

Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.)

GENUS

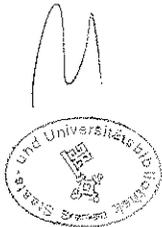
Geschlechterforschung / *Gender Studies*
in den Kultur- und Sozialwissenschaften

Ein Handbuch

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.)
 Genus
 Geschlechterforschung/*Gender Studies* in den Kultur- und Sozialwissenschaften
 Stuttgart: Kröner 2005
 ISBN 3-520-82201-6
 ISBN 978-3520-82201-7

01.R.1267



XA 1782

© 2005 by Alfred Kröner Verlag Stuttgart
 Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany
 Gesamtherstellung: Friedrich Pustet Regensburg

Inhalt

<i>Vorwort</i>	VII
Einleitung	
Geschlechterverhältnis und Geschlechterforschung – Kontroversen und Perspektiven	2
RENATE HOF	
Ethnologie	
Zwischen Exotisierung und Homogenisierung: Geschlechterforschung in der Ethnologie	42
SUSANNE SCHRÖTER	
Film- und Medienwissenschaft	
Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft	80
ANDREA SEIER / EVA WARTH	
Geschichtswissenschaft	
Auf dem Wege zur Integration der Geschlechter? – Chancen der Geschichtswissenschaft	112
HANNA SCHISSLER	
Kunstwissenschaft	
Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte	144
SIGRID SCHADE / SILKE WENK	
Literaturwissenschaft I	
Ein problematisches Verhältnis: <i>Gender</i> und der Kanon der Literatur	186
RENATE VON HEYDEBRAND / SIMONE WINKO	
Literaturwissenschaft II	
<i>Gender</i> als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung	222
INA SCHABERT	
Musikwissenschaft	
Frauenforschung, Geschlechterforschung und (post-)feministische Erkenntnisinteressen: Entwicklungen der Musikwissenschaft	262
SIGRID NIEBERLE / EVA RIEGER	

Pädagogik

- Das Geschlecht der Bildung: *Gender* in Pädagogik und
Erziehungswissenschaft 296
CHRISTIANE HOF

Philosophie

- Feministische Theorie zwischen Lektüre und Kritik
des philosophischen Kanons 328
CORNELIA KLINGER

Politikwissenschaft

- Begrenzung und Entgrenzung des Politischen:
Geschlechterforschung in der Politikwissenschaft 366
BIRGIT SAUER

Rechtswissenschaft

- Die blinde Justitia: *Gender* in der Rechtswissenschaft 402
UTE SACKSOFSKY

Soziologie

- Stabilität und Dynamik des Geschlechts in der modernen
Gesellschaft: Die soziologische Perspektive 444
THERESA WOBBE

Sprachwissenschaft

- Haben Sprachen ein Geschlecht? – *Genus/gender* in der
Sprachwissenschaft 482
HADUMOD BUSSMANN

Theaterwissenschaft

- Zwischen Repräsentation und Performanz:
Gender in Theater und Theaterwissenschaft 520
KATI RÖTTGER

Theologie

- Re-Vision von Wissenschaft und Glaube: Zur Geschlechterdifferenz
in der Theologie 558
REGINA AMMICHT QUINN

- Die Autorinnen des Bandes* 595
Personenregister 598
Sachregister 611

Vorwort

*Meine Haltung ist, daß keine einfache Definition von gender ge-
nügen wird und daß die Fähigkeit, die Reisen dieses Begriffes
durch die öffentliche Kultur zu verfolgen, wichtiger ist, als eine
strikte und anwendbare Definition.*

Judith Butler, *Das Ende der Geschlechterdifferenz?* 1997

Zunächst hatten die Herausgeberinnen und der Verlag eine revidierte Neuauflage von *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften* ins Auge gefaßt. Dafür sollten die Beiträge des 1995 erschienen Bandes, der von vielen Kritikern als »Pionierwerk« bezeichnet worden war, erweitert und aktualisiert werden. Sehr bald stellte sich jedoch heraus, daß eine solche Aktualisierung der Texte im Sinn von Weiterschreiben nicht möglich ist. Für die zehn Jahre seit dem Erscheinen von *Genus* ist nicht nur eine Zunahme von Informationen zu verzeichnen; notwendig sind darüber hinaus eine erneute Reflexion der Prämissen, die den einzelnen Disziplinen zugrunde liegen, sowie eine Erweiterung der Forschungsbereiche: Ohne einen Dialog mit Soziologie, Politik- oder Rechtswissenschaft ist die Erforschung der *Genus/gender*-Thematik in den Kulturwissenschaften kaum noch denkbar. Daß dieser Dialog hier nicht enden darf, ist uns bewußt. Als Forschungsdesiderat steht die gezielte Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften an, die einem weiteren Projekt vorbehalten bleiben muß.

Angesichts dieses Befundes – und der überaus positiven Resonanz, auf die die erste Auflage gestoßen ist – entschlossen sich der Verlag und die Herausgeberinnen, den Plan einer revidierten Neuauflage fallen zu lassen zugunsten einer um neue kultur- und sozialwissenschaftliche Forschungsfelder erweiterten Neuausgabe – in größerem Format und mit ausgeprägtem Handbuch-Charakter.

Die Einsicht der *Gender Studies*, daß Weiblichkeit und Männlichkeit nicht aus biologischen Konstanten abgeleitet werden können, sondern auf historischzeitgebundenen, soziokulturellen Konstruktionen von sexueller Identität basieren, hat weitreichende theoretische Implikationen, die den etablierten Themenkatalog einzelner Wissenschaftsbereiche ebenso betreffen wie ihre methodischen Ansätze. Vor diesem Hintergrund hat die *Genus/gender*-Forschung im letzten Jahrzehnt eine Fülle von Studien hervorgebracht, die sowohl die Geschichte der Symbolisierung der Geschlechter widerspiegeln als auch die Bedeutung der Sprache für die Konstitution der Geschlechterbeziehungen aufzeigen. Durch ihre Theoriebildung haben die *Gender Studies* bereits in einzelnen Disziplinen das Selbstverständnis und die Methodik des Faches – zumindest in Ansätzen – entscheidend beeinflusst. So deckt etwa eine Reihe von Arbeiten die zentrale Rolle auf, die u. a. Bereiche wie Philosophie, Theologie und Soziologie bei der gesellschaftlichen Konstruktion der Geschlechterhierarchie ge-

Kunstwissenschaft

SIGRID SCHADE / SILKE WENK

Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte

1. Einleitung	145
2. Orte und Medien des ›Zu-Sehen-Gebens‹	146
2.1. Institutionen und Diskurse der Kunstgeschichte	146
2.2. Text, Bild, Körper	148
2.3. Medien der Kunstgeschichte	149
2.4. Formierungen des ›voyeuristischen Blicks‹	151
3. Autorschaft und Autorität: Kämpfe um die Macht des ›Zu-Sehen-Gebens‹	154
3.1. Zentralfigur der Kunstgeschichte: Der Künstler als Schöpfer und seine Aktualität	154
3.2. Diskontinuierliche Erbschaften, oder: Die strukturellen Grenzen einer Künstlerinnen-Geschichte	158
3.3. ›Männliche‹ und ›weibliche‹ Künste – Geschlechterpositionen und Künstlerschaft	159
3.4. Maskeraden des ›Männlichen‹ und des ›Weiblichen‹: Irritationen der Geschlechterpositionen in der Moderne	161
3.5. Mythische Erzählungen vom Künstler und ihre Transformationen	163
4. Bilder weiblicher und männlicher Körper – ihr ›Zu-Sehen-Gebens‹ als Akt ihrer Konstruktion	165
4.1. Fragestellungen kunsthistorischer Geschlechterforschung	165
4.2. Konstruktionen des ›ganzen Körpers‹ und der Zweigeschlecht- lichkeit	165
4.3. Naturalisierungen des Künstlichen: ›Geschlecht‹ und ›Rasse‹	166
Bibliographie	173

SIGRID SCHADE / SILKE WENK

Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte

1. Einleitung

Repräsentation, Darstellung und Herstellung von Geschlecht (*gender*) sind zentrale Forschungsfelder feministischer Kunstwissenschaft. Seit ihren Anfängen vor ca. 25 Jahren beschäftigt sie sich mit visuellen Konstruktionen von Bedeutung, Strukturierungen von Blickbeziehungen und historischen Bestimmungen des künstlerischen Subjekts, und sie befragt die Grundlagen der Disziplin. Im Zusammenhang damit steht auch die Frage nach den vergessenen Künstlerinnen in der Geschichte, die in den 1970er und 80er Jahren viele Energien bündelte. Monographien über Künstlerinnen haben in den letzten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts deutlich zugenommen und auch im Ausstellungsbetrieb sind Frauen zusehends präsenter¹ (PAUL 2003, S. 301f.), obwohl der Anteil der Künstlerinnen an den großen Ausstellungen noch in den letzten Jahren selten mehr als zehn Prozent betrug (PAULUS 2001) und sie immer wieder unter dem Begriff ›Frauenkunst‹ subsumiert und trivialisiert werden (PAUL 2003, S. 303).

Warum und wie wurden Frauen als Künstlerinnen aus der Kunstgeschichte ausgeschlossen? Die beiden hier implizierten Fragen, bereits in den ersten Jahren der Neuen Frauenbewegung formuliert (NOCHLIN 1971; NABAKOWSKI/SANDER/GORSEN 1980), betreffen den engen Zusammenhang von Kunstgeschichte und Geschlechterideologien (PARKER/POLLOCK 1981; vgl. auch LINDNER/SCHADE/WERNER/WENK 1989, Einleitung). Unausgesprochenes Zentrum des traditionellen kunsthistorischen Diskurses ist dabei die Figur des weißen, heterosexuellen Mannes (ROGOFF 1989). Bis zu Giorgio VASARI, dem als ›Vater der Kunstgeschichte‹ titulierten Künstlerhistoriographen des 16. Jahrhunderts, läßt sich der ›Meister-Diskurs‹ zurückverfolgen. Er ist bestimmt durch Erzählungen von Vätern und Söhnen. Bilder von ›Weiblichkeit‹ spielen darin vor allem als Medium ›männlicher Genialität‹ eine Rolle. So ist der weibliche Akt seit langem privilegiertes Objekt künstlerischer Produktivi-

¹ Auch in der universitären Kunstgeschichte gab es in den letzten zehn Jahren des 20. Jahrhunderts Veränderungen: In der ersten Hälfte der 1990er Jahre wurden Professuren mit dem Schwerpunkt Frauen- und Geschlechterstudien eingerichtet (Trier, Oldenburg, Bochum). Neben den seit 1981 veranstalteten Kunsthistorikerinnentagungen gab es Sektionen mit *gender*-Themen auch auf Kongressen des Deutschen Kunsthistorikerverbandes (vgl. dazu PAUL 2001; WERNER 2001). Zur *gender*-Forschung in der Kunstgeschichte vgl. auch FRÜBIS 2000; HALBERTSMA 1995; HOFFMANN-CURTIUS 1999; PAUL 2003.

tät und kunsthistorischer Inszenierungen. Eingespannt in einen Rahmen, in dem sexuelles – homoerotisches, homo- wie heterosexuelles – Begehren spezifische Formulierungen findet, haben Bilder des Weiblichen offenbar eine zentrale Funktion für den Zusammenhalt einer männerbündischen disziplinären Gemeinschaft (SALOMON 1993).²

Um die Regeln des Ausschlusses all dessen, was nicht dem (unausgesprochenen) Ideal des weißen, heterosexuellen Mannes entspricht, aus dem kunsthistorischen Diskurs herauszufiltern, gilt es zunächst zu analysieren, wie Geschlechterkonstruktionen in die Definitionen von Kunst und Künstler eingeschrieben sind und tradiert werden. Kunstgeschichte interpretiert ›Kunst‹ nicht nur, sondern stellt diese auch an verschiedenen Orten und vermittelt unterschiedlicher Medien aus. Eine weitere wichtige Frage ist daher die, wie die Diskurse der Kunstgeschichte das Sehen strukturieren.

2. Orte und Medien des ›Zu-Sehen-Gebens‹

2.1. Institutionen und Diskurse der Kunstgeschichte

Die Kunstgeschichte stellt eine »disziplinäre Gemeinschaft« mit »eigenen Arbeits- und Lebensgewohnheiten« dar (DILLY 2003, S. 9–18) – eine Diskursformation. Mit ›Diskurs‹ ist indes keineswegs nur ›bloßes Sprechen‹ gemeint, sondern das Stiften von Beziehungen, in denen Bezeichnungen und Dinge miteinander verknüpft sind: eine Summe von Praktiken, die

systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses *mehr* macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses *mehr* muß man ans Licht bringen und beschreiben. (FOUCAULT 1981, S. 74)

Wie jede wissenschaftliche Disziplin bringt die Kunstgeschichte sowohl die Gegenstände hervor, von denen sie handelt, als auch sich selbst, indem sie sich über jene legitimiert.³ Wir haben es dabei mit einer datierbaren Wissenschaftsdisziplin derjenigen Gesellschaften zu tun, deren ›Modernität‹ scheinbar außer Frage steht. Nicht nur aus der Geschichte der Kunstauffassungen seit der Neuzeit,⁴ sondern auch aus der postkolonialen Kritik konnten wir jedoch die Lehre ziehen, daß ›unser‹ Begriff von Kunst keineswegs universell gültig ist. Daran än-

dern auch aktuelle Bestrebungen des (noch immer) westlich dominierten Kunstmarktes nichts, ästhetischen Äußerungen der Länder auf dem afrikanischen oder anderen Kontinenten den Status der Kunst zuzusprechen, bzw. sie unter den Begriffen ›Weltkunst‹ oder ›Globalkunst‹ in ein westliches Kunstkonzept zu integrieren.⁵ Das Verhältnis von Zentrum und Peripherie ist immer auch ein Macht-Verhältnis, in dem es um die Legitimität von Deutungen geht. Das ›Außen‹ des Diskurses ist immer auch in dessen ›Innerem‹ als Verworfenes bzw. zu Verwerfendes präsent: als Kulturen der ›Anderen‹ oder – wogegen sich Kunst seit der Neuzeit immer auch definierte – als ›Pornographie‹ bzw. als das ›Objekte‹ (vgl. HENTSCHEL 2001, besonders S. 49–68; ZIMMERMANN 2001). Die komplexen Zusammenhänge von Aus- und Einschluß zu reflektieren, steht also auch für die Kunstgeschichte an, erst recht, wenn sie sich als interdisziplinäre ›Bild(er)wissenschaft‹ positionieren will.

Die disziplinäre Gemeinschaft der Kunstgeschichte konstituiert sich an verschiedenen institutionellen Orten: an Universitäten – seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts (in Deutschland) als eigenständiges Fach –, an Museen – insbesondere den öffentlichen Kunstmuseen, wie sie nach der Französischen Revolution aus den fürstlichen und monarchischen Sammlungen entstanden, in denen die Werke nach Stilen, Schulen und Nationalitäten geordnet worden waren –,⁶ sie tut dies in Kunstkritik und -pädagogik, im Ausstellungsbetrieb, über Gutachterfunktionen auf dem Kunstmarkt und im 20. Jahrhundert nicht zuletzt über Film und Fernsehen sowie den Massentourismus. Der kunsthistorische Diskurs interpretiert, kommentiert und gibt zugleich zu sehen. Jede Art dieses ›Zu-Sehen-Gebens‹ aber ist Deutung: Konstruktion von Bedeutung, zu welcher nicht zuletzt auch der Ort der Präsentation beiträgt: Die weiße Wand des Museums, der »White Cube« der Galerie (O'DOHERTY 1985), tragen ebenso zur Bedeutung des ›Zu-Sehen-Gegebenen‹ bei wie der Rahmen, der die einzelnen Werke von anderen Kontexten isoliert; fotografische oder filmische Präsentationen beziehen sich mehr oder weniger explizit auf solchermaßen vorgegebene ›Leseweisen‹ von Kunst.⁷

Damit sind methodische Fragen angesprochen, die die mediale Konstitution der Kunstgeschichte und ihrer Gegenstandsfelder betreffen. Darunter fällt einerseits das Verhältnis von Text und Bild im kunsthistorischen Diskurs, andererseits die strukturelle Beziehung methodischer Konstruktionen der Kunstgeschichte zu neuen bild-technologischen Erfindungen und Verfahren.

2 Vgl. dazu auch, aus der Perspektive einer kunsthistorischen Schwulen- und Lesbenforschung, DAVIS 1996.

3 Zu den Prozeduren des Ein- und Ausschlusses und der Disziplinierung in (wissenschaftlichen) Diskursen vgl. auch FOUCAULT 1977.

4 Zum Unterschied zwischen ›Kultbild‹ und ›Kunst‹ vgl. die historischen Studien von BELTING (1990); ferner LUHMANN (1994, v. a. S. 32–49). Vgl. auch Kap. 3.1.–3.4. des vorliegenden Beitrags.

5 Zur kritisch-historischen Auseinandersetzung mit dem Konzept westlicher Moderne aus der Perspektive der ›Anderen‹ vgl. auch ENWEZOR 2001; ferner SCHMIDT-LINSENHOFF 2002.

6 Zur Geschichte der Kunstmuseen und der chronologischen Anordnung der Werke: DILLY 1979, S. 138–144; DUNCAN 1998; aus diskursanalytischer Perspektive: HOOPER-GREENHILL 1992; zur Repräsentation von Geschlecht im Museum vgl. HAUER/MUTTENTHALER/SCHÖBER/WONISCH 1997.

7 Zur Funktionsweise fotografischer Reproduktionen im kunsthistorischen Diskurs: BERGSTEIN 1992; DILLY 1979, S. 149–159; die Fallstudien von FELDHAUS (1993); SCHRÖDL 1999.

2.2. Text, Bild, Körper

Die Vorstellung von einer absoluten Differenz zwischen Text und Bild als zwei vermeintlich unterschiedlichen Praktiken hat Tradition. Roland BARTHES hat diese Trennung aus einer semiologischen Perspektive problematisiert und von einer durch die institutionellen Diskurse gesetzten »Zensur« gesprochen: In *Ist die Malerei eine Sprache?* warnt er sowohl davor, der Kunstgeschichte lediglich »eine Prise Semiologie zu verabreichen«, als auch davor, die Kunst als das der Sprache gänzlich Entgegengesetzte zu verstehen. Stattdessen regt er an, den »Text als Arbeit, die Arbeit als Text« zu analysieren, in dem Bild und Kommentar immer schon im Austausch sind: Das Bild existiert nur in der »Erzählung, die ich von ihm wiedergebe; oder in der Summe und der Organisation der Lektüren, zu denen es mich veranlaßt« (BARTHES 1990, S. 159f.). Entsprechend ist auch der kunsthistorische Diskurs mit seinem Ineinander von Anzuschauendem und Kommentar als ein »Text« zu entziffern.

Zeitgenössische Kunsthistoriker beanspruchen hier bisweilen eine Sonderstellung innerhalb der Kulturwissenschaften (BREDEKAMP 2003): Angesichts des proklamierten *iconic* oder *pictorial turn* komme einer Bildwissenschaft gegenüber den in der Tradition des *linguistic turn* stehenden Kulturwissenschaften eine neue dominante Position zu. Solchen Konzepten liegt häufig eine Verkenning der Relaisfunktion des Zeichens zugrunde, in dem Text und Bild verschaltet sind (SCHADE 2001, S. 376f.; vgl. auch HICKETHIER 2003, S. 12f.). Semiologische Theoriebildung hat dazu beigetragen, Bilder und Texte als Geflechte aus bedeutungsstiftenden Elementen wahrzunehmen und zu lesen, die sich jeweils aus sichtbaren und unsichtbaren Wort- und Bildvorstellungen zusammensetzen.⁸ Aus dieser Perspektive werden Abgrenzungen zwischen *high* and *low art* obsolet. Studien der »visuellen Kultur« knüpfen hier an.

In der traditionellen kunsthistorischen Rede wird indes nicht nur das Bild der Sprache gegenübergestellt, sondern im Kontext von Naturalisierungsstrategien auch der Körper (oder das Körperbild) der künstlichen Sprache. Die Zuordnung eines »inneren« Ausdrucks zu einer »äußeren« Form ist z. B. Voraussetzung für die Physiognomik (LOUIS 1992, S. 195–197), aber sie bestimmt auch die Kunsttheorie des späten 18. Jahrhunderts. Darin werden »Natur« und deren »Sprache« neu theoretisiert, »natürliche« Verbindungen zwischen Zeichen und Bezeichnetem gesucht. Damit wird der Vorgang der »Signifikation« als solcher »entnannt« (WENK 1996, v. a. S. 28–46).

Neuerdings wird außerdem der Körper als »Natur« von Kunsthistorikern wieder als Garant für eine »natürliche« Sprache (ein Widerspruch in sich) sogenannter kulturalanthropologischer Konzepte reklamiert (vgl. BELTING 2001,

8 Zur semiologischen Analyse: BAL/BRYSON 1991; BRYSON 1991; GELDERBLOM 1995; WENK 1996, v. a. S. 47–74. – Inwiefern auch in aktuellen Bemühungen um eine digitale (mit Bezug auf Heinrich WÖLFFLIN), »streng formbasierte Bildsortierung« (ERNST/HEIDENREICH/HOLL 2003, Editorial, S. 9) traditionelle Dualismen und eine »Dämonisierung von Inhalt, Semantik und Versprachlichung« am Werk sind, diskutiert HOLERT (2003).

S. 7–55; kritisch dazu LORECK 2004; SCHADE 2004). Kunst- und kulturwissenschaftliche *gender*-Forschung konnte hier jedoch nachweisen, daß das Körperbild selbst hochgradig semantisiert, die Körpersprache historisch und kulturell kodiert ist (HÄRTEL/SCHADE 2002 u. a.).

2.3. Medien der Kunstgeschichte

Der zweite Aspekt der »Medialität« der Kunstgeschichte betrifft ihre Geschichte als Disziplin, die parallel zur Entwicklung von technischen (Bild-)Medien und Apparaten ihre eigenen methodischen und theoretischen Konstruktionen hervorgebracht hat (BREDEKAMP 2003, S. 355). Die Fotografie und insbesondere die Dia-Doppelprojektion spielten für die Entwicklung »vergleichenden Sehens« und der damit verbundenen Methoden der Formanalyse eine zentrale Rolle (DILLY 1975; WENK 1999).⁹ Die Selbstreflexion der Effekte medientechnischer Erfindungen im Zeitalter der digitalen Bildgebung und des Internet steht daher für die Kunstgeschichte wie auch für andere kulturwissenschaftliche Disziplinen an: Betroffen sind traditionelle Vorstellungen von »Repräsentation« ebenso wie überkommene Konzepte von »Autorschaft«, »Subjektivität« und »Geschlecht(erkörpern)«. Nicht zuletzt deshalb lassen sich die Kritik der Geschlechterforschung und die Kritik neuerer medienwissenschaftlicher Ansätze verknüpfen.¹⁰

Die Kunstgeschichte tat sich zunächst schwer, sich der Medialität der eigenen Forschungsgegenstände anzunehmen, u. a. weil sie die traditionelle Vorstellung von Medien als dem Anderen der Kunst aufrecht erhielt (SCHADE 1999, S. 269f.), wobei technikdeterministische Begründungen, denen zufolge die Medien die Darstellungs- und Wahrnehmungssysteme »revolutionieren«, ebenfalls als problematisch einzustufen sind (vgl. dazu DANIELS 2002, S. 160f.; LUMMERDING 2005).¹¹ Jenseits solcher Systematisierungsversuche medientechnischer Epochen steht außerdem zur Diskussion, was mit Medium aus welcher Perspektive gemeint ist. Waren mit Medien zunächst (und in Anschluß an die Soziologie) Massenmedien (Presse, Film, Fernsehen) gemeint, so wurden in jüngerer Zeit, auch in Anschluß an Walter BENJAMINs berühmte Untersuchung über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), die älteren Verfahren der technischen Reproduktion (Kupferstich, Lithografie, Fotografie) miteinbezogen. Medien sind aber nicht nur unter den Aspekten der Vervielfältigung, der Distribution und Rezeption relevant, sondern bestimmen auch die Produktion von Bildern (vgl. auch HUBER 1997). In

9 Über das Ineinandergreifen von historisch sich entwickelnden »neuronalen und apparativen Faktoren« in Kunst- und Wissenschaftsanschauungen vgl. auch CLAUSBERG 2003 und 1999.

10 ANGERER 1999; KUNI 1999; LUMMERDING 2005; vgl. auch VON FALKENHAUSEN/FÖRSCHLER/REICHEL 2004.

11 Eine Verabsolutierung der Funktion von »Medien« im Geschichtsprozeß droht dann, wenn sie mit den technischen Apparaten (neuer Hard- und Software) gleichgesetzt werden (z. B. BOLZ 1990; KITTLER 1989).

der jüngeren Diskussion werden darüber hinaus – und jenseits der Opposition ›Original vs. Reproduktion‹ – vormoderne von modernen Bildmedien unterschieden (BREDEKAMP 2003, S. 355f.). Somit wird der Begriff ›Medien‹ häufig auch synonym mit Gattungs- oder Genrebegriffen verwendet: Entsprechend werden sowohl der Holzschnitt als auch das Portrait oder die Körperperformance jeweils als Medium bezeichnet.¹² Die Frage der Medialität wird schließlich dann übergreifend gestellt, wenn sie mit den ›Schnittstellen‹ kommunikativer Prozesse verknüpft wird und eine präzisere Analyse des ›Dazwischen‹ jeder Vermittlung und ihrer Träger ermöglicht (THOLEN 2002, v. a. S. 19–50, S. 169–189). Auch für die neueste Medientechnologie gilt dabei: Schrift und Bild haben nicht aufgehört, eine Funktion von Zeichen-Prozessen zu erfüllen, auch wenn oder gerade weil praktisch alle historisch vorausgegangenen Schrift- und Bildmedien von digitalen Maschinen simuliert werden können.¹³

Eine semiologisch orientierte Medientheorie ist auch für die feministische Filmwissenschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts zentral (DE LAURETIS 1987; SILVERMAN 1983, 1996 und 1997). Sie fand Eingang in Untersuchungen über die geschlechtliche Konnotation von Körper- und Raumbildern, wie sie durch die Entwicklung optischer, auch proto-cinematographischer Apparate zu sehen gegeben werden (HENTSCHEL 2001). Die Frage der Medien führt außerdem zu den Verbindungen mit anderen Diskursen verschiedener Disziplinen und Institutionen – und damit auch zu Medienverbänden und ihrer Kritik.¹⁴ Im Zuge der digitalen Bildgebung, aber auch im Kontext der Technologieentwicklung spielte das ›mediatisierte Körperbild‹ eine brisante Rolle im feministischen Diskurs und der künstlerischen Gestaltung. Als Stichwort für einen umfangreichen Diskurs zu theoretischen, experimentellen und häufig utopischen Konzepten, welche die dichotomen Geschlechterkonstruktionen zu überschreiten versprechen (vgl. dazu LUMMERDING 2005; SCHADE 2005; VOLKART 2004 und 2005), sei hier die Figur des/r *Cyborg* (HARAWAY 1995) genannt.

12 Epochale Unterscheidungen zwischen analogen und digitalen Medien, die mit der Differenz von ›indexikalischen‹ und ›ikonisch/symbolischen Zeichen‹ gleichgesetzt werden (z. B. KITTLER 1989), beruhen auf einem Mißverständnis bezüglich der PEIRCEschen Begriffe, denn diese haben keine gegenseitige Ausschlußfunktion (›indexikalische Zeichen‹ können zugleich ›symbolische‹ und ›ikonische‹ sein). Zur historischen Analyse der Bildmedien (inklusive der Relevanz von einfachen Differenzen zwischen zwei Werten bzw. binärer Codierung) vgl. auch HUBER 1997.

13 Die Rechenprozesse (Programme) z. B., die vom Nutzer auf der Oberfläche nicht gelesen werden, sind nicht selbst Zeichen, allenfalls Elemente eines Kontextes für das Zeichen, z. B. hinsichtlich seiner ›Glaubwürdigkeit‹, die im Falle analoger Medien unterstellt wird. Die neuesten (digitalen) Medien haben in einem Text keinen anderen Status als traditionelle.

14 Vgl. ALTHOFF 1991; FRIEDRICH 1997, 1997a; JORDANOVA 1989; MÖHRING 2002; SCHADE 1993; WENK 1987a; ZIMMERMANN 2002.

2.4. Formierungen des ›voyeuristischen Blicks‹

Die Entwicklung spezifischer Bildlogiken, Apparate und Technologien wirkt sich auch aus auf die Formierungen des ›voyeuristischen Blicks‹ (vgl. dazu grundlegend SCHADE 1984 und 1989; HENTSCHEL 2001).¹⁵ Die Konstitution des weiblichen Aktbildes in der Frühen Neuzeit geht einher mit der Entwicklung eines Blicks aus der räumlichen Distanz, der selbst nicht gesehen werden will (HAMMÉR-TUGENDHAT 1994). Dieser Blick, der mißt und berechnet, der zerlegt und neu zusammensetzt, wird in DÜRERS Holzschnitt *Der Zeichner des liegenden Weibes* (1538) exemplarisch zu sehen gegeben (u. a. SCHADE 1987).

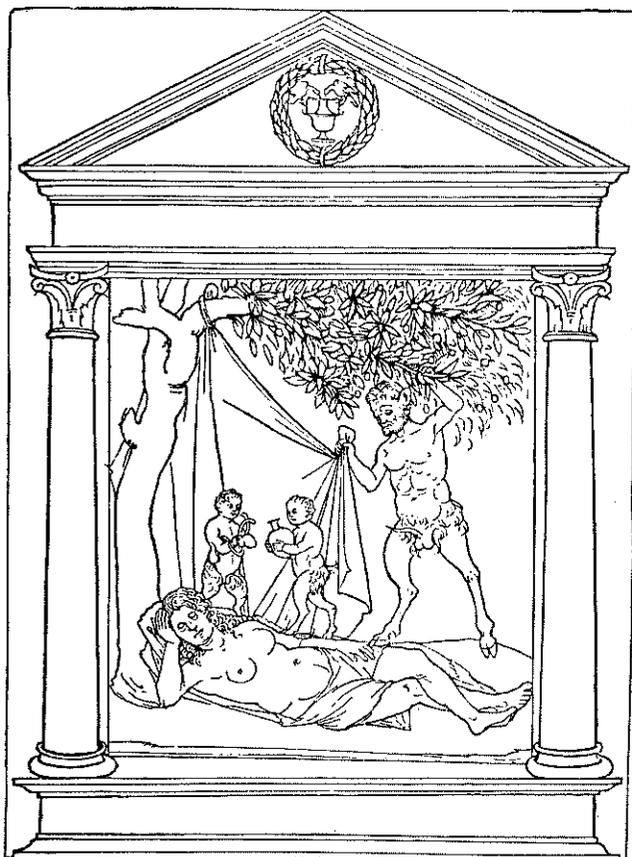


Albrecht DÜRER: Der Zeichner des liegenden Weibes, Holzschnitt. Aus: *Uderweyung der Messung / mit dem Zirkel und Richtscheyt*, 1538, in: *Das gesamte graphische Werk*. Druckgraphik, München: Rogner & Bernhard 1970, S. 1460

In einer sich in der Neuzeit herausbildenden Formation wird der Körper außerdem in einer nicht gekannten Weise zur ›Hauptperson‹ (FOUCAULT 1977a, S. 131f.). Spätestens im Laufe des 18. Jahrhunderts tritt der ›ganze Körper‹ an die Stelle der mittelalterlichen Bilderwelt von Gestik und Gebärden, die einer mehr oder weniger eindeutigen Semantik unterworfen waren (vgl. JANZ 1992, S. 195ff.; FOUCAULT 1977a, S. 41f.; SCHADE 1990, S. 275).

Kunst als Institution der Neuzeit gibt in spezifischer Weise zu sehen, anders als Pornographie, die Medizin oder die Psychiatrie. Obgleich Wißtrieb und Schaulust – wie die Psychoanalyse zeigen konnte – untrennbar verknüpft sind, ist die Privilegierung des Blicks Einzelner, denen es der jeweilige institutionelle Rahmen erlaubt, weibliche Körper auszuziehen, zu betrachten, zu untersuchen, auseinanderzunehmen, auszustellen und zu inszenieren, unterschiedlich konstituiert: im Anatomiesaal anders als im Atelier. Gleichwohl läßt sich eine gemeinsame Struktur in der Positionierung der Blicke und der Körper erkennen: Die

15 Zeitgenössische Künstlerinnen thematisieren solche traditionellen Positionen der Schaulust und des Exhibitionismus: z. B. Barbara KRUGER, Jenny HOLZER, Cindy SHERMAN u. v. a.; vgl. MCEVILLE 1988, S. 187ff.; OWENS 1985, *Difference*, 1985, *Corporal Politics*, 1993.



Nymphe und Satyr, Holzschnitt. Illustration zu Francesco COLONNA:
Hypnerotomachia Poliphili, 1499

»Mikrophysik« der Macht, die im Laufe des 18. Jahrhunderts an die Stelle der Macht über Leben und Tod, des »Körpers des Königs« tritt, hat ihre »Intensität« in Körpern, die individualisiert wurden (FOUCAULT 1977a, S. 267). Damit verändern sich auch die Inszenierungen der Blicke auf die Körper. Nicht mehr das »Fest der Märtern« (FOUCAULT 1977a; SCHADE 1989), nicht mehr das anatomische Theater,¹⁶ sondern zum Beispiel das Kunst- und das Hygienemuseum sind die Orte, an denen dem »voyeuristischen Blick« auf und in die Körper Raum und Rahmen geboten wird. Zugleich fordern die neuen Medien Künste

16 Vor den anatomischen oder den hygienischen Museen, in denen man die Wachsmodelle aufklappen durfte, gab es nicht nur die anatomischen Lehrbücher, sondern auch öffentlich inszenierte Leichensektionen (FERRARI 1987).



Valie EXPORT: Aktionshose: Genitalpanik 1969, Foto Peter Hassmann
© VALIE EXPORT

und Künstler zu einem ständigen (und doch schon verlorenen) Wettbewerb im »Zu-Sehen-Geben« heraus.

Privatisierung bzw. Intimisierung und Veröffentlichung eines »Innen« gehen Hand in Hand.¹⁷ Es ist historisch zu verfolgen, wie jeweils neue Medien zum Anlaß genommen werden, Grenzen nicht nur zwischen Privatem und Öffentlichem, sondern z. B. auch zwischen Kunst und Pornographie immer wieder neu zu fixieren (vgl. auch HENTSCHEL 2001, v. a. S. 49–68). Die jeweiligen »neuen« Medien, wie schon die »alten«, sind dabei jedoch immer schon mit »privaten« Phantasien aufgeladen und stellen damit »öffentliche« Subjekte her (DE LAURETIS 1992).

Strukturelle Gewalt wie sie in solchen Blickinszenierungen wirksam wird, ist und bleibt für die weitere Forschung eine Herausforderung. Künstlerinnen ha-

17 Vgl. auch die von Historikerinnen geführte Debatte über das historisch erst im 18. Jahrhundert eingeführte Gegensatzpaar »öffentlich« vs. »privat«, in: Journal Geschichte, Heft 1, 1989, insbesondere die Beiträge von HAUSEN, LIPP und DUDEN; vgl. auch SENNETT 1983.

ben nicht erst in den letzten beiden Jahrzehnten den ›Status der Frau als Bild‹ in vielfältiger Weise zu durchkreuzen versucht (EIBLMAYR 1993). Zu fragen bleibt, inwiefern sie damit ›aus dem Rahmen‹ tretend die Positionierungen des Blicks, des Körpers und die traditionellen Geschlechterzuweisungen als Effekte der Setzungen unserer Kultur haben subvertieren können.

Jüngere Untersuchungen haben außerdem auf die Verschränkungen von ›Raum‹, ›Visualität‹ und ›Geschlechterkonstruktionen‹ aufmerksam gemacht. Nicht zuletzt die durch neue Technologien veränderten Wahrnehmungsweisen haben die Vorstellung von Raum als ›präexistente, geometrale Gegebenheit‹ grundlegend in Frage gestellt: Räume wurden im Zuge dessen neu definiert als ›kulturelle Deutungssysteme, die auch Geschlecht produzieren und repräsentieren‹ (NIERHAUS 1999, S. 18f.). Entsprechend analysieren die Forschungen über die Verräumlichung der Geschlechterdifferenz Blicke und Sehen als ›visuelle Handlungsformen‹ (NIERHAUS 1999, S. 21) und die Architektur als ›Sehmechanismus, der ›das Subjekt produziert‹ (COLOMINA 1992 und 1997, S. 205; vgl. auch ROGOFF 2000). Sie sind damit keineswegs nur für die architekturhistorische *gender*-Forschung von Interesse, sondern ebenso für die Bild(er)wissenschaft, die die Geschichte der optischen Medien mit einzuschließen sucht.¹⁸ Die ›visuelle Lust des westlichen Repräsentationssystems, räumliche Settings in Bildern des weiblichen Körpers zu erfahren‹, wofür die Zentralperspektive die Voraussetzungen liefert,¹⁹ läßt sich folglich mit HENTSCHEL als eine Art ›Raumsex‹ beschreiben (2001, S. 11f.).

3. Autorschaft und Autorität: Kämpfe um die Macht des ›Zu-Sehen-Gebens‹

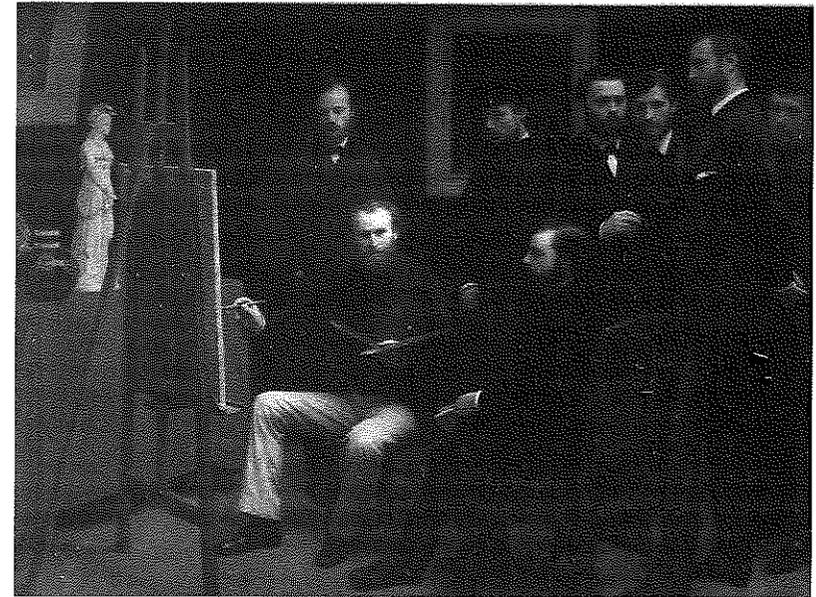
3.1. Zentralfigur der Kunstgeschichte: Der Künstler als Schöpfer und seine Aktualität

Das ›mythische‹ Image des Künstlers strahlt bis heute eine spezifische Faszination aus. Seine gesellschaftliche Ausnahmestellung, die potentiell hohe ideelle und materielle Wertung künstlerischer Tätigkeiten und die Ausnahmelizenzen für exzentrisches Verhalten müssen als Fortsetzung eines gesellschaftlichen Aufstiegs gesehen werden, der in der Frühen Neuzeit einsetzt.²⁰ Die Konstituie-

18 Schließlich ist auch das ›Neue Bauen‹ des 20. Jahrhunderts nicht mehr denkbar ohne seine Antizipation des medialen Blicks durch Fotografie oder Film; vgl. dazu KEIM 1997, 2004; NIERHAUS 1999, 2004; NIERHAUS/KONECNY 2002.

19 Zur kulturhistorischen Bedeutung der Zentralperspektive vgl. DAMISCH 1995; KLEINSPEHN 1989, S. 40ff.; PANOFSKY 1985, v. a. S. 116–123.

20 Standardwerke zur Sozialgeschichte des modernen Künstlers: HAUSER (1973, Kap. V.3) und WARNKE (1985) blenden die Geschlechterdifferenz aus. Im Unterschied dazu vgl. FRANKE/WELZEL 1997. Zur Wirkungsgeschichte neuzeitlicher Künstlervorstellungen: KRIS/KURZ 1980; NEUMANN 1986.



Henri FANTIN-LATOURE: L'Atelier des Batignolles, Öl auf Leinwand, 1865

rung des Künstlers als paradigmatisches Subjekt im Humanismus und Neuplatonismus, die einhergeht mit der Aufnahme der bildenden Kunst in die *Artes Liberales* (vgl. WARNKE 1985, S. 227), ist indes eng mit geschlechtsspezifischen Konzeptionen von Kreativität und Produktivität verknüpft.

Feministische Forschungen haben deutlich gemacht, daß über die Stereotype des ›Weiblichen‹ die Eigenschaften des ›männlichen Schöpfers‹ erst gewonnen werden konnten: So wurde die Gebärfähigkeit der Frau gegen die Schöpferkraft des Mannes gesetzt, das ›Gefühl für das Detail‹ gegen den ›großen Wurf‹, die ›natürliche Schwachheit der weiblichen Hand‹ gegen den ›kräftigen Pinselstrich eines Meisters‹, die ›Häuslichkeit und Familiengebundenheit der Frauen‹ gegen das ›Chaos, die Unordnung, das asoziale Verhalten und die Isolation des männlichen Genies‹ (CHRISTADLER 2000; PARKER/POLLOCK 1981, S. 82ff.). Mit dem Bild des Künstlergenies sind außerdem Konzeptionen von Autorschaft, Autorität und Authentizität fest verknüpft.²¹ Zusammen mit den Vorstellungen von Originalität und Innovation, Einflußnahme und Exzentrik bilden sie eine funktionale Einheit (HOFFMANN-CURTIUS/WENK 1997). Die geschlechtsspezifische, auf Oberschichten hin orientierte, oft nationalistische und ethnozentrische Verfaßtheit des kunsthistorischen Meister-Diskurses lie-

21 Der Begriff der Autorschaft ist nach FOUCAULT an das Urheberrecht gebunden und wird erst relativ spät (im 18. Jahrhundert) aus dem Bereich der Wissenschaft, in der der Autornamen seit dem Mittelalter Autorität garantierte, in den der Literatur übertragen (FOUCAULT 1974, S. 18ff.; vgl. auch ECO 1993, S. 14).

fert die Gründe dafür, daß der kunsthistorische Kanon unter allen Disziplinen »the most virulent, the most virulent, and ultimately the most vulnerable« ist,²² deshalb aber auch der gegen Kritik widerständigste.

Die 1550 und 1568 (in erweiterter Auflage) erschienenen Künstlerviten von VASARI,²³ deren narrative Muster die kunstgeschichtlichen Erzählungen bis heute mitstrukturieren, gelten als der erste tradierte Textkorpus einer »Kunstgeschichte« nach der Erfindung des Buchdrucks. Sie spiegeln das Interesse einer neuen Sammlerschicht an der »singulären Künstlerpersönlichkeit«, deren Rang den Wert des Kunstwerks bestimmt. Ursula LINK-HEER (1986) analysiert die diskursiven Bestandteile der Viten, auf deren Basis die Abgrenzung zu mittelalterlichen Produktionsweisen erfolgt: In den Bedeutungsverschiebungen des Begriffs der *maniera* läßt sich die konzeptuelle Spaltung zwischen einer schöpferischen Kreativität einerseits und einer reproduktiven andererseits nachweisen. Diese Spaltung aber begründet die Geschlechterstereotype der Kunstgeschichte, denn mit ihr ist die Entgegensetzung von Handwerk und autonomer Kunst verbunden:²⁴ War in der spätmittelalterlichen Werkstatttradition *maniera* noch erlernbar und reproduzierbar, so verdankt sich die *gran maniera* letztendlich einer gottgleichen Schöpfung *ex nihilo*. In der Bedeutung »inneres Bild« wird *concetto* mit *ingenio* und *idea* synonym.²⁵ Die Kunstauffassung des Manierismus gibt entsprechend vor, daß das künstlerische Genie sich erst in der Abweichung von der Regel – sei es von technischen Vorschriften, sei es von den Regeln der Mimesis – wirklich zeige.²⁶ Dabei gilt derjenige Künstler als Sieger, der mit Hilfe des Geistes die Natur überwindet.

In der Unterscheidung des Manierismus zwischen einem *disegno interno* und *esterno* und der Konzeption des Regelbruchs als wahrer Genialität wird zudem bereits ein »Unbewußtes« des Künstlers *avant la lettre* anvisiert (LINK-HEER 1986, S. 98–103; PANOFKY 1960, S. 47ff.). Eine solche Vorstellung vom Unbewußten des Künstlers kann im 19. Jahrhundert einerseits zur Destabilisierung des Momentes der Selbstgewißheit führen, wenn die Handschrift des Künstlers

22 So der der deutschen Übersetzung zugrunde liegende englische Text (SALOMON 1993, S. 27).

23 Vgl. VASARI-Edition, Berlin 2004.

24 In welcher Weise in den (burgundischen) Niederlanden im 15. Jahrhundert die Tapiserie und die Goldschmiedekunst zum Teil mehr Hochachtung erfuhren als die von der Kunstgeschichtsschreibung höher bewertete, vermeintlich autonome Malerei, zeigen anschaulich FRANKE/WELZEL (1997; zur Geschichte von Künstlerinnen).

25 Vgl. auch PANOFKY (1960, S. 33ff.), der diese Verknüpfung eher dem Manierismus als der Renaissance zuschreibt.

26 In Analogie zu VASARIS »Fortschrittsgeschichte« der Kunst werden seit der Renaissance die Werke eines Künstlers ebenfalls entwicklungsgeschichtlich gedeutet: Im »Jugendwerk« werden Zeichen von Qualität gesehen, die sich im »Alterswerk« erst entfalte (KRIS 1977, S. 51ff.; PAUSER 1988). Die Vorstellung von der Begabung, »die bereits in der Kindheit wahrnehmbar sei, ist Teil eines »Familienromans« (KRIS 1977, S. 55ff.; LINDNER/SCHADE/WERNER/WENK 1989, S. 18f.). Diese familiäre Struktur liegt der Ausbildung in den Akademien seit ihrer Einrichtung zugrunde und setzt sich bis heute – bis in die Unterrichtssituation der »Meisterklassen« hinein – fort.

nun an dem festgemacht wird, was als nicht-intentional angesehen wird;²⁷ andererseits trägt die Annahme einer unbewußten Kreativität zu einer Neubegründung der Mystifikation des Künstlers bei, die dem Muster des »wahnsinnigen Genies« folgt (NEUMANN 1986, S. 130–189), etwa in den – zum Teil posthumen – Legenden um VAN GOGH (HEINRICH 1992). Die seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Entwicklung z. B. von Fotografie und Elektrizität mit »unsichtbaren« Phänomenen konfrontierten Künstler entdecken außerdem die Funktion des seismographischen Mediums für sich: eine neue Form der »Auserwähltheit«, in der Meisterschaft auf der Basis einer besonderen Sensibilität (und sei es durch Rauschgifte) erneut eine Aufwertung erfährt. In dieser Tradition betrachten die Surrealisten das Unbewußte als ein zu eroberndes Terrain und konkurrieren somit gewissermaßen um einen privilegierten Zugang dazu sowie um das »Zu-Sehen-Geben« unbewußter Prozesse.²⁸

Das Bild oder Selbstbild vom genialen Schöpfer, wie es in der Renaissance begründet wurde, hat bis heute seine Attraktivität kaum eingebüßt: Es zeigt sich nicht nur im Kunstbetrieb – sei es in der Wertschätzung der großen Geste (z. B. die *Neuen Wilden*; vgl. ROSEN/BRAWER 1988, S. 20ff.) oder in der Inszenierung eines vermeintlich von allen semantischen Codes befreiten Körpers (z. B. Bruce NAUMANN; vgl. OSSWALD 2003) –, sondern auch in anderen gesellschaftlichen Feldern, etwa in den Naturwissenschaften. So läßt sich das »Zu-Sehen-Geben« als ein besonderes Privileg des männlichen Meisters – und damit als eine Art von Künstlerimage – z. B. auch in der Medizin (Anatomie, Psychiatrie) oder neuerdings in der Informatik und neuen bildgebenden Verfahren beobachten.²⁹ Darüber hinaus scheint der Künstler – als »klassisches Ausnahme-subjekt der Moderne« – zu einer Art *role model* geworden zu sein, dessen sich neoliberale Ideologien bedienen (VON OSTEN 2003, S. 9ff.).

Künstlerinnen aber geraten offenbar auch heute noch eher als Ausnahmeerscheinungen ins Blickfeld (vgl. GRAW 2001; FELDHAUS 2002).

27 So z. B., wenn MORELLI die Originalität von Künstlern an »unscheinbaren Details« festmacht (DILLY 1979, S. 169). Zum »Spurensicherungsparadigma« der MORELLISCHEN Methode und ihrer Verwandtschaft mit der Psychoanalyse vgl. GINZBURG 1983.

28 Zum »Kampf« um das Unbewußte vgl. SCHADE 1993, S. 461ff.; SILVERMAN 1983, S. 36–39, S. 75ff. und S. 229ff. Zur Bedeutung, die diese Konkurrenz um einen Zugang zum Unbewußten für Jackson POLLOCK hatte, vgl. KRAUSS 1993, S. 281–284. Zu den Surrealisten vgl. WERNER 1997 und 2002; zu Vito ACCONCI vgl. OSSWALD 2003, S. 186–195.

29 Als Beispiel seien hier Benoît MANDELBRÖT und einige seiner Kollegen genannt, die die Darstellung mathematischer Formeln mit Hilfe von Computergraphikprogrammen als *Die Schönheit der Fraktale* (so der Titel von PEITGEN/RICHTER 1986) – und eben als Kunst – verkaufen; vgl. auch WENK 1995.

3.2. Diskontinuierliche Erbschaften, oder: Die strukturellen Grenzen einer Künstlerinnen-Geschichte

Feministische Forschungen in der Kunstgeschichte waren zwischen Anfang der 1970er und Ende der 80er Jahre fast ausschließlich außerhalb der Institutionen oder an ihren Rändern angesiedelt.³⁰ Diese »Randständigkeit« ist vergleichbar mit der der Künstlerinnen. Die Zugangsbedingungen zur Profession des Künstlers und die gesellschaftlichen Barrieren für Frauen wurden ursprünglich aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung Gegenstand der Forschung (BERGER 1985; EROMÄKI 1989; PETZINGER 1993), die schließlich auch die Kriterien der Auswahl und der Bewertung von Kunst ins Blickfeld nahm. Ein zumeist tautologisch definierter Begriff der Qualität zur Erklärung der »Nicht-Ausstellbarkeit« von Künstlerinnen, historisch auf der Basis geschlechtsspezifischer Zuweisungen gewonnen, schien dabei die Qualitätslosigkeit der Arbeiten von Künstlerinnen schon zu präjudizieren, bevor er in der Kunstkritik überhaupt zum Einsatz kam (JOCHIMSEN 1989). Gleichstellungspolitik droht an dieser Barriere bis heute immer wieder zu scheitern.³¹

Seit den frühen 1970er Jahren sind umfangreiche Dokumentationen zu einer Künstlerinnen-Geschichte vorgelegt worden.³² Versuche der Rekonstruktion einer »Ahnenreihe« von Künstlerinnen sollten im Zeichen der Gleichberechtigung die männliche komplementär vervollständigen (BREITLING 1980; CHICAGO 1984). Historische Quellenforschung konnte in diesem Zusammenhang nicht nur zeigen, daß es zu verschiedenen Zeiten immer wieder bekannte Künstlerinnen gab (deren Namen auch heute noch in kunsthistorischen Überblicksdarstellungen fehlen), sondern auch, daß seit der Institutionalisierung der Kunstgeschichte als universitärer Disziplin Künstlerinnen in separaten »Kunstgeschichten der Frau« als Sonderfälle »gewürdigt« wurden³³ – mit dem Effekt der

30 Einen historischen Überblick zu feministischen Aktionen, Ausstellungen, Forschungen, Projekten und Tagungen von Künstlerinnen, Kunsthistorikerinnen und Kunstpädagoginnen in außerinstitutionellen und institutionellen Kontexten in Deutschland bieten SPICKERNAGEL (1986), BELOW (1990 und 1991) und die Tagungsbände der Kunsthistorikerinnen-Tagungen; einen Überblick zur Forschung in den USA: GOUMA-PETERSON/MATHEWS 1987; HELD/POHL 1984.

31 Zur kritischen Diskussion des *gender mainstreaming* vgl. NOHR 2002 und PAULUS 2001.

32 TUFT 1974; SUTHERLAND HARRIS/NOCHLIN 1976; Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1977; VERGINE 1980; *Andere Avantgarde*, 1983; EIBLMAYR/EXPORT/PRISCHL-MAIER 1985; Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1987; RATTEMEYER 1990; Berlinische Galerie 1992; KREMPPEL/MEYER-BÜSER 1996; KOVALEVSKI 1999.

33 Ernst GUHL: Die Frauen in der Kunstgeschichte, Berlin 1858; Hans HILDEBRANDT: Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928 und Karl SCHEFFLER: Die Frau und die Kunst. Eine Studie, Berlin 1908 (dazu NOBS-GRETER 1984, S. 60–79). Anders angelegt ist Lu MÄRTENS Untersuchung zu den Arbeitsbedingungen und Zuweisungen von Geschlechterstereotypen an Künstlerinnen (1919; dazu KAMBAS 1988; GEISEL 1989, S. 187–197). – Ein aktuelles Beispiel ist der Band: *Künstlerinnen: Malerinnen, Bildhauerinnen und Photographinnen* dargestellt von Christina HABERLINK und Ira Diana MAZZONI in der Reihe *50 Klassiker* (Hildesheim 2002).

Enthistorisierung und Ontologisierung einer »weiblichen« Kunstgeschichte (vgl. auch SCHADE 1988). Historische Untersuchungen ermöglichten die Einsicht, daß Künstlerinnen nicht nur trotz sondern auch wegen der Differenz ihrer Position zu »männlicher« Künstlerschaft bekannt werden konnten (PARKER/POLLOCK 1981, v. a. S. 85f.): So konnten sich Frauen dann wegen ihrer Differenz durchsetzen, wenn (oder solange) es der jeweiligen Ausformulierung von Künstlerschaft nicht widersprach, die als »männliche« unbestritten blieb.

3.3. »Männliche« und »weibliche« Künste – Geschlechterpositionen und Künstlerschaft

Die Hierarchisierungen zwischen »männlichem« Schöpferium und der als re produktiv angesehenen »weiblichen« Kreativität spiegeln sich in Kategorien wie »hoher« oder »angewandter« Kunst (PARKER 1986; PARKER/POLLOCK 1981, S. 50ff.). Die Auseinandersetzungen um die Rangfolge der Gattungen Baukunst, Bildhauerei, Malerei und Zeichnung durchziehen die Kunstkritik und -geschichtsschreibung ebenso wie die Wertungen der Historien- und Genremalerei, des Portraits und Stillebens, des Programmbilds und des Ornaments. Die diesen Kämpfen um Gattungshierarchien immanenten geschlechtsspezifischen Zuweisungen sind dabei Teil einer Regelung des Zugangs zu den verschiedenen Formen künstlerischer Arbeit. So war etwa das Aktstudium, zu dem Frauen bis ins 20. Jahrhundert hinein der Zugang verwehrt wurde, Voraussetzung für die Ausbildung in der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hochgeschätzten Historienmalerei. Die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen beziehen sich indes nicht nur auf einzelne Genres, sondern auch auf das Thema künstlerischer Arbeit, auf Format und Material, was in der Moderne besondere Bedeutung erhält.³⁴

Diese Zuschreibungen sind auch bedingt durch die Aufteilung in »private« und »öffentliche« Arbeits- und Lebenssphären, die in der Frühen Neuzeit einsetzte und mit dem 18. Jahrhundert eine weitere Zuspitzung erfuhr.³⁵ Griselda POLLOCK hat gezeigt, wie die Motive der »Maler der Modernen Welt« mit der Perspektive des Flaneurs/Voyeurs im öffentlichen Raum verwoben sind, der den zeitgenössischen bürgerlichen Frauen nicht in gleicher Weise zugänglich war (1989). Während die Impressionisten thematisch die Räume »öffentlicher Weiblichkeit« (Prostituierte, Verkäuferinnen und Barfrauen) inszenierten, setzten die bürgerlichen Malerinnen, die mit dem Betreten solcher Räume ihren Ruf riskiert hätten, daher private oder halböffentliche, weiblich konnotierte Räume ins Bild. Solchen Zuweisungen versuchten einzelne Künstlerinnen zu

34 NIERHAUS 1999, S. 115–139; SPICKERNAGEL 1999; WAGNER 2001; WENK 1991 und 1996, S. 166–175.

35 Vgl. HAUSEN 1976; MARE 1992; NIERHAUS 1999; SPICKERNAGEL 1992; in diesem Kontext ist auch die Umwertung der Bedeutungen von Handarbeit, wie etwa der Stickerie im viktorianischen England, zu sehen (PARKER 1986).

entkommen, indem sie sich zeitweilige Bewegungsfreiheit durch Verkleidung sicherten, so z. B. Marie BASHKIRTSEFF (POLLOCK 1987, S. 78) oder Rosa BONHEUR (FEND 1999).

Geschlechtsspezifische Abwertungen von Produktions- oder Ausdrucksformen sind historischen Wandlungen und Verschiebungen unterworfen (vgl. dazu auch WELZEL 1997). Es ist jedoch festzustellen, daß die Polarisierung ›weiblich vs. männlich‹ – als festes oder jeweils neu zu fixierendes Verhältnis – als vorgängige Differenz bestehen bleibt. Auf diese Weise können sich Charakterisierungen von Künstlerinnen denen angleichen, die seit der Frühen Neuzeit für männliche Künstler reserviert schienen, ohne daß die Geschlechterposition in Frage gestellt wird.³⁶ Entsprechend führten auch die künstlerischen Überschreitungen von Gattungsgrenzen und Materialfeldern hin zur sogenannten ›angewandten‹ und damit ›weiblich‹ konnotierten Kunst, wie sie seit Mitte des 19. Jahrhunderts und zunehmend in der Moderne als Künstlerstrategien zu beobachten sind, nicht zur Auflösung der immanenten Konstruktionen der Geschlechterdifferenz (vgl. u. a. die Beiträge von BISCHOFF, CHERDRON, in: BISCHOFF/THREUTER 1999 und CHERDRON 2000), denn als ›Regelverletzungen‹ lassen sich solche Grenzüberschreitungen problemlos in die Vorstellungen männlicher Künstlerschaft integrieren. Den Frauen über bleibt diese Möglichkeit verwehrt: Ihre Auseinandersetzungen mit den sogenannten ›niederen‹ Künsten gilt immer schon als frauenspezifisch. Dies wird besonders deutlich in der Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung über Künstlerpaare, eine seit der Moderne häufigere Konstellation.³⁷ Und auch in der ungegenständlichen Kunst und ihrer Beschreibung werden geschlechtsspezifische Zuweisungen hartnäckig aufrecht erhalten.³⁸

Die ›Besetztheit‹ der traditionellen Kunstgattungen und Genres durch die Frauen- und Männermythen unserer Kultur hat seit den 1970er Jahren viele Künstlerinnen dazu veranlaßt, nach neuen Techniken zu suchen und mit neuen Medien zu arbeiten. So wurden zu Beginn der Neuen Frauenbewegung gerade Fotografie, Performance, Videokunst und Film zu bevorzugten Gestaltungsme-

36 Vgl. etwa die Rezeptionsgeschichte von Sonia DELAUNAY: Sie wird da als ›Intellektuelle‹ anerkannt, wo ihr Mann Robert DELAUNAY wegen seiner ›vulkanartigen Spontaneität‹ gepriesen wird. Sie wird dort als spontan gekennzeichnet, wo Robert DELAUNAY als Theoretiker gewürdigt werden soll (KOLTER 1989, S. 210ff.). – Zu einer auch in anderen Bereichen gesellschaftlicher Produktion verfolgbaren ›Umschrift der Differenzen‹ vgl. auch GILDEMEISTER/WETTERER (1992, S. 223).

37 Z. B. Camille CLAUDEL und Auguste RODIN (BERGER 1990; KUTHY 1985; WENK 1993), Gabriele MÜNTER und Wassilij KANDINSKY (ROGOFF 1992), Sonia DELAUNAY und Robert DELAUNAY (KOLTER 1989) und Lee KRASNER und Jackson POLLOCK (in: CHADWICK 1993; vgl. auch BERGER 2000 und HOFFMANN-CURTUS 1991a).

38 Zur Semiotik geschlechtsspezifischer Bedeutungen auch auf den ersten Blick ungegenständlicher oder nicht-figürlicher Formgebung vgl. DEICHER 1993; SCHMIDT-LINSEHOFF 1992 und WAGNER 1994. Für die in der Kunstgeschichtsschreibung angenommene Unvereinbarkeit von Abstraktion und Künstlerinnen vgl. SCHADE 1996.

dien von Künstlerinnen. Sehr bald jedoch wurden diese Medien wieder zu Männerdomänen.³⁹

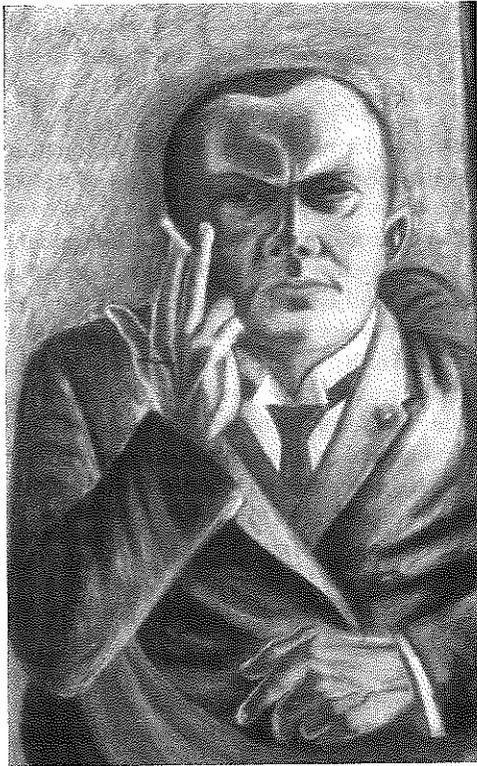
3.4. Maskeraden des ›Männlichen‹ und des ›Weiblichen‹: Irritationen der Geschlechterpositionen in der Moderne

Daß ›Künstlerschaft‹ an die männliche Subjektposition gebunden ist, ist Bedingung der Möglichkeit, daß – historisch je spezifisch – stereotype Weiblichkeitsmuster auch in das Bild vom Künstler eingehen können. So ist z. B. seit dem frühen 19. Jahrhundert an einigen Künstlerdiskursen das scheinbare Paradox zu beobachten, daß die Künstler darin mit traditionell ›weiblich‹ konnotierten Charakterisierungen ausgestattet werden, ohne daß dies zu einer Abwertung ihrer Kreativität führen würde (WENK 1991, S. 52f.). Entsprechende Künstlertypen sind z. B. der Hysteriker (BRAUN 1989, S. 51ff.), der Dandy und der Transvestit. Die Vielfalt der geprägten Definitionen vom Künstler gewährt ihm einen im Vergleich zu anderen gesellschaftlichen Feldern größeren Spielraum, der eine offenere Gestaltung von Begehrensbeziehungen und den darin zugewiesenen Positionen – also auch Rollentausch, *cross-dressing*, Homosexualität und Bisexualität – zuläßt. Diese Positionierungen innerhalb der Konstruktionen der Geschlechterdifferenz sind ihrerseits historischen Verschiebungen unterworfen, wobei Tabuverletzungen zum Standardrepertoire der Künstlermythen gehören.

Transgressionen geschlechtsspezifischer Positionen lassen sich als Zeichen für die Verunsicherung der Künstler lesen, die mit ihrem marginalisierten oder auch ›exzentrischen‹ Status innerhalb einer nachhöfischen Gesellschaft zu tun hat, gegenüber der sie in eine ›weibliche‹ Position geraten.⁴⁰ Der Protest der ›Wunderkinder‹ gegen die Väter im Generationenkonflikt kann in die Form der Abweichung von der Geschlechternorm gekleidet sein und entspricht einer Marktsituation, die neue Selbstdarstellungszwänge erzeugt: Künstler machen durch bestimmte Posen auf sich aufmerksam, suchen Mäzenen zu gefallen und deren ›Begehren‹ zu wecken (WENK 1991). In solchen ›weiblichen‹ Mustern sind daher ›schamhafte‹ Versionen des Exhibitionismus ebenso zu erkennen wie ›prostitutive‹. Die Facetten der Maskerade und ihre Widersprüche sind Kennzeichen eines seit der Moderne instabilen Künstlerbildes, das sich inzwischen zudem der Konkurrenz des zeitgenössischen Starkults der Massenmedien sowie der neuen Technologien, die noch nicht Gesehenes zu sehen geben, ausgesetzt

39 Deutlich abzulesen an den *documenten 7–9*. Die *documenta 6* (1977), die sogenannte ›Mediendocumenta‹, zeichnete sich dagegen durch eine starke Präsenz von Künstlerinnen in den Neuen Medien aus.

40 Trotz gesellschaftlicher Marginalisierung halten Künstler z. B. in ihren Selbstportraits die Position männlicher Autorschaft im Kontrast etwa zur Darstellung ihrer Frauen und Familien aufrecht (vgl. ROGOFF 1989, S. 21ff.; vgl. auch die grundlegende Studie von Amelia JONES zu DUCHAMP, 2000).

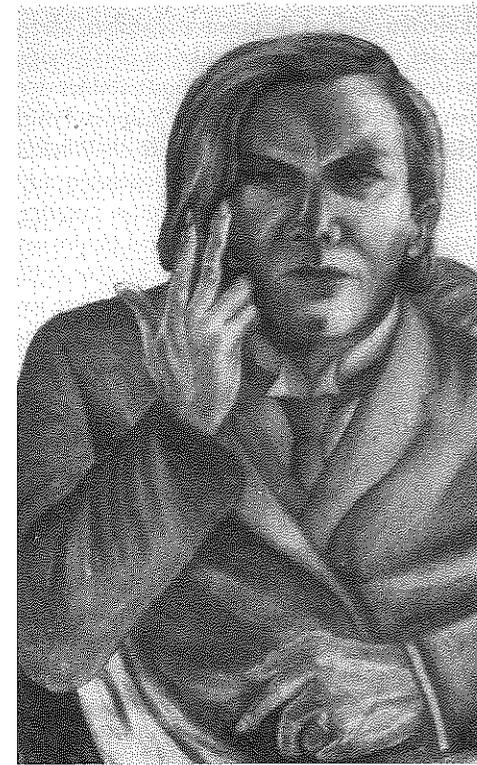


Alice MANSELL: Zeichnung nach einem Gemälde:
Selbstbildnis auf gelbem Grund mit Zigarette von Max Beckmann,
Graphit/Pastell auf Papier, Nr. 1 von zwei, 1990
© Alice Mansell

sieht (vgl. dazu auch BÄTSCHMANN 1997; WENK 1996, v. a. S. 269–310). Sie sind aber zugleich Symptome der Verunsicherung tradierter, scheinbar unumstößlicher Geschlechterordnungen. Künstlerische Kritik an der heroischen Künstlergeste und eine damit verbundene Befragung der eigenen Geschlechterposition und Autorfunktion (wie z. B. in der Aktions- und Videokunst) können daher mit der Reaffirmation der eigenen Subjektposition und Stabilisierung des Sonderstatus einhergehen – z. B. als »Spektakel«.⁴¹

In die beschriebenen Künstlerpositionen können sich am Ende des 20. Jahrhunderts auch Frauen begeben – allerdings nach wie vor mit unterschiedlichen Effekten oder mit den »Effekten des Unterschieds« (vgl. die Beiträge in: HOFFMANN-CURTIUS/WENK 1997; OSSWALD 2003).

41 ENGELBACH, in: HOFFMANN-CURTIUS/WENK 1997, S. 93f.; vgl. ausführlich OSSWALD 2003; siehe ferner zu Jackson POLLOCK: LEJA 1993 und PERCHUK 1995.



Alice MANSELL: Selbstbildnis wie Max Beckmann,
Zeichnung auf transparenter Folie, Nr. 2 von zwei, 1990
© Alice Mansell

3.5. Mythische Erzählungen vom Künstler und ihre Transformationen

Die Bedeutung alter Mythen wie die von Pygmalion oder Ikarus in der Kunstgeschichte der Moderne ist durch die feministische Forschung immer wieder thematisiert worden. Gegen eine harmonistische und nach wie vor populäre Interpretation des Pygmalion-Mythos als Paradigma der Beziehung von Liebe, Erotik und künstlerischer Produktivität⁴² wurden nicht nur der Naturalisierungseffekt und die Enthistorisierung durch das Mythische (BARTHES 1964) ins Spiel gebracht; die historischen Veränderungen der aus der Antike tradier-

42 Vgl. auch BÄTSCHMANN, der dem Pygmalion-Mythos, wie er im 18. Jahrhundert rezipiert wird, zuschreibt, er spreche »die Bildung einer neuen, auf den Eros gründenden Sozietät als Bedingung für die Entwicklung des Selbstbewußtseins« aus (1985, S. 194).

ten Erzählungen lieferten auch Erkenntnisse darüber, wie die Rezeptionsgeschichte sowohl mit der modernen Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit als »Natur« als auch mit der Herausbildung des Künstlerbildes der Moderne und seiner Krisen verwoben ist. Die keineswegs sichere Subjekt-Position des männlichen Künstlers seit dem Ende des 18. Jahrhunderts hatte die Rückgriffe auf alte mythische Erzählungen, ihre Verdichtung in Künstlerlegenden mit ihrer »Wiederkehr von Formeln« (KRIS/KURZ 1980, S. 52f.), ebenso vorangetrieben wie deren Umformulierungen und Verschiebungen. Die Re-Lektüre mythischer Erzählungen konnte hier, neben den manifesten Geschlechterzuschreibungen, auch symptomatische Auslassungen sichtbar machen.⁴³ Die Analyse mythischen Denkens, seiner »geheimen Logik« (GALLAS 1989, S. 287)⁴⁴ und seiner offenkundig anhaltenden Wirkmächtigkeit schärfte den Blick für Überlagerungen und Verknüpfungen verschiedener Mytheme unterschiedlicher Traditionen, wie sie sich in kommentierender kunsthistorischer Rede, in musealen Inszenierungen (z. B. Feldhaus 2000)⁴⁵ und in der populären Kultur, etwa in Spielfilmen (SCHRÖDL 2004), vollziehen.

Künstlermythen werden nicht zuletzt auch mit dem Politischen verknüpft. In Opfermythen, die die Konstruktion der Nation als »imaginierte Gemeinschaft« (ANDERSON) begleiten⁴⁶ und offenkundig auch in postkolonialen Kontexten virulent bleiben (vgl. BRANDES 2004a), spielen Bilder des Weiblichen eine prominente Rolle – und über diese können sich künstlerische Vorstellungen mit politischen Positionierungen verbinden (FELDHAUS 2002; THEWELEIT 1988; WENK 1989 und 1996).

Die Frage nach der Logik mythischen Denkens bleibt auch im Hinblick auf die Kunst der Moderne relevant, die den Anspruch auf Narration aufgegeben hat, aber nichtsdestotrotz mythischen Denkweisen verhaftet bleibt. Zudem hat die Bezugnahme auf außereuropäische Mythen, die eine Form der Positionierung von Künstlern gegenüber den Vätern der Tradition ist (vgl. auch POLLOCK 1992; TUCHMANN 1988), Mythenbildungen neuer Art Vorschub geleistet. Mythische Vorstellungen und darin eingelagerte Geschlechterzuschreibungen können sich schließlich auch in Konnotationen des »Materials« in nicht figurlicher Kunst wiederfinden (vgl. z. B. LANGE, in: HOFFMANN-CURTIUS/WENK 1997; WAGNER 2001; WENK 1996, Teil II).

43 Zu Pygmalion: BERGER, in: BERGER/STEPHAN 1987; zu Ikarus: WENK 1996, S. 291–302; zu keineswegs immer »subversiven« Bezugnahmen auf tradierte Mythen durch Künstlerinnen im 20. Jahrhundert: HOFFMANN-CURTIUS/WENK 1997.

44 Zur Kritik der Entgegensetzung von »Mythos« und »Vernunft« vgl. GALLAS 1989.

45 So kann mit dem Bild des leidenden Prometheus der christliche Märtyrer ebenso assoziiert sein wie der militärische Held, der für die Nation sein Leben (und das anderer) aufs Spiel setzt (WENK 1989). Zur Wirkungsgeschichte der Sebastian-Legende vgl. auch HEUSINGER VON WALDEGG 1989.

46 Zur Genealogie des »Altars des Vaterlandes« vgl. HOFFMANN-CURTIUS 1991; auch WENK 1996, 2002.

4. Bilder weiblicher und männlicher Körper – ihr »Zu-Sehen-Geben« als Akt ihrer Konstruktion

4.1. Fragestellungen kunsthistorischer Frauenforschung

»Frauen« sind insbesondere als mythologische und allegorische Gestalten und seit der Neuzeit vor allem in Aktdarstellungen unübersehbar präsent. Das Interesse kunsthistorischer Frauenforschung richtete sich daher zum einen auf den Widerspruch zwischen ihrer Repräsentanz im Bild und ihrer Abwesenheit in Öffentlichkeit und Politik (vgl. RENTMEISTER 1976; WENK 1996 und 1997), zum anderen auf einen möglichen utopischen Gehalt der betreffenden Bilder. Frauenbilder wurden auf »Frauenfeindlichkeit« oder auf Emanzipationsangebote hin überprüft, letztlich mit dem Wunsch, feministisch »nutzbare« Identifikationsmöglichkeiten zu finden. Verschiebungen in den Perspektiven kunsthistorischer Frauenforschung führten dann dazu, daß nicht nur weibliche Aktbilder als »Konstruktion eines Ideals« zum Forschungsgegenstand wurden, sondern auch visuelle Konstruktionen von Männlichkeit (vgl. BARTA FLIEDL/BREU/HAMMER-TUGENDHAT 1987; FEND/KOOS 2004; SOLOMON-GODEAU 1997).

4.2. Konstruktionen des »ganzen Körpers« und der Zweigeschlechtlichkeit

Die Aktkunst der Frühen Neuzeit galt lange Zeit als das Paradigma der Befreiung der Kunst aus alten, vor allem religiösen Bindungen und als Zeichen einer Befreiung der Sinnlichkeit.⁴⁷ Dies wird noch aus der Kritik deutlich, die von einigen Kunsthistorikerinnen an der Moderne und dem ihr zugehörigen Phänomen der »zerstückelten« Körper geübt wurde (BERGER 1985; WALTERS 1979, S. 215). Ihrer Kritik lag auch eine Verwechslung von Körper und Körper im Bild/als Bild zugrunde, die Sigrid SCHADE (1987) ihrerseits als »Mythos des ganzen Körpers« kritisiert: Der Akt als Bild eines Idealkörpers sei selbst als eine Konstruktion zu analysieren, die jedoch den Charakter ihrer Konstruiertheit leugnet. Erkennbar wurde, auf welche Weise die »illusionistische Herstellung angeblich natürlicher homogener Körper im kontinuierlichen Raum« (SCHADE 1987, S. 247) sowohl mit der Aufrichtung des (imaginären) Ideals des autonomen Subjekts und seiner Vernunft als auch mit gewaltförmigen Abspaltungen des »Anderen« verbunden ist.⁴⁸

47 Vgl. die diesbezüglichen »Klassiker« CLARK 1958; HAUSENSTEIN 1918; kritisch dazu: NEAD 1993, S. 12–22; POINTON 1990, S. 11ff.

48 Zum Verhältnis der »Dialektik der Aufklärung« zu FOUCAULTs Machtanalysen vgl. SCHADE 1994.

Der Vorschlag FOUCAULTs, den *Willen zur Wahrheit* (1983) im Zusammenhang mit Macht zu denken, führte schließlich zu der Frage nach dem Zusammenhang von ganzheitlichem Aktbild und Konstituierung des bürgerlichen Subjekts/Individuums aus einer psychohistorischen Perspektive. Im Anschluß an psychoanalytische Einsichten – von FREUD, über Melanie KLEIN zu Jacques LACAN⁴⁹ – ließ sich der Status des Bildes in der Bildung des bürgerlichen, männlichen ›Ich‹ als problematischer Prozeß erhellen (vgl. auch NEAD 1993, S. 12f.): Phantasmen des ›zerstückelten‹ und des ›ganzen Körpers‹ sind nicht voneinander zu trennen, Ängste der Auflösung des Körpers begleiten, psychoanalytischen Erkenntnissen zufolge, die (Ein-)Bildung des ›Ich‹. Entsprechend ist die Entwicklung der Körperbilder, die als ›Arbeit an der Verähnlichung‹ beschrieben werden kann, ebenso wie ihre kunsthistorische Deutung als Fortschreibung imaginärer Beziehungen zu analysieren, in denen Bilder nicht außerhalb der Spiegel zu denken sind, mit denen das Subjekt sich – trügerisch – seiner Vollständigkeit zu versichern versucht.

Mit der Konstruktion des ›ganzen Körpers‹ ist aber auch die der Zweigeschlechtlichkeit verbunden. Der Lektüre von weiblichen oder männlichen Aktbildern als Ab- oder Spiegelbildern entgeht die (strukturelle) Gewaltförmigkeit, die auch in der Herstellung zweier, in ihrer Bipolarität vermeintlich exakt zu ordnender Geschlechter(stereotype) liegt.

Mit der Dekonstruktion der Mythen der Zweigeschlechtlichkeit und der ihnen eigenen Naturalisierungsformen konnte die kunsthistorische Geschlechterforschung anknüpfen an jüngere historische Untersuchungen über die moderne Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit (DUDEN 1987; HONEGGER 1991; LAQUEUR 1992) ebenso wie an die Kritik an der Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* (BUTLER 1992; GILDEMEISTER/WETTERER 1992). Damit ergab sich schließlich auch die Frage, inwiefern der kunsthistorische Blick daran beteiligt ist, die vermeintliche ›Natur‹ der zweigeschlechtlichen Körper auch auf vormoderne Bilder rückzuprojizieren und festzuschreiben (BÜTTNER 2004; MÖBIUS 1993); eine analoge Gefahr läßt sich auch im Hinblick auf die kunsthistorische Rekonstruktion von Homosexualität ausmachen (vgl. FEND/KOOS 2004, insbesondere die Beiträge von SOLOMON-GODEAU, RANDOLPH und BOHDE).

4.3. Naturalisierungen des Künstlichen: ›Geschlecht‹ und ›Rasse‹

Die ›Natur‹ der Zweigeschlechtlichkeit ist (auch) medial produziert. In frühen anatomischen Werken werden Bilder weiblicher Körper noch meist als Bilder modifizierter männlicher Körper vorgestellt, so in *De humani corporis fabrica libri septem* von Andreas VESALIUS (1543) oder in einer Vorläuferschrift, der Holz-

49 Vgl. insbesondere LACAN 1986. Die LACANsche Psychoanalyse war in der feministischen Filmtheorie schon früh ein wichtiger Bezugspunkt: KOCH 1985; MULVEY 1980.

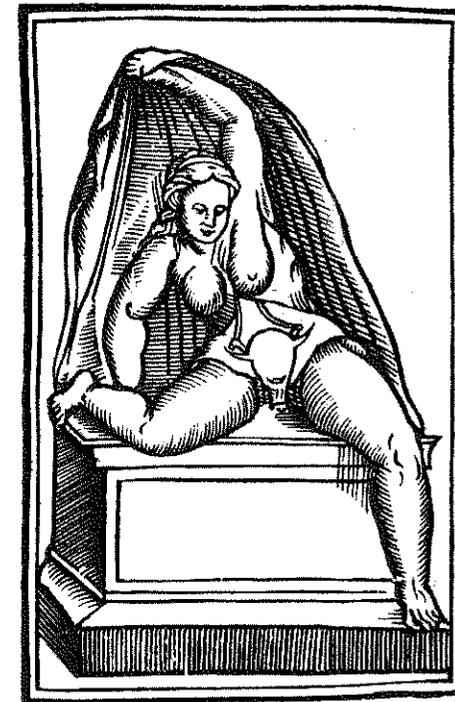


Illustration zu Jacopo BERENGARIO:
Isagoge brevis, 1522

schnittfolge aus Jacopo BERENGARIOs *Isagoge brevis* (1522): Eine weibliche Skulptur verläßt ihren Sockel, um dann ihren Uterus auf den Sockel zu legen und auftrumpfend auf diesen zu zeigen: »Hier sieht man, wie ähnlich der Hals der Gebärmutter einem Penis ist« (LAQUEUR 1992, S. 97). Bilder antiker Skulpturen galten als Bilder von Natur. Künstler waren ihrerseits beteiligt an Bildern, in denen anatomisches ›Wissen‹ vermittelt wurde (SCHULTZ 1985, S. 17 und S. 23).⁵⁰

Das Bild des weiblichen Körpers wird im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts in den verschiedenen Einzeldisziplinen zum privilegierten Schauplatz der Enthüllung von Natur.⁵¹ Zeitgleich arbeiten die Humanwissenschaften an der

50 Die Bedeutung des Sezieren für Künstler ist schon in Ghibertis Formulierungen impliziert, explizit in Dantes Traktaten von 1567; vgl. SCHULTZ 1985, S. 43.

51 Vgl. FRIEDRICHS 1997; JORDANOVA 1989; POINTON 1990, S. 35–58; SCHADE 1993. Kleinspehn zitiert die Untersuchung Philippe Perrotts, derzufolge sich im Zuge der Intimisier-



Illustration zu Jacopo BERENGARIO:
Isagoge brevis, 1522

Bestimmung der Natur und der weiblichen Biologie (LAQUEUR 1992; SCHIEBINGER 1993) und visualisieren das Innere der Frau (DUDEN 1989).

Die Kunstgeschichte der Körperbilder bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts läßt sich beschreiben als Entwicklung hin zu einer immer perfekteren Illusion der Präsenz der – insbesondere weiblichen – Körper im Bild. Während die Anatomen »unter die Haut« dringen, arbeiten vor allem die Maler unter den Künstlern an der Illusion des lebendigen Fleisches im Bild, darüber ihre spezifischen Fähigkeiten unter Beweis stellend (vgl. DIDI-HUBERMANN 1985; FEND 2001): Der weibliche Körper wird zum »Signifikanten der Formungskraft des Künstlers« (WENK 1987, S. 233).⁵²

zung des Körpers der »neue Blick« herausgebildet habe, der durch die Haut in die »Geheimnisse des Körpers über das Auge« eindringen möchte (1989, S. 41).

52 Vgl. auch NEAD 1993, S. 2; POINTON 1990, S. 11ff., S. 83ff., S. 113ff. und ALTHOFF 1991, v. a. S. 88 und S. 92.

Mit der visuellen Konstruktion des (zweigeschlechtlichen) »Gattungskörpers«, um den die »Biopolitik« zentriert ist,⁵³ werden auch neue – »rassifizierte« – Hierarchien geltend gemacht. Die Kunstgeschichte ist mitbestimmt von Bildern der »Anderen« – seien sie als »edle Wilde« oder das »Anderer« der abendländischen Zivilisation imaginiert oder in die eigene Begrifflichkeit übertragen. Dafür liefert bereits die Bildergeschichte der Frühen Neuzeit vielfältiges Material (vgl. FRÜBIS 1995; KOHL 1982; WENZEL 1992).⁵⁴ So sind z. B. Stereotypisierungen und Normierungen des Körperbildes von Schwarzen eng mit der modernen Geschichte der Sklaverei nach der Französischen Revolution (HONOUR 1989; SCHMIDT-LINSEHOFF 1997) und schließlich mit der Geschichte des Kolonialismus und Imperialismus verbunden.

Historische Forschungen zur Repräsentationen der Schwarzen (SCHMIDT-LINSEHOFF 1997) und auch der Indigenen Nordamerikas (KOHL 1982; WIENAND 2001) haben inzwischen Eingang in die Kunstgeschichtsschreibung gefunden, wenn auch die Auseinandersetzung mit dem Begriff der »Rasse« zunächst eher in der Kulturgeschichte und -anthropologie, der Ethnologie, der Literaturwissenschaft, der Fotografie und Filmtheorie sowie der Wissenschaftsgeschichte vorangetrieben wurde.⁵⁵

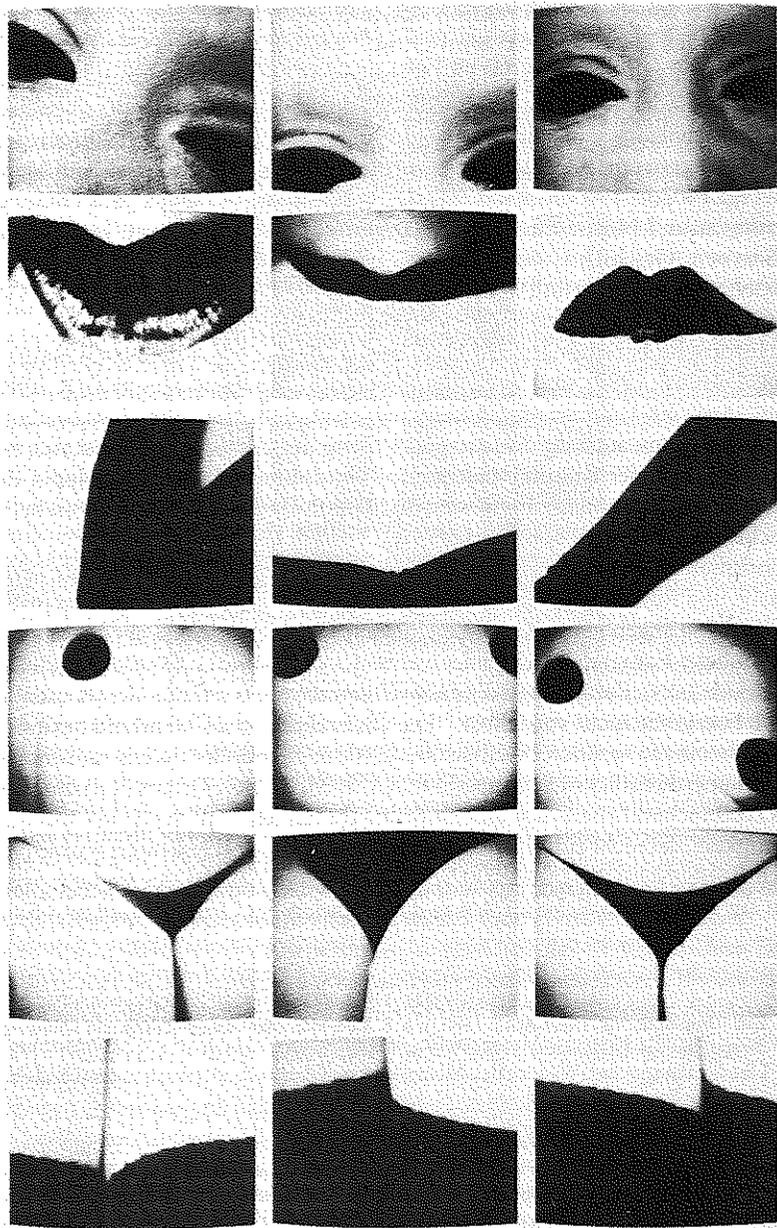
»Rassismus« ist an die Erfindung der »Rasse« gebunden, ein Begriff, der im Laufe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Ergebnis »wissenschaftlicher« Systematisierung von angeblichen Rasse-Eigenschaften im Kontext u. a. der Physiognomie und der Fotografie ausgebildet wurde (LAVATER, GALL, DARWIN, BERTILLO, GALTON): Die nachwirkende Systematisierung der Bilder der »Rassen« ist ohne Fotografie nicht vorstellbar.⁵⁶ Die »Entstehung eines Wahrheitsapparates« war dabei in ein »größeres Gefüge integriert: in ein bürokratisches, statistisches, erkennungsdienstliches System« (SEKULA 2003, S. 286). Dessen Konstruktion des »Verbrecherkörpers« war anschlussfähig für das Konzept »rassischer Minderwertigkeit«, das nicht zuletzt auch theatralisch und museal inszeniert wurde (vgl. auch BENNINGHOFF-LÜHL 2002; SCHWARZ 2001). Bilder des Anderen wurden zur Projektionsfläche für den in der Tradition des Orientalismus und Exo-

53 Zur »Biopolitik« vgl. FOUCAULT 1983, v. a. S. 159–190. Zur Überkreuzung von Kunst und »Biopolitik« vgl. FRIEDRICH 1997a; WENK 1987.

54 Überblendungen des »Wilden«, des »Monströsen« und der »Frau« als jeweils unterschiedlichen »Anderen« lassen sich ebenfalls seit der Renaissance verfolgen (SCHADE 1983, S. 54–73; SYKORA 1997, S. 134f.) und setzten sich in der Aufklärung fort (WEIGEL 1990, S. 118–148). Die Rekonstruktion der Geschichte »eindeutig« und negativ klassifizierender visueller Konstruktionen des »Anderen« in Mittelalter und Früher Neuzeit bedarf noch weiterer Forschungen: Einen wichtigen Beitrag dazu verspricht die Dissertation von Silke BÜTTNER: Produktionen von Ähnlichkeit. Zur Bedeutung des Körpers innerhalb geschlechtlicher, ethnischer und religiöser Klassifikation in der französischen Bildhauerei des 12. und 13. Jahrhunderts. Vgl. auch TAMMEN 1996.

55 BHABA 1983; DYER 1995; EDWARDS 2003; KAUFMANN 2000; SCHIEBINGER 1993; SEKULA 2003; WARTH 1997.

56 Vgl. DYER 1995; EDWARDS 2003; FRIEDRICH 1997; SEKULA 2003.



Friederike PEZOLD: Die neue leibhaftige Zeichensprache, 1973–1976,
in: Elke TOWN (Hg.): Video by Artists 2, Toronto: Art Metropole 1986

tismus stehenden Primitivismus – zeitgleich mit der Gründung der ersten anthropologischen Museen an der Wende zum 20. Jahrhundert.⁵⁷

Die relative Unsichtbarkeit des Weißen – bzw. dessen stillschweigende Universalisierung – ist in den letzten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts von den *Postcolonial Studies* skandalisiert worden: »Das »weiße Auge« befindet sich stets außerhalb des Rahmens – aber es sieht und ordnet alles, was darin ist« (HALL 1989, S. 159). In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach dem Grund für die verspätete Rezeption postkolonialer Theorien in der Bundesrepublik Deutschland bzw. im deutschsprachigen Raum (SCHMIDT-LINSENHOFF 1997, S. 8f.), während die Verknüpfung von *Gender* und *Postcolonial Studies* im englischsprachigen Raum inzwischen eine Selbstverständlichkeit ist (u. a. CHERRY 2000; NOCHLIN 1987; SOLOMON-GODEAU 1992/1993). Diese Verspätung ist durch die deutsche Geschichte (über)determiniert: Feministisch-kunstwissenschaftliche Untersuchungen zum Nationalsozialismus ließen den Begriff der »Rasse« problematisch werden, indem sie zeigten, daß der Nationalsozialismus die »Höherwertigkeit« der eigenen »arischen Rasse« sichtbar aus dem konstruierten Antagonismus zu »dem Jüdischen« ableitete. Angesichts dieser problematischen Geschichte der Erfindung der »Rasse« bietet es sich hier unseres Erachtens an, von »Rassifizierung« zu sprechen.⁵⁸

Zu den Bedeutungsüberlagerungen zwischen Geschlechterstereotypen und rassifizierenden sowie antisemitischen Repräsentationen sind in den letzten Jahren verschiedene Studien erschienen.⁵⁹ Fragen nach »hybriden (Geschlechts-)Identitäten jenseits von Fremden und Eigenen« sind jüngst auch im Zusammenhang mit den Neuen Medien sowie in bezug auf die im globalisierten, transnationalen Kontext operierenden Kommunikationstechnologien gestellt worden (PRITSCH 2000 und 2001): Gerade im Hinblick auf die jüngsten Kriege, die bekanntermaßen zunehmend zu »Bilderkriegen« geworden sind, sind Projektionen einer zunehmend universalisierten, ihrer konkreten kulturellen Differenzen enthobenen »Weiblichkeit« (WENK 2005) zu diskutieren.

KünstlerInnen haben in den letzten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durch die Dekonstruktion der Bildarchive der vorausgegangenen zwei Jahrhunderte bereits wichtige Arbeit geleistet und die »Asymmetrien von Blick-

57 Zu Ausstellungen über außereuropäische Kulturen vor 1993 vgl. BADENBERG 1999; FOSTER 1985; HONOUR 1982; POCHAT 1970; RUBIN 1984; WICHMANN 1972; siehe auch PRICE 1992; SCHEFFLER 1995; für die Zeit nach 1945 vgl. CLIFFORD 1996, PAUL 2003; SCHMIDT-LINSENHOFF 2003.

58 Wir verweisen auf den Vorschlag des Übersetzerinnenkollektivs *gender et alia*, den Begriff der »Rassisierung« zu verwenden, der den Prozeß des Konstruierens deutlich macht und eine »Denaturalisierung rassistischer Typologisierung, die immer Manifestationen von Rassismus sind,« ermöglicht (<http://genderetalia.sil.at>, Mai 2004; vgl. auch: Übersetzungskollektiv *gender et alia*, in: TRINH T. MINH-HA 2000, S. 15). – Der Aspekt der Konstruktion scheint uns jedoch deutlicher noch in »Rassifizierung« erkenntlich.

59 BELOW 1993; BRANDES 2004a und 2004b; ESCHEBACH et al. 2002; FRÜBIS 1997; ROGOFF 1993; SCHADE/STRUNK 2004; SOLOMON-GODEAU 1992/1993.



Lisel PONGER: Lucky Us, c-print, 63 x 77, 2000 (© Lisel PONGER)

verhältnissen« auch auf rassifizierende Bilder bezogen.⁶⁰ Die Frage, inwiefern die »Nachbilder des Imperialismus« (KRAVAGNA, in: PONGER 2000, S. 3) sich in den neuen politischen Konstellationen, die auch eine Globalisierung der Bilder implizieren, verändern bzw. verschieben, inwiefern sie sich mit neuen Bildern überlagern oder durch diese erneut unsichtbar werden, erfordert zweifellos die analytische Aufmerksamkeit einer feministischen Bilderwissenschaft.

60 Z. B. Adrian PIPER, Yasamoto MORIMURA (vgl. ZIMMERMANN 2001, S. 62f.), Lorna SIMSON, Mitra TABRIZIAN u. a. (vgl. BRANDES 2004a; SOLOMON-GODEAU 1993 und 2004; WILLIS/WILLIAMS 2002); für künstlerische Praktiken im deutschsprachigen Raum vgl. Lothar BAUMGARTEN/Lisel PONGER 2000.

Bibliographie

Literatur im Überblick

Als Überblick über Fragestellungen der feministischen Kunstwissenschaft im deutschen Sprachraum vgl. die Einführungen von FRÜBIS 2000, PAUL 2003, SPICKERNAGEL 1986, ZIMMERMANN (Hg.) 2005, außerdem den (dem vorliegenden Text vorausgegangenen) Aufsatz von SCHADE/WENK 1995. – Zu Forschungsschwerpunkten und Diskussionen innerhalb der deutschsprachigen Geschlechterforschung in der Kunstwissenschaft vgl. die Bände der seit 1982 stattfindenden Kunsthistorikerinnen-Tagungen, zuletzt z. B. FALKENHAUSEN (Hg.) 2004. – Klassiker der englischsprachigen feministischen Kunstgeschichte sind BROUDE/GARRARD 1992; GOUMA-PETERSON/MATHEWS 1987; NOCHLIN 1988; PARKER/POLLOCK 1981 und Pollock 1988. – Einen Überblick über Ausstellungen von Künstlerinnen mit feministischem Anspruch, über die Publikationen der Kunsthistorikerinnen-Tagungen und Körperkonzepte von Künstlerinnen vermittelt SCHADE, in: *Andere Körper* 1994, S. 10–25. – Über die Integration von Künstlerinnen in den Kunstmarkt: ROSEN/BRAWER 1988 sowie BROUDE (Hg.) 1994. – Zur Diskussion von Geschlechterkonstruktionen in allegorischen Darstellungen vgl. grundlegend WENK 1996 und SCHADE/WAGNER/WEIGEL (Hg.) 1994. – Zum Begriff und Theorie der Repräsentation einleitend: HALL 1997, zur feministischen Diskussion vgl. den Katalog »Difference« 1984 sowie SCHADE 2002. – Einführungen in semiologische Verfahren finden sich in: BAL/BRYSON 1991 und GELDERBLOM 1995. – Hilfreich für Detailrecherchen ist die *Feministische Bibliografie zur Frauenforschung in der Kunstgeschichte*, Hg. FRAUENKUNSTGESCHICHTE 1993. – Zeitschrift: *FrauenKunstWissenschaft* (Jonas Verlag Marburg). – Eine mailing-Liste mit Informationen zu Veranstaltungen und Veröffentlichungen im deutschsprachigen Raum ist filiale@thing.org (Subskription: <http://ssl.einsnull.com/mailman/listinfo/filiale>).

- ADORE, Sigrid: Narzißtische Splitter. Video als *feministische Botschaft* in den 70er Jahren, in: VON FALKENHAUSEN/FÖRSCHLER/REICHEL 2004, S. 72–86. (=2004a)
- ADORE, Sigrid: Eine Frage der Geste? Der Akt, das Bild, seine Sprache und ihre Bewegung in der Body Art der 70er Jahre, in: Hemma SCHMUTZ/Tanja WIDMANN (Hg.): »Das die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem«, Katalog der Ausstellung Generali Foundation, Wien 2004, S. 21–37. (= 2004b)
- ALTHOFF, Gabriele: *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters*, Stuttgart 1991.
- Andere Avantgarde, Katalog der Ausstellung, Brucknerhaus, Linz 1983.
- ANGERER, Marie-Luise: *Body options: körper, spuren, medien, bilder*, Wien 1999.
- BADENBERG, Nana: *Art nègre: Picasso, Einstein und der Primitivismus*, in: Zeitschrift für Germanistik, N. F., Beiheft 2, 1999: Das Fremde: Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen, S. 219–247.
- BAL, Mike/Norman BRYSON: *Semiotics and Art History*, in: *The Art Bulletin* LXXIII, Nr. 2, 1991, S. 174–208.

- BARTA FLIEDL, Ilsebill/Zita BREU/Daniela HAMMER-TUGENDHAT (Hg.): Frauen, Bilder – Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987.
- BARTHES, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964.
- BARTHES, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main 1990.
- BÄTSCHEMANN, Oskar: Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Wolfgang KEMP (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 183–224.
- BÄTSCHEMANN, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
- BAUMGART, Silvia/Gotlind BIRKLE/Mechthild FEND (Hg.): Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin 1993.
- BAXANDALL, Michael: Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990.
- BELOW, Irene: »Die Utopie der neuen Frau setzt die Archäologie der alten voraus«. Frauenforschung in kunstwissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen, in: Anne SCHLÜTER/Ingeborg STAHR (Hg.): Wohin geht die Frauenforschung?, Köln 1990, S. 102ff.
- BELOW, Irene: »Frauen, die malen, drücken sich vor der Arbeit«. Geschlechtliche Arbeitsteilung und ästhetische Produktivität von Frauen, in: Adelheid STAUDTE (Hg.): FrauenKunstPädagogik, Frankfurt am Main 1991, S. 129–150.
- BELOW, Irene: Irma Stern (1894–1944): Afrika mit den Augen einer weißen Malerin. Moderne Kunst zwischen Europa und Afrika – Zentrum und Peripherie und die Debatte um moderne Kunst in nicht-westlichen Ländern, in: kritische berichte 25, Heft 3, 1993, S. 42–68.
- BELTING, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
- BELTING, Hans: Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.
- BELTING, Hans/Heinrich DILLY/Heinrich KEMP (Hg.): Kunstgeschichte, Eine Einführung, Berlin 2003.
- BENNINGHOFF-LÜHL, Sybille: Lebende Bilder von »Tiemenschen«. Aspekte der Medialisierung des »Wilden«, in: HÄRTEL/SCHADE 2002, S. 145–153.
- BERGER, Renate: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982.
- BERGER, Renate: Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität, in: dies./Daniela HAMMER-TUGENDHAT (Hg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln 1985, S. 150–199.
- BERGER, Renate: Ikonoklasmus. Frauen – oder Genusforschung in der Kunstwissenschaft, in: Margarethe JOCHIMSEN (Hg.): Feministische Erneuerung von Wissenschaft und Kunst, Pfaffenweiler 1990, S. 122–140.
- BERGER, Renate (Hg.): Liebe, Macht, Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2000.
- BERGER, Renate/Inge STEPHAN (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln 1987.
- BERGSTEIN, Mary: Lonely Aphrodites. In the Documentary Photography of Sculpture, in: The Art Bulletin LXXIV, Nr. 3, 1992, S. 475–498.
- Berlinische Galerie (Hg.): Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Katalog der Ausstellung, Berlin 1992.
- BHABHA, Homi K.: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000.
- BISCHOFF, Cordula/Christina THREUTER (Hg.): Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Marburg 1999.
- BOLZ, Norbert: Abschied von der Gutenberg-Galaxis. Medienästhetik nach Nietzsche, Benjamin und McLuhan, in: Jochen HÖRISCH/Michael WETZEL (Hg.): Armatoren der Sinne, Literarische und technische Medien 1870–1920, München 1990, S. 139–146.
- BRANDES, Kerstin: »What you look at.« Fotografie und die Spuren des Spiegel(n)s, in: VON FALKENHAUSEN/FÖRSCHLER/REICHEL 2004, S. 148–163. (= 2004a)
- BRANDES, Kerstin: Hottentot Venus, in: Helene VON OLDENBURG/Andrea SICK (Hg.): Virtual Minds, Bremen 2004, S. 40–55. (= 2004b)
- VON BRAUN, Christina: Männliche Hysterie – Weibliche Askese. Zum Paradigmenwechsel der Geschlechterrollen, in: dies.: Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte, Frankfurt am Main 1989.
- BREDEKAMP, Horst: Bildmedien, in: BELTING/DILLY/KEMP 2003, S. 355–378.

- BREITLING, Gisela: Die Spuren des Schiffs in den Wellen. Eine autobiographische Suche nach den Frauen in der Kunstgeschichte, Berlin 1980.
- BROUDE, Norma (Hg.): The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact, New York 1994.
- BROUDE, Norma/Mary D. GARRARD: The Expanding Discourse. Feminism and Art History, New York 1992.
- BRYSON, Norman: Semiology and Visual Interpretation, in: ders./Michael Ann HOLLY/Keith MOXEY (Hg.): Visual Theory. Painting and Interpretation, New York 1991, S. 61–73.
- BÜTLER, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991. (Original: Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, New York 1990)
- BÜTTNER, Silke: Irritationen. Überlegungen zur Erforschung von Differenzierungspraktiken in der mittelalterlichen Kunst, in: Karl BRUNNER/Andrea GRIESEBNER/Daniela HAMMER-TUGENDHAT (Hg.): Verkörperte Differenzen, Wien 2004, S. 209–235.
- CHADWICK, Whitney/Isabelle DE COURTIVRON (Hg.): Significant Others, London 1993.
- CHERDRON, Anja: »Prometheus war nicht ihr Ahne«. Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik, Studien zur visuellen Kultur, Bd. 1, Marburg 2000.
- CHERRY, Deborah: Beyond the Frame. Feminism and visual culture. Britain 1840–1900, London 2000.
- CHICAGO, Judy: Durch die Blume. Meine Kämpfe als Künstlerin, Reinbek bei Hamburg 1984.
- CHRISTADLER, Meike: Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris »Vite« und Sofonisba Anguissolas Selbstbilder, Berlin 2000.
- CLARK, Kenneth: Das Nackte in der Kunst, Köln 1958.
- CLAUSBERG, Karl: Neuronale Kunstgeschichte: Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip, Wien 1999.
- CLAUSBERG, Karl: Neuronale Bildwissenschaften, in: BELTING/DILLY/KEMP 2003, S. 329–354.
- CLIFFORD, James: The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Cambridge, Mass. 1996.
- COLOMINA, Beatriz (Hg.): Sexuality and Space, Princeton 1992.
- COLOMINA, Beatriz: Die gespaltene Wand; häuslicher Voyeurismus, in: Christian KRAVAGNA (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 201–222.
- Corporal Politics, Katalog der Ausstellung, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Mass. 1993.
- DANIELS, Dieter: Kunst als Sendung, Von der Telegrafie zum Internet, München 2002.
- DAVIS, Whitney: Schwulen- und Lesbenforschung in der Kunstgeschichte, in: FrauenKunstWissenschaft, Heft 21, 1996, S. 8–23.
- DEICHER, Susanne (Hg.): Die weibliche und die männliche Linie: Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian, Berlin 1993.
- DIDI-HUBERMANN, Georges: La Peinture incarnée, Paris 1985. (Deutsche Ausgabe: Die leibhaftige Malerei, München 2002)
- Difference. On Representation and Sexuality, Katalog der Ausstellung, The New Museum of Contemporary Art, New York 1984.
- DILLY, Heinrich: Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung, in: Irene BELOW (Hg.): Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975, S. 153–172.
- DILLY, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt am Main 1979.
- DILLY, Heinrich: Einleitung, in: BELTING/DILLY/KEMP 2003, S. 9–18.
- DUDEN, Barbara: Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730, Stuttgart 1987.
- DUDEN, Barbara: Die »Geheimnisse« der Schwangeren und das Öffentlichkeitsinteresse der Medizin. Zur sozialen Bedeutung der Kindsregung, in: Journal Geschichte, Heft 1, 1989, S. 48–55.
- DUNCAN, Carol: The Art Museum as Ritual, in: Donald PREZIOSI (Hg.): The Art of Art History: A Critical Anthology, Oxford 1998, S. 473–485.
- DYER, Richard: Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild, in: Marie-Luise ANGERER (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten, Wien 1995, S. 151–166.
- ECCO, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter, München 1993.

- EDWARDS, Elisabeth: Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien, in: Herta WOLF (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2003, S. 335–357.
- EIBLMAYR, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.
- EIBLMAYR, Silvia/Valie EXPORT/Monika PRISCHL-MAIER (Hg.): Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen, Katalog der Ausstellung, Wien 1985.
- ENWEZOR, Okwui (Hg.): The Short Century. Independence and Liberation. Movements in Africa 1945–1994, München 2001.
- ERNST, Wolfgang/Stefan HEIDENREICH/Ute HOLL (Hg.): Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven, Berlin 2003.
- EROMÄKI, Aulikki/Renate HERTER/Ingrid WAGNER-KANTUSER: Zur Situation von Frauen im Kunstbetrieb. Dokumentation eines Seminar- und Forschungsprojektes an der Hochschule der Künste Berlin 1983–1989, Berlin 1989.
- ESCHEBACH, Insa/Sigrid JACOBET/Silke WENK (Hg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, Frankfurt am Main 2002.
- VON FALKENHAUSEN, Susanne/Silke FÖRSCHLER/Inge REICHLÉ (Hg.): Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code, Beiträge zur 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002, Marburg 2004.
- FELDHAUS, Reinhild: Die (Re)Produktion des Weiblichen. Indizien sicherungen in der Rezeptionsgeschichte Paula Modersohn-Beckers, in: kritische berichte 21, Heft 4, 1993, S. 10–26.
- FELDHAUS, Reinhild: »Die Gewalt der Kunst«. Eine Ausstellung im Alten Museum Berlin, in: FrauenKunstWissenschaft, Heft 29, 2000, S. 76–79.
- FELDHAUS, Reinhild: Der Ort der Künstlerinnen im Diskurs der Avantgarde. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse. Dissertation, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fachbereich 2, 2002 (Drucklegung in Vorbereitung).
- FEND, Mechthild: »Fräulein Rosa malt fast wie ein Mann«. Rosa Bonheur und die Schwierigkeit, als Künstlerin androgyn zu sein, in: Ulla BOCK/Dorothee ALFERMANN (Hg.): Androgynie. Vielfalt der Möglichkeiten, Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 4, Stuttgart 1999, S. 72–85.
- FEND, Mechthild: Inkarnat oder Haut. Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei, in: Barbara ESCHENBURG: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen von der Renaissance bis zum Surrealismus, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Lenbachhaus München, hg. von Helmut FRIEDEL, Köln 2001, S. 71–78.
- FEND, Mechthild/Marianne KOOS (Hg.): Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen seit der Frühen Neuzeit, Köln 2004.
- FERRARI, Giovanna: Public Anatomy Lessons and the Carnival. The Anatomy Theatre of Bologna, in: Past & Present 17, 1987, S. 50–106.
- FOSTER, Hal: The »Primitive«. Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks, in: ders.: Recordings, Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle/Washington 1985, S. 180–208.
- FOUCAULT, Michel: Was ist ein Autor, in: ders.: Schriften zur Literatur, München 1974, S. 7–31.
- FOUCAULT, Michel: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt am Main 1977.
- FOUCAULT, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main 1977a.
- FOUCAULT, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1981.
- FOUCAULT, Michel: Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen, Frankfurt am Main 1983.
- FRANKE, Birgit/Barbara WELZEL (Hg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997.
- FRIEDRICH, Annegret: Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende, Marburg 1997.
- FRIEDRICH, Annegret: Kritik der Urteilskraft oder: Die Wissenschaft von der weiblichen Schönheit in Kunst, Medizin und Anthropologie der Jahrhundertwende, in: dies./HAEHNEL/SCHMIDT-LINSENHOFF/THREUTER 1997, S. 164–182. (= 1997a)
- FRIEDRICH, Annegret/Birgit HAEHNEL/Viktoria SCHMIDT-LINSENHOFF/Christina THREUTER (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, Marburg 1997.

- FRÜBIS, Hildegard: Die Wirklichkeit des Fremden: die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert, Berlin 1995.
- FRÜBIS, Hildegard: Die Schöne Jüdin. Bilder vom Eigenen und vom Fremden, in: FRIEDRICH/HAEHNEL/SCHMIDT-LINSENHOFF/THREUTER 1997, S. 112–124.
- FRÜBIS, Hildegard: Kunstgeschichte, in: Christina VON BRAUN/Inge STEPHAN (Hg.): Gender-Studies. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 262–275.
- GALLAS, Helga: Der Blick aus der Ferne. Die mythische Ordnung der Welt und der Strukturalismus, in: Peter KEMPER (Hg.): Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft?, Frankfurt am Main 1989, S. 267–288.
- GARB, Tamar: Frauen des Impressionismus, Stuttgart 1987.
- GEISEL, Beatrix: »Denken Sie sich Goethe als Heimarbeiter!« Lu Märten: Von der Obdachtlosigkeit weiblicher Kreativität, in: LINDNER/SCHADE/WERNER/WENK 1989, S. 187–197.
- GELDERBLOM, Arie Jan: Ceci n'pas une pipe, in: Marlotte HALBERTSMA/Kitty ZIJLMANS (Hg.): Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, Berlin 1995, S. 219–250.
- GILDEMEISTER, Regina/Angelika WETTERER: Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung, in: Gudrun-Axeli KNAPP/Angelika WETTERER (Hg.): Traditionenbrüche. Entwicklungen feministischer Theorie, Freiburg 1992, S. 201–254.
- GINZBURG, Carlo: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, in: ders.: Spurensicherung, Berlin 1983.
- GOUMA-PETERSON, Thalia/Patricia MATHEWS: The Feminist Critique of Art History, in: The Art Bulletin LXIX, Nr. 3, 1987, S. 326–357.
- GRAU, Isabell: Es kann nur eine geben. Überlegungen zur »Ausnahmefrau«, in: Texte zur Kunst, Jg. 11, Heft 42, 2001, S. 79–88.
- HALBERTSMA, Marlotte: Feministische Kunstgeschichte, in: dies./Kitty ZIJLMANS (Hg.): Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, Berlin 1995, S. 173–195.
- HALL, Stuart: Die Konstruktion von »Rasse« in den Medien, in: ders.: Ausgewählte Schriften, hg. von Nora RÄTHZEL, Berlin 1989, S. 150–171.
- HALL, Stuart: The Work of Representation, in: ders. (Hg.): Cultural Representations and Signifying Practices, London 1997, S. 13–74.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela: Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: kritische berichte 17, Heft 3, 1989, S. 78–99.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela: Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians, in: Daniela ERLACH/Markus REISENLEITNER/Karl VOCELKA: Privatisierung der Triebe?, Sexualität in der frühen Neuzeit. Frühneuzeit-Studien, Bd. I, Frankfurt am Main 1994, S. 367–446.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela/Doris NOELL-RUMPELTES/Alexandra PÄTZOLD (Hg.): Die Verhältnisse der Geschlechter zum Tanzen bringen. Beiträge zum Plenum »Kunstwissenschaft/Geschlechterverhältnisse. Einsprüche feministischer Wissenschaftlerinnen«, 22. Deutscher Kunsthistorikertag Aachen 1990, Marburg 1991.
- HARAWAY, Donna: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften, in: dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt am Main 1995, S. 33–72.
- HARRIS, Ann Sutherland/Linda NOCHLIN (Hg.): Women Artists: 1550–1959. Katalog der Ausstellung, New York 1976.
- HÄRTEL, Insa/Sigrid SCHADE (Hg.): The Body and Representation, *ifu*, Opladen 2002.
- HÄUER, Gerlinde/Roswitha MUTTENTHALER/Anna SCHÖBER/Regina WONISCH: Das inszenierte Geschlecht. Feministische Strategien im Museum, Wien 1997.
- HAUSEN, Karin: Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner CONZE (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1976, S. 363–393.
- HAUSENSTEIN, Wilhelm: Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten, München 1918.
- HAUSER, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur (1953), München 1973.
- HEINRICH, Nathalie: La gloire de van Gogh, Paris 1992.

- HELD, Jutta/Frances POHL: Feministische Kunst und Kunstgeschichte in den USA, in: kritische berichte 12, Heft 4, 1984, S. 5–25.
- HENTSCHEL, Linda: Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne, Marburg 2001.
- HEUSINGER VON WALDEGG, Joachim: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Worms 1989.
- HICKETHIER, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart 2003.
- HOFFMANN-CURTIVS, Kathrin: Opfermodelle am Altar des Vaterlandes seit der Französischen Revolution, in: Gudrun KOHN-WAECHTER (Hg.): Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert, Berlin 1991, S. 57–92.
- HOFFMANN-CURTIVS, Kathrin: Michelangelo beim Abwasch – Hannah Höchs Zeitschnitte der Avantgarde, in: HAMMER-TUGENDHAT/NOELL-RUMPELTES/PÄTZOLD 1991, S. 59–80. (= 1991a)
- HOFFMANN-CURTIVS, Kathrin: Feministische Kunstgeschichte heute: Rückschläge und Vorschläge, in: kritische berichte 27, 1999, S. 26–32.
- HOFFMANN-CURTIVS, Kathrin/Silke WENK (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung Tübingen 1996, Marburg 1997.
- HOLERT, Tom: »Vorbeihuschende Bilder«. Das archivierte Visuelle als Sozialfall und Politikum, in: ERNST/HEIDENREICH/HOLL 2003, S. 134–143.
- HONEGGER, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, Frankfurt am Main 1991.
- HONOUR, Hugh: Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt, in: KOHL 1982, S. 22–47.
- HONOUR, Hugh: The Image of the Black in Western Art, Bd. IV, 1: From the American Revolution to World War I, 2: Black Models and White Myths, Cambridge, Mass. 1989.
- HOOPER-GREENHILL, Eileen: Museums and The Shaping of Knowledge, London 1992.
- HUBER, Hans Dieter: Kommunikation in Abwesenheit. Zur Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien, in: René HIRMER (Hg.): Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute, Kunstmuseum Heidenheim 1997, S. 19–36.
- JANZ, Brigitte: Hand in Hand. Hand und Handgebärde im mittelalterlichen Recht, in: Ilsebill BARTA FLIEDL/Christoph GEISSMAR (Hg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Katalog der Ausstellung, Salzburg 1992, S. 195ff.
- JOCHIMSEN, Margarete: Schiefelage im Verhältnis der Geschlechter. Zu einem unerschöpflichen Thema, in: Arbeitsgemeinschaft Interdisziplinäre Frauenforschung (Hg.): Das Verhältnis der Geschlechter, Katalog der Ausstellung Bonn 1989, Bd. 1, Pfaffenweiler 1989, S. 15ff.
- JONES, Amelia: Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp, New York 2000.
- JORDANOVA, Ludmilla: Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries, New York 1989.
- KAMBAS, Chrissy: Die Werkstatt als Utopie. Lu Märten's literarische Arbeit und Formästhetik seit 1900, Tübingen 1988.
- KÄMPF-JANSEN, Helga: Kitsch – oder: ist die Antithese der Kunst weiblich?, in: BARTA FLIEDL/BREU/HAMMER-TUGENDHAT 1987, S. 322–341.
- KAUFMANN, Doris: Eugenik – Rassenhygiene – Humangenetik. Zur lebenswissenschaftlichen Neuordnung der Wirklichkeit in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Richard VAN DÜLMEN (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000, Wien 2000, S. 347–365.
- KEIM, Christiane: Der Bauhausdirektor, das Meisterhaus und seine Frauen. Das Haus Gropius in Dessau als Selbstportrait des Architekten, in: HOFFMANN-CURTIVS/WENK 1997, S. 146–158.
- KEIM, Christiane: Neue Wohnung – Neuer Mensch? Exemplarische Analysen zum Verhältnis von Raum, Medium und Geschlecht, Habilitationsschrift, TU München 2004.
- KITTLER, Friedrich: Die künstliche Intelligenz des Weltkriegs: Alan Turing, in: ders./Georg Christoph THOLEN (Hg.): Arsene der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870, München 1989, S. 196–202.
- KLEINSPEHN, Thomas: Schaulust und Scham: Zur Sexualisierung des Blicks, in: kritische berichte 17, Heft 3, 1989, S. 29–48.

- KOCH, Gertrud: Die optische Enttäuschung, in: EIBLMAYR/EXPORT/PRISCHL-MAIER 1985, S. 21–27.
- KOHL, Karl-Heinz (Hg.): Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Berlin 1982.
- KOUTER, Kerstin: Frauen zwischen »angewandter« und »freier« Kunst. Sonia Delaunay in der Kritik, in: LINDNER/SCHADE/WERNER/WENK 1989, S. 203–214.
- KOVALEVSKI, Bärbel (Hg.): Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850, Ostfildern-Ruit 1999.
- KRAUSS, Rosalind E.: The Optical Unconscious, Cambridge, Mass. 1993.
- KRAVAGNA, Christian: Nachbilder des imperialen Blicks, in: PONGER 2000, S. 3–6.
- KREMPEL, Ulrich/Susanne MEYER-BÜSER (Hg.): Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900–1914, Hannover 1996.
- KRIS, Ernst: Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 1977.
- KRIS, Ernst/Otto KURZ: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main 1980.
- KUNI, Verena: Die Flaneurin im Datennetz. Wege und Fragen zum Cyberfeminismus, in: SCHADE/THOLEN 1999, S. 466–485.
- KUTHY, Sandor (Hg.): Camille Claudel – Auguste Rodin. Künstlerfreunde – Künstlerpaare. Dialogues d'artistes – résonances, Katalog der Ausstellung, Kunstmuseum Bern 1985.
- KUTHY, Sandor (Hg.): Sophie Taeuber – Hans Arp. Künstlerpaare – Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes – résonances, Katalog der Ausstellung, Kunstmuseum Bern 1988.
- LACAN, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: ders.: Schriften, Bd. I, Weinheim 1986, S. 61–70.
- LAQUEUR, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Inszenierung der Geschlechter, Frankfurt am Main 1992.
- DE LAURETIS, Teresa: Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction, Bloomington 1987.
- DE LAURETIS, Teresa: On the subject of fantasy in: Laura PIETROPAOLO/Ada TESTAFERRI (Hg.): Feminism in the cinema, Bloomington 1995, S. 63–85.
- LEJA, Michael: Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s, New Haven 1993.
- LINDNER, Ines/Sigrid SCHADE/Gabriele WERNER/Silke WENK (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989.
- LINK-HEER, Ursula: Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe), in: Hans Ulrich GUMBRECHT/K. Ludwig PFEIFFER (Hg.): Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt am Main 1986, S. 93–114.
- LORECK, Hanne: Bild-Andropologie? Kritik einer Theorie des Visuellen, in: VON FALKENHAUSEN/FÖRSCHLER/REICHEL 2004, S. 12–26.
- LOUIS, Eleonoara: Der beredte Leib. Bilder aus der Sammlung Lavater, in: Ilsebill BARTA FLIEDL/Christoph GEISSMAR (Hg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Katalog der Ausstellung, Salzburg 1992, S. 113–155.
- LUHMANN, Niklas: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bern 1994.
- LUMMERDING, Susanne: Agency @? Cyberdiskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen. Entwurf einer kritischen Repräsentationstheorie am Beispiel medialer Dispositiv, Wien 2005.
- DE MARE, Heidi: Die Grenze des Hauses als ritueller Ort und ihr Bezug zur holländischen Hausfrau des 17. Jahrhunderts, in: kritische berichte 20, Heft 4, 1992, S. 64–79.
- MÄRTEN, Lu: Die Künstlerin. Eine Monographie, München 1919.
- MCEVILLE, Thomas: Redirecting the gaze, in: ROSEN/BRAWER 1989, S. 187–195.
- MÖBIUS, Helga: Geschlechterdifferenz. Fragen ihrer Wahrnehmung und Darstellung vom frühen zum hohen Mittelalter, 1993 (unveröff. Vortragsmanuskript).
- MÖHRING, Maren: Ideale Nacktheit. Inszenierungen in der deutschen Nacktkultur 1893–1925, in: Kerstin GERNIG (Hg.): Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich, Köln 2002, S. 91–109.

- MULVEY, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, in: NABAKOWSKI/SANDER/GORSEN 1980, S. 30–46.
- NABAKOWSKI, Gisliind/Helke SANDER/Peter GORSEN: Frauen in der Kunst, 2 Bde., Frankfurt am Main 1980.
- NEAD, Lynda: The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality, London 1993.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Künstlerinnen International, Katalog der Ausstellung, Berlin 1977.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Das Verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen, Katalog der Ausstellung, 2 Bde., Berlin 1987.
- NEUMANN, Eckhard: Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt am Main 1986.
- NIERHAUS, Irene: ARCH⁶. Raum, Geschlecht, Architektur, Wien 1999.
- NIERHAUS, Irene: WAND/SCHIRM/BILD. Zur Bildräumlichkeit in der Moderne, in: VON FALKENHAUSEN/FÖRSCHLER/REICHEL 2004, S. 122–132.
- NIERHAUS, Irene/Felicita KONECNY (Hg.): räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur, Wien 2002.
- NOBS-GRETER, Ruth: Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung, Zürich 1984.
- NOCHLIN, Linda: Why Have There Been No Great Women Artists?, in: Art News, Januar 1971. (Nachdruck in: dies.: Art, Women and Power and Other Essays, New York 1988, S. 145–178)
- NOCHLIN, Linda: »The imaginary Orient«, in: Exotische Welten – Europäische Phantasien, Katalog der Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergischen Kunstvereins, Stuttgart 1987, S. 172–179.
- NOHR, Barbara/SILKE Veth (Hg.): Gender-Mainstreaming – Kritische Reflexionen einer neuen Strategie, Berlin 2002.
- O'DOHERTY, Brian: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger, in: Wolfgang KEMP (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 279–293.
- OSSWALD, Anja: Sex Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970. Bruce Naumann, Vito Acconci, Joan Jonas, Berlin 2003.
- VON OSTEN, Marion (Hg.): Norm der Abweichung, Zürich 2003.
- OWENS, Craig: Der Diskurs der Anderen. Feminismus und Postmoderne, in: EIBLMAYR/EXPORT/PRISCHL-MAIER 1985, S. 75–87.
- PANOFSKY, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1960.
- PANOFSKY, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1985.
- PARKER, Roszika: The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine, London 1986.
- PARKER, Roszika/Griselda POLLOCK: Old Mistresses. Women, Art and Ideologie, London 1981.
- PAUL, Barbara: Kunsthistorische Gender Studies: geschichtliche Entwicklungen und aktuelle Perspektiven, in: kritische berichte 4, 2001, S. 5–12.
- PAUL, Barbara: Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies, in: BELTING/DILLY/KEMP 2003, S. 297–328.
- PAULUS, Julia: Stadtkultur von Frauen – »Frauenkunst« an Un-Orten?, in: »Stadt der Frauen« – visionäre Praxis. Eine Tagungsdokumentation, Oberhausen 2001, S. 25–27.
- PAUSER, Wolfgang: Identität im Werden. Die Selbsterzeugung des Subjekts im Werk, in: Jugendwerke vom Schillerplatz, Katalog der Ausstellung, Akademie der Bildenden Künste, Wien 1988, S. 275–280.
- PEITGEN, Heinz Otto/Peter RICHTER: The Beauty of Fractals, Berlin 1986.
- PERCHUK, Andrew: Pollock and Postwar Masculinity, in: ders./POSNER 1995, S. 31–42.
- PERCHUK, Andrew/Helaine POSNER (Hg.): The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation, Cambridge, Mass. 1995.
- PETZINGER, Renate: Gute Kunst setzt sich nicht von selbst durch, in: Renate MORELL (Hg.): Weibliche Ästhetik? Kunststück!, Pfaffenweiler 1993, S. 139–161.
- POCHAT, Götz: Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance, Stockholm 1970.
- POINTON, Marcia: Naked Authority. The Body in Western Painting 1830–1908, Cambridge 1990.
- POLLOCK, Griselda: Phantasie, Stimme und Macht. Feministische Kunstgeschichte und Marxismus, in: Das Argument, Heft 161, 1987, S. 66–76.

- POLLOCK, Griselda: Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art, London 1988.
- POLLOCK, Griselda: Moderne und die Räume von Weiblichkeit, in: LINDNER/SCHADE/WERNER/WENK 1989, S. 313–332.
- POLLOCK, Griselda: Avant/Garde Gambits 1888/1893, Gender and the Colour of Art History, London 1992.
- PONGER, Lisl (Hg.): Fotoarbeiten, Wien 2000.
- PRICE, Sally: Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft, Frankfurt am Main 1992.
- PRITSCH, Sylvia: Marianne meets Lara Croft: Weibliche Allegorie nationaler und transnationaler Identitäten, in: blätter des informationszentrums 3. welt 246, 2000, S. 257–281.
- PRITSCH, Sylvia: Auf der Suche nach dem Third Space: Hybride (Geschlechts-)Identitäten jenseits von Fremdem und Eigenem, in: jour fixe initiative berlin – wie wird man fremd, Münster 2001, S. 171–206.
- RATTEMEYER, Volker (Hg.): Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, Katalog der Ausstellung, Museum Wiesbaden 1990.
- RENTMEISTER, Cäcilia: Berufsverbot für die Musen, in: Ästhetik und Kommunikation 25, 1976, S. 92–113.
- ROGOFF, Irit: Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne, in: LINDNER/SCHADE/WERNER/WENK 1989, S. 21–40.
- ROGOFF, Irit: Tiny anguishes: Reflections on nagging, scholastic embarrassment, and feminist art history, in: differences 4, Nr. 3, 1992, S. 38–65.
- ROGOFF, Irit: Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen, in: BAUMGART/BIRKLE/FENDT 1993, S. 258–285.
- ROGOFF, Irit: Terra Infirma. Geography's Visual Culture, London 2000.
- ROSEN, Randy/Catherine C. BRAWER (Hg.): Making their Mark. Women artists move into the mainstream, 1970–85, Katalog der Ausstellung, Cincinnati Art Museum, New York 1988.
- RUBIN, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1984.
- SALOMON, Nanette: Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: kritische berichte 21, Heft 4, 1993, S. 27–40.
- SCHADE, Sigrid: Schadenzauber und Magie des Körpers. Hexendarstellungen der frühen Neuzeit, Worms 1983.
- SCHADE, Sigrid: Zur Genese des voyeuristischen Blicks. Das Erotische in den Hexenbildern Hans Baldung Grien, in: Cordula BISCHOFF/Brigitte DINGER/Irene EWINKEL/Ulla MERLE (Hg.): FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks, Gießen 1984, S. 98–110.
- SCHADE, Sigrid: Der Mythos des »Ganzen Körpers«. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: BARTA FLIEDL/BREU/HAMMER-TUGENHAT 1987, S. 239–260.
- SCHADE, Sigrid: Was im Verborgenen blieb. Zur Ausstellung »Das Verborgene Museum«, in: kritische berichte 16, Heft 2, 1988, S. 91–96.
- SCHADE, Sigrid: Das Fest der Martern. Zur Ikonographie von Pornographie in der bildenden Kunst, in: Karin RICK/Sylvia TREUDL (Hg.): Frauen – Gewalt – Pornographie, Wien 1989.
- SCHADE, Sigrid: Text- und Körperalphabet bei Hans Bellmer, in: Sybill DÜMCHEN/Michael NERLICH (Hg.): Texte – Image Bild – Text, Berlin 1990, S. 275–285.
- SCHADE, Sigrid: Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die »Pathosformel« als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption, in: BAUMGART/BIRKLE/FENDT 1993, S. 461–484.
- SCHADE, Sigrid: Zwangsjacke »weibliche Identität« oder: Judy Chicagos alte neue Frauen-Mythen, in: Renate MORELL (Hg.): Weibliche Ästhetik? Kunststück!, Pfaffenweiler 1993, S. 209–221. (= 1993b)
- SCHADE, Sigrid (Hg.): Andere Körper. Katalog der Ausstellung, Offenes Kulturhaus Linz, Wien 1994.
- SCHADE, Sigrid: Künstlerinnen und »Abstraktion«. Anmerkungen zu einer »unmöglichen« Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte, in: KREMPEL/MEYER-BÜSER 1996, S. 37–45.
- SCHADE, Sigrid: Zur verdrängten Medialität der modernen und zeitgenössischen Kunst, in: SCHADE/THOLEN 1999, S. 269–291.

- SCHADE, Sigrid: Kunstgeschichte, in: Wolfgang ZINGGL (Hg.): Spielregeln der Kunst, Dresden 2001, S. 86–99.
- SCHADE, Sigrid: Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten »pictorial turn«, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): horizontale Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft, 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Ostfildern-Ruit 2001, S. 369–378. (= 2001a)
- SCHADE, Sigrid: Scheinalternative Kunst- oder Bildwissenschaft. Ein kulturwissenschaftlicher Kommentar, in: Hans-Jörg HEUSSER/Kornelia IMESCH (Hg.): Visions of a future. Art and art history in changing contexts, Swiss Institute for Art Research, Zürich 2004, S. 87–100.
- SCHADE, Sigrid: Die Medien/Spiele der Puppe – Vom Mannequin zum Cyborg, deutsch und englisch, in: www.medienkunstnetz.de.
- SCHADE, Sigrid/Marion STRUNK (Hg.): Unterschiede Unterscheiden. Zwischen Gender und Kulturen, Zürich 2004.
- SCHADE, Sigrid/Georg Christoph THOLEN (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München 1999.
- SCHADE, Sigrid/Monika WAGNER/Sigrid WEIGEL (Hg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz, Wien 1994.
- SCHADE, Sigrid/Silke WENK: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod BUSSMANN/Renate HOF (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340–407.
- SCHAEFFLER, Thomas: Exotismus und Orientalismus, in: Kulturrevolution, Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie 32/33, 1995, S. 105–111.
- SCHIEBINGER, Londa: Anatomie der Differenz. »Rasse« und Geschlecht in der Naturwissenschaft des 18. Jahrhunderts, in: Feministische Studien 11, Nr. 1, 1993, S. 48–64.
- SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria (Hg.): Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760–1830, Katalog der Ausstellung im Historischen Museum, Frankfurt am Main 1989.
- SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria: Die Ikonographie der Gleichheit und die Künstlerinnen der russischen Avantgarde, in: kritische berichte 20, Heft 4, 1992, S. 5–25.
- SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria: Sklaverei und Männlichkeit um 1800, in: FRIEDRICH/HAEHNEL/SCHMIDT-LINSENHOFF/THREUTER 1997, S. 96–111.
- SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria: Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den *postcolonial turn* ausgelassen?, in: dies. (Hg.): Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 4/2002, Schwerpunkt: Postkolonialismus, Osnabrück 2002, S. 7–16.
- SCHRÖDL, Barbara: Vierzehn kurze Treffen von Dokumentarismus und Künstlermythen im heimischen Wohnzimmer, in: KunstStreifzüge in Schleswig-Holstein. Eine Ausstellung zur gleichnamigen Fernseh-Sendereihe des Norddeutschen Rundfunks, Kiel/Lübeck 1998/99, S. 11–15.
- SCHRÖDL, Barbara: Der Künstler und seine Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit, Studien zur visuellen Kultur, Bd. 3, Marburg 2004.
- SCHULTZ, Bernard: Art and Anatomy in Renaissance Italy, Michigan 1985.
- SCHWARZ, Werner Michael: Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung »exotischer« Menschen, Wien 1870–1910, Wien 2001.
- SEKULA, Allan: Der Körper und das Archiv, in: Herta WOLF (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2003, S. 269–334.
- SENNETT, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 1983.
- SILVERMAN, Deborah L.: Art Nouveau in Fin-de-Siècle-France. Politics, psychology and style, Berkeley 1989.
- SILVERMAN, Kaja: The Subjects of Semiotics, Oxford 1983.
- SILVERMAN, Kaja: The Threshold of the Visible World, New York 1996.
- SILVERMAN, Kaja: Dem Blickregime begegnen, in: Christian KRAVAGNA (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 41–64.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail: Male Trouble. A Crisis in Representation, London 1997.

- SOLOMON-GODEAU, Abigail/Constance LEWALLEN: Mistaken Identities, Katalog der Ausstellung der University Art Museum, University of California, Santa Barbara in Kooperation mit Museum Folkwang, Essen und Neues Museum Weserburg Bremen, 1992/93.
- SPICKERNAGEL, Ellen: Geschichte und Geschlecht: Der feministische Ansatz, in: Hans BELTING/Heinrich DILLY (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1986, S. 264–282.
- SPICKERNAGEL, Ellen: Unerwünschte Tätigkeit. Die Hausfrau und die Wohnungsform der Neuzeit, in: kritische berichte 20, Heft 4, 1992, S. 80–96.
- SPICKERNAGEL, Ellen: Textilkunst und Ornament in der Münchner Avantgarde um 1900, in: BISCHOFF/THREUTER 1999, S. 96–105.
- SYKORA, Katharina: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam, in: FRIEDRICH/HAEHNEL/SCHMIDT-LINSENHOFF/THREUTER 1997, S. 132–149.
- TAMMEN, Silke: Bilder der Sodomie in der Bible Moralisée, in: FrauenKunstWissenschaft, Heft 21, 1996, S. 30–48.
- THEWELEIT, Klaus: Buch der Könige. Bd. 1: Orpheus und Eurydike, Frankfurt am Main 1988.
- THOLEN, Georg Christoph: Die Zäsur der Medien, Frankfurt am Main 2002.
- TRINH, T. Minh-ha: Secession, Wien 2001.
- TUCHMANN, Maurice/Judi FREEMANN (Hg.): Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985, Stuttgart 1988.
- TUFT, Eleanor: Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists, 1974.
- VERGINE, Lea: L'Altra Meta dell'Avanguardia, Mailand 1980.
- VOLKART, Yvonne: Cyborgs, Queere, Transsexuelle und Wasserwesen: Entwürfe fluider Subjekte in Shu Lea Cheangs digitalem Pornofilm I.K.U., in: VON FALKENHAUSEN/FÖRSCHLER/REICHEL 2004, S. 60–68.
- VOLKART, Yvonne: Cyborg Bodies, in: www.medienkunstnetz.de.
- WAGNER, Monika: Allegorie – Ornament – Abstraktion, in: SCHADE/WAGNER/WEIGEL 1994, S. 205–220.
- WAGNER, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.
- WALTERS, Margaret: Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte, Berlin 1979.
- WARNKE, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.
- WARTH, Eva: Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion weisser Identität im Film, in: FRIEDRICH/HAEHNEL/SCHMIDT-LINSENHOFF/THREUTER 1997, S. 125–130.
- WEIGEL, Sigrid: Topographien der Geschlechter: kulturgeschichtliche Studien zur Literatur, Hamburg 1990.
- WELZEL, Barbara: Anmerkungen zu Kunstproduktion und Kunsthandel, in: FRANKE/WELZEL 1997, S. 141–158.
- WENK, Silke: Der weibliche Akt als Allegorie des Sozialstaates, in: BARTA FLIEDL/BREU/HAMMER-TUGENDHAT 1987, S. 217–238. (In veränderter Fassung in: metis 1, 1993, S. 41–56)
- WENK, Silke: Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Fasziation im Faschismus, Katalog der Ausstellung, Berlin 1987, S. 103–118. (= 1987a)
- WENK, Silke: Aufstieg und Fall Pygmalions, in: Bildende Kunst, Heft 8, 1989, S. 35–38.
- WENK, Silke: Pygmalions moderne Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfermythos im nachfaschistischen Deutschland, in: LINDNER/SCHADE/WERNER/WENK 1989, S. 59–82. (= 1989a)
- WENK, Silke: Schwere und Geschlechtlichkeit: Ein Problem der Bildhauerei in Moderne und Gegenmoderne, in: HAMMER-TUGENDHAT/NOELL-RUMPELTES/PÄTZOLD 1991, S. 47–58.
- WENK, Silke: Pygmalion hat keine Schwestern. Zum unmöglichen Versuch einer Bildhauerin, den Bildern erhöhter Weiblichkeit zu entkommen: Z. B. Camille Claudel, in: Frauenbeauftragte an der Universität Mainz (Hg.): Ringvorlesungen zu frauenspezifischen Themen, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Bd. 3, 1993, S. 145–159.
- WENK, Silke: Männlichkeit und Schöpfertum. Eine feministische Intervention in mythische Verflechtungen von Kunst und Technowissenschaften, in: Angelika BRAND/Kirsten WAGNER (Hg.): KUNSTRING(t). Oldenburger Universitäts-Schriften, Oldenburg 1995, S. 57–74.
- WENK, Silke: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln 1996.

- WENK, Silke: Henry Moore *Large Two Forms*, eine Allegorie des Sozialstaates, Frankfurt am Main, 1997.
- WENK, Silke: Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion, in: SCHADE/THOLEN 1999, S. 292–305.
- WENK, Silke: Sacrifice and Victimization in the Commemorative Practises of Nazi Genocide after German Unification – Memorials and Visual Metaphors, in: Greg EGHIGIAN/Matthew Paul BERG (Hg.): *Sacrifice and National Belonging in Twentieth-Century Germany*, Arlington, Texas 2002, S. 196–226.
- WENK, Silke: Imperiale Inszenierungen? Visuelle Politik und Irakkrieg, in: Sabine JABERG/Peter SCHLOTTER (Hg.): *Imperiale Weltordnung? Trends des 21. Jhdts.*, Baden-Baden 2005, S. 63–93.
- WENZEL, Horst: Die alten Bücher und die neue Welt. Kommunikation und Körperschema im Zeitalter der Conquista, in: Klaus SCHREINER/Norbert SCHNITZLER (Hg.): *Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit*, München 1992, S. 199–219.
- WERNER, Gabriele: Fremdheit und Weiblichkeit. Zum surrealistischen Exotismus, in: FRIEDRICH/HAEHNEL/SCHMIDT-LINSEHOF/THREUTER 1997, S. 164–182.
- WERNER, Gabriele: Was uns ein »anthropological turn« sagen könnte, in: *kritische berichte* 4, 2001, S. 64–68.
- WERNER, Gabriele: *Mathematik im Surrealismus. Man Ray – Max Ernst – Dorothea Tanning*, Marburg 2002.
- WICHMANN, Siegfried (Hg.): *World Cultures and Modern Art: the encounter of 19. and 20. century European art and music with Asia, Africa, Oceania, Afro- and Indo-America*, Katalog der Ausstellung, München 1972.
- WIENAND, Kea: Pocahontas in der visuellen Repräsentation der US-amerikanischen Nation. Masterarbeit an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Kunst und Medien, 2001.
- WILLIS, Deborah/Carla WILLIAMS: *The Black Female Body. A Photographic History*, Philadelphia 2002.
- ZIMMERMANN, Anja: *Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*, Berlin 2001.
- ZIMMERMANN, Anja: Ästhetik der Objektivität. Naturwissenschaftliche und ästhetische Bildproduktion und die Konstruktion von Geschlecht seit dem 18. Jahrhundert, in: Alexandra KARENTZOS/Birgit KÄUFER/Katharina SYKORA (Hg.): *Körperproduktionen. Zur Artificialität der Geschlechter*, Marburg 2002, S. 128–144.
- ZIMMERMANN, Anja (Hg.): *Texte zur kunstwissenschaftlichen Genderforschung*, Berlin 2005 (im Druck).