie äußert sich weibliches Begehren im Bild?), es kommt die Frage auf, wovon eine solche Erzählung von der „eigenen“ Sexualität, die Manet einem – nicht allzu³ – weiblich konnotierten Bildkörper verliehen habe, angetrieben wird. Meine Vermutung wäre folgende: Zum einen ist der aufgeklärte Interpret bestrebt, der Peinlichkeit zu entgehen, es mit einer männlichen Phantasie zu tun zu haben, die „die Frau“ zum Objekt macht, durch ein männliches Blickbegehren verdinglicht – für einen liberalen bürgerlichen Mann nicht mit seinem moralisch-politischen Anspruch vereinbar. Nach seinem Deutungsschema hat er es in seinem Bildgegenüber nun mit einem Individuum zu tun, dank der bereits geschilderten Strategien Manets zur „Individualisierung“ Olympias. Dieses Schema hat noch einen anderen Vorteil: Es ermöglicht eine politisch korrekte Spiegelung des Interpreten im interpretierten Künstler, der aus dem passiven Objekt die begehrende Frau gemacht habe. Clark optimiert dieses Modell noch, indem er in eben jenen ästhetischen Abweichungen vom klassischen Aktkanon, die Olympia in seinen Augen zum Subjekt transformieren, also zum emanzipierten Gegenüber des betrachtenden und interpretierenden Mannes, Manets revolutionären Beitrag zur malerischen Moderne sieht – womit sich die Spiegelungsfunktion zwischen Interpreten und Künstler verstärkt. Hier setzt eine feministisch inspirierte Kritik jener kunsthistorischen Modelle von Autorschaft an, die sich aus derartigen „Dialogen“ nähren.

³ Zu den androgynen Kennzeichen der Olympia (die Eckigkeit ihrer Kontur usw.) s. ebenfalls T. J. Clark, a.a.O.

Hier müssen wir noch einmal zurückkommen auf die formalästhetischen Charakteristika des Bildes, denn zur Projektionsfläche des subjektgläubigen Hermeneuten und zum Bild der Hure wird dieser weibliche Akt m. E. durch die formalen Abweichungen von der Gattungstradition. Manet nahm sich gleichwohl ein Vorbild an einem klassischen Beispiel dieser Tradition: der *Venus von Urbino* von Tizian. Auffallendste Gemeinsamkeit: Der Blick der Figur auf den Betrachter. Innerhalb der Gattung der Epoche ist Tizians ‚Venus‘ hierin allerdings wohl eine Ausnahme, gemildert durch den weich geneigten Kopf mit der kapriziös-koketten Blickrichtung aus den Augenwinkeln. Ansonsten fallen die Unterschiede stärker ins Auge: Der erzählerisch detaillierte Tiefenraum mit Frauen, die in einer Truhe kramen und einem Blick aus dem Fenster im Hintergrund bei Tizian gegen die Blockade des Blicks in die Tiefe bei Manet, die weiche Wendung des Körpers zum Betrachter hin bei Tizian gegen die merkwürdige Starre des fast im rechten Winkel zur Bildfläche abgeklappten Körpers mit dem bildparallel zum Betrachter gedrehten Kopf bei Manet, eine Haltung, die bei Nachahmung schnell für eine Genickstarre sorgen würde. Aus dem schlafenden Hündchen wird bei Manet eine Katze in Panikstarre mit aufgerissenen Augen, aus den hellen Figuren im hinteren Raum eine nah an die Bildfläche gerückte Gestalt, deren dunkles Gesicht mit der Schwärze der Fläche hinter ihr zu verschmelzen scheint. Wo bei Tizian die Übergänge von Räumen, Flächen, Licht und Dunkel sanft das Auge führen, prallt bei Manet der Blick auf eine schroff zusammengefügte Kombination von Flächen und Farben. Das mag wohl auch der Grund sein, weshalb Kenneth Clark in seiner Geschichte des Akts Manets *Olympia* gerade mal eine halbe von vierhundertvierundsiebzig Seiten widmet (Clark 1956, 224/5), denn die Gattung des Akts ist für ihn grundlegend und über die Epochen hinweg an eine von der Renaissance geprägte Auffassung der Schönheit gebunden, in der Schönheit und weiblicher Körper unauflösbar miteinander verschränkt sind.

Bei Manets *Olympia* sorgt also der ungemilderte Zusammenprall des Betrachterblicks mit der Bildfläche und der Materialität der Malerei, den ästhetischen Realien des Bildes, dafür, dass der begehrende Blick sich nicht im geregelten Rahmen des Kunstgenusses entfalten kann. Merkwürdig nur, dass Zeitgenossen wie heutige Kunsthistoriker sich in der Konsequenz nicht etwa auf die Art der Malerei, sondern auf das Motiv zurückgeworfen sehen. Die Betrachter der Cabanelschen ‚Venus‘ hingegen werden sich über das *Thema* kaum Gedanken gemacht haben, denn man war es gewöhnt, die Bilder schöner weiblicher Körper unter den Benennungen antiker Mythologie zu genießen. Genau gegen diese Form der Selbstverständlichkeit setzt feministische Forschung eine Analyse der historisch-ästhetisch motivierten hierarchischen Gefälle zwischen Materie und kultiviertem Malergeist, zwischen Betrachteten und Betrachter.

Um die Malerei selbst kümmerte sich unter den Zeitgenossen nur Emile Zola, der meinte, Manet gehe es nicht um das Motiv, sondern um die Gelegenheit, ästhe-

tisch wohlponderierte, interessante Fleckenmalerei zu machen. Völlig uninteressant wäre dabei, ob der Akt nun schön sei oder nicht (Zola 1867/1988). Selbstverständlich hingegen scheint es für Zola gewesen zu sein, dass ein malerisches Exerzitium am Motiv des Weiblichen Akts durchdekliniert wurde – auch dies ist für die feministische Kunstwissenschaft von Interesse, denn die metaphorisch wie ikonographisch und malpraktisch auffällige Synonymität von Malerei und Weiblichkeit zeigt sich in der westlichen Kunstgeschichte in vielerlei Varianten, die u. a. Silvia Eiblmayr für das 20. Jahrhundert verfolgt hat (Eiblmayr 1993). Diese Verschränkung ist symptomatisch für den Status des weiblichen Bildkörpers im „System visueller Repräsentation“ (ebenda, Kap.1.), wie es die feministische Bildwissenschaft untersucht. Dürers vielzitatierter *Zeichner des Liegenden Weibes* von 1525 aus einem Traktat zur Malerei z. B. erscheint als Lehrbild über den Zusammenhang von Zentralperspektive und hierarchischer Geschlechterkonstruktion in diesem System, besonders wenn der *Zeichner des sitzenden Mannes* als Pendant daneben gesehen wird. Der *Zeichner des liegenden Weibes* verweist außerdem als Vorläufer auf den Bildtypus „Maler und Modell“. Über die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern im Kunstsystem geben die Selbstbildnisse männlicher Künstler mit Modell besonders deutliche Auskunft, wie z. B. die Selbstbildnisse von Lovis Corinth. Hier wird das Modell gleichsam zum Autoritätssiegel der Figur des Künstlers, zum Berufsblem. Gleichzeitig jedoch transportieren manche dieser Selbstporträts mit weiblichem Akt die Gefährdung dieses männlichen Künstlersubjekts angesichts der instabilen Grenzziehungen zum sexuellen Begehren, das sich in das ästhetische Begehren einzumischen droht. So labil diese Grenzziehungen auch sein mögen, sie sind es, die den Kunststatus seiner Produktion gewährleisten müssen.

Zurück zu Manet: Für Foucault leitet er einen ästhetischen Wandel ein, der ihn zum Wegbereiter moderner Malerei macht. Aus dem sanften Licht, das Tizians ‚Venus‘ umgibt, wird für ihn bei Manet ein starkes, frontales Licht, das von dort kommt, wo die Beschauer stehen. Für ihn sind deshalb das Licht und der Blick der Beschauer identisch: „... es ist unser Blick, der, ..., sie beleuchtet. ... Wir machen sie sichtbar. ... Wir sind somit verantwortlich für die Sichtbarkeit und die Nacktheit der Olympia. ... Jeder Betrachter ist somit notwendigerweise in diese Nacktheit verstrickt. Sie sehen, wie ein ästhetischer Wandel einen moralischen Skandal auslösen kann.“ (Foucault 1971/1999, 37). Das harte frontale Licht macht also nicht nur die Olympia, sondern auch die Betrachter „sichtbar“, und darin liegt, so gibt Foucault zu verstehen, der Skandal.

Formale Ab- oder Aufweichungen der gattungsüblichen visuellen Muster und Normen lösen die bereits angedeuteten, themenfixierten Deutungsprojektionen aus. Eine mimetisch adäquate malerische Repräsentation des weiblichen Akts hingegen ist z. B. angewiesen auf einen ebenso adäquat dargestellten Bildraum, auf die Illusion der Dreidimensionalität, denn sie trägt auch die Illusionsfähigkeit der

Körperdarstellung. Manets Konfrontation des Bildkörpers mit der Bildfläche hingegen stößt dem Aktsuchenden Blick „sauer“ auf, stört gleichsam das begehrende Abtasten des Bildkörpers durch den Blick, der statt auf das malerische Simulakrum weicher, warmer, weiblicher Haut, wie z. B. bei Cabanel, auf die Rauheit der Farboberfläche trifft. Aus der Augentäuschung wird eine Augenübung, die Augenenttäuschung verleitet dazu, Manets Abweichungen von den visuellen Normen entweder als Hässlichkeit und somit Olympia nicht als Venus, sondern als Hure zu sehen – so die zeitgenössischen Kritiker – oder als Denunziation – Clarks Manet denunziert den Zustand der Gesellschaft *durch* die Hure.

Die Karikaturen zur ‚Olympia‘, die zur Zeit des Salons 1865 in den Zeitschriften erschienen, zeigen, dass es um Grenzziehungen geht: Das Schöne, repräsentiert, gleichsam verkörpert im weiblichen Akt, muss eingezäunt werden, visuell wie diskursiv. Kenneth Clark rekonstruiert affirmativ die historischen Elemente dieser Grenzziehung: Natur – repräsentiert im weiblichen Körper – wird zum Kunstschönen – repräsentiert im Akt – transformiert, Ungeformtes zur Form, sexuelles Begehren zum interesselosen Genuss des Kunstkenner. Das schwarze Band der Olympia hebt für den französischen Schriftsteller Michel Leiris eben jene Grenze auf, wenn er beobachtet: „... diese Bagatelle, die für Manet vielleicht nur ein kapriziös gezeichneter Schwarzton auf der Blässe des Halses war, ist für uns mehr als eine bloße Verzierung: Das Detail ohne Notwendigkeit, das den Blick einfängt und Olympia erst existent macht. So wie der Gegenstand, der als Fremdkörper dem lebendigen Leib beigegeben ist und dessen Präsenz verstärkt, die Erektion des Fetischisten bewirkt.“ (Leiris 1989, 214) Interessant aus feministischer Sicht ist hier nicht nur die scharfe Selbstbeobachtung des Fetischisten, sondern auch das klare, kollektive „uns“ – wer wird hier bezeichnet? Für Leiris birgt im übrigen die Präsenz der schwarzen Dienerin „den Appell an Wonnen, die der Alltagswelt fremd sind.“ (ebenda 75) Ein weiterer Aspekt feministischer Analyse zeigt sich, der unseren Zeitrahmen übersteigt: Neben das Weibliche als das begehrte Andere tritt das Fremde, in den Bildern der Orientalisten meist in Kombination. Leiris liest es im Rahmen eines hegemonialen Autordiskurses, der auch den männlichen Betrachter ermächtigt. An einen feministischen Diskurs lassen sich alle Fragen der Differenz anschließen, an einen hegemonialen Autordiskurs hingegen nicht.

Normative Überschreitungen, selbst minimale, gefährden das Regelsystem der Kunst. Deshalb müssen Grenzmarkierungen gesetzt werden in Form von Begriffen wie: Das Hässliche, das Obszöne. Das Obszöne steht unter Strafe, seine Grenzen jedoch müssen immer wieder aufs Neue gerichtlich bestimmt werden. Auch mit diesem Feld setzt sich v.a. die feministische Bildwissenschaft auseinander: Lynda Nead hat in ihrer Studie über den weiblichen Akt vor allem den Zusammenhang zwischen dem Kunstschönen, dem Weiblichen, dem Obszönen und den dazugehörigen Diskursen beleuchtet (Nead 1992). Feministische Bildwissenschaft fragt nach den Diskursmustern, die den Kontext für die Abgrenzungsmanöver zwischen

Kunst und Obszönem bilden, nach den Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern, die diese bestimmen, nach dem Status der Aktbilder und der Medien, in denen sie produziert werden, nach den Produktionsbedingungen und den formalästhetischen Differenzierungsdynamiken, die diese Grenzziehungen absichern sollen. So kommen auch die Wechselwirkungen zwischen Malerei und Fotografie, zwischen Bildern der Massenkultur und der Hochkunst, zwischen Kunst und neueren Medien, gerade bezogen auf das nach wie vor präzente Motiv des weiblichen Aktes, in den Blick. Hier wäre ein weiteres Moment der Anregung für die etablierte Kunstgeschichte gegeben: Feministische Fragestellungen verhelfen zu einem neuen Blick auf den Konnex unterschiedlicher Bildmedien, über die Grenzen von Hoch- und Populärkunst hinweg, und das wiederum ist ein immer wieder formulierter Anspruch der Kunstgeschichte, besonders in letzter Zeit, wenn es um die Kompetenzen des Fachs gegenüber den Neuen Bildmedien geht.

Eines allerdings erwarte ich mir nicht von der feministischen Kunstwissenschaft: Die feministische Kritik bzw. Dekonstruktion von Bildern von Weiblichkeit und – als zwangsläufige Folge – von Modellen patriarchaler Autorschaft wird für mich nicht praktiziert mit dem Ziel, *hinter* diesen Konstrukten eine „authentische“ Weiblichkeit zu finden. Das wäre nichts anderes als eine Umkehrung von bisherigen kulturellen Praktiken zur Fixierung dominanter Identitäten.

Literatur

- Aglionby, William* (1685): *Painting Illustrated in Three Dialogues...*, London, dort: An Explanation of some Terms of the Art of Painting; zit. nach Pointon, Marcia: Rate, wer zum Essen kommt! Allegorie und Körper in Manets Frühstück im Freien, in: Söntgen, Beate (Hg.) (1996), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin, S. 163f.
- Bernheimer, Charles* (1994): *Manets Olympia: Der Skandal auf der Leinwand*, in: Weissberg, Liliane (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/Main.
- Clark, Kenneth* (1956): *The Nude: A Study of Ideal Art*, London.
- Clark, Timothy J.* (1984): *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, London.
- Eagleton, Terry* (1990): *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford.
- Eiblmayr, Silvia* (1993): *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin.
- Foucault, Michel* (1971): *Die Malerei von Manet* (Vortrag, erstmals erschienen 1989), übersetzt von Geble, Peter, Berlin, 1999.

- Leiris, Michel* (1989): *Das Band am Hals der Olympia*, Frankfurt am Main.
- Nead, Lynda* (1992): *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London.
- Pointon, Marcia* (1990): *Naked Authority: the Body in Western Painting 1830 - 1908*, Cambridge.
- Solomon-Godeau, Abigail* (1997): *Male Trouble. A Crisis in Representation*, London.
- Zola, Emile* (1867): *Edouard Manet*, dt. in: *Zola, Emile: Die Salons von 1866 - 1896. Schriften zur Kunst. Mit einem Vorwort von Till Neu, übersetzt von Uli Aumüller, Weinheim 1988.*

Cornelia Barisch

1. Text und Kontext

Ein zentrales Anliegen kontextualisierter Musikwissenschaft sollte es sein, die Kontexte der Werke sichtbar zu machen und als Teil der Werke zu begreifen, die in audioweniger Sicht den eigentlichen und am höchsten bewerteten Gegenstand einer wesentlich als Kompositionsgeschichte verstandenen Musikwissenschaft darstellen. Dieses Stellenrücken der Kontexte und ihrer Verbindung zu den Texten bedeutet – im Gegensatz zu Carl Dahlhaus' Fortsetzung in den Grundlagen der Musikgeschichte von 1977 also Verlagerung des Fokus von der "Form", den hergestellten Gebilden, zur "Praxis", dem gesellschaftlichen Handeln, als Gegenstand musikwissenschaftlicher Fragestellungen (1977, 14f, vgl. auch Borchard 1995). Kontextualisierung am Beispiel des Streichquartetts von Franz Hensel durchzuspielen, beleuchtet nun allerdings einen Bruchfall, denn das Streichquartett präsentiert die Idee von "Musikgeschichte als Geschichte musikalischer Werke"