

Exkludiert – Exponiert

Präsenz und Präsentation von Künstlerinnen und ihren Werken in Ausstellungen zur Kunst um 1800

Klara von Lindern

In den Jahren zwischen 1974 und 1981 kuratierte der Kunstwissenschaftler und Museumsdirektor Werner Hofmann an der Hamburger Kunsthalle mit Unterstützung des von ihm angeleiteten Teams einen insgesamt neunteiligen Ausstellungszyklus mit dem Titel *Kunst um 1800*, der seither zu einer wichtigen Referenz in der bundesdeutschen Ausstellungsgeschichte geworden ist. Beginnend mit *Ossian und die Kunst um 1800* folgten acht weitere Ausstellungen, die nacheinander jeweils einen Künstler und sein Œuvre ins Zentrum der Betrachtung rückten und ihn als Protagonisten einer um 1800 angesetzten Umbruchszeit an der Schwelle zur Moderne präsentierten: 1974 *Caspar David Friedrich*, 1975 nacheinander *Johann Heinrich Füssli*, *William Blake* und *Johann Tobias Sergel*, 1976 *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, 1977 *Runge in seiner Zeit*, 1979 *John Flaxmann. Mythologie und Industrie* und schließlich 1980/81 *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen*.¹ Zahlreichen Besucher:innen und Rezipient:innen der Ausstellungen erschienen die in insgesamt sieben Jahren entwickelten Thesen des Zyklus zweifellos sehr zeitgemäß und aktuell – unter anderem das Verwerfen starrer Epochen-Einteilungsschemata wie Klassizismus und Romantik als vermeintlich gegensätzliche Pole oder eine Kontextualisierung der Protagonisten und Werke nicht nur mit historischen, sondern auch mit zeitgenössischen Diskursen. Zugleich verdeutlichen die Ausstellungen aber ein Kernproblem der Kunstgeschichte, das insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit zunehmender Vehemenz offengelegt und kritisiert worden ist: Unter den ausgestellten Protagonisten befand sich keine einzige Künstlerin.²

1 Vgl. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/um-1800-kunst-ausstellen-als-wissenschaftliche-praxis-vom-22.07.2022>.

2 Ähnlich verhält es sich mit weiteren kunstgeschichtlichen Überblickswerken aus der Feder Werner Hofmanns. Bereits in den 1980er Jahren kritisierte die Künstlerin Gisela Breitling diesen Umstand: »1957 erschien in der sehr verbreiteten Taschenbuchreihe ›Bücher des Wissens‹ Werner Hofmanns ›Zeichen und Gestalt – die Malerei des 20. Jahrhunderts‹. Unter den 252 im Text angeführten Personen werden fünf Frauen genannt (das sind 2 %) [...]. Einen ganzen

Folgt man der Logik des Zyklus *Kunst um 1800*, müsste man davon ausgehen, dass Künstlerinnen³ innerhalb der Entwicklung der Kunst dieses Zeitraums keine Rolle gespielt haben. Dabei sind diese neun Ausstellungen keineswegs eine Ausnahme, sondern bestätigen die traurige Regel ihres weitgehenden Ausschlusses bereits zu Lebzeiten aus Institutionen wie etwa Akademien und aus dem Kunstmarkt, später aus kunstwissenschaftlichen Publikationen sowie aus Sammlungen und Ausstellungen. Insbesondere die feministische Kunstgeschichtsschreibung bemüht sich seit den 1960er Jahren, Ursachen und Wirkungen dieses Missstandes aufzuspüren und ihnen entgegenzuwirken (vgl. Hatt/Klonk 2006). Die Kunsthistorikerin Linda Nochlin stellte in ihrem erstmals 1971 erschienenen, sprechend betitelten Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?* fest, die historischen Wurzeln des Problems lägen vor allem in gesellschaftlichen und institutionellen Strukturen begründet: Beispielsweise im Verweigern von lediglich Männern offenstehenden Ausbildungsmöglichkeiten, vom eingeschränkten Zutritt zu Akademien oder in vergleichweisen Schwierigkeiten in Verbindung mit Bildungsreisen und der Leitung groß angelegter Atelierbetriebe (vgl. Nochlin 1988: 150, 158f., 160, 163f.). Anstelle der Suche nach Gegenbeispielen in Form vermeintlich »unentdeckter« Künstlerinnen rief Nochlin vielmehr dazu auf, jene strukturellen und gesellschaftlichen Probleme offenzulegen und damit zugleich den »white Western male viewpoint« (ebd.: 146) kritisch zu hinterfragen. Durch eine prominente Präsentation von »Ausnahmen« laufe man Gefahr, die über Jahrhunderte hinweg von zumeist männlichen Autoren geprägte Annahme einer quasi-natürlichen Überlegenheit männlicher Künstler als »Regel« unbeabsichtigt zu stärken (vgl. ebd.).

Rund fünfzehn Jahre später erweiterten die Initiatorinnen⁴ des Berliner Ausstellungsprojektes *Das Verborgene Museum* die von Linda Nochlin vorgebrachte Kritik um den Blick auf die anhaltende Produktion struktureller Ungleichheiten zwischen männlichen und weiblichen (bzw. als »männlich« und »weiblich« gelesenen)

Satz hat Hofmann außer Taeuber-Arp keiner Künstlerin gegönnt«. Im selben Atemzug folgte Breitling, auf die Problematik der Unterrepräsentation von weiblichen Künstlerinnen hinweisend: »Hofmanns Buch war so etwas wie ein Standardwerk. Alle mit Kunst befaßten Leute besaßen es« (Breitling 1987: 43).

- 3 Wenngleich die Künstler:innen, deren Arbeiten in den hier zu analysierenden Ausstellungen präsentiert wurden, im Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte überwiegend von einem binären Geschlechtersystem ausgehend als »weiblich« bzw. »männlich« gelesen wurden, verwendet der vorliegende Beitrag diese Begriffe ebenso wie die Bezeichnungen »Künstlerin« und »Künstler« im Bewusstsein, dass die Selbstwahrnehmung oder Selbstbezeichnung der Akteur:innen nicht zwangsläufig ihrer Fremdwahrnehmung und -einordnung in ein binäres Geschlechtersystem entsprochen haben muss.
- 4 Angeregt und realisiert wurde das Ausstellungsprojekt durch die Künstlerinnen Gisela Breitling und Evelyn Kuwertz in Zusammenarbeit mit der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin; am Katalog waren außerdem Ruth Nobs-Greter, Lida von Mengden, Marina Sauer, Ulrike Haß und Gisela Zies beteiligt.

Künstler:innen in *musealen* Sammlungs- und Ausstellungsstrategien. Anlässlich des 750. Jubiläums der Stadt Berlin im Jahr 1987 verfolgten sie das Ziel, in Depots schlummernde, weitgehend unbekannte Arbeiten von Künstlerinnen in den Berliner Museen und Sammlungen ausfindig zu machen. In zwei Ausstellungsteilen wurden eine Auswahl der historischen Funde in chronologischer Ordnung sowie daran anschließend eine kleinere Schau mit zeitgenössischen Werken präsentiert. Der Titel, so die Organisatorinnen, verweise »auf die unsichtbare künstlerische Tradition der Frauen, ihren Ausschluss aus dem ›imaginären Museum‹ der Kunst, in der sie nicht als Handelnde [...], sondern vorwiegend als männliche Projektionen und Imaginationen« erschienen (Breitling/Flagmeier 1987: 7). Er mache außerdem »eine Utopie sichtbar, eine mögliche, noch ungeschriebene, zu Teilen vielleicht für immer fragmentarische Geschichte der Kunst von Frauen« (ebd.). Dabei, so die Autorinnen, seien derartige, separierte Ausstellungen der Arbeiten von Künstlerinnen »– also auch das Verborgene Museum – lediglich Ausdruck der Tatsache, daß die Kunst von Frauen jeher einer ›Sonderbehandlung‹ unterzogen wurde« (ebd.: 7f.): »Frauenausstellungen« seien »kein Indiz für weibliche Separierungswünsche, sondern Antwort auf männlich bestimmte Ausgrenzungspolitik« (ebd.). Als trauriges Ergebnis ihrer Recherchen in diversen Berliner Museen folgerten die Initiatorinnen: »Werke von Künstlerinnen – anders als die der Künstler – sind ganz offensichtlich nicht systematisch gesammelt worden« (ebd.: 7). Und auch im Jahr 2013 stellte die Kunsthistorikerin Monika Kaiser fest: »Bis heute bestehen Ungleichbehandlungen zwischen Künstlerinnen und Künstlern im Ausstellungswesen. [...] Sie bezeugen in dieser Funktion die Diskriminierung von Künstlerinnen auf institutioneller Ebene« (Kaiser 2013: 11).

Wenngleich sich bereits aus diesen exemplarisch zitierten Ansätzen der Jahrzehnte seit 1970 eine Notwendigkeit des Fokussierens nicht nur auf die ausstellungsbezogenen und sichtbaren, sondern insbesondere auch auf die sammlungsbezogenen und nicht selten unsichtbaren Anteile musealer Arbeit (vgl. Hemken 2015: 364) ergibt, richtet der Beitrag im Folgenden den Blick auf kuratorische Strategien und Methoden der Präsentation von Künstlerinnen und ihren Werken in Ausstellungen zur Kunst um 1800. Obwohl die Situation in der Literaturgeschichte vergleichbar mit den Beobachtungen kritischer Kunstwissenschaftler:innen ist, wie unter anderem Gabriele Dürbeck wiederholt betont hat (vgl. Dürbeck 2000: 258, 276), fokussiert sich der Beitrag – vor allem dem fachlichen Hintergrund der Autorin geschuldet – auf jüngste Ansätze in *Kunstaussstellungen*. In Ausstellungsanalysen ausgewählter Fallbeispiele werden im Folgenden kuratorische Strategien zur Präsentation von Künstlerinnen der Zeit um 1800 und ihrer Werke kritisch in den Blick genommen, vorgestellt unter den Schlagworten ›Gegenüberstellung‹, ›Neulektüre‹, ›Erweiterung‹ und ›Intervention‹. Ausgehend von der Untersuchung von Displays und Szenografien ebenso wie der begleitend herausgegebenen Ausstellungskataloge sollen dabei Potenziale dieser Methoden, Ansätze und Vorgehensweisen

aufgezeigt werden, die sich auch als gewinnbringend für die Entwicklung diversitätssensibler Ausstellungen an Literaturmuseen erweisen dürften. Nicht zuletzt plädiert der Beitrag grundsätzlich für ein stärkeres Einbeziehen von Ausstellungen und ihrer Wirkmacht in eine kritische kunst- und literaturwissenschaftliche Forschung, umgekehrt jedoch auch für deren Einbeziehen in die kuratorische Praxis.⁵

Auf Augenhöhe! Bilder im Dialog

Beim ersten Fallbeispiel handelt es sich um die zwischen Februar und Juli 2020 im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt veranstaltete Ausstellung *Talent kennt kein Geschlecht. Malerinnen und Maler der Romantik auf Augenhöhe*. Anders als etwa im Fall des zuvor angesprochenen Berliner Projektes *Das Verborgene Museum* wurden dort nicht ausschließlich Werke von Künstlerinnen präsentiert, sondern mit 55 der insgesamt 91 Exponate betrug ihr Anteil etwas mehr als die Hälfte.⁶ Die Hinführung im begleitenden Katalog (Eiermann 2020a) verweist auf eine Besonderheit der im frühen 20. Jahrhundert von Georg Schäfer zusammengetragenen Sammlung, die gegenwärtig den Kernbestand des Museums bildet: Von Beginn an umfasste sie auch »einige Gemälde und Zeichnungen, die im 19. Jahrhundert von Frauen ausgeführt wurden« (Eiermann 2020b: 7). Dieser der Sammlung inhärente Ansatz wurde zum Ausgangspunkt des Ausstellungskonzeptes, Werke von Malerinnen und Malern der Romantik einander in unterschiedlichen, thematisch-motivisch geordneten Sektionen geordnet gegenüberzustellen und damit einen Vergleich auf Augenhöhe – sowohl rein praktisch bezogen auf die Displays als auch im übertragenen Sinne – anzustreben. Ähnlich wie unter anderem von Linda Nochlin im bereits zitierten Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?* gefordert und exemplarisch vorgeführt, bezogen das Schweinfurter kuratorische Team und insbesondere die Autor:innen des begleitend herausgegebenen Katalogs soziale Bedingungen, Kontexte und Diskurse, mit denen sich Künstlerinnen um 1800 konfrontiert sahen, in die Untersuchungen ein.

5 Ich danke Amelie May und Friederike Röpke herzlich für ihre kritische Lektüre und anregende Diskussionen zum vorliegenden Beitrag.

6 Ein Blick auf die Exponatliste zeigt allerdings, dass lediglich 14 der insgesamt 55 ausgestellten Werke von Künstlerinnen aus der hauseigenen Sammlung stammten und rund 41 externe Leihgaben erben werden mussten. Zudem handelte es sich bei mehreren dieser 14 sammlungseigenen Arbeiten um (vergleichsweise kleinformatige) Zeichnungen, die in der Regel aus konservatorischen Gründen einem Publikum nicht dauerhaft zugänglich gemacht werden. Im Vergleich mit den von den Projektbeteiligten des *Verborgenen Museums* offengelegten Sammlungsdefiziten in Berlin erscheint die Zahl 14 jedoch verhältnismäßig groß für eine ansonsten in vielen Museen marginalisierte Akteurinnengruppe.

Die Gegenüberstellungen der Werke in den Ausstellungsräumlichkeiten erfolgten in insgesamt acht Themensektionen (›Stillleben‹, ›Das höfische Porträt‹, ›Maßstab Angelika Kauffmann‹, ›Bürger und Bauern im Porträt‹, ›Künstlerinnen im Selbstbildnis‹, ›Familie und Geselligkeit‹, ›Louise Seidler und Marie Ellenrieder‹ und ›Raffael, Italien und die Nazarener‹). Innerhalb der einzelnen Sektionen überwog der Anteil der von Künstlerinnen geschaffenen Exponate dabei zumeist leicht. In den Sektionen zur Porträtkunst wurden von Künstlerinnen gemalte Künstler und *vice versa* präsentiert. Dieses kuratorische Vorgehen ermöglichte es (zusätzlich vertiefend mithilfe der Katalogbeiträge), pauschalen (Vor-)Urteilen einer angeblichen Unterlegenheit von Künstlerinnen gegenüber ihren Kollegen, die in vermeintlichen Qualitätsunterschieden der Werke sowohl auf materiell-technischer als auch vor allem auf ideell-konzeptueller Ebene zu finden sei, aktiv im Raum zu widersprechen. Eine seit »dem 17. Jahrhundert [...] traditionelle Themenzuweisung an Künstler und Künstlerinnen« (ebd.: 8) im Rahmen einer Hierarchie der einzelnen Gattungen, in deren Folge ihnen die Bereiche etwa der Porträt- oder Stilllebenmalerei als »angemessen« zugesprochen wurden, sei *de facto* bereits zu ihren Lebzeiten als überholt anzusehen gewesen: Sie wurde entsprechend von »Malerinnen im 19. Jahrhundert auf breiter Front durchbrochen« (ebd.). Auf technischer und formatspezifischer Ebene zeigten sich innerhalb der Ausstellungsräume im direkten Vergleich der Exponate *keine* etwaigen, regelhaft auftretenden Unterschiede – die Werke widersprachen somit dem lange Zeit durch eine männlich dominierte Kunstgeschichtsschreibung vorherrschenden Narrativ einer technischen Unterlegenheit von Künstlerinnen oder ihrer Beschränkung auf »angemessene«, »zarte« und vermeintlich »weibliche« kleinere Formate. Auch die Szenografie durchbrach dieses Narrativ. Beispielsweise boten sich den Besucher:innen schon von weitem Blickachsen auf nebeneinander gehängte Arbeiten von Vertreter:innen beider Geschlechter (vgl. Abb. 1). Auf Distanz und rein von den Displays bzw. vielmehr den Exponaten selbst ausgehend war es jedoch ohne eine zusätzliche Lektüre von Beschilderung, Objekt- oder Katalogtexten nicht möglich, das Geschlecht der Urheber:innen zu erkennen. Während rechts und links außen Bildnisse von der Hand Franz Krügers und Johann Georg Ziesenis d.J. zu sehen sind, schufen Julie Gräfin von Egloffstein und Anna Dorothea Therbusch die dazwischen präsentierten Werke – der fotografisch nachempfundene Blick (vgl. Abb. 1) auf das Display zeigt jedoch zunächst vier nebeneinander gehängte, höfische Porträts ohne eine Markierung des Geschlechtes der Urheber:innen.



Abb. 1: Blick in die Ausstellung »Talent kennt kein Geschlecht. Malerinnen und Maler der Romantik auf Augenhöhe« im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 2020. Foto: Museum Georg Schäfer.

Auf inhaltlich-kompositorischer Ebene hingegen ergaben sich in Teilen durchaus Unterschiede zwischen Gemälden weiblicher und männlicher Urheber:innen, deren systematische und vertiefende Diskussion in den Beiträgen des Ausstellungskataloges zu finden ist. So zeigte sich beispielsweise in religiösen Historiengemälden eine jeweils unterschiedliche Charakterisierung auftretender Protagonistinnen. Die Malerin Louise Seidler inszenierte die von Abraham verstoßene Hagar als selbstbestimmte Mutterfigur, statt dem damals geläufigen Topos entsprechend als schuldbewusste und zu verurteilende Sünderin. Wie Bärbel Kovalevski darlegt, berührte die Entscheidung Seidlers jedoch auch zeitgenössische, soziale Diskurse des 19. Jahrhunderts: Sie »wandte sich gegen die [...] gesellschaftliche Praxis der Verurteilung unehelicher Mütter, die sie auch in ihrer nächsten

Umgebung erlebte, und setzte dagegen ein lehrhaftes Gleichnis für die Barmherzigkeit Gottes, der auch unehelichen Kindern eine Zukunft verhieß« (Kovalevski 2020: 38). Ihr Werk ist somit als kritische Aktualisierung eines historisch geprägten Topos zu verstehen. In ähnlicher Weise unterschieden sich im 19. Jahrhundert auch die von Künstlerinnen geschaffenen Mariendarstellungen von denen der Künstler. So setzten zwar »besonders die Nazarener neue Akzente, wenn sie das aus dem Mittelalter tradierte Rollenbild einer göttlichen, ja erhabenen Maria nicht übernahmen« (ebd.: 41). Eine »aktive Rolle im Heilsgeschehen« (ebd.: 42f.) jedoch gestand ihr wiederum eine Künstlerin zu. Die in Konstanz geborene und ab 1829 als Badische Hofmalerin tätige Marie Ellenrieder stellte ihre *Maria mit dem Christusknaben* als Mutter an der Schwelle zwischen göttlicher und lebensweltlicher Sphäre dar, die »hoheitsvoll ihren Sohn Jesus den Menschen zuführt, seinen Weg und seine Aufgabe erkennend« (ebd.). Aber auch die Sektionen zur Gattung des Porträts lenkten den Blick auf eine Selbstbestimmtheit der Künstlerinnen um 1800 und auf aktiv von ihnen eingeführte oder geprägte Darstellungsmodi (vgl. Eiermann 2020c: 70, 92).

Gerade mittels dieser Methode der Gegenüberstellung von Künstlerinnen und Künstlern gelang in der Ausstellung das Herausarbeiten entscheidender und *tatsächlich vorhandener* Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die jedoch deutlich von Vorurteilen einer über Jahrhunderte vor allem männlich geprägten Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung abwichen. Die Präsentation der Exponate von Künstlerinnen der Romantik im direkten Vergleich mit Werken ihrer männlichen Kollegen kann also insofern als sinnvoll und erkenntnisgenerierend angesehen werden, als dass dieser Vergleich ihre *aktive* Auseinandersetzung sowohl mit ihrer eigenen Position als auch mit Bildthemen in den von ihnen geschaffenen Werken offenbarte. Damit dekonstruierte dieser kuratorische Ansatz über Jahrhunderte hinweg konstruierte Narrative einer vermeintlichen männlichen ›Überlegenheit‹ in einer Deutlichkeit, die in einer Ausstellung mit Arbeiten ausschließlich von Künstlerinnen um 1800 so vermutlich nicht hervorgetreten wäre. Selbst wenn eine selbstverständliche(re) Inklusion von Künstlerinnen (bzw. allgemein von Künstler:innen) in Sammlungen und Museen ohne einen expliziten Hinweis auf ihr Geschlecht als mittel- und langfristige Zielsetzung wünschenswert erscheint, zeigt sich bereits anhand dieser Ausstellung, dass kuratorische Strategien individuell auf den Einzelfall bzw. auf die konkreten Ausstellungssituationen hin zugeschnitten werden müssen.

Painting, drawing – and beyond! Zum Rollenspektrum weiblicher Akteurinnen

Nicht nur mit einer kritischen Neulektüre, sondern vor allem auch mit einer Erweiterung (auf mehreren Ebenen) lässt sich das Konzept des zweiten, im Folgenden vorgestellten Fallbeispiels umschreiben. Die Ausstellung *Pre-Raphaelite Sisters* wurde

zwischen Oktober 2020 und Januar 2021 in der National Portrait Gallery in London gezeigt. Die Organisator:innen beabsichtigten mit der umfangreichen Schau eine gründliche Revision der bestehenden Forschungs- und Ausstellungshistorie zu Rollen und Rollenbildern von mit dem Pre-Raphaelite Movement, einem in England seit 1848 bestehenden Verbund von Künstler:innen und Schriftsteller:innen (vgl. Rosenfeld 2012: 5), sowie assoziierten Akteur:innen:

170 years after the first pictures were exhibited by the Pre-Raphaelite Brotherhood in 1849, Pre-Raphaelite Sisters explores the overlooked contribution of twelve women to this iconic artistic movement. [...] [T]his show reveals the women behind the pictures and their creative roles in Pre-Raphaelite's successive phases between 1850 and 1900 (Pre-Raphaelite Sisters 2019/20).

Als Ursache für ihre weitgehende Exklusion aus der Geschichte des Pre-Raphaelite Movement über einen langen Zeitraum hinweg beschrieben die Kurator:innen und Autor:innen der Katalogbeiträge interessanterweise weniger Ignoranz, Ausschluss oder Abwertung durch ihre Zeitgenoss:innen während ihrer eigenen Wirkungszeit, sondern vor allem die Kunstgeschichtsschreibung und Museumspolitik in den Folgejahrzehnten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein (vgl. Marsh 2019b: 11, Smith 2019: 182). Begleitet wurde diese Entwicklung durch eine problematische Medialisierung und Popularisierung von Geschlechterrollen etwa in Fernsehsendungen oder Spielfilmen zu jener künstlerischen Bewegung (vgl. Smith 2019: 185). In ihrem einleitenden Beitrag gibt die hauptverantwortliche Kuratorin der Ausstellung Jan Marsh einen Überblick über die kunstwissenschaftliche Ausgangslage, mit der sich das Team der Londoner Ausstellung konfrontiert sah: Während die große Retrospektive *The Pre-Raphaelites* in der Tate Gallery im Jahr 1984 die Wiederbeschäftigung mit der künstlerischen Bewegung grundsätzlich beflügelt habe, sei unter den gezeigten Akteur:innen mit Elizabeth Siddal nur eine einzige Künstlerin in die Ausstellung inkludiert worden. Rund fünf Jahre später habe die Schau *Pre-Raphaelite Women Artists* die Arbeiten von insgesamt 18 Künstlerinnen versammelt; in der 2012 gezeigten Ausstellung *Pre-Raphaelites: Victorian Avantgarde* wiederum sei – was das Berücksichtigen von Künstlerinnen angeht – gewissermaßen ein Rückschritt zu verzeichnen gewesen:

[It] contained 175 exhibits, which included nine pictorial works by women: four small watercolours by [Elizabeth] Siddal, two very small nature studies by Rosa Brett, two photographs by Julia Margaret Cameron and a satirical illustration by Florence Claxton. These were augmented by four textiles designed or worked by May Morris and her aunt Elizabeth Burden, which effectively consigned female artists to the minor, decorative arts (Marsh 2019b: 11).

Der Ausstellung *Pre-Raphaelite Sisters* lag jedoch nicht allein das Bestreben zugrunde, den noch immer vor allem mit männlichen Akteuren besetzten Kanon viktorianischer bzw. speziell prä-raffaelitischer Kunst um Akteurinnen zu erweitern und diese endgültig im Bewusstsein von Fachvertreter:innen und Ausstellungspublikum zu verankern. Denn jenseits von Künstlerinnen standen auch Modelle, Ehefrauen und weitere mit dem Pre-Raphaelite Movement assoziierte Frauen im Fokus der Schau – die vorzunehmende Erweiterung betraf also in einem zweiten Schritt auch die ganz unterschiedlichen Rollen, in denen weibliche Akteurinnen selbstbestimmt und aktiv Einfluss auf die Entwicklung der Bewegung, die daraus hervorgehende Kunst sowie auf die zeitgenössische Wahrnehmung und Rezeption nahmen.



Abb. 2: Blick in die Ausstellung »Pre-Raphaelite Sisters« in der National Portrait Gallery, London, 2019/20. Foto: National Portrait Gallery.

Die einzelnen Sektionsüberschriften der Ausstellung bestanden jeweils aus den Namen der insgesamt 12 Frauen, denen die Schau sich widmete (Georgiana Burne-Jones, Fanny Cornforth, Evelyn de Morgan, Fanny Eaton, Effie Millais, Annie Miller, Jane Morris, Christina Rossetti, Elizabeth Siddal, Marie Spartali Stillman, Joanna Wells und Maria Zambaco). Innerhalb jeder Sektion beleuchtete eine Zusammenstellung an Exponaten differenziert die unterschiedlichen Rollen der einzelnen Akteurinnen. Dabei wurde nicht wertend nach der Art und Weise dieser Rolle unterschieden, einer Künstlerin wurde ebenso eine eigene Sektion gewidmet wie

einer in anderer Form in die Bewegung involvierten Person. Somit wurde prinzipiell jeder von ihnen ein gleichermaßen *aktiver*, gestaltgebender Part darin zugestanden. Der Titel der Ausstellung unterstreicht dies zusätzlich: Als ›Schwestern‹ statt als Künstlerinnen bezeichnet, standen die Akteurinnen gleichberechtigt nebeneinander. Zwar wurden sie innerhalb der einzelnen Sektionen teilweise auch über Exponate vorgestellt, die von Künstlern des Pre-Raphaelite Movement geschaffen worden waren – beispielsweise mit Porträts oder auch indirekt porträtiert in Werken, für die sie Modell gestanden hatten (vgl. Abb. 2). Die Dokumentationsfotografie zeigt einen Blick in die Sektionen zu Elizabeth Siddal (links sowie auf der farbig gestrichenen Wand) und Annie Miller (rechts). Die drei neben die Vitrine gehängten Exponate wurden von Siddal selbst angefertigt, während sie ihren Kollegen Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais und Walter Howell Deverell in den drei daran anschließenden Werken Modell saß – wiederum gefolgt von zwei eigenhändig durch sie geschaffenen Arbeiten. Die Gemälde auf der rechten Wand zeigen Annie Miller in Rollen, die sie als Modell für Dante Gabriel Rossetti (hier in Kopie durch Charles Fairfax Murray) und William Holman Hunt einnahm. Unter der prominent sichtbaren Sektionsbetitelung in Form der Namen der jeweiligen Person (rechts am Beispiel Annie Millers) wurde dieser männliche Blick in den entsprechenden, nicht von ihnen selbst gemalten Arbeiten jedoch subsumiert und damit lediglich als *eine* mögliche, einzunehmende Perspektive oder eine Sichtweise auf die betreffende Person präsentiert, deren eigene Identität in Form ihres Namens darüberstand.

Insbesondere der Katalog zur Ausstellung fächert in mehreren Aufsätzen die unterschiedlichen aktiven Rollen der einzelnen Protagonistinnen innerhalb des Pre-Raphaelite Movement differenziert und unter Bezugnahme auf die historischen Kontexte auf:

[They] were not only fellow artists in Pre-Raphaelitism; they also [...] were cast as models, acted as inspiration, worked as helpmeets and life partners, stitched costumes, kept accounts, promoted the careers of husbands, brothers, friends, wrote reviews, managed homes and families [...] all of which active roles demonstrate female engagement and agency, although apparently invisible to history (Marsh 2019b: 11).

Nicht nur durch das Ausführen von Kunstwerken (die hier gleichzeitig dennoch in einer bislang kaum dagewesenen Dichte versammelt und präsentiert wurden!), sondern auch durch die aktive und gestaltgebende Einflussnahme auf die im Entstehen begriffenen Werke während des Modellsitzens oder durch das Schreiben von Biografien, wie etwa aus der Feder Georgiana Burne Jones' über ihren Ehemann Edward (vgl. Marsh 2019a: 134), trugen die Akteurinnen entscheidend zur Entwicklung der Bewegung, ihrer künstlerischen Zeugnisse und ihrer Außenwahrnehmung bei. Auch das Anfertigen oder Auswählen von Requisiten und Kostümen für Gemäl-

de, wie es unter anderem Effie Millais tat (vgl. ebd.: 50–52), wirkte sich entscheidend auf die Kunstproduktion aus und formte das geschaffene Bild einer darin imaginierten und dargestellten Epoche. Nicht zuletzt auch durch das Anfertigen und Tragen bestimmter Kleidung und durch das Ausstatten von Häusern, in denen Besucher:innen empfangen wurden, waren gerade die Frauen innerhalb des Pre-Raphaelite Movement prägend für das gesellschaftliche Bild der Bewegung und darüber hinaus stilgebende ›Trendsetterinnen‹ im viktorianischen England (vgl. Gere 2019: 145). Durch diese differenzierte Gegenlektüre und Erweiterung der bestehenden Forschungs- und Ausstellungslandschaft zum Pre-Raphaelite Movement gehen Ausstellung und Katalog über bisherige kunstwissenschaftliche Inklusionsansätze hinaus. Sie scheinen damit zugleich eine (implizite) Kritik an früheren, feministischen Ansätzen als zu einseitig in einer reinen Fokussierung auf Frauen in ihrer Rolle als *Künstlerinnen* zu enthalten. Die hier gewählte Sichtweise lässt sich außerdem auf Akteurinnen alternativer Epochen und Zeiträume übertragen. Sie erweist sich generell als eine kuratorische Strategie zur Sichtbarmachung von Frauen als marginalisierte Gruppe in Museen und Sammlungen, die sich überdies selbst dann umsetzen lässt, wenn die Bestände keine von weiblicher Hand gefertigten Exponate enthalten. Unter den im Kontext der Ausstellung *Pre-Raphaelite Sisters* versammelten Werken waren nicht ausschließlich bisher weitgehend unbeachtete, sondern auch zahlreiche bereits zuvor vielbeachtete Arbeiten von Künstlerinnen, die nunmehr aus einer alternativen Perspektive neu fokussiert wurden. Damit wurden bestehende Sammlungsbestände gegen den Strich bzw. in Erweiterung der bestehenden Forschung neu gelesen – ein Vorgehen, das sich mit flexiblen Fokussierungen auch auf alternative, marginalisierte Gruppen und Akteur:innen auf vergleichbare Sammlungen übertragen ließe.

Neu deuten! Eine Künstlerin als Stilikone

Die kritische Neu-Betrachtung und Gegenlektüre der bestehenden Forschungs- und Ausstellungslandschaft sind zentrale Parameter auch für das folgende Fallbeispiel. Die Ausstellung *Verrückt nach Angelika Kauffmann*, die zwischen Januar und September 2020 im Kunstpalast Düsseldorf gezeigt wurde, präsentierte die Werke einer Künstlerin, die bereits zu Lebzeiten Ruhm erlangte und bis in die Gegenwart hinein in zahlreichen Sammlungen präsent ist. Damit kann die Künstlerin durchaus als Ausnahmeerscheinung beschrieben werden. Die Schau fügte sich ausdrücklich in das Programm der Institution ein, die sich angesichts der in Bezug auf groß angelegte Einzelretrospektiven defizitären Ausstellungs- und Kunstgeschichte zum Ziel setzt, sich »verstärkt den Meisterinnen der Vergangenheit und Gegenwart« (Krämer/Salter 2020: 6) zu widmen. Angelegt als umfangreiche Retrospektive, setzte die hauptverantwortlich von der Kunsthistorikerin Bettina Baumgärtel ku-

rierte Schau in insgesamt neun Sektionen verschiedene Schwerpunkte, die eng mit ihrer eigenen, langjährigen Forschung zur Künstlerin korrespondierten.⁷ Mit einer vertiefenden Untersuchung an und mit den Exponaten im Ausstellungsraum sollten zugleich problematische, pauschalisierende und verkürzende Aspekte früherer Forschung erweitert, kritisch hinterfragt, aktualisiert oder in neues Licht gerückt werden. Ein Schwerpunkt lag dabei vor allem auf einer eingehenden Untersuchung der bereits durch die frühe feministische Kunstgeschichtsschreibung – unter anderem von Linda Nochlin – konstatierten Feststellung problematischer Schaffensbedingungen und mangelhafter Zugänglichkeit zu Ausbildungsstätten für Künstlerinnen (vgl. Nochlin 1988: 150, 158f.). Zwar wurde auch im Kontext der Düsseldorfer Ausstellung und ihrem begleitenden Katalog auf derlei Einschränkungen (wie etwa dem Verbot der Teilnahme an der Aktzeichenklasse trotz Kauffmanns Mitgliedschaft in der Royal Academy of Arts) hingewiesen, jedoch unter ausdrücklicher Betonung zahlreicher Chancen und Möglichkeiten, die sich der Künstlerin trotz oder ungeachtet ihres Geschlechts boten. So brachte sie schon »als Jugendliche [...] das Geld ins Haus, während Vater und Ehemann im Gefüge ihres stark frequentierten Ateliers die Aufgabe eines Assistenten übernahmen« (Baumgärtel 2020b: 11). Auch ihr taktisches Geschick hinsichtlich einer erfolgreichen »Selbstvermarktung« wird im Katalog (Baumgärtel 2020a) in unterschiedlichen Zusammenhängen aufgezeigt. Diese zeige sich beispielsweise in einer Rationalisierung ihres »Arbeitsprozess[es]« durch standardisierte »Bildformate und ohne längere Entwurfsphasen« unter Hinzuziehung eines Kopisten (ebd.: 14) sowie im gezielten Nutzen von Reproduktionsgrafik für die Verbreitung ihrer Bildmotive, auf Basis derer zahlreiche »Wand-, Decken oder Kamindekorationen [...] nach ihren Vorlagen gefertigt« wurden (ebd.: 17). Durch dieses strategische Vorgehen sei sie so »erfolgreich« gewesen, »dass sie sich Freiräume für ihr eigentliches künstlerisches Ziel«, die Historienmalerei, habe schaffen können (ebd.: 14). Wie bereits im Zuge der Ausstellung *Talent kennt kein Geschlecht* konnte also auch mit der Schau im Kunstpalast Düsseldorf demonstriert werden, dass pauschale Gattungszuweisungen mithin zu kurz greifen und im Fall Angelika Kauffmanns bereits im 18. Jahrhundert von ihr selbst durchbrochen wurden.

Ein weiterer Schwerpunkt der Retrospektive *Verrückt nach Angelika Kauffmann* lag auf selbstbestimmten Momenten ihres Kunstschaffens. Fokussiert wurde die Eigeninszenierung der Künstlerin einerseits durch einen Blick auf ihre Selbstporträts, andererseits auch im Herausstreichen ihres Anteils am Prägen neuer »Frauenbilder« in Auftragsbildnissen und nicht zuletzt auch in Historiengemälden. Entgegen zeitgenössischen Rollenbildern zeigte sie starke Heldinnen und sensible Helden. Von der Kunstgeschichtsschreibung wurde dies jedoch sehr lange nicht als bewusste

7 Neben Printpublikationen und weiteren Ausstellungen gehört dazu unter anderem auch das *Angelica Kauffmann Research Project* (<https://www.angelika-kauffmann.de> vom 22.07.2022).

Entscheidung Kauffmanns anerkannt, sondern als »stereotype Kritik, sie könne als Frau keine ›echte Männlichkeit‹ darstellen«, abgewertet – wie Bettina Baumgärtel im Katalog anmerkt, werde diese Fehleinschätzung teilweise »unhinterfragt bis heute wiederholt« (ebd.: 17). Mit der groß angelegten Düsseldorfer Retrospektive galt es also, solche über Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg transportierten Narrative kritisch zu hinterfragen und unmittelbar am Exponat zu widerlegen. Durch die Fülle an Werken konnten zugleich die Bandbreite des Kauffmann'schen Œuvres, ihr Organisationstalent und ›Marketingbewusstsein‹ sowie ihr selbstbestimmtes Agieren auf unterschiedlichen Ebenen und die ihr bereits von Zeitgenoss:innen entgegengebrachte, hohe und aktiv erworbene Anerkennung aufgezeigt werden. Eine groß angelegte, prominente Einzelausstellung erscheint im Falle Angelika Kauffmanns, deren Werke seit dem 18. Jahrhundert in zahlreichen Sammlungen präsent waren, entgegen der eingangs zitierten Warnung Linda Nochlins vor einer unbeabsichtigten Stärkung des Ausnahme-Begriffs überaus sinnig. Durch die Retrospektive konnten ihre Künstlerinnenpersönlichkeit in ihrer Vielschichtigkeit und Dichte adäquat (re-)präsentiert und zugleich pauschal getroffene Urteile und Vorurteile im Raum widerlegt werden. Wenngleich es nicht Kauffmanns generelle Inklusion in einen Kanon europäischer Kunst um 1800 zu erarbeiten galt, bedurfte es doch einer grundlegenden Revision der über Jahrhunderte verfolgten Art und Weise ihrer Präsentation.

Intervenieren! Ein Display im Display

Beim letzten Fallbeispiel handelt es sich um eine Co-Produktion der Staatlichen Tretjakow-Galerie Moskau und dem Albertinum Dresden, die gemeinschaftlich von Mitarbeiter:innen beider Institutionen erarbeitet wurde. Die Ausstellung *Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland* wurde von April bis August 2020 zunächst in Moskau, nach pandemiebedingter Verzögerung zwischen April und August 2021 im Anschluss auch in Dresden gezeigt. Wie im Fall der meisten Ausstellungen zur Kunst um 1800 sahen sich die Organisator:innen zunächst auch hier mit dem bekannten Problem einer weitgehenden Absenz an historischen, von Künstlerinnen geschaffenen Werken in den leihgebenden Sammlungen konfrontiert. Da die Schau den Blick auf das internationale Phänomen ›Romantik‹ zusätzlich bis in die Gegenwart erweiterte, um so zu verdeutlichen, »warum die Romantik als Beginn der Moderne betrachtet wird« (Träume von Freiheit 2021), reagierte das kuratorische Team mit der Präsentation von Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen, um die Leerstelle nicht bis ins 21. Jahrhundert hinein fortzusetzen. Unter anderem zählte dazu eine Installation der Künstlerin Mathilde ter Heijne, die innerhalb einer Sektion mit um 1800 geschaffenen Porträts die bereits mehrfach angesprochenen

Exklusionsmechanismen kritisch thematisierte. Diese Arbeit wurde durch das kuratorische Team also gezielt in Form einer Intervention platziert.



Abb. 3: Blick in die Ausstellung »Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland«, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, 2021. Foto: Klara von Lindern.

Die Museologin und Kuratorin Roswitha Muttenthaler hat den Begriff der Intervention im Kontext von Ausstellungen eindrucksvoll definiert. Wie sie schreibt, können sie »in ihren Intentionen und Wirkungen sowohl Aufmerksamkeiten erzeugen« oder »Wahrnehmungen [von Betrachter:innen] (um)lenken«, als auch Displays in Ausstellungen »forschend befragen« und sich dazu »konfrontierend positionieren« (Muttenthaler 2012: 383). In Form eines Kommentars bleibe dabei zwar die »ursprüngliche Präsentationsweise« der Ausstellung »präsent, gleichzeitig werde ihre Wirkweise durch veränderte Kontexte, neue Akzentuierungen und Verschiebungen des Blicks sichtbar« (ebd.: 357). Die Stärke der Intervention als *neben* alternativen Präsentationen stehender Kommentar liegt jedoch gerade darin, dass sie nicht nur von Kurator:innen oder Künstler:innen intendierte Denkanstöße geben kann, sondern darüber hinaus potenziell eine Vielzahl an neuen, möglicherweise unerwarteten Dialogen und Betrachtungsweisen beim Publikum ermöglicht, die in ihrer Spezifik individuell und damit nicht vorhersehbar sind.

In der Ausstellung *Träume von Freiheit* wurde die Intervention als kuratorisch-künstlerisches Mittel innerhalb einer Sektion eingeführt, in der mit dem Medium des (Freundschafts-)Porträts die Visualisierung und Manifestation von Akteur:innen und Netzwerken der Kunst um 1800 im Fokus stand. Absenzen und Exklusion als Form der Unsichtbarkeit wurden hier also umso sichtbarer (vgl. Abb. 3). In der Mitte des Raumes (die Abbildung zeigt die Moskauer Präsentation) platziert fand sich hier Mathilde ter Heijnes Arbeit *Woman* to go II*. Die Künstlerin beschreibt ihre Arbeit selbst wie folgt:

Dieses interaktive Kunstwerk ist ein laufendes Projekt. Jede Postkarte zeigt das Porträt einer Person, auf dem Foto als Frau identifiziert, die zwischen 1839 [...] und den 1920er Jahren lebte. Auf der Nachrichten-Seite ist die Biographie einer Frau* die einflussreich oder außergewöhnlich in ihrer Zeit war. [...] Die Postkarten können gratis mitgenommen werden, womit dem Publikum die Möglichkeit gegeben wird, eine alternative Geschichtsschreibung durch individuelle Biographien zusammen zu stellen (ter Heijnes).

Woman to Go II* kann – je nach Kontext und räumlicher Situation – also prinzipiell sowohl als autonomes, für sich stehendes Kunstwerk als auch als Intervention in eine alternative Erzählung beschrieben werden, oder sich hybrid zwischen diesen Polen bewegen (vgl. Ackermann et al. 2021: 233, 330). Innerhalb der Ausstellung *Träume von Freiheit* ergänzte die Arbeit von ter Heijne die Sektion also um die auf der Ebene der historischen Exponate weitestgehend fehlenden Porträts und Biografien und machte damit zugleich kritisch auf diese Lücke aufmerksam. Sie lud die Besucher:innen dazu ein, die Bildnisse aus der Zeit um 1800 zu ergänzen und regte sie zugleich zu einer Reflexion über fortbestehende Exklusionsmechanismen von Künstlerinnen aus dem Kunst- und Sammlungsbetrieb an. Ebenso wie die im Kontext der Ausstellung *Pre-Raphaelite Sisters* beschriebene, kuratorische Vorgehensweise einer kritischen Neulektüre (un)gezeigter Exponate zeigt sich auch im Fall der Intervention eine prinzipielle Übertragbarkeit auf weitere Sammlungs- und Ausstellungszusammenhänge. Diese künstlerische und kuratorische Strategie eignet sich für eine Sichtbarmachung und (nachträgliche) Inklusion marginalisierter Akteur:innen und Gruppen sowie für Kritik an wirkmächtigen Exklusionsmechanismen. Sie regt zur Reflexion der Kontexte und Bedingungen an, innerhalb derer sich solche Ausgrenzungen abspielten und zum Teil noch immer abspielen.

Art museums – and beyond! Ein Resümee

Der vorliegende Beitrag hatte zum Ziel, Ansätze des *Exponierens* der Arbeiten vormals weitestgehend aus Sammlungs-, Wissensbeständen und Ausstellungen

exkludierter Künstlerinnen der Zeit um 1800 am Beispiel von Kunstaussstellungen exemplarisch vorzustellen. Mit ›Gegenüberstellung‹, ›Neulektüre‹, ›Erweiterung‹ und ›Intervention‹ wurden dabei kuratorische Ansätze aufgeführt, die ihrerseits nur ein kleines Spektrum an möglichen Strategien und Vorgehensweisen abdecken.

Gerade in jüngerer Zeit sind speziell zur geschlechtergerechten und -inklusive Ausstellungspraxis diverse hilfreiche Leitfäden und Handreichungen erschienen. Diese beschränken sich keineswegs nur auf Kunstmuseen, sondern richten den Blick auch auf Institutionen aus anderen Feldern. Ein Beispiel ist der 2016 erschienene Sammelband *Gender; Technik; Museum*, in dem die Autorinnen vielfältige Strategien und Ansätze einer geschlechtergerechten Museumspraxis vorschlagen (vgl. Döring/Flitsch 2016). Als konkrete Praxis-Vorschläge führen die Autorinnen neben dem auch im vorliegenden Beitrag betrachteten Format der Intervention unter anderem eine kritische »Biografieforschung und intensiv[e] Exponat-Recherchen« als Möglichkeit zum Erschließen »verborgene[r] Geschichten von Frauen sowie weitere[r] marginalisierte[r] Themen und Gruppen« (Döring et al. 2016: 59f.) an. Dazu schlagen sie weitere Ansätze wie das Sichtbarmachen von Prozessen und Mechanismen der »black box Gender«, also bislang unhinterfragten Gesellschaftskonzepten, »Normen, Vorstellungen« durch eine Analyse der dahinter stehenden »Akteure, [...] Strategien, [...] Strukturen und Interessen, die historisch wirkmächtige Gendervorstellungen erzeugten«, vor (Hessler 2016: 21f.). Diese Praxisvorschläge sind – ebenso wie die anhand der Fallbeispiele aufgezeigten Strategien – auf Museen und Sammlungen mit ganz unterschiedlichen Themenschwerpunkten übertragbar. Als kritische Impulse sind sie entsprechend auch für die Entwicklung zukünftiger Literaturausstellungen wertvoll, eignen sie sich doch für eine Inklusion marginalisierter Akteur:innen und Gruppen in zu aktualisierende Wissensbestände, für ein Hinterfragen wirkmächtiger Kanons, für ein kritisches Aufarbeiten bestehender Leerstellen in Sammlungen und für das Problematisieren von *black boxes* und den ihnen zugrunde liegenden Strukturen. Bereits der exemplarische Blick auf wenige, ausgewählte Beispiele verdeutlicht zugleich, welche wichtige Rolle Ausstellungen als Schaffens- und Vermittlungsmedien von Wissen und Anschauungen nicht nur für die Rezeption einzelner Akteur:innen oder Gruppen, sondern auch innerhalb der Entwicklung von Fächern und Disziplinen zukommt. Ebenso wie im traurigen Fall gezielter Exklusion und ihrer teils unhinterfragten Kontinuität haben Ausstellungen daher umgekehrt auch das Potenzial, ihre Wirkmacht im Hinblick auf Inklusion und Deutungskritik zu entfalten. In jedem Fall jedoch gilt es, jeweils sammlungs-, ausstellungs-, objekt- und akteur:innenspezifisch nach individuellen Strategien und Lösungen solcher Inklusion und Deutungskritik zu suchen – denn pauschale Handlungsempfehlungen oder eine schematische Übertragung kuratorischer Konzepte laufen rasch Gefahr, vormalige Exklusionsmechanismen zu (re-)produzieren.

Bibliografie

- Ackermann, Marion/Birkholz, Holger/Wagner, Hilke (Staatliche Kunstsammlung Dresden)/Markina, Ljudmila/Fofanow, Sergej/Tregulova, Zelfira (Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau) (Hg.) (2021): *Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland*, München: Hirmer.
- Baumgärtel, Bettina (Hg.) (2020a): *Verrückt nach Angelika Kauffmann*, München: Hirmer.
- Baumgärtel, Bettina (2020b): »Die ganze Welt ist verrückt nach Angelika«, in: Dies., *Verrückt nach Angelika Kauffmann*, S. 10–17.
- Breitling, Gisela (1987): »Rückkehr der Männer. Kunst und Künstlerinnen in den 50er Jahren«, in: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. Berlin, Das Verborgene Museum I*, S. 39–44.
- Breitling, Gisela/Flagmeier, Renate (1987): »Vorwort«, in: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. Berlin, Das Verborgene Museum I*, S. 7–9.
- Döring, Daniela/Fitsch, Hannah (Hg.) (2016): *Gender; Technik; Museum. Strategien für eine geschlechtergerechte Museumspraxis*, Berlin: Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung.
- Döring, Daniela/Fitsch, Hannah/Bor, Lisa/Çakan, Jülide (2016): »Technologien der Geschlechter. Ansätze für eine gendergerechte und reflexive Museumspraxis«, in: Döring/Fitsch, *Gender; Technik; Museum*, S. 55–102.
- Dürbeck, Gabriele (2000): »»Sybille«, »Pythia« oder »Dame Lucifer«. Zur Idealisierung und Marginalisierung von Autorinnen der Romantik in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 10, S. 258–280.
- Eiermann, Wolf (Hg.) (2020a): *Talent kennt kein Geschlecht. Malerinnen und Maler der Romantik auf Augenhöhe*, München: Hirmer.
- Eiermann, Wolf (2020b): »Einführung und Dank«, in: Ders., *Talent kennt kein Geschlecht*, S. 7–11.
- Eiermann, Wolf (2020c): »Konkurrierend im Gegenüber. Zum Vergleich der Werke von Malerinnen und Malern der Romantik«, in: Ders., *Talent kennt kein Geschlecht*, S. 44–202.
- Gere, Charlotte (2019): »Model Wives & Mistresses«, in: Marsh, *Pre-Raphaelite Sisters*, S. 139–145.
- Hatt, Michael/Klonk, Charlotte (2006): »Feminism«, in: Dies. (Hg.), *Art History. A critical introduction to its methods*, Manchester: Manchester University Press, S. 145–173.
- ter Heijne, Mathilde: *Woman to go*, <http://de.terheijne.net/works/woman-to-go/> vom 22.07.2022.
- Hemken, Kai-Uwe (2015): »Ansichtssache: Kunstausstellung. Diskursive Perspektiven auf ein ästhetisches Phänomen«, in: Ders. (Hg.), *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript, S. 359–378.

- Hessler, Martina (2016): »Das Öffnen der Black Box. Perspektiven der Gender-Forschung auf Technik-Geschichte«, in: Döring/Fitsch, Gender; Technik; Museum, S. 19–54.
- Kaiser, Monika (2013): Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972–1987, Bielefeld: transcript.
- Kaufmann, Angelika, <https://www.angelika-kauffmann.de> vom 22.07.2022.
- Kovalevski, Bärbel (2020): »Der weibliche und der männliche Blick auf Bildthemen der Romantik«, in: Eiermann, Talent kennt kein Geschlecht, S. 32–43.
- Krämer, Felix/Salter, Rebecca (2020): »Vorwort«, in: Baumgärtel, Verrückt nach Angelika Kauffmann, S. 6–7.
- Marsh, Jan (Hg.) (2019a): Pre-Raphaelite Sisters, London: National Portrait Gallery Publications.
- Marsh, Jan (2019b): »Introduction: The Sisters & the Movement«, in: Ders., Pre-Raphaelite Sisters, S. 8–11.
- Muttenthaler, Roswitha (2012): »Flexible Dauer? Beobachtungen zum erwartungsbeladenen Spiel der Differenz«, in: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.), Dauer-ausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, Bielefeld: transcript, S. 355–389.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. Berlin (Hg.) (1987): Das Verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen, Berlin: Edition Hentrich.
- Nochlin, Linda (1988): »Why Have There Been No Great Woman Artists?«, in: Dies. (Hg.), Women, Art, and Power, New York: Harper and Row, S. 145–178.
- Pre-Raphaelite Sisters, Ausstellung in der National Portrait Gallery (17.10.2019–26.01.2020), <https://www.npg.org.uk/whatson/pre-raphaelite-sisters/exhibition/> vom 22.07.2022.
- Rosenfeld, Jason (2012): Pre-Raphaelites, London 2012.
- Smith, Alison (2019): »The Sisterhood & its Afterlife«, in: Marsh, Pre-Raphaelite Sisters, S. 181–187.
- Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland, gemeinsame Ausstellung des Albertinums und der Staatlichen Tretjakow-Galerie Moskau (22.04.2021–08.08.2021), <https://albertinum.skd.museum/ausstellungen/traeume-von-freiheit/> vom 22.07.2022.
- Um 1800. Kunst ausstellen als wissenschaftliche Praxis, Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle (01.10.2018–30.09.2020), <https://www.hamburger-kunsthalle.de/um-1800-kunst-ausstellen-als-wissenschaftliche-praxis> vom 22.07.2022.