

Ein Künstler ist ein Künstler ist ein Künstler. Museale Inszenierungen von fortwährenden Genies

JENNIFER JOHN

»Das große Unausgesprochene«

Die Figur des Künstlers steht im Zentrum des tradierten, kunsthistorischen Diskurses seit der Frühen Neuzeit. Die disziplinären Zuschreibungen umfassen die Autonomie ihrer Autorschaft und verleihen ihr Autorität; die Künstlerfigur ist nicht nur Teil des kunsthistorischen Meister-Diskurses sondern auch des darauf basierenden kunsthistorischen Kanons (vgl. Schade/Wenk 1995; Schade 2001). Der Kunstbetrieb huldigt dem Künstler in musealen Inszenierungen (vgl. Kuspit 1987: 345-349). Zu den einflussreichsten Methoden, die die Kunstgeschichte konstituieren, zählen die Künstlerbiographik sowie monographische Ausstellungen (vgl. Christadler 2006: 253). Die Nennung signifikanter Eigennamen selbst indiziert traditionell bereits Genialität (vgl. Salomon [1993] 2006).

In den vergangenen vier Jahrzehnten ist jedoch die unbefragte und scheinbar fixierte Position des Künstlers in Bewegung geraten, nicht zuletzt durch ihre Analyse in der feministischen Kunstgeschichte.¹ Bislang tabuisierte, geschlechtsspezifische Konzeptionen und Konnotationen künstlerischer Produktivität wurden aufgedeckt und diskutiert. Es wurde deutlich, dass den Künsten das Konstrukt einer naturgegebenen Geschlechterdifferenz immanent ist (vgl.

1 Der Begriff »Feministische Forschung« ist hier ersetzbar durch »Frauen-«, »Geschlechter-« oder auch »Genderforschung«. Gemeint ist kunsthistorische Forschung, die den Zusammenhang der Kategorien Geschlecht und Kunst untersucht. Die unterschiedliche Betitelung weist auf die Heterogenität der Theoriebildung hin (vgl. auch Zimmermann 2006: 7).

Schade/Wenk 2005: 154-157) und so auch der Vorstellung eines Künstlergenies: »Das Selbstverständnis des kunsthistorischen Diskurses ist zentriert auf die Figur des männlichen Schöpfers; maßgeblich ist der weiße, heterosexuelle Mann [...]«. (Wenk 1997: 12)

Die heterosexuelle, männliche, weiße Identität scheint absolut, dennoch wird sie verschwiegen, wie Irit Rogoff konstatiert: »Es ist eine Identität, die sich stetig bemüht, ihre zentrale Position in der Kultur zu behaupten, und zugleich sich der eigenen Abwesenheit versichert, um nicht Gegenstand des Diskurses zu werden.« (Rogoff 1989: 21) Dass die »Männlichkeit« im Allgemeinen unerkannt und somit außer Frage bleibt, begründet Rogoff damit, dass sie durch sprachliche Formulierungen nicht explizit als geschlechtlich/ »männlich« bezeichnet und somit gekennzeichnet wird, weder als »geschlechtliches Subjekt« noch als »bezeichnungsbedürftige Kategorie«. So bleibt laut Irit Rogoff »[i]n unserer progressiven, analytischen und kritischen westlichen Kultur [...] die Männlichkeit *Das große Unausgesprochene*« (Rogoff 1989: 21, Hervorhebung im Original).

Wie wird nun gegenwärtig im Anschluss an die »enttabuisierenden« Debatten in der kunsthistorischen Disziplin mit der Figur des Künstlers umgegangen? Die Künstlerfigur wird in der aktuellen Kunstgeschichte, beispielsweise in Ausstellungen, weithin thematisiert; doch verhandelt der kunsthistorische Kanon den konstruierten Charakter dieser Figur sowie die ihr immanenten Geschlechterkonstruktionen? Und wenn ja, wie?

Mit der Analyse einer aktuellen Ausstellung eines deutschen, renommierten Kunstmuseums, welche den Inszenierungscharakter des Künstler- und Künstlerinnen-Seins diskutierte, möchte ich in diesem Beitrag eine Antwort auf diese Fragen geben. Die für die Analyse ausgewählte Ausstellung *Selbst, Inszeniert* (28. November 2004 bis 27. Februar 2005) wurde um den Jahreswechsel 2004/2005 von der Hamburger Kunsthalle präsentiert. *Selbst, Inszeniert* wurde zeitgleich mit zwei weiteren Ausstellungen, *Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse* (19. November 2004 bis 6. Februar 2005), *Horst Janssen. Selbst* (17. September 2004 bis 30. Januar 2005) gezeigt.² Die drei Ausstellungen verband thematisch die Untersuchung des (Selbst-)Verständnisses von Künstlerschaft, wie ein gemeinsamer Flyer der drei Ausstellungen belegt:

2 Das Thema dieser Ausstellungen kann als ein zeithistorisches Phänomen gewertet werden. Dafür spricht, dass sich ungefähr zur selben Zeit wie die drei Ausstellungen der Kunsthalle eine Vielzahl von Ausstellungen der künstlerischen Selbstvergewisserung widmeten, vgl. *Ich ist etwas anderes* (Düsseldorfer Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2003), *Taktiken des Egos* (Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, 2003), *Neue Ansichten vom Ich* (Herzog Anton Ulrich-Museum, 2004), *Andy Warhol. Selbstportraits* (Sprengel Museum Hannover, 2004).

»Selbstbildnisse durchziehen die Kunst der Jahrhunderte. Was uns hier aber besonders interessiert, ist die – speziell in der Moderne – an das eigene Bild gekoppelte Frage nach der Identität und damit verbunden die Frage nach dem Selbstverständnis als Künstler.« (Flyer »Selbstinszenierungen« 2004: ohne Seitenangabe)

Die Corinth- und die Janssen-Ausstellung verfolgten mit ihrer monografischen Ausrichtung den bereits genannten tradierten kunsthistorischen Ansatz der Monografie, weshalb ich sie in diesem Beitrag vernachlässigen werde. *Selbst, Inszeniert* war dagegen eine Gruppenausstellung, in welcher ein zentrales Element des kunsthistorischen Diskurses in Frage gestellt werden sollte: Identitätskonstruktionen des Künstlers. Im Mittelpunkt der Schau stand die Dekonstruktion des Künstlersubjektes in der Kunst der 1960er Jahre bis in die Gegenwart (Mühling 2004: 9-10). In *Selbst, Inszeniert* sollte künstlerische Selbstinszenierungen nicht als eine Reflexion der jeweiligen Persönlichkeit verhandelt werden; die präsentierten Selbstinszenierungen dienten stattdessen den Künstler/-innen angeblich als exemplarisches Bildmotiv, »um daran über die Verwandlung (das Rollenspiel) zeitgenössische Phänomene etwa in Geschlechterfragen dingfest zu machen« (Schneede 2004: 5, Klammer im Original). Motiviert durch den Anspruch der Ausstellung das Verständnis vom »Künstler« mit einer besonderen Aufmerksamkeit für die Geschlechterthematik zu verbinden, geht mein Beitrag der Frage nach, ob *Selbst, Inszeniert* mit der oben diskutierten Tabuisierung der Bedeutung und Funktion des Konstrukts »Künstlergenie« und der ihm immanenten Geschlechterkonstruktion gebrochen hat: Welches Verständnis vom »Künstler« propagierte die Ausstellung? In welcher Weise konnte sie sich innerhalb eines institutionellen Rahmens, der für die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung zentral ist, kritisch verhalten – insbesondere diesem gegenüber?

Museale Konstruktionen von Bedeutung

Das Kunstmuseum ist eine der Institutionen, welche den kunsthistorischen Diskurs hervorbringt und manifestiert. Durch seine Praktiken, wie beispielsweise Ausstellen von Kunst, reproduziert es diesen Diskurs, zugleich schreibt es ihn aber auch um und neu, denn »jede Art dieses ›Zu-Sehen-Gebens‹ [...] ist Deutung« (Schade/Wenk 2005: 147). In die musealen Deutungen sind gesellschaftliche Diskurse eingeschrieben – so auch die hier fokussierten Geschlechterdebatten –, denn »Museen sind Teil der kulturellen Praktiken, in denen sich Repräsentationsbedürfnisse, individuelle und kollektive Narrationen sowie gesellschaftliche Diskurse und Wissensformen manifestieren« (Muttenthaler/Wonisch 2006: 9).

Die vom Museum präsentierten Objekte stehen nicht für sich selbst, sondern weisen immer über sich hinaus auf einen vor allem (kunsthistorischen) Sinnzusammenhang. Dieser Sinnzusammenhang konstituiert sich durch die Art und Weise der Zurschaustellung der Objekte. Jedes Objekt steht in Wechselwirkung mit den es umgebenden Objekten, Texten, dem Raum und der Ausstellungsarchitektur. Die verschiedenen Elemente einer musealen Repräsentation wirken zusammen und erzeugen laut Mieke Bal eine »Erzählung«. Das Museum als »Erzähler« scheint der Neutralität und Objektivität verpflichtet; es stellt eine nicht sichtbare epistemische Autorität dar (vgl. Bal 1996: 2). Die Erzählungen des »White Cube« (O'Doherty [1976] 1996) sind nicht explizit, sondern laut Bal als »Subtext« des Ausstellungsdisplays »lesbar«. Um die Erzählungen des Museums erfassen zu können, behandelt Bal sämtliche seiner Praktiken entsprechend sprachlicher Aussagen: »[...] gestures of showing can be considered as discursive acts, best considered as (or analogous to) specific speech acts« (Bal 1996: 3). Neben der Analyse der Objekte selbst wird untersucht, *welche* Objekte ausgewählt, *wie* sie geordnet und *wie* sie erklärt werden (vgl. Bal 1996: 128).

Auf diesen kulturalanalytischen Ansatz Bals aufbauend untersuche ich die diskursiven Praktiken der Hamburger Kunsthalle in der Ausstellung *Selbst, Inszeniert*. Es geht darum, den kunsthistorischen Diskurs, wie er auch von der Kunsthalle hervorgebracht wird, hinsichtlich seines Künstler- und Geschlechterkonstruktes zu analysieren. Aufgrund der Tatsache, dass die Schau zeitlich zurückliegt werden die diskursiven Aussagen von *Selbst, Inszeniert* weniger durch die Art und Weise der Zurschaustellung, als durch Besprechungen der Werke ermittelt; Quellenmaterial sind so Pressezeugnisse, der Ausstellungskatalog u.a. Meine Analyse konzentriert sich vor allem auf den kunsthistorischen Diskurs des Ausstellungskatalogs.

Das »Künstlergenie«, ein Konstrukt

Die Kunsthalle präsentierte die Ausstellung *Selbst, Inszeniert* in der Reihe *gegenwärtig* um den Jahreswechsel 2004/2005. Platziert war die Schau in der Galerie der Gegenwart, der Abteilung für zeitgenössische Kunst in der Kunsthalle; dort waren rund 70 Kunstwerke des Zeitraums der 1960er Jahre bis in die Gegenwart ausgestellt. Laut den Ausstellungsmachern nutzten die teilnehmenden Künstler/-innen den eigenen Körper, um

»daran über die Verwandlung (das Rollenspiel) zeitgenössische Phänomene des Selbstverständnisses etwa in Geschlechterfragen dingfest zu machen. Selbstbildnisse im herkömmlichen Sinn sind das nicht mehr, viel eher Selbstinszenierungen, die et-

was Allgemeineres formulieren wollen: Das Selbst als Gegenüber.« (Schneede 2004: 5)

Die These der Ausstellung war, dass

»in der Renaissance [...] das Thema der Individualität künstlerisch entdeckt [wird], um nach einer Phase der Steigerung bis zur Vergöttlichung des Künstlers in die Krise der Moderne einzutreten. Am Ende folgt schließlich die unvermeidliche, weil notwendige Dekonstruktion des Selbst, in der alles nur noch als bloße Konstruktion, als Inszenierung vor Augen liegt. Doch das nunmehr demaskierte Subjekt kann uns kein wahres Antlitz präsentieren.« (Mühling 2004: 10)

Die Ausstellung konstatierte also, dass Subjektivität³ und damit auch die moderne Künstlerfigur ein Konstrukt sei. Obwohl dieser These der Ausstellung paradoxerweise durch die Behauptung des folgenden Satzes widersprochen wird,⁴ möchte ich zunächst die Argumentation der Ausstellung für diesen Teil der getroffenen These genauer untersuchen.

Die These der Künstlerfigur als Konstruktion wurde durch eine bestimmte Sortierung von Werken in verschiedenen Themenschwerpunkte und einem entsprechenden textuellen Interpretationsangebot zu belegen versucht: Jeweils ein bis drei Werke wurden nach je einem inhaltlichen Gesichtspunkt gruppiert, begleitet durch einen Katalog. So stellte der Themenschwerpunkt »Paarungen« die Selbstinszenierung »des Künstlers« mit (s)einer Frau zur Diskussion. Gezeigt wurden hier das einen fiktiven Pornokino film bewerbende Poster *Made in Heaven – Starring: Jeff Koons and Cicciolina* (1989) von Jeff Koons⁵ (Abb.1) und drei Performances von 1977, dokumentiert auf Video, von Marina Abramović und Ulay (Abb.2).

3 In dem Ausstellungskatalog werden das Selbst, das Ich, Individualität und Subjekt als Synonyme verwendet. Nur der Begriff Ich wird mit einem Zitat Nietzsches eingeführt »Und gar das Ich! Das ist zur Fabel geworden, zur Fiktion, zum Wortspiel: das hat ganz und gar aufgehört zu denken, zu fühlen, zu wollen.« (Zitiert in Mühling 2004: 10)

4 Die anschließende Behauptung lautete, dass »der Künstler [...] sich nun nicht mehr dem Spiel der Zeichen zur Verfügung [stellt], sondern [...] es [das dekonstruierte Ich] entschlossen in die Hände [nimmt], das Bild seiner selbst nach seinem Willen zu gestalten« (ebd.).

5 Hier wurde das Poster der Reihe »Made in Heaven« gezeigt. Die Reihe setzt sich aus Fotografien und Skulpturen zusammen, die Koons und Staller bei unterschiedlichen sexuellen Praktiken zeigen.

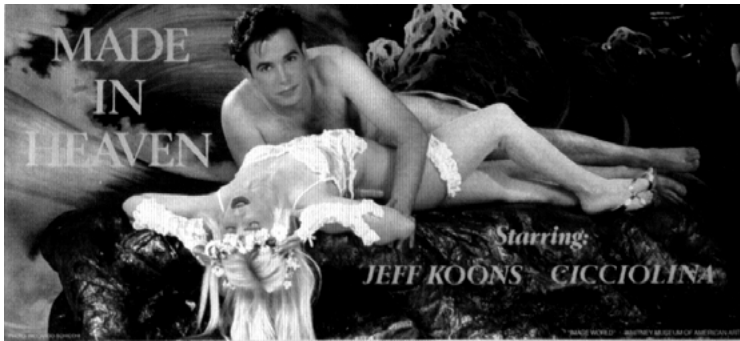


Abb. 1: Jeff Koons, *Made in Heaven* – Starring: Jeff Koons and Cicciolina, 1989. In: Mühling 2004: 27.



Abb. 2: Marina Abramović/Ulay, *Breathing in, Breathing out*, 1977. In: Mühling 2004: 25.

Matthias Mühling, der Kurator von *Selbst, Inszeniert* konstatierte, dass, während der Künstler

»Genie, eine Karriere und ein Werk [besitze], sie [...] allenfalls talentiert und ganz auf die unterstützende Rolle festgelegt [sei]. Die Frau an der Seite des Künstlers tritt daher vielfach in der Doppelrolle auf, gleichzeitig Modell, Muse, Managerin oder Mäzenin und Geliebte, Lebensgefährtin oder Ehefrau.« (Ebd.: 23-24)

Dieser Zustand habe sich jedoch insofern verändert, dass die Kunstgeschichte mittlerweile eine Reihe von marginalisierten Künstlerinnen in den Kanon aufgenommen hätte und auch das Künstlerpaar »im selbstreflexiven Thematisieren des Geschlechterkonflikts und in der Aufhebung und Travestie von Rollenmustern« (ebd.: 24) seit Ende der 1960er Jahre eine Neudefinition erfahren hätte. Die Werke des Künstlerpaares Marina Abramović und Ulay wa-

ren laut Mühling für diesen Umschwung von großer Bedeutung. In *Breathing in, Breathing out* pressen Abramović und Ulay 19 Minuten lang ihre Mäuler aufeinander, die Nasen sind mit Zigarettenfiltern verstopft, so dass sie gegenseitig ihren Atem einatmen. Ulay kommentierte die Performance mit dem Satz: »Ich atme Sauerstoff ein und Kohlendioxid aus.« Darauf antwortete Abramović mit: »Ich atme Kohlendioxid ein und aus.« Dies wiederholte Ulay anschließend (ebd.: 26). Abramović und Ulay verhandelten laut Mühling in dieser und den anderen Arbeiten die (in ihrer Beziehung real existierenden) Abhängigkeiten in der Lebens- und Arbeitspartnerschaft. Sie stellten die tradierte Hierarchie der Geschlechterrollen durch die provozierte Situation des Aufeinander-Angewiesenseins in Frage (vgl. ebd.: 26). Die Präsentation der Werke von Ulay und Abramović in der Ausstellung trugen überzeugend zur These der Ausstellung bei. Die Ausführungen des Kurators zu tradierten geschlechterstereotypen Rollenkonstruktion vom Künstler in Verbindung zu einer Frau unterstützten diese ebenfalls. Der Ausstellungsmacher versuchte diese Perspektive auch auf das Werk von Koons zu übertragen und bot eine den Arbeiten von Ulay und Abramović vergleichbare kritische Lesart hinsichtlich der in Koons Arbeit thematisierten Geschlechterstereotypen an: In der Ausstellung war gegenüber den drei Fernsehern, auf denen die Dokumentationen der Performances zu sehen waren, Jeff Koons' überdimensionale Fotografie seiner Selbst mit seiner damaligen Frau Ilona Staller platziert, die als Pornostar La Cicciolina bekannt geworden war. Das Bild zeigt den nackten Künstler und die sich in Reizwäsche räkelnde Staller auf einem bronzenen Felsen liegend. Ihr einem Pin-Up entsprechend inszenierter Geschlechtsakt irritiert dadurch, dass der Künstler den Betrachter/die Betrachterin aus dem Bild heraus direkt anschaut. Koons Arbeit definiere sich, laut Mühling, nicht durch die Infragestellung der Geschlechterrollen. Stattdessen nutze der Künstler die klassische Konstellation, indem er die Frau als »erotisch-glamouröse[n] Verstärker« (Gardner 26.11.2004: 40) des Künstlers einsetzt, um sich selbst als Star in der Waren- und Markenwelt zu etablieren als auch zu hinterfragen (vgl. ebd.: 26-27). Der Topos vom kreativen Künstlersubjekt mit unverwechselbarer Handschrift des tradierten kunstgeschichtlichen Diskurses würde von Koons durch seinen »stereotypen Exhibitionismus« (ebd.: 28) markiert. Diese seitens der Kunstkritik weit verbreitete Interpretation von Jeff Koons als selbst-kritischer Künstler (vgl. auch Heinrich 1996: 54-56) wurde durch die kombinierte Ausstellung mit den Arbeiten von Abramović und Ulay um eine neue Perspektive zu ergänzen versucht, in der die geschlechtsspezifische Konstruktion des Künstlers und Künstlerpaares hervorgehoben wurde: Mühling beschreibt Koons Arbeit als Karikatur der traditionellen Mann-Frau-Verhältnisse in der Kunstgeschichte:

»Er schreibt den Topos der Kunstgeschichte vom Künstler und seiner Muse in radikalisierte Form weiter: Pornostar und Super-Künstler. Es ist die sorgfältige Konstruktion einer Biographie, deren kitschige Übertreibung die Klischees der Künstlerpaare auf die Spitze treibt.« (Mühling 2004: 28)

Koons greife dabei »bewusst auf die Bildkonstruktionen [...] der Pornografie zurück, die als Projektionsflächen einer konsumierenden Öffentlichkeit bereitgestellt werden« (ebd.). Er übertreibe die stereotypen geschlechtsspezifischen Bilder sowohl vom Künstler als auch der dargestellten Weiblichkeit im Bild, wodurch ihr Inszenierungs- und Konstruktionscharakter aufgedeckt würde: »Sein Realismus bedeutet [...] nicht die unkritische Affirmation der Wirklichkeit, sondern die Markierung gesellschaftlicher Wahrnehmungsmuster und Strukturen.« (Ebd.: 28) Jeff Koons wurden also in *Selbst, Inszeniert* die selbstkritische Intention zugesprochen, Künstlerschaft inklusive ihrer männlich konnotierten Eigenschaften mittels parodistischer Strategien als Konstrukt bloß zu stellen. Diese Argumentation ist auf den ersten Blick verwandt mit der feministischen Diskurse wie sie beispielsweise von Judith Butler ausgeführt wurden (vgl. Butler 1991); Mühling verwies jedoch nicht auf diese Diskurse. Stattdessen re-/produzierte seine Argumentation ihrerseits tradierte Geschlechterkonstruktionen in der Kunstgeschichte, wie ich später noch belegen werde.

›Künstlerinnengenies‹

Ausgehend von einer binären Geschlechterordnung brachte die Ausstellung *Selbst, Inszeniert* dem ›Gegenüber‹ des Künstlers besondere Aufmerksamkeit entgegen: der Künstlerin. Es wurde die traditionelle Randständigkeit von Künstlerinnen artikuliert und in der Ausstellung das Konstrukt ›männliches Genie‹ durch ein ›weibliches Genie‹ zu ergänzen versucht. Künstlerinnen wurden dem kunsthistorischen Kanon (nachträglich) zugefügt: Die Anzahl der Künstlerinnen in der musealen Ausstellung war mit 33 Prozent relativ hoch.⁶ Gezeigt wurden nicht nur etablierte Künstlerinnen wie Cindy Sherman und Nan Goldin, sondern auch unbekanntere wie Ene-Liis Semper und Olga Lewicka. Mühling konstatierte, dass die Kunstgeschichte Künstlerinnen ausgegrenzt habe: »Oft hat auch die Kunstgeschichte erst nachträglich die zu Lebzeiten marginalisierten Künstlerinnen entdeckt.« (Mühling 2004.: 24) Die

6 Die Ausstellung präsentierte 11 Künstler/-innen und 22 Künstler sowie ein Künstler/-innenpaar. Eine inhaltlich teilweise vergleichbare, sehr erfolgreiche Ausstellung getitelt ›*Transformers. Aspekte der Travestie*‹ (Kunstmuseum Luzern; Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Museum Bochum, 1974-1975) involvierte bei 16 Ausstellenden dagegen nur eine Künstlerin.

Frauen seien traditionell nur »[b]ildwürdig [...] durch die Verbindung zum genialen männlichen Partner« (ebd.: 23), z.B. als Modell. Der Status von Künstlerinnen sei in der Kunstgeschichte weitaus geringer als der ihrer männlichen Kollegen, »[a]uch wenn sie selbst künstlerische Ambitionen hegt, und auch wenn sie in ein kreatives Wechselverhältnis eingebunden ist« (ebd.: 24). Seit Ende der 1960er Jahre erfahre die Zusammenarbeit von Künstlerpaaren laut Mühling eine Neubewertung; zu diesem Wandel hätten unter anderem die Arbeiten von Abramović und Ulay beigetragen, welche *Selbst, Inszeniert* ausstellte. Mit diesen Besprechungen und Bewertungen sowie der Präsentation von Werken von Abramović/Ulay sowie der relativ hohen Anzahl Künstlerinnen schloss sich die Kunsthalle einer Neubewertung von Künstlerinnen und Künstler/-innenpaaren an und trug so zu einem von den traditionellen geschlechterstereotypen Strukturen abweichenden kunsthistorischen Diskurs bei, indem auch Künstlerinnen zugestanden wird, »Genies« sein zu können.

In die Verhandlung der Selbst-Inszenierung von Künstler/-innen in *Selbst, Inszeniert* wurden auch feministische Themenfelder der 1970er und 1980er Jahre von Kunst und Wissenschaft einbezogen und aufgewertet.⁷ So griff die Schau unter der Überschrift »Körperpolitik« feministische Debatten dieser Jahre über die Repräsentation des weiblichen Körpers auf.

»Entlang einer schonungslosen Thematisierung des Körpers konnten die gesellschaftlichen Bedingungen der Frauen wirksam in Szene gesetzt werden. Geschlechterkategorien wurden in unterschiedlichen Disziplinen zum Gegenstand der Forschung erhoben, und in der bildenden Kunst war die Darstellung des weiblichen Körpers unter ähnlichen Fragestellungen zur Disposition gestellt. Er galt als von Darstellungskonventionen überfrachtet und vom männlichen Blick und von patriarchaler Herrschaft gleichermaßen dominiert.« (Ebd.: 31)

Die Künstlerin Eleanor Antin wurde als Vertreterin einer feministischen Bewegung vorgestellt, die Körperdarstellungen in den 1970er Jahren zur Disposition stelle.⁸ Laut Mühling kämpfte Antin »mit dem Einsatz ihres eigenen Körpers wider die starre Ordnung im Gegenüber von Mann und Frau an [...]« (ebd.: 32). *Selbst, Inszeniert* stellte Antins Film *Representational Painting* (1971) aus (Abb. 3).

7 Es wurde jedoch keine entsprechende Literatur genannt.

8 Die Werke dieser Künstlerinnen spielen in feministischen Kunstgeschichtsdiskursen eine bedeutende Rolle, vgl. z.B. Reckitt/Phelan 2001.



Abb. 3: Eleanor Antin, *Representational Painting*, 1971. In: Mühling 2004: 32.

Das Video zeigt das Gesicht der Künstlerin, wie sie sich selbst mit einem Kajalstift zu schminken versucht. Die Gesten sind jedoch verunsichert, da sie sich statt (seitenverkehrt) in einem Spiegel als Gefilmte in einem Monitor (außerhalb des Bildausschnittes) betrachtete. Der Monitor übertrug ihr Spiegelbild im Closed-Circuit-Verfahren. Im Katalogtext heißt es

»Sie [Antins Videoarbeiten] hinterfragten seit Ende der sechziger Jahre unablässig der Dekonstruktion ausgesetzte Kategorien, wie die des Subjekts, seiner Identität und seines Geschlechts. Aber vor allem fragen sie nach den Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung dieser Kategorien.« (Ebd.: 32)

Auf die Aufwertung des Status' dieser ›feministischen‹ Künstlerin weist auch die Verwendung ›nobilitierenden‹ Vokabulars hin: Antins Videoarbeiten wurden einerseits als *repräsentativ* für Kunst vorgestellt, die im Zuge feministischer Bewegungen Darstellungskonventionen des weiblichen Körpers verhandelten. Darüber hinaus wurde sie aber auch als eine der »Pionierinnen der Videokunst« (ebd.) bezeichnet: Sie sei eine der Ersten, die das Medium nicht nur medienreflexiv genutzt, sondern auch für inhaltliche Belange einsetzt hatten (vgl. ebd.).

Die Hamburger Kunsthalle trug also in *Selbst, Inszeniert* zu einer Aufwertung des Status' von Künstlerinnen bei und fügte sie (teilweise nachträglich) zum kunsthistorischen Kanon hinzu. Diese (nachträgliche) Addition zum Kanon und entsprechende Nobilitierung erfuhren damit auch die Kunst und Kunstwissenschaft, die sich mit feministischen Themen der 1970er und 1980er Jahre auseinandersetzten. In *Selbst, Inszeniert* wurden auch feministische und nicht-feministische ›Künstlerinnengenies‹ in den Kanon aufgenommen, die

Kunsthalle schrieb mittels musealer Praktiken den tradierten kunsthistorischen Diskurs um.

Die Ergänzung des Kanons um (feministische) Künstlerinnen sowie Argumente feministischer Wissenschaft waren jedoch allenfalls eine *Ergänzung*: So wurden die Künstlerinnen in *Selbst, Inszeniert* in die Kategorien und Klassifikationen des tradierten Diskurses eingefügt. Antin wurde beispielsweise als eine »Pionierin« der Videokunst bezeichnet, wodurch sie zu einer der vielen Vorreiter und zunehmend mehr werdenden Vorreiterinnen in der Kunstgeschichte wurde. Die Konstruktion des Pionier- oder Pionierin-Seins und dessen Rolle im kunsthistorischen Diskurs sowie dessen Konsequenzen wurden jedoch nicht hinterfragt. Durch die Besprechung von Antins Kunst in den bereits bestehenden Kategorien und Klassifikationen blieben die Strukturen des kunsthistorischen »Meister-Diskurses« unproblematisiert und wurden stattdessen manifestiert.

Die dem Geniebegriff immanenten Geschlechterkonstruktionen

Symptomatisch für die Bestätigung und Fortschreibung des »Meister-Diskurses« ist das Konzept des Künstlergenies von *Selbst, Inszeniert*: Es re-/produzierte die Kategorien und Klassifikationen des tradierten kunsthistorischen Diskurses und den immanenten Geschlechterkonstruktionen. Das Konzept der Ausstellung, als auch der Kunstgeschichte, vom Künstlergenie basiert auf geschlechterstereotypen Zuschreibungen, wie im Folgenden exemplarisch verdeutlicht werden soll.

Im Themenblock »Der Körper des Künstlers« wurden zwei Arbeiten aus der Reihe *Selbstbemalung* (2 von 20) 1964/1993 von Günter Brus (Ab. 4) sowie *Kembra (in Penthouse, sewn vagina)* (2001) der Künstlerin Kembra Pfahler präsentiert (Abb. 5).



Abb. 4: Selbstbemalung (1 von 20) 1964/1993 von Günther Brus. In: Mühling 2004: 30.



Abb 5: Kembra Pfahler, Kembra (in Penthouse, sewn vagina), 2001. In: Mühling 2004: 31.

Die Wahl von Brus erfolgte, weil er die informelle Malerei auf den eigenen Körper ausgeweitet habe, indem er ihn durch dessen Bemalung in den Malprozess einbezog. Die Einbeziehung des menschlichen Körpers in das Bild wird hier so beschrieben, dass der Künstler mit seinem Werk die Spitze einer kunsthistorischen Entwicklungslinie bildet; er trieb die Entwicklung der informellen Malerei bis an diesen äußersten Punkt, den Höhepunkt:

»Günter Brus [...] hat den *radikalsten* Einsatz des eigenen Körpers in der Kunst betrieben. [...] Indem er ihn in den Malprozess einbezieht, wird er selbst Teil des Bildes und verwischt die klassischen Grenzen zwischen Subjekt und Objekt in der Kunst.« (Ebd.: 29, Hervorhebung durch die Autorin)

Alles was *nach ihm* an Kunst unter Einbezug des Körpers geschaffen würde, sei laut Mühling keine Neuschöpfung mehr, sondern sei nur noch uncreative Re-Produktion und Nachahmung:

»Die Tradition der Grenzüberschreitung in der Kunst konnte seit Günther Brus' Aktionen nur schwer fortgeführt werden. Der Tabubruch bezüglich der Behandlung, Verwendung und Darstellung des eigenen Körpers konnte nur eingeschränkt in der Popkultur überleben.« (Ebd.: 30)

Pfahlers Selbstinszenierung,⁹ die die blau bemalte Künstlerin beim Zunähen ihrer Vagina 37 Jahre nach dem künstlerischen ›Tabubruch‹ des Künstlers zeigt, sei darum »nur noch [...] Zitat« (ebd.). Diskriminierend urteilt der Kurator, Pfahlers Werk sei stattdessen »eine schwiegermüttertaugliche Marketingstrategie« (ebd.). Es sei nicht in der Tradition der Kunst, sondern im Kontext der Pornographie, die »ubiquitär« und »gesellschaftsfähig geworden sei« (ebd.), zu verorten.¹⁰ »Pfahlers Bildwelten definieren sich als Pornographie im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit.« (Ebd.: 31)

Die abqualifizierende Interpretation von *Kembra* – und die entsprechende Be- bzw. Verurteilung – provoziert die Frage: Warum wurde diese Arbeit ausgestellt? Keines der anderen Werke erfuhr eine derartige mehrfache Abwertung. Es fällt auf, dass diese mit geschlechtsspezifischen Zuweisungen einhergeht: Dem männlichen ›Künstlergenie‹ Brus wird eine künstlerische Leistung zugeschrieben, indem er angeblich ›noch nie Gesehenes‹ kreiert, welche in die tradierte kunsthistorische Entwicklungslogik integriert wird. Einerseits werden Brus' Selbstbemalungen als (qualitativ hochwertige) Kunst definiert und andererseits damit zugleich der kunsthistorische Kanon bestätigt und fortgeschrieben. Die Leistung von Brus wird in Abgrenzung zu Pfahlers Arbeit definiert, die als ›reproduktiv‹ determiniert wird. Die Bezeichnung »Zitat« wertet *Kembra* vor dem Hintergrund des diskursiven, kunsthistorischen Wertesystems, das dichotom organisiert ist, ab: Während die höheren Künste mit angeblich größeren intellektuellen Ansprüchen und Leistungen verknüpft sind, werden den angewandten, dekorativen oder niederen Künsten handwerkliche Fähigkeiten und Zweckmäßigkeit nachgesagt. Die traditionelle Kunstgeschichte stellt scheinbar autonome, intellektuelle Arbeit der handwerklichen Nachschöpfung gegenüber. Diese Kategorien basieren jedoch auf geschlechtsspezifischen stereotypen Zuweisungen, es spiegelt sich darin die kulturell kodierte Hierarchisierung zwischen ›männlichem‹ Schöpferum und der als reproduktiv angesehenen ›weiblichen‹ Kreativität (vgl. Parker/Pollock 1981: 50ff.). Über die stereotypen Zuschreibungen ›weiblichen‹ Kunstschaftens werden die Eigenschaften des ›männlichen‹ Schöpfers überhaupt erst gewonnen (vgl. dazu auch Salomon 2006; Schade/Wenk 2005):

»›Autorschaft‹ und das damit zu identifizierende Werk, das durch Einheitlichkeit definiert wird, werden konstituiert in Abgrenzung zu dem, was als nicht männlich gilt, durch Konstruktionen des anderen ›Weiblichen‹ und entsprechenden Stereotypen.« (Wenk 1997: 24)

9 *Kembra (in Penthouse, sewn vagina)* ist ein Plakat, das sie während ihrer Performance zeigt.

10 So wurde *Kembra* im Katalogtext nicht ein Mal als ›Kunst‹ bezeichnet.

Indem Pfahler nachgesagt wird, sie reproduziere, wird ihr die Möglichkeit verwehrt, ›seinen‹ (des Künstlers/Brus') Status als Schöpfende(r) einzunehmen: Sie schöpft nicht neu, sondern macht nur nach. Es findet somit eine Wiederholung der geschlechtsspezifischen Zuschreibung von ›Weiblichkeit‹ = *Reproduzierend* und ›Männlichkeit‹ = *Neues Schöpfend* statt, die dem kunsthistorischen Kanon und dessen Künstlerfigur immanent ist (vgl. ebd.).

In einem weiteren Schritt der Disqualifikation wird *Kembra* zugeschrieben, dass sie an Pornographie orientiert sei. Im Unterschied dazu wurde *Made in Heaven* von Koons, dessen Bildkonstruktion (wie bereits diskutiert) ebenso auf pornografische Bildkonstruktionen zurückgeführt wurde, gleichwohl als ›Kunst‹ definiert. Dem Künstler Koons wird zugestanden, »bewusst« auf Pornografie zurückzugreifen (Mühling 2004: 27). Er karikiere sie durch Überzeichnung, wodurch tradierte Geschlechterkonstruktionen offen gelegt würden und gleichzeitig – durch seine künstlerische und intellektuelle Leistung – sein Werk zum Kunstwerk werde. Das Werk Pfahlers bleibe dagegen ein ›Pornowerk‹, da die Künstlerin Pornografie nur *wiederhole*. Diese Gegenüberstellung des intellektuellen Künstlers und der nachahmenden Künstlerin repetiert und generiert die geschlechterstereotypen Konstrukte der tradierten Kunstgeschichte. Des Weiteren re-/produziert diese Gegenüberstellung die traditionelle Geschlechterkonstellation, welche die Ausstellung im Kapitel ›Paarungen‹ hinterfragte: ›Der Mann‹ Koons ist *der Künstler*, während ›die Frau‹ Pfahler durch die Bezeichnung ihres Selbstbildnisses eine Pornodarstellerin ist, sie ist *keine Künstlerin*.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass durch die abwertende Interpretation von *Kembra* der Kunst- und Künstlerbegriff des musealen kunsthistorischen Diskurses komplementär definiert wurde: Darauf verwies bereits schon die eingangs zitierte These der Ausstellung, die eben nicht mit der Feststellung erschöpft war, dass das Künstlersubjekt ein Konstrukt sei. Denn der Ausstellungsmacher ergänzte, dass der Zustand des dekonstruierten Künstlersubjektes neue produktive Möglichkeiten biete: Die Kunst antworte mit einer »verschärfte[n] Inszenierung des Ichs. Der Künstler stellt sich nicht mehr dem Spiel der Zeichen zur Verfügung, sondern nimmt es entschlossen in die eigenen Hände, das Bild seiner selbst nach seinem Willen zu gestalten.« (Ebd.: 10) Indem die Ausstellung ein sich selbst gestaltendes Künstlergenie voraussetzt, widerspricht sie ihrer eigenen These vom dekonstruierten Künstlersubjekt: wenn das Künstlersubjekt als Konstruktion betrachtet wird, dann gehört die Vorstellung vom »eigenen Willen« zum problematisierten Konzept. Vor allem aber ist für meine Argumentation von Interesse, dass die Ausstellung das tradierte Konstrukt des Künstlergenies re-/konstruierte, indem sie dem »sich selbst gestaltenden« Künstlertum erneut ›männliche‹ Attribute zuschrieb.

Der fortwährende Meister-Diskurs

Es lassen sich in den Diskursen von *Selbst, Inszeniert* noch eine Reihe weiterer Beispiele für die Konstruktion eines Künstlergenies finden, das durch die Zuschreibung ›männlicher‹ Eigenschaften generiert wird. So wird das Künstlergenie legitimiert, indem dessen Kunst in Bezug zu künstlerischen Traditionen gesetzt wird. Die Autorität des ›Meisters‹ wird durch Zuschreibungen kreativen Handelns, privilegierten Wissens und der Aura der Einzigartigkeit vermittelt. In *Selbst, Inszeniert* wurden z.B. die ›alten Meister‹ Rembrandt und Franz Xaver Messerschmidt herangezogen, um die junge Generation zu etablieren. Rembrandt präsentierte sich in einer Reihe von Selbstbildnissen in verschiedenen Kostümen, um seine Identität aus einer Position der Distanz zu beobachten, wie Mühling konstatiert. Er sei »der erste große Regisseur des Künstlerselbstbildnisses« (ebd.: 10). Messerschmidt wiederum hielt seine verschiedenen grimassenhaft überzogenen Gesichtsausdrücke in Alabaster oder in Bleigüssen fest. Zwei der so genannten Schnabelköpfe wurden in der Ausstellung gezeigt. Auf Messerschmidts Grimassen verweisen laut Mühling die Automatenfotos von Arnulf Rainer. Mit diesen weise Rainer 1963 »den Weg, den die Künstlerselbstinszenierung in den folgenden Jahrzehnten gehen wird« (ebd.: 14). Die künstlerische Traditionslinie zeichnet Mühling weiter zu Jürgen Klauke, Urs Lüthi, Cindy Sherman und Nan Goldin, die in der Tradition von Rainers Selbstinszenierungen stehen.

Auf dieses Referenzsystem der Kunst und ihrer Wissenschaft und die Bedeutung für die eigene Rolle als Künstler/-in verwies die Ausstellung selber mit der Performance »Star« (2004) der Künstlerin Olga Lewicka: Sie setzt sich dabei mit der Frage auseinander, was es heißt, ein Leben als Künstler zu führen (vgl. ebd.: 43). »Auf einem Bett, dessen Laken mit im Wortsinne kunstkritischen Bezügen überzogen sind, steigert sich die Darstellerin in die Aufführung des Genies hinein.« (Ebd.: 42) Im Mittelpunkt der Interpretation des Werkes steht die Worthülse ›Künstler‹, der durch das Referenzsystem hergestellt wird, das von der Künstlerin als Verweise auf Verweise enttarnt wird. Das geschlechtsspezifische Moment dieses Systems wurde durch die Interpretation des Werkes von *Selbst, Inszeniert* jedoch nicht reflektiert. Der Künstler blieb trotz der Präsentation einer solchen Performance von einer Künstlerin in der Interpretation der Ausstellung unhinterfragt.

»Sich selbst gestaltende« und dabei angeblich über die Geschlechterdifferenz hinwegsetzende Künstler hob die Ausstellung besonders hervor: Um die Frage nach der Konstitution von Identität und damit auch nach dem ›Künstler-Ich‹ zu stellen, praktizierten Künstler/-innen seit den 1960er Jahren einen Rollen- und Geschlechtertausch. Doch die von *Selbst, Inszeniert* belobigte ›Verflüssigung‹ der Geschlechtergrenzen festigte erneut die Konstruktionen

der Geschlechterdifferenz, die damit einhergehenden Hierarchisierungen und letztendlich auch das Konzept des Künstlergenies. Als Geschlechtergrenzen überschreitend und Selbstbespiegelung betreibend wurden u.a. Arbeiten von Andy Warhol, Jürgen Klauke und Urs Lüthi vorgestellt. Die Selbstportraits von dem als »Super-Künstler« (ebd.: 15) betitelten Andy Warhol wurden als Beispiel für eine gelungene, Geschlechtergrenzen dekonstruierende Auseinandersetzung herangezogen (Abb. 6):



Abb. 6: Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag*, 1981; *Self-Portrait in Drag (Long Reddish-Brown Wig and Plaid Tie)*, 1981/82; *Self-Portrait in Drag (Platinum Pageboy Wig)*, 1981. In: Mühling 2004: 12, 13.

»Die *Self-Portraits in Drag* [...] zeugen in besonderer Weise von der erstaunlichen Wandlungsfähigkeit des Künstlers, das ästhetische Vokabular der geschlechtlichen Identität auf den Kopf zu stellen und in zahlreichen Variationen neu zusammenzusetzen.« (Ebd.)

Die Travestierung von Weiblichkeit konstatiert Mühling auch bei den ausgestellten Werken von Urs Lüthi und Jürgen Klauke. Während Lüthi »in seinen Attitüden stereotype Muster des Androgynen« (ebd.: 21) zitiere, und nicht zuletzt durch diese Gesten das Bild eigener Identität hinterfrage, irritiere auch Klauke in seinen Photographien »männliche Darstellungskonventionen« (ebd.): »Klauke entwickelt in seinen Photographien theatrale Sequenzen, in denen sein Körper und seine Identität dem freien Spiel der Signifikanten überantwortet werden.« (Ebd.: 23) Doch die Vorstellung, das Geschlechterspiel dieser Künstler sei ein wirklich *freies* Spiel mit den Signifikanten, ist aus der Perspektive feministischer Forschung falsch. Diese geht davon aus, dass die ausschließlich von männlichen Künstlern betriebene Form der Überschrei-

tung der Geschlechtergrenzen¹¹ auf der Voraussetzung basiert, dass der *männliche* Künstler dieses Spiel betreibt.

»Dass ›Künstlerschaft‹ an die männliche Subjektposition gebunden ist, ist Bedingung der Möglichkeit, dass – historisch je spezifisch – stereotype Weiblichkeitsmuster auch in das Bild des Künstlers eingehen können.« (Schade/Wenk 2005: 161)

Die Variationen der Künstlerbilder ermöglichen diesem eine offenere Gestaltung von Begehrensbeziehungen und den darin zugewiesenen Positionen: Der Künstler kann Geschlechterrollen ›tauschen‹, er kann sich als homosexuell outen, ohne seinen Geniestatus aufs Spiel zu setzen, denn »Tabuverletzungen [gehören] zum Standardrepertoire der Künstlermythen« (ebd.). Die Konstituierung des Künstlergenies bleibt trotz solcher Variationen jedoch bestehen. Anstatt mit ihm zu brechen, macht der Künstler durch diese Art der Inszenierung wirkungsvoll auf sich aufmerksam.

Fazit

Die Ausstellung *Selbst, Inszeniert* der Hamburger Kunsthalle verhandelte die Figur des Künstlers als ein Konstrukt der Kunstgeschichte. So wurde seine Konstruiertheit qua Referenzsystem, seine Einmaligkeit und individuelle Handschrift zur Debatte gestellt. Die Ausstellung brach dabei auch das tradierte kunsthistorische Tabu, das vorwiegend ›männliche‹ biologische Geschlecht der Kunstschaffenden in der Geschichte der Kunst zu verschweigen. Die Kunsthalle schrieb stattdessen den tradierten kunsthistorischen Diskurs zugunsten von Künstlerinnen um, indem sie das ›Künstler-Sein‹ auf ein ›Künstlerin-Sein‹ ausweitete. Der Ansatz der Ausstellung basierte also auf dem Konzept der Zweigeschlechtlichkeit, deren Hierarchisierung sie vornehmlich zugunsten einer möglichen Aufwertung von Künstlerinnen kritisierte und zu verändern versuchte. Der Status der Frau im Bild wie auch die Frau als Künstlerin erhielt so verstärkte Aufmerksamkeit und wurde ausführlich bearbeitet. Es wurde in diesem Rahmen auch glaubhaft angestrebt, feministische Kunst und Wissenschaft als wichtige Themen, Fragestellungen und Forschung in den Kanon zu integrieren.

Dazu steht im Widerspruch, dass der Diskurs der Kunsthalle an die traditionelle kunsthistorische Konzeption des Künstlergenies, dessen Eigenschaften auf ideologischen, geschlechterstereotypen Strukturen basieren, anschloss,

11 Dies trifft auch für *Selbst, Inszeniert* zu: Keine der vorgestellten Künstlerinnen inszenierte sich als ›Nicht-Weiblich‹, obwohl in den allgemeinen Beschreibung im Katalog Überschreitungen beider Geschlechter (trotz der durchgängigen Verwendung der männlichen Form von Künstler) suggeriert werden.

indem diese weitestgehend unhinterfragt übernommen wurde. Die Tabuisierung der dem tradierten Künstlerbegriff eingeschriebenen Geschlechterkonzeptionen, wurde somit fortgeschrieben. Dieses Tabu wurde nur in einigen Ausnahmefällen gebrochen, wie z.B. in der Besprechung der Arbeiten des Künstlerpaares Abramović und Ulay, die ›männliche‹ Konnotationen des Künstlertums überzeugend aufdeckte. Diese Ausnahmen standen im Widerspruch zum Ausgangspunkt der Ausstellung, das ›Künstler/-innen-Sein‹ als ein ›Genie-Sein‹ zu definieren, selbst im ›weiblichen‹ oder ›androgynen‹ oder ›queeren‹ Gewand; der Geniebegriff, der dem Diskurs der Kunsthalle zugrunde lag und re-/produziert wurde, blieb eng mit Konzepten von ›Männlichkeit‹ verknüpft.

Literatur

- Bal, Mieke (1996): *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. London/New York: Routledge.
- Barta, Ilsebil/Hammer-Tugendhat, Daniela (1987): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin: Reimer.
- Butler, Judith (1991 [1990]), *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Christadler, Maïke (2006): »Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte«. In: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, S. 253-272.
- Belinda Grace Gardner: »Wer bin ich und was stelle ich hier dar?« Galerie der Gegenwart: 30 zeitgenössische Positionen zwischen Selbstlosigkeit und Egomane. In: *Die Welt* vom 26.11.2004, S. 40.
- Heinrich, Christoph (1996): »Jeff Koons«. In: Uwe M. Schneede (Hg.), *Family Values. Amerikanische Kunst der achtziger und neunziger Jahre. Die Sammlung Scharpff in der Hamburger Kunsthalle anlässlich der Eröffnung der Galerie der Gegenwart in der Hamburger Kunsthalle*. Ostfildern-Ruit: Cantz, S. 46-59.
- Kuspit, Donald (1987): »Traditional Art History's Complaint Against the Linguistic Analysis of Visual Art«. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, S. 345-349.
- Mühling, Matthias (2004): »Selbst, inszeniert«. In: Matthias Mühling (Hg.), *Gegenwärtig: Selbst, Inszeniert* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 28. November 2004-27. Februar 2005). Buchholz: Beisner, S. 9-50.
- Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2006): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- O'Doherty, Brian ([1976] 1996): *In der weißen Zelle*. Berlin: Merve Verlag.

- Parker, Roszika/Pollock, Griselda (1981): *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books.
- Reckitt, Helena/Phelan, Peggy (2001): *Art and Feminism*. London: Phaidon.
- Rogoff, Irit (1989): »Er selbst. Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne«. In: Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk (Hg.), *Blick-Wechsel: Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Berlin: Reimer, S. 21-40.
- Salomon, Nannette ([1993] 2006): »Der kunsthistorische Kanon. Unterlassungssünden«. In: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, S. 37-52.
- Schade, Sigrid (2001): »Kunstgeschichte«. In: Wolfgang Zinggl, *Spielregeln der Kunst*. Dresden: Verlag der Kunst, S. 86-99.
- Schade, Sigrid/Wenk, Silke (1995): »Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«. In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner, S. 340-407.
- Schade, Sigrid/Wenk, Silke (2005): »Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte«. In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften; ein Handbuch*. 2. überarbeitete Aufl., Stuttgart: Kröner, S. 144-185.
- Schneede, Uwe M. (2004): »Vorwort«. In: Matthias Mühling (Hg.), *Gegenwärtig: Selbst, Inszeniert* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 28. November 2004-27. Februar 2005). Buchholz: Beisner, S. 5-7.
- »Selbstinszenierungen«, Flyer, (2004).
- Wenk, Silke (1997): »Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit«. In: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnentagung*. Tübingen/Marburg: Jonas, S. 12-29.
- Zimmermann, Anja (Hg.) (2006): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin: Reimer.

