GENDER OPEN REPOSITORIUM

White Cubes, Gendered Cubes : Einschreibungen von Geschlecht in die diskursiven Praktiken von Kunstmuseen. Eine Untersuchung am Beispiel der Hamburger Kunsthalle

John, Jennifer

2010

https://doi.org/10.25595/1201

Veröffentlichungsversion / published version
Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

John, Jennifer: *White Cubes, Gendered Cubes : Einschreibungen von Geschlecht in die diskursiven Praktiken von Kunstmuseen. Eine Untersuchung am Beispiel der Hamburger Kunsthalle*. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2010. DOI: https://doi.org/10.25595/1201.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: urn:nbn:de:gbv:715-oops-15087

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC SA 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC SA 4.0 License (Attribution - NonCommercial - ShareAlike). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.en

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

White Cubes | Gendered Cubes

Einschreibungen von Geschlecht in die diskursiven Praktiken von Kunstmuseen.

Eine Untersuchung am Beispiel der Hamburger Kunsthalle

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg – Fakultät III für Sprach- und Kulturwissenschaften – zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie (Dr. phil) genehmigte Dissertation

von Frau Jennifer John

geboren am 22. Oktober 1975 in Hamburg

Referentin: Prof. Dr. Sigrid Schade

Coreferentin: Prof. Dr. Silke Wenk

Vorgelegt am 20. April 2010

Tag der Disputation: 15. November 2010

„But what answers are to be found on the shelves

of […] that repository of received knowledge?"

(Parker / Pollock 1981, S. 1)

Inhaltsverzeichnis

I Einleitung 10

II Kunstmuseen als Institutionen der Wissensproduktion 17

II.1 Kunstmuseen: Orte der Re-/Produktion von Geschlechterdifferenz 17
Kunstgeschichte als eine diskursive Formation 17
Geschlecht als Wissenskategorie 19
White Cubes | Gendered Cubes 25

II.2 Kunstmuseen zwischen Gleichstellungspolitik und gendertheoretischen Diskursen 35
Bühnen der Anerkennung 35
Orte geschlechtsspezifischer Bedeutungserzeugung 39

II.3 Diskurs- und semiologische Analyse als Methode 42
Die Ordnung der Dinge in ihrer Historizität 42
Gesten des Zeigens 43

III Legitimationsdiskurse der Hamburger Kunsthalle 47

III.1 Der Anspruch objektiver Darstellung von Kunstgeschichte 47
Kunstmuseen: Instrumente der Wissensproduktion 47
Die Herausbildung des Konzepts allgemeingültiger Objektivität 52
Das Display als Vermittler von Objektivität 56
‚Bedeutendes' als Be-/Erzeuger von ‚Objektivität' 59

III.2 Distanzierung vom White-Cube-Konzept 62
Kontextualisierung von Kunst 62
„Anschaubare Befragungen" des Kanons 63
Fortschreibungen der Objektivitätsdiskurse 69

III.3 Der White Cube im Dienste des Publikums 70
Das Sammeln ‚bedeutender' Kunst 71
Beeindruckung durch das Display 72

III.4 Zusammenfassung 76

IV Verschränkung von Kunst, Künstlerschaft und ‚Männlichkeit' 78

IV.1 Geschlechtsspezifische Kodierungen von Kunst und Künsterschaft 78
‚Bedeutende' Kreativität 78
‚Unbedeutende' Reproduktivität 82
Diskriminierende Markierung von Künstlerinnen 86
Geschlechterkonstruktionen in den Gattungshierarchien 90

IV.2 Der Künstler als Zentralfigur 91
Die Herausstellung einzelner Künstlergenies 91
„Große Meister" 94
Der Künstler als Autor(ität) 97

IV.3 Geistige Väter und Ehemänner 100
‚Künstlerväter' 100
Ehemänner und Mäzene 102

IV.4 Zusammenfassung 105

V Einschlüsse des ‚Anderen'? Der Künstler ist der Künstler ist der Künstler 107
V.1 Politiken des Zugangs von Künstlerinnen 108
Aus- und Einschlüsse der Sammlungspolitik 108
Aus dem Verborgenen: Künstlerinnen in Ausstellungen 118
V.2 Würdigende Künstlerinnenausstellungen 142
Rehabilitation von Künstlerinnen als Künstlerheroinen 142
Ausnahmekünstlerinnen als Künstlergenies 160
V.3 Queerness als „Facetten der Maskerade" 168
Popularisierung von Homosexualität 168
Queere Heroen und Heroinen 171
V.4 Zusammenfassung 172

VI Feminismus und Gender als Label sowie Feindbild 175
VI.1 Entpolitisierung und Labeling 175
Singularisierung feministischer Positionen 175
Feminismus und Gender als Werbeträger 181
VI.2 Verwerfen feministischer Lesarten 225
VI.3 Zusammenfassung 232

VII Resümee 235

Literaturverzeichnis 242

Abbildungsverzeichnis 269

Zusammenfassung

White Cubes | Gendered Cubes

Einschreibungen von Geschlecht in die diskursiven Praktiken von Kunstmuseen. Eine Untersuchung am Beispiel der Hamburger Kunsthalle

Kunstmuseen werden traditionell als selbstbezügliche Räume der Vermittlung inszeniert und vonseiten der kunsthistorischen Forschung als Orte einer scheinbar objektiven Kunstgeschichte konzeptionalisiert. Doch Kunstmuseen sollten nicht als „White Cubes" betrachtet werden, wie Brian O'Doherty diese Objektivität vortäuschende Ausstellungsinszenierung bezeichnete, sondern als interessengeleitete Instrumente der Wissensproduktion. Die vorliegende Studie zeigt mittels der Analyse der strukturierenden Wirkung der Kategorie Geschlecht, wie diese das in Museen konstruierte und vermittelte Wissen über Kunst und Kunstgeschichte miterzeugt. Die an der Kulturanalyse orientierte Untersuchung der Entwicklung der Ausstellungs- und Sammeltätigkeiten der Hamburger Kunsthalle zwischen 1960 und 2010 verdeutlicht, dass Kunstmuseen als „Gendered Cubes" zu verstehen sind. Obwohl sich die Verhandlung der Geschlechterthematik im Museum während des genannten Zeitraums verändert, wie es sich an der zunehmenden Anzahl von Künstlerinnen als auch von Werken mit geschlechtersensiblen Perspektiven zeigt, wird die symbolische Geschlechterordnung durch die kontinuierliche Legitimation des Kunstmuseums als objektive Institution fortgeschrieben.

Schlagwörter: Kunstmuseum, White Cube, Geschlecht, Feministische Kunstgeschichte, Kulturanalyse

Abstract

White Cubes | Gendered Cubes

Inscriptions of gender in the discursive practices of art museums. An analysis using the example of the Hamburger Kunsthalle

Traditionally, art museums are represented as self-referential spaces of knowledge transfer, regularly conceptualized as places of an apparently impartial art history. But art museums should not be understood as "White Cubes", as Brian O'Doherty described this purportedly objective presentation, but rather as instruments of knowledge production. On the basis of an analysis of the structuring effect of gendered categories, this study shows how these categories are involved in the process of constructing and disseminating knowledge about art and art history in museums. Following the practice of cultural analysis, the study concentrates on the development of exhibition and collection activities of the Hamburger Kunsthalle from 1960 to 2010 and argues that art museums have to be understood as "Gendered Cubes". Although the negotiation of gender issues changes during this period, evident in the number of women artists as well as in artworks including gender-sensitive perspectives, the symbolic gender order is maintained by the continuous legitimation of the art museum as an objective institution.

Keywords: art museum, white cube, gender, feminist art history, cultural analysis

Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle den Menschen meinen Dank aussprechen, die dazu beigetragen haben, dass ich diese Forschungsarbeit konzipieren und realisieren konnte. Mein größter Dank gilt Sigrid Schade. Sie hat meine Arbeit an dieser Forschungsarbeit von Anfang bis Ende sowohl in inhaltlicher wie auch in organisatorischer Hinsicht beständig und hilfsbereit betreut, unterstützt und geprägt. Mein Dank gilt auch Silke Wenk für hilfreiche Hinweise und ihre Begutachtung der Dissertation.

Danken möchte ich ebenfalls Christina von Braun, Inge Stephan und den Kollegiatinnen und Kollegiaten des Graduiertenkollegs „Geschlecht als Wissenskategorie" an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie haben meine Arbeit in ihrem ersten Entstehungsjahr mit wichtigen Impulsen begleitet. Von besonderer Bedeutung war hier die Zusammenarbeit mit Ute Frietsch, Konstanze Hanitzsch und Beatrice Michaelis im Rahmen der von uns konzipierten Tagung und Veröffentlichung *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht* (2007). Auch erhielt ich in diesem Zusammenhang finanzielle Unterstützung durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Das dreijährige Stipendium beendete ich aufgrund meines Stellenantritts als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste bei Sigrid Schade. Im Rahmen meiner Arbeit am Institut erhielt ich wertvolle Hinweise und Anregungen von Kolleginnen und Kollegen in den Forschungs- und Doktorandenkolloquien, aber auch durch die Möglichkeit der Zusammenarbeit mit Sigrid Adorf, Meda Hoch, Dorothee Richter und in der Abschlussphase auch Carmen Mörsch und Stephan Fürstenberg. Besonders einflussreich waren die Konzeptionen der Tagungen und Publikationen *Re-Visionen des Displays. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum* (2008, hrsg. mit Dorothee Richter und Sigrid Schade) und *Grenzgänge zwischen*

den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen (2008, hrsg. mit Sigrid Schade). Von den institutionellen Kooperationen mit Kornelia Imesch, Daniela Mondini und Nicole Schweizer profitierte meine Arbeit ebenfalls.

Die Idee für diese Arbeit entwickelte ich bei der Analyse des Museum voor Moderne Kunst Arnhem im Rahmen meiner Abschlussarbeit im Studiengang Cultural & Gender Studies an der Zürcher Hochschule der Künste. Wichtige Anstösse für die Weiterentwicklung der Untersuchung zu dieser Forschungsarbeit gaben mir die Kuratorin des Museums Mirjam Westen, als auch Marga von Mechelen von der Universiteit van Amsterdam sowie Marion Strunk als Leiterin des Studiengangs Cultural & Gender Studies. Konzeptuelle Grundlagen dieser Arbeit konnte ich unter anderem auf der Kunsthistorikertagung „32. AAH Annual Conference Art & Art History: Contents. Discontents. Malcontents" (2006, University of Leeds) diskutieren.

Meine Recherchearbeiten unterstützten hilfsbereite Mitarbeiter/-innen der Hamburger Kunsthalle. Mit dem ehemaligen Kurator Christoph Heinrich wie auch der früheren Volontärin und wissenschaftlichen Mitarbeiterin Sigrun Paas konnte ich inspirierende Gespräche führen, die Ausstellungskoordinatorin Anne Barz half mir bei den Recherchen in der Datenbank der Kunsthalle. Aber auch den Mitarbeiter/-innen der Bibliothek, die mir unzählige Ausstellungskataloge und sonstige Veröffentlichungen der Hamburger Kunsthalle aus den Archiven gesucht haben, bin ich zu Dank verpflichtet.

Sonja Hilzinger danke ich für das Korrektorat, und auch Il-Tschung Lim für seine hilfreichen Kommentare zum Theorie- und Methodenteil in der Abschlussphase. Ganz besonders dankbar bin ich Daniela Döring, die mich zuverlässig Kapitel für Kapitel mit ihren Fragen und Gedanken unterstützt und bestärkt hat. Die gegenseitige Begleitung habe ich sehr geschätzt.

Für ihren vielfältigen aufmunternden Zuspruch danke ich meinen Freunden und Eltern, insbesondere meiner Mutter Renate für die liebevolle Betreuung von Lotte und mir während unserer zahlreichen Aufenthalte in Hamburg. Lotte, die meine Arbeit während ihrer ersten Lebensjahre begleitete, wie auch Insa, die in der Abschlussphase der Dissertation auf die Welt kam, bin ich dankbar, dass ihre Wesen die Zeit für die Arbeit an dieser Dissertation ermöglichten. Mein innigster Dank gilt Andreas, der stets mitgedacht und mich in vielfacher Hinsicht begleitet hat. Sein Einfallsreichtum und seine Offenheit machten es möglich, manch unkonventionellen Weg in familiärer Hinsicht zu gehen, um diese Arbeit zu schreiben.

I Einleitung

> „Herzlich willkommen bei den IMPRESSIONISTINNEN in der SCHIRN! Morisot, Cassatt, Gonzalès und Bracquemond, vier Namen, vier Künstlerinnen, vier Stile, vier Lebensläufe – unsere wichtige Ausstellung hat sich zum Ziel gesetzt, ein bislang wenig bekanntes Kapitel der Kunstgeschichte umfassend zu beleuchten: den weiblichen Beitrag zum Impressionismus, eine Entwicklung, der bis heute eine adäquate, der Qualität und Bedeutung dieser Werke entsprechende Wahrnehmung in einer großen Öffentlichkeit fehlt. Mit dieser Ausstellung gilt es eine ganz besondere, aufregende Facette des Impressionismus zu entdecken."[1]

Mit diesen Worten begrüßte der Direktor der Schirn Kunsthalle Frankfurt Max Hollein auf der Homepage der Ausstellung *Impressionistinnen* (22. Februar – 1. Juni 2008) das Publikum. Dass es in der Schau um Künstlerinnen und ‚Weiblichkeit' gehen sollte, vermittelten darüber hinaus sowohl der Slogan der Ausstellung – „Der Impressionismus ist weiblich" –, als auch zahlreiche weitere Hinweise, wie die Wahl des rosa Farbtons des Titelschriftzugs auf der für die Ausstellung eigens eingerichteten Homepage und das ausgewählte Bild auf deren Eingangsseite: Es zeigte das Portrait einer jungen Frau, ein Ausschnitt aus dem Gemälde *Junge Frau auf dem Sofa* (1885) von Berthe Morisot (Abb. 1 und 2).

[1] http://schirn-kunsthalle.de/impressionistinnen [Besucht am 30.4.2009].

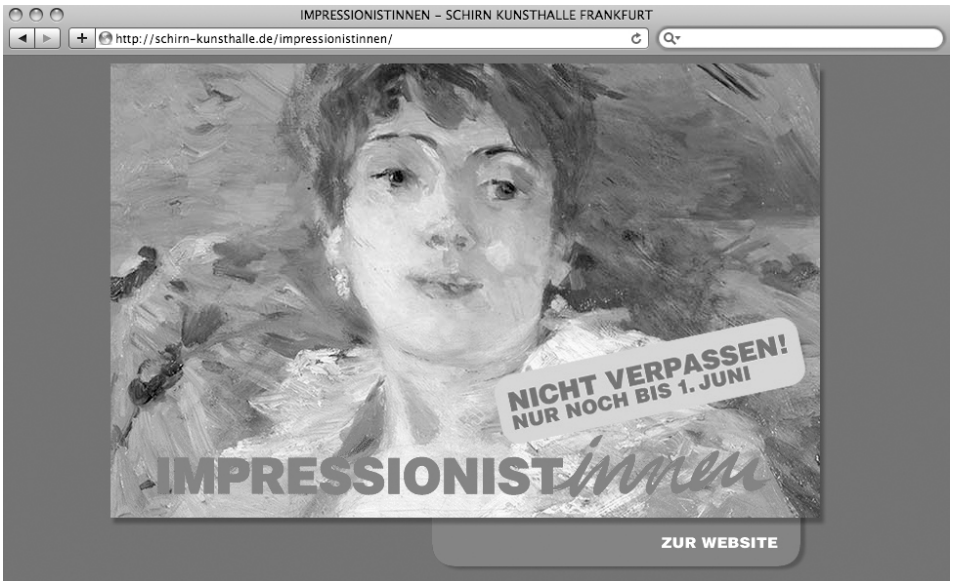


Abb. 1: Eingangsseite der Homepage der Ausstellung *Impressionistinnen* (22. Februar – 1. Juni 2008) der Schirn Kunsthalle Frankfurt



Abb. 2: Homepage der Ausstellung *Impressionistinnen* (22. Februar – 1. Juni 2008) der Schirn Kunsthalle Frankfurt

Die Inszenierung setzt somit eine stereotype Rede über Weiblichkeit fort. Für die Schirn war die Ausstellung, ein Blockbuster mit rund 185 000 Besucher/-innen, ein Publikumserfolg.[2] Geworben wurde mit der Entdeckung des Unbekannten, wie auch die auf der Ausstellungshomepage zitierten Zeitungskommentare vermitteln: „Vier fast vergessene Pionierinnen der modernen Kunst werden wiederentdeckt. (…) Ihre Biografien sind dabei ebenso interessant wie ihre Werke.“[3] Das Unbekannte waren also die impressionistischen Künstlerinnen, deren Leben und Werk und im weiteren Sinne ‚Weiblichkeit'.

Laut zahlreicher Pressestimmen wurde mit der Ausstellung in der Schirn die Kunstgeschichte umgeschrieben: „Es ist eine prächtige Schau, feierlich gehängt vor dunkel gestrichenen Wänden, wodurch die Farben umso leuchtender strahlen (...). Was die Kuratorin Ingrid Pfeiffer in der Schirn zusammengebracht hat, rammt mit der Wucht eines Schaufelbaggers in die Kunstgeschichte. (…) Hinter diese Ausstellung werden Museen und Kuratoren nicht mehr zurückkönnen.“[4]

Doch auf was bezieht sich das Zurück? Was war denn eigentlich ‚Neues' „freigebaggert“ worden? Im Vergleich mit Entwicklungen von Ansätzen und Fragestellungen feministischer Kunstgeschichtsforschung[5] hat die Ausstellungsankündigung mit ihrer Ausrichtung auf Weiblichkeit als einer „natürlichen“ Kategorie einen fast altertümlich anmutenden Charakter. Die Mehrzahl feministischer Theorieansätze in der Kunstgeschichte hatte bereits seit den 1980er Jahren von einer essentialistischen Sichtweise – also vom Konzept einer ‚Frauenkunst' – Abstand genommen. Stattdessen stehen seither strukturelle Ursachen der Marginalisierung von Künstlerinnen in der Kunstgeschichtsschreibung zur Diskussion. Rozsika Parker und Griselda Pollock referieren treffend: „The focus shifts from the peripheries to the centre – that centre is the historical development of definitions of art and identities of the artist as the exclusive prerogatives of masculinity.“[6] Wie kann vor diesem Hintergrund Konzept und Anliegen einer aktuellen Ausstellung wie die der

---

2 Zwischen 2005 und 2008 erreichte abgesehen von der Ausstellung *Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale* (28.1.–24.4.2005), die rund 126.000 Besucher/-innen verzeichnete, keine weitere Ausstellung die 100.000-Besucher-Marke, vgl. das Ausstellungsarchiv auf der Homepage: http://www.schirn-kunsthalle.de/index.php?do=exhibitions_archive&lang=de [Besucht am: 30.4.2009].

3 Detlef Feistel (2008) zitiert auf der Homepage der Ausstellung unter: *Presseresonanz. Die ersten Pressestimmen zur Ausstellung*. Online unter: http://schirn-kunsthalle.de/impressionistinnen/ausstellung_05.html [Besucht am: 30.4.2009].

4 Julia Voss in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.2.2008, zitiert auf der Homepage der Ausstellung unter: Ibid.

5 Feministische Kunstgeschichtsforschung wird in dieser Arbeit gleichgesetzt mit der Entwicklung der Forschungen in den Gender Studies in der Kunstgeschichte und Visuellen Kultur, wie sie unter anderem beschrieben wird in den Publikation: Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005); Zimmermann, Anja (Hg.) (2006b).

6 Parker, Rozsika/Griselda Pollock (1981), S. 169.

Impressionistinnen in der Frankfurter Schirn Kunsthalle interpretiert werden? Diese Frage wird besonders dadurch relevant, dass die Impressionistinnen-Ausstellung keine Ausnahme darstellt. Seit rund einem Jahrzehnt steigt die Anzahl von ‚Künstlerinnenausstellungen' stark an. Sie werden allerorts mit dem Versprechen des Unbekannten und Besonderen gezeigt: im Kunstmuseum Wolfsburg Chantal Akerman,[7] im Museum Ludwig jeweils Sarah Lucas[8] und Pipilotti Rist[9], im Hamburger Bucerius Kunstforum Frida Kahlo[10], in verschiedenen Bremer Museen Paula Modersohn-Becker[11], im Kunstpalast Düsseldorf Ghada Amer[12] und im Museum für Moderne Kunst Frankfurt Rosemarie Trockel[13], um nur einige zu nennen.[14] In Anbetracht der Vielzahl von Künstlerinnenausstellungen scheint die Frage nach der Peripherie, die Parker und Pollock benennen, heute in den Fokus des Mainstream gerückt. Werke von Künstlerinnen zu präsentieren und zu sammeln, scheint ‚en vogue'. Sie werden oft mit Begriffen belegt und beworben, die sie besonders innovativ und sehenswert erscheinen lassen. Dass diese Strategie sehr publikumswirksam ist, veranschaulicht die Frankfurter Ausstellung. Aber nicht immer ist der finanzielle Profit der Antriebsmotor des Exponierens von Werken von Künstlerinnen. So zumindest wird es in dem Projekt „The Second Museum of Our Wishes" des Moderna Museet in Stockholm proklamiert. Der Leiter Lars Nittve und sein Team knüpften mit dem Vorhaben an das Projekt „The Museum of Our Wishes" des Gründungsdirektors dieses Museums Pontus Hultén an, der 1963 rund 180 Werke ‚bedeutender' Künstler geliehen hatte mit dem Ziel, sie mithilfe angefragter Gelder vom Staat ankaufen zu können. Die Anfrage hatte Erfolg, und die Werke gehören nun zur Sammlung. Mit dem Argument, dass es sich bei dem umfangreichen Ankauf von 1963 ausschließlich um Werke männlicher Künstler gehandelt hatte, forderte Nittve 2006 dieselbe Summe, um die Sammlung ebenfalls um Werke ‚bedeutender' Künstlerinnen zu ergänzen. Durch die Ergänzung sollte das verfälschte „Bild der Kunstgeschichte", das das Kunstmuseum durch seine Sammlung und Ausstellung bisher entwerfe und vermittle,

---

7 *Chantal Akerman. Bordering On Fiction*, 7.9.1996–19.1.1996.

8 *Sarah Lucas – Car Park,* Köln, 25.6.–24.8.1997.

9 10.11.1999–1.2000.

10 15.6.–17.9.2006.

11 Anlässlich ihres 100. Todestages, unter anderem *Paula in Paris. Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900. Von Cézanne bis Picasso*, Kunsthalle Bremen, 13.10.08–24.02.08, *Paula Modersohn-Becker und die ägyptischen Mumienportraits. Eine Hommage zum 100. Todestag der Künstlerin*, Kunstsammlung Böttcherstraße, 13.10.2007–24.2.2008, *Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn. Ein Künstlerpaar um 1900,* Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 13.10.2007–24.2.2008.

12 2.2.–5.5.2002.

13 *Rosemarie Trockel. Kinderzimmer*, 27.9.2003–15.8.2004.

14 Die steigende Anzahl von ‚Frauenausstellungen' belegt die Auswertung von Doris Guth in „Identitätspolitik als Ausstellungspolitik – Frauenausstellungen in den neunziger Jahren, S. 266.

korrigiert werden.[15] Dies ist aus der Perspektive feministischer Kunstwissenschaft ein bemerkenswertes positives Ziel. Doch kann das traditionelle Konzept von Kunstgeschichte in einem Museum allein durch eine auf Gleichberechtigung ausgerichtete Sammlungspolitik verändert werden? Die kunstwissenschaftlichen und geschlechtsspezifischen Annahmen, die mit der Forderung Nittves einhergehen, bleiben unbestimmt. So ist unklar, ob es Nittve um die Vertretung ‚männlicher' *und* ‚weiblicher' Perspektiven in der Kunstgeschichte geht oder auch um eine grundlegende Revision des Kunstbegriffs bezüglich inhärenter Geschlechterkonstruktionen. Letzteres könnte das Ziel von einigen im vergangenen Jahrzehnt so zahlreich präsentierten Ausstellungen gewesen sein, in denen das traditionelle Konzept der Geschlechterdifferenz debattiert wurde. Beispiele sind *Das Achte Feld. Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960*, [16] eine Ausstellung, für die im Museum Ludwig in Köln künstlerische Auseinandersetzungen mit sexuellem Begehren und sexueller ‚Befreiung' versammelt wurden, *Die Wohltat der Kunst. Post/Feministische Positionen der neunziger Jahre*,[17] in welcher feministische künstlerische Positionen aus den Beständen der Sammlung Goetz zur Schau gestellt wurden und auch *Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*,[18] eine Schau, mit der in der Münchner Pinakothek der Modernen Kunst die Auseinandersetzung von Künstlerinnen in der Fotografie mit Fragen geschlechtlicher Identifizierung, deren gesellschaftlichen und politischen Definition sowie deren Überschreitung präsentiert wurden.

Mit der Frage, wie Geschlechterthematiken in Kunstmuseen verhandelt wurden, befasse ich mich in dieser Forschungsarbeit. Besonders von Interesse ist dabei, was nicht explizit thematisiert wurde. Insofern umfasst der Gegenstand der Studie auch Auseinandersetzungen mit Themen im Museum, in denen Geschlecht keine Rolle zu spielen scheint. Mein theoretischer Ausgangspunkt ist die auf Genderforschung gestützte Annahme, dass Kunstgeschichte eine diskursive Konstruktion ist. Danach sind in die traditionellen kunsthistorischen Konzepte von Kunst und Künstlerschaft Geschlechterkonstruktionen eingeschrieben, und zentrale Kategorien künstlerischer Produktivität sind geschlechtsspezifisch konzipiert. Orte, an denen Kunst gezeigt und über sie gesprochen wird sind unter anderem

---

15 Nittve vom Moderna Museet erbat von der Schwedischen Regierung 50 Millionen Euro für den Ankauf von Werken von Künstlerinnen für den Sammlungsteil der älteren Kunst. Diese Anfrage blieb im Hinblick auf Unterstützung seitens der Regierung erfolglos, jedoch spendeten Privatpersonen Geld wie auch Künstlerinnen Werke. Vgl. http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template4.asp?id=3409 [Besucht am 23.8.2009] sowie einen Kommentar in der FAZ: Voss, Julia (2008).

16 19.9.2006–12.11.2006.

17 Kunsthalle Baden-Baden, 2.12.2002–15.3.2003.

18 17.7.2008–26.10.2008.

Universitäten, Kunstmuseen und Massenmedien. Die Institution Kunstmuseum ist zentral für die Konstruktion des traditionellen Kunstbegriffs und der damit einhergehenden „institutionally dominant art history“[19]. In Kunstmuseen werden Kunstgeschichte und die ihr inhärenten Geschlechterkonstruktionen produziert und reproduziert sowie Macht und Herrschaftsdiskurse gestützt. Nach Michel Foucault ist „die historische Analyse des wissenschaftlichen Diskurses letzten Endes Gegenstand nicht einer Theorie des wissenden Subjektes, sondern vielmehr eine Theorie diskursiver Praxis“[20]. Die museale diskursive Konstruktion funktioniert über den Ein- und Ausschluss von Exponaten wie auch die Art und Weise des „Zu-Sehen-Gebens“[21], welche in relationalen und konnotativen Verknüpfungen Bedeutungen herstellt. Sämtliche Ausstellungen und Ankäufe sind nicht nur illustrativ im Sinne einer Spiegelung des kunsthistorischen Diskurses im Kunstmuseum. Sie sind gleichermaßen produktiv, indem sie über die intendierten Informationen hinaus weitergehende explizite und implizite Zusammenhänge und Ideologien vermitteln.

Der Institution Kunstmuseum wurde im Zusammenhang der Frage nach der Kategorie des Geschlechts trotz ihrer konstitutiven Bedeutung für die Kunstgeschichte seitens der kunsthistorischen Disziplin bislang kaum Beachtung geschenkt, und es steht eine umfassende empirische Untersuchung, wie in Kunstmuseen geschlechtlich konnotiertes Wissen produziert wird, noch aus. Auch im museumstheoretischen Feld sind Geschlechterkonstruktionen in der Wissensproduktion von Kunstmuseum nur in ersten Ansätzen erforscht, obgleich entsprechende Studien für kultur- und naturhistorische Museen vorliegen. Mit der Untersuchung der Einschreibungen von Geschlecht in die Re-/Produktion von kunstwissenschaftlichem Wissen in Kunstmuseen soll die vorliegende Forschungsarbeit zur Schließung jener Forschungslücke beitragen. Begrifflich sind in Studien über Museen die museale Legitimierung durch die Konstruktion scheinbar objektiven Wissens vielfach mit dem Begriff „White Cube“[22] verknüpft. Als White Cube bezeichnete Brian O’Doherty 1976 die Objektivität und Universalität vortäuschende Ausstellungsinszenierung der weißen Wände. Das Konzept des Museums als einem neutralen Raum der Vermittlung herrscht seit Beginn des 20. Jahrhunderts in westlichen Museen vor. Nach Foucault sind die Diskurse der Legitimation der Autorschaft in die Wissensproduktion eingeschrieben. In eine Untersuchung von Verhandlungen von Geschlecht in Kunstmuse-

19 Pollock, Griselda/Fred Orton (Hg.) (1996), S. iv.
20 Foucault, Michel (1971), S. 15.
21 Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 147.
22 O’Doherty, Brian (1976/1996).

en müssen deshalb die musealen Legitimierungsdiskurse über Autorschaft in der Kunst einbezogen werden. Vor diesem Hintergrund sind für die Festlegung des Untersuchungszeitraumes dieser Studie die kritischen Debatten über den White Cube in den 70er und 80er Jahren relevant, die parallel zur feministischen Theorieentwicklung seit 1968 in der Kunstgeschichte geführt wurden. Die Untersuchungsperiode spannt somit den zeitlichen Bogen von 1960 bis 2010. Die historische Aufstellung dieser Arbeit erlaubt es, mögliche Diskontinuitäten und Brüche der im letzten Jahrhundert vorherrschenden, verknüpften Konzepte vom White Cube und einer „objektiven" Kunstgeschichte zu untersuchen.

Die Forschungsfragen dieser Arbeit werden exemplarisch anhand der Analyse der produktiven Praktiken eines Kunstmuseums untersucht. Als Fallbeispiel dient die Hamburger Kunsthalle als ein renommiertes deutsches Kunstmuseum. Zugleich ist die Auswahl dieses Fallbeispiels darin begründet, dass in diesem Museum mit Werner Hofmann als leitendem Direktor eine ausgesprochen ausgeprägte und für die Museumslandschaft impulsgebende Diskussion des klassischen Museumskonzeptes stattfand. In meiner Analyse konzentriere ich mich aus Gründen des Materialumfangs und der oben erwähnten Gründe für den Untersuchungszeitraum auf die Sammlungs- und Ausstellungspolitik von 1960 bis in die Gegenwart mit einem vorausgehenden historischen Rückblick.

Die Gliederung der Arbeit ergibt sich wie folgt: In Kapitel II werden die theoretischen und methodischen Grundlagen dieser Forschungsarbeit ausgeführt. In Kapitel III werden die Legitimierungsdiskurse der Hamburger Kunsthalle seit ihren Anfängen herausgearbeitet. Die folgenden Kapitel umfassen empirische und analytische Untersuchungen der Hamburger Kunsthalle, die sich an den Gegenstandsfeldern der Geschlechterforschung in der visuellen Kultur orientieren. In Kapitel IV wird untersucht, wie im Museum in den Ausstellungs- und Sammlungspraktiken implizit Geschlechterstereotype in das Konzept von Künstlerschaft und Kunst eingeschrieben wurden. Gegenstand von Kapitel V sind die traditionell strukturell aus der Wissensordnung ausgeschlossenen Subjekte: Künstlerinnen sowie nicht-heterosexuelle Künstler/-innen. Es wird die Frage verfolgt, in welchem Umfang überhaupt Einschlüsse stattfanden, um daran anschließend zu untersuchen, wie die Werke solcher Künstlerinnen und Künstler in die Wissensordnung der Kunsthalle integriert wurden. In Kapitel VI wird der Umgang mit Feminismus und Gender als Thema von Kunstwerken und Ausstellungen untersucht. Von Interesse ist auch, ob sich Brüche in der tradierten Wissensordnung feststellen lassen.

II Kunstmuseen als Institutionen der Wissensproduktion

II.1 Kunstmuseen: Orte der Re-/Produktion von Geschlechterdifferenz

Die theoretischen Grundlagen dieser Forschungsarbeit – die Diskurstheorie, wie sie durch den französischen Historiker und Philosophen Michel Foucault seit den 1960er Jahren begründet wurde, der darauf aufbauende Forschungszweig feministischer Kunstwissenschaft, der Gender Studies, sowie der new museology – werden im folgenden Kapitel erläutert.

Kunstgeschichte als eine diskursive Formation

Wissen ist gesellschaftlich bedingt, so lauten die Erkenntnisse der Wissenssoziologie seit Anfang des 20. Jahrhunderts.[1] Seit Mitte des 20. Jahrhunderts differenzierten sich Konzepte, die auf poststrukturalistischen Ansätzen beruhen und für eine konstruktivistische Perspektive auf ‚Wissen' plädieren.[2] Michel Foucault ist einer der Vertreter (post)strukturalistischer Analysen,[3] auf dessen Ansatz die theoretische Perspektive der vorliegenden Forschungsarbeit fußt.

1 Vgl. die Übersicht über Wissenssoziologie von Maasen, Sabine (1999), speziell zu klassischer Wissenssoziologie S. 13-23.
2 Ibid., S. 23ff., speziell 30-38.
3 Ibid., S. 30ff.

Nach Michel Foucault ist Wissen politisch konnotiert: Wissen ist eine Politik des Wahren. Wahrheit wird durch Regulierungsprozesse von Äußerungen bedingt. Das Begehren nach Wahrheit als Teil eines Strebens nach Macht evoziert die Regulierungsprozesse.[4] Nach Foucault basiert Macht auf relativen und beweglichen Beziehungen:[5]

> „Die Welt des Diskurses ist nicht zweigeteilt zwischen dem zugelassenen und dem ausgeschlossenen oder herrschenden und dem beherrschten Diskurs. Sie ist als eine Vielfältigkeit von diskursiven Elementen, die in verschiedenartigen Strategien ihre Rolle spielen können, zu rekonstruieren."[6]

Diskurse stellen Beziehungen zwischen Bezeichnungen und Dingen her, die einem historisch situierten, diskursiven Formationsgebiet angehören.[7] Beziehungen werden nicht nur über Sprache beziehungsweise Gesprochenes geknüpft: „Zwar besteht dieser Diskurs 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."[8] Diskurse sind vielmehr Praktiken, die die Gegenstände, die sie bezeichnen, systematisch herstellen.[9] Die Generierung von Wissen geschieht auf der Basis von diskursiven Formationen, welche gleich einem „positiven Unbewussten "[10] bestimmtes Wissen legitimieren.[11] Über Ein- und Ausschlussprozeduren wird eine spezifische symbolische Ordnung der Dinge hergestellt. Das bedeutet, dass Wissen „kein Ensemble der wahren Dinge [ist], die zu entdecken oder zu akzeptieren sind", sondern „das Ensemble der Regeln, nach denen das Wahre vom Falschen geschieden und das Wahre mit spezifischen Machtwirkungen ausgestattet wird"[12].

Aus der diskursanalytischen Perspektive auf Wissen, wie sie seitens feministischer Wissenschaftlerinnen methodisch fruchtbar gemacht wurde, lässt sich die Disziplin Kunstgeschichte als eine diskursive Formation bezeichnen, welche – orientiert an tradierten Regulierungsprozessen – Aussagen hervorbringt und zugleich kontrolliert.[13] Über Ein- und Ausschlussprozeduren – wie z. B. Klassifikationen wie Chronologie, Stile und Gattungshie-

4 Vgl. Foucault, Michel (2003), S. 16-17.
5 Vgl. Foucault, Michel (Hg.) (1978), S. 126.
6 Foucault, Michel (1983).
7 Foucault, Michel (1981), S. 170.
8 Ibid., S. 74, Hervorhebung im Original.
9 Vgl. Ibid.
10 Foucault, Michel (1971), S. 11.
11 Vgl. Foucault, Michel (1981), S. 170.
12 Foucault, Michel (Hg.) (1978), S. 53.
13 Vgl. für eine Übersicht der Bezüge feministischer Kunstwissenschaft und Diskursanalyse z. B. Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), insbesondere S. 146-147 und Zimmermann, Anja (2006a).

rarchien oder die Funktion des Autors – generiert und kontrolliert sie Wissen: ihre eigenen Untersuchungsgegenstände und damit sich selbst.[14]

Geschlecht als Wissenskategorie

Die Grundlage für die Ein- und Ausschlussprozeduren bilden Differenzkategorien. Geschlecht ist eine von vielen Kategorien der Unterscheidung und Grenzziehung, die an der Erzeugung einer symbolischen Wissensordnung beteiligt sind.[15] Differenzkategorien sind neben der bereits genannten Wissenskategorie Geschlecht auch beispielsweise Klasse, sexuelle Orientierung, Ethnie. Diese Kategorien können ineinander greifen und auch widersprüchlich verstrickt sein.[16] Die theoretische Perspektive auf Geschlecht als eine Differenzkategorie knüpft an die Erkenntnis dekonstruktivistischer geschlechtertheoretischer Forschung an, dass Weiblichkeit und Männlichkeit auf historisch-zeitgebundenen, soziokulturellen Konstruktionen von sexueller Identität basieren.[17] Diskurse konstruieren, repräsentieren und praktizieren Geschlechterdifferenzen und -beziehungen.[18] Geschlechterkonstruktionen gehen mit der Hierarchisierung von Subjekten und Identitätszuschreibungen einher. In der Hierarchisierung bildet die stereotype Rede über ‚das Weibliche' ein zentrales Bedeutungsmuster, das das Verworfene symbolisiert und über dessen Ausschluss legitimiertes Wissen überhaupt erst konstituiert werden kann.[19] Die Grundlage für die Hierarchisierung von Männlichkeit und Weiblichkeit bildet der ‚traditionelle' Geist/Körper-Dualismus. Der Dualismus ist eng verwoben mit der Unterscheidung von männlich konnotierter gestaltender Kultur versus weiblich konnotierter zu domestizierender Natur, beziehungsweise Produktion versus Reproduktion.

---

14 Vgl. Schade, Sigrid (2001), S. 90.

15 Das DFG-Graduiertenkolleg „Geschlecht als Wissenskategorie" an der Humboldt-Universität zu Berlin untersucht diese und weitere mit Geschlecht verschränkte Wissenskategorien und ihre strukturierenden Effekte in unterschiedlichen Disziplinen, vgl. http://www2.hu-berlin.de/gkgeschlecht/. Siehe auch Braun, Christina von/Inge Stephan (Hg.) (2005).

16 Vgl. Klinger, Cornelia (2003); Walgenbach, Katharina (2007). Zur Übersicht von der Diskussion von Differenzen auch innerhalb der Geschlechter vgl. Becker-Schmidt, Regina/Gudrun-Axeli Knapp (Hg.) (2001), speziell Kapitel 2 „Achsen der Differenz – Strukturen der Ungleichheit", S. 103-123. Im Bezug auf Kunst und Kunstgeschichte siehe Schade, Sigrid/Marion Strunk (Hg.) (2004).

17 Der auch im deutschsprachigen Forschungsfeld verwendete Begriff Gender – ursprünglich zur Beschreibung einer lexikalisch-grammatische Kategorie verwendet – wird seitens der Forschung genutzt, um zum Ausdruck zu bringen, dass die biologische Klassifikation (sex) nicht notwendigerweise mit der gesellschaftlichen Klassifikation der Geschlechter (gender) übereinstimmt. Vgl. Hof, Renate (2005); Braun, Christina von/Inge Stephan (Hg.) (2000).

18 Siehe auch Becker-Schmidt, Regina/Gudrun-Axeli Knapp (Hg.) (2001), speziell Kapitel 2 „Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht", S. 63-102, zu Kunstgeschichte speziell unter anderem Imesch, Kornelia et.al. 2008; Frübis, Hildegard (2000), insbesondere S. 270-272.

19 Vgl. unter anderem Hof, Renate (2005); Zimmermann, Anja (2006a), S. 15.

Erste Tendenzen einer Kunstgeschichte aus der Perspektive der Gender-Debatte, welche traditionelle kunsthistorische Ansätzen grundsätzlich infrage stellten, zeichnete sich 1971 in einem Artikel Linda Nochlins mit dem Titel „Why have there been no Great Women Artists?“ ab: Sie analysierte das Bild des Künstlergenies als einen Mythos, den institutionelle Praktiken bedingen.[20] Frühe Bezugs- und Angelpunkte für die Theoriebildung im Bereich der Gender und später auch Queer Studies bezüglich der Kunstgeschichte waren sowohl postrukturalistische Theorien,[21] Ansätze der repräsentationskritischen Filmwissenschaften,[22] als auch die Diskursanalyse Foucaults, die methodische Zugänge boten, um das Verhältnis zwischen Macht und Geschlecht zu untersuchen. Im Mittelpunkt dieser Forschung stehen sowohl Produktion als auch Produktivität der Kategorie Geschlecht innerhalb der visuellen Kultur.[23] Auch das kulturell überlieferte System der Heterosexualität in seiner gesellschaftlichen, politischen und symbolischen Dimension erfährt eine radikale Infragestellung.[24] Die Geschlechterkonstruktionen werden als Repräsentationen kultureller Regelsysteme definiert, die nicht allein die Beziehung von Subjekten strukturiert, sondern sämtliche kulturelle Phänomene. So wird davon ausgegangen, dass geschlechtsspezifische Konzeptionen von Kreativität und Produktivität auch die kunstgeschichtliche Disziplin strukturieren.[25] Mit Künstlerschaft und/oder Kunst ist in tradierten kunsthistorischen Diskursen implizit die Vorstellung verknüpft, Kreativität sei das zentrale generierende und damit konstitutive Moment, das künstlerische von nicht-künstlerischer Produktion unterscheidet. Seit Mitte der 1980er Jahre wurde endgültig davon ausgegangen, dass „die Nichtberücksichtigung von Frauen […] für die Disziplin ‚Kunstgeschichte’ konstitutiv [ist]“[26]. Das Konzept bildet die Grundlage der Konstruktion von Künstlerschaft als Inbegriff ‚männlich’ konnotierter Kreativität. Diese symbolische Zuschreibung basiert auf der Gegenüberstellung eines aktiv formenden Subjektes, das mit stereotypen Männlichkeitszuschreibungen verknüpft ist, und einem passiv (zu) formenden ‚Weiblichen’, welches die Antithese zu Kreativität symbolisiert. Letzteres knüpft an die Annahme einer ausschließlich an körperliche Fähigkeiten gebundenen Produktion, deren biologische Analogie das Gebären ist. Die Reproduktivität symbolisiert in diesem Sinne weiblich konnotierte Kreativität,

20 Vgl. Nochlin, Linda (1973).
21 Vgl. Owens, Craig (1987).
22 Vgl. unter anderem Mulvey, Laura (1980).
23 Vgl. Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005); Zimmermann, Anja (Hg.) (2006b).
24 Vgl. Butler, Judith (1991); Butler, Judith (1995); Haraway, Donna (1995).
25 Vgl. Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 155.
26 Schade, Sigrid/Silke Wenk (1995), S. 341.

die somit an körperliche Fähigkeiten wie Geschicklichkeit, Talent, Ausdauer und Übung geknüpft ist. Erst in der Abgrenzung von der weiblich konnotierten Nachbildung der Natur wird ‚der Künstler' zum gottgleichen Schöpfer.[27] Das Konzept des künstlerischen Schöpfungs- und Schaffungsaktes, wie es die traditionelle kunsthistorische Disziplin (re-) produziert, beruht auf geistiger Kreativität.[28] Demnach schöpft ‚der Künstler' „noch-nicht-Gesehenes"[29] aus seinem Inneren heraus; sein Schaffen ist von seiner individuellen, von Vorgaben losgelösten Vorstellung geleitet. Die hier einbezogenen Diskurse über Geist, Intellekt, Schöpfung und Männlichkeit sind seit der Frühen Neuzeit miteinander verschränkt und evozieren die Bedingungen von Kunstproduktion und die soziale Position und damit einhergehend Identität von Künstlerschaft.[30] Verknüpft wird dieses Konzept mit männlich konnotierten Zuschreibungen wie Autorschaft, Autorität und Authentizität, die das Kunstschaffen als herausragende, geniale künstlerische Leistung eines Individuums charakterisieren. Die Nennung signifikanter Eigennamen selbst indiziert traditionell bereits Genialität.[31] Die Künstlerfigur ist nicht nur Teil des kunsthistorischen Meister-Diskurses, sondern auch des darauf basierenden kunsthistorischen Kanons: erst die Namen einzelner ‚Meister' begründen einen Kanon.[32] Die Konzentration der Kunstgeschichtsschreibung auf ein Individuum hat ihre Anfänge in der Frühen Neuzeit mit der ersten[33] ‚modernen' Darstellung der Geschichte der westeuropäischen Kunst, den *Vite De' più eccelenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani* (erste Fassung 1550, erweiterte 1568) von Giorgio Vasari. Laut Nanette Salomon erfand Vasari in dieser Schrift quasi den Mythos des herausragenden Künstlers. In den *Vite* wurde Michelangelo Buonarroti als unerreichbarer Genius produziert und perpetuiert, indem die Person mit dessen Werk als Künstler gekoppelt wurde. Daran knüpft die Textsorte der Künstlerbiografie an, die bis heute die Kunstgeschichtsschreibung dominiert.[34] Auch das Merkmal des Fortschreibens von Traditionen durch die Kunst der einzelnen Herausragenden ist mit diesem Konzept verwoben.[35] Die interne Logik des traditionellen kunsthistorischen Diskurs basiert in diesem Sinne auf der Kon-

27 Vgl. Parker, Roszika/Griselda Pollock (1981).
28 Vgl. Ibid., S. 50ff; Wenk, Silke (1997), S. 23-24.
29 Wenk, Silke (1997), S. 24.
30 Parker, Roszika/Griselda Pollock (1996), S. 17f.
31 Vgl. Salomon, Nannette (2006).
32 Vgl. Parker, Roszika/Griselda Pollock (1981); Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005); Wenk, Silke (1997).
33 Nach Erfindung des modernen Buchdrucks.
34 Vgl. Salomon, Nannette (2006), S. 37-38, wie auch: Christadler, Maike (2006), S. 253; Schade, Sigrid (2008a); Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 156.
35 Vgl. Hoffmann-Curtius, Kathrin/Silke Wenk (Hg.) (1997).

struktion einer Art Vaterschaft/Lehrerschaft, die als eine geistige Weitergabe definiert ist:[36] Der Vater/Lehrer gibt explizit oder implizit dem Sohn/Schüler Wissen weiter: ein ‚Meister' macht den Nächsten zum ‚Meister'. Die Beziehungen werden als geistige Verbindung konstruiert, die mit den realen Verhältnissen, das heißt Verwandtschafts-, Freundschafts- und Lehrer-Schüler-Beziehungen nicht unbedingt einhergehen muss. Künstler werden somit in ein feststehendes System von Autoritäten eingeordnet. Vergleiche mit den ‚Vätern' zeichnen sie mithin aus. Sie können somit innerhalb feststehender Regeln durch Innovation gekennzeichnet werden.[37] Dazu gehört auch der Regelbruch, den Gabriele Werner als „Vatermord" beschrieb: „Der […] Vatermord gehört mit zum System, in dem sich Kontinuität und Identität versichert wird: Sind die Väter erst einmal errichtet, können/müssen sie bisweilen auch wieder ermordet werden, auf dass die Söhne an ihre Stelle treten können."[38] Die diskursive Nennung von Namen und Stilen – ob in „errichtendem" oder „tötendem" Tonlaut – intendiert also, die kunstschaffende Person in die Kunstgeschichte einzuschreiben, sie als ‚Künstler' zu konstruieren. Das romantische Bild des Künstlergenies wird in diesem Sinne auch von Zuschreibungen wie Exzentrik und Unkonventionalität charakterisiert.

Auf den beschriebenen Gegenüberstellungen basieren mithin auch die Gattungshierarchien: Der traditionelle kunsthistorische Diskurs entfaltet sich in Dichotomien zwischen autonomer und angewandter, hoher und niederer Kunst, Profession und Dilettantismus. Intellektuelle, geniale, kreative Leistungen werden den ‚hohen', ‚autonomen' Künsten zugeschrieben, die sich von den ‚angewandten' oder ‚dekorativen' Künsten unterscheiden, die mit Reproduktion und Repetition und nicht zuletzt Funktionalität im Alltagsgebrauch verknüpft sind. Erst über stereotype Zuschreibungen an das Weibliche (= das Handwerkliche, Funktionale, Reproduktive) kann durch die Abgrenzung davon das Männliche (= die hohe, autonome Kunst) erzeugt werden.[39] Historisch ging dies einher mit

---

36 Vgl. Salomon, Nannette (2006), S. 40.

37 Vgl. Ibid.

38 Gabriele Werner in der Einleitung zum ersten Kapitel „Spiegelungen: Identifikationsmuster patriarchaler Kunstgeschichte", S. 8-9, in: Lindner, Ines et al. (Hg.) (1989), S. 19.

39 Vgl. Parker, Roszika/Griselda Pollock (1981), besonders das Kapitel „Crafty Women and the Hierarchy of the Arts", S. 50-81; vgl. auch Parker, Rozsika (1984); Teilsektionen der 4. Kunsthistorikerinnentagung von 1988 (Berlin) sowie der 6. Kunsthistorikerinnentagung von 1995/96 (Trier) und deren Akten sollen hier als Meilensteine dieses Forschungsfeldes hervorgehoben werden: Lindner, Ines et al. (Hg.) (1989), besonders Kapitel „‚Männliche' und ‚weibliche' Künste?", S. 200ff.; Hoffmann-Curtius, Kathrin/Silke Wenk (Hg.) (1997); Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 159-161. John, Jennifer/Sigrid Schade (2008) thematisieren vor allem Fortschreibungen der geschlechtlichen Codierung der Gattungshierarchien in der modernen und zeitgenössischen Kunstgeschichte wie auch die Widersprüchen historischer wie aktueller Protagonist/-innen.

geschlechtspezifischen Zugangsmöglichkeiten zu den verschiedenen künstlerischen Arbeitsformen. Ende des 19. Jahrhunderts ermöglichte der Bezug auf ‚angewandte' Künste in der ‚autonomen' Kunst Künstlerinnen einen leichteren Zugang auch zu diesem Bereich, noch bevor sie die Möglichkeit erhielten, in öffentlichen Akademien zu lernen und zu arbeiten. Dies trug jedoch zugleich dazu bei, dass künstlerische Arbeiten von Frauen wieder marginalisiert werden konnten.[40] Die historischen geschlechtlichen Rollenzuschreibungen prägen bis in die Gegenwart die Konnotation der Kunstgattungen. Roszika Parker belegt in ihrer Studie *The Subversive Stich. Emboridery and the Making of the Feminine* (1984) die konstruierte Synthese von Weiblichkeit und Stickarbeit. Während im Mittelalter die Stickerei von beiden Geschlechtern ausgeführt wurden, entwickelte sie sich in der Neuzeit zu einer vorwiegend ‚weiblichen' Tätigkeit, die nun mit ambivalenten Konnotationen belegt war: Sticktätigkeit und Handarbeit generell wurden im 18. Jahrhundert mit Werten wie Disziplin, Moral, Religion und Elternliebe, also mit einem spezifisch bürgerlichen Weiblichkeitsideal verknüpft.[41] Dies ist auch heute noch mit entsprechenden stereotypen Zuschreibungen an Weiblichkeit verknüpft, darunter Häuslichkeit, Angepasstheit und Abhängigkeit.[42] Es gilt bis in die Gegenwart, dass die geschlechtliche Codierung von Kunst und Künstlerschaft traditionell männlichen Kunstschaffenden ermöglicht, entlang von geschlechtsspezifischen Regulationsprozessen als ‚Künstler' und ihre Werke als ‚hohe' Kunst bezeichnet zu werden. Künstlerinnen hingegen gelten traditionell als Synonym für die gesellschaftliche und psychologische Struktur von ‚Weiblichkeit'. Sie werden auf dieser Grundlage als ‚nicht-männlich' konnotiert aus der Kunstgeschichte ausgeschlossen:[43] „Women and all their characterized as the antithesis as the antitheseis of cultural creativity, making the notion of a woman artist a contradiction in terms."[44] Während die abgewerteten Eigenschaften in der Regel explizit mit Weiblichkeit verknüpft werden, bleibt der Zusammenhang von eingeschlossenem/aufgewertetem Wissen und Männlichkeit unbenannt und wird sogar als vorgeblich geschlechtsneutral apostrophiert. Die heterosexuelle, männliche und weiße Identität scheint absolut, dennoch wird sie verschwiegen, wie Irit Rogoff konstatiert: „Es ist eine Identität, die sich stetig bemüht, ihre zentrale Position in

40 Vgl. Baumhoff, Anja (2008); Groot, Marjan (2008) sowie Baumhoff, Anja (2001).
41 Vgl. Parker, Rozsika (1984), die deutsche Übersetzung des Kapitel „Verewigung des Weiblichen. Stickerei und der Viktorianische Mittelalterkult", in: Lindner, Ines et al. (Hg.) (1989), S. 203-214.
42 Vgl. Parker, Roszika/Griselda Pollock (1981), S. 82ff.
43 Dies war eines der zentralen Ergebnisse der vierten Kunsthistorikerinnentagung (1988, Berlin), vgl. deren Tagungsakten: Lindner, Ines et al. (Hg.) (1989).
44 Parker, Roszika/Griselda Pollock (1981), S. 8.

der Kultur zu behaupten, und zugleich sich der eigenen Abwesenheit versichert, um nicht Gegenstand des Diskurses zu werden."[45] Dass die ‚Männlichkeit' im Allgemeinen unerkannt und somit außer Frage bleibt, begründet Rogoff damit, dass sie durch sprachliche Formulierungen nicht explizit als geschlechtlich/‚männlich' bezeichnet und somit gekennzeichnet wird, weder als „geschlechtliches Subjekt" noch als „bezeichnungsbedürftige Kategorie". So bleibt laut Rogoff „[i]n unserer progressiven, analytischen und kritischen westlichen Kultur […] die Männlichkeit *Das große Unausgesprochene*"[46]. Im Sinne aufklärerischer Ideale zielen die Wissenschaften darauf ab, objektives und allgemeingültiges Wissen zu erzeugen. Geschlecht als eine Wissen strukturierende Kategorie wird tabuisiert.[47] In der Kunstgeschichte wird für die Legitimation von Kunst und Kunstgeschichte beispielsweise ‚Qualität' als das angeblich entscheidende Kriterium für die Auswahl oder Ablehnung von Kunst angeführt und als wertneutral und objektiv deklariert. Gleichermaßen gilt der Kanon als Maßstab, mittels dessen die ästhetische Wertigkeit von Kunstwerken gemessen werden könnte. Er definiert abhängig von der Perspektive eine Gruppe herausragender Werke sowie Künstlerinnen sowie vor allem Künstlern, die diesen Corpus bewahren oder modifizieren.[48] Feministische Kunsthistorikerinnen konnten mit Bezug auf Foucaults Diskurstheorie und die Psychoanalyse hinreichend belegen, dass der Kanon ein ideologisches, patriarchalisch und eurozentristisch orientiertes Konstrukt ist, das mit den Idealen und ästhetischen Vorstellungen des Bildungsbürgertums zusammenfällt.[49] Beispielsweise konstatiert Nanette Salomon aufbauend auf Linda Nochlin[50] sowie Griselda Pollock und Roszika Parker[51]:

> „As canons within academic discipline go, the art historical canon is among the most virulent, the most virilent, and ultimately the most vulnerable. The simplest analysis of the selection of works included in the history of western

45 Rogoff, Irit (1989), S. 21.
46 Ibid., Hervorhebung im Original.
47 Diese Tabuisierung geht mit einer Dialektik der Thematisierung und Dethematisierung von Geschlecht einher, siehe Frietsch, Ute et al. (2007).
48 Vgl. Perry, Gill (1999), S. 12ff. Exemplarisch für Kanondarstellungen, die sich an einer scheinbar global verlaufenden Entwicklung der Geschichte der Kunst von der Prähistorie bis in die Gegenwart orientieren, sind die Publikatinen von Gombrich, Ernst H. (1997) und Honour, Hugh/John Fleming (2000). Dagegen orientieren sich die Darstellungen von La Plante, John (1992) sowie Janson, H. W. /Penelope Davies (2007) an Regionen oder Nationen, wie auch die Reihe *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland*, die der Prestel-Verlag zu verschiedenen Epochen veröffentlicht (vgl. Klein, Bruno (Hg.) (2007)).
49 Gouma-Peterson, Thalia/Patricia Mathews (1987); Parker, Roszika/Griselda Pollock (1981); Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005).
50 Vgl. Nochlin, Linda (1973).
51 Vgl. Parker, Roszika/Griselda Pollock (1981).

> European art ‚at its best' at once reveals that selection's ideologically motivated constitution. The omission of whole categories of art and artists has resulted in an unrepresentative and distorting notion of who has contributed the ‚universal' ideas expressed through creativity and aesthetics effort."[52]

Die Ausführungen verdeutlichen die machtvolle, weil strukturierende Rolle der Wissenskategorie Geschlecht in kunsthistorischen Diskursen. Geschlecht als Analysekategorie ist in diesem Sinne eine erkenntnisleitende Perspektive. Die vorliegende Forschungsarbeit nutzt daher Geschlecht als Analysekategorie, die strukturellen Mechanismen und Wirkungsweisen, die mit der Herstellung von Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern verbunden sind, aufzuzeigen und zu rekonstruieren und somit Kunstgeschichte als ein System von geschlechtsspezifischen Wertungen sichtbar zu machen.

White Cubes | Gendered Cubes

„Die disziplinäre Gemeinschaft der Kunstgeschichte konstituiert sich an verschiedenen institutionellen Orten."[53] So argumentieren Sigrid Schade und Silke Wenk mit Bezug auf Foucault, der auf die diskursive Produktivität von Institutionen hinweist.[54] In die Konstitution des kunsthistorischen Diskurses sind Institutionen eingebunden, denen diese Rolle qua gesellschaftlich zugebilligtem Expertenstatus zugestanden wird: Kunstmuseen, Akademien/Universitäten, Galerien, Kunstmarkt, Kunstkritik, Kunstpädagogik, aber auch Medien, Tourismus usw. sind legitimiert.[55] Die ideologische Wissensproduktion in Kunstmuseen wird im Folgenden theoretisch und historisch verortet.

Ideologische Wissensproduzenten

(Kunst)Museen können nicht losgelöst von gesellschaftspolitischen Diskursen gedacht werden, denn „Museen sind Teil kultureller Praktiken, in denen sich Repräsentationsbedürfnisse, individuelle und kollektive Narrationen sowie gesellschaftliche Diskurse und Wissensformen manifestieren"[56]. Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch konstatieren:

---

52 Salomon, Nanette (1998), S. 344. Der Artikel erschien auch auf Deutsch übersetzt in *Kritische Berichte*, Jg. 21, H. 4, 1993, S. 27-40.

53 Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 147.

54 Vgl. Foucault, Michel (1971).

55 Vgl. Frascina, Francis (1993); Harris, Jonathan (2001); Haxthausen, Charles W. (Hg.) (2002); Held, Jutta/Norbert Schneider (2007), S. 248f; Perry, Gill/Colin Cunningham (Hg.) (1999); Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 147, insbesondere zum Kunstmuseum Crimp, Douglas (1996); Fisher, Philip (1997).

56 Muttenthaler, Roswitha/Regina Wonisch (2006), S. 9.

„Museen stützen nicht nur durch Ein- und Ausschlussverfahren Herrschaftsdiskurse, auch durch die Art, *wie* Inhalte präsentiert werden, manifestieren sich gängige Konstruktionen des Geschlechterverhältnisses und von unterschiedlichen Ethnien sowie marginalisierten sozialen Gruppen."[57] Historisch situierte Wissensordnungen sind in die Institutionen eingeschrieben, die sie re-/produzieren, durch die sie sich aber zugleich legitimieren.[58] Kunstmuseen sind durch ihre von der Gesellschaft legitimierte Vorherrschaft für die Definition von Kunst hegemoniale (Re-)Produzenten von Erzählungen – Erzählungen von Wissen, Macht und Begehren. In der Forschung geht es um die Analyse, wer für wen spricht, welche Ideologie damit zu sehen gegeben wird, was und wer unterschlagen und ausgeschlossen wird und welche Begehrensbeziehungen die Matrix der Bedeutungsproduktion bilden. Dabei werden die Macht der Museen beispielsweise unter imperialistischen und kolonialistischen,[59] rassistischen,[60] kapitalistischen und klassengesellschaftlichen,[61] Disziplinen erzeugenden[62] oder geschlechtsspezifischen Gesichtspunkten[63] untersucht.

In Museen wird Wissen durch die musealen Praktiken wie der Ausstellungs-[64] und Sammlungstätigkeit konstruiert. Wissen wird durch diskursive Gesten des Zeigens hervorgebracht, denn „jede Art des ‚Zu-Sehen-Gebens' […] ist Deutung"[65] durch das Knüpfen von Beziehungen.[66] Deutung meint, dass über die intendierten Informationen weitergehende explizite oder implizite Zusammenhänge und Ideologien vermittelt werden. Mieke Bal nennt dies aus semiotischer Perspektive die doppelte Natur des Begriffes Exposition.[67] Es umfasst die spezifische Bedeutung von Ausstellen als Zur-Schau-Stellen eines Exponats

---

57 Ibid., S. 20.

58 Vgl. unter anderem Bennett, Tony (1995); Crimp, Douglas (1996); Duncan, Carol (1995); Hooper-Greenhill, Eilean (1992).

59 Mieke Bal macht am Beispiel der Ausstellungsinszenierung des American Museum of Natural History ebenfalls deutlich, dass dieses in seiner Dauerausstellung „weder die Geschichte der dargestellten Völker noch die Geschichte der Natur [erzählt], sondern die Geschichte des Wissens, der Macht und der Kolonisierung, die Geschichte von Macht/Wissen" Bal, Mieke (2002). Vgl. aber auch Kaplan, Flora E. S. (Hg.) (1994); Simpson, Moira G. (1996).

60 Vgl. Karp, Ivan/Steven D. Lavine (Hg.) (1990); Sandell, Richard (Hg.) (2002).

61 Vgl. Bennett, Tony (1995).

62 Douglas Crimpt vertritt mit Bezug auf Foucault in seinem Aufsatz „Über die Ruinen des Museums" die These, dass Kunstmuseen mittels einer kohärenten Präsentation sämtliche auf sich selbst verweisende Kunstwerke der Moderne ‚moderne Kunst' überhaupt erst hervorbringen. Im Umkehrschluss existiere Moderne Kunst nur in Kombination mit dem Kunstmuseum. Vgl. Crimp, Douglas (1996), S. 70ff. Nach Philip Fisher und Isabel Graw bedingt dieses Wissen auch wieder das Schaffen von Künstler/-innen, vgl. Fisher, Philip (1997); Graw, Isabelle (2003).

63 Vgl. Duncan, Carol (1995); Higonett, Anne (1996); Muttenthaler, Roswitha/Regina Wonisch (2006); Porter, Gaby (1996); Rogoff, Irit (1996).

64 Vgl. Institute for Cultural Studies in the Arts (Hg.) (2007); John, Jennifer/Dorothee Richter/Sigrid Schade (Hg.) (2008).

65 Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 147.

66 Vgl. hier die Ausführungen zu diskursiven Formationen und Diskursen in Kapitel II.1.

67 Vgl. Bal, Mieke (1996a), S. 7ff.

und die allgemeine umfassende Bedeutung von Vorstellungen exponieren. „Die Exposition […] zeigt auf Objekte und macht im Vollzug dieser Gebärde eine Aussage.“[68] Die durch die Zeigegeste erzeugte Bedeutung ist immer geprägt von gesellschaftlichen Verfasstheiten und Repräsentationsbestrebungen wie auch von Macht und Begehren. Somit transportieren die Praktiken implizite, verborgene Erzählungen, die unbewusst, gleichsam symptomatisch zum Tragen kommen. In ihnen treten auch die Effekte der Kategorie Geschlecht als eine Differenzkategorie hervor. In Kunstmuseen werden somit tradierte geschlechtsspezifische Erzählungen von Kunst und Kunstgeschichte vermittelt. Sie können demnach als ‚Gendered Cubes' bezeichnet werden.

Musealer Legitimierungsdiskurs: Objektivität und Universalität

Der Begriff ‚Gendered Cubes' ist abgeleitet von einem spezifischen Legitimierungsdiskurs, der sich am Konzept des White Cubes orientiert. Jener tabuisiert die ideologische Verfasstheit des in Kunstmuseen hervorgebrachten Wissens. Von der Museumsforschung wird dieser Legitimierungsdiskurs besonders hervorgehoben, der aufgrund historischer Bedingungen eine zentrale Matrix musealer Narrative für das heute vorherrschende Konzept des modernen Museums darstellt. Trotz der ideologischen, subjektiven Bedeutungsproduktion in Kunstmuseen wird das in Kunstmuseen vermittelte Wissen als neutral, objektiv und universalgültig reklamiert.[69] Die Frage „Wer spricht?“[70] wird somit in der Regel nicht gestellt, denn Autorschaft und Autoritätsansprüche bleiben hinter diskursiven Wahrheitskonstruktionen verborgen.[71] Die wissenschaftlichen Analysen der Konstruktion ‚objektiven' Wissens im Museum wird vielfach mit dem Begriffspaar White Cube gefasst. Mit diesem beschrieb Brian O'Doherty 1976 die Objektivität und Universalität vortäuschende Ausstellungsinszenierung.[72] Das Begriffspaar markiert in dieser Forschungsarbeit das Konzept einer objektiven Darstellung von Kunstgeschichte in Kunstmuseen, das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchsetzte.

Die Auseinandersetzung mit der Wissensproduktion in Museen wurde vornehmlich im Bereich der „new museology“ vorangetrieben. Wissenschaftler/-innen der ehemals überwiegend praxisorientierten Wissenschaft der Museologie, die sich mit Fragen der

---

68 Bal, Mieke (2002), S. 77.
69 Vgl. Ibid; Crimp, Douglas (1996); Duncan, Carol (1995); Duncan, Carol/Allan Wallach (1980).
70 Jaschke, Beatrice/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.) (2005).
71 Die im Museum inszenierte ‚Wahrheit' weist immer auch auf das Wissen, das der Wahrnehmung des Publikums bzw. dem öffentlichen Diskurs entzogen werden soll.
72 Vgl. O'Doherty, Brian (1976/1996).

Konservierung, Präsentation, Finanzierung usw. beschäftigten,[73] weisen seit den 1980er und vor allem 1990er Jahren darauf hin, dass in allen Museen, ungeachtet ihrer disziplinären Ausrichtung – durch die Sammeltätigkeit, das Konservieren, Klassifizieren und Ausstellen, Untersuchen und Vermitteln – Bedeutungen konstruiert wird.[74] Diese von der marxistischen und anderen ideologiekritischen Literatur und den sich rasch entwickelnden Cultural und Visual Studies sowie Post Colonial Studies inspirierte und sich daran neu orientierende Forschung über Museen wurde mit dem Begriff „new museology" in Anlehnung an die „new art history" bezeichnet. Der Begriff entstammt dem Titel einer der ersten Essaysammlungen zum Thema, herausgegeben von Peter Vergo.[75] Aus unterschiedlichen disziplinären Hintergründen entwickelte sich ein ganzer Korpus an Literatur, der in seinem Kern die Institution Museum und die ideologisch geprägte Bedeutungsproduktion untersucht. So belegt etwa Eilean Hooper-Greenhill in ihrer epistemologischen Studie *Museums and the Shaping of Knowledge*[76] am Beispiel einiger europäischer Museen, darunter dem Medici Palast und dem Louvre, dass die Geschichte der Institution Museum von differierenden Wahrheiten geprägt ist, die jeweils als objektive Perspektiven präsentiert werden. Dies führt sie darauf zurück, dass jede Gesellschaft ihre eigene Politik der Wahrheit (Episteme) hervorbringt, die zu differierenden Wissensordnungen führt. Diese Wissensordnungen sind in die Museen ihrer jeweiligen Zeit eingeschrieben und werden von den Praktiken in den Institutionen fortgeschrieben.

Zur Geschichte des White-Cube-Legitimierungsdiskurses

Das Begehren nach der objektiven Darstellung von Wissen in Kunstmuseen geht nach den Ergebnissen der Forschung zurück auf die Entstehungsgeschichte des Museums und Kunstraumes,[77] für den die Konstitution einer Vorstellung von bürgerlicher Öffentlichkeit zentral war. Carol Duncan und Allan Wallach betonen den ideologischen Nutzen öffentlicher Kunstmuseen in einer zunehmend vom Bürgertum bestimmten Welt. Kunstmuseen sollten neben anderen in dieser Zeit gegründeten Institutionen wie Volkshochschulen und

73 Vgl. Edson, Gary/David Dean (1994); Waidacher, Friedrich (1993).
74 Siehe auch Bal, Mieke (1996a); Bennett, Tony (1995); Boswell, David/Jessica Evans (Hg.) (1999); Dubin, Steven (1999); Duncan, Carol/Allan Wallach (1980); Kaplan, Flora E. S. (Hg.) (1994); Prior, Nick (2002).
75 Vgl. Vergo, Peter (Hg.) (1989).
76 Vgl. Hooper-Greenhill, Eilean (1992).
77 Ein historischer Rückblick ist für die Analyse der Gegenwart unerlässlich, da die Geschichte die Gegenwart prägt, vgl. Bal, Mieke (1996a), S. 129.

öffentliche Universitäten[78] zur Bildung beitragen und Nationalbewusstsein und nationale Werte in dem neuen, nunmehr abstrakten demokratischen Staatsgefüge vermitteln.[79] Moralische Belehrungen und staatsbürgerliche Tugenden wie Normen und Werte sollten über die Betrachtung der Geschichte der Kunst vermittelt werden.[80] Walter Grasskamp argumentiert, dass die Instrumentalisierung des Kunstmuseums durch das Bürgertum dadurch angeregt wurde, dass das Bürgertum die Kunstsammel- und Kunstvermittlungstätigkeit des Adels übernahm, um dessen Bildungsanspruch nachzuahmen. Denn den Adel – und später dann auch das Bürgertum – versetzte diese Tätigkeit in die machtvolle Position, Geschichts- und Kulturkonzepte definieren zu können. Laut Grasskamp geriet „[d]ie Kunstvermittlung […] zum Vehikel einer politischen Selbstdarstellung, die sich die Sammlung und Erhaltung gekaufter und geraubter Güter als Verdienst auslegte und den Kunstbesitz […] zum Standard kultureller Bedeutung erhob“[81]. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die zahlreichen Museumsgründungen Mitte des 19. Jahrhunderts erklären, die eng mit der Herausbildung eines besonderen Bewusstseins von der Bedeutung der Geschichte für die damalige Gegenwart verknüpft sind.[82] Den Grundstock der jeweiligen Sammlungen bildeten einerseits fürstliche Sammlungen – dies gilt beispielsweise für die Museen in Berlin, München oder Dresden – und andererseits Stiftungen von Bürgerinnen und Bürgern.[83] Exemplarisch für Letzteres ist die 1833 eröffnete Städel Galerie in Frankfurt/Main, Deutschlands erste öffentliche Gemäldegalerie, die auf Stiftungen von Johann Friedrich Städel zurückgeht.

Mit den gesellschaftlichen Reformbewegungen um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ging ein Bestreben nach Demokratisierung der Museen einher. Es galt nun, den Publikumszirkel zu erweitern. An die Stelle eines akademisch gebildeten Publikums, eines „homogenen sozialen Milieu[s]“[84], rückte im Zuge der Industrialisierung und Verstäd-

---

78 Das Kunstmuseum stand gleichwertig neben anderen im selben Jahrhundert gegründeten Bildungsinstitutionen wie Universität oder Konzerthalle. Zur Bedeutung von Bildung sowie deren Zugänglichkeit siehe Sheehan, James J. (2002), S. 175ff.

79 Als Teil einer demokratischen Nation und damit quasi Eigentum aller Bürger sollte die Institution Museum zur Realisation der Idee einer klassenlosen Gesellschaft beitragen. Dieses Vorhaben scheiterte jedoch an seiner Umsetzung. Vgl. Duncan, Carol/Allan Wallach (1980), S. 457.

80 Tony Bennett hat gezeigt, dass mittels disziplinarischer Maßnahmen Museumsbesucher/-innen belehrt werden, vgl. Bennett, Tony (1995).

81 Grasskamp, Walter (1981), S. 38.

82 Vgl. Sheehan, James J. (2002), S. 131ff.

83 Vgl. hierzu ausführlicher Grasskamp, Walter (1981), S. 36-40, speziell 38f., aber auch Sheehan, James J. (2002), S. 129ff.

84 Joachimides, Alexis (2001), S. 252.

terung ein „amorphes urbanes Massenpublikum“[85]. Die Annahme war, dass dem aufgrund der unterschiedlichen Bildungsvoraussetzungen vielschichtigen Publikum ein ästhetisches Interesse an der Kunst gemeinsam wäre, so dass ästhetische Werte unabhängig von traditionellem Bildungswissen vermittelt werden könnten. Das Kunstmuseum sollte somit zu einer Bildungsstätte und Lehranstalt von ästhetischem Empfinden werden.[86] Mit diesem Umdenken ging auch die Herausbildung des Objektivitätsdiskurses einher, der das Konzept des modernen Museums bis in die Gegenwart prägt. Dem Objektivitätsdiskurs liegt der Versuch der Abgrenzung des bürgerlichen Kunstmuseums von einer vom individuellen Geschmack eines (adeligen) Subjekts geprägten Kunstsammlung zugrunde; das Konzept des klassischen Kunstmuseums wurde kritisiert, dass es auf Geschmacksurteilen basiere. Eugen Kalkschmidt beschrieb dies als „Museumsekel“[87]: Museen wurden als zu ungeordnet, heterogen und überfüllt empfunden.[88] Mit der Abwendung von dem Konzept des klassischen Kunstmuseums vollzog sich die Konstruktion zweier Kategorien: individuelle Subjektivität versus allgemeingültige Objektivität. Es wurden formale, enthistorisierte ästhetische Kriterien für Kunst entwickelt,[89] welche das bislang geltenden Prinzip der systematischen Vollständigkeit und kulturhistorischen Einbettung durch eine die Kunst überschreitende Gesamtästhetik, die auch Gebrauchsgegenstände miteinbezogen hatte, ersetzte.[90] Von diesem Zeitpunkt an zeichnete den Gegenstandsbereich des Kunstmuseums – in Abgrenzung zu kunstgewerblichen Museen – in der Regel das Konzept ‚reiner', ‚autonomer' Kunst (Gemälde, Skulptur, Graphik), nach Möglichkeit auch nur sogenannte Meisterwerke, aus.[91] Der Auswahlprozess dieser Exponate basierte auf der Systematisierung und Ordnung der Wissenschaft, die als objektiv galt. Die akademische Disziplin Kunstgeschichte gab die Vorgaben für die „Ordnung der Dinge“[92]. Die neue Ordnung drückt sich in der bis heute gültigen tradierten kunsthistorischen Systematik der Anordnung der Bestände – zum Beispiel historische wie stilistische Zuordnungen – aus. Sie prägt

---

85 Ibid.

86 Vgl. Ibid., S. 110ff. In diesem Zuge wurde auch der Bereich der Kunstvermittlung/-pädagogik als eine der Hauptaufgaben des Museums erkannt, durch die Kunst den Betrachter/-innen nahegebracht werden sollte. Akteure waren Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, sowie Gustav Pauli in Bremen. Hugo von Tschudi, Direktor der Berliner Nationalgalerie wehrten sich dagegen gegen eine ‚Popularisierung' der Kunstmuseen, vgl. Ibid.

87 Kalktschmidt 1906 zitiert nach Sheehan, James J. (2002), S. 214.

88 Vgl. Ibid., S. 207ff., sowie speziell zur Ablehnung des Museums durch das Publikum Sheehan, James J. (2002), S. 213-216.

89 Zur Veränderung des Kunstbegriffs und seine Bedeutung für das Kunstmuseum siehe: Joachimides, Alexis (2001), S. 99ff. Vgl. ebenso Held, Jutta/Norbert Schneider (2007), S. 259-261.

90 Vgl. Joachimides, Alexis (2001), S. 251.

91 Vgl. Held, Jutta/Norbert Schneider (2007), S. 259-261; Joachimides, Alexis (2001).

92 Foucault, Michel (1971).

ebenso den Erwerb von Werken nach dem Prinzip einer repräsentativen Übersicht über eine kanonische Geschichte der Kunst.[93] Niederschlag fand der Objektivitätsdiskurs auch in der Architektur und im Ausstellungsdisplay[94], die durch ‚kontextlose' Räume eine zeitgenössische Präsentation und Interpretation der Werke ermöglichen und eine scheinbar „zeitlose" Gültigkeit der Werke fördern sollten. [95] Symptomatisch sind die ‚funktionalen' modernen Museumsbauten, in denen auf historisches Dekor und ikonografische Zyklen verzichtetet wurde, weil die Bauten gegenüber den Kunstwerken lediglich eine dienende Funktion haben sollten.[96] Die traditionelle Museumskonzeption vor der Reform, die auf die historische Aufklärung des gebildeten Bürgertums zugeschnitten war, hatte auf eine am ‚Salon' orientierte Inszenierungsstrategie zurückgegriffen, welche der enzyklopädischen Übersicht dienlich sein sollte. Dem Display fiel dabei die Aufgabe zu, die Objekte mit ihrer Umgebung als eine Einheit zu präsentieren.[97] Die Werke wurden unter Rückgriff auf integrierende Dekorprogramme in großer Dichte präsentiert.[98] Nach O'Doherty gab es

> „kaum Anzeichen dafür, dass [zu dieser Zeit] der Raum innerhalb des Gemäldes eine Fortsetzung außerhalb des Gemäldes hat. […] [J]edes Gemälde [galt als] eine selbständige Einheit […], die durch einen schweren Rahmen nach außen und durch ein komplettes System der Perspektive vollkommen vom hautnah andrängenden Nachbarn abgeschottet wurde."[99]

Die Zielsetzung nach der Museumsreform die historische Entwicklung der Kunst in einer repräsentativen Auswahl vorzuführen, die durch eine Bedeutungshierarchie strukturiert werden sollte, führte zu der einreihigen und isolierten Hängung von ausgesuchten Werken.[100] Die Werke sind seither auf Augenhöhe der Rezipienten und Rezipientinnen angebracht.[101] Laut Brian O'Doherty verloren der Bildrand und der Rahmen als Mittel, den Gegenstand einzuschließen, aufgrund neuer Kunstformen an Bedeutung, während sich die

---

93 Vgl. Bredekamp, Horst (1993); Grasskamp, Walter (1981).

94 ‚Ausstellungsdiplay' bezeichnet die Schnittstelle zwischen Mensch und Ausstellung. Ausstellen wird dabei als eine kulturelle Praktik des Zeigens verstanden, vgl. Institut for Cultural Studies in the Arts (Hg.) (2007); John, Jennifer/Dorothee Richter/Sigrid Schade (Hg.) (2008).

95 Vgl. Fischer, Manfred F. (1997), S. 129*f*.

96 Vgl. Held, Jutta/Norbert Schneider (2007), S. 258.

97 Vgl. Sheehan, James J. (2002), S. 142 und 216.

98 Vgl. Ibid., S. 344ff; Joachimides, Alexis (2001), S. 31ff.

99 O'Doherty, Brian (1976/1996), S. 13.

100 Dies ermöglichte die Einrichtung von Depots, denn damit mussten nicht mehr sämtliche Werke in den Schauräumen ausgestellt werden, vgl. Joachimides, Alexis (2001), S. 252.

101 Für eine ausführliche Darstellung der Entwicklungen der Ausstellungspraxis des White Cube, welche maßgeblich in Deutschland vorbereitet wurde, siehe auch Ibid. und Grasskamp, Walter (2008).

Wand zunehmend von „einer Art Niemansland“[102], die eine „schiere Notwendigkeit“[103] gewesen zu sein schien, zu einer „ästhetischen Kraft“[104] entwickelte. Die traditionelle Wandbespannung der Museen des 19. Jahrhunderts mit Samt und anderen Stoffen wie auch Tapeten, die den Wänden kräftige Farben verliehen[105] – allgemein beliebt war ein kräftiges Dunkelrot –, wurde im Zuge der Museumsreformbewegung abgeschafft, auch wenn vereinzelt noch Tapeten wie auch eventuell noch leicht farbige Wandbehänge bis in die 20er Jahre zu finden waren. Aber auch diese wurde im Laufe der 30er Jahren durch die Farbe Weiß an den Wänden der Kunstmuseen verdrängt.

> „Als ursprünglich eher provisorische Museumslösung wurde die weiße Wand so zum Spielfeld eines Museums, das seine Hängungen zunehmend nur noch als vorübergehende betrachtete. Neuankäufe, Neuzuschreibungen und Neubewertungen hatten die statische Museumspraxis des 19. Jahrhunderts entwertet, in der die Abstimmung von Gemälden und farbigen Wandbespannungen noch von dauerhaften Konstellationen ausgegangen war. Nun kapitulierte das Museum vor seiner eigenen Dynamik; die Unruhe der Moderne erreichte ihre Speicher. Nur zwanzig Jahre, nachdem Besucher, Kritiker, Museumsfachleute und vor allem auch moderne Künstler die weiße Ausstellungswand für das Museum entschieden verworfen hatten, war sie jedenfalls etabliert und vorbildlich geworden, auch und gerade im nationalsozialistischen Deutschland.“[106]

Brian O’Doherty beschreibt die weißen Ausstellungsräume als Inszenierungen neutraler, kontextloser Räume, die eine ‚objektive’ Repräsentation von ‚universal gültiger’, ‚autonomer’ Kunst gewährleisten sollen. Diese White Cubes sind das Mittel einer Illusion, welche die wirkmächtigen Prozesse der Bedeutungsvergabe tabuisierten: „Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, dass es ‚Kunst’ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt.“[107] Hingegen werden Objekte wie Wandtafeln, Sockel und Rahmen dort einge-

---

102 O’Doherty, Brian (1976/1996), S. 27.
103 Ibid., S. 12.
104 Ibid., S. 27.
105 Ein farblicher Wechsel der Wandfarben von Raum zu Raum, der auf der Abstimmung der Farben mit dem Sammlungsbestand basierte, sollte geschmackliches Gespür und konservatorische Eleganz der Kuratoren nachweisen. Vgl. Grasskamp, Walter (2008), S. 349.
106 Ibid., S. 361.
107 O’Doherty, Brian (1976/1996), S. 9.

setzt, wo sie der Annahme zuträglich sind, dass das Gezeigte Kunst ist. Die ausgestellten Objekte transformieren zu Kunst durch den ‚Umraum' [108]. Der Ausstellungsraum wirkt auf die in ihm befindlichen Objekte und Betrachter/-innen ein, indem inhaltliche Anknüpfungen an die Außenwelt vermieden werden.[109] Die weiße Wand mache die Kunst zur Kunst.[110]

O'Dohertys Kritik ist im Kontext einer kritischen Auseinandersetzung mit Kunstinstitutionen und ihrer Konzeption zu verorten, die in den 70er Jahren begann.[111] Die Re-Vision ging im Zuge der Infragestellung des tradierten Wissensbegriffs von einem veränderten Kunstbegriff aus, der von der Diskussion seiner ästhetischen Dimension, die bis in die 60er Jahre dominierte, zunehmend absah und stattdessen den Blick auf die Entstehungsbedingungen und gesellschaftliche Relevanz eines Kunstwerkes richtete.[112] Vor diesem Hintergrund sollte der Kontext von Kunstwerken in deren Betrachtung und Interpretation einbezogen werden. Es wurde mehr Gegenwartsbezogenheit, Dynamik und Demokratisierung gefordert.[113] Unter dem Motto „Lernort statt Museumstempel" wurde das Museum als ein Ort der Vermittlung von Kunst an sämtliche gesellschaftliche Schichten diskutiert,[114] jedoch mit dem Anspruch, das Bildungssystem insgesamt zu verändern und nicht mehr die Vermittlung von Kunst wie bislang auf rein ästhetische Werte zu beschränken.[115]. Parallel zu diesen inhaltlichen Auseinandersetzungen waren die 70er und 80er Jahre

---

108 Ibid., S. 9.

109 Vgl. Ibid., S. 10.

110 Vgl. Ibid., S. 10ff.

111 Zur allgemeinen Diskussionen zum Wandel deutscher Museen seitens Theoretikern und Fachleuten siehe Bott, Gerhard (Hg.) (1970b); Kurnitzky, Horst (Hg.) (1980) und Spickernagel, Ellen/Brigitte Walbe (Hg.) (1976), seitens Künstlerinnen und Künstlern siehe Kravagna, Christian/Kunsthaus Bregenz (Hg.) (2001). Einen exemplarischen Überblick über Kritik und Lösungsvorschläge dieser Zeit bietet die Publikation von Gerhard Bott (Hg.) *Das Museum der Zukunft* (1970b), die Beiträge von Politiker/-innen, Sammlern, Museumsdirektoren, Künstlern, Kunsthändlern, Universitätslehrern, Architekten und Journalisten zu diesem Thema veröffentlicht.

112 Vgl. für einen Überblick unter anderem Held, Jutta/Norbert Schneider (2007), S. 44-60, Kapitel I.2. „Was ist Kunst? Revisionen des Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert", hier speziell ab S. 49.

113 Tobias Wall bewertet sie als Folgen einer sich bereits im 19. Jahrhundert abzeichnenden Neubewertung des Verhältnisses von Kunst und gesellschaftlichem Leben. Dies führt er auf einen sich verändernden Kunstbegriff zurück, der zu einem inhaltlichen Umdenken führen musste, aber auch nicht zuletzt dadurch provoziert war, dass sich besonders im Bereich der zeitgenössischen Kunst die praktischen Probleme mit einer musealen archivierenden Aufgabe zugespitzt hatten. Vgl. Wall, Tobias (2004).

114 Vgl. Hoffmann, Hilmar (1979). ‚Kunst für alle' forderte beispielsweise die Museumstagung 1975 des Ulmer Vereins. Die Tagungsdokumentation war diesbezüglich eine einschlägige Publikation mit dem Titel *Museum – Lernort contra Museumstempel* (Spickernagel, Ellen/Brigitte Walbe (Hg.) (1976)). In der Folge wurde beispielsweise die Museumspädagogik als eigenes Arbeitsfeld deutlich ausgebaut bzw. an vielen Museen überhaupt erst etabliert, z.B. wurden an einer Reihe deutscher Museen Malschulen eingerichtet.

115 Dies sollte sich beispielsweise nach Gerhard Bott in der verstärkten Präsentation von Gegenwartskunst ausdrücken, die sich gegenüber der Kunst älterer Epochen beweisen solle, vgl. Bott, Gerhard (1970a). Kunstmuseen sollten dieser progressiven Position nach zum „Experimentierfeld" werden. Tobais Wall diskutiert in *Das unmögliche Museum* die Spannbreite des Verständnisses des Begriffs Experimentierfeld am

von einem Bauboom im Museumswesen geprägt,[116] der sich zuvor in einem rapide wachsenden Kunstmarkt angekündigt hatte. Die „Gründerzeit für Museen"[117] flaute erst in den 90er Jahren wieder ab. Die in dieser Zeit entstandenen Gebäude schrieben in der Regel das White-Cube-Konzept fort: Sie zielten nach wie vor auf eine den Kunstwerken dienende Funktion ab. Sie sind aber dennoch strukturell in manchen Aspekten mit den monumentalen historischen Bauten des vorigen Jahrhunderts vergleichbar, weil sie einen ästhetischen Eigenwert beanspruchen, in denen Kunstwerke zu Elementen einer Gesamtinszenierung werden.[118]

Seit den 90er Jahren legitimieren sich Kunstmuseen über das Konzept des White Cube als eines der Mittel der Kundenwerbung. Die ‚Belehrung' der Betrachter/-innen trat hinter den Betrachter/-innen als zu werbenden Kunden zurück. Begründet durch zunehmende Finanzierungsschwierigkeiten[119] präsentierten sich Kunstmuseen als besucherfreundlich, so dass die Art und Weise der Wissensproduktion von den musealen Annahmen über die Interessen der Besucher/-innen geprägt wurde.[120] Dies bringt eine beständige Anpassung an die Bedürfnisse und das Konsumverhalten des Publikums mit sich – die nun nahezu überall eingerichteten Museumsshops und Cafes sprechen für sich. Aber nicht nur die Raumnutzung richtete sich an den vermeintlichen Interessen eines möglichst breiten Publikums aus. Auch die Ausstellungstätigkeit diente zunehmend als Maßnahme zur Publikumsentwicklung und -erweiterung und Kunstmuseen wurden allenthalben zu Bühnen temporärer, möglichst spektakulärer Großausstellungen.

Beispiel zweier Beiträge in diesem Tagungsband: HAP Grieshaber vertrat die Position, Museen sollten zu kreativen Erlebniszentren werden, zu öffentlichen Orten für das Anschauen von Ausstellungen, aber auch für eigene kreative Tätigkeiten, vgl. Wall, Tobias (2004), S. 225-226. Dagegen sollten Kunstmuseen nach Bazon Brock zu einem Ort gesellschaftlicher Auseinandersetzung werden, vgl. Brock, Bazon (1977).

116 Beispiele in Deutschland sind das 1982 eröffnete Städtische Museum Abteiberg in Mönchengladbach, die 1984 eröffnete Staatsgalerie Stuttgart und das 1986 eröffnete Museum Ludwig in Köln.

117 Grasskamp, Walter (1992), S. 86.

118 Vgl. Held, Jutta/Norbert Schneider (2007), S. 258-259.

119 Der Band „Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte" nahm die schwierige Finanzlage öffentlich geförderter europäischer Museen zum Anlass, die Aufgaben von Museen zu überdenken, vgl. Schneede, Uwe M. (Hg.) (2000). Zur gegenwärtigen desaströsen finanziellen Situation von öffentlichen Kunstmuseen vgl. u.a. Rautenberg, Hanno (2009).

120 Vgl. Held, Jutta/Norbert Schneider (2007), S. 263.

II.2 Kunstmuseen zwischen Gleichstellungspolitik und gendertheoretischen Diskursen

Bühnen der Anerkennung

Mit dem Aufkommen politischer Bewegungen 1967/68 wurde die vermeintlich neutrale, der wissenschaftlichen Ordnung verschriebene Institution Kunstmuseum auch seitens der „zweiten" oder „neuen" Frauenbewegung[121] zu einer Bühne für den „Kampf um Anerkennung"[122] von Frauen. Geschlecht wurde nicht länger als ein unhintergehbares ‚Schicksal' betrachtet, sondern als Resultat von Erziehung und kultureller Einflussnahme. Somit war die gesellschaftliche Benachteiligung von Frauen Teil des politischen Systems.[123] Charakterisiert wurde dieser Bewusstwerdungs- und Emanzipierungsprozess mit dem Slogan „Das Persönliche ist politisch". Das in einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur als weiblich Bezeichnete wurde zurückgewiesen, weil seine Bedeutung die Gruppe der Frauen marginalisierte und unterdrückte. Für viele Feministinnen verwies der Slogan auch auf die als persönliche Situation wahrgenommene Benachteiligung, die politische Dimensionen hatte. Entsprechend war das übergeordnete Ziel der Frauenbewegung die Veränderung der sozialen und gesellschaftlichen Position von Frauen, ihre Aufwertung und Anerkennung.[124] In diesem Zuge wurde auf die von patriarchaler Geschichtsschreibung unterschlagenen Leistungen von Frauen aufmerksam gemacht. Dementsprechend war einer der zentralen Kritikpunkte an Kunstmuseen die andauernde Unterrepräsentanz der Kunst von Frauen in Ausstellungen und Sammlungen:[125] Die Museen seien voll von männlichen Projektionen des weiblichen Geschlechts, doch als Subjekte seien Frauen abwesend.[126] Es wurde die tautologische Begründung der Absenz von Werken von Künstlerinnen mit dem Argument der Qualität abgelehnt. Stattdessen wurde angestrebt, Kunst von Frauen sichtbar zu machen. Jene sollte in den bestehenden Kanon integriert werden, entweder den tradierten ästhetischen Richtlinien[127] oder einer „weiblichen" Ästhetik folgend.[128] Museen wurden als

---

121 Lenz, Ilse/Michiko Mae/Karin Klose (Hg.) (2000).
122 Honneth, Axel (1998).
123 Vgl. Beauvoir, Simone de (1990).
124 Vgl. Katzenstein, Mary Fainsod/Carol McClurg Mueller (Hg.) (1987); Lenz, Ilse (2002); Nave-Herz, Rosemarie (1997).
125 Vgl. Chadwick, Whitney (1996); Gouma-Peterson, Thalia/Patricia Mathews (1987); Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.) (1987); Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 158-159.
126 Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1985), S. 48.
127 Vgl. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.) (1987).

„Lernorte"[129] mit Identität stiftender Wirkungen aufgefasst,[130] weshalb sie als politisch bedeutsame Institutionen behandelt wurden. Eine Strategie war, die Kritik öffentlich zu machen, um Museen zu einem Umdenken zu bewegen. Es fanden zunächst im angloamerikanischen Raum, später auch in einigen europäischen Ländern – Deutschland ausgenommen –, teilweise spektakuläre Demonstrationen gegen die Ankaufs- und Ausstellungspolitik von Kunstmuseen statt.[131] Eine der frühen Gruppen in den USA war *Women Artists in Revolution* (WAR), die 1969 gegen den geringen Anteil von Künstlerinnen an einer großen Übersichtsausstellung am Whitney Museum demonstrierte; bekannt wurden die Guerilla Girls in den 1980er und 1990er Jahren[132] mit Aktionen wie zum Beispiel „Do Women have to be naked to get into the Metropolitan Museum?" (Abb. 3), die sich gegen die geringe Anzahl von Werke von Künstlerinnen in der Sammlung jenes Museums aussprachen.[133]

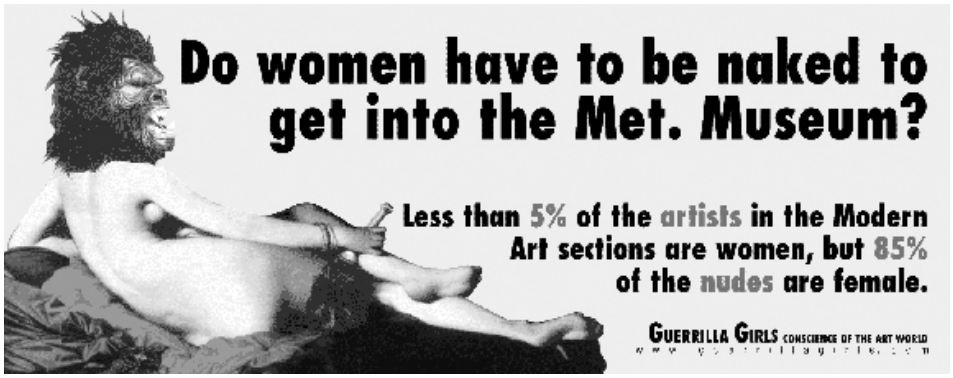


Abb. 3: Poster „Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?", 1989

---

128 Vgl. Lippard, Lucy (1995). In der Kunstgeschichte entstanden zahlreiche umfangreiche Übersichtswerke zur Kunst von Künstlerinnen, die sich am biologischen Geschlecht der Künstlerinnen orientieren, vgl. z. B. Becker, Ilka et al. (Hg.) (2001); Chadwick, Whitney (1996).

129 Spickernagel, Ellen/Brigitte Walbe (Hg.) (1976).

130 Vgl. Baker, Elizabeth (1973); Litzki, Gabriele (1991).

131 Vgl. Broude, Norma/Mary D. Garrard (Hg.) (1996); Lippard, Lucy (1994); Reckitt, Helena/Peggy Phelan (Hg.) (2001); van der Linden, Riet (1993).

132 Vgl. Guerrilla Girls (1995) oder auch deren Homepage: http://www.guerillagirls.com/ [Besucht am 29.6.2009].

133 Besonders in den 1990er Jahren wurden vor allem im englischsprachigen Raum teilweise sehr umfangreiche Übersichtsdarstellungen feministischer Aktivitäten der Künstlerinnen und Kritikerinnen publiziert, darunter Dokumentationen ihrer Protestaktionen gegen Museen, vgl. Chadwick, Whitney (1996); Lippard, Lucy (1995); Phelan, Peggy (2001). Exemplarisch ist *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s* (1996) von Norma Broude und Mary Garrad. Die Publikation bietet eine Übersicht über amerikanische feministische Kunst, ihre Inhalte und Hintergründe sowie ihre Bestrebungen der Institutionalisierung. Unter dem Begriff der Institutionalisierung wird auch die Präsentation und Vermittlung feministischer Kunst mittels des Versuchs der Einflussnahme auf Kunstmuseen, des Aufbaus von Netzwerken, Publikationsorganen und alternativen Ausstellungs- und Lehrorten behandelt. *Framing Feminism* (1992), herausgegeben von Parker und Pollock, dokumentiert die Entwicklung von Frauenbewegung und Kunst in Großbritannien zwischen 1970 und 1985. Die Autorinnen fundieren ihre Studie mit einer umfangreichen Sammlung von Quellentexten.

Eine andere Form der kritischen Auseinandersetzung mit Kunstmuseen – die vorwiegend im deutschsprachigen Raum zu finden ist – war der Versuch, *selbst*bestimmt die Werke von Künstlerinnen sichtbar zu machen: Es wurden Ausstellungen überwiegend außerhalb der klassischen musealen Institutionen präsentiert. Diese wurden teils durch Katalogmaterial begleitet, welches umfangreiche Dokumentationen von Künstlerinnen-Geschichte darstellt. Exemplarische Ausstellungen sind *Women Artists: 1550-1959* (1976)[134], die beiden Ausstellungen der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst *Künstlerinnen International 1877 - 1977* (1977)[135] und *Das Verborgene Museum* (1987/88)[136], außerdem *Feministische Kunst international* (1979)[137], *Künstlerinnen international* (1990)[138], *Kunst mit Eigensinn*[139] sowie *Making their Mark. Women artists move into the mainstream, 1970-85* (1989)[140].[141] Des Weiteren wurden alternative Räume und Netzwerke gegründet.[142] Das älteste und europaweit größte Netzwerk ist der Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer e. V. (GEDOK), in dem sämtliche Kunstsparten organisiert sind.[143] Auch die Gründung von Frauen vorbehaltenen Ausstellungsräumen war eine der Strategien: 1981 wurde in Bonn das Frauenmuseum eröffnet, das sich ausschließlich auf Werke von Künstlerinnen spezialisiert hat,[144] in Wiesbaden wurde 1984 das frauen museum wiesbaden in privater Trägerschaft des Vereins frauenwerkstatt wiesbaden e.V. gegründet, das sowohl kulturhistorisch als auch auf zeitgenössische Kunst von Frauen ausgerichtet ist. Das Konzept sämtlicher separierter ‚Frauenräume' basiert auf der Annahme und Betonung einer grundsätzlichen Differenz zwischen den Kategorien ‚Frau' und ‚Mann' und blieb letztendlich beim Sich-Einklagen in die tradierte Wissensordnung stehen.[145]

In der Forschung wurde der Zusammenhang von Geschlecht und Museum bislang ebenso vorwiegend auf einer essentialistischen, identitätspolitischen Basis diskutiert. Gefördert wurde diese Linie nicht zuletzt durch das seit einem guten Jahrzehnt seitens der

134 Nochlin, Linda/Ann Sutherland Harris (Hg.) (1976).
135 Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (1977).
136 Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.) (1987).
137 Haags Gemeentemuseum (Hg.) (1979).
138 Gezeigt im Museum Wiesbaden.
139 Eiblemayr, Silvia/Valie Export/Monika Prischl-Maier (1987).
140 Cincinnati Art Museum (1989).
141 Vgl. zu Frauenkunstausstellungen im deutschsprachigen Raum zwischen 1973 und 1984 auch Behrend, Ditta (1991).
142 Garrard, Mary D. (1996).
143 Zur Geschichte des Bereichs der Bildenden Künste in der GEDOK vgl. z.B. Toyka-Fuong, Ursula (Hg.) (2001).
144 http://www.frauenmuseum.de/ [Besucht am 29.6.2009].
145 So lautete die Kritik von Sigrid Schade an der Ausstellung *Das Verborgene Museum*, die sich auf diese Räume übertragen lässt, vgl. Schade, Sigrid (1988), S. 94.

deutschen Politik gestiegene Interesse an Fragen der Rechts- und Chancengleichheit von Künstlerinnen. Somit geht nicht nur eine große Zahl von Wissenschaftler/-innen davon aus, dass ein Wandel von Museen zugunsten der Repräsentation und Partizipation von Frauen stattgefunden hat[146] – die als Erfolg der zweiten Frauenbewegung bewertet wird[147] –, er wurde auch empirisch belegt. Exemplarisch sind eine Reihe empirischer Erhebungen zur Situation von Künstlerinnen.[148] Diese Studien verzeichnen einen positiven Trend, der Anteil der Werke von Künstlerinnen in Kunstsammlungen und -ausstellungen nimmt zu: So stieg der Frauenanteil bei Ausstellungen von Kunstmuseen, Galerien und Kunstvereinen von Anfang bis Ende der 1990er Jahre um 9% auf 27%, in der Bundeskunstsammlung stieg er um 11% auf 13,5%[149].[150]

Neben den Datenerhebungen gibt es auch tiefer gehende Forschungen zum Thema des Aus- beziehungsweise Einschlusses von Künstlerinnen in Kunstmuseen; drei sollen hier exemplarisch genannt werden. In der bereits erwähnten Ausstellung *Das Verborgene Museum* wurde darauf hingewiesen, dass sich zwar zahlreiche Werke von Künstlerinnen in den Sammlungen Berliner Museen befinden, jedoch in den Depots verbleiben. Die Zielsetzung der Ausstellung war es, diese Werke aus dem Verborgenen in die Sichtbarkeit zu holen. Unterstützt wurde die Präsentation durch umfangreiche Informationen zu den Künstlerinnen und den Verbleib ihrer Werke im Ausstellungskatalog. [151] Die Publikation *Gender Perspectives. Essays on Women in Museums* von Jane Glazer und Artemis Zenetou ist ebenso eine über die Datenerhebung hinausgehende Studie, die international angelegt ist.[152] Die Beiträge dieser Publikation diskutieren historische und zukünftige Möglichkeiten des Einschlusses von Künstlerinnen in diverse Bereiche musealer Praxis wie Sammlungen,

---

146 Vgl. Glazer, Jane R./Artemis Zenetou (Hg.) (1994); Gross, Barbara (1998); Macdonald, Sharon/Gordon Fyfe (Hg.) (1996); Porter, Gaby (1996).

147 Vgl. Baumgärtel, Bettina (1998); Behrend, Ditta (1991); Belk, Russell W./Melanie Wallendorf (1994); Glazer, Jane R./Artemis Zenetou (Hg.) (1994); Hauer, Gerlinde et al. (1997); Porter, Gaby (1996).

148 Vgl. die Studie des Zentrum für Kulturforschung (2001a). Einen Überblick über die berufliche Situation von Künstlerinnen bietet beispielsweise die Studie *Erfolgreiche Künstlerinnen. Arbeiten zwischen Eigensinn und Kulturbetrieb* (2003) von Susanne Binas, die Kriterien für den „Erfolg" (gemeint ist Präsenz in Ausstellungen, Sammlungen, bei Kunstpreisen usw.) von Künstlerinnen entwickelt und untersucht. Die Bedingungen für Kulturförderung sind jedoch nach wie vor geschlechtsspezifisch strukturiert, mit der Folge einer Benachteiligung von Frauen, wie es beispielsweise die Studie *Trotz Fleiß keinen Preis. Frauen in der individuellen Künstlerförderung* (2001b) des Zentrum für Kulturforschung problematisiert.

149 Ähnliche Entwicklungen verzeichnen auch weitere Studien, z. B. Kapp de Thouzellier, Annemarie (2003) im Auftrag von Verdi; Hummel, Marlies (2005) für den BBK; und auch die europaweit angelegte Studie: Cliche, Danielle/Ritva Mitchell/Andreas J. Wiesand (2000).

150 Beachtet man jedoch die Ankaufssummen, schneiden Künstlerinnen deutlich schlechter ab. Vgl. Leberl, Jens/Gabriele Schulz (2003).

151 Vgl. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.) (1987).

152 Vgl. Glazer, Jane R./Artemis Zenetou (Hg.) (1994).

Ausstellungen und Veröffentlichungen von Museen. Thematisiert werden des Weiteren mögliche Auswirkungen der Tätigkeiten von Frauen im organisatorischen Aufgabengebiet von Museen. Die Beiträge sind insgesamt jedoch wenig umfangreich und beruhen in der Regel auf den persönlichen Erfahrungen der Autorinnen. Einen wissenschaftlich fundierten Ansatz wählten dagegen Gerlinde Hauer, Roswitha Muttenthaler, Anna Schober und Regina Wonisch. Sie beforschten in *Das inszenierte Geschlecht. Feministische Strategien im Museum*[153] das Resultat feministischer Strategien, Frauen und ‚weibliche' Erzählungen und Perspektiven in Museen zu etablieren. Es entstand eine sehr umfangreichen empirischen Studie exemplarischer Museen, darunter auch Kunstmuseen.[154]

Orte geschlechtsspezifischer Bedeutungserzeugung

Die gleichstellungspolitische Perspektive lässt eine Reihe von Faktoren für den Ausschuss von Künstlerinnen unberücksichtigt. Diese werden durch die „radikale Ideologiekritik"[155] in den Mittelpunkt gerückt, der es um das „Aufweisen des Mythischen – und seiner Funktion die Sicherung von Machtpositionen – […] [geht und] darüber hinaus, die Arbeits- und Wirkungsweise des Ideologischen […] rekonstruieren."[156] Mit dem Perspektivenwechsel in der Frauen- beziehungsweise Geschlechterforschung Mitte der 1980er Jahre wurde die Forderung nach weiblicher Repräsentanz als unzureichend betrachtet und die Unterrepräsentanz von Künstlerinnen in Kunstmuseen wird auf die der Kunstgeschichte immanente Konstruktion der Geschlechterdifferenz zurückgeführt. [157] Sigrid Schade und Silke Wenk konstatieren mit Bezug auf Parker und Pollock: „Wollen wir die Ausgrenzung von Frauen aus der Kunst erklären, so müssen wir den Zusammenhang von Kunst und Geschlechterideologie analysieren. Das heißt auch nach dem ‚*Wie'* des Ausschlusses fragen."[158] In diesem

153 Vgl. Hauer, Gerlinde et al. (1997).

154 Durch die Studien einzelner Museen ist es den Autorinnen möglich, die Integration von Frauen und Muster der Inszenierung in die musealen Praxen differenziert darzustellen. Einerseits liegt der Fokus der Forschung von Hauer et al. auf kulturhistorischen Museen. Kunstmuseen bzw. -ausstellungen werden mit Ausnahme der Frauenmuseen Bonn und Wiesbaden behandelt. Diese Arbeit steht damit im Kontext einer allgemeinen Tendenz, ethnographischen und kulturhistorischen Museen im Diskurs um das Museum mehr Beachtung zu schenken als Kunstmuseen – obgleich sich hinsichtlich der Rolle von Kunstmuseen dieselben Fragen stellen, wie sowohl Mieke Bal (1996b, S. 218), als auch die Autorinnen selbst konstatieren (Hauer, Gerlinde et al. (1997), S. 261). Andererseits konzentriert sich diese Studie ausschließlich auf Museen, die sich speziell mit dieser Fragestellung beschäftigt haben, wie z. B. drei autonome Frauenmuseen oder das Museum für Arbeit in Hamburg, das seit den 80er Jahren explizit geschlechtsspezifische Fragestellungen in seine Politik und Praxis einzubeziehen versucht, vgl. Ibid., S. 173ff.

155 Wenk, Silke (1997), S. 16.

156 Ibid.

157 Schade, Sigrid/Silke Wenk (1995), S. 341.

158 Ibid.

Sinne stellt Annegret Künzel bezüglich geschlechtsspezifischer Diskriminierung in der Kunst- und Kulturförderung fest:

> „Dass Künstlerinnen und ihre Werke im Gegensatz zu Künstlern und deren Werken in der Öffentlichkeit seltener wahrgenommen werden, hängt auch mit einem Verständnis von künstlerischer Genialität zusammen, das sich implizit auf ein männliches Subjekt bezieht. Der Mythos des künstlerischen Schöpfertums, wonach Männer produzieren, Frauen aber nur reproduzieren können, führt nicht selten zum sozialen Ausschluss von Künstlerinnen.“[159]

Denn welche Bedeutung wird ausgestellten Werken von Künstlerinnen zugeschrieben? Reproduzieren sie geschlechterstereotype Zuschreibungen oder durchkreuzen sie diese? Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass bei der Diskussion des Ausschlusses von Künstlerinnen am Ende die Frage unbeantwortet bleibt, welche geschlechtsspezifische Ordnung das Wissen hat, das die Kunstmuseen hervorbringen und in welcher Weise Ausstellungstrategien oder künstlerische und wissenschaftliche Praktiken diese gegebenenfalls unterlaufen. Diese Frage verweist auf eine bislang bestehende Forschungslücke, denn eine differenzierte, empirische Studie über die geschlechtlich kodierte Wissensordnung von Kunstmuseen durch ihre diversen Praktiken steht nach wie vor aus. Es gibt bis heute lediglich punktuelle Untersuchungen. Exemplarisch ist die Ausstellungsrezension von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, die 1993 eine Analyse der Ausstellung *Das Blaue Haus – die Welt der Frida Kahlo* in der Frankfurter Schirn vorlegte. Schmidt-Linsenhoff wies darauf hin, dass Zuschreibungen in der Ausstellung die Künstlerin und ihr Werk „feminisierten“. Etwa wurde die Leidensgeschichte der Künstlerin mit sentimentalem Duktus in den Vordergrund gerückt.[160] Diese Rezension knüpft durch ihre diskursanalytische Perspektive an Untersuchungen an, die die diskursive Wissensproduktion von Museen als hegemoniale, machtvolle Institution aus geschlechtsspezifischer Perspektive analysieren. Beispielhaft ist der Beitrag „Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen“ von Rogoff zur 5. Kunsthistorikerinnentagung (1991), sowie die Publikation von Muttenthaler und Wonisch *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen* (2006). Rogoff belegt am Beispiel einiger Ausstellungsinszenierungen, dass die kulturelle Erzählung in bundesdeutschen alltagsgeschichtlichen Ausstellungen

[159] Künzel, Annegret (2004), S. 36.
[160] Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1993).

der 80er und 90er Jahre über die deutsche Geschichte während des Nationalsozialismus in polarisierter Weise geschlechtsspezifisch aufgebaut sind. In den Displays dieser Ausstellungen wurden bestimmte Exponate mit „Weiblichkeit" verknüpft, die die Erzählung zugleich mit erotischen/häuslichen/beherrschten Qualitäten belegten. Dadurch wurde dieser Teil deutscher Geschichte, der bislang als unbeherrschbar und verdrängt galt, zu einer Geschichte von Opfertum, Unterdrückung und Deterritorialisierung.[161] Muttenthaler und Wonisch untersuchen die Bedeutungsproduktion in Ausstellungspraktiken eines Kunstmuseums wie auch eines naturhistorischen und eines völkerkundlichen Museums hinsichtlich der Konstruktion von gender und race – und legen damit eine erste derartige systematische Untersuchung von Museen vor. Die Autorinnen analysieren drei verschiedene Museumstypen, um die Form der Selbstbespiegelung und der Abgrenzung der einzelnen Museen zum jeweiligen Anderen herauszuarbeiten. Sie stellen fest, dass sich die drei Museumstypen hinsichtlich geschlechterspezifischer Stereotypisierungen nicht unterschieden. Es werden vornehmlich durch die Analyse exemplarischer Abteilungen spezifische Visualisierungsstrategien des Mediums musealer Ausstellung offen gelegt, um zu erklären, auf welche Weise welche Bilder und Narrationen in Bezug auf die Differenzkategorien gender, race und class vermittelt werden. Systematisch, im Rückgriff auf Verfahrensweisen aus Semiotik/Bildsemiotik, Literaturwissenschaft (Textanalyse), Psychoanalyse, Film- und Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Ethnografie formulieren sie den theoretischen Ausgangspunkt der Studie, wonach sich Ausstellungsinhalt und (mediale) Ausstellungsumsetzung gegenseitig bedingen. Im Fall des kunsthistorischen Museums analysierten die Museologinnen historische Bildinhalte aus aktueller Perspektive und bezogen auch die Wirkung der Gemälde durch ihre Hängung – zum Beispiel die Reihenfolge und das Zusammenwirken in einem Raum – ein.[162] Sie kamen zu dem Ergebnis, dass die unkommentierte Präsentation der Bilder des so genannten Tizian-Saals Stereotypen von class, race und gender, die den diesbezüglichen Diskursen zu Zeiten der Entstehung der Gemälde entsprachen, transportierten, und zwar mit dem Resultat, dass diese Diskurse unreflektiert vermittelt und ungebrochen fortgeschrieben werden. In ihrer Analyse des Kunstmuseums ließen Muttenthaler und Wonisch allerdings den fachspezifischen Kunstdiskurs gänzlich unbeachtet. Auch fiel der Forschungsteil zum Kunstmuseum im Verhältnis zu den Untersuchungen der beiden anderen Museen sehr knapp aus.

---

[161] Vgl. Rogoff, Irit (1993).

[162] Ihr Vorgehen orientiert sich an Mieke Bals Ansatz der Visual Analysis, vgl. Bal, Mieke (2008).

Die vorliegende Forschungsarbeit knüpft an die vorgestellten Untersuchungen mit der Analyse geschlechtlich codierter Wissensproduktion in Kunstmuseen an. Die Perspektive dieser Forschungsarbeit geht im Gegensatz zu den beiden vorgestellten Studien über die Analyse von Ausstellungen hinaus: In die Untersuchung werden weitere kulturelle Praktiken des Museums wie beispielsweise die Sammlungstätigkeit einbezogen. So soll die Rolle von Kunstmuseen in dem Konstruktionsprozess kunstwissenschaftlicher Diskurse im Hinblick auf ihr gesamtes Tätigkeitsspektrum reflektiert und offengelegt werden. Aufgrund der Verknüpfung von Wissensproduktion und Legitimation der Autorschaft ist die historische Entwicklung musealer Legitimierungsdiskurse von besonderem Interesse. Es soll der Umgang mit der Kategorie Geschlecht in den Ausstellungs- und Sammlungspolitiken von Kunstmuseen historisch situiert werden. Zudem trägt sie somit der Entwicklung der Diskurse feministischer Kunstwissenschaft Rechnung.

II.3 Diskurs- und semiologische Analyse als Methode

Die Analyse der Einschreibungen von Geschlecht in die Wissensproduktion in Kunstmuseen wird paradigmatisch entlang eines Fallbeispiels durchgeführt. Das Fallbeispiel dieser Untersuchung ist ein Kunstmuseum der deutschen Museumslandschaft: die Hamburger Kunsthalle. Sie steht für ein renommiertes Kunstmuseum, in dessen Ausstellungspolitik feministische Anliegen wie auch Erkenntnisse der Gender Studies nicht explizit von Bedeutung waren. Zugleich waren die Praktiken des Museumsdirektors Werner Hofmann in diesem Museum in den 1970er und 80er Jahren impulsgebend für die kritische Diskussion von Museen und ihrer Rolle und Aufgabe. Der folgende Abschnitt geht auf das Vorgehen und die Methode der Untersuchung dieses Fallbeispiels ein.

Die Ordnung der Dinge in ihrer Historizität

Methodisch knüpft diese Untersuchung somit an oben genannte Forschungsarbeiten an, die sich mit diskursiven musealen Praktiken auseinandersetzen.[163] Diese Analysen zielen darauf ab, die diskursiven Herstellungsweisen geltender Wahrheiten aufzudecken und die

[163] Z. B. Bennett, Tony (1995); Hooper-Greenhill, Eilean (1992); Luke, Timothy (2002); Sherman, Daniel J./Irit Rogoff (Hg.) (1996).

Diskurspraktiken als Machtpraktiken erscheinen zu lassen, die historisch situiert werden können. Somit entsprechen sie Foucaults Konzept einer archäologischen Untersuchung[164]:

> „Meine Absicht war nicht, auf der Basis eines bestimmten Wissenstyps oder Ideenkorpus' das Bild einer Epoche zu zeichnen oder den Geist eines Jahrhunderts zu rekonstruieren. Was ich wollte, war, eine bestimmte Zahl von Elementen nebeneinander zu zeigen […] und sie mit den philosophischen Diskursen ihrer Zeit in Verbindung zu setzen […]."[165]

Eine solche exemplarische Untersuchung stellt Hooper-Greenhills Analyse einiger europäischer „Museen"[166] dar, deren Ausstellungs- und Sammlungspraxis sie im Kontext soziokultureller Entwicklungen interpretiert.[167] Sie beachtet insofern die Bedeutung spezifischer Objekte in den Sammlungen in ihrem historischen Kontext, zum Beispiel deren Materialien und Darstellungen. Auch bezieht sie deren Präsentation ein, etwa entlang der Analyse von Architektur und Raumprogrammen.

Gesten des Zeigens

Für die Methodik der Analyse der musealen kulturellen Praktiken knüpfe ich an Mieke Bals theoretischen Ansatz der Kulturanalyse an. Als Weiterführung, Verschränkung und Präzisierung der Ansätze von Cultural/Visual Studies, von strukturalistischer Sprachtheorie sowie der New Art History wendet sich Bal unter Rückgriff auf semiologisch-epistemologische, ideologiekritische sowie dekonstruktivistische Analyseverfahren [168] sozialen und ideologischen Akten des Sehens und Zeigens zu. Während in semiologischen Analysen[169] oftmals die gesellschaftspolitische Tragweite der Wissensproduktion mit ihren machtvollen Materialisierungen tendenziell in den Hintergrund tritt,[170] bleibt dieser Aspekt ein wichtiger Bestandteil von Bals Kulturanalyse, weshalb sie für die vorliegende Arbeit fruchtbar ist. Exemplarisch für den Ansatz ist Bals Analyse eines Abschnitts der Daueraus-

---

164 Zum Begriff Archäologie siehe den Überblick von Hannelore Bublitz (2001), Primärliteratur ist unter anderem: Foucault, Michel (Hg.) (1978).

165 Foucault, Michel (1971), S. 10.

166 Sie bezeichnet die Sammlungen als Vorläufer des „diciplinary museum", das sich ihrer Argumentation nach im Zuge der Französischen Revolution herausbildet. Mit dem Begriff knüpft sie an Foucaults Bezeichnung des Gefängnisses und der Schule als disziplinierende Apparate an, vgl. Hooper-Greenhill, Eilean (1992), insbesondere Kapitel 7 „The Diciplinary Musem", S. 167ff.

167 Vgl. Ibid.

168 Vgl. Fechner-Smarly, Thomas/Sonja Neef (2002).

169 Vgl. Bal, Mieke (1996a); Bal, Mieke (2002); Pearce, Susan M. (1992); Scholze, Jana (2004).

170 Vgl. Scholze, Jana (2004).

stellung des *American Museum of Natural History* (AMNH) in New York (2002). Sie kommt zu dem Schluss, dass die im AMNH ausgeübte Darstellungspraxis „die Geschichte des Wissens, der Macht und der Kolonisierung, die Geschichte von Macht/Wissen“[171] erzählt.

Bal definiert Ausstellungsakte als Sprechakte. Dennoch ist der von ihr verwendete Diskursbegriff multimedial: „Gesten des Zeigens [werden] als diskursive Akte angesehen […], am besten als (oder ähnlich wie) spezifische Sprechakte. Dabei handelt es sich nicht unbedingt um sprachliche Akte im Sinne des zu ihrem Vollzug benutzten Mediums, sondern diese Akte beruhen auf den von der Sprache angebotenen Kommunikationsmöglichkeiten.“[172] Sie differenziert an anderer Stelle, dass museale Praktiken „[consits] neither of words nor images alone, nor of the frame-up of the installation, but of the productive tension between images, captions (words), and installation (sequences, height, light, combinations) ”[173]. Neben Worten wurden also Bilder und Objektarrangements potentiell zu den Elementen gezählt, die narrative Bedeutung erzeugen. Gerade das interdependente Zusammenkommen unterschiedlicher medialer Modi als „intermedialer Text”[174] kann für das von dieser Forschungsarbeit zu bearbeitende gemischt-mediale Quellenmaterial produktiv gemacht werden. Das Museum als ‚Erzähler’ scheint der Neutralität und Objektivität verpflichtet; es stellt eine scheinbar nicht sichtbare, doch epistemische Autorität dar.[175]

> „Das Exponieren als ein ‚Sprechakt’, der eine Äußerung wie ‚Sieh hin’ beinhaltet, sehe ich wie folgt: Ein Akteur oder Subjekt stellt ‚Dinge’ aus, und dadurch wird eine Subjekt/Objekt-Dichotomie geschaffen. Diese Dichotomie ermöglicht es dem Subjekt, eine Aussage über das Objekt zu machen. Das Objekt ist da, um die Aussage zu erhärten. Es wird in einen Rahmen gestellt, der die Aussage dazu befähigt, übermittelt zu werden. Für die Aussage gibt es einen Adressaten – den Besucher, Betrachter oder Leser.“[176]

Die „erste Person“ erzählt also „einer zweiten Person“ etwas über eine „dritte Person“. Die „dritte Person“ ist in einer Ausstellung das Objekt, über das die ausstellungsmachende Person den Besuchern und Besucherinnen etwas mitteilt. Obwohl die „erste Person“/die zeigende Institution in die Gesten des Zeigens eingeschrieben ist, scheint sie in der Regel

171 Bal, Mieke (2002), S. 113.
172 Ibid., S. 35.
173 Bal, Mieke (1996b), S. 128.
174 Bal, Mieke (2002), S. 23.
175 Vgl. Ibid.
176 Ibid., S. 36.

unsichtbar. Dadurch, dass die „zweite Person" reagiert, wird sie zu einer „potentiellen ersten Person"[177]. Durch ihre Reaktion kann das Exponieren überhaupt erst als solches stattfinden, so findet die Ausstellung schlussendlich erst in den Köpfen des Ausstellungspublikums statt. Die „dritte Person" ist das wichtigste Element dieses Diskurses, sie ist nämlich sichtbar: „Diese Sichtbarkeit, die Präsenz, ermöglicht paradoxerweise Aussagen über das Objekt, die gar nicht darauf zutreffen; die Diskrepanz zwischen ‚Ding' und ‚Zeichen' ist genau das, was Zeichen notwendig und nützlich macht. […] Das ausgestellte Ding steht für etwas anderes, nämlich für die Aussage über es. Es bekommt einen Sinn. Das Ding tritt zurück und wird unsichtbar, indes sein Status als Zeichen Vorrang erhält, um die Aussage zu machen. Ein Zeichen steht in einer bestimmten Eigenschaft für ein Ding (oder eine Idee) bzw. für jemanden."[178] Darauf, wofür es steht – auf seinen Sinnzusammenhang –, weisen die Gesten des Zeigens. Dieser Sinnzusammenhang konstituiert sich durch die Art und Weise der Zurschaustellung der Objekte. Jedes Objekt steht in Wechselwirkung mit den es umgebenden Objekten, Texten, dem Raum und der Ausstellungsarchitektur. Nach Bals Ansatz nehmen Kunstmuseen beispielsweise in Ausstellungen bereits durch die Auswahl von Werken Deutungen vor. Ein- und Ausschluss legitimieren auf Basis von konstruierten Unterscheidungen bestimmtes kunstgeschichtliches Wissen und verwerfen anderes; so wird eine Position ‚formuliert' und die Werke werden in einen (kunsthistorischen) Kontext gesetzt. Zur Konstruktion von Bedeutung beziehungsweise eines museal produzierten Kanons trägt des Weiteren die Art und Weise des „Zu-Sehen-Gebens" von Kunstwerken bei, wie beispielsweise durch die Positionierung eines Werkes im Gebäude, im Raum und seiner Inszenierung, zum Beispiel durch visuelle Elemente wie Sockel, aber auch seine Darstellung in Texten, zum Beispiel auf Tafeln und in Broschüren.

Detailanalysen, wie sie Mieke Bal mit ihrer Kulturanalyse vorschlägt, haben für die Analyse der Einschreibungen der Kategorie Geschlecht in museale Wissensordnungen der Hamburger Kunsthalle Modellcharakter: Es werden einzelne Ausstellungen wie auch Ankäufe paradigmatisch analysiert. Die in ihren zum Tragen kommenden jeweiligen musealen diskursiven Gesten des Zeigens werden hinsichtlich geschlechtsspezifischer Erzählungen untersucht. Die Arbeit ist historisch ausgerichtet und deshalb auf Quellen angewiesen. Als Quellenmaterial werden Jahresberichte, Sammlungs- und Ausstellungskataloge, weitere Ausstellungsmaterialien wie Saalzettel, aber auch Werbematerialien, Fotografien, Raumplä-

177 Vgl. Ibid., S. 37.
178 Ibid.

ne, Museumsführer, Themenhefte zur Sammlung und teilweise auch Rezensionen herangezogen. Diese Materialien – Textsorten u.a. – stellen eine spezifische Repräsentationsebene von Ausstellungs- und Sammlungspraktiken dar, sie finden vor allem hinsichtlich der Funktion der Dokumentation und theoretischen Positionierung der jeweiligen Politiken Beachtung.

III Legitimationsdiskurse der Hamburger Kunsthalle

Dieses Kapitel ist der Darstellung der Legitimierungsdiskurse der Hamburger Kunsthalle zwischen 1960 und 2010 gewidmet. Dafür werden einerseits explizit formulierte Leitlinien, Ziele und Ausrichtungen der Sammlungs- und Ausstellungspolitiken der Hamburger Kunsthalle untersucht. Andererseits werden auch Selbstdarstellungen, Führer, Kataloge und wissenschaftliche Publikationen sowie deren implizite Vermittlung durch Gebäude-, Display- und Sammlungs- wie Ausstellungsstrategien hinsichtlich ihrer narrativen Bedeutung befragt. Dazu gehören auch Bauten und Dekorprogramme, Vermittlungskonzepte, u.a.

III.1 Der Anspruch objektiver Darstellung von Kunstgeschichte

Die Legitimierungsdiskurse der 1960er Jahren und der darauffolgenden Jahrzehnte stehen in enger Verbindung zu denen zur Zeit der Gründung der Hamburger Kunsthalle.

Kunstmuseen: Instrumente der Wissensproduktion

Die Hamburger Kunsthalle ist, wie Kunstmuseen überhaupt, Gegenstand, Teil und hegemonialer Re-/Produzent von Erzählungen. Dies findet bereits in der Gründungsgeschichte der Kunsthalle Ausdruck, in der machtpolitische Interessen die Entstehung eines öffentlichen Kunstmuseums offensichtlich forcierten. Die Gründung der Hamburger Kunsthalle, datiert auf den 13. März 1850, kann als ein ideologisches Instrument des Bürgertums mit normierender Funktion charakterisiert werden, welches ein elitärer Teil des im 19. Jahr-

hundert zunehmend machtvoller werdenden Bürgertums für die Durchsetzung seiner gesellschaftlichen und politischen Interessen und Werte einsetzen wollte. Dazu zählt die Gründung einer Reihe neuer kunstpolitischer Institutionen zur Förderung und Vermittlung von Kunst in Hamburg durch die bürgerliche Gesellschaft, beispielsweise die Gründung der Patriotischen Gesellschaft, der Kunsterziehung am Johanneum und der Gewerbeschule wie auch die Gründung freier Mal- und Zeichenschulen.[1] Auch ein Ausstellungshaus wurde von Bürger/-innen als eine öffentliche Gemäldegalerie eröffnet, namentlich als Hamburgische Städtische Öffentliche Gemälde-Gallerie.[2] Die Gründung der Kunsthalle fällt somit in den Beginn des Zeitraumes, in dem zahlreiche öffentliche Kunstmuseen in Deutschland eröffnet wurden.[3] Der Sammlungsgrundstock setzte sich aus von Bürgern und Bürgerinnen gestifteten zeitgenössischen Kunstwerken zusammen,[4] was die durch Bürger/-innen gegründeten Kunstmuseen kennzeichnete.[5] Der Debatte der Forschung über Kunstmuseen als bürgerliche Institutionen folgend, kann die Hamburger Kunsthalle als ein ideologisches Instrument der Hamburgischen bürgerlichen Elite gelesen werden. Erst durch das Engagement einzelner Bürger/-innen erhielt die Hansestadt eine öffentliche Gemäldegalerie. Die Bürger/-innen gründeten mit einem Kunstmuseum eine prestigeträchtige Institution: Kunstmuseen genossen die größte Wertschätzung unter den drei Museumstypen, welche Kunstwerke präsentierten.[6] Das Sammeln und Ausstellen zeitgenössischer Kunstwerke erregte das öffentliche Interesse besonders, weil dieser Tätigkeit spezifische kulturelle und auch politische Bedeutungen zugesprochen wurden.[7] Die enge Verknüpfung von Bürgertum und der Kunsthalle wird auch durch die anfängliche Unterbringung der öffentlichen Gemäldegalerie in der für das aufstrebende Bürgertum ebenso relevanten Börse augenscheinlich. So war die Gemäldegalerie in den oberen Sälen der Börsenarkaden Hamburg ansässig, die jedoch schon bald zu wenig Platz boten. In der Folge wurde die Hamburger

1 Vgl. Plagemann, Volker (1995), S. 291.
2 Richtige Schreibweise „Gemälde-Gallerie“, vgl. Abbildung einer Eintrittskarte in Luckhardt, Ulrich (1994), S. 6.
3 Zur frühen Geschichte des Kunstmuseums siehe Grasskamp, Walter (1981); Sheehan, James J. (2002).
4 1850 wurden rund 40 Gemälde präsentiert: neben zwei Bildern aus dem 17. und dem 18. Jahrhundert ausschließlich zeitgenössische Werke.
5 Vgl. Grasskamp, Walter (1981), S. 37-38.
6 Die drei Museumstypen, die sich allesamt im 19. Jahrhundert ausbildeten, sind das kunsthistorische Museum, das kulturhistorische und das kunstgewerbliche Museum. Sie zeichnen sich durch jeweils eigenständige Vermittlungsabsichten und damit auch Museumskonzeptionen aus, sie weisen jedoch insgesamt auf das übergreifende Paradigma der „Vermittlung wissenschaftlicher Bildung“. Alle drei Museumstypen zeigten zwar Kunstwerke, doch kamen den Werken unterschiedliche Funktionen zu, abhängig von der jeweiligen Museumskonzeption, vgl. Joachimides, Alexis (2001), S. 17.
7 Vgl. Sheehan, James J. (2002), S. 169.

Kunsthalle in einem Neubau am 30. August 1869 unter ihrem heutigen Namen und am jetzigen Standort wiedereröffnet (Abb. 4 und 5).[8]

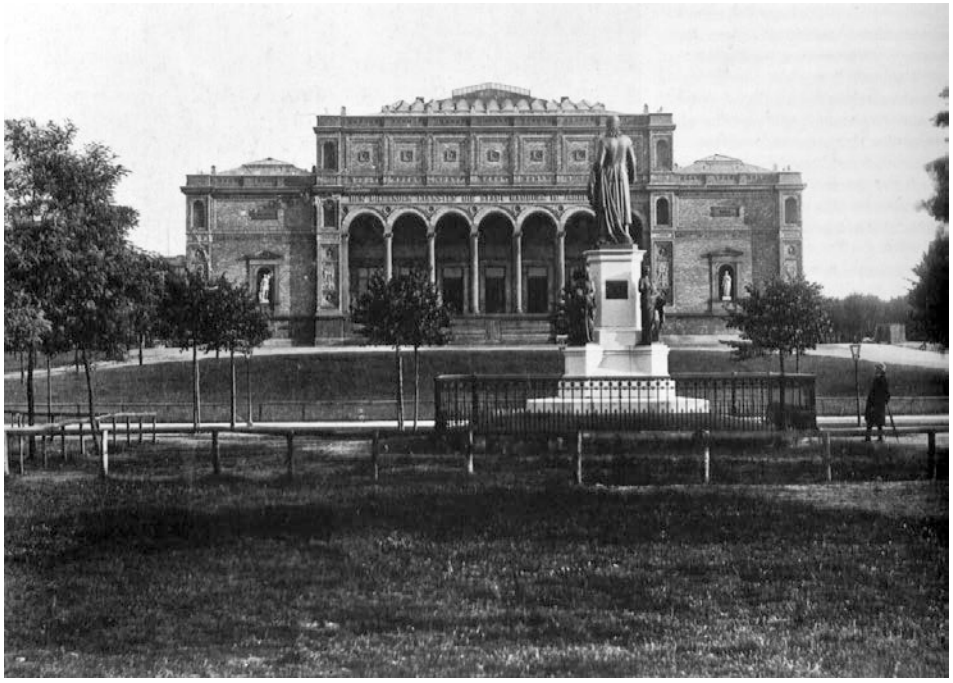


Abb. 4: Die Hamburger Kunsthalle, Fotografie 1886



Abb. 5: Die Hamburger Kunsthalle auf der Alsteranhöhe, Lithografie von Willhelm Hude, um 1870

Der Begriff verwies darauf, dass zeitgenössische Werke gesammelt und ausgestellt wurden, der Titel *Kunsthalle* wie auch *Kunstverein* wurde in Deutschland in diesem Sinne verwandt.[9] In dem damaligen Neubau ist noch heute die Kunsthalle untergebracht, das Gebäude wurde jedoch im Laufe der Jahrzehnte durch weitere Gebäudeteile ergänzt. Auch die archi-

8 Vgl. Luckhardt, Ulrich (1994), S. 6-7.
9 Vgl. Grunenberg, Christoph (1999), S. 36.

tektonischen und dekorativen Elemente des Gebäudes wie auch die Ortswahl sprechen für das Interesse des Bürgertums, die Kunsthalle und die Präsentation von Kunst für eigene Repräsentationsbedürfnisse zu nutzen. Der Architekturstil des Gebäudes ist an Palastbauten der Renaissance angelehnt,[10] dennoch wurde für die Fassade ein laut Volker Plagemann für Museen ungewöhnliches Material verwendet: Backstein, Haustein und Keramik. Dies entsprach dem damaligen lokalen Bestreben, Backstein statt der bisher überwiegend klassizistischen Putzarchitektur einzusetzen.[11] Ein plastisches Bildprogramm definiert den Baukörper: Die Gebäudeecken schmücken allegorische Gruppen, die auf Plastik, Malerei, Kupferstichkunst und Architektur verwiesen. Die Seitenwände gliedert ein Programm von Künstlerdarstellungen wie Bramante, Leonardo, aber auch Zeitgenossen wie Schinkel oder Rauch,[12] das sich entsprechend der zugeschriebenen Bedeutsamkeit der jeweiligen Künstler hierarchisch strukturiert zusammensetzte.[13] Die Kunsthalle hat seither einen exponierten, markanten Standort auf der Alsteranhöhe (ein ehemaliger Festungsgraben, der mit Schutt gefüllt worden war), der den Blick auf das Alsterbecken freigibt. Dieser Platz befindet sich gegenwärtig mitten im Zentrum Hamburgs, direkt neben dem Hauptbahnhof gelegen. Die Beweggründe für die Wahl des Standortes der Kunsthalle sind gewiss vielfältig. Dennoch möchte ich die Wahl als einen Hinweis für die besonders ausgeprägte ideologische Bedeutung des ‚bürgerlichen Kunstmuseums' interpretieren: Es ist ein auffälliger und zentraler Platz in der Stadt, der durch das Bürgertum symbolisch besetzt wurde. Der zuvor höfischen Gebäuden vorbehaltene Architekturstil, dessen Ideal das „monumentale Museum" war, wurde hier neu für die Repräsentationsbedürfnisse des Bürgertums umgenutzt.[14] Der an Palastbauten der Renaissance angelehnte Architekturstil entspricht einer „ceremonial architectur"[15], wie ihn Wallace und Duncan beschreiben: „Museums belong to the same architectural and art-historical category as temples, churches, shrines and certain types of palaces. This comparison is not simply a convenient metaphor: museum share fundamental characteristics with traditional ceremonial monuments."[16] Duncan spezifiziert diese Anfang

---

10 In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat an die Stelle der Antike als Vorbild für öffentliche Bauten die Renaissance, nicht nur für bürgerliche, sondern auch für aristokratische Bauten usw., vgl. Sheehan, James J. (2002), S. 203.

11 Vgl. Seemann, Birgut-Katharine (1988), S. 22.

12 Es ist keine Künstlerin abgebildet.

13 Vgl. Plagemann, Volker (1997), S. 13-19. Entsprechende Bildprogramme sind auch an zahlreichen anderen deutsche Kunstmuseen dieser Periode zu finden, vgl. Sheehan, James J. (2002), S. 202.

14 Das ‚monumentale Museum' sollte idealerweise Sammlung und Gebäude als eine Einheit wahrnehmbar machen. Vgl. hierzu Sheehan, James J. (2002), S. 220ff.

15 Duncan, Carol/Allan Wallach (1980), S. 448.

16 Ibid., S. 448-449.

der 1980er von ihr und Alan Wallach aufgestellte These in *Civilizing Rituals. Inside the Public Art Museum*. Sie konstatiert, dass die „ceremonial", monumentale Architektur von Kunstmuseen vor dem Hintergrund der Dichotomie von Sakralem und Säkularisierung *die* säkulare und damit scheinbar aufgeklärte objektive Wahrheit symbolisiert. Durch ihres Rückgriffs auf Stilelemente von Gebäuden mit religiöser Funktion soll die monumentale museale Architektur auf die Bedeutung des Museums hinweisen,[17] was auf der Grundlage funktioniert, dass nach wie vor ein bürgerlich-romantischer Kunstbegriff vorherrscht, der Kunstwelt und Lebenswelt voneinander trennt. Die Sakralisierung lässt auch die Kunst und das Kunstmuseum zu einem Ort werden, der die Alltagswelt ausschließt. Diese trägt zur Legitimation des Museums als Repräsentant ‚wissenschaftlichen' wie vorgeblich objektiven Wissens sowie der Funktion als offizielles ‚Kulturgedächtnis' der Gesellschaft bei.

> „We can […] appreciate the ideological force of a cultural experience that claims for its truths the status of objective knowledge. To control a museum means precisely to control the represenataion of a community and its highest values and thruths."[18]

Der Baukörper der Kunsthalle von 1869 ist ein politisches Symbol: Mit einem am Palastbau orientierten Bau tritt das Bürgertum *ersichtlich* in Konkurrenz zum Adel und verweist somit auf seine (zunehmend stärker werdende) Machtposition diesem gegenüber. Für die demonstrative Neubesetzung spricht die Verwendung von Materialien, die nicht dem höfischen repräsentativen Baustil entsprechen. Eine Hamburger Bürgerelite übernahm mit der Führung einer öffentlichen Kunstsammlung die Sammel- und Ausstellungstätigkeit, welche bislang dem Adel vorbehalten war. Das Bügertum beerbte den Adel also darin, Kunst, Wissenschaft wie auch Kulturgedächtnis zu produzieren. Es verschaffte sich damit die Legitimation, Wissen zu definieren. In diesem Kontext stehen nicht zuletzt Dekorprogramme, die grundsätzlich darauf ausgelegt waren, einen Beitrag zu Artikulierung des zentralen Zweckes des Kunstmuseums zu leisten – es hatte deskriptive und normierende Funktionen vorzugeben, wie Kunst gesehen und verstanden werden sollte.[19] Insofern ging es auch nicht darum, dass alle Künstler, die an der Außenfassade dargestellt wurden, mit

---

17 Besonders hinsichtlich der Rezeptionskultur spielt der Bezug auf Religion bis in die Gegenwart in der Museumsdiskussion eine große Rolle. Z. B. weist Bazon Brock auf ähnliches Verhalten von Kirchen- und Museumsbesucher/-innen auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hin, vgl. Brock, Bazon (1970), S. 27f.

18 Duncan, Carol (1995), S. 8.

19 Vgl. Sheehan, James J. (2002), S. 200-206.

Werken in der Kunsthalle vertreten waren. Stattdessen suggerierte die Darstellung mittels der ‚Genealogie der Genies' eine ideale Kunstgeschichte.

Die Herausbildung des Konzepts allgemeingültiger Objektivität

Mit dem Wandel der Museumskonzeption um 1900 wurden auch in der Hamburger Kunsthalle Veränderungen ausgelöst, welche bis heute für ihre Konzeption – und ihre Wissensproduktion – von Bedeutung sind. Bemühungen um eine objektive Darstellung von Kunstgeschichte hielten auch in die Hamburger Kunsthalle Einzug und führten zu Veränderungen der musealen Inszenierung, die an dem Ideal eines ‚neutralen Aufbewahrungsortes' orientiert waren, der als das Gegenüber zu dem von subjektiven Geschmacksurteilen geprägten Kunstmuseum des 19. Jahrhunderts betrachtet wurde.

Die Hamburger Kunsthalle war bezüglich Veränderungen im Sinne der Museumsreformpädagogik eine der Vorreiterinstitutionen in Deutschland, weil Alfred Lichtwark (1886–1914)[20], der erste Direktor der Hamburger Kunsthalle,[21] einer der Protagonisten der Museumsreformpädagogik war[22]: „Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das thätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift."[23] Hannah Hohl beschreibt das Zielpublikum dem der Museumsrefompädagogen insgesamt entsprechend: „Nicht der Bourgeois sollte herangebildet werden, sondern […] [Lichtark] wollte das Selbstbewusstsein der Hamburger Bürger gegenüber dem Reich bestärken […]".[24] In der Hamburger Kunsthalle konzentrierte man sich nun vorwiegend auf lokale Künstler/-innen[25] vor dem Hintergrund, dass Lichtwark der Annahme war, dass deren Kunst von besonderem Interesse für das Zielpublikum sei, wie auch mit dem Ziel, kulturell ein *Hamburger* Bürgertum zu konstituieren. Ausdruck fand das Bestreben nach einer objektiven Kunstgeschichtsdarstellung unter anderem in entsprechenden Inszenierungen, wie sie allgemein bereits in Kapitel II.1 „White Cubes | Gendered Cubes" be-

---

20 In Klammern sind hier wie auch bei den nachfolgenden Direktoren die Amtsjahre als Direktor der Kunsthalle gesetzt.

21 Im Zuge der Verstaatlichung der Sammlungen 1886 wurde die bis dahin eingesetzte Kommission zur Verwaltung und Leitung, die im Dienste der Bürgerschaft gearbeitet hatte, durch einen fest angestellten Direktor ersetzt, vgl. Seemann, Birgut-Katharine (1988). Lichtwark war des Weiteren gemeinsam mit Justus Brinckmann, der damals Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe war, an dem Ausbau der Kunstgewerbeschule beteiligt, die sich 1896 von der Gewerbeschule löste, die bis dahin am Museum für Kunst und Gewerbe untergebracht gewesen war (vgl. Plagemann, Volker (1995), S. 292f.).

22 Vgl. Joachimides, Alexis (2001), S. 107-109.

23 Lichtwark zitiert nach Ibid., S. 104.

24 Hohl, Hanna (1981d), S. 56.

25 Vgl. Ibid. Damit unterscheidet sich die Kunsthalle von anderen deutschen Museen, in denen es solche lokalen Schwerpunkte zu diesem Zeitpunkt in der Regel nicht gab.

schrieben sind. Als erstes Beispiel möchte ich den Erweiterungsbau anführen, den Lichtwark aus Platzmangel initiierte. Dieser zweite Gebäudekomplex wurde am 30. Mai 1919 von Lichtwarks Nachfolger Gustav Pauli, der 1914 sein Amt angetreten hatte (1914–1933), eröffnet. Als der Bau noch in Planung war, hielt Lichtwark fest:

> „Soll ein neues Museum gebaut werden, so muß vom Grundriß ausgegangen werden. Es müsste streng verboten sein, an die Fassade auch nur zu denken, ehe die Lösung des Grundrisses gefunden ist, der das beste Licht und das höchste Maß Wandfläche sichert. Zugleich muß er den beiden Grundbedingungen für das Wohlbehagen der Besucher, Bewegungsfreiheit und Ruhe, genügen. Das Ideal wären breite Korridore, die nicht verstellt werden dürfen, und Schausäle, die nur vom Korridor zugänglich, untereinander nicht weiter verbunden sind. […] Muss auf den breiten bequemen Korridor verzichtet werden, so leitet man die Besucher nicht durch die Mitte der Säle, sondern an der Fenster- oder Rückwand entlang.“[26]

Aus dem Zitat wird deutlich, dass Lichtwark einen funktionalen Ausstellungsraum unter Verzicht auf eine monumentale Fassade anstrebte. Das realisierte Gebäude, das linear ausgerichtet an den ersten Bau anschließt, von ungefähr doppeltem Baukörpervolumen wie das Erste, entsprach diesem Ziel (Abb. 6 und 7).



Abb. 6: Ansicht des Neubaus vom Glockengießerwall, um 1924 (Fotograf unbekannt)

[26] Zitiert nach Joachimides, Alexis (2001), S. 107.

Pauli fasst das Ergebnis treffend zusammen, wenn er schreibt, „der Neubau [stellt sich] als ein Nutzbau dar, […] während der Altbau von der Rücksicht auf die Fassade beherrscht war“[27]. Die Realisierung dieser Ausstellungsräume ist symptomatisch für die Abwendung von höfischen Präsentationsformen, für die die Fassade als ein beeindruckende Wirkung erzielendes Medium noch wichtig war.

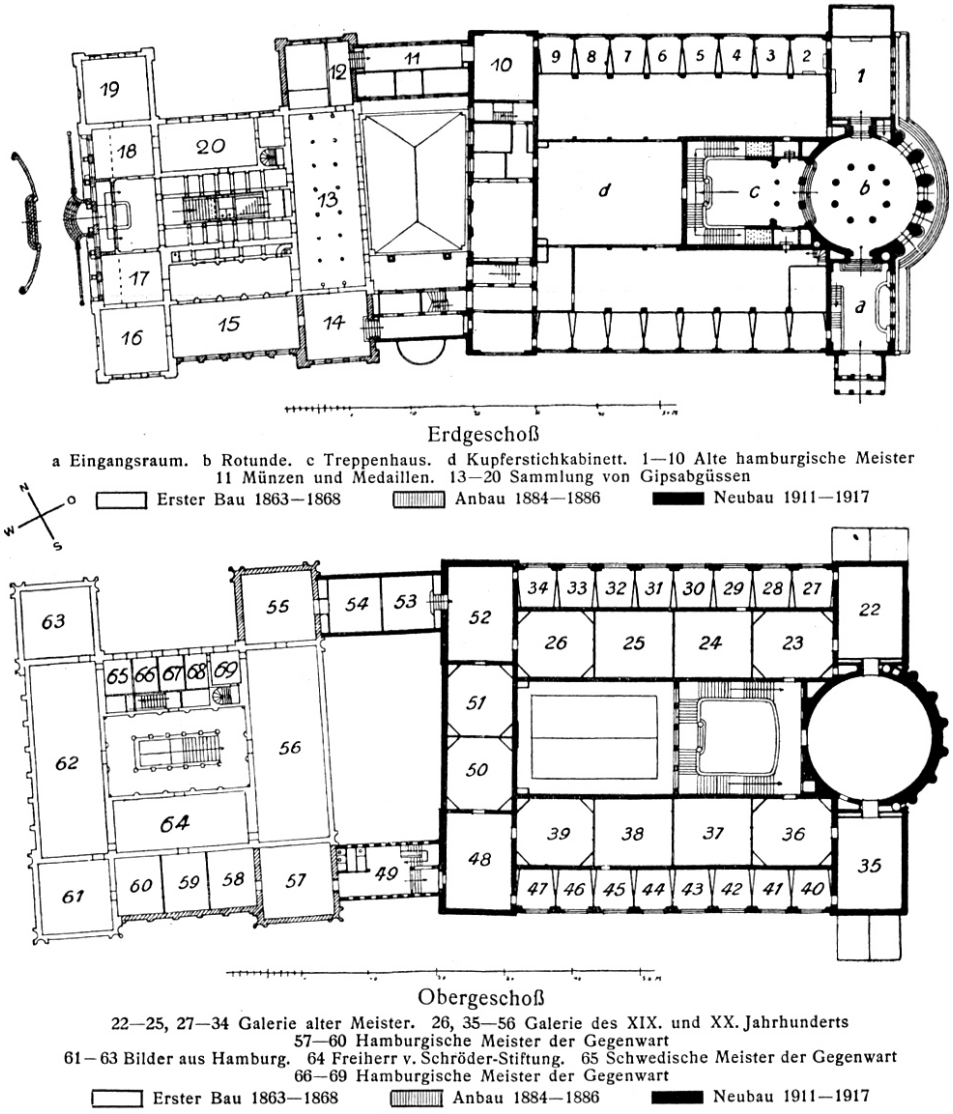


Abb. 7: Grundrissplan der Kunsthalle, 1926

Im Zuge der Museumsreform wurde stattdessen eine funktionale Anlage des Museumsgebäudes mit Blick auf den Zweck der Institution entwickelt, welches das reformerische Ideal der Aneignung von „zeitlos-überhistorischen Werten“[28] verkörpern sollte; das Museum

27 Pauli, Gustav (1926), S. 7.
28 Joachimides, Alexis (2001), S. 252.

sollte zu einem neutralen Aufbewahrungsort werden,[29] der sich von den Privaträumen des adeligen Sammlers deutlich unterschied. In den 1920er Jahren begann sich auch die Veränderung der Ausstellungsinszenierung, durch welche scheinbar objektiv die historische Entwicklung der Kunst in einer repräsentativen Auswahl vorgeführt wurde, in dem Kunstmuseum der Hansestadt durchzusetzen: in den 1919 neu eröffneten Räumen der Kunsthalle waren im Bereich der Modernen Kunst die Kunstwerke nicht mehr bis unter die Decke gehängt. Exemplarisch ist eine Abbildung der Hängung im Expressionistensaal um 1921 (Abb. 8).



Abb. 8: Der „Expressionistensaal" Wandgestaltung von Carl Otto Czeschkas, um 1921

Neben der einreihigen Hängung fällt eine auffällige Tapete ins Auge, die von dem Künstler Carl Otto Czeschkas kreiert worden war. Die farbigen Tapete entsprach dem Tend experimenteller Wandgestaltung in Museen im Bereich der Gegenwartskunst in den 1920er und 1930er Jahre. Die Tapete als Teil der Inszenierung steht noch in der Tradition der Museen des 19. Jahrhunderts. Sie kann als Hinweis interpretiert werden, dass das eigentlich kritisierte Geschmacksurteil, das dem 19. Jahrhundert zugeschrieben wurde, noch in der Kunsthalle zu finden war. Abbildungen von Ausstellungsräumen der Kunsthalle machen deutlich, dass sich die moderne Ausstellungsgestaltung mit einer weißen unverputzten Wand im

[29] Vgl. Ibid., S. 113.

Hintergrund in den Ausstellungsräumen zur Zeit des Nationalsozialismus auch in der Hamburger Kunsthalle endgültig durchgesetzt hatte (Abb. 9).[30]



Abb. 9: Der „Nolde-Saal“ 1935

Für diese Wandgestaltung sowie die nun in der gesamten Kunsthalle durchgeführte einreihige Hängung der Gemälde die viel Raum zwischen den einzelnen Werken ließ, war Harald Busch verantwortlich. Busch war mit der „Führung der Geschäfte“ nach der Entlassung von Pauli beauftragt worden; einen regulären, nach fachlichen Gesichtspunkten berufenen Direktor gab es erst wieder nach dem Zweiten Weltkrieg mit Carl Georg Heise (1945–1955).[31] Heise kritisierte 1935 (als er noch nicht Kunsthallendirektor war) in der *Frankfurter Zeitung* die weiße Wandgestaltung in der Hamburger Kunsthalle. Sie bewirke, dass „man sich unablässig mit der Wirkung der Wandanstriche zu ungunsten der Kunstwerke [beschäftige], während zweifellos diejenigen Hintergründe einer Galerie die besten sind, von denen man nicht spricht“[32]. Seine Kritik belegt, dass der neue Ausstellungsstil, der seit den 1940er Jahren international zum Standard wurde[33] und bis heute nahezu ausnahmslos national wie auch international die Ausstellungsgestaltungen bestimmt, nicht überall auf Zustimmung traf. Das Streben nach einem ‚neutralen Aufbewahrungsort’ war also nicht per se mit der Befürwortung weißer Wände verknüpft. Dennoch setzte sich diese Gestaltungsform als Ideal endgültig durch und dominierte die Kunsthalle auch in der späteren Amtszeit des einstigen Kritikers Heise.

---

30 Zur Verbreitung weißer unverputzter Ausstellungswände zur Zeit des Nationalsozialismus siehe sowohl Grasskamp, Walter (2008), S. 358ff. als auch Joachimides, Alexis (2001), S. 225ff.

31 Vgl. Luckhardt, Ulrich (1994), S. 101.

32 Zitiert nach Ibid., S. 103.

33 Vgl. Joachimides, Alexis (2001), S. 239ff.

Das Display als Vermittler von Objektivität

Die Inszenierung der Hamburger Kunsthalle als eine kontextlose Ausstellungsfläche herrschte bis Anfang der 1970er Jahre vor. Sie fiel zusammen mit der in diesem Kapitel dargestellten zunehmenden ‚Weißwerdung' des Kunsthallengebäudes, die Ausdruck der sich durchsetzenden Bemühungen einer objektiven Darstellung der Kunstgeschichte als einer „Politik des Wahren"/ einer „Politik des Wissens"[34] ist. Gebäudeteile der Kunsthalle wie Treppenaufgänge, die ihre ursprüngliche Farbigkeit bislang behalten hatten, wurden in den 1950er Jahren ebenfalls weiß gestaltet. So sollte der gesamte Bau „auch noch den leisen Anflug von Monumentalität verlieren, den sein äußeres Dekor ausstrahlt"[35]. Begründet wurde dies mit dem Argument, dass „auf dem Wege zu den Ausstellungsräumen künftig keine architektonischen Schwellen Distanz erzeugen [sollten]"[36]. Die Funktion und die Gestaltung der Kunsthalle wurden als eng miteinander verknüpft betrachtet:

> „Eine Kunsthalle ist in erster Linie ein Ausstellungsgebäude, mit verschiedenen gleichwertigen Galerien, die sind das Ziel des Besuchers. Der Zugang darf nicht vorbelasten oder ermüden. Notwendig ist allein eine gute Verkehrszentrale, die alle Abteilungen des Hauses gleich gut erschließt."[37]

Alfred Hentzen, Direktor der Kunsthalle von 1955 bis 1969, schloss sich der Meinung seines Vorgängers an: Das Museum sei eine vermittelnde Instanz zwischen der Kunst und den Rezipienten und Rezipientinnen,[38] die Kunst brauche das Museum, da sie ohne dessen Rahmen unverständlich wäre. Deshalb müssten Gestaltung und Funktion des Museums ineinandergreifen: „Wir brauchen einfache, würdige, gut belichtete Räume, in denen die Kunstwerke ihre stille Sprache vernehmen lassen können und in denen der Besucher sich wohl fühlt."[39] Man war also mit anderen Worten der Meinung, es bräuchte unauffällige museale Räume, die die Wirkung der Kunst nicht beeinträchtigten sollten. Die Kunst sollte gewissermaßen für sich selbst sprechen. Die Kunsthalle wurde als ein Raum gedacht, in dem Kunst unter optimalen Bedingungen wie zum Beispiel guten Lichtverhältnissen prä-

---

34 Maasen, Sabine (1999), S. 30.

35 Zitiert aus den Erläuterungen des Umbauvorschlags zweier Architekturstudenten der Technischen Hochschule Braunschweig Januar 1953 von Frank, Hartmut (1997a), S. 133.

36 Ibid.

37 Ibid.

38 Angeregt durch die Museumsreformbewegung wurde auch in den 1950er Jahren das Kunstmuseum vornehmlich als ein Ort der ästhetischen Erziehung betrachtet, vgl. Schneede, Uwe M. (1997c), S. 68. Diesem Ziel diente beispielsweise der Einsatz eines Museumspädagogen, genannt „Lichtwark-Assistent" (Howoldt, Jens E. (1997), S. 112), wie auch die Ausweitung der Öffnungszeiten.

39 Hentzen zitiert nach Leppien, Helmut R. (1997), S. 143.

sentiert werden sollte. Vor diesem Hintergrund können die weiteren baulichen Veränderungen in den 1960er Jahren ebenso interpretiert werden, welche die scheinbare Neutralisierung des Kunsthallengebäudes fortsetzten; es wurden nun beispielsweise sämtliche dekorierte Türlaibungen durch schlichte weiße ersetzt. Die „einfachen" Räume sollten nichtsdestotrotz der darin präsentierten Kunst „würdig" sein. Das Museum sollte, laut Hentzen, durch seine Präsentation der Kunst „die unschätzbaren Werte zu eindrucksvoller und vorbildlicher Wirkung"[40] bringen. In den 1960er Jahren fand eine Neuordnung der Werke statt, die fotografisch dokumentiert ist. Mit dieser Neuordnung setzte sich im gesamten Haus die einreihige Hängung mit viel Abstand zwischen den einzelnen Bildern durch (Abb. 10 und 11).[41] Die Abbildungen lassen erkennen, dass die Wände und Türrahmen der Kunsthalle den Beschreibungen des Galerieraumes von O'Doherty nahezu entsprechen. Die Räume der Kunsthalle wurden jedoch nicht vollständig weiß. Die zwei Abbildungen zeigen zwar weiße Wände und Türrahmen, doch die Sitzgelegenheiten wie auch die Böden der beiden Räume markieren einen zeitlich zu situierende Raum. Laut Hentzen hatte eine grundlegende Neuordnung der Werke, die in den 1960er Jahren vollzogen wurde, vorgeblich das Ziel, „dem Kunstfreund den Überblick zu erleichtern und ihn zwanglos an die wesentlichen Schwerpunkte der Sammlung heranzuführen"[42]. Die Besucher/-innen liefen beispielsweise beim Durchschreiten der Räume stets direkt auf ein Werk zu. Durch seine visuelle Verbindung mit den anderen Werken in den Räumen wurde es als Teil einer Epoche, eines Stils o.ä. markiert und durch seine Exponiertheit zugleich als ‚Hauptwerk' hervorgehoben. Beispielsweise wurde 1965 im Saal 142 (Abb. 11) das Werk *Odysseus und Kalypso* (1943) von Max Beckmann, das Alfred Hentzen im Jahresbericht der Kunsthalle 1963 als „Hauptakzent" bezeichnete,[43] durch seine besondere Platzierung hervorgehoben. Das Beispiel zeigt symptomatisch die Erzeugung von Kunstgeschichte mit inszenatorischen Mitteln.

Es lässt sich somit zusammenfassen, dass die Hamburger Kunsthalle trotz ihrer Inszenierung als White Cube keine kontextlose Ausstellungsfläche darstellte. In diesem Punkt unterschied sich die Inszenierung nicht vom klassischen Kunstmuseum des 19. Jahrhunderts. Der entscheidende Unterschied der beiden Museumskonzepte ist hingegen das angestrebte Ideal in den 1960er Jahren, Kunstgeschichte objektiv zu vermitteln.

---

40 Hentzen zitiert nach Schneede, Uwe M. (1997c), S. 70-71.
41 Christ, Oktavia (1997).
42 Hentzen, Alfred (1997), S. 40.
43 Hentzen, Alfred (1963), S. 140



Abb. 10: Der Saal 143 um 1965



Abb. 11: Blick aus dem Saal 141 in den Saal 142 um 1965

‚Bedeutendes' als Be-/Erzeuger von ‚Objektivität'

Die Objektivitätskonstruktion prägte auch die Diskurse der Sammlungs- und Ausstellungspolitik der Kunsthalle. Es wurde eine repräsentative Selektion von Exponaten angestrebt,

um *die* Geschichte der Kunst darzustellen. Die repräsentative Auswahl richtete sich nach ‚bedeutenden' Kunstwerken, so dass Qualität und Objektivität miteinander verknüpft wurden. Diesen Leitgedanken belegen beispielsweise folgende Aussagen des Direktors Hentzen: „Nur Kunstwerke von hohem Rang sichern das Ansehen eines Kunst-Museums, erwecken das ständige Interesse seiner Besucher und setzen es dadurch in die Lage, seinen Bildungsauftrag zu erfüllen."[44] So sei es nicht möglich, ‚herausragende' Werke durch ‚unbedeutende' zu ersetzen: „Ein Museum erhält seinen Charakter durch die Hauptwerke, und es ist nicht möglich, diese durch die Addition vieler bescheidender Kunstwerke zu ersetzen, so wichtig diese auch sind."[45] Auf die Wechselwirkung der Konstruktion von Bedeutendem und der Autorschaft der Konstruktion wurde in der Forschung bereits hingewiesen: Die Benennung des ‚Bedeutenden' bezeugt zugleich die Kennerschaft.[46] Dieser Spiegelungsprozess vollzieht sich auch in der Konstruktion von Bedeutendem/qualitativ Hochwertigem/Herausragendem in dem Kunstmuseum Hamburger Kunsthalle im gesamten Untersuchungszeitraum. Das Konzept von Qualität als Instanz der Legitimation der Kunsthalle als ein ‚Museum von Bedeutung' bestand schon zur Gründungszeit der Kunsthalle. Beispielsweise formulierte Lichtwark bei seiner Antrittsrede 1886: „Ein Bild ersten Ranges bedeutet mehr als eine ganze Galerie mäßiger Durchschnittsleistungen."[47]

Seit den 1960er Jahren wurde versucht, die an der Er-/Bezeugung von ‚Bedeutung' durch die Beteiligung an wissenschaftlicher Forschung mitzuwirken. Die bislang akademischen Institutionen vorbehaltene Idee der Erforschung der Kunstgeschichte wurde in das Aufgabengebiet der Kunsthalle aufgenommen:[48] „Ein Museum ist ein wissenschaftliches Institut … Nur auf dem festen Fundament wissenschaftlicher Forschung und Erkenntnis kann sich die sinnvolle Ordnung und der organisatorische Ausbau der Sammlung entwickeln."[49] Es wurden seit diesem Zeitpunkt verstärkt Ausstellungs- wie auch Bestandskata-

---

44 Hentzen im Vorwort von: Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen (1977), S. 8.

45 Hentzen, Alfred (1963), S. 162.

46 Vgl. Vorwort des Kapitels „Spiegelungen: Identifikationsmuster patriarchaler Kunstgeschichte", in: Lindner, Ines et al. (Hg.) (1989), S. 17ff.

47 Osten, Gerd von (1975), S. 13.

48 Damit setzte sie sich von den vorangegangen Jahrzehnten ab: Die Idee, dass das Museum die Funktion einer Forschungsstätte innehabe, wurde in den 1940er und 1950er Jahren abgelehnt; es herrschte stattdessen ein publikumsorientiertes Museumskonzept vor: Heise definierte das Museum als einen Ort ästhetischer Erziehung. Insofern sollte die Qualität der angekauften Werke (im Sinne des kunsthistorischen Kanons) hoch sein, und die Vermittlungsarbeit spielte eine große Rolle (vgl. Schneede, Uwe M. (1997c), S. 68), wie die Schaffung einer darauf zugeschnittenen Stelle mit dem Titel „Lichtwark Assistent" belegt.

49 Alfred Hentzen, Ansprache zum 28.6.1955, *Hamburger Kunsthalle*, S.44, zitiert nach: Leppien, Helmut R. (1997), S. 142.

loge publiziert[50] und ein Jahrbuch gegründet. Die Jahrbücher umfassten jeweils sowohl wissenschaftliche Aufsätze als auch ein Verzeichnis sämtlicher Ankäufe des vorangegangenen Jahres. Ferner wurden externe Wissenschaftler/-innen in die Aktivitäten im Museum eingebunden.[51] Die Allianz mit der Wissenschaft diente zu diesem Zeitpunkt letztlich der Identifizierung von Kunstwerken durch Inventarisierung, der Erforschung von Provenienz, Datierungen und Zuschreibungen. Sie war insofern eine „theorielose Kennerschaft"[52]. Zu diesem Zweck wurde die Forschung der Kunstgeschichte verpflichtet, deren Systematik und Ordnung. Somit wurde durch die Forschungstätigkeit in der Kunsthalle zur Konstruktion einer universal gültigen Kunstgeschichte beigetragen. Davon zeugen vielfach verwendete Formulierungen in Katalogen und Jahrbüchern wie „*die* große niederländische Malerei"[53] oder „*die* französische Malerei und Plastik"[54]. Diese Formulierungen manifestieren kunsthistorische Kategorien und schreiben sie fort.

Die Objektivitätskonstruktion wird besonders deutlich in den Diskursen über zeitgenössische Kunst, einem Bereich, in dem sich die Unsicherheit über die Bedeutungszuschreibung an die jeweiligen Werke zuspitzt. So steht im Sammlungsführer von 1962:

> „Dieses letzte Kapitel der Malerei ist seinem Wesen nach am stärksten Änderungen unterworfen, vor allem Erweiterungen in die Gegenwart hinein. Es beginnt mit gesicherten Werken, die ihren festen Platz in der Kunstgeschichte eingenommen haben, und endet mit den Versuchen, aus der Fülle und Vielfalt des Schaffens der heute Lebenden das Wesentliche herauszustellen."[55]

Trotz der Bedeutung, die dem Sammeln von zeitgenössischer Kunst grundsätzlich beigemessen wurde,[56] wurde zeitgenössischen Künstler/-innen im Verhältnis zu den etablierten künstlerischen Positionen eine geringere Bedeutung zugeschrieben. Sie sollten im Sammlungsführer nicht genannt werden:

---

50 Ergebnisse sind beispielsweise folgende Publikationen: Hentzen, Alfred (1960); Hentzen, Alfred (1961); Hentzen, Alfred (1962); Hentzen, Alfred (Hg.) (1969c).

51 Beispielsweise gab es für die Konzeption der Ausstellung *Meister Francke und die Kunst um 1400* (1969), die anlässlich der Jahrhundertfeier im Kuppelsaal gezeigt wurde, einen wissenschaftliche Beirat, vgl. Leppien, Helmut R. (1997), S. 143ff.

52 Held, Jutta/Norbert Schneider (2007), S. 264.

53 Hentzen, Alfred (1969a), S. 11, Hervorhebung J.J.

54 Ibid., S. 28, Hervorhebung J.J.

55 Hentzen, Alfred (1962), S. 28.

56 „Es ist eine verpflichtende Tradition der Kunsthalle, immer die Künstler der jeweiligen Gegenwart in die Sammlung aufzunehmen und für die Geltung des Neuen einzutreten." Ibid.

> „Das Schwergewicht der Sammlung zeitgenössischer Malerei in der Kunsthalle liegt bisher auf deutschen und französischen Bildern, aber es soll versucht werden, den Überblick in einzelnen bezeichnenden Werken weiter in die internationalen Bereiche auszubauen, wobei vor allem die heute so reiche italienische Schule, ferner die Spanier (hier ist mit Antonio Tapiès ein erster Anfang gemacht) und die immer mehr an Bedeutung gewinnende amerikanische Malerei ins Auge zu fassen sind. Wir versagen es uns, aus der Zahl der noch jüngeren Künstler, die in der Kunsthalle vertreten sind, einige aufzuzählen. Das Bild der jüngsten Generation ist noch zu unvollständig."[57]

Die Zurückhaltung hinsichtlich der Nennung zeitgenössischer künstlerischer Positionen stützt den Anschein, es gäbe eine objektive Darstellung von Kunstgeschichte. Die Objektivität der eigenen Position/Institution wird gesichert durch die Argumentation, die sich auf das Kriterium der Qualität beruft.

III.2 Distanzierung vom White-Cube-Konzept

In den folgenden zwei Jahrzehnten trat neben den White Cube ein weiterer Legitimationsdiskurs: Die Aufgabe der Kunsthalle wurden nun als eine Institution beschrieben, deren zentrale Aufgabe die Diskussion von Kunst sei. Werner Hofmann, amtierender Direktor zwischen 1969 und 1990, war einer der Impulsgeber der skizzierten allgemeinen Entwicklung in den 1970er und 80er Jahren in wissenschaftlicher Forschung sowie Praxis und Politik westlicher Museen, in denen die Instanzen Objektivität und Qualität in Frage gestellt wurden (Kap. II.1).

Kontextualisierung von Kunst

Hofmann lehnte die bislang tradierte, linear konstruierte Kunstgeschichte und ihre Kategorien ab. „Worauf es zunächst ankommt, ist der Abbau von Dogmen und Gewissheiten, der Verzicht auf alle ideologischen Schemata, die unwiderruflich zwischen echter und Pseudokunst, zwischen Kunst erster und zweiter Klasse unterscheiden wollen."[58] Einem „ge-

[57] Ibid., S. 37.
[58] Hofmann, Werner (1979b), S. 325.

schlossenen Kunstbegriff“[59] gegenüber sollte ein „offener“ bevorzugt werden, der den Kontext der Betrachtung in den Umgang von Kunst mit einbeziehe. Diese Idee unterstützte das Prinzip eines spartenübergreifenden Museums, das am Konzept des Bauhauses und dem Museum of Modern Art in New York orientiert ist.[60] Es sollte demnach beispielsweise „Hochkunst“ nicht von „Tageskunst“ und „Randkünsten“ getrennt werden. Auch sollten Stilbegriffe wie Stilgeschichte zur Diskussion gestellt werden. Mit dem Konzept distanzierte man sich in der Kunsthalle wie auch in anderen westlichen Kunstmuseen von der Vorstellung, „Hort einer reinen Kunstästhetik“[61] zu sein. Laut Leitlinie war Qualität nun nicht mehr das einzige Selektionskriterium. So lautete die Idee der Ausstellung *Ein Geschmack wird untersucht. Die G. C. Schwabe Stiftung* (1970):

> „Das Stilkontinuum, auf das die Kunstgeschichte ihren Stoff, das Kunstgeschehen, glättend und selektierend einengt, ist eine Fiktion, die von Tatsachen widerlegt wird. In keinem Augenblick ihrer Geschichte war die Kunst ein kohärentes Ganzes, sondern immer – ich paraphrasiere Kandinsky – eine Harmonie aus Gegensätzen und Widersprüchen.“[62]

In der Ausstellung wurden 130 Werke präsentiert, welche die Sammlung Schwabe 1886 der Kunsthalle gestiftet hatte und die bis zu dem Zeitpunkt der Ausstellung größtenteils im Depot lagerten. Auch die verstärkte Präsentation von kulturhistorisch/-wissenschaftlich ausgerichteten Ausstellungen wie *Kunst – was ist das?* (1977), *Nana – Mythos und Wirklichkeit* (1973) oder der Ausstellungszyklus *Kunst um 1800* (1974) brachten Exponate in die Ausstellungsräume der Kunsthalle, die bis zu diesem Zeitpunkt aufgrund des Kriteriums der Qualität von Ausstellungen und auch der Sammlung ausgeschlossen waren.

„Anschaubare Befragungen“ des Kanons

Die kunsthistorische Position, die nun in der Kunsthalle vertreten wurde, hatte nicht nur für die Kategorie der im Museum behandelten Exponate Konsequenzen, sondern für die gesamte politische Leitlinie des Museums – und damit auch für dessen Legitimierung.[63]

---

59 Ibid., S. 327.
60 Vgl. Schneede, Uwe M. (1997c), S. 72.
61 Held, Jutta/Norbert Schneider (2007), S. 261.
62 Hofmann, Werner (1990), S. 12
63 Dies kann in den Kontext der Demokratisierung von Museen gestellt werden , vgl. Kapitel II.1 „Historie des White-Cube-Legitimierungsdiskurses“. Innerhalb der Kunsthalle fand allerdings keine Diskussion um Demokratisierung statt, obgleich dies Anfang der 1970er Jahre in Hamburg zur Diskussion stand: In

Das Kunstmuseum sollte Abstand von der bloßen „Würdigung" der Kunst nehmen. Laut Hofmann sollten sich „Kunstwerke auch für Kunstmuseen […] als anschaubare Befragungen dar[stellen]."[64] Zudem sollte der Blick auf die Kunst befragende Institution gerichtet werden:

> „Wie wir sie [die Kunstwerke, J.J.] befragen, befragen sie uns, nachdem ihre Hersteller selber durch mannigfache Befragungen gingen. […] Alles das mündet letztlich freilich in ein Paradox, das Kunstwerk heißt und notwendig, wenn es überleben will, mit dem Pathos der Affirmation auftreten muß. Nirgendwo schlägt sich diese Akzentverlagerung vom Problem in dessen Lösung deutlicher nieder als im Museum, denn dieses billigt aufgrund seiner Schatzhaus-Ideologie nur jenem Artefakt die Kunstwürde zu, welches sich affirmativ ‚verkaufen' lässt. Ich gehöre nicht zu denen, die vor diesem Konflikt die Augen verschließen. […] Mit meiner Arbeit habe ich versucht, der Institution ‚Museum' die Weihe einer auratischen Bedürfnisanstalt zu nehmen."[65]

Im Museum sollten traditionelle, „harmonisierende Gestaltungsabsichten" unterlassen und stattdessen „Kunstgeschichte als produktive Destruktion" betrieben werden, indem Widersprüche herausgearbeitet würden, so Hofmann. In diesem Sinne war Hofmanns Ziel, das Kunstmuseum zu „entmusealisieren"[66]. Statt einer „Sammelstätte" sollte es als eine „Bildungsstätte" gestaltet werden. In Anlehnung an Lichtwark argumentierte Hofmann:

> „Wird […] das Museum als Bildungsstätte konzipiert, so unterliegt es einem kunst- und geistesgeschichtlichen Ideenkonzept. Es nimmt Zeitfarbe an, denn es drückt eine bestimmte Auffassung von künstlerischen Gestaltungswerten aus. Es wird subjektiv, denn diese Auffassung kann, je näher sie ihrer eigenen Zeit steht und je lebendiger sie diese widerspiegelt, desto weniger auf objektive, zeitlose Gültigkeit Anspruch erheben. […] Es ist ein

---

Hamburg gab es Anfang der 1970er eine öffentliche Diskussion um die Demokratisierung der städtischen Museen, die von Studentinnen und Studenten der Kunstgeschichte ausgelöst wurde, vgl. die Dokumentenmappe der Fachkonferenz Kunst und Medien vds, Marburg Verband Deutscher Studentenschaft (Hg.) (o.J.).

64 Ibid.

65 Hofmann, Werner (1990), S. 156.

66 Hofmann, Werner (1997), S. 59.

> gegliedertes Ganzes, nicht nur Bildungsstätte also, sondern ein *Gebilde*, Schöpfung, in der sich der geistige Habitus der Epoche seine Form gibt."[67]

Traditionelle Konzepte von Kunst, Kunstgeschichte und Kunstmuseum sollten also gleichermaßen befragt werden. „Mit der Kunst müsste sich das Museum in Frage stellen, die von ihm ermittelten Bezugsysteme nicht als endgültige, sondern als vorläufige darstellen. (Köln, 1970)."[68] Ausdruck findet diese Legitimation der Institution in dem Perspektivwechsel der am Haus betriebenen Forschung. Hofmann beschrieb die angestrebte Neuprofilierung der Kunsthalle folgendermaßen:

> „Ich trete […] der Auffassung entgegen, das Museum habe sich auf kennerschaftliches Wählen und Befriedigen der Augenfreude zu beschränken, also nur die sinnlichen Qualitäten des Kunstwerkes darzubieten und dieses ‚Rohmaterial' der Analyse der Kathederwissenschaft zu überlassen. Das erinnert fatal an die Unterscheidung zwischen einer ersten und einer zweiten Kunstwissenschaft. Problem- und Theoriebewusstsein haben der musealen Konzeption nie geschadet, wenn man davon absieht, dass sie den nur kulinarisch orientierten Mäzenen nicht gerade ins Haus ziehen. Dies wird aufgewogen durch den Beitrag, den ein solches Bewusstsein für die Forschung (und deren Wirkung in der Öffentlichkeit) zu erbringen vermag, indem es das Kunstwerk aus der Fetisch-Aura des Schatzhauses in die Koordinaten wissenschaftlicher Fragwürdigkeit versetzt."[69]

Kunsthistorische Wissenschaft und museale Praxis waren in den 1970er und 1980er Jahren wie auch schon in dem Jahrzehnt zuvor konzeptuell eng miteinander verzahnt. Es galt jedoch nun mittels der Forschung aktiv den wissenschaftlichen Diskurs mit zu gestalten und weiter zu entwickeln. Zeugnisse dessen sind die in den 1970er und 1980er Jahren zahlreichen Publikationen. Es handelt sich dabei um überwiegend umfassende Ausstellungskataloge. Diese sind keine Bildbände im Sinne von Sammlungsführern, wie bislang praktiziert wurde, sondern in den Veröffentlichungen werden Positionen im wissenschaftlichen Diskurs vertreten.[70] So erschienen sie auch nicht mehr im Hausverlag in Eigenpro-

---

67 Ibid., S. 55, Hervorhebung im Original.
68 Hofmann, Werner (1990), Zitat auf dem Rückumschlag des Buches.
69 Hofmann, Werner (1979a), S. 7.
70 So lautet die These von Will Jacobs in seinem Artikel „Der Trend zur Versachlichung" von 29.10.1976, erschienen in der FAZ, der beobachtet, dass es eine zunehmende Verschränkung von Kunstforschung

duktion, sondern in externen, teils international vertretenen Verlagen. Beispielsweise publizierte die Kunsthalle *Nana – Mythos und Wirklichkeit* (1973) bei DuMont. Dieser Band positionierte sich losgelöst von der gleichnamigen Ausstellung, während die Ausstellung von einem Ausstellungsheft, das im Hausverlag erschien, begleitet wurde. Hofmann bestätigte die Verzahnung kunsttheoretischer Reflektionen mit der Ausstellungs- und Sammlungspolitik der Kunsthalle in der rückblickenden Publikation *Hamburger Erfahrungen 1969–1990*:

> „In Wien (1962–1969) wie in Hamburg war meine Museumsarbeit stets [mit] dem gekoppelt, über Kunstwerke schreibend nachzudenken. Als wichtigste Beispiele für diese reflektierende Einstellung nenne ich das 19. Jahrhundert und die Materialkunst des 20. Jahrhunderts. *In beiden Fällen zog die museale Ankaufs- und Ausstellungsstrategie die praktische Konsequenz aus vorausgegangenen kunsttheoretischen Überlegungen.*“[71]

Auch das Zitat Hofmanns im Vorwort zum Katalog der Ausstellung *William Turner und die Landschaft seiner Zeit* bestätigt dieses Vorhaben:

> „Den Augenschein, der schieres Vergnügen bereitet, insgeheim mit theoretisch-didaktischer Konterbande zu befrachten, ist eine unserer Absichten. Deshalb kommt den Katalogen große Bedeutung zu: sie sollen über die herkömmlichen Informationen hinaus Verständnishilfe bieten, zudem die wissenschaftliche Diskussion anregen und den Abstand zwischen Lehrstuhl-Theorie verringern helfen.“[72]

Symptomatisch ist des Weiteren, dass die Kunsthalle von 1982 bis 1991 mit dem kunsthistorischen Seminar der Universität Hamburg als gemeinsamer Herausgeber einer Zeitschrift auftrat, welche neben dem Jahresbericht zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze enthielt: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*[73]. Die Praktiken des Kunstmuseums sollten in dieser Phase eng mit der kunstwissenschaftlichen Wissenserzeugung verzahnt werden.

---

und Publizistik auf dem Kunstbuchmarkt gibt, die in Verbindung mit Ausstellungen entstehen, so z. B. *Kunst um 1800*, eine Ausstellung und ein Katalog der Kunsthalle von Hofmann, aber auch *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute*, erschienen bei DuMont, Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin.

71 Hofmann, Werner (1990), S. 7, Hervorhebung J.J.

72 Hofmann im Vorwort zu: Hofmann, Werner (1976), S. 9.

73 Hg. von Werner Hofmann und Martin Warnke.

Die ausstellungspolitische Leitlinie bestimmte auch die Displays einzelner Ausstellungen. Die Inszenierungen sollte das Museum als einen Ort markieren, an dem Fragen an die Kunst entwickelt würden, welche dem Publikum „Möglichkeiten zur Darlegung *seiner* Deutungskonstellation“[74] biete, statt sie in ein scheinbar gegebenes kunsthistorisches System durch museale Inszenierung einzufügen. In ungewohnten Ausstellungsinszenierungen wandte man sich von der White-Cube-Ästhetik ab, wie in der Ausstellung *Kunst – was ist das?* (1977) (Abb. 12).



Abb. 12: Inszenierung der Ausstellung *Kunst – was ist das?* (1977) im Kuppelraum der Kunsthalle

In der Mitte des Kuppelsaals war eine käfigartige Installation aufgebaut. Dreidimensionale Werke waren in dieser Installation untergebracht. Ein Großteil dieser Werke stand auf dem Fußboden statt auf einem Sockel. An den Wänden ringsherum hingen diverse Bilder dichtgedrängt nebeneinander sowie übereinander. Das im Kontrast zur traditionellen White Cube-Ästhetik stehende Ausstellungsdisplay weist auf das Ziel dieser Ausstellung hin, Kunst und Museum in Frage zu stellen. Die Käfiginstallation kann beispielsweise als Metapher für das als Käfig empfundene tradierte kunsthistorische Konzept von Kunst gelesen werden.

Die Kunsthalle, ihre Tätigkeit und die Effekte wurden auch in anderen Ausstellungen explizit thematisiert wie etwa in der Ausstellung *Bild und Betrachter. Eine Ausstellung über das*

[74] Hofmann, Werner (1997), S. 85, Hervorhebung im Original.

Ausstellen (1976). In dieser Schau stand das Ausstellen im Mittelpunkt.[75] „Ziel der Ausstellung ist es, die Art und Weise der Informationsvermittlung in Bildausstellungen zu untersuchen und Möglichkeiten der Aneignung von Bildern zu demonstrieren. […] vielmehr geht es darum, den Wahrnehmungsvorgang im Museum bewußt zu machen […].“[76] Begleitmaterial der Ausstellung war eine Arbeitsmappe. Die Arbeitsmappe enthielt diverse Poster, die jeweils unterschiedliche Themenschwerpunkte behandelten (Abb. 13 und 14). So zeigt die Vorderseite des ersten Posters, das der Einführung zur Ausstellung dient, diverse, teils bearbeitete Fotografien, während auf der Rückseite verschiedene Fragen abgedruckt sind, die das Verhältnis von Besucher/in und Ausstellung beleuchten. Postersektion 5 zum Thema Hängung regt die Betrachter/in auch durch den Vorschlag, abgedruckte Gemälde auszuschneiden und neu anzuordnen zum Nachdenken über die Anordnung von Werken und deren Effekt an. Das Zusammenspiel von Text und visuellen Darstellungen sollte die Bedeutungserzeugung durch das Display und die Rolle des Betrachters/der Betrachterin verdeutlichen.

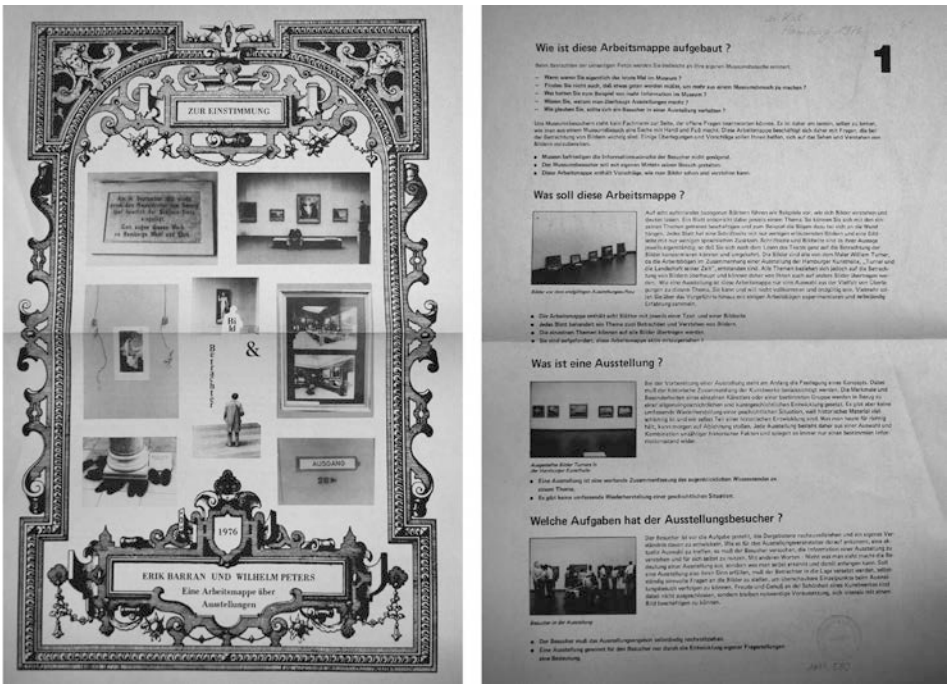


Abb. 13: Aus der „Arbeitsmappe über Ausstellungen“, Sektion 1, Zur Einstimmung, Wie ist diese Arbeitsmappe aufgebaut?, der Ausstellung Bild und Betrachter. Eine Ausstellung über das Ausstellen (1976)

75 Sie wurde von Erik Barran und Wilhelm Peters, beides Studenten der Hamburger Hochschule für Bildende Künste, organisiert.

76 Barran, Erik/Wilhelm Peters (1976).

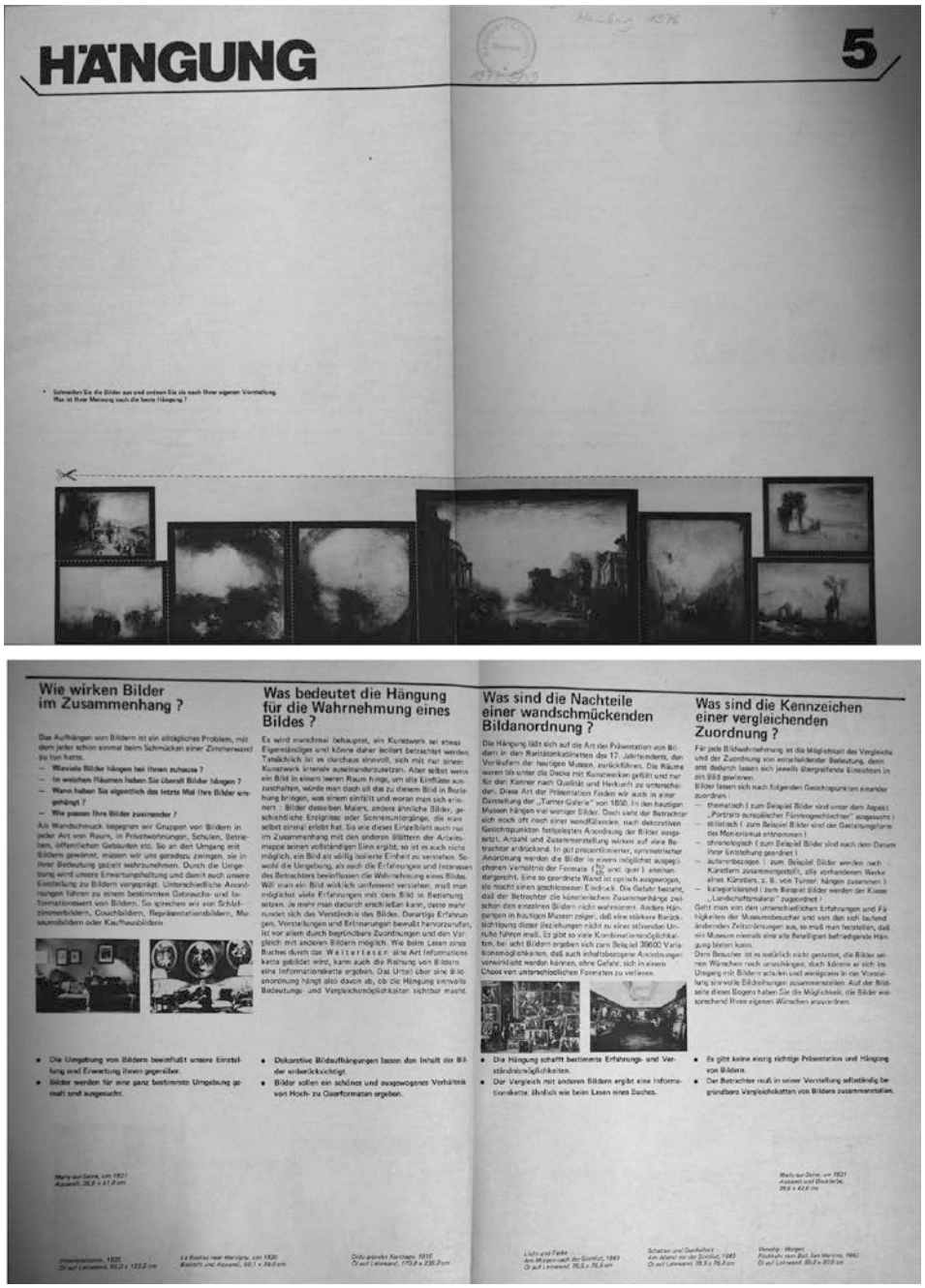


Abb. 14: Aus der „Arbeitsmappe über Ausstellungen", Sektion 5, Hängung. Wie wirken Bilder im Zusammenhang?, der Ausstellung Bild und Betrachter. Eine Ausstellung über das Ausstellen (1976)

Fortschreibungen der Objektivitätsdiskurse

Die vom Objektivitätsdiskurs abgewandte Politik der Hamburger Kunsthalle brachte eine Veränderung des Legitimierungsdiskurses im Bereich der Ausstellungen mit sich, die durch die stark angestiegene Ausstellungstätigkeit sehr präsent war. Die Ausstellungstätigkeit gewann in den 1970er Jahren deutlich an Bedeutung: In den 1960er Jahren waren rund 70

Wechselausstellung gezeigt worden, seit den 1970er Jahren stieg die Anzahl auf das Doppelte an. Während in der Ausstellungspraxis der White Cube offensiv befragt wurde, war der Bruch mit dem Objektivitätsdiskurs in der Sammlungspolitik deutlich geringer. Die Pressenotiz zur Pressevorbesichtigung der Ausstellung *Sechs neue Räume mit zeitgenössischer Kunst in der Hamburger Kunsthalle* (1982) zeugt beispielsweise von der Fortschreibung der Unterscheidung von ‚bedeutenden' und ‚unbedeutenden' Künstler/-innen:

> „Die Künstler, so war kürzlich zu lesen, ‚streben aus der Isolation der Museen (wo zudem oft kein Platz für sie ist) zu lebendigen Plätzen im Stadt- und Stadtteilgeschehen.' (Uwe M. Schneede in *Kultur für alle*, Mai 1982). Das tun sie, aber nicht ohne Heimweh nach dem Museum, wo es unter einem Dach mit Manet und Dix nicht so schlecht hängen ist. Wir sind jedenfalls noch keinem Künstler begegnet, der sich für eine Ausstellung in unserem Kuppelraum zu schade gewesen wäre."[77]

Hofmann benennt hier die anhaltende Bedeutung des Kunstmuseum für die Anerkennung von Kunst und Künstlerschaft, auch wenn seine Ironie darauf verweist, dass er diese Bedeutung fraglich findet. In demselben Spannungsfeld stand sicherlich auch die Ankaufspolitik in Hofmanns Amtszeit, denn trotz der Infragestellung von Kunst, Qualität, Objektivität und Museum wurden auch in dieser Periode Kunstwerke für die Sammlung angekauft. Hofmann wies 2008 im Rückblick auf seine Sammlungspolitik darauf hin, dass ihm im Hinblick auf seine seiner Erwerbungsabsichten die Preisentwicklungen „wieder […] [s]eine Distanz gegenüber dem Meisterwerk"[78] gaben und er sich stattdessen „Symptomen statt Preisspitzen"[79] zuwandte. Dass jedoch keine kontroversen Diskussionen über Ankaufentscheidungen stattfanden, kann als Hinweis gelesen werden, dass die ausgewählten Werke und die Ankaufskriterien weitestgehend der alten Tradition entsprachen.

III.3 Der White Cube im Dienste des Publikums

Seit den 1990er Jahren lassen sich erneut Veränderungen der Legitimationsdiskurse in den Ausstellungs- und Sammlungspraktiken in der Kunsthalle feststellen, die den beschriebenen Tendenzen musealer Entwicklung in Deutschland entsprechen (Kap. II.1).

---

77 Pressenotiz zur Pressevorbesichtigung der Ausstellung *Sechs neue Räume mit zeitgenössischer Kunst in der Hamburger Kunsthalle* Nr. 674 am 11.5.1982.

78 Hofmann, Werner (2008).

79 In Anlehnung an: Ibid.

Das Sammeln ‚bedeutender' Kunst

Die Bedeutung des Sammelns trat in den 1990er Jahren wieder in den Vordergrund. Der Sammlungsschwerpunkt lag weiterhin auf zeitgenössischer Kunst. Es wurde konstatiert, dass es im Bereich der zeitgenössischen Kunst zum Beispiel gegenüber dem Feld der Kunst der Moderne schwieriger sei, herausragende Werke und Künstler/-innen zu erkennen und damit in die Sammlung aufzunehmen. Die Kunsthalle problematisierte diese Erkenntnis jedoch nicht mehr wie in den 1960er Jahren, sondern betonte die Bedeutung der eigenen Institution, die daraus hervorging: Das Museum wurde als ein aktiver Part in der Kunstgeschichtsschreibung definiert. Laut dem Direktor der Kunsthalle von 1990 bis 2009 Uwe M. Schneede, sei die Aufgabe der Kunsthalle die Entwicklung eines zeitlich befristeten „kunsthistorischen Konzeptes"[80]: „Unsere ‚Galerie der Gegenwart' macht entschiedene Vorschläge für ein heutiges (jedoch, wie wir aus Erfahrung wissen, stets wandelbares) Bild von der Geschichte der westlichen Kunst seit Beginn der Zweiten Moderne."[81] Die Verwendung der Begriffe „Vorschläge" und „Bild von der Geschichte" verweisen auf die Möglichkeit, das Wissen einer Revision zu unterziehen. An diesen Legitimationsdiskurs knüpft auch das folgende Zitat an:

> „Unsere Aufgabe im Museum ist es, die künstlerische Vielfalt zu ordnen, in ihren wichtigsten Ausprägungen herauszustellen und mit allen uns verfügbaren Mitteln die Auseinandersetzung um die Kunst voranzutreiben und ihr tiefes Verständnis zu fördern. Mit dem ersten Teil dieser Aufgabe arbeiten wir ständig an einem Bild von der Geschichte der Kunst."[82]

Zugleich – und hier liegt der Widerspruch – werde in der Sammlung der Kunsthalle objektiv kunstgeschichtliches Wissen präsentiert:

> „Nicht einzelne Werke sollen in der Galerie der Gegenwart präsentiert, sondern Zusammenhänge sichtbar gemacht werden. Wir haben den anspruchsvollen Versuch unternommen, die wesentlichen internationalen Entwicklungen und die wichtigen Künstlerpositionen der letzten Jahrzehnte

80 Schneede in: Heinrich, Christoph/Nicola Müllerschön (Hg.) (2007), S.7.
81 Schneede, Uwe M. (1997d), S. 202.
82 Ibid.

darzustellen, also eine Übersicht über die Vielfalt der Erscheinungen zu bringen und damit neueste Kunstgeschichte anschaulich zu machen."[83]

Die Ankäufe – und damit den Besitz einer Sammlung zeitgenössischer Kunst in einem öffentlichen Kunstmuseum überhaupt – begründet Schneede damit, dass es „das Prinzip von Museum" sei, durch Ankäufe „Signale" zu setzen: „Das Museum [muß] auf Dauer entschieden seine Urteile fällen, so wie es das auch getan hat in Bezug auf das 19. Jahrhundert und die Klassische Moderne. Und diese Urteile muß es dadurch stabil halten, daß es Werke dauerhaft anschafft. Das gehört zum Prinzip des Museums."[84]

Beeindruckung durch das Display



Abb. 15: Galerie der Gegenwart, 2009

Im Ausstellungsdisplay wurde das White-Cube-Konzept wieder aufgegriffen. Es fand Ausdruck in der Präsentation der Sammlung zeitgenössischer Kunst in dem 1994 eröffneten Erweiterungsbau der Kunsthalle, der Galerie der Gegenwart. Dieser Neubau, dessen

[83] Schneede, Uwe M. (1997a), S. 9.
[84] Schneede, Uwe M. (1997b), S. 441.

Planung schon vor 1990 begonnen hatte, war gänzlich der zeitgenössischen Kunst gewidmet (Abb. 15 und 16).[85]

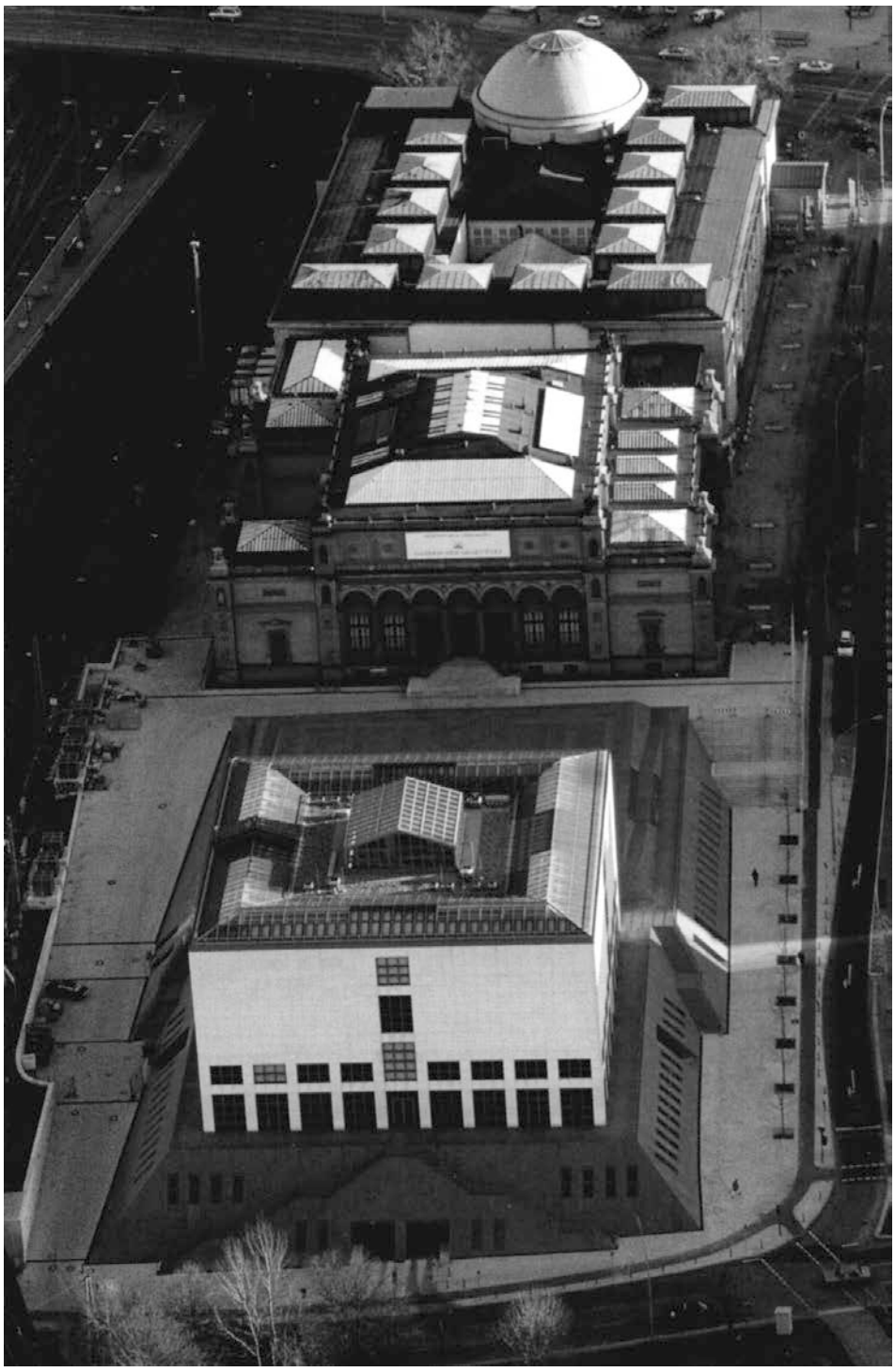


Abb. 16: Galerie der Gegenwart, 1997

[85] Sie wurde auf dem Gelände gebaut, auf dem sich bislang der Kunstverein und das Kunsthaus befunden hatten. Diese zogen in Gebäude am Ferdinandstor um, das 500 Meter von der Kunsthalle entfernt liegt, so dass die Orte der Ausstellungsinstitutionen nach wie vor dicht beieinander liegen, vgl. URL des Kunstverein Hamburgs: www.kunstverein.de.

Die Gestalt des Gebäudes entsprach anderen zeitgenössischen Museumsbauten. Der Bau beanspruchte einen ästhetischen Eigenwert, der die präsentierten Kunstwerke zu Elementen einer Gesamtinszenierung werden ließ. Die Gestaltung der Galerie der Gegenwart orientierte sich an einem monumentalen weißen Würfel. Der Eindruck, gestalterisch an das Ideal des White Cube anzuknüpfen, bleibt auch im Inneren des Baus bestehen. Die weiß verputzten gradlinigen Ausstellungsräume sind ringförmig um den Lichthof ‚gestapelt', in den viele Fenster Aus- und Durchblicksmöglichkeiten schaffen (Abb. 17). Es scheint, als solle durch die Farbwahl und die ‚funktionalen' Elemente das Gebäude einerseits ‚unsichtbar' wirken, andererseits präsentiert es durch seine monumentalen Dimensionen die ausgestellten Exponate als erhaben. Die Beschreibung von Hartmut Frank der historischen Bezüge des Baus unterstützt meine These:

> „Darüber hinaus greift Ungers mit dem Tempelberg der Gesamtanlage, mit dem Zentralraum und der Reihung neutraler Ausstellungsräume typologische Lösungen der klassizistischen Museums- und Monumentalarchitektur auf, ohne diese jedoch in historischer Weise zu zitieren. Er wendet sich hiermit bewußt von den individualistischen und spätfunktionalistischen Tendenzen der jüngeren deutschen Museumsarchitektur ab."[86]



Abb. 17: Lichthof der Galerie der Gegenwart, 2009

[86] Frank, Hartmut (1997b).

Man kann das Gebäude aufgrund der Freifläche der Alster und dem höher liegenden Standpunkt an der Spitze des Gebäudeensembles von vielen Orten der Stadt aus sehen. Mit seinem Ort wie auch seiner Gestaltung knüpft das Gebäude an den Gründungsbau der Kunsthalle an. Für diese Lesart spricht auch, dass visuell die Ursprünge der Kunsthalle reinszeniert wurden: Das Treppenhauses im alten Gebäudeteil, das in den 1950er Jahren weiß gestrichen worden war, wurde zwischen 1992 und 1995 saniert und in seinen ursprünglichen Zustand versetzt: Damals abgehängte Gemälde kamen an ihren alten Platz zurück, die geweißelten Wände wurden restauriert und in ihren ursprünglichen farbigen Zustand gebracht. Die historische Entwicklung wurde dokumentiert, indem ein stehengelassener weißer Streifen an einer Halbsäule an die Phase des ganz in Weiß gehaltenen Treppenhauses erinnerte.

Diese widersprüchlichen Diskurse lassen sich auf die allgemein verbreitete Publikumsorientiertheit von Kunstmuseen beziehen: die Präsentation von Wissen orientierte sich an dem vermeintlichen Interesse potenzieller Besucher/-innen. Diese Ausrichtung erforderte, dass die Kunsthalle als spektakuläre – lohnenswert zu besuchende – Institution dargestellt wurde, zum Beispiel durch den Neubau, seine Inszenierung wie auch die darin stattfindenden zahlreichen Wechselausstellungen, in denen *die* Kunstgeschichte präsentiert würde. Universal gültige, herausragende Kunstgeschichte war mit einer objektiven Präsentation verknüpft. Die Gründe für die White-Cube-Inszenierung kann sicherlich auch im Fall der Kunsthalle u.a. auf deren finanzielle Situation zurückgeführt werden. Die finanzielle Notlage spitzte sich seit Mitte der 1990er Jahre stärker zu. Ein Resultat ist die Führung der Hamburger Kunsthalle 1999 als eine Stiftung Öffentlichen Rechts.[87] Das Kunstmuseum wird seither als ein selbstständiges Unternehmen mit einer kaufmännischen Haushaltsführung geführt, auf das die Stadt rechtlich keinen unmittelbaren Einfluss nehmen kann.[88] Das Museum wird in diesem Sinn wie eine betriebswirtschaftlich organisierte Einrichtung

---

87 Vgl. Schneede, Uwe M. (2000).

88 Die fachlichen Aufgaben der Kunsthalle sind zwischen der Stadt und dem Kunstmuseum vertraglich geregelt. Die Gebäude und die Sammlungen sind weiterhin im Besitz der Stadt und damit der Öffentlichkeit, vgl. Ibid. Ein Drittel ihres Etats etwa erwirtschaftet die Kunsthalle selbst, z. B. durch Eintritte und Programmbeiträge. So bleibt die Kunsthalle weiterhin von öffentlichen Zuwendungen abhängig, welche sie jedoch durch vertragliche Verpflichtungen abzusichern suchte. Sie kann über einen Etat von rund 15 Millionen Euro verfügen, mit dem jedoch neben den Ankäufen auch sämtliche andere Posten gedeckt werden müssen. Ein Vorstand, bestehend aus dem Direktor (2006 wurde Schneede durch Hubertus Gaßner abgelöst, der seither Direktor der Hamburer Kunsthalle ist) und dem kaufmännischen Geschäftsführer, leitet die Stiftung. Beaufsichtigt wird die Erfüllung der Museumsaufgaben durch einen Stiftungsrat, dem die Kultursenatorin vorsitzt, und in dem die Fördervereine und die Mitarbeiter/-innen vertreten sind, vgl. Schneede, Uwe M. (2000).

behandelt.[89] Die veränderte Ausrichtung des Jahrbuchs ist für diesen Wandel symptomatisch. Nachdem *IDEA* 1991 eingestellt worden war, erschien seit 1994 das Jahrbuch unter dem Titel *Im Blickfeld*, das die Kunsthalle nun allein herausgab.[90] Seit der Ausgabe 2000/2001 enthielt dieses Jahrbuch keine wissenschaftlichen Aufsätze mehr, sondern umfasst stattdessen Berichte über wissenschaftliche Tätigkeiten, eine Auswahl von Neuerwerbungen und andere Aktivitäten der Kunsthalle. Es hatte sich damit zu einer Art Rechenschaftsbericht über den Betrieb und dessen Aktivitäten gewandelt. Das Museum ähnelte zunehmend als ein auf Besucher/-innen ausgerichtetes Dienstleistungsunternehmen, das durch seine Inszenierung und Tätigkeit die Öffentlichkeit beeindrucken und anziehen sollte. Als eine Konsequenz dieser Wandlung erfuhren Ausstellungsräume und das Gebäude auch eine zunehmend kommerzielle Nutzung. Exemplarisch ist die Werbekampagne eines deutschen Herstellers, der einen Sportwagen an der Fassade der Kunsthalle mit dem Titel „Kraft trifft Raum" im Frühjahr 2006 bewarb. Mit den erwirtschafteten Werbemitteln konnte ein Werk von Bruce Nauman erworben werden.[91] Auch wurde 2004 eine Wechselausstellungsfläche[92] – das von dem gleichnamigen Mäzen gestiftete Hubertus-Wald-Forum – eröffnet, dessen ideologische Ausrichtung vor demselben Hintergrund gelesen werden kann.

III.4 Zusammenfassung

Die Analyse der politischen Zielsetzungen und Ausrichtungen der Hamburger Kunsthalle zeigt, dass diese seit ihrer Gründung ein Instrument spezifischer Wissensproduktion ist. Die Kunsthalle wurde im Interesse von Hamburger Bürgerinnen und Bürgern gegründet, eine Kunstsammlung öffentlich zugänglich zu machen. Implizit ging es darum, sich vom Adel abzugrenzen, bürgerlich geprägtes Wissen zu erzeugen sowie dessen Normen und Werte zu vermitteln. Das produktive Moment, Autorschaft und Autoritätsansprüche wurden seit der Museumsreformbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts durch die Inszenierung als eine objektiv agierende Institution unsichtbar: Das Konzept des White Cubes setzte sich durch. Es bestimmt den Legitimierungsdiskurs seither mit. Die Objektivitäts-

---

89 Oldenburg, Silke, S. 68-69. Zur sich daraus entwickelnden Problematik am Beispiel der Hamburger Kunsthalle siehe Rautenberg, Hanno (2009).

90 Der Titel des Jahrbuchs greift den Titel einer bereits bestehenden Ausstellungsreihe auf.

91 Vgl. Schröder, Susanne/Michael Marek (23.10.2006).

92 In den Räumen war nach dem Zweiten Weltkrieg das Theater in der Kunsthalle (TIK) untergebracht – zuvor war es der Vortragssaal in dem zweiten Gebäudekomplex, der unter Lichtwark geplant worden war.

konstruktion findet in der Architektur der Hamburger Kunsthalle und den Um- und Anbauten Ausdruck, wie auch in der Inszenierung der Displays. In den 1960er Jahren ist die Realisierung der scheinbar neutralen White-Cube-Inszenierung auf einem Höhepunkt angelangt. Aber auch in die Leitlinien des Sammelns und Ausstellens, die als herausragende und bedeutend definierte Kunst – ‚kanonisierte' Kunst – in den Mittelpunkt des Interesses stellte, entspricht diesem Konzept. Indem man ‚bedeutende' Kunst sammelte und ausstellte, wurde deren ‚Bedeutendheit' zugleich hergestellt. Die Fortschreibung dieses Diskurses lässt sich bis in die Gegenwart nachvollziehen. In den 1990er Jahren findet auch in architektonischer Hinsicht eine Re-Inszenierung des White Cube statt. Die Gründe für die Re-Inszenierung führe ich auf den starken ökonomischen Druck und die Erwartungshaltung des Publikums zurück, das mit dem White Cube beeindruckt und angezogen werden sollte. Es gab jedoch widerstreitende Praktiken und Diskurse. In den 1970er und 1980er Jahren war zugleich eine Distanzierung vom White-Cube-Konzept besonders ausgeprägt. Durch die Kontextualisierung von Kunst wurden die tradierten kunstwissenschaftlichen Kategorien wie auch das bestehende Museumskonzept hinterfragt. Vor allem im Bereich der Ausstellungspolitik wurde die Kunsthalle gegenüber bislang ausgeschlossenen Exponaten und Diskussionen über Kunst und Museum geöffnet. Auch in den 1990er Jahren bis 2008 blieb Berücksichtigung des Kontextes für die Kunst aufrechterhalten. Die Kunsthalle wurde als eine der Instanzen definiert, die die Bedeutung von Kunstwerken und -strömungen benennt und vermittelt.

IV Verschränkung von Kunst, Künstlerschaft und ‚Männlichkeit'

Der Untersuchungsgegenstand dieses Kapitels sind die geschlechtsspezifischen Kodierungen von Bedeutendem/Legitimiertem und Unbedeutendem/Verworfenen durch die Sammlungs- und Ausstellungspraktiken in der Hamburger Kunsthalle zwischen 1960 und der Gegenwart. Wie wurde das tradierte geschlechtsspezifische Konzept von Kunst und Künstlerschaft in der Kunsthalle reproduziert?

IV.1 Geschlechtsspezifische Kodierungen von Kunst und Künstlerschaft

‚Bedeutende' Kreativität

Kunst und Künstlerschaft sind traditionell konzeptuell mit einem aktiven, geistigen, männlich konnotierten Schöpfungsakt in der tradierten kunsthistorischen Wissensordnung verschränkt.[1] Diese Verschränkung ist den Diskursen der Kunsthalle als Grundlage für die Re-/Produktion von ‚Bedeutendem' implizit eingeschrieben. Explizit wird die geschlechtliche Kodierung der Behauptung nur selten, obgleich die beständige Verwendung Künstl*er* in der männlichen Form die Regel ist. Die Schaffung bedeutender, herausragender Kunst wurde in der Regel Künstl*ern* zugeschrieben. Deutlich machen dies die folgenden Beispiele, die des Weiteren „bedeutende" Kunst über jene implizit geschlechtlich codierten Zuschreibungen erzeugen. Die Beispiele sind überwiegend dem Bestandskatalog *Die Dritte Dimension*

[1] Siehe Kapitel II.1. „Geschlecht als Wissenskategorie".

(1988) entnommen. Das zentrale Argument dieses Katalogs basiert auf der Hierarchisierung ungegenständlicher und abbildender Formgebung. Erstere wird an männlich konnotierte geistige Leistung als künstlerische Eigenschaft gekoppelt, während Zweitere die weiblich konnotierte Antithese bildet. Hofmann gibt im Bestandskatalog einleitend die Definition einer „multimateriellen Eroberung der dritten Dimension"; er weist darauf hin, dass diese Definition, die er bereits in seiner Publikation *Plastik des 20. Jahrhunderts* (1958) entwickelt hat, durch die Weiterentwicklung der Kunst bestätigt sei, und führt diese Publikation des Sammlungsbestandes der Hamburger Kunsthalle unter dem Titel *Die Dritte Dimension* als Beleg an:

> „Die Künstler sprengen nicht nur die anthropomorphen Spielregeln, sie setzen sich auch über den traditionellen Materialkanon (Stein, Bronze, Holz) hinweg. Dieser revolutionäre Prozeß wird falsch gesehen, wenn man ihm das Etikett ‚abstrakt' anheftet, also seinen Ergebnissen etwas Abgezogenes, Abgeleitetes anmerkt. Er bedeutet nicht eine Reduktion, eine Schmälerung, sondern einen Gewinn an Wirklichkeit, einen Gewinn, der freilich auf schiere Materialität beschränkt bliebe, wäre er nicht von neuen metaphorischen Dimensionen gerechtfertigt. Die entscheidenden Etappen dieser Expansion wurden von Malern eingeleitet: sie entzogen sich dem jahrhundertealten Nachahmungsauftrag und setzten auf autonome Gestaltzeichen. […] Die Pioniere der multimateriellen Eroberung der dritten Dimension heißen Picasso, Boccioni und Duchamp."[2]

Hofmann spricht hier von einer metaphorischen Dimension, die, nicht mehr beschränkt auf „schiere Materialität", „einen Gewinn an Wirklichkeit" – die „Eroberung der dritten Dimension" – mit sich bringe. Bedeutende künstlerische Leistung wird als künstlerischer Loslösungsprozess von der Abbildung der Wirklichkeit und Schaffung von nie Gewesenem konzipiert, wobei die Betonung der geistigen Dimension zentral ist. Dieses tradierte, geschlechtsspezifische diskursive Regelwerk, das die Aufwertung ‚hoher' Kunst und Künstlerschaft durch die Verknüpfung von Kreativität und Männlichkeitszuschreibungen mit sich bringt und das seit Beginn des 20. Jahrhunderts u.a. auch mit der „Entdeckung" oder „Entwicklung" abstrakter Kunst identifiziert wurde, strukturiert die Begleittexte der abge-

[2] Hofmann im Vorwort von: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1988), S. 7-8.

bildeten Sammlungsbestände. Exemplarisch soll als erstes der Text einer Abbildung einer Steinskulptur von Ulrich Rückriem angeführt werden (Abb. 18).

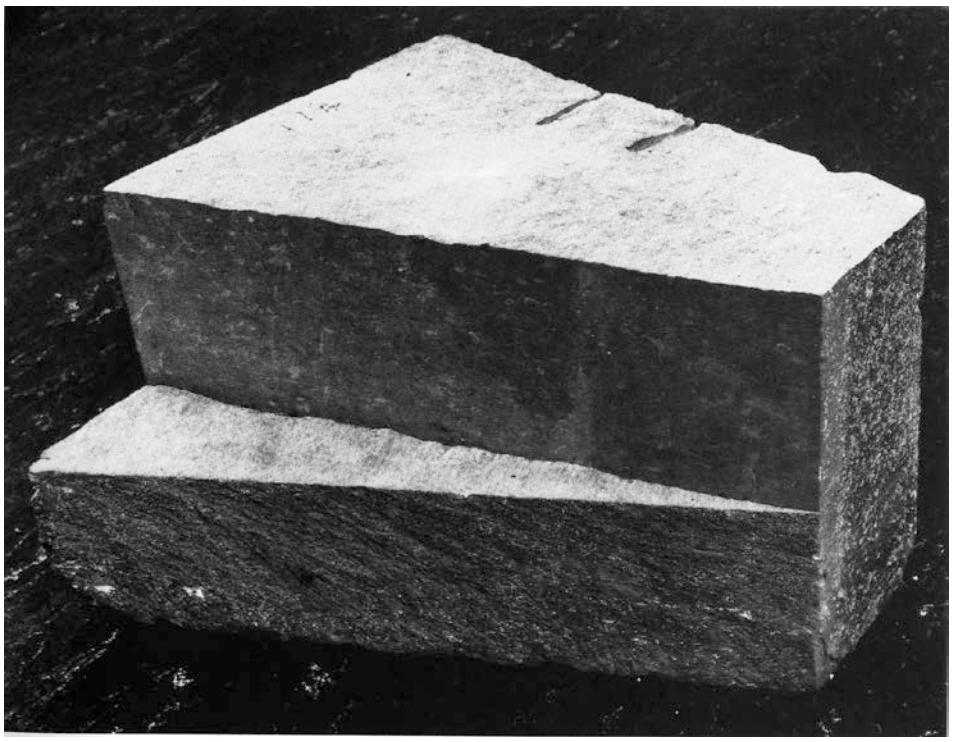


Abb. 18: Ulrich Rückriem, *Skulptur 1919*, 1978

Die Abbildung begleitet das folgende Zitat Paul Wembers[3]. Wember behauptet, dass „die erste subtile Leistung des Bildhauers ja bereits in der Auswahl des Steines [liegt]“[4]. Er verweist auf die geistigen Fähigkeiten des Künstlers/Bildhauers, die Künstlerschaft schlechthin charakterisiert, und markiert Rückriem so als Künstler: Jener wähle, von einer Vorstellung geleitet, die auf seiner ‚schöpferischen Kreativität’ basiert, das Material aus. Derselbe Diskurs strukturiert auch die Beschreibung der Plastik *Weiblicher Torso* (1955) des Bildhauers Gustav Seitz:

> „Eine füllige weibliche Gestalt als Halbakt mit bis in Hüfthöhe hochgefaltetem Unterrock, dessen Hänger oberhalb der Brüste angedeutet sind, steht in leichter Schrittstellung, die Hüfte nach rechts vorgeschoben und im Kontrapost die Schulterachse nach links vorgestellt. Das Ganze ist als ein Torso ohne Arme, Hals und Kopf gebildet; die Schenkel sind an der stärksten Stelle abgeschnitten. Die schwellenden Formen nehmen den Blick gefangen, aber leiten sehr schnell zu dem eigentlichen Thema der Skulptur über:

3 Ehemaliger Direktor des Kaiser Wilhelm Museums in Krefeld.
4 Paul Wember (1970) zitiert nach: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1988).

> Die Mehrachsigkeit im plastisch artikulierten Raum. Die Aufsicht, in diesem handlichen Format durchaus beabsichtigt, trifft zunächst auf die völlig gegenstandslose Schulterpartie; sie bietet sich nur als Griffende dar. Von hier aus lassen sich die Achsen von Brustkorb und Hüftregion ablesen, plastisch begleitet von den Schwellungen des Vorder- und Hinterkörpers. Die Zwischenzone der Rumpfregion, optisch akzentuiert durch die Querfalten des Rockes, vermitteln zwischen allen Richtungen."[5]

Die Aussage, dass die schwelenden Formen zum „eigentlichen Thema der Skulptur überleiten", weist an, die Installation auf einer formalästhetischen Ebene zu interpretieren. Anknüpfend an den geschlechtlich konnotierten Geist/Natur-Dualismus werden dem Künstler und Werk geistige Eigenschaft zugeschrieben: Der Künstler soll mit der Art und Weise der Gestaltung des Torsos ein formalästhetisches Ziel verfolgt haben, die sich in einer ungegenständlichen Formgebung ausdrücke, zum Beispiel die „gegenstandslose Schulterpartie". Dieser Abstraktionsprozess ist ein Verweis auf die geistige Leistung des Künstlers, die implizit von der Abbildung der Natur abgegrenzt wird. Auf das Konzept einer angeblich autonomen Kunst, die frei von abbildenden Bezügen zur Natur sei, greift auch die Beschreibung von Hans Arps Skulpturen zurück, von denen sich einige in der Sammlung der Kunsthalle befinden. In dem Katalog *Die Dritte Dimension* sind diese Skulpturen Arps in einem eigens dafür eingerichteten Raum in der Kunsthalle abgebildet (Abb. 19). Darunter findet sich das folgende Zitat des Künstlers, das unkommentiert bleibt:

> „Die Kunst ist eine Frucht, welche im Menschen wächst, wie die Frucht aus der Pflanze oder das Kind im Schoß der Mutter. Aber während die Pflanzenfrucht, die Tierfrucht, die Frucht aus dem Mutterleib autonome natürliche Formen annehmen, bedient sich die Kunst, die geistige Frucht des Menschen, meist solcher Formen, welche in lächerlicher Weise anderen Dingen ähnlich sind. Erst in unserer Zeit hat sich die bildende Kunst vom Abbild einer Mandoline, ein Präsident im Frack, einer Schlacht, einer Landschaft befreit. Die naturalistische, illusionistische Kunst ist Ersatz."[6]

---

5 Ibid., S. 410.
6 Hans Arp (1932) zitiert nach: Ibid., S. 41.

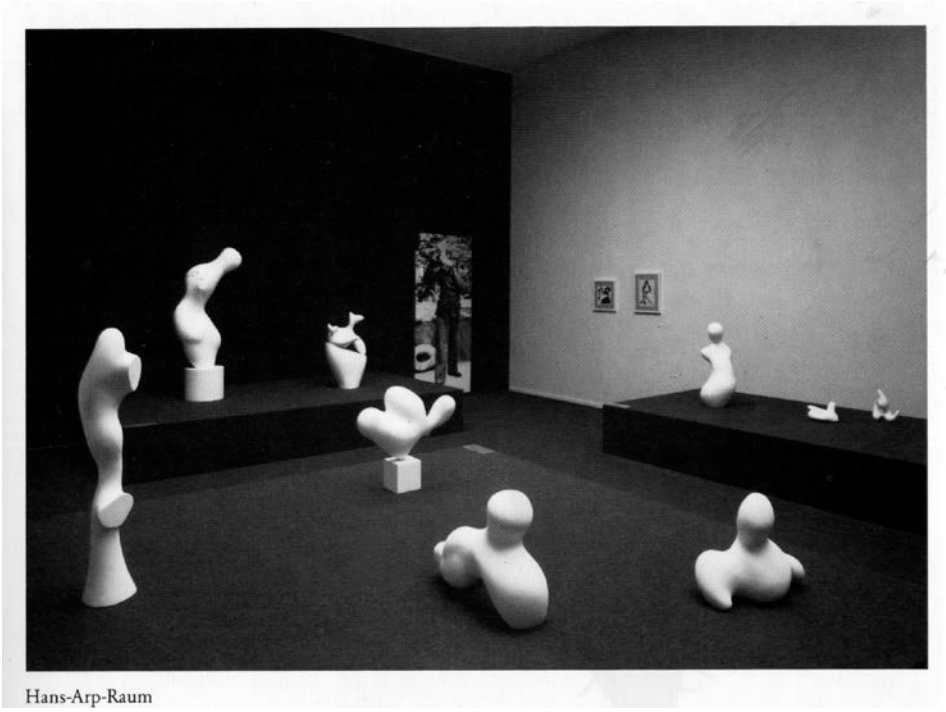


Abb. 19: Raum mit Skulpturen von Hans Arp in der Hamburger Kunsthalle, um 1988

Arp vergleicht den künstlerischen Akt u.a. mit einer Schwangerschaft. Aktuelle, ungegenständliche Kunst als künstlerisches Produkt wird über diesen Vergleich mit Begriffen wie „Autonomie", „Natürlichkeit" und „Befreiiung" charakterisiert. „Naturalistische, illusionistische" Kunst wird hingegen als „Ersatz" bezeichnet. Auf Grundlage der Hierarchisierung von Abstraktion und Autonomie und Abbildhaftigkeit findet eine Aufwertung abstrakter Kunst statt.[7]

‚Unbedeutende' Reproduktivität

Die moderne kunsthistorische Konzeption ‚bedeutender', männlich konnotierter schöpferischer Kreativität wird in den Diskursen der Kunsthalle durch die Überwindung von Natur charakterisiert. Letztere ist traditionell mit ‚Weiblichkeit' assoziiert.[8] In dem Katalog *Die dritte Dimension* finden sich die abwertenden Verweise auf abbildhafte Reproduktion, Nachahmung und Dekoration in der Regel in den Beschreibungen der Werke von Künstle-

7 Der letzte Aspekt zeichnet ebenfalls das Konstrukt ‚hohe Kunst' aus, wie beispielsweise Sigrid Schade in ihrem Aufsatz „Zu den ‚unreinen Quellen' der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch" belegte. Sie verweist auf „ein System der Oppositionen, das eine Hierarchie der Künste unterstützt, in der die höchste Kunstform diejenige ist, die sich von der Alltagswelt, der Materialität der menschlichen Bedürfnisse etc. befreit hat, und – so die Interpretation der Künstler – sich von den Reminiszenzen an die gegenständliche, d. h. sinnliche Welt gelöst hat." (Schade, Sigrid (2008b), S. 57) Nur durch die Leugnung ihrer Inspirationsquellen kann die abstrakte Kunst als ‚rein', bezeichnet werden, denn ihre Quellen zählen zur angewandten Kunst und symbolisieren ‚Weiblichkeit'.

8 Siehe Kapitel II.1. „Geschlecht als Wissenskategorie".

rinnen; der Katalog verzeichnet kaum als ‚abstrakt' oder ‚autonom' bezeichnete Werke von Künstlerinnen. Die Skulptur *Frauenschicksal* (1910/12) von Elena Luksch-Makowsky (Abb. 20) wurde 1926 im Hamburger Stadtpark aufgestellt und rund 40 Jahre später „aus Gründen des vorrübergehenden Schutzes"[9] von dem Eigentümer – der Hamburger Behörde Nord – als Leihgabe in die Sammlung der Kunsthalle gegeben.



Abb. 20: Elena Luksch-Makowsky, *Frauenschicksal*, 1911

[9] Bestandskatalog der Skulpturen.

Sie zählt somit zum Sammlungsbestand und wird in dem Bestandskatalog aufgeführt. Die Beschreibung im Katalog ist exemplarisch für die spezifischen abwertenden Zuschreibungen und die ihnen inhärenten Weiblichkeitskonstrukten an die Werke von Künstlerinnen:

> „Drei Kleinkinder knien bzw. sitzen vorn zwischen den Knien und seitlich […] um sie [die junge Frau/Mutterfigur] herum, womit das pyramidiale Sitzmotiv der Ugolino-Gruppe von Carpeaux […] kompositorisch *übernommen* wird. Sonst aber herrscht der lineare Fluß der Wiener Werkstätten vor und bestimmt die monumentale Erscheinung auf *kunstgewerbliche Weise*: Der *Charakter des Keramischen* wird an keiner Stelle verleugnet. Die Ausdrucksgebärden von Händen und Gesichtern ordnen sich dem *dekorativen Auftrag* dieser für den Stadtpark bestimmten *Gartenplastik* unter."[10]

Die Beschreibung ist durchzogen von abwertenden Zuschreibungen: Luksch bilde mit dem Werk Natur ab, zugleich reproduziere sie ein bereits bestehendes Werk und habe eine ‚angewandte' Arbeit geschaffen, die sie im Bezug (abhängig von) auf den Stil einer kunstgewerblichen Produktionsgemeinschaft kreiert habe. Das Werk bestehe aus einem kunstgewerblichen Material, der Keramik, es sei ein Auftragswerk, zweckgebunden und dekorativ. Der Hinweis „für den Stadtpark bestimmt" verweist darauf, dass das Werk nicht in ein Kunstmuseum gehöre. Luksch und ihr Werk wurden somit diskursiv aus dem Kanon der Kunstgeschichte ausgeschlossen.

Dass auch Kunstwerke von Künstlerinnen abgewertet wurden, die in Materialien gefertigt wurden, welche den traditionell ‚hohen' Künsten entsprechen, zeigt die Beschreibung eines der Werke der Künstlerin Anne Marie Carl-Nielsen. Der Sammlungskatalog bildet neben einer Kurzbeschreibung acht Kleinbronzen ab, die Nutztiere darstellen. Auch die diese begleitenden Kurztexte sind entlang abwertender, weiblich konnotierte Zuschreibungen an das Kunsthandwerk strukturiert. Beispielsweise wird über die Skulptur *Erschrockenes Schaf* (1887) (Abb. 21) geurteilt:

[10] Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1988), S. 276, Hervorhebung J.J.



Abb. 21: Anne Marie Carl-Nielsen, *Erschrockenes Schaf*, 1887

„Die Modelliertechnik ist flockig, bleibt aber im zeichnerisch beschreibenden Sinne dekorativ."[11] Die Beschreibung, „dekorativ zu bleiben" schreibt dem künstlerischen Schaffen von Carl-Nielsen explizit eine Stagnation zu und grenzt es durch den Begriff „dekorativ" von dem männlich konnotierten Konzept ‚geistiger' schöpferischer Leistung ab. Ihr Werk wird somit implizit mit stereotypen Weiblichkeitszuschreibungen belegt – und aus dem Kanon ‚abstrakter' Kunst, den der Katalog definiert, ausgegrenzt.

Ein ähnlicher Regulierungsprozess, der zu der Markierung einer Künstlerin als ‚das Andere' führt, wird über die Äußerung vollzogen, Carl-Nielsen sei eine „beliebte Tierbildhauerin"[12] gewesen. Durch diese Titulierung wird ihr nicht nur die ‚weiblich' konnotierte Abbildung der Natur zugeschrieben, die es ihr und ihrem Werk verunmöglicht, im Kontext der ‚männlich' konnotierten Gattung Bildhauerei[13] verortet zu werden. Die Zuschreibung „beliebt" gewesen zu sein, ordnet ihr Werk der dekorativen kunsthistorischen Kategorie zu, die sie automatisch aus dem Kanon ausschließt. Der Ausdruck „beliebt" gleicht jenem, der implizit die Skulpturen von Renée Sintenis im Kunsthallenführer der 1960er Jahre abwertete: Die dort vorgenommene Darstellung der „reizende[n] Tierbronzen"[14], hatte vermutlich zur Folge, dass ihre Skulpturen aus der Dauerausstellung in den folgenden Jahren gänzlich ausgeschlossen wurden.[15] Insofern ist es nicht verwunderlich, dass die in der Ausstellung zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zu sehende Bronze *Fußballspieler* (1927) von Renée Sintenis

---

11 Ibid., S. 134.

12 Ibid., S. 133.

13 Zur geschlechtlichen Codierung von Kunstgattungen vgl. Parker, Roszika/Griselda Pollock (1981), S. 50ff., speziell Bildhauerei am Beispiel von Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik, darunter Renée Sintenis, vgl. Cherdron, Anja (2001).

14 Hentzen, Alfred (1962), S. 44.

15 Ihre Werke wurden nach 1960 nicht mehr in den Sammlungsführern erwähnt, es ist davon auszugehen, dass sie nicht mehr in der Dauerausstellung zu sehen waren. Auch erwähnt die Inventardatenbank der Kunsthalle keine Ausstellung des exemplarischen Werkes *Stehendes Fohlen*.

im Sammlungsführer der 1980er Jahre ebenfalls diskursiv abgewertet wurde. So lautet die Beschreibung dieses Werkes, das eine männliche Figur unmittelbar nach dem Schuss eines Balls darstellt: „Die Funktion […] offenbart in sich keine Problematik, wie auch ein stilisierender Vorstoß ins nicht mehr anatomisch Anschauliche ausbleibt."[16]

Diskriminierende Markierung von Künstlerinnen

Die aufgeführten Ausschnitte aus dem Sammlungskatalog Ende der 1980er Jahre verdeutlichen, wie den Künstlerinnen mittels der Zuschreibung, ihre Werke seien abbildend, dekorativ, handwerklich usw., intellektuelle und geistige Kreativität abgesprochen wurden. Somit konnten sie aus der in dem Katalog als ‚hohe' Kunst gekennzeichneten Gruppe von Werken, die als autonome Gestaltzeichen funktionierten, ausgeschlossen werden. Nur vereinzelt wurden auch Werke von Künstlern abgewertet, indem ihnen die implizit weiblich konnotierten Eigenschaften zugesprochen wurden. Beispielsweise wurde das Werk *Dressierter Seelöwe* (ohne Jahresangabe) von Georg Roch mit dem Satz verurteilt: „Für eine rein dekorative Wirkung ist es zu realistisch, und umgekehrt zu dekorativ, um eine wirklichkeitsbezogene künstlerische Wirkung zu erzeugen."[17] Die folgende Tatsache verdeutlicht, dass hier auf Basis einer konstruierten Hierarchisierung der Künste vor allem Künstlerinnen diskriminiert wurden: Einzelnen Künstlern wurde trotz der Einordnung in die Kategorie der ‚abbildenden Kunst' jene das Künstlertum charakterisierende Kreativität nicht abgesprochen. Exemplarisch ist die Beschreibung der Skulptur *Löwe* (1904), von der August Gaul neben dem Exemplar für die Kunsthalle auch eines für die Berliner Nationalgalerie anfertigte. Sie wird durch ihre Beschreibung trotz beziehungsweise *gerade* aufgrund ihrer Gegenständlichkeit im Kontext der hohen Kunst platziert: „[D]ie Perfektion der Entsprechung im anatomischen Kontext wie an der von Übergängen lebenden Oberflächen durchbricht nicht den Rahmen der bereits zum Gemeinplatz gewordenen Hoheit dieses Raubtieres."[18] Es wird die angebliche Bedeutung des abgebildeten Gegenstandes als Argument für die künstlerische Leistung des Künstlers angeführt: der Künstler habe sich aufgrund des Motivs dicht an die Vorgabe der Natur halten müssen. Auch weniger bekannte Künstler werden gleichermaßen aufgewertet. Beispielsweise werden auch die sieben Tierskulpturen von Ernst Freiherr von Hay (Abb. 22), von denen sechs Rinder – also Tiere

16 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1988), S. 416.
17 Ibid., S. 355.
18 Ibid., S. 177.

aus der Landwirtschaft wie auch die Tiere der Künstlerin Carl-Nielsen – darstellen, im selben Katalog mit positiver Bedeutung erzeugenden Worten beschrieben: „Ein Ochse schreitet vor sich hin. Die zwitterhafte Anatomie ist mit präziser Detailkenntnis wiedergegeben und dem Verhaltensausdruck überzeugend beigeordnet.“[19]

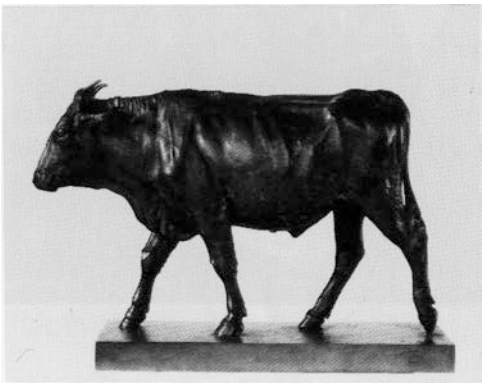


Abb. 22: Ernst Freiherr von Hay, *Schreitender Ochse*, ohne Jahresangabe

Vor dem Hintergrund ideologischer geschlechtsspezifischer Diskriminierung lässt sich außerdem erklären, dass das Geschlecht von Künstlerinnen auch in anderen Praktiken immer wieder explizit betont wurde. Die Markierung von ‚Männlichkeit' blieb dagegen in den Diskursen der Kunsthalle aus. Lediglich in den 1960er Jahren lassen sich vereinzelte Beispiele finden, die der expliziten Aufwertung eines Künstlers und seinem Werk mittels der positiven Konnotation von Männlichkeitszuschreibungen dienen. So wird im Kunsthallenführer von 1962 über Karl Schmidt-Rotluff geäußert: „Karl Schmidt-Rotluff (geb. 1884) verwirklichte den neuen Stil in seiner rustikaleren, männlichen Weise.“[20] Symptomatisch für die Markierung der Weiblichkeit von Künstlerinnen ist der folgende Kommentar von Heise über Anita Rée, der in den privaten Bereich der Künstlerin eingreift und dies mit einer generell entwertenden Aussage über ein spezifisch weibliches Leid und Unglück ihres Kunstschaffens rechtfertigt.

> „Wenn ich es wage, abschließend noch ein ganz persönliches Wort aus ihrer [Anita Rée] Intimsphäre zu überliefern, so tue ich es in der Überzeugung, daß sie nicht nur ihre eigene Tragik, sondern die aller Künstler überhaupt und namentlich derer weiblichen Geschlechts so deutlich erkennen lässt.“[21]

19 Ibid., S. 203.
20 Hentzen, Alfred (1962), S. 33.
21 Heise, Carl Georg (1969), S. 9.

Künstlerin-Sein wird hier als ‚von Natur aus' ‚anders' als Künstler-Sein markiert und zugleich als eine essentialistische Differenz zwischen Mann und Frau manifestiert/problematisiert. Dass die scheinbar natürliche ‚Andersartigkeit' von Künstlerinnen mit dem benannten geschlechtsspezifischen Konzept von Kreativität verknüpft ist, macht Heise in seiner Schrift über Rée ebenfalls deutlich: „Mag sein, dass diese Aufgeschlossenheit für die Kunst anderer ein spezifisch weiblicher Zug sei [den Rée zeige, J.J.], so beweist er auch die Vielseitigkeit ihrer Interessen und künstlerischen Bildung."[22] Heise verknüpft hier Reproduktion/fehlende Kreativität mit weiblicher Künstlerschaft, die er Fall Rées positiv wendet.

Ein weiteres Beispiel aus den 1980er Jahren für die Fortschreibung der Diskriminierung von Künstlerinnen auf Grundlage einer angenommenen natürlichen Geschlechterdichotomie ist der Diskurs der Ausstellung *Dreimal Deutschland: Lenbach. Liebermann, Kollwitz*[23]. Die scheinbar positive Bewertung Käthe Kollwitz' geht mit einer abwertenden Zuschreibung an die Künstlerin einher, die auf der Antithese des Konzeptes von Kreativität beruhen. Obgleich die Ausstellung die Künstlerin durch die umfangreiche Präsentation ihrer Werke würdigte, wurde ihr Werk als nicht ‚autonome' Kunst markiert und damit verworfen. Den Ausstellungsmachern ging es darum, „die Zeitgenossenschaft der drei an Alter, sozialer Herkunft und Wirksamkeit unterschiedlichen Künstlern aufzuzeigen, die in ihren Werken Zeugnis ablegen von der, wenn auch nur zum Teil, gemeinsam erlebten und gestalteten Epoche der deutschen Geschichte"[24]. Während Lenbach als eine Art „Hofmaler"[25] der Hohenzollern deklariert wurde, der „die Schönheit als Zweck der Kunst"[26] suchte, wurde Kollwitz als sein Gegenüber dargestellt, für die „politisches und soziales Engagement ihrer Arbeit Vorrang"[27] gehabt habe: Sie sei eine Künstlerin der „Wirklichkeitskunst"[28]. Liebermann nehme die Position zwischen den beiden Polen ein.[29] Während Lenbach als elitär und autoritätsgläubig dargestellt wird, wird Kollwitz als persönlich und sozial engagiert gezeichnet. An diese Darstellung wird der Gebrauch der Grafik von Kollwitz gekoppelt: Die Grafik sei ein Instrument ihres Engagements gewesen, durch das

22 Ibid., S. 8.
23 23.10.1981 – 28.2.1982.
24 Hohl, Hanna (1981a), S. 8.
25 Hohl, Hanna (1981c), S. 40.
26 Ibid.
27 Ibid.
28 Ibid.
29 Vgl. Ibid.

Kollwitz sich „bewusst vom Ziel ‚reiner' Kunst entfernt"[30] habe. Obgleich „der Aspekt des zeitbedingten Engagées zugunsten des rein Künstlerischen zurücktrat"[31], sei für Kollwitz der sozialpolitische Aspekt schlussendlich wichtiger gewesen als der künstlerische. Auf diese Tatsache, wie auch darauf, dass sie weiblichen Geschlechts war, wird zurückgeführt, dass Lichtwark keine Werke von ihr kaufte, sondern erst durch seinen Nachfolger, Gustav Pauli, Werke von ihr in die Sammlung gelangten.[32] Beide Aspekte werden auch miteinander verknüpft, wenn die Kunsthalle feststellt, dass Heise in ihr „eine Art gutes Gewissen"[33] gesehen habe, obgleich er Künstlerinnen grundsätzlich nur „rezeptive, keine eigentlich schöpferische Kraft"[34] zugesprochen habe. Die Ausstellung von 1982 schließt sich dieser Meinung an, indem die Position noch mit einem biografischen und geschlechterstereotypen Argument untermauert wird. Kollwitz wird zugeschrieben, dass sie ihre Kunst selbst im Kontext des sozialen Engagements betrachtet und dies, ihrer Rolle als Frau entsprechend, positiv für sich ausgelegt habe:

> „Diesen Einwand hat sie [Kollwitz] selbst gegen sich verspürt und bescheiden, doch positiv für sich ausgemünzt. Sie selbst sah sich nicht als das Genie, das alle Bestrebungen einer neuen Kunst in sich zusammenfasse, sondern als den *guten Künstler*, der seine Arbeit in den Dienst der Anforderungen seiner Epoche stelle nach der Devise: ‚*Das Genie kann wohl vorauslaufen und neue Wege suchen, die guten Künstler aber, die nach dem Genie kommen – und zu dessen rechne ich mich – haben den verlorenen Konnex wieder zu schaffen.*'"[35]

Dass die Markierung von Künstlerinnen als weiblich auch in den 1990er Jahren auftritt, verdeutlicht der folgende Tatbestand: Künstlerinnen wurden in den Ausstellungsführern durch Nennung ihres Vornamens als Frauen kenntlich gemacht. Exemplarisch ist der Sammlungsführer der Sammlung der Gegenwartskunst seit Mitte der 1990er Jahre, der (lediglich) jeweils ein Werk zweier Künstlerinnen, Sophie Taeuber-Arp und Rebecca Horn,[36] vorstellte. Während sämtliche Künstler nur mit Zunamen erwähnt wurden, wurden stets auch die Vornamen der beiden Künstlerinnen genannt: Horn wird als Rebecca Horn angeführt, Taeuber-Arp wird nur Sophie genannt.

30 Hohl, Hanna (1981b), S. 83.
31 Gunter Thiem zitiert nach: Ibid.
32 Hohl, Hanna (1981a), S. 9-10; Hohl, Hanna (1981b), S. 83.
33 Hohl, Hanna (1981b), S. 83.
34 Ibid.
35 Ibid., darin ein Zitat von Kollwitz aus ihren Tagebüchern; Hervorhebung im Original.
36 Zu Taeuber-Arp siehe S. 112 und zu Horn S. 128 in: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1994a).

Geschlechterkonstruktionen in den Gattungshierarchien

Mit der Aufwertung von Kunst auf Basis der Verschränkung von Künstlerschaft und Kreativität geht in der tradierten kunsthistorischen Ordnung die Hierarchisierung der Kunstgattungen einher.[37] Auch in Praktiken der Kunsthalle wurde diese Hierarchisierungen fortgeschrieben, wie die beiden folgenden Beispiele belegen. Im Kunsthallenführer der 1960er Jahre ist die Geschlechterkonstruktion in die Hierarchisierung der Malerei der Romantik und des Biedermeiers eingeschrieben:

> „Neben der Malerei der Romantik, die von ihrem Wesen nach nur von einigen starken Persönlichkeiten getragen sein konnte, ging eine *in ihren Ansprüchen bescheidenere* Kunst einher, die mit *liebevoller Andacht* und vielfach auch mit *malerischer Verzauberung die sichtbare Umwelt spiegelte* in Landschaft, Stadtbild, Bildnis und Sittenbild."[38]

Die Begriffe, mit denen Biedermeier beschrieben wird – hier kursiv hervorgehoben –, entsprechen den stereotypen Zuschreibungen an Weiblichkeit, die sich auf weibliche Rollenbilder des 19. Jahrhunderts zurückführen lassen, wie bereits in Kapitel II.2 gezeigt. Es wird mittels dieser Zuschreibungen suggeriert, dass diese ‚einfachere' Kunstrichtung eine Vielzahl von mittelmäßigen Kunstschaffenden ausführte. Dies ist aufgrund der Annahme möglich, dass Biedermeier eine reproduktive Kunstrichtung war, während die Malerei der Romantik mit dem Kunstschaffen einzelner ‚Genies' verknüpft wurde.

Es fand gleichermaßen eine Aufwertung von Kunstgattungen entlang der traditionellen geschlechterstereotypen Ordnung statt. 1993 wurde die Ausstellung *Ein Jahrhundert des Holzschnitts* in der Kunsthalle präsentiert. Es wurden Holzschnittdrucke von einundzwanzig, im kunsthistorischen Kanon hoch bewerteten Künstlern wie Paul Gauguin, Max Beckmann, Joseph Beuys und Donald Judd sowie einer einzigen Künstlerin, Käthe Kollwitz, ausgestellt mit dem Versprechen, einen Überblick von Holzschnittarbeiten des 20. Jahrhunderts zu bieten. In der Ausstellung waren abgesehen von der einen Ausnahme nur Werke von bereits kanonisierten Künstlern ausgestellt. So vermittelte die Ausstellung den Eindruck, dass im vergangenen Jahrhundert nur Künstler Holzschnitte angefertigt hatten und – abgesehen von einer Ausnahme –Künstlerinnen nicht. Die Gattung wurde somit männlich besetzt und als ‚bedeutend' markiert. Unterstützt wurde dieser Aufwertungspro-

---

37 Siehe Kapitel II.1, „Geschlecht als Wissenskategorie".
38 Hentzen, Alfred (1969a), S. 24, Hervorhebungen J.J.

zess durch die diskursive Gleichsetzung von Holzschnitt mit einer bereits etablierten Technik der ‚hohen' Künste:

> „Wie ein Bildhauer schlägt der Künstler die Formen des zu druckenden Holzschnitts aus dem Holzblock. Diese Verwandtschaft zum plastischen Arbeiten macht verständlich, dass Bildhauer unter den Holzschneidern besonders häufig sind und dass als Reliefs gearbeitete Holzskulpturen auch als Holzschnitte abgezogen oder Druckstöcke als Kunstwerke ausgestellt wurden."[39]

In diesem Zitat werden aufgrund der Nennung „der Künstler" Künstlerinnen ausgeschlossen, es wird die körperliche Kraftanstrengung der Arbeit betont, die, so weckt es die Assoziation, leichter von Männern erledigt werden könnte. Mit dem Verweis auf die Verwandtschaft wird die Gleichwertigkeit von Skulptur und Holzstock betont.

IV.2. Der Künstler als Zentralfigur

„Die Konstituierung des Künstlers als paradigmatisches Subjekt im Humanismus und Neuplatonismus […] ist […] eng mit geschlechtsspezifischen Konzeptionen von Kreativität und Produktivität verknüpft."[40] In diesem Sinne wurde über den gesamten Untersuchungszeitraum in den Praktiken des Ausstellens und Sammelns der Hamburger Kunsthalle das Künstlergenie als Zentralfigur hinweg konzipiert. Kunstgeschichte wurde entlang der Konzeption singulärer Genies dar- und hergestellt.

Die Herausstellung einzelner Künstlergenies

Die Hervorhebung einzelner, herausragender Künstlergenies wird am eindrücklichsten durch den großen Anteil monografischer Ausstellungen im Programm der Kunsthalle belegt. Sie schließen an das tradierte kunsthistorische Textformat der Künstlerbiografie an. Für die vorliegende Untersuchung wurden sämtliche in den Jahresberichten aufgeführten Ausstellungen zwischen 1960 und 1999 gezählt, das heißt es wurde nicht zwischen ausgestellten Kunstwerken mit dem Entstehungsdatum vor oder nach 1900 unterschieden. Alle übrigen Ausstellungen, auch Gruppenausstellungen mit namentlich genannten Künstler/

39 Hamburger, Kunsthalle (Hg.) (1993), S. 8.
40 Ibid., S. 154-155.

-innen ohne Thema, wurden als Themenausstellung gerechnet. Das Ergebnis ist, dass von den 71 präsentierten Ausstellungen in den 1960er Jahren 21 Einzelpräsentationen eines Künstlers oder einer Künstlerin waren. In den 1970er Jahren waren von den 136 Ausstellungen 61 monografisch ausgerichtet. In den 1980er Jahren waren 77 von 109 monografische Schauen. Von insgesamt 144 Präsentationen in den 1990ern waren 103 die eines Künstlers beziehungsweise einer Künstlerin. Das bedeutet, dass in den 1960er Jahren der Anteil monografischer Ausstellungen schon fast die Hälfte der in der Kunsthalle präsentierten Ausstellungen umfasste und ihr Anteil in den kommenden Jahrzehnten noch stark anstieg. In den 1980er Jahren wurden in der Kunsthalle doppelt so viele monografische wie andere Ausstellungen gezeigt. In den 1990er Jahren stieg der Anteil monografischer Ausstellungen am gesamten Ausstellungsprogramm nochmals an, so dass zweieinhalb Mal so viele monografische als übrige Ausstellungsformate präsentiert wurden. Monografische Ausstellungen profitieren von dem von feministischen Wissenschaftlerinnen benannten Effekt, dass schon die Nennung signifikanter Eigennamen traditionell Genialität indiziert.[41] Entsprechend wurden diese Ausstellungen mit Künstlernamen betitelt, teilweise noch spezifiziert durch ein Thema oder eine zeitliche Periode: Beispielhaft sind in den 1960er Jahren *Der späte Corinth: Das graphische Werk*[42], *Wassily Kandinsky. Fünfzig Gemälde aus dem Besitz der Solomon R. Guggenheim Foundation*[43] und *Pablo Picasso. 374 graphische Blätter aus dem Jahr 1968*[44], in den 1970er Jahren *Walter Pichler. Zeichnungen*[45], *Otto Dix. Der Krieg*[46] und *Markus Lüppertz*[47], in den 1980er Jahren *Detlef Birgfeld: das Profilierungskarussel*[48], *Christo – Surrounded Islands*[49] und *Georg Baselitz. Bilder 1961 bis 1987*[50], in den 1990er Jahren *Christian Boltanski. Inventar*[51], *Max Beckmann – Selbstbildnisse*[52] und *Matisse. Jazz*[53]. Unterstützt wurde dieses Instrument der Bedeutungserzeugung durch die regelmäßige Veröffentlichung begleitender Kataloge/Monografien. In den 1990er Jahren änderte sich die Sammlungspolitik

41 Vgl. Kapitel II.1, „Geschlecht als Wissenskategorie".
42 Ohne genaue Angabe, 1960.
43 8.5.–24.5.1964.
44 11.6.–10.8.1969.
45 11.2.–19.3.1972.
46 24.1.–15.3.1974.
47 15.4.–29.5.1977.
48 28.6.–3.8.1980.
49 8.2.–7.4.1985.
50 22.7.–4.9.1987.
51 12.4.–9.6.1991.
52 19.3.–23.5.1993.
53 18.5.–12.9.1999.

der Kunsthalle zugunsten der Herausstellung einzelner Künstler/-innen. Die Sammlungsstrategie zielte jetzt darauf ab,

> „möglichst Werkkomplexe Maßstäbe setzender Künstler, darüber hinaus aber und darum herum, wie es einem Museum ansteht, Werkgruppen verwandter Künstler, um Bewegungen und vielfältige künstlerische Terrainerkundungen anschaulich machen zu können. Das Motto hätte ein Wort von Donald Judd sein können: ‚Es sollen so viele Werke eines Künstlers versammelt werden, dass man versteht, was er denkt'."[54]

Während zuvor „Belegstücke" gesammelt worden waren – das heißt, dass einzelne Werke bestimmter Künstler/-innen –, wurden durch die Sammlungspolitik in den 1990er Jahren einzelne Individuen hervorgehoben. Das Ziel war, jeweils das gesamte Œuvre bzw. Teile dessen von einer Künstlerin oder einem Künstler zu erwerben.[55] Der Ankauf von Werken zeitgenössischer Künstler/-innen, die nicht als Künstlergenies definiert wurden, diente dazu, das Schaffen des/r ‚Herausragenden' zu ‚erläutern':

> „Dass trotz der Hilfe von Sammlern, Stiftungen und Mäzenen manche Wünsche nicht mehr zu erfüllen waren, liegt auf der Hand. Zu jedem stolz erworbenen Werk von Bruce Naumann oder Gerhard Richter, Andy Warhol oder Sigmar Polke ließen sich gleich mehrere nennen, die noch unbedingt zur Abrundung und zur angemessenen Repräsentation des Künstlers und seines Vorhabens oder zur Darstellung einer wesentliche Bewegung dazu gehört hätten."[56]

Die Einladung eines Künstlers – Georg Baselitz – zur Eröffnung der Galerie der Gegenwart, um neben dem damaligen Bundespräsidenten Roman von Herzog eine Ansprache zu halten,[57] zeugt ebenfalls von der Gleichsetzung des Herausragenden mit der künstlerischen Leistung Einzelner. Ein weiteres Beispiel ist die Nennung von jeweils vier Künstlernamen für jede der vier Abteilungen auf dem gegenwärtigen Übersichtsplan der Hamburger Kunsthalle (siehe auch Abb. 30). In der Abteilung „Klassische Moderne" wurden Paul

54 Schneede in: Heinrich, Christoph/Nicola Müllerschön (Hg.) (2007), S. 7.

55 In den 1990er Jahren wurden neben Werken des 19. Jahrhunderts vorzugsweise zeitgenössische Werkgruppen gesammelt, um einen Einblick in die Œuvres zu gewähren, vgl. Sager, Peter (1997b), S. 10. Durch das Sammeln von größeren Werkkomplexen einzelner ‚bedeutender' Künstler/-innen sollte sich auf das klassische Konzept des Hauses bezogen werden.

56 Ibid.

57 Vgl. Ibid.

Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann und Edvard Munch durch ihre namentliche Nennung herausgestellt und als ‚herausragende' Künstler inszeniert.

Es wurde auch am Paradigma des herausragenden Künstlers als Einzelpersönlichkeit festgehalten, wenn Gemeinschaftswerke ausgestellt und angekauft wurden. Dies zeigt die Analyse des Katalogtextes der Ausstellung *Günter Brus und Arnulf Rainer*, gemeinsame Werke 1986 präsentiert wurden. Der Katalog stellte die beiden Künstler als miteinander konkurrierende „Hauptfiguren der Kunst"[58] dar. Eine Zusammenarbeit wurde aus Sicht der Ausstellungsmacher nur möglich, weil Arnulf Rainer „die Größe"[59] gehabt habe, seinerseits angefangene Werke an Brus weiterzugeben, der sie weiterbearbeitete. Als Ursache der angeblichen Künstler-Konkurrenz werden ökonomische Gründe angeführt: „Die Welt der Wirtschaft hat ihre Umgangsformen und ihre Wertvorstellungen auch der Kunst aufgeprägt."[60] Künstler/-innen seien der andauernden Gefahr ausgesetzt, dem Anderen zu unterliegen und damit aus dem Kanon gelöscht zu werden. Deshalb ist es für den Kunsthistoriker Arnulf Meifer „bemerkenswert und bewegend"[61], dass sich die beiden Künstler „ohne Eifersucht, neidlos und ohne Konkurrenzdenken auf das riskante Unternehmen gemeinschaftlicher Arbeit einlassen"[62] würden. Durch die Koppelung der Fähigkeiten zweier ‚Herausragender' würde die Qualität des gemeinsamen Kunstprodukts gesteigert: Obwohl Rainer es selbst abstreite, findet Meifer durch die Zusammenarbeit zweier ‚Meister' in den gemeinsamen Arbeiten „Vollendung und Perfektion erreicht"[63]. Dessen ungeachtet ging es dem Autor in seinem Artikel kunsthistorischer Tradition entsprechend darum, die Entstehungsumstände der gemeinsamen Werke von Rainer und Brus und den jeweiligen Anteil der beiden ‚Handschriften' am geistigen Prozess und am anschaubaren Endergebnis auszumachen[64] – und dadurch erneut zwei Einzelpersönlichkeit zu konstruieren.

„Große Meister"

Herausragende Bedeutung einzelner Künstler wurde mittels traditioneller, teils explizit männlich konnotierter sprachlicher Formulierungen markiert. Beispielsweise wurde der

58 Meifer, Arnulf (1986), S. 91.
59 Ibid.
60 Ibid.
61 Ibid.
62 Ibid.
63 Ibid.
64 Ibid.

Begriff Meister wie auch entsprechende Synonyme im gesamten Untersuchungszeitraum für die Nennung von Künstlern, aber nicht von Künstlerinnen verwendet. Synonym wurde der Begriff Meisterwerk für die Werke der Künstler gebraucht. In dem Bestandskatalog der 1980er Jahre begleitet beispielsweise das folgende Zitat Alfred Hentzens das Werk *Geschlagener Catcher* (1963/66) von Gustav Seitz (Abb. 23):

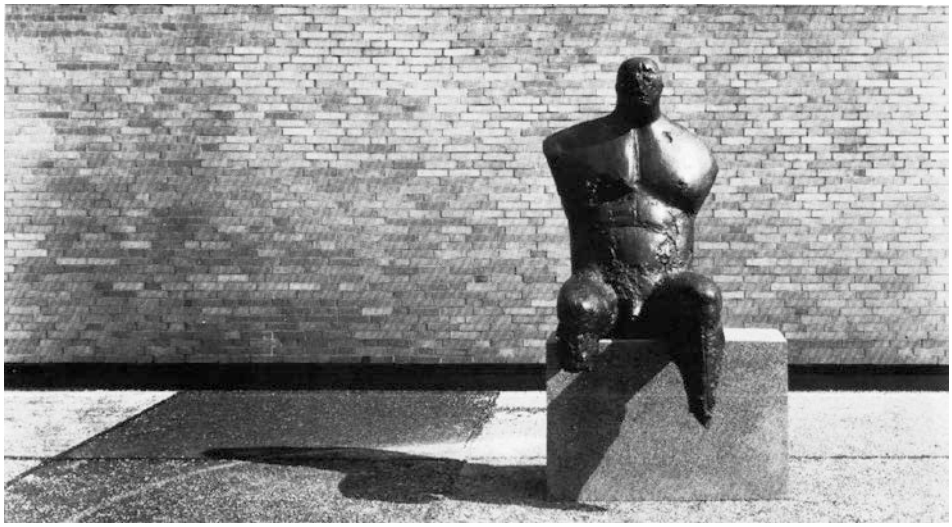


Abb. 23: Gustav Seitz, *Geschlagener Catcher,* 1963/66

> „Die tragische Gestalt des riesigen Torso, die ihn dreieinhalb Jahre beschäftigte, ist nicht nur die in den Maßen größte Plastik, die je seine Werkstatt verlassen hat, sie erscheint uns heute als so etwas wie die reife Verdichtung, die Summe seiner lebenslangen Bemühungen, als sein Meisterwerk."[65]

In demselben Duktus wird auch über Georg Grosz' Werke in einem Ausstellungskatalog von 1986 geschrieben: „Wie die Blätter von Goya sind sie Kunstwerke höchsten Randes, zeichnerische Meisterwerke, einzigartig in ihrer Zeit und so vollkommen in der Einheit von politischem Bewußtsein, moralischer Verantwortung und künstlerischer Prägnanz, daß sie bis heute keine Nachfolge gefunden haben."[66] Doch nicht nur einzelnen Werken, sondern auch ganzen Gruppen von Werken aus den Sammlungsbeständen wurde zugeschrieben, Werke von ‚Meistern' zu sein. In den 1960er Jahren wurden die Werke aus der Kunsthallensammlung unter dem Titel Meisterwerke präsentiert. Der Katalog der Sammlung der Werke aus dem 20. Jahrhundert, der 1969 publiziert wurde, trägt beispielsweise den Titel *Katalog der Meister des 20. Jahrhunderts der Hamburger Kunsthalle*. Mit diesem Titel wird an die

---

65 Hentzen, 1984, zitiert nach: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1988), S. 48.
66 Schneede, Uwe (1986), S. 33.

Titel älterer Kataloge angeknüpft, die ebenso den Begriff Meister im Titel enthielten, wie beispielsweise „Neuere Meister“ von 1927.[67] Von den Bestandskatalogen, die dagegen 2007 erschienen, [68] trug nur jener, der eine Übersicht über die Bestände älterer Kunstwerke enthielt, weiterhin den Begriff Meister: *Die Gemälde der Alten Meister*[69]. Dass auch in Bezug auf zeitgenössische Künstler der Meisterdiskurs fortgeschrieben wurde, belegt die Aussage des Direktors der 1990er Jahre, der in einem Interview die oberste (!) Etage in der Galerie der Gegenwart, als „die Etage der Weltmeister“ bezeichnete:[70] „‚Natürlich interessiert es Baselitz, wie stark Richter vertreten ist, und umgekehrt. Das ist ja die Konkurrenz der Weltmeister' […].“[71]

Dieselben Implikationen trug die Zuschreibung des Adjektivs „groß“. Diese Formulierung lässt sich vielfach in dem Kunsthallenführer der 1960er Jahre finden. In dem Text wird Ernst Barlach als „großer Bildhauer, Zeichner und Dichter“[72] bezeichnet, Henri Matisse als „großer Maler“[73], ebenso wie auch Paul Klee und Lyonel Feininger[74]. Es wurden aber nicht sämtliche in der Kunsthalle ausstellenden Künstler/-innen zu Künstlerheroen gemacht. In demselben Führer wurde vor allem jüngeren Künstler/-innen diese Zuschreibung nicht oder weitaus seltener zuteil.[75] In der Regel wurden bereits von der allgemeinen Kunstgeschichtsschreibung anerkannte Künstler/-innen in den Texten mit den aufwertenden Attributen belegt. Es findet somit eine wiederholte Festschreibung der bereits für herausragend befundenen und damit auch schon in die Geschichtsschreibung eingegangenen Künstler statt. Auch in den 1990er Jahren wurden einzelne Künstler durch entsprechende begriffliche Bewertung aufgewertet: „Daneben waren es starke Positionen einzelner Künstler, die bis heute großen Einfluss haben, wie Joseph Beuys und Reiner Ruthbeck.“[76] In den 1970er und 1980er Jahren waren dergleichen sprachliche Wendungen

---

67 Laut Kunsthalle waren zum Zeitpunkt dieser Veröffentlichung Bestandskataloge von Gemälden des 19. Jahrhunderts nicht unüblich. Allerdings stellt ein Bestandskatalog von Werken aus dem 20. Jahrhundert ein Ausnahme dar, vgl. das Vorwort von Hentzen, Alfred (1969b), ohne Seitenangabe.

68 Abgesehen von einem Bestandskatalog (*Die Dritte Dimension*) erschienen in der Zwischenzeit keine weiteren Bestandskataloge. Der Obertitel der Kataloge lautete 2007 sachlich *Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle*, und der Titel des Bandes, der Bestände der Galerie der Gegenwart umfasste, schlicht: *Die Galerie der Gegenwart. Gemälde, Objekte, Installationen.*

69 Sitt, Martina (Hg.) (2007).

70 Die dort vertretenen Künstler waren zu diesem Zeitpunkt Daniel Richter, Georg Baselitz und Markus Lüpertz.

71 Sager, Peter (1997a), S. 32.

72 Hentzen, Alfred (1969a), S. 43.

73 Ibid.

74 Vgl. Ibid., S. 35.

75 Vgl. die Beschreibung jüngerer Bildhauer/-innen in: Ibid., S. 47.

76 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1997c), S. 35.

weniger gebräuchlich, und es lassen sich vereinzelt Brüche mit dem tradierten Konzept ausmachen. Die Verwendung der tradierten Redewendungen war tendenziell stärker ausdifferenziert. So heißt es in dem Sammlungsführer der 1980er Jahre über Henry Moor: er gelte „heute neben Pablo Picasso als einer der bedeutendsten Bildhauer“[77], und Hans Arp wird dort als „der herausragendste [sic!] Bildhauer der ersten Jahrhunderthälfte“[78] bezeichnet. Dies kann als Einschränkung des Universalitätsanspruchs, der mit diesen Zuschreibungen einhergeht, interpretiert werden. Statt zu behaupten, dass Moore einer der bedeutendsten Bildhauer *sei*, wird gesagt, dass er als solcher gelte. So wird auf unterschiedliche Meinungen verwiesen. Zugleich wird die Position der Kunsthalle markiert. Der Sammlungsführer folgt dem allgemeinen kunsthistorischen Kanon. Indem im Führer angefügt wird, dass „er es zumindest in den vierziger und fünfziger Jahren“[79] gewesen sei, wird die Behauptung darüber hinaus noch historisch situiert.

Der Künstler als Autor(ität)

Traditionell sind mit dem Geniekonstrukt geschlechtsspezifische Konzepte von Autorschaft, Autorität und Authentizität eng verwoben.[80] Diese Verknüpfung war auch dem Konzept von Künstlerschaft, das in der Kunsthalle re-/produziert wurde, eingeschrieben. Beispielsweise wurden Künstler/-innen mit ihren Werken über Fotografien und dergleichen Repräsentationen in Ausstellungen und Ausstellungskatalogen verbunden, so dass Autorschaft, Autorität und Authentizität bezeugt wurden. Exemplarisch ist die Inszenierung der Skulpturen von Hans Arp vom Frühjahr 1976 bis Ende der 1980er Jahre.[81] Diese waren in einem eigenen Raum aufgestellt worden, der als einziger im Übersichtsplan der Räume auch einen Künstlernamen trägt: „Arp und die Surrealisten“[82]. Die weißen Skulpturen wurden vor vorwiegend dunklem Grund – Boden wie Wände – präsentiert. Von der dunklen Wand hob sich eine Fotografie ab, die den Künstler in Lebensgröße zeigt (siehe Abb. 19, Seite 83). Sie zeigt den Künstler, der dem Betrachter/der Betrachterin zugewandt ist, sie/ihn anblickt, eine seiner Skulpturen hoch hält und ihr/ihm entgegenstreckt. Die Skulptur wird auf diese Weise hervorgehoben. Diese Geste lässt keinen Zweifel daran, dass

77 Hofmann, Werner (1985), S. 241.
78 Ibid., S. 239.
79 Ibid., S. 241.
80 Vgl. Kapitel II.1, „Geschlecht als Wissenskategorie“.
81 In dem Führer der 1990er Jahre ist der Raum Rebecca Horns Arbeiten überlassen, vgl. Raumplan in: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1997b).
82 Vgl. Raumplan des Kunsthallenführers von 1985, Innenseite des Buchdeckels in: Hofmann, Werner (Hg.) (1985)

er der Urheber des Werkes auf dem Foto – und damit auch der Werke in dem Raum – ist. Des Weiteren tauschen fotografische Künstlerdarstellungen regelmäßig in Ausstellungskatalogen auf. Beispielsweise wird auf den ersten Seiten des Katalogs der Ausstellung *Georg Grosz. Die Berliner Jahre* Grosz auf zwei Fotografien bei der Arbeit gezeigt. Sie verweisen auf den Künstler als Urheber seiner Kunst: er wird in Aktion bei seiner ‚schöpferischen' Arbeit gezeigt. Das erste Bild mit der Bildunterschrift *Georg Grosz, Berlin, 1920*[83] zeigt ihn beim Anschauen/Auswählen/Prüfen von Bildmaterial.[84] Das zweite Foto stellt ihn in traditioneller Künstlerpose mit der Palette und dem Pinsel in der Hand vor seinem Werk, leicht auf die Bildbetrachter/-innen herabblickend, dar.

Doch nicht nur die Fotografie des Künstlerautors be-/erzeugte die Authentizität des jeweiligen Werkes. Beispielhaft für eine andere, implizit Künstlerschaft mit Autorschaft verschränkende diskursive Geste der Kunsthalle sind die in den 1990er Jahren eingerichteten „Künstlerräume". Wie auch andere Kunstmuseen hatte die Kunsthalle zu diesem Zeitpunkt verstärktes Interesse an der Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstler/-innen.[85] In der Galerie der Gegenwart erhielten ausgesuchte Künstler/-innen die Gelegenheit, ihre Werke in ihnen zugewiesenen Räumen zu inszenieren.[86] Die Kunsthalle suchte den Austausch mit einigen, ausgewählten Künstler/-innen mit dem Ziel, „das jeweilige künstlerische Vorhaben noch prägnanter zur Anschauung zu bringen"[87]. In diesem Zuge sollten Künstler/-innen beratend wirken, durch welche Werke sie ihr in der Kunsthalle präsentiertes Œuvre ergänzen würden. Des Weiteren wurden sie gebeten, Werke für bestimmte Raumsituationen zu schaffen, um die „allgemein angestrebte Einheit von Werk

83 Sabrasky, Serge (Hg.) (1986), S. 9.

84 Es ließe sich bezüglich der geschlechterstereotypen Zuschreibungen eine fruchtbare Untersuchung anstellen, wie Künstlerinnen und wie Künstler präsentiert werden.

85 Vergleiche hierzu Putman, James (2001).

86 Den Künstler/-innen wurde nicht allein überlassen, welche Werke sie wie in ‚ihrem Künstlerraum' einrichten wollten, wie das folgende Zitat verdeutlicht: „‚Wer hat das letzte Wort? Der Künstler? Nein', sagt Schneede, ‚ohne meinen Willen würde hier nichts realisiert.'" Sager, Peter (1997b), S. 10.

87 Schneede, Uwe M. (1997d), S. 203.

und Raum zu erreichen“[88]. Die Form der Zusammenarbeit mit den Künstler/-innen zielte insgesamt darauf ab, die „Handschrift der Autoren“[89] kenntlich zu machen:

> „Zu den Stärken unserer Galerie der Gegenwart gehört, scheint mir, die bislang wohl einzigartige Mitwirkung der Künstler beim Aufbau eines Museums. Die Konzeption und Zusammentragung von Werkkomplexen gestalteten Künstler wie Gerhard Richter, Franz Erhard Walter, Reiner Ruthenbeck, Thomas Schütte und Thomas Ruff mit. Auftragsarbeiten fertigten Jenny Holzer, Jannis Kounellis, Ilya Kabakov, Richard Serra und Rosemarie Trockel an. Bogomir Eckert richtete die Tropfsteinmaschine ein. Schließlich wurden es insgesamt mehr als zwei Dutzend Künstlerinnen und Künstler, die nach Hamburg kamen, um ihre Arbeiten vor Ort einzurichten oder gar herzustellen. Sie alle verliehen den Werken durch die angemessene, ja optimale Installation zusätzliche Authentizität, die sich den aufmerksamen Besuchern sogleich mitteilt.“[90]

Mit dem formulierten Ziel, die Inszenierung der Kunst in der Kunsthalle durch ihre/n Urheber/-in „authentischer“ präsentieren zu können, werden ‚Künstler' und Werk eng miteinander verwoben und damit deren Autorschaft wie auch die damit einhergehende Autorität des ‚Künstlers' hervorgehoben – und letztlich dabei überhaupt erst mit hervorgebracht.[91] Die Deklarierung der Einrichtung von Künstlerräumen als „Handauflegen des

---

88 Ibid., S. 204. Es sind einige Werke wie das Schriftband von Jenny Holzer (*Installation for the Hamburger Kunsthalle (Ceiling Snake)*, 1996) im Übergang vom Alt- in den Neubau oder die Tropfsteinmaschine von Bogomir Ecker (*Die Tropfsteinmaschine 1996 – 2496*, 1996) in der Galerie der Gegenwart gänzlich ins Gebäude integriert. Die Auftragsarbeiten sollten dem Museum auch etwas ‚dauerhaftes' geben: „Dahinter stand die Absicht, die Ortlosigkeit des modernen Werkes punktuell aufzuheben, das One-Room-One-Work-Prinzip, das Walther de Maria mit seinem Münchner (jetzt New Yorker) Earthroom 1968 begründet hatte, ins Museum zu übertragen und dadurch dem Verlangen der Künstler nach Ortsgebundenheit oder gar Funktionalität des Werkes zu entsprechen.“ Schneede in: Heinrich, Christoph/Nicola Müller-schön (Hg.) (2007), S. 9.

89 Ibid.

90 Schneede, Uwe M. (1997d), S. 203.

91 Die Rezeption griff diese Verbindung dankbar auf, wie unter anderem ein Pressebericht des *magazin* von *Die Zeit* belegt, der Künstler/-innen beim Aufbau/Machen ihrer Werke und deren Einrichtung in den dafür vorgesehenen Räumen begleitete und darüber berichtete. Der Artikel beginnt mit der Huldigung des Künstlers, auf den er sich gänzlich konzentriert: „Die Einrichtung des neuen Museums begann mit einer gewaltigen Sauerei. Am Morgen des 12. März 1996, einem Dienstag, ergriff ein maskierter Mann im Overall mit beiden Händen eine eiserne Schöpfkelle nach der anderen und fing an, flüssiges Blei in eine Raumkante zu schleudern, daß es nur so klatschte. Wie Gischt spritzte das giftige Schwermetall an der schönen frisch gekalkten Wand empor. Systematisch, mit großen, rhythmischen Schwüngen entleerte der Mann eine Schöpfkelle nach der anderen […].“ Sager, Peter (1997a), S. 28.

Meisters“[92] bringt prägnant die geschlechtliche Kodierung dieser bedeutungserzeugenden Praktik zum Ausdruck: Diese Bezeichnung stellte die Autorität wie auch Authentizität des männlichen, herausragenden Künstlergenies dar und her.

IV.3 Geistige Väter und Ehemänner

Die Einbindung des Künstlersubjektes in ein feststehendes System von Autoritäten, wie es in der kunsthistorischen Disziplin traditionell gemacht wird, findet sich auch in der diskursiven Wissensordnung der Hamburger Kunsthalle.

‚Künstlerväter'

In ihren Ausstellungs- und Sammlungspraktiken bringt die Kunsthalle Künstler aufgrund ihrer angeblichen geistigen künstlerischen Leistung miteinander in Verbindung: Die Bedeutung eines Herausragenden wird mit dem Verweis auf andere, allgemein bereits anerkannte Künstler erzeugt. Es wird eine Art Vaterschaft konstruiert, die als eine ‚geistige Weitergabe' definiert ist. Mit dem Konzept der ‚Väter' und ‚Söhne' wurde durch den inhärenten Verweis auf gleichwertige geistige / künstlerische / professionelle Leistung nicht nur implizit die männliche Konnotation des Künstlersubjektes fortgeschrieben. Auch wurden durch die Anwendung auf in der Regel männliche Künstler diese als ‚bedeutend' markiert. Die Dar- und Herstellung von ‚geistiger Vaterschaft' in den Diskursen der Kunsthalle sollen einige exemplarische, lose hintereinander gestellte Zitate aus unterschiedlichen Jahrzehnten belegen:

> „Während Boltanskis Kenntnis der Wirkungsweisen seiner plastischen Objekte sowie ihrer Bannung in kalkig weißen Schauräumen im Guckkastenformat Joseph Beuys und Joseph Cornell verdankt [...], stammt das Konzept musealer Gruppierung von Marcel Duchamp […]. In die gleiche Richtung weist auch die Dialektik der Sinnbezüge. Sie findet sich ähnlich in den Schautafeln des mit Duchamp befreundeten Shusaku Arakawam, erfahren aber – allen auch formalen Ähnlichkeiten, etwas mit den grauen Farbgrün-

[92] Ibid., S. 33.

den der Bildträger, zum Trotz – im Gegensatz zur Werkindifferenz des Japaners eine Engführung thematischer Art.“[93]

„Alles in allem eine Demonstration anatomischer und verhaltensmäßiger Beobachtung zweier Ziegen in einem bildhaften Zusammenhang berninesker Herkunft […].“[94]

„Fragt man, an welcher Stelle der Kunstgeschichte – oder in welchem Stile – [Günther] Uecker seinen Nagel eingeschlagen hat, so fällt die Antwort nicht leicht. War es zwischen Tachismus und Monochromie oder Op-Art und Minimal-art, in der Nähe der Leinwände eines Lucio Fontana oder Yves Klein oder der Kinetika eines Tinguely und Soto?“[95]

„In Anröchte, einem kleinen Städtchen im Sauerland, befindet sich der Steinbruch. Dorthin pilgern Bildhauer und ihre Studenten, um die passenden Blöcke für ihre Arbeit zu finden, so wie einst Michelangelo und seine Zeitgenossen nach Carrara zogen.“[96]

Alle Verbindungen werden als geistige Verbindung mindestens zweier Künstler dargestellt, die auch auf Freundschaft, Lehrerschaft usw. basieren kann, aber nicht zwingend muss. Die künstlerische Profession steht im Vordergrund.

Doch nicht immer werden die geistigen Väter/Lehrer in – um Gabriele Werner zu paraphrasieren – „errichtendem“ Tonlaut genannt, sondern auch in „tötendem“.[97] Der „Vatermord“ innerhalb feststehender Regeln diente auch in den Diskursen der Hamburger Kunsthalle dem Konstrukt des innovativen Künstlers.[98] In den Praktiken der Kunsthalle wurden Künstlern entsprechende Bezeichnungen zuteil, die den innovativen (geistigen) Fortschritt des Künstlers dar- und herstellen; diese Darstellungen gehen aber nur äußerst selten mit explizit benannten Personen, von denen der jeweilige Künstler abgegrenzt wird, einher. Beispielsweise wurde Joseph Beuys als ein „radikaler Erneuerer“[99] im Kunsthallenführer von 1990 bezeichnet. Auch Robert Rauschenberg wird mittels entsprechender

93 Syamken, Georg (1976), S. 242.
94 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1988), S. 170.
95 Wieland Schmied (1972) zitiert zu dem Werk *Poesie der Destruktion* (1983) in: Ibid., S. 59.
96 Schneede, Uwe M. (2002), S. 6.
97 Gabriele Werner in der Einleitung zum ersten Kapitel „Spiegelungen: Identifikationsmuster patriarchaler Kunstgeschichte“, S. 8-9, in: Lindner, Ines et al. (Hg.) (1989), S. 19.
98 Siehe Kapitel II.1. „Geschlecht als Wissenskategorie“.
99 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1997b), S. 126.

Zuschreibung als ein Künstlergenie konstruiert; in einem Flyer wird sein Werk *Pilgrim* wie folgt beschrieben:

> „Ein Neubeginn in der Kunst ist von Rauschenberg (geb. 1925) gemeint und mit dem Titel Pilgrim unterstrichen. Pilgrim spielt hier wohl ironisch auf die Eroberung der Pilgrims Fathers an, der Gründerväter Amerikas: die Grund einer neuen Kunst, Einname eines unbekannten Terrains. Mit dem Gemälde setzt das Werk, ein Schlüsselbild der neueren Kunstgeschichte, noch beim abstrakten Expressionismus an, mit dem Stuhlobjekt jedoch macht es die anspruchsvolle Malerei der älteren Generation lächerlich und zeigt zugleich den Aufbruch in eine neue Kunst des Objektes an, in der das Banale und das Alltägliche entdeckt wird: die Pop Art.“[100]

Auch schon in den 1980er Jahren strukturierte dieses Konzept die Diskurse der Kunsthalle; exemplarisch ist das Zitat des französischen Kunstkritikers und Philosophen Pierre Restany zu der Skulptur *Amandine* von César (Baldaccini) im Bestandskatalog. Er koppelt eine stilistische Weiterentwicklung an das Tun eines einzelnen Künstlers, wenn er schreibt:

> „César tritt genau an einem Wendepunkt der Entwicklung in der Metallskulptur auf. Die frühzeitige Bedeutung seines Oeuvres erklärt sich zum Teil aus seiner historischen Stellung im Zentrum des gegenwärtigen Problems, eine neue Art von Expressivität herauszufinden. Mit César erst – nicht früher! – treten die ersten vollständigen, fast vollkommenen Metallskulpturen in Erscheinung. Diese Skulpturen stellen eine vollendete Harmonie zwischen Metall und Form dar.“[101]

Ehemänner und Mäzene

Während die vor allem männlichen Künstlern zugesprochene ‚geistige’ Verbindung losgelöst von realen Verhältnissen, das heißt Verwandtschafts-, Freundschafts- und Lehrer-Schüler-Beziehungen definiert wird, also nicht unbedingt mit einem solchen Verhältnis einhergehen muss, weist die Textproduktion in der Kunsthalle in Bezug auf Künstlerinnen auf eine gänzlich andere Art der Verbindung hin, die auf weibliche Rollenmuster abhebt: Vor allem in den 1960er Jahren bis Ende der 1980er wurde in biografischen Angaben zu

[100] Schneede, Marina (1997).
[101] Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1988), S. 51.

Künstlerinnen in der Regel auf Personen verwiesen, welche einen Hinweis auf soziale oder auch finanzielle Abhängigkeiten der Künstlerin gaben, so z.B. Ehemann, (biologische) Väter, Gönner, Mäzen usw. Solche Personen wurden in den biografischen Angaben von Künstlern in der Regel nicht beachtet. Selbst die Arbeit erfolgreicher Künstlerinnen wurde in einer spezifischen Weise mit ihren Lebensläufen verknüpft, so dass die Werke geradezu als eine Illustration einer ‚weiblichen' Biografien gelesen werden konnten. Während also in Bezug auf den Künstler durch das Ideal einer geistigen Verbindung dessen aktive, professionelle Rolle als Künstler konstruiert wurde, markierte der Verweis auf die soziale Rolle die Künstlerin als Frau – und verwarf damit ihr professionelles Künstler(in) sein. So war es geläufig, in den kurzen biografischen Angaben von Künstlerinnen in Jahresberichten und Sammlungskatalogen stets deren Eheschließungen zu nennen. Exemplarisch ist das Bildheft II/III von 1960, betitelt als *Malerei des XX. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle.* Während in diesem Katalog auf keine Eheschließung männlicher Künstler verwiesen wird (weder die Eheschließung von Robert Delaunay noch eine von Pablo Picasso findet Erwähnung), ist dies bei Künstlerinnen der Fall: In der kurzen Biografie Paula Modersohn-Beckers wird sie als verheiratet mit Otto Modersohn gekennzeichnet.[102] Seraphine Louis (Séraphine de Senlis) wird durch die Nennung ihres Mäzens und ihrer nicht-künstlerischen Erwerbstätigkeit verortet: „[…] Als Malerin Autodidaktin, ihre ersten Bilder entstanden nach ihrem 40. Lebensjahr. 1912 Bekanntschaft mit Wilhelm Uhde, bei dem sie als Putzfrau tätig war. Auch nach 1918 unterstützte W. Uhde die Malerin Séraphine."[103] Auch in dem rund 450 Seiten umfassenden Katalog *Hamburger Kunsthalle. Meisterwerke der Gemälde-Galerie* wird die Künstlerin Modersohn-Becker als einzige der vorgestellten Kunstschaffenden als verheiratet gekennzeichnet.[104] Ähnlich hält auch der Jahresbericht von 1966 fest, dass „die 1963 verstorbene Künstlerin [Alexandra Povórina] […] durch ein halbes Jahrhundert hindurch die Lebensgefährtin von Friedrich Ahler-Hestermann gewesen" sei.[105] Im Bestandskatalog der Werke des 20. Jahrhunderts *Katalog der Meister des 20. Jahrhunderts der Hamburger Kunsthalle*, der Ende der 1960er Jahre erschien, setzte sich dieses Muster fort: im Falle der Künstler werden Eheschließungen in der Regel – außer bei bekannteren Künstler, deren biografischen Angaben insgesamt weitaus ausführlicher sind als die der übrigen

[102] Vgl. Hentzen, Alfred (1960), zu Modersohn-Becker S. 25, zu Delaunay S. 29 und zu Picasso S. 28.
[103] Hentzen, Alfred (1969b), S. 30.
[104] Hentzen, Alfred (Hg.) (1969c), S. 450.
[105] Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1966), S. 209.

vorgestellten Künstler/-innen – nicht aufgeführt.[106] Dagegen werden die Eheschließung in den Biografien der Künstlerinnen Ilse Tesdorpf-Edens[107], Dorothea Maetzel-Johannsen[108] und Alexandra Povorina[109] genannt. Zu der Künstlerin Séraphine Louis findet sich die folgende biografische Information, die ihr, wie auch in ihrer bereits genannten Darstellung in dem Bilderheft *Malerei des XX. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle,* mit dem Verweis auf ihre ‚niedere' Erwerbstätigkeit den Status der Künstlerin aberkennt: „Séraphine (eigentlich Séraphine Louis), geb. 1864 in Assy. Arbeitete in Senlis als Putzfrau. 1911 durch Wilhelm Uhde entdeckt, 1934 im Altersasyl gestorben."[110]

Der geschlechtsspezifische Diskurs wird auch im Bestandskatalog der 1980er Jahre *Die Dritte Dimension* fortgeschrieben. Hier wird die Hochzeit von Ursula Querner „mit dem Maler Claus Wallner in Hamburg"[111] benannt. Auf die Eheschließung von Käthe Kollwitz wird in diesem Katalog mit folgendem Vermerk hingewiesen: „Heirat mit Dr. Karl Kollwitz, der sich als Kassenarzt in Nord-Berlin niederließ." [112] Der Hinweis auf den Beruf des Ehemannes von Kollwitz und dessen Niederlassung in Berlin stellt Käthe Kollwitz' Rolle als Künstlerin hinter ihre Rolle als Ehefrau, da der (nicht künstlerische) Beruf ihres Ehemannes die Finanzierung ihres Lebensunterhaltes sichert und bestimmt. Ebenso unselbständig wird Elena Luksch-Makowsky durch die Information dargestellt: „Heirat mit Richard Luksch, dem sie nach Wien und 1967 nach Hamburg folgt"[113]. Mary Warburg wird über ihren Ehestatus hinaus als „Tochter des Hamburgischen Senators Adolph Hertz"[114] vorgestellt. Weil diese Informationen für die männliche Künstlervita nicht relevant gelten, aber einen großen Teil der weiblichen Viten ausmachen, haben sie soweit sie zur Anwendung kommen ebenfalls einen abwertenden Effekt. Exemplarisch ist die unterschiedliche Behandlung der Ehe zwischen Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp. Anstatt seiner Ehe werden entsprechend des traditionellen Kanons Arps Beziehungen zu Wassily Kandinsky, Max Ernst oder Picasso benannt.[115] Ein Beispiel aus den Ausstellungsführern der 1980er Jahre für die einseitigen Informationen im Fall von Künstlerinnen ist der Text zu dem Werk *Wehende Formen* (1935) von Sophie Taeuber-Arp, das die Kunsthalle 1975 angekauft

106 Ausnahmen sind Karl Schmidt-Rottluff (S. 113), Oskar Schlemmer (S.111) in Hentzen, Alfred (1969b).
107 Ibid., S. 127.
108 Ibid., S. 81.
109 Ibid., S. 103.
110 Hentzen, Alfred (1960), S. 30.
111 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1988), S. 339.
112 Ibid., S. 248.
113 Ibid., S. 267.
114 Ibid., S. 441.
115 Ibid., S. 79.

hatte. „Mit ihrem Mann, dem Bildhauer Hans Arp, war auch Sophie Taeuber zu der Überzeugung gelangt, daß ein Bild, welches keinen Gegenstand zum Vorbild hat, genauso konkret und sinnlich erfassbar sein kann, wie zum Beispiel ein Blatt oder ein Stein.“[116]

Im Bestandskatalog von 2007 gibt es derartige Angaben weder im Fall von Künstlern noch von Künstlerinnen – es wird nur noch Geburtsjahr und Geburtsort sowie der Wohnort angegeben.[117] Auch in den Ausstellungs- und Sammlungsführern werden seit den 1990er Jahren, abgesehen von Geburts- und Wohnort, in der Regel keine biografischen Angaben mehr gemacht. Über diesen Diskurs wird das Konstrukt von Künstlerschaft als männlich konnotiertes Subjekt seit den 1990er Jahren nicht mehr hergestellt.[118]

IV.4 Zusammenfassung

Die Analyse von Ausgestelltem, Gesammeltem und Interpretiertem legt die Strategien der Produktion von Bedeutung offen: Mittels diskursiver Gesten erzeugen die sprachlichen und visuellen Darstellungen Ein- und Ausschlüsse wie ein hierarchisierendes Wissen. Eine Grundlage dieser Wissensordnung ist die Kategorie Geschlecht. Die in der Forschung über die Kunstgeschichtsschreibung erarbeiteten Zuordnungen (Vgl. Kap. II.1) lassen sich in den Details der Praktiken des Sammelns und Ausstellens der Kunsthalle wiederfinden Kunst, Künstlerschaft und ‚Männlichkeit' sind konzeptionell ineinander verschränkt. ‚Bedeutende' Kunst und Künstlerschaft wurde im gesamten Untersuchungszeitraum in der Sammlungs- und Ausstellungspolitik der Hamburger Kunsthalle über männlich kodierte Eigenschaften konstituiert. Die geschlechtsspezifische Kodierung von Kunst und Künstlerschaft fand in der Kunsthalle nicht explizit, sondern überwiegend implizit statt. In der Definition ‚bedeutender' Künstlerschaft wurde das tradierte geschlechtsspezifische Konzept fortgeschrieben, indem Künstlerschaft mit geistiger Leistung und Kreativität verknüpft und ihr Nachahmung, Reproduktion und Abbildung gegenübergestellt wurde. Entsprechend wurde ‚unbedeutende', verworfene Kunst und Künstlerschaft über jene traditionell weiblich konnotierten Aspekte konstituiert. Die Hamburger Kunsthalle kann als ein hegemonialer Ort der Wissensproduktion beschrieben werden, dem die Kategorie

116 Christiane Vierhufen in: Hofmann, Werner (1985), S. 133.

117 Vgl. Heinrich, Christoph/Nicola Müllerschön (Hg.) (2007).

118 Es ist jedoch seit den 1980er Jahren üblich, dass in Katalogen monografischer Ausstellungen von Künstlerinnen wie von Künstlern sowie auch in den Ausstellungen selbst Angaben über Eheschließungen und Kinder gemacht werden, vgl. z.B. Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1981); Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1997a) und Hamburger Kunsthalle/Musée national d'art moderne Centre Georges pompidou (Hg.) (1999).

Geschlecht stets eingeschrieben ist und an dem diese durch ihre musealen diskursiven Praktiken re-/produziert werden. So bringt Andy Warhols ironische Frage „Art? Isn't that a man's name?" die geschlechtliche Dimension der Diskurse in der Hamburger Kunsthalle in mehrfacher Dimension auf den Punkt: Deren Konzept von Kunst und Künstlerschaft ist männlich konnotiert und von männlichen Kunstschaffenden dominiert.

V Einschlüsse des ‚Anderen'? Der Künstler ist der Künstler ist der Künstler

In diesem Kapitel wende ich mich Werken in Ausstellungen und der Sammlung der Hamburger Kunsthalle von Künstler/-innen zu, die strukturell – als Effekt der geschlechtsspezifischen Hierarchisierung der Wissensordnung der Hamburger Kunsthalle – das ‚Andere' darstellen. Darunter fallen unter anderem Künstlerinnen und nicht heterosexuell orientierte Künstlerinnen, hier als ‚queere'[1] Künstler/-innen bezeichnet. Es soll untersucht werden, in welchem Umfang Künstlerinnen aus- beziehungsweise eingeschlossen wurden; welche und wie viele Werke von Künstlerinnen wurden zwischen 1960 und der Gegenwart überhaupt angekauft und wie wurden sie in der Kunsthalle ausgestellt? Von Interesse sind besonders deren Einordnungen in Bezug auf den Wissenskanon. Es werden somit die diskursiven Praktiken hinsichtlich der erzeugten Bedeutung über die traditionell als das ‚Andere' Markierten untersucht. Dabei ist die Frage besonders interessant, ob ihre Integration der Konstruktion des Genies zudiente oder auch Einschlüsse in die Wissensordnung stattfanden. Wurde evtl. sogar das tradierte Konzept von Künstlerschaft brüchig?

---

[1] Der Begriff ‚queer' ist ursprünglich ein in der Umgangssprache verwendetes Schimpfwort für Homosexuelle, das jedoch im Laufe der 1980er und 1990er Jahre eine Neubewertung erfuhr. So befasst sich z. B. die Queer Theory mit dem Zusammenhang von sex, gender und sexuellem Begehren in unterschiedlichen Aspekten von Kultur, vgl. unter anderem Haschemi Yekani, Elahe/Beatrice Michaelis (Hg.) (2005).

V.1 Politiken des Zugangs von Künstlerinnen

In einem ersten Schritt untersuche ich die Auseinandersetzungen in der Kunsthalle mit Werken von strukturell als ‚ausgeschlossen' Markierten in der Sammlungs- und Ausstellungspolitik am Beispiel von Künstlerinnen. Zunächst soll ein Überblick über den Zugang oder Ausschluss von Künstlerinnen in die oder aus der Sammlung oder aus Ausstellungen gegeben werden. Um die Bedeutung herauszuarbeiten, mit der diese Aufnahmen in die Sammlung und die Ausstellungen belegt wurde, analysiere ich, ob spezifische Werke im Fall von Sammlungszugängen bevorzugt wurden, sowie auf welche Art und Weise Werke in die Sammlung gelangten. Mit demselben Ziel analysiere ich ebenfalls die Bedeutungsproduktionen in Ausstellungen mit Werken von Künstlerinnen.

Aus- und Einschlüsse der Sammlungspolitik

Für die Analyse des Ein- und Ausschlusses von Werken von Künstlerinnen in die Sammlung der Hamburger Kunsthalle seit 1960 wurden die aufgeführten Erwerbungen in den Jahresberichten ausgewertet. Gezählt wurden sämtliche in den Berichten aufgeführten Werke mit Entstehungsdatum ab 1900. Als zusammengehörig gekennzeichnete Werke wie Reihen oder Folgen wurden nur einmal wie ein Einzelwerk gezählt. Berücksichtigt wurden die Erwerbungen aller Abteilungen beziehungsweise Medien, die seit Beginn der Untersuchungsperiode unterteilt sind in Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett und Skulpturen. Seit 1991 wird in den Erwerbungsberichten der Bereich Fotografie gesondert aufgeführt. Er ging jedoch in die Zählung weiterhin als Teil des Kupferstichkabinetts ein. Dagegen wurde die 1999 gegründete Abteilung Videothek als eigene Abteilung gezählt. Zugunsten der Reduktion der Datenmenge und der Systematisierung der Zählung wurden die Jahresberichte der ersten vier Jahre jedes Jahrzehnts zwischen 1960 und 2000 herangezogen, also 1960 bis 1963,[2] 1970 bis 1973,[3] 1980 bis 1983,[4] 1990 bis 1993[5] und 2000 bis 2004[6]. Auf-

---

2 Hamburger Kunsthalle/Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.) (1961); Hamburger Kunsthalle/Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.) (1962); Hamburger Kunsthalle/Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.) (1963); Hamburger Kunsthalle/Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.) (1964).

3 Hamburger Kunsthalle/Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.) (1971); Hamburger Kunsthalle/Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.) (1972); Hamburger Kunsthalle/Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.) (1973); Hamburger Kunsthalle/Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.) (1974).

4 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1982); Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1983); Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1984).

grund von Zusammenfassungen von Erwerbungen der Abteilung Kupferstichkabinett von 1959 bis 1961 im Jahresbericht über 1961 gingen auch die Erwerbungen dieser Abteilung von 1959 mit in die Zählung der 1960er Jahre ein. Dies gilt auch für die Erwerbungen für diese Abteilung des Jahres 1999, da auch der Erwerbungsbericht von 2000 keine eindeutige Zuordnung des Erworbenen in das Jahr 1999 und 2000 zuläßt.

Zwischen 1960 und 2010 wurden 1815 erworbene Werke gezählt. Davon betrug der Anteil der Werke von Künstlern 88%, der von Künstlerinnen 12%. Bei Betrachtung der Erwerbungen in den einzelnen Jahrzenten des Untersuchungszeitraumes setzen sich die Anteile folgendermaßen zusammen: Der Anteil der Werke von Künstlerinnen, die in den 1960er und 1970er Jahren erworben wurden, betrug nur rund 5% der insgesamt in die Sammlung aufgenommenen Werke. Dieser Prozentsatz stieg in den 1980er und 1990er Jahren auf circa 10% an und im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts auf circa 21% (vgl. Tab. 1).

	1960	1970	1980	1990	2000	Gesamt
Künstler	289	254	294	292	450	1579
Künstlerinnen	18	7	34	32	120	211
Sonstige*	1	3	1	4	16	25
Gesamt	308	264	329	328	586	1815

Tab. 1: Entwicklung des Erwerbs von Werken von Künstlerinnen und Künstlern
* Unter die Kategorie „Sonstige“ fallen Ankäufe von Werken, die von Künstlerpaaren beziehungsweise Künstlerkollektiven erstellt wurden oder bei denen das Geschlecht des/der Urheber namentlich nicht zuordenbar war.

Quelle: Eigene Berechnungen und Darstellung.

Es gelangten demnach insgesamt deutlich weniger Werke von Künstlerinnen als von Künstlern seit den 1960er Jahren in die Sammlung der Hamburger Kunsthalle. Mit Blick auf die Tatsache, dass die Sammlungspolitik der Kunsthalle darauf abzielten sollte, „die besten und bedeutendsten erreichbaren Kunstwerke der Vergangenheit wie Gegenwart“[7] zu sammeln, lässt sich ableiten, dass Werke von Künstlerinnen in der Regel nicht zu dieser

5 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1991); Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1994b).
6 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2001a); Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2003a); Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2005).
7 Hentzen, Alfred (1997), S. 40.

Kategorie gerechnet wurden. Es waren also die Werke von – den provokanten Titel der Publikation *Old Mistresses* von Parker und Pollock (1981) paraphrasierend – old wie young Mistresses[8] entweder nicht erreichbar oder aber, was wahrscheinlicher ist, als nicht bedeutend genug erachtet, um angekauft zu werden.

Trotz des insgesamt geringen Prozentsatzes zeigt sich aber auch ein Anstieg der Anzahl der gesammelten Werke von Künstlerinnen. Der Prozentsatz der erworbenen Werke von Künstlerinnen verdreifachte sich von 1960 bis heute. Er stieg besonders in den ersten Jahren dieses Jahrzehnts an. Zudem lässt sich eine Veränderung der Sammlungspolitik hinsichtlich von Künstlerinnen und ihren Werken feststellen. Es hat sich die Form des Erwerbs von Werken von Künstlerinnen für die Sammlung verändert. Es gab im Untersuchungszeitraum grundsätzlich verschiedene Wege, Werke zur Sammlung hinzuzufügen. Zumeist wurden Werke für die Sammlung angekauft. Entscheidende Bedingungen für einen Ankauf sind neben der Verfügbarkeit des gewünschten Werkes stets die Finanzierung sowie die Möglichkeit der Erfüllung von sich daran eventuell anknüpfenden Konditionen. Die Finanzierung stellte für die Kunsthalle jedoch nach eigener Darstellung im gesamten Untersuchungszeitraum ein großes Problem dar, das sich besonders in den vergangenen Jahren zuspitzte: Bis 1999 setzte sich der Etat zum Teil aus öffentlichen Mitteln zusammen. Seither gibt es gar keinen Etat aus öffentlicher Hand für Ankäufe. Die Sammlung wurde deshalb stets mit Werken über die Finanzierung durch Drittmittel erweitert. Aber auch über Schenkungen sowie zeitlich befristete und auch unbefristete (Dauer-)Leihgaben wurde die Sammlung ausgebaut. Zwischen 1960 und 1990 wurden circa 80% der in die Sammlung gelangten Werke über den durch die öffentliche Hand sowie Drittmittel zusammengestellten Etat angekauft. In den Jahren nach 2000 sank dieser Anteil auf circa 55%, finanziert durch Drittmittel. Der übrige Teil der Sammlungszugänge sind Schenkungen, der Anteil an Dauerleihgaben ist zu vernachlässigen. Die Einflussnahme auf die Aufnahme eines Werkes in die Sammlung über den Weg der Schenkung war naturgemäß schwieriger zu beeinflussen als einen eigenständigen Ankauf. Die Form des Erwerbs von Kunstwerken für die Sammlung hatte unterschiedliche Effekte hinsichtlich ihrer geschlechterspezifischen Dimension, wie im Folgenden gezeigt werden soll. In bestimmten

---

[8] Der Titel ihres Buches stellt mit ihrer Anspielung auf den männlich konnotierten Begriff des Meisters eine kreative wie provokative Antwort auf die Absenz von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte dar.

Fällen konnte seitens der Kunsthalle Einfluss auf die Auswahl des geschenkten Werkes genommen werden. Beispielsweise trägt der 1923 gegründete Freundeskreis der Kunsthalle durch seine Mitgliedsbeiträge zum Ankauf von Kunstwerken bei. Mitarbeiter/-innen der Kunsthalle machen jeweils Ankaufsvorschläge.[9] Der Ablauf der Ankaufsentscheidung der „Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlung“,[10] die u.a. mit der Kunsthalle seit 1956 zusammenarbeitet, verdeutlicht die nichtsdestotrotz bestehende Einschränkung. Die Ankäufe, die mit Mitteln der Stiftung getätigt werden, bleiben im Besitz der Stiftung und werden den jeweiligen Museen als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt.[11] Die Anzahl dieser Dauerleihgaben für die Kunsthalle beliefen sich bis Ende 2006 auf insgesamt circa 450.[12] Der Ablauf bei einem Ankauf gestaltet sich so, dass der Stiftung durch die Direktoren der Museen Werke zum Kauf vorgeschlagen werden und die Stiftung eine Ankaufsentscheidung durch ein Kuratorium trifft, das sich aus Vertretern der Handelskammer, „der Bürgerschaft“ und „der Kulturdeputation“ zusammensetzt.[13] Es sind also zahlreiche Stimmen am Entscheidungsprozess für die Aufnahme eines Werkes beteiligt, die es zu überzeugen gilt, denn wenn das Kuratorium mit den Ankaufsvorschlägen nicht einverstanden ist, werden sie nicht verwirklicht.[14] Dafür, dass die Argumentation für ein Werk oftmals entlang tradierter kunsthistorischer Kategorien und den ihnen inhärenten geschlechtsspezifischen Mustern geführt wurde, spricht der Ankauf von nur einem einzigen Werk einer Künstlerin durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlung zwischen ihrem Gründungsjahr 1956 und 1975.[15] Den gegenteiligen geschlechtsspezi-

---

9 Der Freundeskreis wurde vornehmlich unter dem Aspekt der Kunstvermittlung gegründet; den Mitgliedern werden z. B. Führungen und Studienreisen angeboten, vgl. URL des Freundeskreises: www.freunde-der-kunsthalle.de. Unter Hentzen wurden die bis dahin vergleichsweise niedrigen Beiträge erhöht, um ein regelmäßiges Erscheinen des Jahrbuches zu finanzieren, das den Mitgliedern seither zur Verfügung gestellt wird, vgl. Hentzen, Alfred (Hg.) (1969c), S. 24.

10 Diese bis heute aktive Stiftung wurde 1956 gegründet, sie unterstützt sowohl Ankäufe der Kunsthalle als auch des Museums für Gewerbe. In der Stiftung wirken private Spenden und Mittel der Öffentlichen Hand (des Hamburger Senats) zusammen, was bedeutet, dass die Gelder, die durch private Geldgeber zusammengebracht werden, in etwa durch den Senat verdoppelt werden. URL: http://www.shk-museum.de/stiftung/foederung.shtml [Besucht am: 31.8.2007].

11 Vgl. die Informationen der Stiftung dazu unter URL: http://www.shk-museum.de/index_start.shtml [Besucht am: 31.8.2007].

12 Diese wurden mit einem Etat von insgesamt rund 18 Millionen Euro angekauft, vgl. Gretzschel, Matthias (2006).

13 Jürgen Blankenburg, Vorsitzende der Stiftung, zitiert nach Gretzschel, Matthias (2006).

14 Vgl. Ibid.

15 *Das große Schachspiel*, 1959, von Germaine Richier, vgl. Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen (1977).

fischen Effekt hatten Schenkungen durch Privatleute, Firmen oder Vereine an die Kunsthalle aus Anlässen wie Jubiläum, Verabschiedungen von Mitarbeiter/-innen oder Erbschaften in den 1960er Jahren.[16] Man kann davon ausgehen, dass nicht jedes Geschenk (dasselbe gilt für Leihgaben) bedenkenlos angenommen wurde, manches sogar gar nicht. Ein frühes Beispiel sind die in die Sammlung der Kunsthalle gelangten Kunstwerke aus der Schenkung von Gustav Christian Schwabe, die trotz des Unmuts des damaligen Direktors Lichtwark 1886 in die Sammlung aufgenommen wurden, weil die vorherige Verwaltung der Kunsthalle diese bereits angenommen hatte und die Übergabe vertraglich geregelt war.[17] Dennoch versuchte sich die Kunsthalle gegen das (Vor-)Urteil, dass das Museum durch Schenkungen in eine passive und machtlose Position gerate, zu wehren; der Direktor des Zeitabschnitts 1991 bis 2006 konterte:

> „Weil heute häufig zu hören ist, mit solchen Schenkungen nutzten Private die Schwäche der Institutionen und bestimmten damit die Ankaufspolitik der Museen, übernähmen also sozusagen die Macht, will ich gleich hinzufügen: Auch bei Geschenken und Stiftungen geben am Ende immer unsere Absichten und Sammlungskonzepte den Ausschlag. Allerdings lassen wir uns von kenntnisreichen Sammlern auch gerne mal anregen."[18]

Nichtsdestotrotz war die Kunsthalle bei Schenkungen in der Regel lediglich in der Position anzunehmen oder abzulehnen. Es konnte also nur bestimmt werden, ob das Werk als bedeutend genug befunden wurden, um es in die Sammlung aufzunehmen, oder nicht. Prinzipiell gelangten auf diesem Weg auch Werke leichter in die Sammlung, die weniger gewünscht waren. An dem Ergebnis der Auswertung der Schenkungen hinsichtlich des biologischen Geschlechts der Künstlerin/des Künstlers (vgl. Tab. 2) lässt sich ein geschlechterspezifischer Effekt auf die Sammlungszugänge ablesen, der vor allem in den 1960er Jahren zum Tragen kommt: Nur 33% der von Künstlerinnen in die Sammlung aufgenommenen Werke insgesamt waren gekauft worden, während die Mehrzahl, 67%, geschenkt worden war.

---

16 Insofern variieren die Werte, wie viele Werke pro Jahr in die Sammlung über Schenkungen gelangten, z. B. wenn ein Direktor verabschiedet wurde, war dies Anlass für Schenkungen.

17 Hofmann, Werner/Tim Osterwold (1970).

18 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2001b), S. 6.

		1960	1970	1980	1990	2000
Künstler	Ankauf	82	85	81	76	49
	Schenkung	17	13	17	22	50
	Dauerleihgabe	1	1	2	2	1
Künstlerinnen	Ankauf	33	86	85	84	72
	Schenkung	67	14	15	9	23
	Dauerleihgabe	-	-	-	6	5

Tab. 2: Erwerb von Werken von Künstlerinnen und Künstlern nach Form und Zeitpunkt des Erwerbs [in Prozent]

Quelle: Eigene Berechnungen und Darstellung.

Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass das Museum in den 1960er Jahren kaum Interesse an Werken von Künstlerinnen zeigte. Wenn sie ihm jedoch beispielsweise durch Schenkungen ‚zugespielt' wurden, nahm es sie in die Sammlung auf. Erst in den folgenden Jahrzehnten, den 1970er und 1980er Jahren, löste sich dieser Zusammenhang auf: Das Verhältnis der Geschlechter war bei Schenkungen nunmehr relativ ausgeglichen, d. h. es wurden ungefähr gleich viele Werke von Künstlern wie Künstlerinnen geschenkt wie gekauft. In der Regel wurden dreiviertel der erworbenen Werke von Künstlern wie auch Künstlerinnen gekauft, einviertel der Erwerbungen waren Schenkungen. Seit den 1990er Jahren und vor allem in diesem Jahrzehnt zeigt das Ergebnis der Auswertung eine Veränderung des Verhältnisses von Ankäufen und Schenkungen. In den 1990er Jahren sank der Anteil der gekauften gegenüber geschenkten und geliehenen Werken von Künstlern auf 76%, während er im Fall der Ankäufe von Künstlerinnenwerke gleich blieb. In diesem Jahrzehnt fiel der Anteil gekaufter Werke von Künstlern sogar auf 49%, das heißt, es wurden genauso viele Werke von Künstlern gekauft wie geschenkt. Werke von Künstlerinnen gelangten dagegen nach wie vor meist über Ankäufe in die Sammlung (72%). Während also in diesem Jahrzehnt das Verhältnis zwischen Ankauf und Schenkung im Fall von Werken von Künstlern ausgeglichen ist, werden deutlich mehr Werke von Künstlerinnen angekauft als geschenkt. Es lässt sich also zusammenfassen, dass in den 1960er und 1970er Jahren kaum Werke von Künstlerinnen in die Sammlung gelangten, während sie seit dem letzten Jahrzehnt gezielt erworben wurden. Des Weiteren ist die Auswertung der Erwerbungen nach Abteilungen für eine Differenzierung dieses Ergebnisses aufschlussreich (vgl. Tab. 3). Folgende Anmerkungen müssen für diese Zählung berücksichtigt werden: Erworbene Skulpturen mit dem Entstehungsdatum nach 1960 wurden seit 1997 nicht mehr in der Kategorie „Skulptur" aufgeführt, sondern fallen in die Kategorie „Galerie der Gegenwart".

Diese ist hier unter Gemäldesammlung aufgeführt. Zudem wurden seit 1999 Videoarbeiten gekauft, die der Erwerbungsbericht von 2001/02 in der Kategorie Videothek gesammelt aufführt.[19] Das heißt, in die Zählung dieser Forschungsarbeit gingen auch die erworbenen Videoarbeiten von 1999 ein. Um einen Ausgleich zu schaffen, wurden die 2003 erworbenen Videoarbeiten nicht mitgezählt, die der Jahresbericht von 2003/2004 mit den Erwerbungen von 2004 zusammenfasst.

	Gemäldegalerie	Kupferstich-kabinett	Skulpturen	Videothek	Gesamt
Künstler	321	1091	114	53	1579
Künstlerinnen	20	130	6	55	211
Sonstige*	1	7	2	15	25
Gesamt	342	1228	122	123	1815

Tab. 3: Erwerb von Werken von Künstlerinnen und Künstlern nach Abteilungen der Hamburger Kunsthalle

* Unter die Kategorie „Sonstige" fallen Ankäufe von Werken, die von Künstlerpaaren beziehungsweise Künstlerkollektiven erstellt wurden oder oder bei denen das Geschlecht des/der Urheber namentlich nicht zuordenbar war.

Quelle: Eigene Berechnungen und Darstellung.

Die Auswertung des Erwerbs von Werken nach Abteilungen der Kunsthalle zeigt, dass von den insgesamt 1815 gezählten gesammelten Kunstwerken das Kupferstichkabinett 1228 erwarb. Das heißt, 68% der erworbenen Werke sind der Abteilung Kupferstichkabinett zuzuschreiben. In die Sammlung der Gemäldegalerie gingen 19% der Erwerbungen ein. Der Rest der Sammlungsaufnahmen verteilt sich mit einem Anteil von je 7% gleichmäßig auf Skulpturen und Videoarbeiten. Es ergibt sich jedoch ein anderes Bild im Hinblick auf den Erwerb von Werken von Künstlerinnen und Künstlern, wenn man nach den Abteilungen differenziert. Nur 10% der insgesamt erworbenen Werke von Künstlerinnen sind der Gemäldegalerie zuzuordnen. Dagegen befinden sich 20% der insgesamt erworbenen Werke von Künstlern in der Abteilung Gemäldegalerie. Das Kupferstichkabinett hingegen nahm 62% der erworbenen Werke von Künstlerinnen auf. Dieser Abteilung sind 69% der Erwerbszugänge von Künstlern zuzuordnen. Der Anteil erworbener Werke von Künstlerin-

[19] Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2003a).

nen war bei den Skulpturen mit 2% besonders gering, bei den Künstlern betrug er 7%. Dagegen gingen 26% der Künstlerinnenwerke in die Videothek (die ja erst seit 1999 existiert und in die Analyse eingeht!). Bei den Künstlern betrug dieser Anteil hingegen nur 3%. Das heißt, während Künstlerinnen nur mit halb so vielen Arbeiten im Bereich Neuere Plastiken und Gemälde wie ihre männlichen Kollegen vertreten waren,[20] betrug ihr Anteil in der Videothek hingegen ein Dreifaches zu dem von Künstlern. Unter Berücksichtigung des ‚jungen' Alters der Videothek lässt sich schlussfolgern, dass in den letzten Jahrzehnten vor allem Videoarbeiten von Künstlerinnen angekauft wurden. Der steigende Anteil gekaufter gegenüber geschenkter Werke von Künstlerinnen resultiert demnach aus dem Ankauf von Videoarbeiten von Künstlerinnen. Der Grund für den Ankauf von Werken von Künstlerinnen in diesem Bereich ist sicherlich, dass Künstlerinnen vor allem in den 1970er Jahren mit Videoarbeiten hervorgetreten sind. Das Medium war zu diesem Zeitpunkt noch weitestgehend unbesetzt von geschlechterhierarchischen Zuschreibungen, weshalb es für Künstlerinnen attraktiv war. [21] Diese Argumentation wird durch die Tatsache gestützt, dass sich unter den von der Kunsthalle Ende der 1990er Jahre gesammelten Werken zahlreiche jener Arbeiten befinden.[22] Es lässt sich also schlussfolgern, dass im Zuge der Anerkennung/Aufwertung von Videokunst seit den 1990er Jahren in der Kunsthalle *Video*künstler/-innen Zugangsmöglichkeiten ins Museum erhielten.

Der Fakt, dass vornehmlich Künstlerinnen mit Arbeiten in diesem Medium der Einzug ins Museum gelang, schreibt allerdings eine tradierte ökonomische Diskriminierung von Frauen fort: Über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg wurden vornehmlich im Kupferstichkabinett Werke von Künstlerinnen aufgenommen. Im Kupferstichkabinett werden Werke, die den traditionell niederen Gattungen zugeschrieben werden, gesammelt; sie sind in der Regel weitaus kostengünstiger als beispielsweise Gemälde oder Plastiken. Auch Videoarbeiten gehören zu den tendenziell kostengünstigen Kunstwerken; sie werden oftmals als Editionen vertrieben. Im Hinblick auf den ökonomischen Gewinn durch An-

---

[20] Dies deckt sich mit aktuellen Umfrageergebnisse des Berufsverbands Bildender Künstler, die ergaben, dass die Bildhauerei, aber auch „Kunst und Bauen" und „Kunst im öffentlichen Raum" und in gewissem Umfang Grafik überwiegend von Künstlern dominiert wird, vgl. Hummel, Marlies (2005), S. 25. Diese Umfrageergebnisse beziehen sich zwar auf die Gegenwart, können aber von ihrer Tendenz auf die vergangenen Jahrzehnte übertragen werden.

[21] Vgl. Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 160–161, zu Videokünstlerinnen der 70er Jahre siehe Adorf, Sigrid (2008).

[22] Beispielsweise von Valie Export, Hanna Wilke, Frederike Petzold.

käufe der Hamburger Kunsthalle schnitten Künstlerinnen demnach nach wie vor schlechter ab als ihre männlichen Kollegen.[23] Dieser Sachverhalt entspricht der allgemeinen Situation, wie sie die Studie *Frauen in Kunst und Kultur II, 1995 - 2000. Partizipation von Frauen an den Kulturinstitutionen und an der Künstlerinnen- und Künstlerförderung der Bundesländer* des Deutschen Kulturrates dokumentiert: Künstlerinnen erhielten zwischen 1995 und 2000 in der Regel weniger Geld für ihre Werke als Künstler.[24] Dieses Argument wird außerdem unterstützt durch die Untersuchung des Alters der in die Sammlung aufgenommenen Werke (vgl. Tab. 4).

	0–1 Jahre	1-3 Jahre	3-13 Jahre	13-35 Jahre	35+ Jahre
Künstler	22	17	19	20	22
Künstlerinnen	30	27	23	14	6

Tab. 4: Erwerb von Werken von Künstlerinnen und Künstlern nach Alter der Werke [in Prozent]

Quelle: Eigene Berechnungen und Darstellung.

22% der Werke von Künstlern, die die Kunsthalle im Untersuchungszeitraum erworben hat, waren jünger als ein Jahr. Im Fall von Künstlerinnen betrug dieser Anteil 30%. Während das Entstehungsdatum von 17% der Werke, die von Künstlern in die Sammlung aufgenommen wurden, auf vor einem bis zu vor drei Jahren datiert war, betrug der Anteil dieser Werke von Künstlerinnen 27%. Der Anteil erworbener Werke von Künstlern, deren Entstehungsdatum auf vor mehr als 35 Jahren zu datieren ist, betrug ebenfalls 22%, bei Künstlerinnen hingegen nur noch 6%.

Von Künstlerinnen geschaffene Werke älteren Datums wie Werke der Klassischen Moderne wurden weitaus weniger angekauft als zeitgenössische Arbeiten. Dieser Unterscheidung lässt sich im Fall des Erwerbs von Werken von Künstlern differenziert nach Alter des Werkes nicht ausmachen. Obgleich sicherlich im Verhältnis mehr zeitgenössische Werke von Künstlerinnen zum Erwerb beziehungsweise Ankauf zur Verfügung standen als Werke älteren Entstehungsdatums,[25] muss festgehalten werden, dass die zeitgenössischen

---

[23] Künstlerinnen haben in der Regel ein geringeres Durchschnittseinkommen als Künstler, vgl. Hummel, Marlies (2005), S. 31.

[24] Siehe hierzu Leberl, Jens/Gabriele Schulz (2003).

[25] Einen Hinweis auf diesen Umstand gibt nicht zuletzt, dass in den 1990er Jahren über 55% der Studierenden in der Bildenden Kunst Frauen sind, vgl. Zentrum für Kulturforschung (Hg.) (2001a).

Arbeiten in der Regel kostengünstiger zu erwerben waren. Künstlerinnen schnitten demnach finanziell schlechter ab als ihre männlichen Kollegen.

Zusammenfassend möchte ich festhalten, dass die Ergebnisse der Analyse der Sammlungszugänge belegen, dass Werke von Künstlerinnen zwischen 1960 und der Gegenwart in einem insgesamt weitaus geringeren Umfang in die Sammlung aufgenommen wurden als die von Künstlern. Künstlerinnen stellten bis in die 1990er Jahre nicht einmal ein Viertel der jeweils in einem Jahrzehnt gesammelten Werke. Vor dem Hintergrund feministischer Forschungsergebnisse, die den Ausschluss von Frauen aus der offiziellen Kunstgeschichte damit erklären, dass dieser strukturell mit dem kunsthistorischen Diskurs verbunden ist, möchte ich von einem weitest gehenden Ausschluss von Künstlerinnen aus der Sammlung der Kunsthalle sprechen. Insofern kann auch der Ankauf von Werken von Künstlerinnen im gesamten Untersuchungszeitraum als ‚Ausnahme' bezeichnet werden. Allerdings nahmen die ‚Ausnahmen' im Laufe des Untersuchungszeitraumes zu. Künstlerinnen erhielten verstärkt Zugang zum Kunstmuseum, so dass ihr Anteil an gesammelten Werken in den 1990er Jahren immerhin 20% betrug. Das heißt, jedes fünfte Werk, das für die Sammlung erworben wurde, stammte von einer Künstlerin. Auch gelangten diese Werke nicht mehr, wie in den 1960er Jahren, überwiegend über Schenkungen in die Sammlung, sondern wurden angekauft. Der Anstieg des prozentualen Anteils ist vergleichbar mit dem von anderen Sammlungen wie zum Beispiel der Sammlung Kunst für den Bund.[26] Die Sammlungspolitik der Hamburger Kunsthalle stellte also keine Ausnahme dar. Im Hinblick auf feministische identitätspolitische Forderungen nach verstärkter Präsenz von Künstlerinnen in Kunstmuseen[27] kann von einem Erfolg des „Kampfes um Anerkennung"[28] gesprochen werden. Allerdings beschränkten sich die Ankäufe der Kunsthalle von Künstlerinnenwerken vorwiegend auf relativ kostengünstige Arbeiten: zeitgenössische Kunstwerke, darunter vor allem Videoarbeiten. Zeitgenössische Kunst war zudem durch die Legitimationsdiskurse dieser Zeit als ‚unsicher' hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu einem kunsthistorischen Kanon gekennzeichnet: In den 1970er und 1980er Jahren dienten sie der Infrage-

---

26 Der Anteil stieg zwischen 1970 und 1998 von 9,3 auf 23,2% (Ibid., S. 100). Dieser Prozentsatz ist mit dem der Kunsthalle vergleichbar, da hier ausschließlich zeitgenössische Kunst gezählt wurde, und in die Zählung dieser Studie Kunst seit 1900 einging.

27 Vgl. Kapitel II.2, „Bühnen der Anerkennung".

28 Honneth, Axel (1998).

stellung des Kunstverständnisses, in den 1990er Jahren wurde mit ihnen „ein Bild von der Geschichte der Kunst“ entworfen, wie es Schneede formuliert hatte.[29]

Aus dem Verborgenen: Künstlerinnen in Ausstellungen

„Das Vermehren der Bestände ist der eine, deren Präsentation (neben dem Bewahren) der andere wesentliche Aspekt einer Sammlung.“[30] So lautet die politische Leitlinie der Kunsthalle seit 1960. In Ausstellungen werden die Werke aus der Sammlung, teilweise ergänzt durch Leihgaben präsentiert. Die Ausstellungen sind in Wechselausstellungen und Dauerausstellung unterteilt. Letztere ist in Abteilungen gegliedert, die im gesamten Untersuchungszeitraum chronologisch geordnet waren, etwa die Abteilung der Klassischen Moderne und die Galerie der Gegenwart. In der Dauerausstellung blieb im Untersuchungszeitraum die Zusammenstellung der Werke jeweils über verhältnismäßig lange Zeiträume erhalten. Einzig das Konzept der Galerie der Gegenwart unterschied sich davon, weil es eine jährliche Neuhängung vorsah:[31]

> „Nach unserer Vorstellung besteht ein Museum zeitgenössischer Kunst nicht aus einer attraktiven Schausammlung und einem eher toten Magazin, sondern aus einer insgesamt reichen Sammlung, aus der in einem permanenten Wandlungsprozess Werkkomplexe ausgewählt, andere vorübergehend gelagert werden, um dann wieder neu wahrgenommen werden zu können.“[32]

Bezüglich der Dauerausstellung gilt die Aussage von Heise – „die *größten* Kunstwerke sollten *dauernd* zur Schau gestellt werden“[33] – für die gesamte Untersuchungsperiode. Daraus ergibt sich, dass stets nur ein geringer Teil der Sammlung der Öffentlichkeit präsentiert wurde:

> „Denn ein Museum könnte man mit einem Eisberg vergleichen. Wie dessen weitaus größerer Teil unter der Wasseroberfläche schwimmt und nur ein

---

29 Vgl. Kapitel III.3.
30 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2001b).
31 Schneede, Uwe M. (Hg.) (2005c).
32 Hamburger Kunsthalle (2002).
33 Heise, Carl Georg (1997), S. 43, Hervorhebungen im Original.

> Zehntel sichtbar wird, so muß eine große Sammlung einen breiten Unterbau in ihrem Magazin bewahren, aus dem nur die Werke von höchstem Rang in die Schausammlung aufgenommen werden."[34]

Dieses Konzept gilt auch für die Wechselausstellungen, ausgenommen in den 1970er und 1980er Jahren, wenn man der Konzeption der Kunsthalle dieser Zeit folgt.[35]

Die Analyse der Dauerausstellungen zwischen 1960 und der Gegenwart zeigt eine äußerst geringe Präsenz von Werken von Künstlerinnen in Dauerausstellungen, wie sich anhand von namentlichen Erwähnungen in Sammlungs- beziehungsweise Ausstellungsführern zu den jeweiligen Dauerausstellungen ableiten lässt.[36] So war in dem sehr umfangreichen, bei DuMont erschienenen Katalog *Hamburger Kunsthalle. Meisterwerke der Gemälde-Galerie* (1969) lediglich eine einzige Künstlerin (Paula Modersohn-Becker)[37] genannt, obgleich sich in der Gemäldesammlung nachweislich einige weitere Werke von Künstlerinnen befanden wie Anita Rée, Alexandra Povorina und Gabriele Münter.[38] In dem Ausstellungsführer der 1960er Jahre finden sich neben etwa vierhundert Künstlern die Künstlerinnen Modersohn-Becker, Renée Sintenis, Germaine Richier, Brigitte Meier-Denninghoff und Lynn Chadwick.[39] Der Führer von 1983 erwähnt keine Künstlerin, dennoch ist davon auszugehen, dass von einigen wenigen zu diesem Zeitpunkt ebenso Werke ausgestellt waren. Denn der Ausstellungsführer von 1985, der sämtliche präsentierte Werke verzeichnet, enthält auch einige von Künstlerinnen wie Käthe Kollwitz (Zeichnungen), Germaine Richier (die Skulpturen des Schachspiels), Sophie Taeuber-Arp, Paula Modersohn-Becker.[40] Im Kunsthallenführer von 1994 werden auch nur zwei Werke von Künstlerinnen im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst aufgeführt – Sophie Taeuber-Arps Werk *Wehende Formen* und Rebecca Horns Arbeit *Chor der Heuschrecken I*. Im Kunstführer der Galerie der Gegenwart von 1997, der ausschließlich den Bereich der zeitgenössischen

---

34 Hentzen in: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1964), ohne Seitenangabe.
35 Vgl. Kapitel III.2.
36 Dieses Ergebnis konnte durch die punktuelle Überprüfung der Präsentation einzelner Werke in der Kunsthalle, die in der internen Datenbank z. T. dokumentiert sind, bestätigt werden.
37 Von Werken Paula Modersohn-Beckers befinden sich zwei Schwarz-Weiß-Abbildungen in dem Katalog: Hentzen, Alfred (Hg.) (1969c).
38 Vgl. den Bestandskatalog „Katalog der Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle", Hentzen, Alfred (1969b).
39 Inkl. Künstler von vor 1900 Hentzen, Alfred (1966).
40 Hofmann, Werner (1985).

Kunst vorstellt, sind zwar mehr Künstlerinnen vertreten – Anna Oppermann, Annette Messager, Rebecca Horn, Cindy Shermann, Nan Goldin, Cady Noland, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Rosemarie Trockel, Candida Höfer –, dennoch sind nur zehn Künstlerinnen neben 63 Künstlern genannt. Eine Vielzahl von Werken von Künstlerinnen aus dem Sammlungsbestand wurde also nicht in Ausstellungen präsentiert. In den Abteilungen der modernen wie zeitgenössischen Kunst wurde etwa *Selbstportrait als Prophet* von Maria Lassnig lediglich in wenigen Wechselausstellungen wie zum Beispiel *Eva und die Zukunft*, nicht jedoch in der Dauerausstellung präsentiert.[41] Auch die Werke von Renée Sintenis wurden aus der Ausstellung ausgeschlossen. Wie bereits in Kapitel VI.1 gezeigt, wurden Sintenis' Werke in den 1960er Jahren in den Ausstellungspraktiken der Kunsthalle abgewertet, bevor ihre Werke wie zum Beispiel die Bronzen *Stehendes Fohlen* und *Junge, schreitend mit Fohlen*, die zur Abteilung Klassische Moderne zählen, ganz aus der Dauerausstellung (und auch Ausstellungen insgesamt) verschwanden und seit den 1970er Jahren im Depot verblieben.[42] Das Phänomen des Ausschlusses von erfolgreichen Künstlerinnen im Laufe der nachträglichen Geschichtsschreibung wurde seitens feministischer Forschung belegt. Anja Cherdron kommt zum Beispiel in *"Prometheus war nicht ihr Ahne." Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik* zu dem Ergebnis, das jene bildhauerisch tätigen Künstlerinnen, die zu Lebzeiten anerkannt und erfolgreich waren, durch die anschließende Kunstgeschichtsschreibung und ihre geschlechtsspezifische Kategorisierung verworfen wurden.

Auch die Analyse der Wechselausstellung bezeugt den extensiven Ausschluss von Künstlerinnen. Die Kunsthalle führte seit ihrer Gründung mit wachsendem Anteil Wechselausstellungen durch, in der Regel aus dem eigenen Bestand, in späteren Jahren teils erweitert durch Leihgaben. Die Zahl der Wechselausstellungen ist seit den 1970er Jahren stark angestiegen: Während in den 1960er Jahren rund 70 Ausstellungen gezeigt wurden, stieg die Anzahl der Ausstellungen seit den 1970er Jahren auf das Doppelte an. Seit den 1970er Jahren war die Mehrzahl der Wechselausstellungen monografisch ausgerichtet, wie die Ergebnisse einer quantitativen Analyse, die bereits in Kapitel IV.2 vorgestellt wurde, zeigen. Die Auszählung des Anteils von Künstlerinnen an diesen monografischen Ausstel-

---

41 Laut der Angaben aus der Datenbank der Hamburger Kunsthalle.

42 Dass sie in den 1960er Jahren ausgestellt wurden, schließe ich aus der Erwähnung von Sintenis' „reizenden" Figuren im damaligen Ausstellungsführer, vgl. Hentzen, Alfred (1962), S. 44.

lungen führte zu folgendem Ergebnis: Eine der 21 Einzelpräsentationen in den 1960er Jahren galt den Werken einer Künstlerin. In den 1970er Jahren präsentierte ebenfalls nur eine Künstlerin neben 60 Künstlern in einer Einzelausstellung ihre Werke. In den 1980er Jahren waren zwölf der insgesamt 77 monografischen Ausstellungen je einer Künstlerinnen gewidmet, in den 1990er Jahren waren es acht von den insgesamt 103 Einzelschauen.[43] Künstlerinnen erhielten also im gesamten Untersuchungszeitraum weitaus seltener als Künstler die Gelegenheit zu einer monografischen Präsentation in der Kunsthalle. Diesen Fakt bestätigt die in Kapitel IV. herausgearbeitete Verschränkung des Konzepts der Hamburger Kunsthalle von bedeutender Kunst und Künstlerschaft mit Männlichkeit und als dessen Effekt den diskriminierenden Ausschluss von Künstlerinnen. Die Tatsache, dass die Stücke von Künstlerinnen – auf die Ausstellung *Das Verborgene Museum* anspielend[44] – in der Verborgenheit der Depots der Kunsthalle lagerten, schloss Künstlerinnen aus der kunsthistorischen Wissensordnung aus, denn die Absenz markierte ihre Werke als ‚unbedeutend'.

Lässt man jedoch die insgesamt geringe Präsenz von Künstlerinnen außer Acht, zeigt die Analyse der Ausstellungspolitik, wie auch schon die der Sammlung, dass Künstlerinnen seit den 1980er Jahren (vor allem im Bereich der zeitgenössischen Kunst) vermehrt vertreten waren. Die geringe Teilnahme von Künstlerinnen an Ausstellungen in der Kunsthalle stieg wie auch in anderen Ausstellungshäusern zwischen 1960 und der Gegenwart an.[45] Die Bewertung dieser Werke in den Diskursen der Kunsthalle änderte sich ebenfalls. In den 1980er Jahren wurden vermehrt Künstlerinnen in monografischen Ausstellungen gezeigt. Doch ihre Werke wurden nicht als universal gültige Kunstwerke verhandelt, sondern als diskussionswürdig kennzeichnet indem sie bestimmten Ausstellungen oder -reihen und Orten im Museumsgebäude zugeordnet wurden. Die Wertigkeit der Ausstellungen leite ich von der Bedeutung der Ausstellungsreihen, in denen die monografischen Ausstellungen dieser Künstlerinnen gezeigt wurden, im Gesamtprogramm der Kunsthalle ab. Werke des 20. Jahrhunderts wurden in Wechselausstellungen präsentiert, die seit den

---

43 Siehe zu den Rahmenbedingungen dieser eigenen Auszählung die Angaben in Kapitel IV.2.

44 Siehe Kapitel II.2, „Bühnen der Anerkennung".

45 Der Anteil von Künstlerinnen in Kunstausstellungen von Galerien, Kunstmuseen und Kunstvereinen stieg von 1971 bis 1999 von 16 auf 25%, nach Zentrum für Kulturforschung (Hg.) (2001a), S. 94.

1980er Jahren zu einem Teil in Ausstellungsreihen zusammengefasst wurden.[46] Die Ausstellungsreihen wurden im Sinne des Legitimationsdiskurses der Kunsthalle hierarchisiert: In den 1980er Jahren gab es Ausstellungsreihen, welche die in ihnen gezeigten Werke gegenüber den in der Kunsthalle dauerhaft präsentierten Werken, die als universal galten, abwertete, indem diese als diskussionswürdig und mit dem Ziel, den Kunstbegriff in Frage zu stellen und damit als historisch von kurzer Geltungsdauer, gezeigt wurden. Dies betraf zum Beispiel Werke, die in der Reihe *Kunst in Hamburg* zur Schau gestellt wurden. In dieser Reihe liegt der lokale Schwerpunkt auf der Hand. Vor dem Hintergrund, dass es die politische Leitlinie der Kunsthalle im gesamten Untersuchungszeitraum vorsah, Werke „vom höchsten Range", wie Hentzen es formulierte, zu präsentieren, wurde den hier präsentierten Werken eine überregionale Bedeutung ab- und in der Hierarchie der Künste eine geringere lokale Bedeutung zugesprochen. Derselben Bedeutungszuschreibung dienten die Reihen *Zur Sache* – ihre Laufzeit beschränkte sich auf die 1980er Jahre – und *Standpunkte.* Beide Ausstellungen präsentierten junge, im Kunstbetrieb noch nicht etablierte Künstler/-innen. *Standpunkte* hatte einen lokalen Schwerpunkt. Der Turnus der Ausstellung etablierte sich seit 1982 bei etwa drei Schauen pro Jahr. Die Reihe begleitete ein kurzer Ausstellungskatalog, eine Art Heft. Hofmann formulierte das Ziel dieser Reihe wie folgt:

> „‚Standpunkte' haben wir diese Reihe genannt. Sie stellt jüngere Künstler vor, von denen wir meinen, ihre Arbeit sei der kunstinteressierten Öffentlichkeit zu wenig bekannt. Wir wollen Künstler zeigen, die mit ihrer Kunst klare Standpunkte beziehen. In ihrer Gegensätzlichkeit sollen sich diese Standpunkte voneinander abheben und zugleich wechselseitig verständlich machen. Aber auch die Kunsthalle bezieht einen Standpunkt, wenn sie Künstlern – besonders aus Hamburg – ein Forum schafft, vor allem sol-

[46] Vgl. Schneede, Uwe M. (2005a), S. 11. Die Ausstellungsreihe *Im Janssen-Kabinett*, die vornehmlich dem zeichnerischen Werk von Horst Janssen gewidmet ist, die Ausstellungen im Saal der Meisterzeichnung sowie im Hegewisch-Kabinett beziehe ich aus Gründen des Umfangs des Materials nicht mit in meine Untersuchung ein.

chen, deren Arbeiten wegen ihres experimentellen Charakters den Freiraum des Museums brauchen.“[47]

Die monografischen Ausstellungen der Künstlerinnen in den 1980er Jahren liefen alle in den Ausstellungsreihen, die mit abwertenden Geste belegt waren: exemplarisch sind *Hella Behrend* (1984), *Anna Jacquemard* (1985) und *Sigrun Jakubaschke* (1988) in der Reihe *Standpunkte* (1984), *Lilli Fischer* (1983) wie auch *Margrit Kahl* (1983) in *Zur Sache.* Der Legitimationsdiskurs, der in der Kunsthalle in den 1980er Jahren vorherrschte, rechtfertigte die Präsentation von Werken von Künstlerinnen in diesem Kontext. Werke von Künstlerinnen trugen zu der Befragung von Kunst entsprechend dem vorherrschenden Legitimationskonzept bei. Die verstärkte Präsenz von Künstlerinnen in monografischen Ausstellungen von ‚geringerer Bedeutung' brachte aber keine Veränderung der geschlechtsspezifischen, Weiblichkeit diskriminierenden Strukturen mit sich: Künstlerinnen blieben als ‚unbedeutende'/'weibliche' markiert.

Im Zeitabschnitt der 1990er Jahre lässt sich diese Geringschätzung auf der Ebene der Bewertung von Ausstellungen der wenigen Künstlerinnen, die ausstellen durften, dagegen nicht mehr finden. Obgleich zwar festgehalten werden muss, dass ein Anstieg von Künstlerinnenausstellungen vor allem im Bereich der zeitgenössischen Kunst stattfand, die gegenüber der bereits zum Kanon der kunsthistorischen Wissensordnung zählenden Kunst als unsicher markiert war, werteten die Gesten des Zeigens die Künstlerinnenausstellungen nicht mehr ab. Ausstellungsreihen, die Kunstwerke als ‚unsicher' markierten, wurden in den 1990er Jahren ausgesetzt.[48] Stattdessen wurden neue Ausstellungsreihen der Kunsthalle entwickelte, die keinen abwertenden Effekt hatten. Diese Reihen sollten stattdessen die besondere Bedeutung einzelner Werke für die kunsthistorische Wissensordnung herausstellen und bestätigten wie die Ausstellungsreihe mit dem Titel *Im Blickfeld.* Zielsetzung dieser Reihe war es, „das eingehende Studium des Werkes [zu] fördern“[49]. Sie sollte einzelne Werke der Sammlung, die „innerhalb der Sammlung eher isoliert wirken, […] vorüberge-

---

47 Werner Hofmann im Vorwort: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1983a). Wiederabgedruckt – teils in leicht veränderter Fassung – in einer Reihe von Vorworten wie Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1983b).

48 Diese Reihe, die Werke als ‚unsicher' markierte, war die einzige, die, nachdem sie in den 1990er Jahren ausgesetzt war, aktuell wieder aufgenommen wurde. Seit 2000 läuft sie wieder mit der Ausrichtung: „Unter dem Titel *Standpunkte* stellt die Hamburger Kunsthalle in lockerer Folge Positionen zeitgenössischer Kunst zur Diskussion“, vgl. Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2000).

49 Schneede im Vorwort von Hoffmann-Curtius, Kathrin (1993a).

hend in ihrem eigentlichen Kontext sichtbar“[50] machen.[51] Auch die in der Reihe *gegenwärtig* ausgestellten Werke aus dem Feld der Gegenwartskunst wurden gegenüber den in der Dauerausstellung gezeigten nicht abgewertet, da es ebenfalls um eine intensivere Auseinandersetzung mit einzelnen Werken ging. Ihr Konzept war – sehr allgemein gehalten –, „unter wechselnden Aspekten […] Arbeiten aus der Sammlung, auch Neuerwerbungen und gezielte Leihgaben zum Thema, ferner in unmittelbarer Zusammenarbeit mit den Künstlern“[52] zu zeigen. In Anbetracht dessen, dass zeitgenössische Kunst ständig „in Bewegung“ sei, sollte es auch die Präsentation sein. *Gegenwärtig* sollte „ein flexibles Instrument […] [bieten], um neue Künstler, neue Werke, neue Räume in der Galerie der Gegenwart zu zeigen“[53]. Die scheinbar objektive Präsentation von Kunst in den 1990er Jahren brachte mit sich, dass sämtliche ausgestellten Werke als dem kunsthistorischen Kanon zugehörig präsentiert wurden. In diesem Kontext wurden auch acht monografische Künstlerinnenausstellungen präsentiert. Die Präsentationen waren den allgemeinen Wechselausstellungen zugeordnet, wie beispielsweise *Candida Höfer. Zoologische Gärten* (1993), *Elena Liessner. Ankunft in Berlin* (1996), *Annette Messager. DépendanceIndépendance* (1999) und *Hanne Darboven. Das Frühwerk* (1999/2000). Zu diesem Zeitpunkt erhielten Künstlerinnen also zwar anteilsmäßig einen geringeren, aber in ihrer Darstellung anerkannteren Zugang ins Museum.

Ebenso wie die Ausstellungsreihen geben auch die Orte, an denen Werke von Künstlerinnen in den 1980er und 1990er Jahren in der Kunsthalle ausgestellt wurden, Hinweise auf eine sich verändernde Bewertung. Den ausgestellten Werken wurde durch ihre Verortung im Gebäude ein Rang innerhalb der hierarchischen Ordnung der Kunstgeschichte zugewiesen.[54] Die symbolische Wertung der Räume in den 1960er Jahren lässt sich folgendermaßen auf den Punkt bringen: Das Obergeschoss war bereits kanonisierten

---

50 Schneede im Vorwort von: Luckhardt, Ulrich (1991), S. 5.

51 Ausführlicher genannt, sollte in dieser Reihe der „ursprüngliche Kontext eines Werkes der Kunsthalle rekonstruiert oder ein verborgener Aspekt durch Werkvergleiche sichtbar gemacht oder eine neue Perspektive veranschaulicht werden.“ Schneede im Vorwort von Hoffmann-Curtius, Kathrin (1993a).

52 Schneede, Uwe M. (2005a), S. 11.

53 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2003).

54 Eine solche Analyse ließe auch Aussagen über die zunehmende Kommerzialisierung der Kunsthalle zu, z. B. im Hinblick auf die Kunsthallenshops. Nicht nur Umfang, Sortiment und Platz des Ladens insgesamt nahmen zu, auch die Anzahl der Läden selbst. So hat die Kunsthalle seit den 1960er Jahren einen Laden, in dem man Postkarten kaufen konnte, heute jedoch insgesamt zwei feste Läden und bei Bedarf auch mehr, z. B. im Eingangsbereich des Hubertus-Wald-Forums, aber auch in den Räumen der Dauerausstellung, wie im Fall der Ausstellung *Seestücke. Von Max Beckmann bis Gerhard Richter* (2007), wo den Besucher/-innen bei Ein- und Austritt in die/aus der Ausstellung Artikel angeboten wurden.

Kunstwerken vorbehalten, während im Erdgeschoss und im Sockelgeschoss überwiegend Kunstwerke gezeigt wurden, denen entweder (noch) keine große Bedeutung für die Kunstgeschichte zugeschrieben wurde oder die, wie die Druckgrafik, hierarchisch den Gemälden und Plastiken untergeordnet war. Die Raumaufteilung der Kunsthalle ist historisch gewachsen: Für den ersten Teil des heutigen Gebäudeensembles wurde folgendes Raumprogramm aufgrund praktischer Gegebenheiten entworfen: In den Räumen mit Nordlicht im Erdgeschoss war das Kupferstichkabinett untergebracht, auch befanden sich die Münzen und Skulpturen im ebenerdigen Geschoss.[55] Das Obergeschoss stand mit Ober- und Seitenlicht (in den Kabinetten) Gemälden zur Verfügung, die sich zu dieser Zeit vorwiegend auf Malerei Hamburger Künstler/-innen sowie auf Bilder von Hamburg beschränkte.[56]

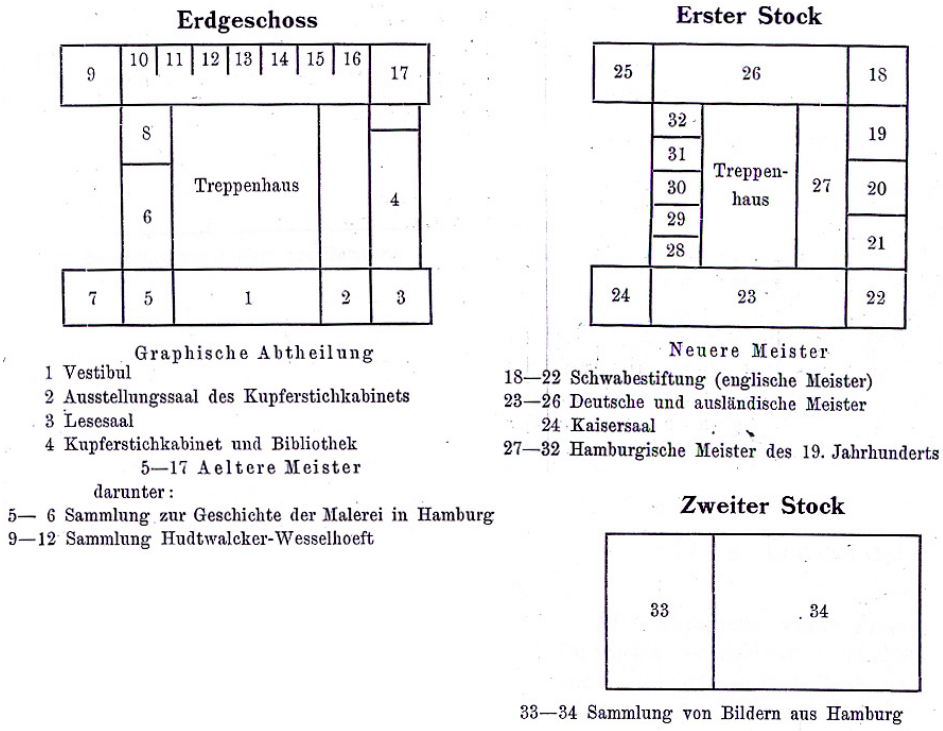


Abb. 24 Hamburger Kunsthalle, Raumplan von 1886

[55] Die Münzen befinden sich auch heute wieder in der Säulenhalle, wo ihr Platz in Vitrinen an den Rändern der Halle, die von Cafétischen gefüllt ist, von ihrer unbedeutenden Stellung im Gesamtprogramm zeugt.

[56] Vgl. Plagemann, Volker (1997), S. 19.

Einige Jahre später wurde jedoch – so ein Zitat des ersten Kunsthallendirektors Alfred Lichtwark - „zur günstigeren Ausstellung der magazinierten Bestände“ (1890) umsortiert. Die neue Verteilung der Werke im Gebäude war nicht mehr durch die physischen Bedingungen motiviert. Stattdessen produzierte sie eine symbolische Ordnung wie anhand des Raumplanes deutlich wird (Abb. 24). In den ebenerdigen Räumen wurden die sogenannten Alten Meister gezeigt, welche die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg bis Ende des 18. Jahrhunderts sowie die von Kunsthalle übernommene Sammlung vom Kaufmann Nicolaus Hudtwalker[57] umfasste. Auch waren die Gipsabdrücke im Erdgeschoss präsentiert. Die nach traditionellen kunsthistorischen Maßstäben wertvolleren Marmor und Bronzeskulpturen wurden hingegen im Obergeschoss präsentiert. Dieses stand mit guten Lichtverhältnissen durch Ober- und Seitenlicht (in den Kabinetten) der Malerei der Moderne zur Verfügung, die die Werke der Schwabestiftung („engl. Meister“), „Deutsche und ausländische Meister“, wie „Hamburgische Meister des 19. Jahrhunderts“ umfasste. Auch im zweiten Stock wurde Zeitgenössisches – nämlich Aquarelle und Pastelle aus Hamburg - präsentiert. Der Schwerpunkt der Hamburger Kunsthalle lag auf der „modernen Galerie“, so Lichtwark in seiner Antrittsrede (1886). Die Verknüpfung zwischen dem ersten Stock und bedeutenden Kunstwerken, verdeutlicht folgendes Zitat von Lichtwark:

> „Wir müssen aber von Zeit zu Zeit eine ganz hervorragende Bronze, eine vollendete Marmorarbeit zu erwerben suchen, die wir nicht unten neben den Gypsabdrücken, sondern oben in der Gemäldegalerie an architektonisch wichtigen Punkten aufzustellen haben.“[58]

Der Schwerpunkt, der auf der Moderne lag, wurde zudem durch einen lokalen Bezug charakterisiert. Den lokalen Bezug der Exponate erklärte Hanna Hohl mit der politischen Leitlinie des ersten Kunsthallen Direktors, der mit diesem Schwerpunkt darauf abzielte, „das Selbstbewusstsein der Hamburger Bürger gegenüber dem Reich zu bestärken“.[59] Die skizzierte Entwicklung der Raumkonzeption lässt sich folgendermaßen deuten: Im Erdge-

---

[57] Die Sammlung Hudtwalker-Wesselhöft umfasste überwiegend flämische Malerei des 18 Jh.
[58] Lichtwark 1886, S. 10 in Schneede.
[59] Hohl, Hannah 1981d.

schoss mit den im Verhältnis schlechteren Lichtverhältnissen wurden anfänglich die Exponate gezeigt, für die diese Bedingungen optimal waren. Bald jedoch fand eine Neuordnung statt, in der eine symbolische Bewertung des Gezeigten zum Ausdruck kommt. Es wurden im ersten Stock die ‚Highlights' der Sammlung gezeigt, die dem Schwerpunkt der Kunsthalle entsprachen: Hier wurden moderne und mit der Region in Verbindung gestellte Gemälde und Skulpturen sprichwörtlich ins Licht gesetzt. Zu dem thematischen Schwerpunkt der Kunsthalle trug auch die Präsentation der im 2. Obergeschoss gezeigten Aquarelle und Pastelle bei. Im Erdgeschoss wurden hingegen auch Gemälde präsentiert, deren optimale Präsentation ja auch mehr Licht verlangt hätte. Dass diese Gemälde dennoch hier gezeigt wurden, lässt den Schluss zu, dass ihnen im Hinblick auf den Schwerpunkt der Kunsthalle eine geringere Bedeutung zugesprochen wurde.

Die symbolische Ordnung, nach der die bedeutendsten Werke im Obergeschoss gezeigt wurden, findet sich im zweiten Teil des Gebäudeensembles wieder. Dieser Gebäudeteil wurde 1919 eröffnet und schloss direkt an den ersten Gebäudeteil an, so dass es möglich war, im Obergeschoss und Untergeschoss von einem Gebäude in das andere zu gelangen. Dass die Gebäude also nicht nur räumlich, sondern auch symbolisch miteinander verbunden waren, möchte ich anhand des Raumplanes von 1926 (Abb. 25) zeigen. Die Hamburgische Malerei und die „Bilder aus Hamburg" hatten mit dieser Hängung an Bedeutung verloren, sie wurden in reduziertem Umfang im Erdgeschoss, wo die Lichtverhältnisse für Gemälde nicht optimal waren, ausgestellt.[60] Die guten Lichtverhältnisse im Obergeschoss des Altbaus kamen nun der internationalen Gegenwartskunst zugute, die Pauli begonnen hatte zu sammeln.[61] Die Verortung macht deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt der internationalen Gegenwartskunst ein sehr hoher Stellenwert für die Kunstgeschichte zugewiesen wurde beziehungsweise umgekehrt seitens kunsthistorischer Diskurse dieser Kunst ein großes Renommee eingeräumt worden war. Kunstwerke dieser Periode, vorwiegend Gemälde und Plastiken, blieben in den folgenden Jahrzehnten, abgesehen von einigen Ausnahmen, an diesem Ort, der Titel der Abteilung änderte sich jedoch entsprechend der

---

[60] Vereinzelt wechselten Werke aus der Abteilung Hamburgische Geschichte in den 1960er Jahren in die Reihe der Werke über, welche die Klassische Moderne repräsentierten Schneede, Uwe M. (1997c), S. 70.

[61] Dass er mit dieser Verortung einen Wandel herbeiführte, macht das folgende Zitat seines Vorgängers deutlich: „Durch sie [die Kunst der Gegenwart] aber ist ein Element der Unruhe in unsere Sammlung eingezogen, und da gerade sie besonders zu sehen begehrt wird, erhöht sich ihr raumfressender Charakter." Heise, Carl Georg (1991), S. 35.

Periode. Seit Beginn des Untersuchungszeitraumes dieser Forschungsarbeit wird sie die Abteilung für Moderne Kunst/Abteilung der Klassischen Moderne genannt. Den Werken dieser Abteilung wurde dauerhaft ein unverrückbar bedeutender Stellenwert in der Kunstgeschichte zugeschrieben. Im Untergeschoss blieben die Abgüsse der Antike. Im Obergeschoss des Neubaus führte Pauli eine Ordnung ein, die ebenso bis heute die Sortierung prägt:[62] Der Westflügel beherbergt die „Alten Meister", die Ostflügel die „Neuen Meister".

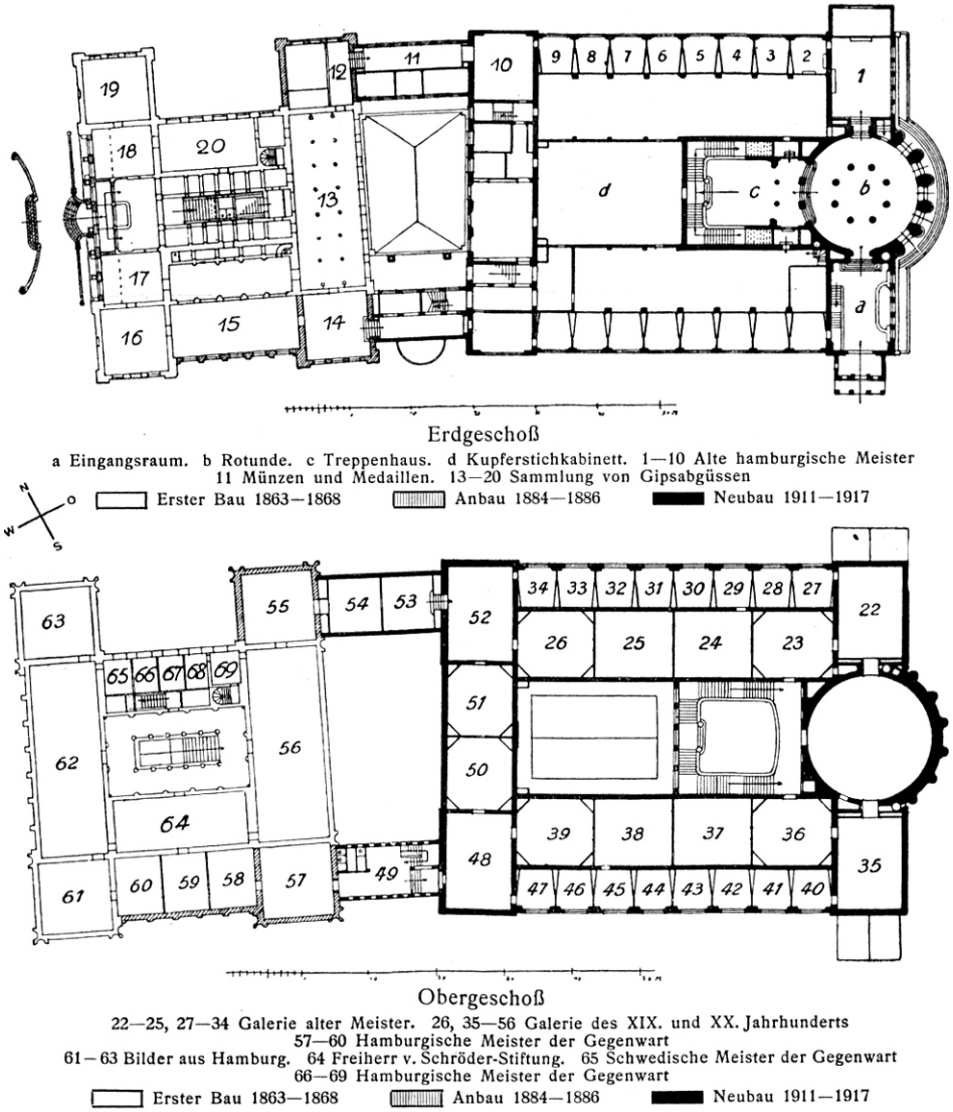


Abb. 25: Raumplan der Hamburger Kunsthalle von 1926

[62] Während der Zeit des Nationalsozialismus wurde diese Hängung verändert, jedoch bis Anfang der 1960er Jahre wieder in die ‚alte' Ordnung gebracht.

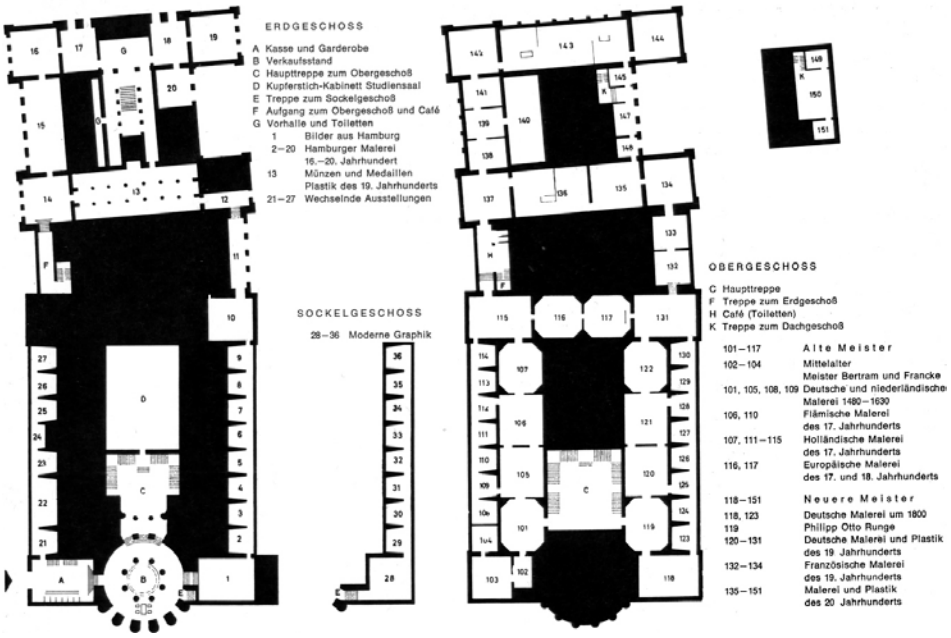


Abb. 26: Raumplan der Hamburger Kunsthalle von 1969

Wie der Raumplan von 1969[63] zeigt (Abb. 26), wurde diese Aufteilung der Werke auf die beschriebenen Gebäudeteile beziehungsweise Abteilungen in den 1960er Jahren weitestgehend beibehalten. [64] Dies weist darauf hin, dass den kunsthistorischen Perioden, abgesehen von jener der zeitgenössischen Kunst, in den 1960er Jahren die gleiche Bedeutung beigemessen wurde wie in den 1920er Jahren. Es wurden noch die neueren Plastiken in die Gemäldegalerie der Modernen Kunst integriert, wie es seither Tradition ist. Das Erd- und Sockelgeschoß wurde nun gänzlich zu einem Ort der abgewerteten Werke: Teile waren der lokalen Malerei zugewiesen, auch waren hier die Wechselausstellungen zu sehen.[65] Im Sockelgeschoss waren Ausstellungen zeitgenössischer Grafik platziert. Letztere Ordnung ist bis in die Gegenwart beibehalten worden. Werke von Künstlerinnen waren in den 1960er Jahren nahezu absent im gesamten Kunsthallengebäude, einzig Chadwick war im

63 Dieser Raumplan ist identisch mit dem von 1966.

64 Die Epoche des Nationalsozialismus führte zu grundlegenden Umhängungen, die jedoch für die Hängung der Werke seit den 1960er Jahren unbedeutend ist. Ebenso ist die Nachkriegszeit für diese Untersuchung nicht relevant, da die Räume teils anderweitig genutzt wurden und erst in den 1960er Jahren wieder gänzlich der Kunsthalle zur eigenen Nutzung überlassen wurden. So wurde erst seit Ende der 1950er Jahre die Ordnung der Gemäldegalerie, die in den 1920er Jahren eingeführt worden war, wieder gültig.

65 In den Räumen 21–27.

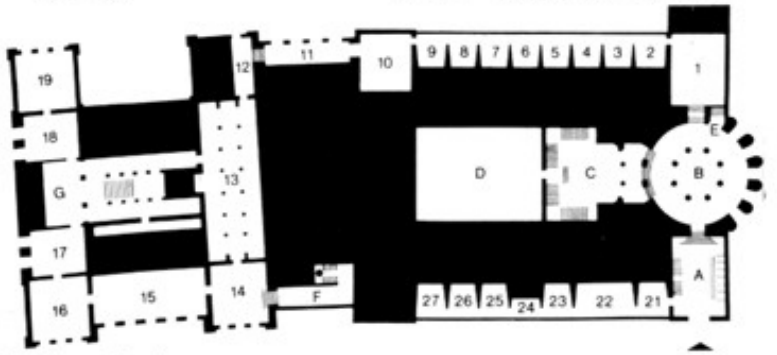
Obergeschoss mit einer Arbeit vertreten ebenso wie Modersohn-Becker, Sintenis und Meier-Denninghoff.[66] Germaine Richiers Skulpturen waren im Treppenhaus untergebracht. Die Präsenz von Werken von Künstlerinnen in den Räumen, welche den Exponaten eine besondere Bedeutung im Hinblick auf die Geltung im kunsthistorischen Kanon verliehen, änderte sich in den 1970er und 1980er Jahren kaum. Die künstlerischen Arbeiten von Künstlerinnen waren in diesem Zeitraum aber dennoch häufiger in den Räumen der Kunsthalle zur sehen, allerdings in Räumen mit einer anderen Bedeutung.



Obergeschoß

G Altbautreppe zum Erdgeschoß
H Phonothek
I Abgang zum Erdgeschoß
K Café
L Aufgang zur Abteilung Arp und Surrealisten

M Kuppelraum: wechselnde Ausstellungen
101–117 Alte Meister von der Spätgotik bis zum 18. Jahrhundert
118–136 Malerei des 19. Jahrhunderts
135–144 Kunst des 20. Jahrhunderts



Erdgeschoß

A Garderobe, Kasse, Toiletten
B Verkaufsstand
C Haupttreppe zum Obergeschoß
D Kupferstichkabinett, Bibliothek
E Abgang zur Abteilung Kunst heute
F Aufgang zum Obergeschoß und Café

G Altbautreppe zum Obergeschoß
1 Raum für Demonstrationen
2–11 Malerei in Hamburg, 1500–1850
12 Geschichte der Kunsthalle
13 Münzen, Medaillen, Plastik
14–19 Zeitgenössische Kunst
21–27 Malerei in Hamburg, 1850–1950

Abb. 27: Raumplan der Hamburger Kunsthalle von 1983

[66] Vgl. Hentzen, Alfred (1966).

In den beiden Jahrzehnten blieb zwar die Verteilung der Werke auf die Räumlichkeiten grundsätzlich entsprechend der vorausgegangenen Jahre erhalten (Abb. 27),[67] dennoch wurden prozentual von nun an mehr Räume für die Präsentation von Wechselausstellungen genutzt, was dem Legitimationsdiskurs dieses Zeitraumes entsprach.[68] Einige dieser Orte für Wechselausstellungen markierten jedoch die präsentierten Werke mit geringerer Bedeutung. Exemplarische Räume sind der Kuppelsaal und der „Raum für Demonstrationen": Der Kuppelsaal, der im Obergeschoss der Kunsthalle liegt, wurde von Gustav Pauli 1925, als er sich noch im Rohbau befand, folgendermaßen kommentiert: „Er soll der Aufnahme größerer Skulpturen dienen und wird dermaleinst den repräsentativen Eingangsraum für die Gemäldegalerie bilden und dementsprechend würdig und prächtig eingerichtet werden müssen."[69] Dennoch blieb dieser Saal bis Ende der 1960er Jahre weitestgehend ungenutzt. Erst seit 1970 wurde er regelmäßig bespielt: Hofmann führte ab 1970 die regelmäßige Nutzung des Demonstrationsraumes durch Künstler/-innen und Museumsleute ein, die den Raum mit eigens dafür entwickelten kurzlebigen Werken und Installationen füllten.[70] Die ideologische Bewertung der Kunst, die darin anfänglich gezeigt wurde, macht ein Zitat von Hofmann deutlich:

> „Der Kuppelraum, in dem Heydemann, Laux und Rühmann ihre Arbeiten und Untersuchungen zeigen, stand erst vor kurzem einigen Hamburger Schulklassen als Aktionsraum zur Verfügung. Damals wurde gefragt: was hat das mit Kunst, mit den Aufgaben eines Museums zu tun? Die Antwort auf die erste Frage: es hat nichts mit Museumskunst und sehr viel mit deren Überwindung zu tun. Wenn es recht ist, dass das Museum Kunstwerke der Vergangenheit zeigt, dann muss es billig sein, dass es sich mit Gegenwartsfragen auseinandersetzt, die jenseits des klassischen Museumskonzeptes liegen. Was anderswo, z.B. in den Schulen, zu leisten wäre – ich denke an die

---

67 Sie wurde teils nur noch ergänzt. Beispielsweise wurden Werke, die dem Surrealismus zugeordnet wurden, Ende der 1970er Jahre dem kunsthistorischen Kanon, den die Kunsthalle (re-)konstruierte, hinzugefügt: Werke, welche zu dieser Strömung gezählt wurden, die bislang kaum in der Sammlung vertreten waren, wurden durch eine Stiftung ergänzt und eine kleine Abteilung im Dachgeschoss wurde ausschließlich für diese Werke eingerichtet. Vgl. Poley, Stefanie (1977), S. 202.

68 Vgl. Kapitel III.2.

69 Pauli, Gustav (1925), S. 7.

70 Vgl. Schneede, Uwe M. (2005b).

> Aktionsräume – soll nicht annektiert, aber ins Bewusstsein der Verantwortlichen gerückt werden. Zu den Aufgaben eines Museum, wie ich sie verstehe, gehört es, die Kunst der Gegenwart fragwürdig zu machen. Dieses Ziel hat seinen Partner vornehmlich dort, wo nicht der Brustton der Überzeugung, sondern der Spürsinn für Fragen und Bedeutungsspiele, für Ironie und Parodie das Klima des Denken, Diskutierens und Materialisierens beherrschen."[71]

Der Kuppelraum war also ein Raum in der Hamburger Kunsthalle, der von dem klassischen Museumskonzept ausgenommen war. Es wurden darin Exponate gezeigt, die traditionell aus dem Museum ausgeschlossen war. Statt „Kunstwerke der Vergangenheit" wurde hier Kunst gezeigt, die noch nicht kanonisiert, sondern „fragwürdig" war. Der Kuppelsaal eröffnete somit einen musealen Ort für die „offene" Diskussion über Kunstwerke und damit über Kunst schlechthin.[72] Während die Funktion des Kuppelsaales als Raum für die Befragung von Kunst und Kunstbegriff aufrechterhalten wurde, übernahm im Laufe der 1970er Jahre der im Erdgeschoss liegende Demonstrationsraum[73] verstärkt die Präsentation von Werken junger Künstler/-innen. Unter diesen Werken, deren Präsentation der Befragung des Kunstbegriff diente und die damit als historisch nur von kurzer Geltungsdauer gezeigt wurden, waren viele von Künstlerinnen, so zum Beispiel 1972 Werke von Anna Oppermann. Oppermanns Werk wurde durch seine Verortung im Hinblick auf die historische Geltungsdauer als von geringerer Bedeutung als die Werke in den Abteilungen gekennzeichnet. Auch die anderen, in den 1980er Jahren vorwiegend in den Reihen *Standpunkte* und *Zur Sache* ausstellenden Künstlerinnen stellten ihre Werke im Demonstrationsraum aus:[74] Exemplarisch sind *Huyan-Sook Song. Mein Herz ist eine Flasche* (1982) und *Sigrid Sigurdsson* (1984). Die Werke dieser Künstlerinnen erhielten ebenfalls durch die Zuordnun-

---

71 Hofmann, Werner (1970), S. 1.

72 Schon fünf Jahre später wurde der Raum für gewichtige Kunst, die in Wechselausstellungen präsentiert wurde, genutzt; dies macht die Ausstellung von Caspar David Friedrichs Werken deutlich, die Ende 1974 in dem Saal und den anschließenden Räumen, die der Sammlung vorbehalten sind, gezeigt wurde.

73 Später Raum für Demonstrationen genannt. Dieser Raum war noch in den 1960er Jahren den „Bildern aus Hamburg" vorbehalten.

74 Symptomatisch ist auch, dass eine der ersten Ausstellungen, in denen Werke einer zeitgenössischen Künstlerin gezeigt wurden – die Gruppenausstellung der vier Hamburger Künstler/-innen: *Trautl Beermann, Karl Goris, Jens Cord, Hans Hermann Steffens* (1959) – nicht in der Hamburger Kunsthalle zu sehen war, sondern in Galerien in Frankfurt und Köln, vgl. Hentzen, Alfred (1959).

gen zur Ausstellungsreihe und zum Ausstellungsort den Status von Kunst ohne historische Geltungsdauer.

In den 1990er Jahren verschob sich die Bedeutung der Örtlichkeiten dahingehend, dass es kaum noch Räume in der Kunsthalle gab, die die Werke als unsicher markierten. Exemplarisch ist der Umgang mit zeitgenössischer Kunst. Schon in den 1970er/80er Jahren hatte zeitgenössische Kunst mehr Raum im Museum beanspruchen dürfen – es war eine Abteilung „Zeitgenössische Kunst", die sechs verhältnismäßig große Räume im Erdgeschoss einnahm, eingerichtet worden. Im Sockelgeschoss sollte indessen die neue Abteilung „Kunst heute" das Museum und die Kunst in Frage stellen. In den 1990er Jahren hingegen erhielten zeitgenössische Kunstwerke einen räumlich prominenten Platz und wurden explizit als Kunstströmungen präsentiert: Mitte der 1990er wurde der Gegenwartskunst durch ihre Unterbringung in der Galerie der Gegenwart verhältnismäßig viel und durch den Bau, seine Lage und Anlage bedeutender Platz zugewiesen (Abb. 29 bis 31). Im Sockelgeschoss des Neubaus, über das man vom Altbau zum Neubau gelangt, sollten die Werke der 1960er und frühen 70er Jahre platziert werden, die die verschiedenen Aspekte des Bruchs mit dem Bild – der Beginn der Zweiten Moderne, wie ihn Schneede bezeichnet – darstellen. Die kleineren Geschosse im Kubus sollten dagegen die unterschiedlichen Ansätze der 1980er und 1990er Jahre präsentieren. In diesem Teil wurden in den ersten Jahren nach der Eröffnung der Galerie der Moderne „Künstlerräume" eingerichtet – die einrichtenden Künstler/-innen wurden somit als Teil einer feststehenden kunsthistorischen Wissens-ordnung präsentiert. Dass auch Künstlerinnen ihren Platz in der Galerie der Gegenwart erhielten und auch „Künstlerräume" einrichten durften, zeugt von ihrer zunehmenden Anerkennung in der Kunsthalle: Ihnen wurde somit ein Platz in der Kunstgeschichte zugewiesen. Beispielhaft ist die Einrichtung eines Raumes 1992 durch Rebecca Horn, welcher in den Lageplänen von 1994 und 1998 markiert ist (Abb. 28 und 30).[75] Auch Hanne Darboven hatte 1997 im Erdgeschoss der Galerie der Gegenwart einen Raum eingerichtet, die der Raumplan zeigt (Abb. 29). Ähnlich zu bewerten ist, dass in diesem Jahrzehnt nun auch verstärkt Künstlerinnen in dem Obergeschoss des alten Kunsthallengebäudes ausstellen: Exemplarisch sind mehrere Selbstbildnisse von Anita Rée und Elfriede

[75] Horn's Werke rückten schon in den 1990er Jahren an die Stelle der Werke von Hans Arp in die Räume im Dachgeschoss, siehe Raumplan von 1994, Abb. 27.

Lohse-Wächtler, die 2010 einen prominenten Platz in der Abteilung Kunst der Moderne neben Werken von Otto Dix und Georg Grosz erhalten haben (Abb. 32 bis 34). Auch das Werk *Wehende Formen* von Sophie Taeuber-Arp ist in dieser Abteilung neben Werken von Marcel Duchamp und Hans Arp zu finden (Abb. 35). Des Weiteren waren alle fünf Einzelausstellungen von Künstlerinnen in den 1990er Jahren im allgemeinen Ausstellungsbereich zu sehen wie zum Beispiel Rosemarie Trockel (1998), deren Werke in der Galerie der Gegenwart ausgestellt wurden; auch waren Künstlerinnen in den Ausstellungsräumen des Hubertus-Wald-Forums vertreten wie zum Beispiel Helene Schjerfbeck im Jahr 2007 (Abb. 36). Seit 2004 steht das Hubertus-Wald-Forum für umfangreiche Sonderausstellungen sämtlicher Kunstrichtungen aus sämtlichen Zeiten zur Verfügung und ist als ein Ort der Präsentation bedeutender Kunstwerke gekennzeichnet.[76]

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Werke von Künstlerinnen in den 1960er Jahren nur selten das Depot verließen, um in den Räumen entsprechend den Arbeiten ihrer Kollegen präsentiert zu werden. In den 1980er Jahren wurden – wenn auch in verhältnismäßig geringem Umfang – zunehmend Werke von Künstlerinnen in Ausstellungen gezeigt, aber als unbedeutend gegenüber den Werken markiert, die als von universaler und historischer Geltungsdauer präsentiert wurden. Im Zuge der Re-Inszenierung des White Cube seit den 1990er Jahren wurden hingegen die wenigen, in Ausstellungen integrierten Künstlerinnen mit aufwertenden Gesten belegt.

[76] Es hatte bis zur Zeit des Nationalsozialismus als Vortragsraum gedient hatte und war seit 1972 durch die Nebenbühne TIK des Thalia Theaters genutzt worden.

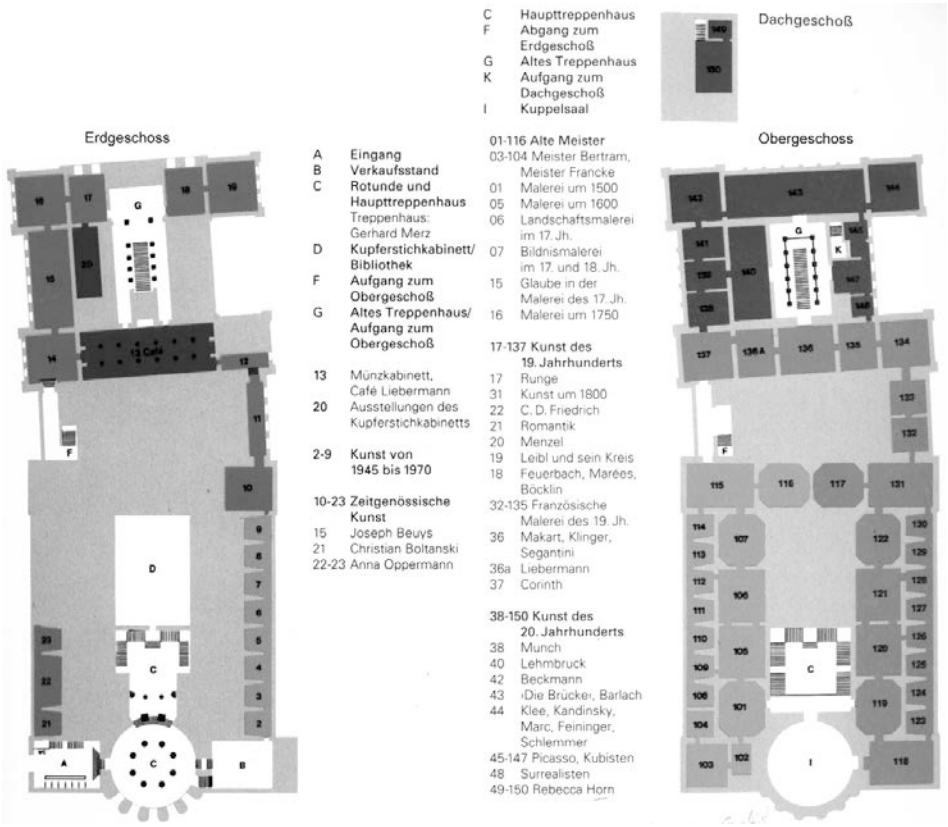


Abb. 28: Raumplan der Hamburger Kunsthalle von 1994

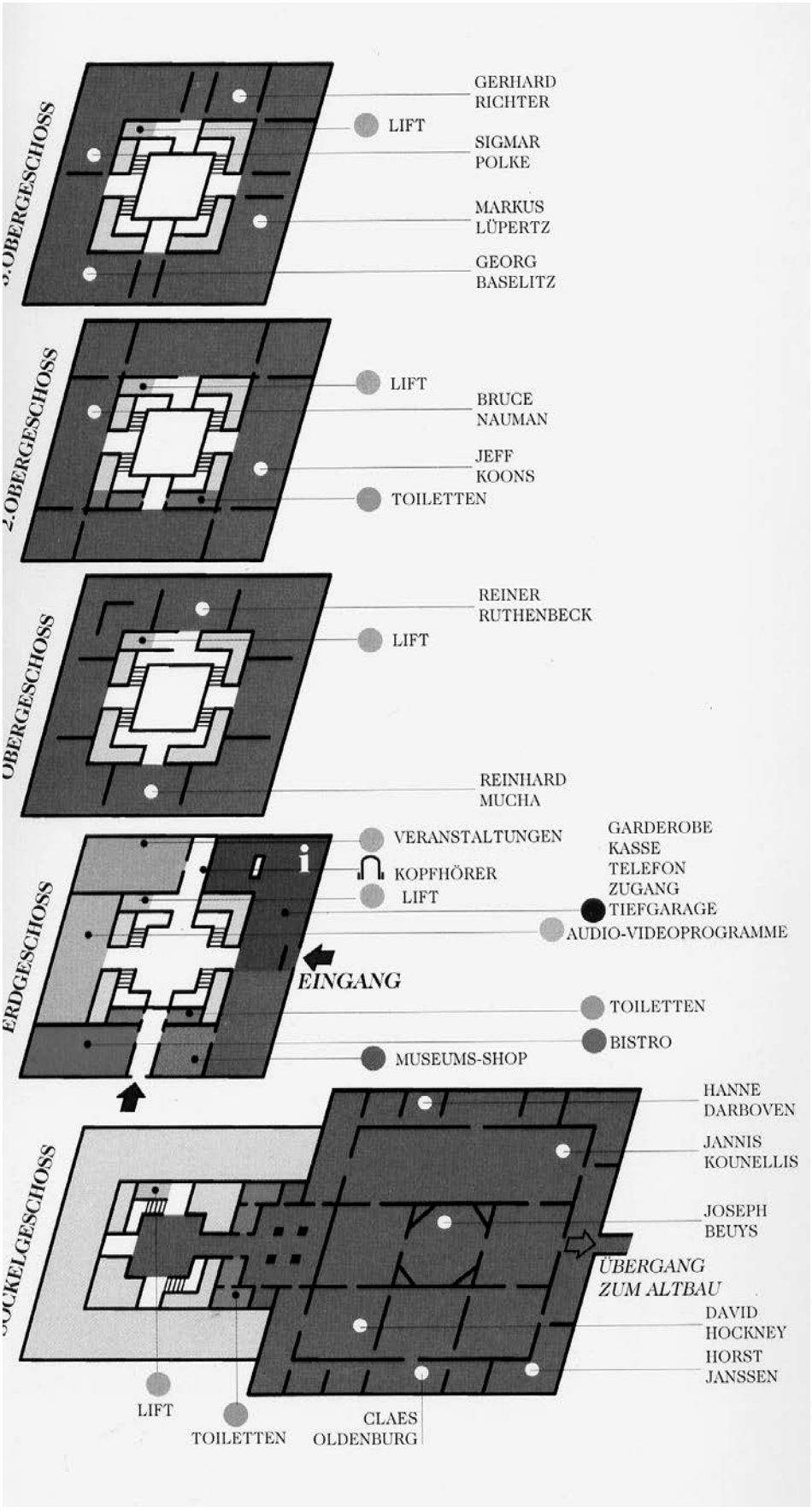


Abb. 29: Raumplan der Hamburger Kunsthalle von 1997

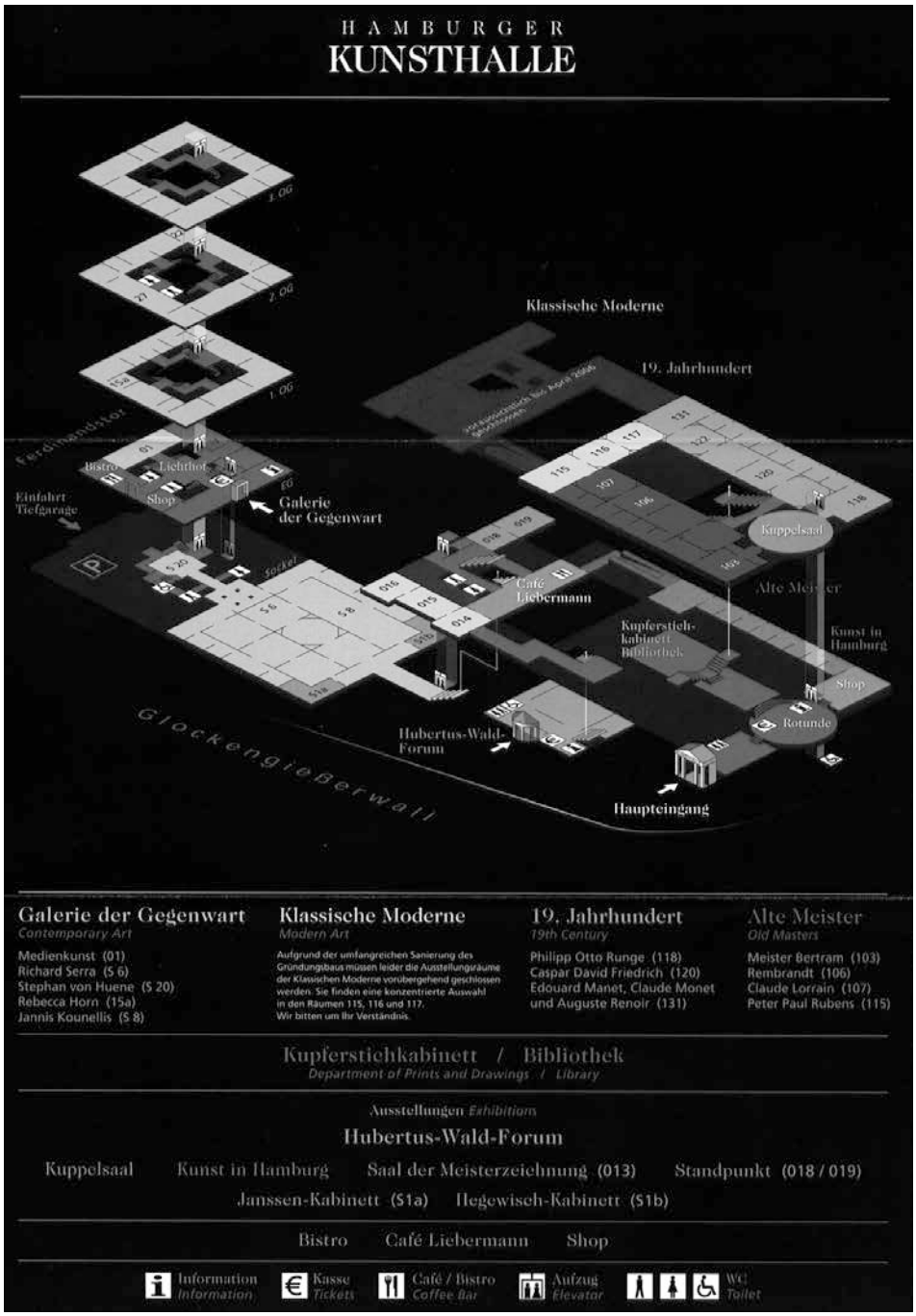


Abb. 30: Raumplan der Hamburger Kunsthalle von 1998

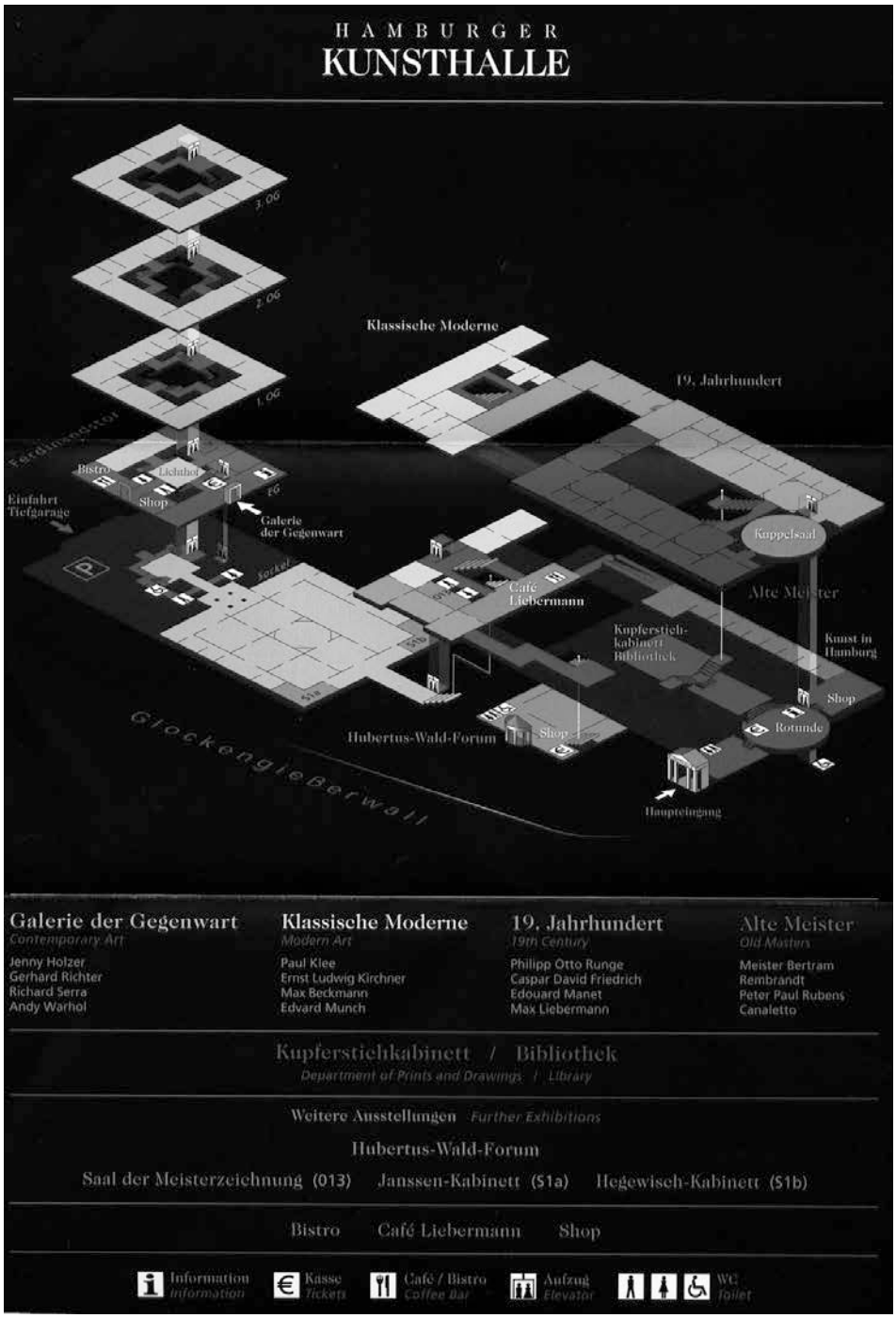


Abb. 31: Raumplan der Hamburger Kunsthalle von 2007

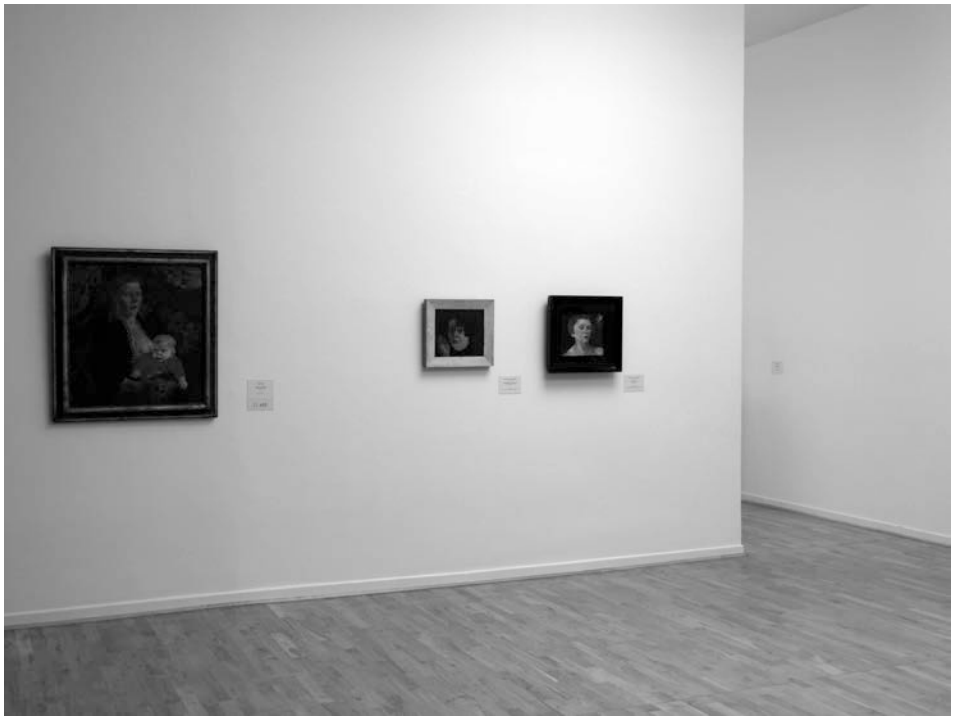


Abb. 32: Raumansicht aus der Abteilung Klassische Moderne: Werke von Lohse-Wächtler, 2009



Abb. 33: Raumansicht in der Abteilung Klassische Moderne der Hamburger Kunsthalle mit Werken von Annita Rée, 2009



Abb. 34: Raumansicht in der Abteilung Klassische Moderne der Hamburger Kunsthalle mit den Werken *Teresine* (1925) und *Halbakt vor Feigenkaktus* (1922-25) von Anita Rée und *John, der Frauenmörder* (1918) von Georg Grosz, 2009



Abb. 35: Raumansicht in der Abteilung Klassische Moderne mit den Werken *Wehende Formen* (1935) von Sophie Taeuber-Arp und Skulpturen von Hans Arp, 2009

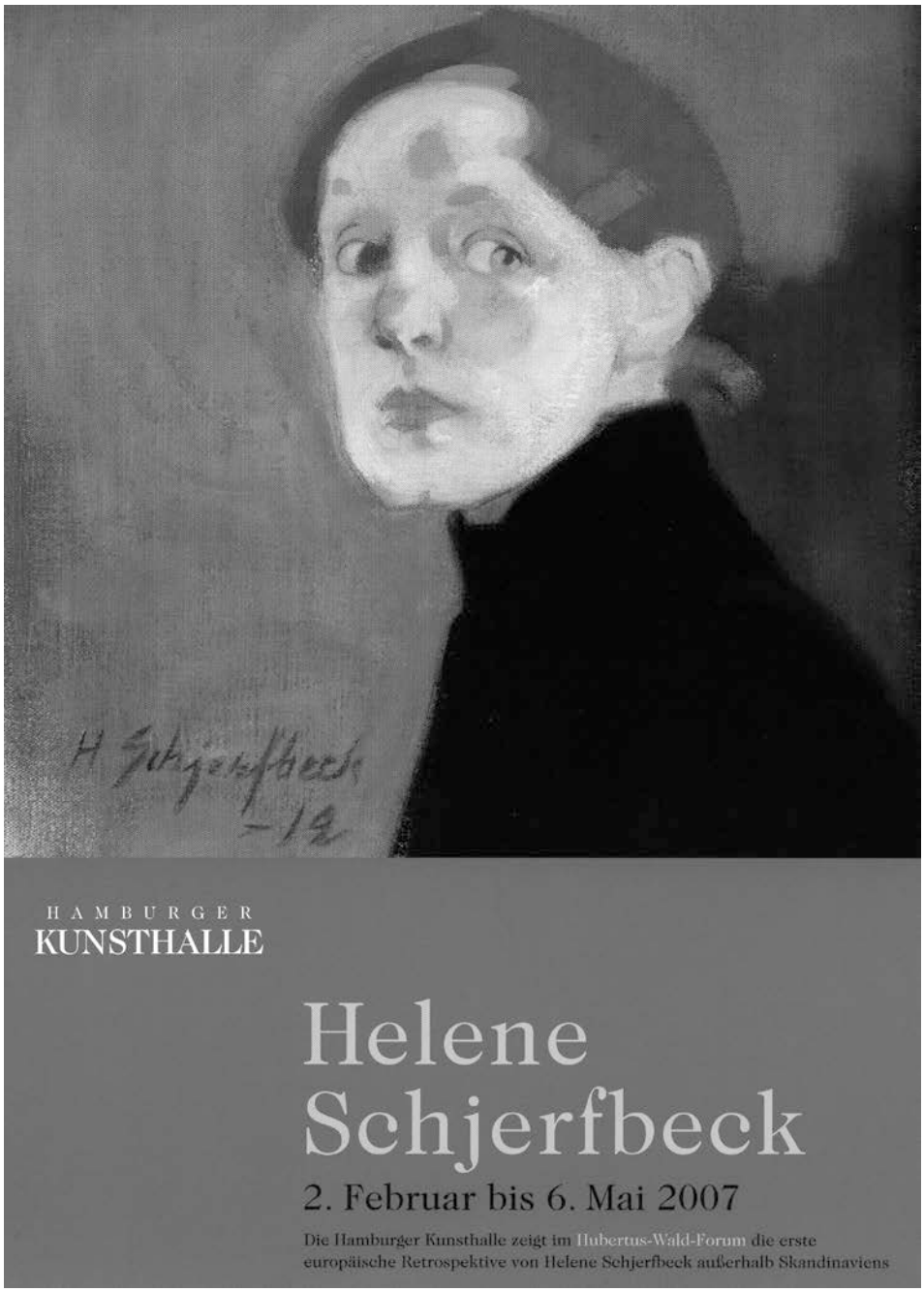


Abb. 36: Plakat der Ausstellung *Helene Schjerfbeck*

V.2 Würdigende Künstlerinnenausstellungen

Die Markierung von Künstlerinnen als Kunstschaffende mit historischer Geltungsdauer ist in Einzelfällen über den gesamten Untersuchungszeitraum und zunehmend seit den 1990er Jahren zu finden: Es fanden beispielsweise monografische wie Gruppenausstellungen statt, in denen Künstlerinnen und ihre Werke in der Kunsthalle durch museale Gesten besonders hervorhoben wurden. Exemplarisch sind monografische Ausstellungen von Künstlerinnen wie zum Beispiel von Elena Liessner (1996)[77], Rosemarie Trockel (1998)[78] und Mona Hatoum (2004)[79], Künstlerinnengruppenausstellungen wie *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg 1890 bis 1933* (2006) mit Werken zum Beispiel von Dorothea Maetzel-Johannsen und Alma del Banco, Sammlungsaufnahmen von Künstlerinnen wie Jenny Holzer, Rosemarie Trockel und Rebecca Horn. Detailanalysen exemplarischer Ausstellung und auch die Analyse von Interpretationen einzelner Werken in unterschiedlichen Jahrzehnten sollen das Verhältnis dieser Würdigungen mit der Wissensordnung und den inhärenten Geschlechterkonstruktionen klären: Was machte die Aufwertung von Werken von Künstlerinnen in Einzelfällen für die Kunsthalle attraktiv? Wie ist dies mit dem tradierten Konzept von Künstlerschaft vereinbar?

Rehabilitation von Künstlerinnen als Künstlerhero*inen*

Mitte der 1980er Jahre fand erstmals eine Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle statt, die explizit die Aufwertung einer Gruppe von Künstlerinnen und ihrer Werke zum Ziel hatte: [80] es wurde *Sieben Finnische Malerinnen* vom 15. Juli bis 21. August 1983 präsentiert. Diese Ausstellung ist ein frühes Beispiel für den Künstlerinnen explizit aufwertenden Diskurs, der dann vor allem in den 1990er Jahren die Wissensproduktion der Kunsthalle beeinflusste. Während dieser Diskurs in den 1990er Jahren viel deutlicher in Erscheinung trat, war er 1983 stark überlagert von dem tradierten, Künstlerinnen abwertenden Diskurs, den die Ausstellung zugleich implizit fortschrieb. So war beispielsweise der Stellenwert der

---

77 *Elena Liessner. Ankunft in Berlin. Zeichnungen der frühen zwanziger Jahre.*

78 *Rosemarie Trockel. Werkgruppen 1986 – 1998.*

79 *Mona Hatoum. Ein Werküberblick mit neuen Arbeiten.*

80 Zwischen 1960 und 1983 wurden vier monografische Ausstellungen einzelner Künstlerinnen gezeigt. Die Ausstellung *Sieben Finnische Malerinnen* war die erste Gruppenausstellung der Hamburger Kunsthalle, die ausschließlich Werken von Künstlerinnen zeigte.

Ausstellung im Programm der Kunsthalle niedrig, worauf folgende Fakten hinweisen: Erstens wurde die Ausstellung nicht von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Kunsthalle konzipiert, sondern von welchen der Kunstakademie Helsinki. Erst auf die Initiative von Generalkonsul Anders Huldén hin wurde sie von der Kunsthalle übernommen.[81] Zweitens verweist darauf auch der Zeitpunkt der Ausstellung: Die Ausstellung lief während der wenig frequentierten Sommermonate. Des Weiteren wurde die Ausstellung von einer Volontärin[82] betreut und bearbeitet. Sie reduzierte die ursprüngliche Größe der Ausstellung von 173 Werken auf einhundert. Ihre Verortung im Kuppelsaal spricht für die diskursive Positionierung der Ausstellung als unsichere Kunst im Hinblick auf den Kanon. Verstärkt wird meine Annahme eines niedrigen Stellenwerts der Ausstellung im Gesamtprogramm der Kunsthalle dadurch, dass der damalige Kunsthallendirektor Hofmann die Ausstellung mit den nahezu ironisch klingenden Worten kommentierte: „Ein Land, das sieben so vorzügliche Malerinnen hervorbringt, muß noch viele gute Malerinnen haben."[83] Und weiter: „Es ist gewiss eine richtige Sommergabe."

Die Aufwertung der Kunst von Künstlerinnen, die zu diesem Zeitpunkt in Hamburger Ausstellungsräumen keine Ausnahme darstellte, stand jedoch explizit im Vordergrund:[84] Zeitgleich zeigte das Kunsthaus *Frauen an Akademien* und der Kunstverein präsentierte die Werke von drei Malerinnen in einer Gruppenschau. Der Diskurs, den die Kunsthalle mit einer Künstlerinnenausstellung führte, war also vereinbar mit einem externen Trend. Die Ausstellung in der Kunsthalle umfasste Werke von sieben Künstlerinnen unterschiedlicher Stilrichtungen und Ausdrucksmittel, die alle um die Jahrhundertwende gelebt hatten. Ihre Werke wurden nicht aufgrund inhaltlicher oder stilistischer Gründe zusammengeführt, sondern ausschließlich aufgrund des Geschlechts der Künstlerinnen mit der explizit formulierten Zielsetzung, die Kunst von Frauen aufzuwerten. So lautete die Überschrift eines Beitrags im Katalog: „Verstehst Du, nicht Weiberkunst, sondern weibliche Kunst."[85] Weibliche Kunst wurde vor allem im Hinblick auf die geschlechtsspezifische

---

81 Vgl. Hoffmann, Paul Theodor (1983). Die Ausstellung war zuvor in Stockholm und Helsinki zu sehen.
82 Sigrun Paas.
83 Hoffmann, Paul Theodor (1983).
84 Dass es auch außerinstitutionelle Vorläufer gab, habe ich in Kapitel II.2 „Bühnen der Anerkennung" dargestellt.
85 Titel eines im Katalog abgedruckten Interviews: Interview von Salme Sarajas-Korte durch Karmela Belinki, S. 9-12, in: Statens Museum for Kunst, Kopenhagen und Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1983).

Lebenssituation von Frauen konstruiert: Es wurde die problematische Berufs- und Lebenssituation von Künstlerinnen thematisiert, vor deren Hintergrund die Werke zu bewerten seien. Beispielsweise führte der Ausstellungskatalog mit Informationen über die soziokulturelle Situation von Künstlerinnen zur Schaffenszeit der ausgestellten Protagonistinnen in das Thema ein: Salme Sarajans-Korte verwies darauf, dass die gesellschaftlichen Bedingungen der Jahrhundertwende es Frauen schwerer als ihren männlichen Kollegen gemacht haben, ihrem künstlerischen Beruf nachzugehen – dies gelte im Übrigen auch noch für die Gegenwart. Dies wurde besonders in der Außendarstellung der Ausstellung betont: „Keine konnte in dem von männlichen Kollegen beherrschten Kunstbetrieb Fuß fassen."[86] Des Weiteren wurde für die Aufwertung von Künstlerinnen mit Argumenten plädiert, die stereotype Weiblichkeitszuschreibungen positiv umzuwerten versuchten. Beispielsweise sei die Kunst der sieben gezeigten Malerinnen von höherer Qualität als die ihrer männlichen Kollegen:

> „Künstler zu sein, war immer einer der kühnsten Berufe für Frauen, da es besonders schwer war, ihre meist geringschätzig als ‚Frauenkunst' abgetanen [sic!] Werke gegen die ihrer männlichen Kollegen zu behaupten. Daß ein anderes Interesse am Erfahren der Welt nicht gleichbedeutend ist mit minderer Qualität der Kunst, beweisen einmal mehr die finnischen Malerinnen. Unsere Zeit, in der die Erhaltung des Friedens identisch ist mit der Erhaltung der Welt, ist möglicherweise sensibler für und gerechter gegen eine Kunst geworden, die sich nur in einem von der ‚männlichen' Kunst ihrer Epoche unterscheidet: sie ist nie aggressiv."[87]

Traditionelle biologische Zuschreibungen – Männlichkeit und Aggressivität, Weiblichkeit und Friedfertigkeit – sollen demnach geschlechtsspezifisches Kunstschaffen bedingen. Auch der Naturdiskurs – die Verbindung von Frau und Natur – wurde wach gerufen, etwa in der Beschreibung der Künstlerin Fanny Churber und ihrem Werk:

> „Eine der sieben finnischen Malerinnen, die auch als Kunstkritikerin tätige Sigrid Schaumann, schrieb 1922 über Churber: ‚ich weiß kaum, wie ihre

---

86 Paas, Sigrun (14. Juli 1983), S. 2.
87 Ibid., S. 1.

> Farbe ist, reif oder unreif, harmonisch oder unharmonisch, .. – all diese ästhetischen und theoretischen Begriffe bleiben hier unbedeutend, unbefriedigend. Ich habe den Eindruck als sei es ihr eigenes Blut, das in dieser Farbe steckt. Es ist ihre starke und gesunde Liebe zur Natur, die hier zum Ausdruck kommt, auch die Freude des Entdeckers über das, was er sieht."[88]

Dieses Zitat ruft tradierte stereotype Assoziationen zu Weiblichkeit auf durch die Verweise auf Natur und Natürlichkeit, den Körper der Künstlerin und die Verwandtschaftsdiskurse.

Tradierte kunsthistorische Kategorien wurden durch die Positionen der Ausstellung anerkannt und forciert. Exemplarisch ist die Aufrechterhaltung des Maßstabs, dass sich bedeutsame Kunstwerke durch Neuerung und Innovation auszeichnen: „In die Abgeschiedenheit gedrängt und fast ausnahmslos unbeachtet von ihren Zeitgenossen, entwickelten diese Frauen eine Malerei, die in ihrer Qualität der ihrer männlichen Kollegen ebenbürtig ist, sie übertrifft und zeitweise im Sinn der Avantgarde hinter sich läßt."[89] Die Aufwertung der sieben ausstellenden Künstlerinnen geschieht über den Vergleich mit dem Aspekt der Innovation, der traditionell der Avantgarde zugeschrieben wird. Auch einzelne Künstlerinnen wie die Malerin Churberg wurden unter Bezugnahme auf dieses Konzept aufgewertet:

> „Mit ihren für unpoetisch gehaltenen Themen der einsamen, wilden finnischen Natur, die sie völlig unsentimental und ohne die Idylle darin zu suchen, darstellte, war sie ihrer Zeit um mindestens zehn Jahre voraus. Erst die vom finnischen Nationalsozialismus geborene Neuromantik ließ ihre männlichen Künstlerkollegen die Wildnis als Quelle der Inspiration und als Symbol eines patriotischen, national ausgerichteten Kulturstrebens entdecken – zu einer Zeit, in der Churberg das Malen bereits aufgab."[90]

Die Künstlerinnen wurden gewürdigt, indem ihnen das Konzept des Künstlergenies und dessen Eigenschaften übertragen wurden. Auch Helene Schjerfbeck wurde beispielsweise mit der Zuschreibung heroisiert: „In ihrem großenteils isolierten Schaffen vollzieht sie das Wunder – den Schritt vom 19. zum 20. Jahrhundert –, eine Entwicklung, die den meisten

---

88 Ibid., S. 2–3.
89 Ibid., S. 2.
90 Ibid.

ihrer männlichen Kollegen in dieser Entschiedenheit versagt blieb."[91] Gerade das aktive Moment der Entschiedenheit zählt zu den bedeutenden Eigenschaften des Künstlergenies. Die Künstlerin Schjerfbeck wird durch diese Zuschreibung als Künstlergenie konzipiert, eine Künstlerin wird damit *Künstlern* gleichgesetzt. So lässt sich auch der Verweis auf ihren Mut interpretieren: „Wann hat je ein männlicher Künstler ihrer Generation den eigenen Verfall hin zum Tod so mutig aus dem Spiegel heraus gesehen?"[92]

Mit der Übertragung der tradierten geschlechterhierarchischen Kategorien auf die Künstlerinnen und ihre Werke geht deren Fortschreibung einher. Damit wurde die Abwertung von Künstlerinnen generell bestätigt. So bejahte die Ausstellung das gängige Vorurteil, dass Künstlerinnen qua Natur nur bedingt künstlerisch erfolgreich sein können, die sieben Gezeigten seien eine Ausnahme. Schjerfbeck etwa wird als Ausnahmekünstlerhero*in* in den Kanon der (finnischen) Kunstgeschichte gehoben, wie das folgende Zitat verdeutlicht: „Ihr, der die Kritik bescheinigte, daß sie malen könne, daß man es aber schwer habe, sie zu verstehen, verdankt die finnische Kunst einige ihrer Glanzpunkte."[93] Doch die der Aufwertung Schjerfbecks wird kontrapunktiert, indem sie mit tradierten Weiblichkeitszuschreibungen belegt wird: Schjerfbeck beherrsche die Technik/das Handwerk und sei unverständlich. Weiterhin werden Schjerfbeck und ihre in der Ausstellung gezeigten Kolleginnen lobend und Künstlerinnen generell zugleich degradierend als „Zauberinnen" bezeichnet, wie auf dem Deckblatt der Pressemitteilung. Hier wird Schjerfbeck mit dem folgenden Satz zitiert:

> „‚Was tief im Innersten liegt, die Leidenschaft, die möchte man ans Licht bringen, aber dann schämt man sich und kann sie nicht hervorzaubern, weil man eine Frau ist. Nur wenige Frauen sind solche Zauberer gewesen.' Dies sagte die finnische Malerin Helene Schjerfbeck (1862-1946). Sie ist eine der

---

91 Ibid., S. 4.
92 Ibid.
93 Ibid.

> sieben ‚Zauberinnen', deren Gemälde in der Hamburger Kunsthalle vom 15. Juli bis 21. August zu sehen sein werden."[94]

Indem die Ausstellung das weibliche Geschlecht der gewürdigten Künstlerinnen hervorhob und die Künstlerinnen zugleich entlang der Kategorien des Geniekonzeptes aufwertete, wurden die Künstlerinnen als Künstlerhero*inen* konzipiert. Sie wurden als ehemals von der Kunstgeschichtsschreibung verkannte *weibliche Genies* gedacht. Diese Heroinen nun nachträglich entdeckt zu haben und auszustellen, bezeugte wiederum die Kennerschaft der Kunsthalle. Diese Selbstlegitimation war, so lautet meine These, Sinn der Überhöhung der Künstlerinnen.

In den 1990er Jahren wurde die Künstlerin Mary Warburg, von der sich zahlreiche Werke in der Sammlung der Kunsthalle befinden, mittels derselben Diskurse aufgewertet. In den 1980er Jahren war dieselbe Künstlerin in einer Ausstellung einem Sammlungskatalog offensiv abgewertet worden. 1985 wurde von den Nachfahren Warburgs ein großer Teil ihres künstlerischen Nachlasses als Dauerleihgabe der Kunsthalle überlassen. Es scheint, als sei die Kunsthalle verpflichtet worden, im Gegenzug eine Ausstellung auszurichten, denn es wurde noch im selben Jahr eine Ausstellung gezeigt, die die Werke Warburgs durch ihre diskursiven Gesten mit Weiblichkeitszuschreibungen abwertete und als Kunst verwarf. So wurde die Ausstellung beispielsweise in der Reihe *Zur Sache* präsentiert und war in der Liste der Ausstellungen im Jahresbericht von 1985 gar nicht aufgeführt.

---

[94] Dieses Zitat stammt aus dem Interview mit Salme Sarajas-Korte, die es wiederum ohne genauere Quellangaben angibt, in: Statens Museum for Kunst, Kopenhagen und Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1983), S. 10, in: Paas, Sigrun (14. Juli 1983), S. 1.

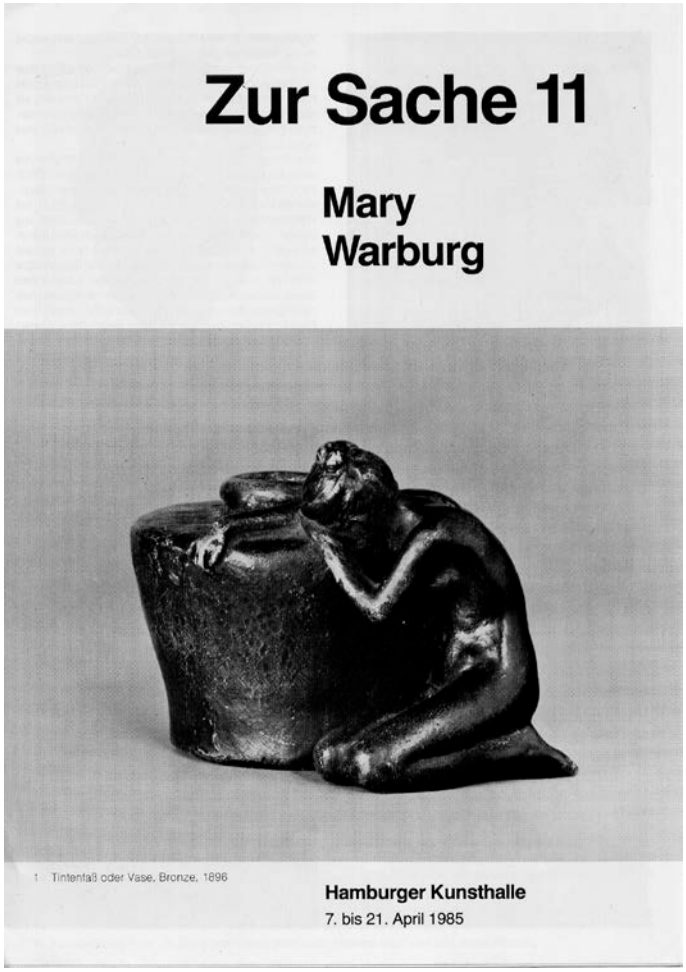


Abb. 37: Außenansicht des Heftes zur Ausstellung *Mary Warburg* (1985) in der Reihe *Zur Sache*

Im Ausstellungskatalog ist eine Rechtfertigung für die Präsentation der Werke von Warburg zu finden:

> „Mary Warburg ist von der Kunstgeschichte übersehen worden. Weder im allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von Ulrich Thieme und Felix Becker ist sie zu finden, noch im Lexikon der Bildenden Künstler Hamburgs von Ernst Rump. Daß dennoch im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle ihr gegenüber eine Ehrenschuld abzutragen ist, hängt mit ihrem künstlerischen Nachlass zusammen, den ihre Erben der Hamburger Kunsthalle als dauerhafte Leihgabe vermacht haben und an dem die Geschichte der Hamburger Kunsthalle aus wissenschaftsgeschichtlichen

> Gründen im höchsten Maße interessiert war und ist. Ihre Kunst hat dokumentarische Bedeutung für das Leben des Kulturwissenschaftlers Aby Moritz Warburg (1866 – 1929) […], mit dem sie seit 1897 verheiratet war."[95]

Es wird das Werk Warburgs abgewertet, indem es von ‚autonomer' Kunst deutlich differenziert wird: Es wird als Dokumentationsmaterial für das Leben ihres Ehemannes Aby Warburg bezeichnet. Zugleich finden sich kaum dokumentarische Informationen auf dem Faltblatt zur Ausstellung. Stattdessen dienen die vier Seiten des Faltblattes ausschließlich einer umfassenden Degradierung des Gezeigten: Warburgs malerischen Arbeiten und Pastelle seien „Gelegenheitskunst"[96], da sie, statt sich „die künstlerischen Probleme der Avantgarde zu eigen zu machen"[97], „folgerichtigerweise" den traditionelleren Kunstgattungen Grafik, Bildhauerei und Kunstgewerbe zugewandt habe. Somit wurde auch für die Abbildung auf dem Titelbild des Faltblattes – getitelt *Tintenfass oder Vase* (1896) – eine Arbeit aus dem ‚angewandten' Kunstbereich gewählt (Abb. 37). Entsprechend des angewandten Charakters ihrer Arbeiten seien Menzel, Böcklin, Liebermann, Kalckreuth und Künstlerinnen aus dem Umkreis der Zeitschrift „The Studio" ihre Leitfiguren. Während die männlichen „Vater-/Lehrerfiguren" namentlich benannt sind, scheinen die namenlosen Künstlerinnen in der Unbedeutsamkeit zu verschwinden. Es wurden Warburg auch direkt weibliche Rollenklischees zugeschrieben, wie etwa ‚passiv' zu sein. Demnach könne sie keine künstlerische Entwicklung tragen oder sich gar als vorantreibende Kraft positionieren: „Nicht einmal der deutsche Expressionismus hat sie berühren können."[98] Lediglich durch Einflüsse ihres Umfelds blieb ihr ein „Verständnis für die Probleme der Avantgarde nicht versagt"[99]. Und auch der Hinweis, es sei „ihre Gabe" gewesen, „die künstlerische Seite des intellektuellen Klimas mitzutragen und mitzuprägen, das Aby Warburg erzeugt hat", nicht zuletzt durch ihr „Reich"[100], verweist auf die Passivität als stereotype weibliche Eigenschaft wie auch auf das ebenso mit der Frauenrolle verknüpfte häusliche Reich. In der Ausstellung wurde Mary Warburg also Künstlerschaft abgesprochen. Auch im Samm-

---

95 Syamken, Georg (1985), ohne Seitenangaben.
96 Ibid., ohne Seitenangaben.
97 In Anlehnung an Ibid.
98 Ibid.
99 Ibid.
100 Ibid.

lungskatalog vom Ende der 1980er Jahre werden Warburg und ihr Werk mit den bereits dargestellten abwertenden Zuschreibungen belegt. Zum Beispiel wird in ihren kurzbiografischen Angaben mitgeteilt, dass sie „um 1900 für Vignetten und Buchillustrationen tätig“[101] gewesen sei und „[d]anach viele zeichnerische Gelegenheitsarbeiten, weniger Bildhauerei“[102] gemacht habe. „Gelegenheitsarbeiten“ stehen in den tradierten Diskursen konträr zu dem Konzept eines professionell arbeitenden Künstlergenies. Die Betonung der Bedeutung der traditionell hierarchisch niedriger als ihre Skulpturen bewerteten Zeichnungen für Warburgs gesamtes Werk führen zu einer Entwertung der Künstlerin und ihrer Arbeiten.

Das Werk Warburgs wurde erst 2006 wieder ausgestellt, dieses Mal in der Ausstellung *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933*.[103] In dieser Schau wurde Warburg und ihr Werk umzuwerten versucht, indem Warburg als Künstlerheroin dargestellt wurde. Der Aufwertungsprozess wurde in expliziter Abgrenzung zu den bisherigen Verwerfungen – auch durch die Diskurse des eigenen Hauses – vollzogen. Exemplarisch ist die Argumentation mit der der Artikel zu Warburg im Ausstellungskatalog beginnt:

> „‚Eine Frau soll Köchin werden. Es gibt zu wenig gute Köchinnen, es gibt zu viele Menschen mit Maltalent’, meint der Direktor der Hamburger Kunsthalle und Förderer der Dilletantenkunst, Alfred Lichtwark, nachdem er Werke der Künstlerin Wilhelmine Niels begutachtet hatte. Das ist jene Künstlerin, die sich ganz ihrer Berufung widmete, von der die gleichaltrige Mary Warburg lernte und mit der sie lange befreundet war. Von Mary Warburg wissen wir, dass sie mehr als ein Maltalent war. Sie beherrschte zahlreiche künstlerische Techniken. Sie schuf Zeichnungen in Pastell, Bleistift, Aquarell, Deckfarbe und Tusche, Skulpturen, malte, entwarf Gebrauchsgraphiken, Grabmäler und vieles mehr.“[104]

Die Abwertung von Warburg künstlerischer Arbeit sollte durch die Zuschreibung tradierter kunsthistorischer Eigenschaften des Künstlergenies vermieden werden: sie wurde von der

---

101 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1988), S. 441.
102 Ibid.
103 Zu sehen war die Werke im ersten Teil der zweiteiligen Ausstellung vom 21.5. bis 20.8.2006, Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2006b); Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2006c).
104 Haug, Ute (2006), S. 29.

geschlechtsspezifisch diskriminierenden Zuschreibung „Maltalent" abgegrenzt, mit Begriffen wie „künstlerische Techniken *beherrschen*" und „Kunst *schaffen*" wurden Eigenschaften des Künstlerkonzeptes auf sie übertragen. Obgleich wie auch in den 1980er Jahren ein Bezug zum Handwerk hergestellt wurde, führte die Darstellung der Vielfalt der künstlerischen Techniken zu keiner einseitigen, abwertenden Zuschreibung. Es wurde im Gegenteil versucht, das Spektrum ihrer Arbeiten zu zeigen, das traditionell nicht der angewandten Kunst zugeschrieben wird: In dieser Ausstellung wurde das Werk *Tintenfass oder Vase*, das auf dem Faltblatt der Ausstellung von 1985 abgebildet war, nicht gezeigt, sondern stattdessen viele Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle und Skulpturen. Warburgs Werk sollte mittels der Beschreibung ihrer Verbindung zur Künstlerin Wilhelmine Niels und deren Beurteilung von Lichtwark explizit von der Zuschreibung „Dilettantenkunst" abgegrenzt werden.[105] Die Darstellung, dass sich Niels sogar ausschließlich „ihrer Berufung" widmete, diente darüber hinaus dem Hinweis, so meine These, dass Warburgs künstlerisches Schaffen unter ihrer familiären Situation litt. So argumentiert Ute Haug in ihrem Artikel über Warburg und ihr Werk:

> „Mit der Geburt ihrer Kinder […], deren Pflege und Erziehung, der Haushaltsführung und der gesamten familiären Verantwortung, die sie wegen der vielen Aufenthalte Aby Warburgs in Heilanstalten zwischen 1918 und 1924 alleine trug, fehlte ihr die Zeit und Muße, sich ausschließlich ihrer künstlerischen Entwicklung zu widmen."[106]

Mary Warburgs Rolle als Ehefrau wird als Hindernis für ihre künstlerische Entwicklung benannt. Dieses Argument dient Haug als Erklärung, dass Warburgs Werk sich „nicht avantgardistisch" entwickelt habe, was sie als eine künstlerisch herausragende Position definiert. In diesem Kontext kann Warburg und ihr Werk gewürdigt und anerkannt werden, trotz der Feststellung: „Nie jedoch konnte Mary Warburg ihr Talent zu einer Reife bringen, die in einen durchgehenden eigenständigen Stil mündete."[107] Somit widerspricht der Artikel nicht der These der Ausstellung von 1985, dass Warburg kein „eigenständiges

---

[105] Ibid., S. 29.
[106] Ibid., S. 30.
[107] Ibid., S. 32.

Werk“ entwickelt hätte. Doch im Gegensatz zu 1985 wird das Werk in seinen soziokulturellen Kontext gestellt und keineswegs auf die Funktion als dokumentarische Information zum Leben Aby Warburgs reduziert. Wie auch im Fall der Ausstellung *Sieben Finnische Malerinnen* sollte die Kunst von Mary Warburg durch die Berücksichtigung weiblicher Sozialgeschichte eine Re-Vision erfahren, um die Künstlerin als Künstler*in* anzuerkennen.

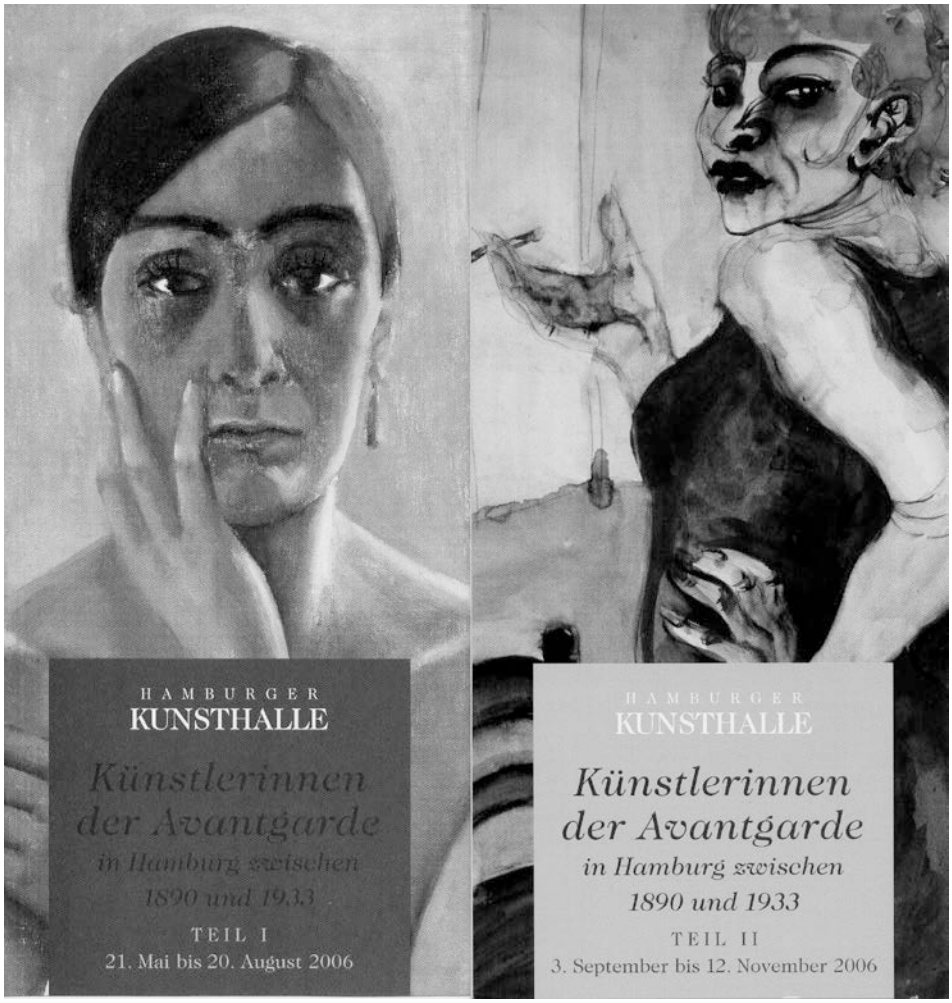


Abb. 38: Die Vor- und Rückansicht des Flyer zur Ausstellung *Künstlerinnen der Avantgarde* (2006)

Die gesamte zweiteilige Ausstellung *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933* kann vor diesem theoretischen Hintergrund interpretiert werden. Die erste Ausstellung wurde vom 21. Mai – 20. August 2006 gezeigt, der zweite Teil 13. September – 12. November 2006 (Abb. 38). Zu diesem Zeitpunkt gab es einen regelrechten Boom an pub-

likumswirksamen Künstlerinnenausstellungen,[108] so dass es keiner Rechtfertigung bedurfte, Werke einer Künstlerin auszustellen. Im Gegenteil, die Präsentation von Werken von Künstlerinnen wertete die ausstellende Institution sogar auf. Auf diesem Argument basiert der Hinweis in dem Ausstellungskatalog, dass die Kunstgeschichte Künstlerinnen in der Vergangenheit diskriminiert habe. Es wird impliziert, dass mit der Ausstellung die Kunsthalle nun neue, richtige und zeitgenössische Sichtweisen vertreten würde. Die Ausstellung der Hamburger Kunsthalle wurde nahezu programmatisch mit der Aussage angekündigt: „Auch Frauen machen Kunst."[109] Dass es um Frauen ging, visualisierte zudem eine Seite Portraits von Künstlerinnen auf dem Flyer der Ausstellung (Abb. 39).



Abb. 39: Innenseite des Flyer mit Portraits von Künstlerinnen der Ausstellung *Künstlerinnen der Avantgarde* (2006)

[108] Z. B. *Frida Kahlo* 2006 im Bucerius Kunst Forum und mehrere Paula-Modersohn-Ausstellungen anlässlich ihres 100. Geburtstages in Bremen, darunter *Paula. Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900 – von Cézanne bis Picasso* (Kunsthalle Bremen, 2007/08). Den Boom bestätigt auch Doris Guth in ihrer Studie zu Künstlerinnenausstellungen in den 1990er Jahren, vgl. Guth, Doris (2001), S. 266.

[109] „Auch Frauen machen Kunst" lautete Titel der Ausstellungsankündigung *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg 1890 bis 1933* in der Zeitung *Harburger Anzeigen und Nachrichten* am 19.5. 2006.

Die Ausstellung hatte zum Ziel, auf bislang aus der Kunstgeschichte ausgegrenzte Hamburger Künstlerinnen, die um die Jahrhundertwende gearbeitet hatten, aufmerksam zu machen und sie der Kunstgeschichte hinzuzufügen. Es standen also lokale Künstlerinnen im Mittelpunkt. Entsprechend wurde die Ausstellung auch in den Räumen, die lokaler Kunst vorbehalten war, gezeigt. Dafür, dass man in der Kunsthalle damit dennoch keine abwertende Bedeutung erzeugen wollte, spricht der folgende Verweis aus der Einleitung des Katalogs:

> „Die Entwicklung der Kunst vor und nach der Wende zum 20. Jahrhundert in Hamburg war, wie sonst auch, bestimmt von Männern. Frauen hatten als Künstlerinnen dabei einen Platz höchstens als Dilettantinnen, die einer künstlerischen Betätigung nur im Rahmen der gesellschaftlichen Normen nachgehen konnten. Kunstgewerbliche Arbeiten, Gestalten von Buchschmuck und Aquarellieren im Freien galten als schicklich, eine professionelle Ausbildung hingegen als undenkbar. So war die Kunstgeschichte Hamburgs lange Zeit weitgehend Männern vorbehalten, im 19. Jahrhundert ebenso wie im Hamburgischen Künstlerclub von 1897, dem gleichfalls keine Frauen angehörten. Nach den Umwälzungen, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte, der Revolution von 1918 und einer sich neu forcierenden – auch politisch – engagierten Kunst, wuchs das Selbstbewusstsein von Frauen, als Künstlerinnen neben ihren männlichen Kollegen an die Öffentlichkeit zu treten und hier zu bestehen. So waren es denn auch Frauen, die 1919 in Hamburg die Hamburgische Sezession mitbegründeten und diese in den folgenden Jahren entscheidend prägten, bis ihre Selbstauflösung von den Nationalsozialisten erzwungen wurde. Das zweiteilige Ausstellungsprojekt *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg von 1890 bis 1933* in der Hamburger Kunsthalle soll an dieses nahezu vergessene Kapitel Hamburger Kunstgeschichte erinnern und erstmals im größeren Umfang auch die Werke von

> Künstlerinnen dokumentieren, die der Vergessenheit anheim gefallen sind."[110]

Die Ausstellung sollte auf die bislang „vergessene" Leistung von Künstlerinnen der Hamburger Session aufmerksam machen. Implizit drücken dies bereits die zwei gewählten Bilder – *Selbstbildnis* (1930) von Anita Rée und *Lissy* (1931) von Elfriede Lohse-Wächtler – aus, die für das jeweilige Cover des Ausstellungsflyers und des Katalogs verwendet wurden (Abb. 38): Beide zeigen nicht nur Werke von Künstlerinnen. Sie stellen beide auch jeweils eine Frau dar, was den Zusammenhang von Frauen und Kunst visualisiert. In der Schau werden Werke gezeigt, die teils erstmals in den Räumen der Kunsthalle zu sehen waren wie *Liebespaar* (1929) von Elsa Haensgen-Dingkuhn, das sich seit dem Zweiten Weltkrieg im Magazin der Kunsthalle befand.[111] Die Beteiligung der eigenen Institution an diesem Ausgrenzungsprozess wird explizit benannt:

> „Kunst wird von Männern gemacht – so das lange Zeit gängige Vorurteil. Auch zu Zeiten der Avantgarde hatten es Frauen schwer, mit ihren künstlerischen Werken im Kunstbetrieb und in den Museen ernst genommen zu werden und sich durchzusetzen. Hamburg und die Hamburger Kunsthalle bilden da keine Ausnahme. Dass die neuere Kunstgeschichte Hamburgs jedoch entscheidend von Frauen mitgeprägt wurde, soll in zwei aufeinander folgenden Ausstellungen erstmals umfassend gezeigt werden."[112]

Die Kunst von Künstlerinnen der Hamburger Sezession wurde entlang von vier Aspekten aufgewertet. Der Erste wurde bereits mit der Besprechung Mary Warburgs genannt: Mittels des Einbezugs sozialgeschichtlicher Umstände, konkreter künstlerischer Wirkungs- und Schaffensmöglichkeiten von Frauen sollte die Anerkennung der Kunst und der Künstlerinnen ermöglicht werden. Die Künstlerinnen wurden unter Berücksichtigung dieser Umstände als Frauen mit besonders herausragenden Leistungen in ihrer Zeit dargestellt. Unterstützt wurde diese Positionierung beispielsweise dadurch, dass neben den Künstlerinnen

---

110 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2006a).

111 Das Werk wurde laut Datenbankeintrag zweimal im Untersuchungszeitraum verliehen: an die Deichtorhallen im Mai 1994 und an das Leicestershire County Council Leicester im April 1992.

112 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2006).

erfolgreiche, in Hamburg ansässige Frauen vorgestellt wurden, die zumeist auf unterschiedliche Art und Weise von Bedeutung für den Erfolg von Künstlerinnen gewesen waren, wie Ida Dehmel, die die Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen aller Kunstgattungen (GEDOK) gegründet hatte, die Künstler- und Künstlerinnenförderin Agnes Holthusen und die Kunsthistorikerin Rosa Shapire. Wie Warburg erhielten auch die anderen ausstellenden Künstlerinnen und ihre Kunst Zuspruch in dieser Ausstellung und durch den Katalog. So wurde Luksch-Mankowsky als eine emanzipierte Frau dargestellt, deren künstlerische Arbeiten unter Rücksicht auf ihre schwierigen Rollen zu bewerten seien – als Frau und Mutter, in späteren Jahren geschieden und alleinerziehend, sowie aufgrund der Tatsache, dass sie als Russin in Hamburg während der Weltkriege mit starken Einschränkungen konfrontiert war:

> „Wenngleich Elena Luksch-Mankowsky im Gegensatz zu den meisten Künstlerinnen ihrer Generation in ihrer künstlerischen Ausbildung und Entwicklung keinen Einschränkungen unterworfen war, hat sie dennoch nur einen Bruchteil ihres Potenzials umsetzen können. Hierfür war in erster Linie ihre Doppelrolle als Künstlerin und Mutter verantwortlich."[113]

Zweitens wurde in der Hervorhebung einzelner Künstlerinnen die Differenz der Geschlechter fortgeschrieben, indem eine ‚weibliche' Sichtweise konstruiert wurde. Exemplarisch ist diese Zuschreibung an die Künstlerin Elfriede Lohse-Wächter. Im Katalogtext werden deren Prostituiertendarstellungen von denen von männlichen Künstlern abgegrenzt mit dem Argument einer „Differenz in der Form der Annäherung an das Thema". Ein angeblich weibliches Interesse an der „individuellen Psyche und der vorgefundenen Stimmung" zeichne die Werke Lohse-Wächters aus. Diese die Geschlechterdifferenz manifestierende Argumentation wurde im Hinblick auf den gesamten Katalog nur vereinzelt angewandt. Ein dritter Diskurs dieser Ausstellung ist die Aufwertung und Würdigung von bislang abgewerteten Kategorien des tradierten Wertesystems. Beispielhaft ist die Umwertung des Bildmotivs „Kinder". Im Katalog wird beschrieben, dass im Fall der Künstlerin Elsa Haensgen-Dingkuhn dieses vielfach verwendete Sujet zu einer Abwertung ihrer Kunst geführt hatte, weil das Sujet Kinder und Familie in ihrem Werk als Auseinandersetzung mit

---

[113] Chadiz, Athina (2006), S. 57.

ihrer persönlichen Situation interpretiert und ihm damit eine Allgemeingültigkeit abgesprochen worden war. Die Ausstellung *Künstlerinnen der Avantgarde* stellte dagegen Haensgen-Dingkuhns Kinderdarstellungen wie auch die künstlerische Beschäftigung mit der eigenen Familie in den Kontext der Genremalerei,[114] so dass sie die Künstlerin als „eine moderne Genremalerin"[115] definieren konnte. Auch das Genre der Blumenmalerei wurde in der Ausstellung aufgewertet. Die Hamburger Künstlerinnen Helene und Molly Cramer hatten ihre Kunst vorwiegend dem Blumenstillleben verschrieben. In *Künstlerinnen der Avantgarde* wurde das Sujet mittels eines Verweises auf Lichtwark aufgewertet. Dieser habe eine „moderne, heimatverbundene Kunst" gefördert und angekauft[116] und sich für die Aufwertung des Stilllebens als künstlerische Gattung, und darin auch dem Blumenstillleben mit lokalen Pflanzen, eingesetzt[117]. Mit der Anerkennung dieser Gattung geht die Würdigung der beiden Künstlerinnen als deren prominente Hamburger Vertreterinnen einher: Sie seien von Lichtwark für ihren „heimatverbundenen Naturalismus"[118] gelobt worden und gelten als eine „Ausnahme innerhalb der Hamburger Kunstgeschichte".[119] Der vierte Aspekt der Argumentation zur Aufwertung der Künstlerinnen war eine biografisch geprägte Interpretation der Werke fallen zu lassen. So wurde versucht, die Interpretation des Werkes von Anita Rée davon zu lösen, die traditionell stark von einer biografischen Sichtweise geprägt war, um die Arbeiten einer allgemeingültigen Rezension zu unterziehen. Exemplarisch ist der Artikel zu Rée, der getitelt war mit „Werk statt Vita"[120]. Der Argumentation nach unterlag die Rezeption von Rées Werk nahezu gänzlich einer Interpretation ihrer Lebensumstände, die den Blick für ihre Gemälde im Hinblick auf die Kunst der Avantgarde bislang verstellt habe. In *Künstlerinnen der Avantgarde* wurde hingegen versucht diesbezüglich die Stärken und Schwächen der Arbeiten Rées unter Einbezug der zeitgenössischen Kunstproduktion und ihren Rahmenbedingungen herauszuarbeiten. Ihren Werken wurden in tradierter kunsthistorischer Weise, zum Beispiel mittels zahlreicher Bezüge zu anerkannten Künstlern wie Fernand Léger, Paul Cézanne und Léonard Foujita, künstlerische Qualität

---

114 Dogramaci, Burcu (2006).
115 Ibid., S. 39.
116 Luckhardt, Ulrich (2006), S. 13–14.
117 Ibid., S. 15.
118 Ibid., S. 17.
119 Ibid.
120 Fuhrmeister, Christian (2006).

zugesprochen. Auch wird Rée ein umfassendes künstlerisches Reflexionsvermögen nachgesagt, das losgelöst von persönlichen Interessen bestanden habe. Daraus ableitend wird konstatiert, sie zähle „zu den wichtigsten Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg“[121].

Mit der Ausstellungen *Sieben Finnische Malerinnen* wie auch *Künstlerinnen der Avantgarde* wurde versucht, ehemals ‚verkannte' Künstlerinnen nachträglich zu dem kunsthistorischen Kanon hinzuzufügen, indem weibliches Kunstschaffen aufgewertet wurde. Die Künstlerinnen der Ausstellung beziehungsweise ihr Kunstschaffen wurde als ‚weiblich' gekennzeichnet. Die Aufwertungsstrategien beider Ausstellungen weisen Parallelen zu feministischen kunstwissenschaftlichen Forschungsansätzen auf. Es sollte unter Berücksichtigung der soziokulturellen Situation von Frauen als Künstlerinnen eine *Künstlerinnen*kunstgeschichte geschrieben werden. Feministische Kunstwissenschaftlerinnen hatten bereits in den 1980er Jahren die Würdigung von Künstlerinnen und ihren Werken unter Berücksichtigung der geschlechtsspezifischen Zugangsbedingungen zum Künstlerberuf und den daraus resultierenden Hürden für Künstlerinnen thematisiert. Linda Nochlin gab mit ihrem Aufsatz „Why have there been no Women Artists?“[122] einen Anstoß; im deutschsprachigen Raum ist die Kunsthistorikerin Renate Berger mit ihrer Publikation *Malerinnen auf dem Weg in 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*[123] eine prominente Vertreterin dieses Ansatzes. Auch das Konzept einer weiblichen Ästhetik, das ebenfalls beide Ausstellungen in Teilen aufgriffen, hat seinen Ursprung in feministischen Diskursen, die in den 1970er Jahren aufkamen. In diesen wird Weiblichkeit mit einer spezifischen Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeit verbunden, die eine weibliche Ästhetik hervorbringe.[124] Oftmals wurde dieses Konzept als ein separatistisches – im Sinne einer Kunst von Frauen für Frauen – verstanden. Dies gilt jedoch nicht für die beiden Hamburger Ausstellungen. Die Bezüge beider Ausstellungen zu feministischer Forschung geben einen Hinweis darauf, dass Teile feministischer Kunstgeschichtsforschung von ihrer randständigen Position Eingang in das Bewusstsein der ‚Mainstream-Kunstgeschichtsschreibung' gefunden haben. Dies gilt zumindest für die Ausstellungspraxis. Es blieben jedoch die Bezüge zu feministischer For-

---

121 Ibid., S. 109.
122 Nochlin, Linda (1973).
123 Berger, Renate (1982).
124 Vgl. unter anderem gesammelte Beiträge vorwiegend aus den 1970er Jahren in: Lippard, Lucy (1995), sowie Bovenschen, Silvia (1976).

schung in der Hamburger Ausstellung unerwähnt. Auch ihre möglichen Vorbilder aus der Praxis – Ausstellungen, die unabhängig und außerhalb von Kunstmuseen von feministischen Künstlerinnen und Forscherinnen konzipiert und organisiert worden waren – blieben unerwähnt. So können beide Hamburger Ausstellungen mit Ausstellungen im deutschsprachigen Raum wie *Das Verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen* (1982), die nur ein Jahr vor *Sieben Finnische Malerinnen* stattgefunden hat, und *Women Artists: 1550-1950* (1976) verglichen werden, die ebenso zum Ziel hatten, Werke aus dem kunsthistorischen Kanon ausgegrenzter Künstlerinnen durch eine Ausstellung sichtbar zu machen und ihnen zu Anerkennung zu verhelfen. Doris Guth erklärt die Attraktivität von Künstlerinnenausstellungen in den 1990er Jahren für Kunstinstitutionen damit, dass „Frauenausstellungen […] in ihrer Signalwirkung als progressiv orientiert und politisch engagiert“[125] funktionierten, weil sie eng mit feministischen Idealen und Zielen verknüpft waren, welche auf die ausstellende Institution abfärbten. Dieser Effekt könnten ein Anliegen der Ausstellungsmacher/-innen der Hamburger Kunsthalle gewesen sein. Es wurde zudem mit den Ausstellungen die Kennerschaft von Künstlerheroinen markiert.

Die Diskurstradierung, die seitens der Kunsthalle mit der separatistischen Perspektive in diesen Ausstellungen vorgenommen wurde, kann unter Einbezug einer diskursanalytisch orientierten Perspektive benannt werden. So kritisierten die Organisatorinnen der Berliner Kunsthistorikerinnentagung von 1988 jene der Ausstellung entsprechenden feministischen Ansätze,[126] nicht über eine „nur nachtragende, die Frauenfrage ergänzende Praxis hinauszugehen“[127]. Bezogen auf die Kunsthalle bedeutet dies, dass die Künstlerinnen durch ihre Präsentation in der Institution Kunstmuseum scheinbar der Kunstgeschichte als Appendix hinzugefügt wurden, jedoch ohne den kunsthistorischen Diskurs und seine konstitutiven Kategorien in Frage zu stellen. Aktuelle feministische Ansätze in der Kunstgeschichte hätten hingegen genau diese Absicht:

> „Ihre Fragen betreffen nicht mehr nur den Anteil von Frauen an der Kunstproduktion und -geschichte oder ‚das Frauenbild bei …'. Es geht

---

125 Guth, Doris (2001), S. 274.

126 Die Kritik bezog sich konkret auf das von Ellen Spickernagel definierte Ziel des feministischen Ansatzes, zur Veröffentlichung von Künstlerinnen und ihren Werken beizutragen, vgl. Spickernagel, Ellen (1986), S. 264.

127 Lindner, Ines et al. (Hg.) (1989), S. 11.

> vielmehr darum, wie in und über Bilder, in und über Kunstgeschichte und deren Institutionen Macht- und Herrschaftsverhältnisse hergestellt und stabilisiert werden, in denen all das, was als nicht-männlich gilt, untergeordnet und ausgegrenzt wird."[128]

Obgleich in der Kunsthalle Künstlerinnen aus dem Verborgenen ans Licht der Öffentlichkeit geholt worden waren, blieben die das ‚Männliche' aufwertende Strukturen der Kunstgeschichte unangetastet, so auch die Künstl*er*geschichte. Die tradierten geschlechtsspezifischen Muster und Mythen wurden lediglich auf die Künstlerinnen übertragen und somit aufrechterhalten: Beispielsweise die Fiktion einer Kontinuität bezüglich der künstlerischen Kreativität. Auch wurde das Muster, dass sich ein verkanntes Genie wenigstens posthum durchsetzte, durch die Rehabilitation der Künstlerinnen als Heroinen fortgeschrieben. Das Konzept vom Künstler als Genie wurde auf bestimmte Künstlerinnen projiziert. Dennoch blieben diese als weiblich gekennzeichnet. So wurden etwa Formen einer steten Unterdrückung dargestellt, die einen Mythos von Künstlerinnenhero*inen* festschrieben.[129] Die Erzählung der Geschichte von Künstlerhero*inen* manifestierte somit den Diskurs der Geschlechterdifferenz und schrieb traditionelle Identitätsvorstellungen fest.

Ausnahmekünstlerinnen als Künstlergenies

Im gesamten Untersuchungszeitraum wurden in der Hamburger Kunsthalle vereinzelt Werke von Künstlerinnen ausgestellt sowie angekauft und dabei nicht explizit als ‚weiblich' gekennzeichnet. Diese Werke wurden weder abgewertet – wie es dem tradierten Diskurs entsprach – noch als Kunstwerke von Frauen positiv hervorgehoben und aufgewertet. Stattdessen wurden wenige Künstlerinnen gleich ihren männlichen Kollegen behandelt. Ein frühes Beispiel ist die Rezeption Paula Modersohn-Beckers: Sie wurde in dem Sammlungskatalog von 1969, dem *Katalog der Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle* (als einzige Künstlerin) aufgeführt, so dass sie durch die Betitelung des Buches als „Meister" gekennzeichnet wurde.[130] Auch in dem Bilderheft II/III *Malerei des XX. Jahrhunderts* wurde

---

[128] Ibid.

[129] Vgl. die Kritik von Schade an der Ausstellung *Das Verborgene Museum* (Schade, Sigrid (1988)), die auch an die diskutierten Ausstellungen gerichtet werden kann.

[130] Hentzen, Alfred (1969b), ohne Seitenzahlen in der Einleitung.

die Künstlerin mit der Betitelung „große Künstlerin“[131] diskursiv dem Kanon hinzugefügt. Darüber hinaus wurde ihr Œuvre auf Basis der geschlechtsspezifischen Codierung der Gattungen aufgewertet, wie im Sammlungsführer von 1962: „Zu den Einzelpersönlichkeiten, die außerhalb einer Gruppe ihren Weg fanden, müssen wir Paula Modersohn-Becker (1876-1907) rechnen, die zwar im Kreise der Worpsweder Maler lebte, deren ernste und in der Sprache neue Bilder sie aber über den Stil der liebenswerten Heimatmaler weit hinaushob.“[132] Die Zuschreibungen an Modersohn-Becker entsprechen denen an als herausragend konzipierte Künstler wie Arp oder Beuys.[133] Aktuellere Beispiele sind die namentliche Nennung von Künstlerinnen auf den Übersichtsplänen der Kunsthalle. So wird 1998 im Bereich Galerie der Gegenwart verwiesen auf: Medienkunst, Richard Serra, Stephan von Huene, Jannis Kounellis und Rebecca Horn (siehe Abb. 29, S. 144). In dem gegenwärtigen Plan ist in demselben Bereich neben Gerhard Richter, Richard Serra und Andy Warhol auch Jenny Holzer genannt (siehe Abb. 30, S. 145). Dergleichen explizite Nennung und damit einhergehende Hervorhebung einzelner Künstlerinnen finden sich vermehrt seit den 1990er Jahren. Exemplarisch soll auf die Ausstellungen *Robert Delaunay. Sonia Delaunay. Das Centre Pompidou zu Gast in Hamburg* (1999) und *Helene Schjerfbeck* (2007) eingegangen werden.

Die Künstlerin Sonia Delaunay wurde in der Ausstellung *Robert Delaunay. Sonia Delaunay. Das Centre Pompidou zu Gast in Hamburg*, die in der Kunsthalle vom 10. September bis 21. November 1999 in der Galerie der Klassischen Moderne präsentiert wurde, als bedeutend markiert und damit gleichwertig mit Robert Delaunay als Künstlergenie konzipiert. So stellt nicht nur Jean-Jaques Aillagon, der Präsident des Centre Georges Pompidou, im Vorwort des Katalogs die Bedeutung des Künstlerpaares heraus,[134] sondern die Konzeption der Gleichwertigkeit der beiden Kunstschaffenden belegt auch exemplarisch der Text auf dem die Ausstellung begleitenden Flyer. In diesem wird darauf verwiesen, dass „das schöpferische Wechselspiel zwischen Robert und Sonia Delaunay, dem wohl berühmtesten Künstlerpaar des 20. Jahrhunderts, im Mittelpunkt“[135] der Ausstellung stünde. Diese Erzählung wird ebenso visuell unterstützt: Beispielsweise stellt das Werbeblatt, dessen Innen-

---

131 Hentzen, Alfred (1960), S. 9.
132 Hentzen, Alfred (1962), S. 25-32.
133 Siehe Kapitel IV, insbesondere IV.2.
134 Vgl. Ailagon im Vorwort von: Hamburger Kunsthalle/Musée national d'art moderne Centre Georges pompidou (Hg.) (1999), S. 6.
135 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1999b).

seite eine Auswahl der präsentierten Werke zeigt, die von Sonia und Robert Delaunay als nahezu gleichwertig dar (Abb. 40).

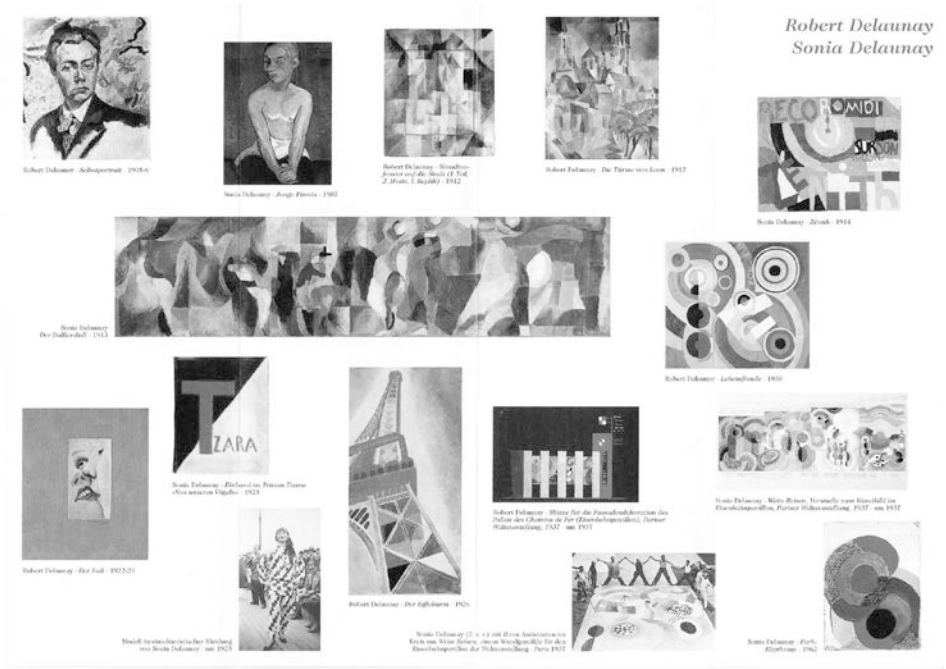


Abb. 40: Innenseite des Flyers der Ausstellung Robert Delaunay. Sonia Delaunay. Das Centre Pompidou zu Gast in Hamburg (1999)

Wie durch Katalog und Werbematerial wird auch durch die Saalzettel der Ausstellung die Erzählung der Parität der Künstlerin und des Künstlers erzeugt: „Ihre Arbeit, die sie als ‚das stärkste Band zwischen uns' verstanden, beruhte auf einem intensiven Wechselspiel, wie es in der Geschichte der Kunst nur selten zu finden ist. Zeitgleich mit Kandinsky entwickelten die Delaunays um 1912 die Abstraktion aus dem Geist der Großstadt."[136] Auf dem Flyer wird erwähnt, das Künstlerpaar habe nur kurzzeitig und ohne weitere Konsequenzen auch angewandte Arbeiten geschaffen: „Mit einer exemplarischen Auswahl von Werken des Künstlers und der Künstlerin zeigt die Ausstellung beider Weg von der Gegenständlichkeit zur Abstraktion (1912/13) und schließlich den Ausflug in angewandte Bereiche."[137] Die Werke von Sonia und Robert Delaunay werden als autonome abstrakte Kunst in Abgrenzung zur angewandten Kunst dar- und hergestellt. Es wurde somit auch Sonia Delaunay zugesprochen, abstrakte Werke zu schaffen – ihre Darstellung wurde also

136 Saalzettel im Eingangsbereich, Text von Karin Schick.
137 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1999b).

nicht als Gegenpart zur Aufwertung der Kunst ihres Mannes genutzt. Dies belegt beispielsweise auch der Saalzettel mit dem Thema „Sonia Delaunay: Mode und Malerei (1913-1960)“: „Die Werke [nach 1929], die sie in den folgenden Jahrzehnten schuf und die sie als Farb-Rythmen und als ‚Gedichte' bezeichnete, sind vollständig abstrakt.“[138] Die Aufwertung Sonia Delaunays, die lange in den Schatten des Erfolges von Robert Delaunay gestellt worden war – was die Ausstellung jedoch nicht thematisierte –, wurde also durch ihre Gleichsetzung in dieser Ausstellung vollzogen.[139]

Eine weitere exemplarische Ausstellung ist die Werkschau von Helene Schjerfbeck (siehe auch Abb. 36, S. 142). Diese Künstlerin hatte die Kunsthalle 1983 in der Ausstellung *Sieben Finnische Malerinnen* bereits präsentiert, doch die Diskurse der Aufwertung in diesem Jahrzehnt unterschied sich grundlegend von jenen der 1980er Jahre. Es wurde nicht ‚Weiblichkeit' oder ‚weibliches Kunstschaffen' aufgewertet und Schjerfbeck und ihre Arbeiten wurden in dieser Ausstellung nicht mit Weiblichkeitszuschreibungen belegt. Stattdessen wurden Schjerfbeck und ihre künstlerischen Arbeiten nach traditionellen Mustern als bedeutend und herausragend gekennzeichnet, so dass sich die Würdigung der Künstlerin in dieser Schau nicht von der ihrer männlichen Kollegen in ähnlichen Präsentationen unterschied. Es wurden 120 Werke im Hubertus-Wald-Forum ausgestellt. Durch die Raumwahl wurde der Ausstellung eine renommierte Stellung im Gesamtprogramm zugewiesen. Es wurde auch im Katalog auf ihre Bedeutung für den kunsthistorischen Kanon – die europäische Moderne – aufmerksam gemacht: „Tatsächlich kann eine Vielzahl der Gemälde, welche Helene Schjerfbeck während ihres langen Lebens schuf, ihren Platz in der europäi-

---

138 Saalzettel des Raumes 144 und 145.

139 Die folgende Zeitungsrezension der Ausstellung belegt den Erfolg ihrer Vermittlung von Gleichberechtigung: „Man hat die Kunst der Delaunays unter den Begriff des ‚orphischen Kubismus' fassen wollen und dabei die Auseinandersetzung im Blick gehabt, die Robert mit den Kubismus-Begründern Picasso und Braque geführt hatte; kaum jedoch Sonia, die in der Hamburger Ausstellung endlich in den verdienten Rang der in jeder Hinsicht gleichberechtigten Partnerin gesetzt wird. Mehr noch: Denn wenn man die zentrale Thematik der Delaunays im Blick hat – die Moderne in ihren alltäglichen Erscheinungsformen –, dann erweist sich Sonia als die konsequentere, indem sie die auf das Alltagsleben zugreifende Kunst ihrerseits ins Leben zurückführt – und Design und vor allem Mode ‚macht', Gebrauchskunst, die in ihrem Impetus den Zielen der russisch-sowjetischen Produktionskünstler verwandt ist. […] Die Ausstellung macht deutlich, wie sehr Sonia in diesen Jahren im Vordergrund steht, während Robert nach den genialen Bildfindungen der Vorkriegsjahre in lähmende Stagnation verfällt, ja bis an den Rand des Klischees gerät, um die Wünsche konservativer Auftraggeber zu befriedigen.“ Schulz, Berhard (1999).

schen Moderne beanspruchen. Dies zu zeigen, hat sich diese Ausstellung zum Ziel gesetzt."[140]

In dem die Ausstellung begleitenden Flyer wurde herausgestellt, Schjerfbeck habe einen „ganz eigenen, expressiven Stil [entwickelt]. In seiner Strenge, Stille und Intensität ist er tief beeindruckend"[141]. Und weiter: „Die Reduktion des Erzählerischen führt zu einer höchst ausdrucksstarken Formensprache."[142] Schjerfbecks Werke wurde über formalästhetische Kriterien in den Kanon eingeschrieben. Der Künstlerin wurden die männlich konnotierten Eigenschaften des Künstlergenies zugeschrieben. Sie wurde dadurch aufgewertet. Dies unterstützte ebenfalls die Verwendung des Begriffs der Meisterschaft, unter anderem in dem durch die Ausstellung führenden Flyer: „Schjerfbecks Weg zu dieser Meisterschaft können Sie entlang der rechten Seitenwand verfolgen."[143] Auch wurden weitere entsprechende Zuschreibungen wie künstlerisches Vermögen und Innovation getroffen: Schjerfbeck habe ein künstlerisches „Vermögen, im Wechsel von hellen und dunklen, kalten und warmen Farben sowie von scharf und weich konturierten Pinselstrichen einen Tiefenraum darzustellen und den Bildeindruck dennoch zweidimensional zu halten: die Malerin eröffnet einen neuartigen, spannungsreichen Bildraum"[144]. Der einzige Hinweis auf das Geschlecht ist die Verwendung der weiblichen Form von Maler oder Künstler, was jedoch keinesfalls auf Schjerfbecks Kunstschaffen und dessen Bewertung in der Kunsthalle 2007 übertragen werden kann, sondern eher von einer Distanzierung der Verknüpfung von Männlichkeit und dem Konzept des universalen Künstlergenies zeugt. So auch in dem folgenden Katalog-Zitat des Kunsthallendirektors Gaßner: „Wir hoffen, mit Ausstellung und Katalog europaweit zur Entdeckung einer Künstlerin beizutragen, die als originäre Einzelgängerin ihren einmaligen Platz in der Moderne beanspruchen kann."[145] Es wird sich stattdessen sogar explizit von einer geschlechtsspezifischen Perspektive, die die Künstlerin als ‚weiblich' kennzeichnet, abgegrenzt. So wird darauf hingewiesen, dass das weibliche Geschlecht der Künstlerin die Rezeption des Werkes bislang geprägt habe:

---

140 Görgen, Annabelle (2007b), S. 10.
141 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2007).
142 Ibid.
143 Ibid., S. 3.
144 Ibid.
145 Hubertus Gaßner, Fabrice Hergott und Wim van Krimpen im Vorwort von: Görgen, Annabelle/Hubertus Gaßner (2007), S. 6.

> „Helena Sofia Schjerfbeck, die sich mit dem Beginn ihres Studiums in Paris Helen nannte, hat selbst in ihrem Leben und ihren Äußerungen keine klare Grenze zwischen sich und ihrer Kunst gezogen. Gleichwohl thematisierte sie in der Malerei weder ihre konkrete persönliche Situation noch die politisch-gesellschaftliche Lage ihres Landes. Dennoch sollte ihr Werk von der frühen Rezeption an immer wieder in Hinblick auf ihren persönliche Lebensverlauf bewertet und interpretiert werden: Schjerfbeck wurde als Wunderkind einer verarmten schwedisch-stämmigen Familie dargestellt, als Zeit ihres Lebens kränkelnde und körperlich behinderte Frau, als aufopfernde Tochter, die unter dem Unverständnis der Mutter hinsichtlich ihrer Berufung litt, und schließlich als vergeistigte Außenseiterin. Besonders die Betonung privater Schicksalsschläge, vom frühen Tod ihres Vaters bis zur enttäuschter sowie unerwiderter Liebe, und schließlich die Einschätzung, das Schjerfbeck als Frau in einer von Männern dominierten Kunstszene mit besonderen Schwierigkeiten konfrontiert war, ließen ihr Leben vornehmlich als Leidensweg erscheinen.“[146]

Diese Perspektive habe Schjerfbecks „professionelle Stärke in einer Opferrolle präsentiert“[147], was einzig für den hohen Bekanntheitsgrad der Künstlerin fruchtbar gewesen sei. Die Ausstellung widerlegt das „geglättete Bild“ einer Künstlerinnenleidensgeschichte: so weist die Ausstellungsmacherin Annabell Görgen darauf hin, dass Schjerfbeck keineswegs ohne die Aufmerksamkeit der Rezeption an ihrem Œuvre gearbeitet habe. Auch habe Schjerfbecks Kunst im Kontext des Schaffens einer Reihe finnischer Künstlerinnen gestanden: in Finnland hätten Frauen schon seit den 1840er Jahren Zugang zur Kunstausbildung gehabt, konnten gemeinsam mit Männern studieren und wurden teils anschließend ähnlich wie ihre männlichen Kollegen mit Stipendien gefördert. Als Beispiel wird Fanny Churberg angeführt, die als erste finnische Künstlerin mit einem entsprechenden Stipendium in Paris studiert hatte, und die für Schjerfbeck wie ihre Generation ein Vorbild gewesen sei. Auch Schjerfbeck wäre in jungen Jahren durch Ankäufe und Stipendien von staatlicher

---

146 Görgen, Annabelle (2007), S. 41.
147 Ibid.

Seite gefördert worden. Gründe für die Vernachlässigung von Werken einiger finnischer Malerinnen und Maler durch die nationale Rezeption hätten im finnischen Nationalsozialismus gelegen, der bestimmte Kunstausrichtungen vereinnahmte und andere ausschloss und verwarf.[148] Dies widerfuhr, laut Görgen, auch Schjerfbecks Werk, unterstützt durch ihren persönlichen Rückzug aus der Kunstszene aus gesundheitlichen Gründen. Dennoch sei sie insbesondere aufgrund der Unterstützung zweier Förderer – des Sammlers Einar Reuter und des Kunsthändlers Gösta Stenman – auf den wichtigsten Ausstellungen finnischer Kunst, die in den nordischen Ländern gezeigt wurden, weiterhin vertreten gewesen. Dass ihr Werk trotz schwankender Rezensionen in den skandinavischen Ländern Verbreitung erfahren habe, belegt Görgen mit folgenden Tatsachen: Das Stockholmer Nationalmuseum kaufte 1934 Werke von ihr, auch weitere Grundsteine für museale Sammlungen ihres Œuvres wurden in dieser Zeit gelegt. In ihrer ersten großen, 100 Werke umfassenden Einzelausstellung in Stockholm wurde sie von der schwedischen Presse als „Offenbarung" gefeiert, wie Görgen zeigt. Görgen widerlegt also mit ihrer Darstellung und Analyse die These der Ausstellung *Sieben Finnische Malerinnen* von 1983, allerdings ohne auf die frühe Ausstellung im eigenen Haus Bezug zu nehmen.[149] Damit bleibt die Position der Hamburger Kunsthalle mit den früheren Darstellungen Schjerfbecks ausgeblendet. Die aktuelle Ausstellung löste die Koppelung von Werk und als ‚weiblich' gekennzeichnete Künstlerinnenbiografie. Stattdessen belegte sie die Künstlerin und ihre Arbeiten mit männlich codierten Eigenschaften. Schjerfbeck wurde somit nicht mehr wie in den 1980er Jahren als eine Künstlerheroin dargestellt, sondern nun als ‚Künstlergenie'. Eine Künstlerin als Genie ist ein Sonderfall, sie trägt den Nimbus der Ausnahmeerscheinung. Die ‚Ausnahmefrau' ist ein Sonderfall des Einschlusses: Es handelt sich um einen Einschluss, der auf dem Sonderstatus ‚Frau' basiert. Diesem Status wohnt der Verweis auf eine Regel inne.[150] Isabell Graw formuliert treffend: „Der Einschluss vollzieht sich als Ausschluss."[151] Insofern stabilisierte das Phänomen der ‚Ausnahmekünstlerin' die Geschlechterordnung und die kunsthistorische Wissensordnung. Es konnte also in Einzelfällen eine Gleichsetzung von Künstlerin-

---

148 Ibid., S. 42.

149 Stattdessen beschreibt sie fälschlicherweise die biografisch geprägte Perspektive als eine allgemeine Tendenz in der Kunstgeschichtsschreibung moderner Künstler/-innen in den 1950er Jahren, vgl. Ibid., S. 41.

150 Graw, Isabelle (2003), S. 179.

151 Ibid., S. 180.

nen mit Künstlern nach dem tradierten Kunstverständnis kurzgeschlossen werden. Wie im Fall der Heroisierung einzelner Künstlerinnen als weiblich markierte Genies wurden Geschlechterzuschreibungen in den Künsten und der Wissenschaft nicht problematisiert, sondern die Künstlerinnen lediglich dem Kanon entlang der tradierten Parameter hinzugefügt.

Die gestiegene Anzahl Ausnahmekünstlerinnen in der Hamburger Kunsthalle in den 1990er Jahren kann vor dem Hintergrund der Re-Inszenierung des White Cube der Hamburger Kunsthalle betrachtet werden. Dieser Diskurs bedingte unter anderem, dass die in der Kunsthalle präsentierten Werke als dem Kanon zugehörig inszeniert wurden. Folgt man Isabel Graw, unterstützten aber auch Marktmechanismen die Legitimierung und sogar Popularisierung von Künstlerinnen im Kunstfeld.[152] Graw führte die zunehmende Präsenz von Künstlerinnen in den 1990er Jahren auf ein generelles Bedürfnis des Marktes nach Expansion zurück, das Künstlerinnen für Kunstmuseen ebenfalls attraktiv machte: Die Ausdehnung des Kunstmarktes, die in den 1980er Jahren einsetzte und seit den 1990er Jahren stark anstieg, sei auf die Ausbildung neuer Sub-Segmente angewiesen. [153] So stand die diesem Interesse verschriebene verstärkte Präsentation von Ausnahmekünstlerinnen in der Hamburger Kunsthalle neben der anderer deutscher Kunstmuseen. Beispielsweise zeigte das Kunstmuseum Wolfsburg Werke von Chantal Ackerman,[154] das Museum Ludwig jeweils Sarah Lucas[155] und Pipilotti Rist[156], das Hamburger Bucerius Kunstforum Frida Kahlo[157], verschiedene Bremer Museen Paula Modersohn-Becker[158], der Kunstpalast Düsseldorf Ghada Amer[159] und die Staatsgalerie Stuttgart Rosemarie Trockel[160]. Der These Graws, die in der zunehmenden Anzahl von Künstlerinnen als Ausnahmekünstlerinnen

---

152 Vgl. Ibid.
153 Vgl. Ibid., S. 184-185.
154 *Chantal Ackerman. Bordering On Fiction*, 7.9.–19.1.1996.
155 *Sarah Lucas – Car Park,* Köln, 25.6.–24.8.1997.
156 Museum Ludwig, Köln, 10.11.1999–1.2000.
157 15.6.–17.9.2006.
158 2008 verschiedene Ausstellungen anlässlich ihres 100. Todestages, unter anderem *Paula in Paris. Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900. Von Cézanne bis Picasso*, Kunsthalle Bremen, 13.10.–24.2.2008, *Paula Modersohn-Becker und die ägyptischen Mumienportraits. Eine Hommage zum 100. Todestag der Künstlerin*, Kunstsammlung Böttcherstraße, 13.10.2007–24.2.2008, *Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn. Ein Künstlerpaar um 1900,* Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 13.10.2007–24.2.2008.
159 Kunstpalast Düsseldorf, 2.2.2002–5.5.2002.
160 *Rosemarie Trockel*, 1998.

den Beleg dafür sieht, dass sich deren Sonderstatus als Einzelfall auflöse[161] – die Ausnahmekünstlerin insofern ein Auslaufmodell ist –, möchte ich widersprechen: Eine die tradierte geschlechtsspezifische Ordnung von kunsthistorischem Wissen aufrechterhaltende Würdigung von Künstlerinnen impliziert immer deren Ausschluss. Die Konzeption einer Künstlerin als Genie manifestiert jene Ordnung und schreibt sie fort. Die Künstlerin als Genie bleibt somit ein Sonderfall.

V.3 Queerness als „Facetten der Maskerade“[162]

Nicht nur Künstlerinnen konnten unter der Bedingung, dass Künstlerschaft an die männliche Subjektposition gebunden blieb, als Genies in den Kanon aufgenommen werden. In den vergangenen Jahrzehnten lässt sich auch ein veränderter Umgang mit nicht-heterosexuell orientierten Kunstschaffenden beobachten.

Popularisierung von Homosexualität

Exemplarisch ist die Veränderung des Diskurses über das Werk *Doll Boy* (1960) von David Hockney zwischen 1970 und der Gegenwart. Das Werk wurde mit Mitteln der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlung angekauft, es befindet sich seither als eine Dauerleihgabe in der Sammlung der Kunsthalle. Anlässlich des 20jährigen Bestehens der Stiftung 1977 wurden deren Ankäufe für die Hamburger Kunsthalle in der Kunsthalle ausgestellt. In dem begleitenden Ausstellungskatalog wurde auch *Doll Boy* vorgestellt. In diesem Text wird das Werk unter formalästhetischen Gesichtspunkten behandelt und es wird kaum auf dessen thematischen Inhalt eingegangen. Es mache „den Rang und die eigenständige Entwicklung der englischen Pop Art deutlich“[163], auch werde „die Bedeutung von David Hockneys Frühwerk […] anschaulich“[164]. Hockney habe zum Zeitpunkt der Schaffung dieses Werkes bereits „eine eigene Formsprache gefunden“[165]. Der Inhalt des Werkes wird nur mit dem folgenden Satz behandelt: „Doll Boy bezieht sich auf ‚She’s a real live walking talking living doll’ des von Hockney damals bewunderten Pop-Sängers

---

161 Graw, Isabelle (2003), S. 180ff., besonders Seite 235ff.
162 Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 161.
163 Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen (Hg.) (1977), S. 98.
164 Ibid.
165 Ibid.

Cliff Richard; Hockney macht das im Song angesprochene Mädchen zu einem Jungen.“[166] Kannte der Leser/die Leserin das Lied nicht, konnten die darin formulierte sexuelle Präferenz verschwiegen, die Gründe für die Ersetzung des Mädchens durch einen Jungen im Verborgenen bleiben und somit auch die Homosexualität des Künstlers tabuisiert werden. Die Vermutung liegt nahe, dass die Anerkennung eines homosexuellen Künstlers schwierig durchzusetzen gewesen wäre, so dass im Kontext der sich an traditionellen Kategorien orientierenden Stiftungsankäufe[167] durch das Verschweigen der Homosexualität Hockneys der Mythos, Künstlergenies seien männlich und heterosexuell, aufrechterhalten bleiben konnte.

Dies änderte sich jedoch in den folgenden Jahrzehnten, wie die Ausstellung des populären Werkes[168] 1991 mit dem Titel *Doll Boy* in der Reihe *Im Blickfeld* exemplarisch verdeutlicht. Das Werk, das durch seine Präsentation in dieser Reihe als bedeutend markiert wurde, erhielt eine umfassende aufwertende Besprechung, die auch auf das Bildthema der Homosexualität Hockneys näher einging.[169] Es wurde beispielsweise decodiert, wie der Künstler durch das Setzen unterschiedlicher Zeichen, zum Beispiel von Zahlen und Buchstaben, „eine mehr oder weniger verschlüsselte Liebeserklärung an Cliff Richard [vermittle], auf den Hockney seine sexuelle Begierde projiziert“[170]. Darüber wurde darauf verwiesen, dass Homosexualität auch noch in weiteren Werken Hockneys eine thematische Rolle spiele; sie bestimme sein Frühwerk. Erst nach dieser Zeit sei „die Auseinandersetzung mit der eigenen Homosexualität im Bild, die Suche nach Bildformen, die die autobiografischen Mitteilungen aufnehmen und transportieren können, […] beendet“[171]. Die Darstellung der sexuellen Präferenz von Hockney führte konzeptuell in den 1990er Jahren nicht zu einem Bruch mit dem Konzept des Künstlergenies. Vielmehr wird sie sogar in die Konzeption des Künstlers eingeschlossen. Schade und Wenk verweisen darauf, dass die Formulierung homosexuellen Begehrens in den 1990er Jahren nicht mehr zu einer Abwertung des Künst-

166 Ibid.
167 Siehe dazu meine Analyse der Ankäufe bis 1977 in Kapitel V.1, „Aus- und Einschluss der Sammlungspolitik“.
168 Es wurde nahezu durchgängig in der Dauerausstellung präsentiert.
169 Neben *Doll Boy* wurden 20 weitere Werke Hockneys in der Ausstellung präsentiert sowie weitere sieben Werke von Künstlern, die als Vorbilder Warhols diskutiert wurden. Ein Katalogheft, das einen Aufsatz von Ulrich Luckhardt enthielt neben zahlreichen Abbildungen, begleitete die Ausstellung.
170 Luckhardt, Ulrich (1991), S. 17.
171 Ibid., S. 34.

lers führen muss: „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."[172] Die Diskurse der Kunsthalle entsprechen demnach einer allgemeinen Entwicklung.

Die Darstellung und diskursive Hervorbringung Hockneys als Künstlergenie schreibt auch den tradierten Vater-Sohn-Diskurses sowie den des Regelbruchs fort: Hockney habe gleich Jean Dubuffet Graffiti in seinem Werk verwendet, diese jedoch im Gegensatz zu Dubuffet auch zum Bedeutungsträger gemacht und deshalb ihren Stellenwert aufgewertet.[173] Dieselben Aussagen finden sich auch in der 2005 stattfindenden Ausstellung *David Hockney. Zeichnungen 1954-1994*, in der Hockney ebenfalls die männlich konnotierte Künstlerposition zugeschrieben wird. Hockneys figurative Zeichnungen würden sich von „konventionellen Zeichnungen"[174] unterscheiden, weil sie nicht „Naturdarstellungen"[175] sein sollen, so wird Hockney zitiert. In diesem Zitat findet sich eine Anspielung auf den traditionellen Meisterdiskurs: Hockneys Schaffen wird als künstlerisch bedeutsam deklariert. Des Weiteren würde Hockney geschlechterstereotype Darstellungsweisen in seinem zeichnerischen Werke offen legen. So unterschieden sich Hockneys Zeichnungen von denen anderer Künstler/-innen, weil sie nicht wie traditionell üblich weibliche sondern männliche Akte zeigten und damit das Männliche als passiv (= traditionell weiblich) umwerteten. Dies werde zugespitzt, weil sie erotisch besetzt seien, was für männliche Akte grundsätzlich unüblich sei. Männerdarstellungen rechtfertigten sich in der Regel durch deren Kontextualisierung[176]: „Um das Betrachten des *passiven* männlichen Aktes zu erklären oder zu legitimieren, wird der nackte Männerkörper für gewöhnlich in einen begründeten Kontext gestellt, in dem es um Mut und Opferbereitschaft oder irgendeinen anderen, das Individuelle übersteigenden Anlaß geht."[177] Auch Hockney bediene sich in seinen Aktzeichnungen einer Legitimation der Darstellung nackter Männerkörper – er zeige sie zum

---

172 Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 161.
173 Vgl. Luckhardt, Ulrich (1991), S. 34.
174 Melia, Paul (1995), S. 22–23.
175 Ibid.
176 Ibid.
177 Ibid., S. 23.

Beispiel oft beim Duschen –, was jedoch das erotische Moment erzeuge. [178] Durch die Übertragung der tradierten Gegenüberstellung des männlichen aktiven Subjekts und des passiv betrachteten Objekts in Hockneys Männerdarstellungen wird der Künstler in die tradierte Rolle gebracht (und diese zugleich gebrochen). Die Zuschreibung der Reflexion traditioneller Darstellungen macht es möglich, Hockney entsprechend dem tradierten Künstlerschaftskonzept von Naturzuschreibungen wie Triebhaftigkeit zu lösen.

Queere Heroen und Heroinen

Es erfuhren nicht nur homosexuelle Künstler in den vergangenen Jahrzehnten eine Anerkennung als „Künstlergenie", sondern in Einzelfällen seit den 1990er Jahren auch homo- und/oder bisexuellen Künstler/-innen. Exemplarisch ist der Diskurs über die Präsentation der Fotoarbeiten von Nan Goldin in der Kunsthalle 1998. Goldins Fotografien wurden 1998 mit weiteren Arbeiten anderer Künstler ihres sozialen Umfelds in einer größeren Ausstellung mit dem Titel *Emotions & Relations: Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Philip-Lorca diCorcia* in den Räumen der Dauerausstellung der Galerie der Gegenwart präsentiert, was auf die Konstruktion von Goldins Werk als bedeutsam hinweist. Die Bilder stammten aus der Sammlung von F. C. Gundlach, der auch den einleitenden Text im Katalog der Ausstellung verfasst hatte. Wie schon im Fall der Ausstellung von Hockney wurden hier mediale Bezüge und inhaltliche Aussagen des Werkes kombiniert und die Künstlerin so aufgewertet: Die gezeigten Bilder verbindet aus Gundlachs Sicht „die Auseinandersetzung mit der medialen Inszenierung von Menschenbildern"[179], sie würden das Medium der Fotografie ausloten, indem sie sich von anderen Medien wie Malerei oder Film inspirieren ließen. Die zentralen Themen von Goldins Arbeiten seien Sexualität, Emotionen und Beziehungen; ihre Worte wurden für den Ausstellungstitel übernommen. Goldin stelle die Geschlechterdifferenz in Frage, sie reflektiere „ihre eigene komplexe Auffassung der Geschlechter, die Überwindung der Einteilung in weiblich und männ-

---

[178] Der Autor des Artikels macht die Erotik der Bilder aus meiner Sicht an seinen eigenen Gefühlen fest, wenn er die Erzeugung des „sinnlichen Begehrens" (Ibid.) bei den Betrachtenden beschreibt; dies geschehe dadurch, dass beispielsweise „die Fleischlichkeit des Hinterteils so stark betont [würde], daß der Betrachter geradezu gezwungen wird, Phantasien zu entwickeln, in denen das Modell ihm ausgeliefert ist." Ibid.

[179] Gundlach, F. C. (1998), S. 11.

lich“[180]. Laut Gundlach sei der Erfolg der Themen Goldins darauf zurückzuführen, dass „Identität zunehmend als ein maßgeschneidertes Konzept verstanden wird und die Bedeutung des gewachsenen Sein verloren hat“[181]. Mit dem Verweis auf die Aktualität von Goldins Thema wurde implizit die Präsentation der Werke von queeren Künstler/-innen legitimiert. Somit kann Goldin in die Tradition der großen Meistererzählung eingefügt werden, die durch queere Facetten der Künstlermaskerade erweitert wird: Goldin wird als „eine der großen Künstlerpersönlichkeiten unserer Zeit“[182] bezeichnet. Die Kunsthalle schrieb ihre tradierten Konzepte fort und setzte mit einer aktuellen Thematik auf hohe Besucherzahlen.

V.4 Zusammenfassung

Es wurden im gesamten Untersuchungszeitraum auch Werke von Künstlerinnen und Künstlern in Ausstellungen gezeigt und in die Sammlung aufgenommen, die aufgrund ihres biologischen Geschlechts oder ihrer nicht-heterosexuellen Orientierung strukturell aus dem Wissenskanon ausgeschlossen worden wären. Ihr Anteil lag jedoch im gesamten Untersuchungszeitraum kontinuierlich deutlich unter dem von Künstlern, die der Norm entsprachen. So zeigt die quantitative Erhebung, dass der Anteil von Werken von Künstlerinnen in Sammlungsaufnahmen weniger als ein Viertel der Sammlungszugänge ausmachte. Insofern kann die provokante Frage der Guerrilla Artists – „Why does macho art world keep female artists out of sight?“ [183] – durchaus auch an die Kunsthalle gerichtet werden. Doch der Künstlerinnenanteil hatte insgesamt – aber vor allem seit den 1980er Jahren – eine steigende Tendenz. Demzufolge kann von einem Erfolg des „Kampfes um Anerkennung“ im Sinne feministischer Forderungen in den 1970er Jahren gesprochen werden. Die Analyse der diskursiven Praktiken hat darüber hinaus gezeigt, dass die traditionell als das ‚Andere’ Abgewerteten eine weitere Funktion als die altbekannte – die Herstellung des ‚Bedeutenden’ – zugesprochen bekamen. In den 1980er Jahren erhielten Künstlerinnen zwar verstärkt Zutritt ins Museum, es wurden ihnen allerdings überwiegend Ausstellungsreihen

---

[180] Ibid., S. 12.
[181] Heinrich, Christoph (1998), S. 24.
[182] Schneede im Vorwort in: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1998a).
[183] Guerilla Girls, Aktion: *Horror on the national mall*, unter: http://www.guerrillagirls.com/posters/washposthorror.html.

und -räume zugewiesen, welche als marginal oder peripher konnotiert waren und dadurch die Künstlerinnen und ihre Werke als (noch) nicht bedeutend für die kunsthistorische Geschichtsschreibung und nur von kurzer Geltungsdauer kennzeichneten. Dies ist in dem Zusammenhang zu sehen, dass die politische Leitlinie dieses Zeitraumes die Infragestellung des kunsthistorischen Kanons forderte. In diesem Sinn war die Art und Weise der Präsentation von Werken von Künstlerinnen der Infragestellung der tradierten kunsthistorischen Paradigmen zuträglich.

In den 1990er Jahren wurde ein neuer Diskurs dominant in der Museumspraxis. Einzelne Künstlerinnen und ihre Werke wurden als bedeutend kennzeichnete. Sie wurden ‚gleichwertig' zu Künstlern behandelt, indem das tradierte, männlich codierte Konzept von Künstlerschaft auf sie übertragen wurde, beispielsweise durch monografische Ausstellungen in ‚bedeutenden' Räumen der Kunsthalle und aufwertende Beschreibungen ihrer Werke. Indem die Kennzeichnung als weiblich unterlassen wurde, blieben sie von den tradierten Effekten der geschlechtsspezifischen Wissensordnung ausgenommen. Es greift somit das Konzept der Ausnahme, welches die Regel unangetastet lässt und sie nur ergänzt. Auch nicht-heterosexuell orientierte Künstler/-innen wurden in die Wissensordnung eingeschlossen. Das Konzept von Künstlerschaft ließ sich nun auch auf Personen übertragen, die traditionell ausgeschlossen worden waren. Queerness wurde zu einer Facette des Konzeptes von Künstlerschaft. Neben den Ausnahmekünstler/-innen wurden in Ausstellungen auch vereinzelt Künstlerinnen als Künstlerhero*inen* inszeniert. Sie wurden explizit als weiblich gekennzeichnet wie auch als ehemals verkannt aufgrund der Diskriminierung von Künstlerinnen. Ziel war es, diese Künstlerinnen zu rehabilitieren, indem ‚weibliches' Kunstschaffen positiv besetzt werden sollte. Die Attraktivität und Popularität der Haltung, Künstlerinnen und queeren Künstler/-innen seit den 1990er Jahren in Ausstellungen und Sammlungen zu huldigen, führe ich auf den Nutzen für die Hamburger Kunsthalle zurück. Das positive Image ihrer Arbeiten zu dem Zeitpunkt, in dem sie in der Kunsthalle präsentiert wurden, konnte auf die Institution übertragen werden. Unterstützt wurde diese Entwicklung durch die Nachfrage des Kunstmarktes, der, ökonomisch motiviert, zunehmend auch Künstlerinnen einschloss.

Ebenso wenig wie das Konzept der Ausnahmekünstler/-innen die tradierte geschlechtsspezifische Wissensordnung in Frage stellte, vermochte es die Rehabilitation der Künstlerinnen als Heroinen. Ihr Einschluss als Ergänzung stützte diese lediglich. Auch der Diskurs der 1980er Jahre, in dem die Präsentation von Künstlerinnen im Museum durch

das Befragen des Kunstbegriffs legitimiert werde, hielt das tradierte geschlechtsspezifische Konzept von Künstlerschaft aufrecht und übertrug es nicht auf Künstlerinnen. Trotz der zunehmenden Aufnahme des/der ‚Anderen' in Ausstellung und Sammlung des Museums gilt also auf struktureller Ebene für den gesamten Untersuchungszeitraum (Gertrude Stein paraphrasierend): der Künstler ist der Künstler ist der Künstler. Kunsthistorische Parameter wie beispielsweise lineare Entwicklungsfolgen, Geniekult und Qualitätskriterien wurden nicht angetastet, und Künstlerinnen als Effekt dieser Wissensordnung in der Regel abgewertet und ausgeschlossen. Lanciert wurde dies durch eine unzeitgemäße Auseinandersetzung mit dem Thema Geschlecht – die Rehabilitation von Künstlerinnen manifestierte traditionelle Identitätsvorstellungen – und eine systematische Tabuisierung von feministischer und von Gender Forschung. Symptomatisch für die fortwährende Konstruktion problematischer Weiblichkeitsmuster ist, dass Künstlerinnen in der Regel noch immer ökonomisch hinter ihren Kollegen zurückblieben und insgesamt weitaus weniger Werke von Künstlerinnen als von Künstlern in die Sammlung zwischen 1960 und der Gegenwart aufgenommen wie auch ausgestellt wurden.

VI Feminismus und Gender als Label sowie Feindbild

Den Gegenstand dieses Kapitels bilden Feminismus und Gender als explizit formulierte Themen in Ausstellungen und anderen musealen Praktiken der Hamburger Kunsthalle. Im Hinblick auf die Fortschreibung der tradierten Wissensordnung, welche die vorangegangenen Kapitel belegten, steht im Mittelpunkt des Interesses die Frage, ob und wie diese fortgeschrieben wurde und werden konnte.

VI.1 Entpolitisierung und Labeling

In diesem Kapitel gehe ich dem Paradox nach, dass trotz des Aufgreifens feministischer Thesen und geschlechtsspezifischer Theorien diese auch zugleich verworfen und abgelehnt und wurden.

Singularisierung feministischer Positionen

In den 1980er Jahren wurden in der Kunsthalle erstmals Werke von Künstlerinnen ausgestellt, die sowohl in der Institution im Zuge einer Ausstellung o.ä. explizit mit Feminismus in Verbindung gebracht wurden, als auch außerhalb unter dem Begriff Feminismus in Kunstgeschichte und Kunstkritik diskutiert wurden.[1] Ein erstes Beispiel stellt die Anfang der 1980er Jahre in der Kunsthalle präsentierte Ausstellung *Videokunst in Deutschland 1963-1982* dar,[2] die vom Kölnischen Kunstverein konzipiert und organisiert wurde. Die Kunst-

1 Vgl. z. B. Haags Gemeentemuseum (Hg.) (1979); Reckitt, Helena/Peggy Phelan (Hg.) (2001).
2 5.8.–5.9.1982.

halle war einer der Orte, an denen die Ausstellung gezeigt wurde.[3] Laut Ausstellungskatalog sollte die Schau nach dem 20jährigen Bestehen des Mediums Video in der Kunst „eine repräsentative Darstellung der Videokunst in Deutschland“[4] geben. Die Ausstellung glich einer Bestandsaufnahme mit dem Ziel, das junge Medium durch dessen Präsenz im Kunstmuseum im kunsthistorischen Kanon zu verankern. Feministische Künstlerinnen wurden gleichwertig zu anderen Künstler/-innen als Protagonistinnen der Videokunst vorgestellt. Es standen bei der Bewertung formalästhetische Kriterien im Vordergrund. Im Verhältnis zu sonstigen Gruppenausstellungen in der Hamburger Kunsthalle war die Anzahl von Künstlerinnen[5] hoch. Laut der biografischen und werkerklärenden Texten zu den jeweiligen Arbeit setzten sich viele von ihnen, wie Frederike Pezold, Ulrike Rosenbach, Annegret Soltau, Katharina Sieverding, Valie Export oder auch Marina Abramović, in ihren Arbeiten mit feministischen Themen auseinander. So ginge es in Pezolds Arbeiten darum, „eine neue leibhaftige Zeichensprache“[6] zu finden, die die tradierte geschlechterstereotype Repräsentation des weiblichen Körpers dekonstruiere. Die Montage von Fernsehern, die unterschiedliche Körperteile zeigten, entwerfe ein neues Körperbild, das sich den Sehgewohnheiten widersetze.[7] Die einheitliche Vorstellung sämtlicher Werke durch (Stand-)Bilder und kurzen Text erzeugen die Gleichbehandlung von Künstlerinnen und Künstler unabhängig von den Inhalten ihrer Werke. Unterstützt wurde diese durch die alphabetische Sortierung der Künstler/-innen und ihrer Werke im Katalog.

Einige Videokünstlerinnen wurden dadurch besonders hervorgehoben, dass ihre Arbeiten in den einleitenden allgemeinen Ausführungen des Katalogs zu Videokunst besprochen wurden. In der Sektion „Künstler über Video“ erhielten sogar fünf Künstler/-innen selbst die Gelegenheit einen schriftlichen Beitrag zu veröffentlichen. Darunter waren zwei feministische Künstlerinnen: Ulrike Rosenbach mit „Video als Medium der Emanzipation“ und Frederike Pezold mit „amoklaufen mit dem wadenbeisser“. Beide setzen sich in ihren Beiträgen mit dem Verhältnis von Video und Feminismus auseinander. Rosenbach geht den Gründen für die Attraktivität des Mediums Video für Künstler/-innen nach. Dass so viele Künstlerinnen mit diesem Medium arbeiten, begründet sie folgendermaßen: „Video hat keine vorbelastete Kulturgeschichte, in der jahrhundertelang [sic!] und fast ohne

3 Weitere Orte waren beispielsweise die Kunstvereine von Karlsruhe und Münster sowie die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München und die Nationalgalerie Berlin.
4 Danksagung in: Ausstellungskatalog (Hg.) (1982).
5 Rund ein Drittel der Werke der Ausstellung stammten von Künstlerinnen.
6 Herzogenrath, Wulf (Hg.) (1982a), S. 369.
7 Ibid.

Ausnahme die Qualitätskriterien von Männern bestimmt wurden. Es ist ein blankes Medium […].“[8] Und weiter: „Die Vielfältigkeit der Kombinationsmöglichkeiten, technisch einfacher zu handhaben als im Film, Kombinationen mit Ton, Dokumentation und Spielfilm, Einspielmöglichkeiten von Fotos und anderen collagehaft verwertbaren Versatzstücken sind ein großer Anreiz, die neuen Inhalte, die Frauen zu vermitteln haben, auch zu formulieren.“[9] Die „neuen Inhalte“ bezieht die Künstlerin auf „Klischees unserer Gesellschaft“[10], die dekonstruiert würden. Rosenbach meint, politische Themen lägen „bei[m] Video […] nahe, sozusagen im Medium drin“[11], da dieses Medium „nicht kunsthistorisch“[12], sondern „politisch vorbelastet“[13] sei. Bewusst mit diesen „Vorgeprägtheiten zu arbeiten – und sich somit mit der Gesellschaft auseinanderzusetzen“ – bedeutet für Rosenbach, sich davon „kritisch weg zu bewegen“ [14] und zu „emanzipieren“[15]. Auch Pezold thematisiert die gesellschaftspolitische Dimension dieses Mediums in ihrem Artikel. Sie setzt sich unter anderem mit der Auflösung von Objekt und Subjekt auseinander. Nach ihrer Ansicht biete der Videofilm eine Möglichkeit, nicht tradierte Lebensformen, die seit den 1970er Jahren von einigen Frauen verwirklicht werden, zu ‚versprachlichen’: Es geht ihr um die Entwicklung einer „neuen filmischen Sprache“[16] und einer „spezifisch weiblichen Ästhetik“[17]:

> „Bis jetzt durften die Frauen nur Männer nachmachen, jetzt können die Männer auch Frauen nachmachen. Die Geschichte der Unterdrückung der Frau war immer die Geschichte der Unterdrückung ihres Körpers, ihrer Leibeigenschaft. Da ich die Leidensgeschichte der Leibeigenschaft des weiblichen Körpers in Bildern und Texten hinreichend kritisiert habe, wollte ich endlich Alternativen bringen. Mich hat gereizt, ein Gleichnis zur Schöpfung neu zu setzen = eine Frau, die sich neu erschafft. Nach ihrem Bild und ihrem Gleichnis. Denn das Bild der Frau wurde immer vom Mann gemacht. Das beweist uns nicht zuletzt auch die Darstellung des weiblichen

8 Rosenbach, Ulrike (1982), S. 101.
9 Ibid., S. 101–102.
10 Ibid., S. 102.
11 Ibid.
12 Ibid.
13 Ibid.
14 Ibid.
15 Ibid.
16 Pezold, Frederike (1982), S. 106.
17 Ibid.

> Aktes in der bildenden Kunst. Sie, die Ware seiner Produktion. Er = Maler und sie = Aktmodell. Es ging mir um die Aufhebung dieser Rollenverteilung. Und ebenso darum, auf einer neuen technologischen Stufe die Trennung von Subjekt und Objekt aufzuheben. Im Gegensatz zur Filmkamera kann ich mit der Videokamera gleichzeitig vor und hinter der Kamera stehen, das heißt, gleichzeitig Maler und Modell sein. […] Dabei entstand [sic!] eine neue Sehweise des Körpers und ein neues Körpergefühl. Übertragen auf Weiblein wie Männlein."[18]

Es wurden also zwei Künstlerinnen besonders gewürdigt, die, wie diese Einblicke in die Inhalte der Artikel verdeutlichen, feministische Positionen vertraten. Dass im allgemeinen Teil der Einführung jedoch jene geschlechtersensible Perspektive nicht eingenommen wurde, deutet darauf hin, dass es nicht um die Anerkennung von *feministischen* Positionen ging. In den wissenschaftlichen einleitenden Texten, die mittels ausführlicher Darstellung und Erläuterung nach den tradierten Prinzipien die Kanonisierung von Videokunst zum Ziel hatten, wurden weder die oben genannten, noch andere feministische Thesen und Themen und ihr Verhältnis zum Medium Video aufgegriffen.[19] Das hatte zur Folge, dass den feministischen Aussagen von Rosenbach und Pezold in dem Kapitel „Künstler über Video" wie auch den Werkbeschreibungen die politische Schlagkraft genommen wurde, indem sie als bloßer (beliebiger) Inhalt, anstatt als politische Aussage bewertet wurden. Indem sie lediglich auf persönlich gekennzeichnete Texte einzelner Künstlerinnen beschränkt blieb, fand eine Subjektivierung und Singularisierung feministischer Aussagen statt. Trotz des Einschlusses der Werke und Künstlerinnen blieb die politische Dimension der feministischen Arbeiten somit aus dem kanonischen Wissen ausgeschlossen. Die kunsthistorische Würdigung feministischer Künstlerinnen erfolgt somit zu Ungunsten der Offenlegung der strukturierenden Wirkung der Kategorie Geschlecht in kunsthistorischem Wissen.

Ein weiteres Beispiel für den diskursiven Einschluss und die gleichzeitig vorgenommene Entpolitisierung feministischer Kunstwerke bietet der Umgang der Kunsthalle mit dem Werk *Fur Box with Red Fox* (1981) der Künstlerin Ursula (Ursula Schultze-Bluhm). In dem Katalog *Vom Bild zum Material* kommt Ursula selbst in dem Abschnitt „Künstlerselbstzeugnisse" ausführlicher zu Wort. Hier verweist sie unter anderem explizit auf ihre

---

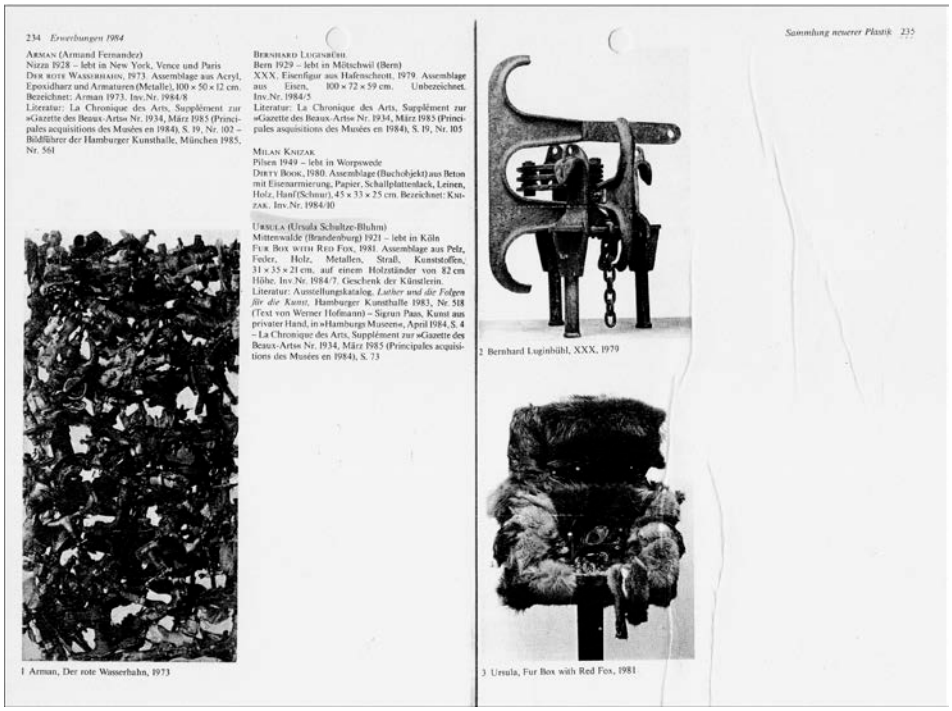
18 Ibid., S. 106–107.

19 Siehe z.B. Herzogenrath, Wulf (1982b).

‚weibliche' Bildsprache: „Ich als Frau drücke eine ‚feminine' Kunstform aus, die der von meinen männlichen Kollegen produzierten zutiefst konträr, somit keiner ‚école' verbunden ist."[20] Der Bezug zu feministischen Ansätzen einer weiblichen Ästhetik liegt auf der Hand. Doch wie im Fall der Künstlerinnenselbstdarstellungen in *Videokunst in Deutschland 1963-1982* wird im einleitenden Text dieses Katalogs kein Bezug auf die von Ursula proklamierte „feminine Ästhetik" genommen. Auch die im Werk angelegte Diskussion der traditionellen Konstruktion von Künstlersubjekt als aktivem Schöpfer und weiblichem Objekt im Bild einerseits und passiver Rezipientin andererseits bleibt aus. Somit wird die Aussage der Künstlerin auf ihren persönlichen Zugang reduziert und die politische Dimension tabuisiert. Die Arbeit wurde in der Kunsthalle auch in den folgenden Jahren mehrfach präsentiert, ohne jedoch auf ihre feministische Perspektive einzugehen. So wurde sie zum Beispiel 1983 in der Themenausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst* in der Sektion „Magische Eklektizisten" ausgestellt. In dieser waren Kunstwerke versammelt, die das Abstruse begehrlich machen würden. Das Objekt der Künstlerin stellt eine mit Fell umspannte und ausgelegte Kiste dar, die geöffnet ist und somit den Blick auf ein Sammelsurium an Dingen wie eine Pfauenfeder, Broschen und Münzen frei gibt. Ursulas Objekt wurde ausgestellt mit dem Argument, dass ihre Objekte den Tastsinn ansprächen: Es wolle berührt werden, schüre aber zugleich Ängste und würde gleichzeitig an Berührungsrituale als heilende Kraft anschließen. Damit widersetze es sich dem Kunstbegriff, der Museumsbesucher/-innen untersagen würde, die Exponate zu berühren und damit auch vorgängig den Objekten abspräche durch Berührung etwas zu bewirken.[21] Die Künstlerin schenkte im Anschluss an die Ausstellung 1984 der Kunsthalle das Werk.[22] Diese nahm es in die Abteilung Plastik auf und stellte es in ihrem Sammlungsbericht sogar mit einer Abbildung dar (Abb. 41), was das Werk dadurch hervorhob und würdigte. Obgleich das Werk nicht durch einen Ankauf in die Sammlung gelangte,[23] spricht diese aufwertende Geste für die Anerkennung des Werkes.

---

20 Ursula in: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1989), S. 37.
21 Hofmann, Werner (1983), S. 633.
22 Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1985), S. 234
23 Eine herausragende Bedeutung hatte es offenbar nicht für die Kunsthalle – jedenfalls nicht dergestalt, dass sie es käuflich erwerben wollte. Auch kaufte sie kein weiteres Werk der Künstlerin an.



234 *Erwerbungen 1984*

ARMAN (Armand Fernandez)
Nizza 1928 – lebt in New York, Vence und Paris
DER ROTE WASSERHAHN, 1973. Assemblage aus Acryl, Epoxidharz und Armaturen (Metalle), 100 × 50 × 12 cm. Bezeichnet: Arman 1973. Inv.Nr. 1984/8
Literatur: La Chronique des Arts, Supplément zur »Gazette des Beaux-Arts« Nr. 1934, März 1985 (Principales acquisitions des Musées en 1984), S. 19, Nr. 102 – Bildführer der Hamburger Kunsthalle, München 1985, Nr. 561

BERNHARD LUGINBÜHL
Bern 1929 – lebt in Mötschwil (Bern)
XXX. Eisenfigur aus Hafenschrott, 1979. Assemblage aus Eisen, 100 × 72 × 59 cm. Unbezeichnet. Inv.Nr. 1984/5
Literatur: La Chronique des Arts, Supplément zur »Gazette des Beaux-Arts« Nr. 1934, März 1985 (Principales acquisitions des Musées en 1984), S. 19, Nr. 105

MILAN KNIZAK
Pilsen 1949 – lebt in Worpswede
DIRTY BOOK, 1980. Assemblage (Buchobjekt) aus Beton mit Eisenarmierung, Papier, Schallplattenlack, Leinen, Holz, Hanf (Schnur), 45 × 33 × 25 cm. Bezeichnet: KNIZAK. Inv.Nr. 1984/10

URSULA (Ursula Schultze-Bluhm)
Mittenwalde (Brandenburg) 1921 – lebt in Köln
FUR BOX WITH RED FOX, 1981. Assemblage aus Pelz, Feder, Holz, Metallen, Stroh, Kunststoffen, 31 × 35 × 21 cm, auf einem Holzständer von 82 cm Höhe. Inv.Nr. 1984/7. Geschenk der Künstlerin.
Literatur: Ausstellungskatalog, *Luther und die Folgen für die Kunst*, Hamburger Kunsthalle 1983, Nr. 518 (Text von Werner Hofmann) – Sigrun Paas, Kunst aus privater Hand, in »Hamburgs Museen«, April 1984, S. 4 – La Chronique des Arts, Supplément zur »Gazette des Beaux-Arts« Nr. 1934, März 1985 (Principales acquisitions des Musées en 1984), S. 73

1 Arman, Der rote Wasserhahn, 1973

Sammlung neuerer Plastik 235

2 Bernhard Luginbühl, XXX, 1979

3 Ursula, Fur Box with Red Fox, 1981

Abb. 41: Abbildung der Seite 235 im Jahresbericht von 1985 über die Erwerbungen von 1984

Auch der Sammlungskatalog *Die dritte Dimension* hebt die Bedeutung des Werkes hervor beziehungsweise wertet es nicht auf Basis geschlechtsspezifischer Zuschreibungen ab:

> „Ein wegen seiner Fellbespannung nicht ganz zuklappbarer Kasten hält seinen Deckel im geöffneten Zustand in etwa 45° nach hinten. Die teils naturfarbene, teils dunkelrote gefärbte Umhüllung wuchert die Öffnung des Kastens weitgehend zu. […] Vom Außenrand nach unten hängen Krallen und Schwänze; sie bringen den lebendigen Ursprung des Materials in Erinnerung. Das Augenpaar weckt anthropomorphe Assoziationen, das Geld und die Knöpfe und Broschen soziale. Das Ganze behält seine surrealistische bis magische Komplexität.“[24]

Beide Beispiele belegen, dass in der Hamburger Kunsthalle zwar von den Künstlerinnen titulierte feministische Werke in ihren Praktiken verhandelt und aufwertet wurden, doch nicht auf die inhaltlichen Aspekte der Werke eingegangen wurde. Die Art und Weise der musealen Präsentation und Kontextualisierung erzeugte jedoch gleichwohl die Erzählung, die feministischen Inhalte der Werke besäßen keine allgemeingültige gesellschaftspolitische und/oder kunstwissenschaftliche Dimension. Feministische Aussagen blieben stets als

[24] Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1988), S. 433-434.

Meinung der jeweiligen Künstlerin gekennzeichnet, eine darüber hinausgehende Auseinandersetzung mit feministischen Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichte fand nicht statt. Die Werke gingen somit ‚entpolitisiert' in die kunsthistorische Wissensordnung der Kunsthalle ein. Diese Abwertung sicherte die tradierte Wissensordnung und machte eine nachhaltige Umordnung unmöglich. Dieser Hintergrund bietet auch eine Erklärung für folgende Beobachtung: Die angekauften Werke der diskutierten Künstlerinnen, darunter 1985 einige Fotoarbeiten von Annegret Soltau[25], Valie Export[26] und Ulrike Rosenbach[27], wurden nicht unter dem Begriff Feminismus ausstellte.[28] Meine Annahme ist, dass die Werke aufgrund der zunehmenden Einbindung ihrer Medien – Video und Photographie – in den kunsthistorischen Kanon (vermutlich kostengünstig) angekauft wurden. Da *feministische* künstlerische Positionen jedoch nicht im Vordergrund des Interesses standen, verblieben diese Arbeiten weitestgehend im Depot.

Feminismus und Gender als Werbeträger

Die Ausgrenzung von Feminismus und Gender als Inhalt der Kunst veränderte sich jedoch über die Jahre: Seit den 1990er Jahren wurden seitens der Hamburger Kunsthalle verstärkt in einzelnen Werkinterpretationen und Ausstellungsthemen explizit feministische beziehungsweise dekonstruktivistische Positionen hinsichtlich der Konstruktionen von Kunst und Geschlecht postuliert. Eine Ausnahme stellt die Ausstellung *Eva und die Zukunft* dar, mit der die Hamburger Kunsthalle bereits Mitte der 1980er Jahre eine feministische Perspektive vertrat. Die in den jeweiligen Ausstellungen und Werkinterpretationen vertretenen feministischen beziehungsweise dekonstruktivistischen Perspektiven konterkarierten die tradierte Wissensordnung, welche die Kunsthalle dennoch uneingeschränkt parallel fortschrieb.

In der Hamburger Kunsthalle wurden im Untersuchungszeitraum zwei Ausstellungen selbstständig entwickelt, mit denen postuliert wurde, eine feministische beziehungsweise geschlechtertheoretische Perspektive zu vertreten: 1986 *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution* und 2004 *Selbst, Inszeniert.* Die Schau *Eva und die Zukunft.*

---

25 *Symbiose*, 1981.
26 *Ohne Titel*, 1981.
27 *Stillleben mit Selbstportrait*, 1981.
28 Und wenn, dann in keinen Ausstellungen, die diesbezüglich einen feministischen/geschlechtertheoretischen Standpunkt formulierten.

Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution[29] war hinsichtlich der Kombination einer explizit formulierten feministischen Perspektive und dem Umfang der Ausstellung in der gesamten Geschichte der Kunsthalle einmalig. Die großformatige Inszenierung steht im Zeichen eines beginnenden wirkmächtigen Diskurses, der vor allem in den 1990er Jahren zur Entfaltung kam: Das Vertreten einer geschlechterkritischen Perspektive wurde populär und deshalb wurde es publikumswirksam eingesetzt.[30] So betont die Kuratorin Sigrun Paas im Vorwort des Ausstellungskatalogs, dass einer solche Ausstellung aktuell und publikumswirksam sei: „Während der Schau skandinavischer, relativ unbekannter Malerinnen [*Sieben Finnische Malerinnen*], die dennoch hohe Anziehungskraft auf ein vor allem weibliches Publikum zu haben schienen, überlegte ich, ob nicht auch ‚Das Bild der Frau', wie Künstler es sich malten, Gegenstand einer Untersuchung sein könnte."[31]

Das vorgebliche Ziel der Ausstellung war es, Darstellungen von Frauen in der Geschichte der Kunst kritisch zu präsentieren und zu diskutieren. Es wurde ein musealer „Blick-Wechsel"[32] auf die Kunstgeschichte versprochen. Die Ausstellung *Eva und die Zukunft* sollte, laut dem damaligen Direktor der Kunsthalle Werner Hofmann, eine Antwort auf die Frage finden,

> „ob und wie sich das Bild der Frau seit der Revolution von 1789 verändert hat, welche ihr, als radikaler Höhepunkt aufklärerischer Ideen, theoretisch die moralische und juristische Gleichwertigkeit mit dem Manne hätte einbringen können"[33].

„Das Bild der Frau" und seine möglichen Veränderungen innerhalb der vorausgegangenen 200 Jahre wurden mittels 374 Kunstwerken nachgezeichnet. Darüber hinaus sollte die Ausstellung deutlich machen, dass das „Bild der Frau […] das Bild des Mannes von der Frau [ist]"[34]. Mit anderen Worten hatte man die Absicht, vor dem Hintergrund der Geschlechterdifferenz die Darstellung von Frauen in der Geschichte der Kunst zu reflektieren. Diese Zielsetzung weist durchaus Parallelen zu feministischen Diskursen auf. Die in *Eva und die Zukunft* gezeigten Kunstwerke, von denen nur ein Teil aus der eigenen Samm-

---

29 11.6.–14.9.1986

30 Zeitgleiche erste Museumsausstellungen, welche ebenso feministische Bezüge herstellten, waren beispielsweise *Nackt in der Kunst,* 1984 im Sprengel-Museum Hannover präsentiert, oder die Präsentation der künstlerischen Arbeit *The Dinner Party* von Judy Chicago 1987 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt.

31 Sigrun Paas im Vorwort von: Hofmann, Werner (1986a), S. 7.

32 Lindner, Ines et.al. (Hg.) (1989).

33 Werner Hofmann im Vorwort zu: Hofmann, Werner (1986a), S. 6.

34 Hofmann, Werner (1986b), S. 13.

lung stammte, wurden in den Räumen der Schausammlung platziert. Die Ausstellung verteilte sich so auf zwei Etagen. Die Besucher/-innen wurden durch einen ersten Teil im Foyer hinauf in das obere Stockwerk geleitet, wo sich der Großteil der Ausstellung befand. Ihren Abschluss fand die Ausstellung in der unteren Etage. Die Exponate wurden in elf thematische Gruppen aufgeteilt, wie etwa „Wer kann die Frau definieren?", „Verkünderin der Schönheit", „Sexualität und Gewalt", „Künstlerinnen" usw. Den chronologisch aufgebauten Sektionen waren Kunstwerke unterschiedlicher Epochen zwischen dem 18. Jahrhundert und der Gegenwart zugeordnet. Ein 463 Seiten umfassender, großformatiger Katalog, der beim Prestel Verlag erschien, begleitete die Ausstellung. In ihm wurden die Gliederung der Ausstellung aufgenommen, die Sektionsthemen ausgeführt und sämtliche Kunstwerke abgebildet. Die Besucher/-innen fanden im Katalog zu jedem gezeigten Exponat einen eigenen Begleittext vor, der den Beitrag des jeweiligen Werkes zum Rollenverständnis und Verhältnis von Mann und Frau diskutierte. So wurde *Der Tag* (1803) von Philipp Otto Runge im Kapitel *Mutter und Madonna* hinsichtlich seiner Position zur Mutterschaft interpretiert:

> „[…] In einem Rousseauschen Sinn verabsolutiert Runge hier die Mutterschaft als Naturprinzip, entrückt sie dem Einfluss der gesellschaftlichen Verhältnisse und der Prägung durch individuelle Besonderheiten. Zugleich bleiben jedoch jene Lebensbereiche außerhalb der Familie, in denen die Frau tätig werden kann, dem Manne ebenbürtig, unberücksichtigt. Die Erdenmutter bekräftigt das traditionelle Rollenbild der Frau."[35]

Die Fortschreibung des traditionellen weiblichen Rollenbildes der Mutter durch die Art und Weise der Darstellung von „Mutter Erde" wurde vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Diskurse der 1980er Jahre diskutiert. Der hier ausgedrückte Widerstand gegen die Festschreibung von Frauen auf die Mutterrolle entsprach den Auseinandersetzungen, die im Zuge der „Neuen Frauenbewegung" geführt wurden[36] und die auch in die (Kunst-)Wissenschaften getragen worden waren. Die Kuratorin Sigrun Paas nahm im Vorwort des Katalogs auf diese Debatten ausdrücklich Bezug:

> „Als die Kunsthalle im Sommer 1983 aus Helsinki die Ausstellung ‚Sieben Finnische Malerinnen' übernahm […], nahm ich die Gelegenheit wahr,

35 Grosse, Friedrich (1986a).
36 Nave-Herz, Rosemarie (1997), S. 71–75.

> mich eingehender mit der Frage ‚Frauenkunst' oder der ‚Frau in der Kunst' auseinanderzusetzen. Germaine Greers Abhandlungen über ‚Das unterdrückte Talent' (1979) und Renate Bergers ‚Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert.' (1982) hatten mir Simone de Beauvoirs ‚Le Deuxième Sexe' (1947) in Erinnerung gerufen. Ausstellungen in Los Angeles (1976) und Berlin (1977)[37] hatten als historische Spurensicherung mit feministischem Akzent bereits die Grundlage für eine Neubewertung weiblichen Kunstschaffens erarbeitet."[38]

Das Bild der Frau wurde in der Ausstellung nicht nur auf der textuellen Ebene problematisiert, sondern man „[ließ] die nackte Frau […] den Spiegel um[drehen]"[39]. Die den Spiegel umdrehenden Frauen wurden zu Akteurinnen der Kunst. Wie die als „wichtiger Meilenstein in der Geschichte der Kunst von Frauen der letzten Dekade"[40] gelobte Wiener Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* (1985),[41] wurde mit *Eva und die Zukunft* explizit angestrebt, Werke von Künstlerinnen zu zeigen. Ihre künstlerische Darstellung von Weiblichkeit als Gegenüberstellung zum „Bild des Mannes von der Frau" sollte die „Konfrontation von männlicher und weiblicher Sichtweise"[42] provozieren. Die Geschlechterdifferenz wurde als biologisch festgeschrieben betrachtet, [43] eine weibliche Ästhetik jedoch mit „militantem Feminismus"[44] verknüpft und deshalb abgelehnt, was sich aus der Eröffnungsrede von Paas schließen lässt: „Der militante feministische Aspekt, den manche erwarten, fehlt in der Ausstellung."[45] Die ‚Andersheit' weiblicher Darstellungen in der Kunst von Frauen wurde stattdessen mit der „alten Situation des Unterdrücktseins"[46] begründet, aus der „die Frauen heraus ein kritisches Repertoire entwickelten"[47]. Dieser Ansatz wurde vor allem zeitgenössischen Künstlerinnen zugeschrieben, die im Verhältnis weitaus stärker vertreten waren als frühere Künstlerinnengenerationen. Die ‚Andersheit' der Kunst von Frauen, die laut Katalog auf der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen weiblichen Identität und deren

---

37 Hier ist die Ausstellung *Feministische Kunst international* gemeint.
38 Sigrun Paas im Katalogvorwort zu: Hofmann, Werner (Hg.) (1986a), S. 7.
39 Paas, Sigrun (1986b), S. 35.
40 Ibid., S. 34.
41 Valie Export, Vorwort in: Eiblemayr, Silvia/Valie Export/Monika Prischl-Maier (Hg.) (1987), S. 7.
42 Paas im Katalogsvorwort zu: Hofmann, Werner (Hg.) (1986a), S. 7.
43 „Gerade aufgrund ihrer biologischen Andersheit haben sich Frauen Nähe und Verständnis für naturhafte Prozesse bewahrt" Paas, Sigrun (1986b), S. 38.
44 Ibid.
45 Zitiert nach Kaiser, Hella (1986).
46 Paas, Sigrun (1986b), S. 39.
47 Ibid.

historischer Rolle basiert, wurde in den Kontext ‚feministischer Kunst' gesetzt, die in den 1970er Jahren verortet wurde. Arbeiten von Frida Kahlo oder Lea Grundig waren dementsprechend Vorläufer zeitgenössischer, teilweise als feministisch bezeichneter Künstlerinnen wie Ulrike Rosenbach.[48] Ein Beispiel für die „Konfrontation weiblicher und männlicher Sichtweisen" ist die Präsentation des Stückes *Weiblicher Schoß* (um 1890/91) von Auguste Rodin (Abb. 42) mit *Colposkopie* aus dem Jahr 1972 von Maina-Miriam Munsky (Abb. 43) in der Sektion „Sexualität und Gewalt". Rodins Zeichnung, auf der nur das Körperfragment zweier gespreizter Beinansätze und der Vagina abgebildet ist, gibt den Blick frei auf die sich in der Bildmitte befindende Scham. Auch Munskys Gemälde zeigt den Unterleib einer Frau; die Frau liegt ebenfalls am Bildrand, die Scham den Betrachtenden zugewandt, allerdings auf einem Gynäkologenstuhl. In der Mitte des Bildes befindet sich ein Arzt, der mit einem Gerät in die Vagina der Frau schaut. Munskys Gemälde betont sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene den männlichen Betrachter, der auf beziehungsweise in das ‚Objekt Frau' blickt. Auf diesen männlichen Betrachter der weiblichen Scham, der in Rodins Gemälde ebenso mitgedacht werden muss, macht die Konfrontation der Bilder aufmerksam. Obwohl Rodins Gemälde keine unmittelbar gewalttätige Handlung abbildet, wurde es durch die Gegenüberstellung mit Munskys ‚feministischem' Gemälde hinsichtlich seines ‚männlichen', machtvollen und ‚gewalttätigen' Blicks auf und in die Frau als Objekt problematisiert. Dadurch wurde auf „die unausgesprochenen Gewaltverhältnisse, die die patriarchale Bildtradition durchziehen"[49], verwiesen.[50]

---

48 Ibid., S. 33 und 36.

49 Zitat Ines Lindner und Sigrid Schade in der Einleitung zum Kapitel „Gewaltbilder: Zur ästhetischen Organisation von Macht – Sexualität und Gewalt", in: Lindner, Ines et al. (Hg.) (1989).

50 John Berger verwies 1972 darauf, dass Frauen als Objekt für den Mann, der als schauendes Subjekt nicht im Bild ist, visualisiert werden, vgl. Berger, John (1974). Die Diskussion des unmittelbaren Zusammenhangs zwischen Bild und konkret ausgeübter Gewalt, wie sie in diesem Ausstellungskapitel diskutiert wird, knüpft an die These von Renate Berger an, vgl. Berger, Renate (1985).

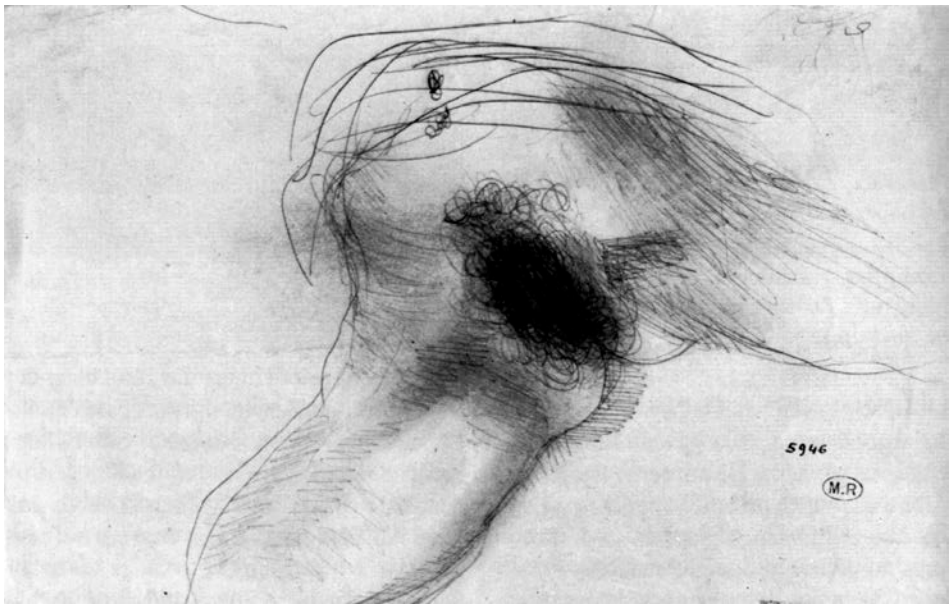


Abb. 42: Auguste Rodin, *Weiblicher Schoss*, um 1890/91

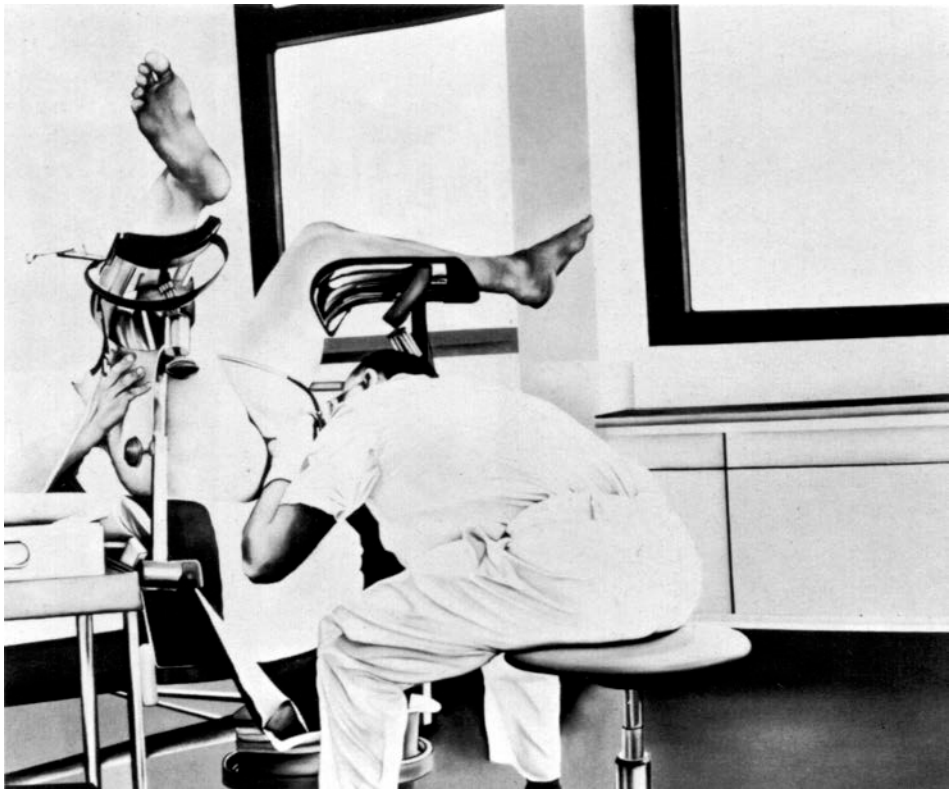


Abb. 43: Maina-Miriam Munsky, *Colposkopie*, 1972

Das vorgestellte Konzept der Ausstellung wurde jedoch unzureichend realisiert. Dies ist zum einen auf die ausgewählten Exponate zurückzuführen: Das Geschlechterverhältnis der Ausstellung war insgesamt unausgeglichen. Nur ein Viertel der Ausstellenden war weiblichen Geschlechts; es wurden die Werke von 49 Künstlerinnen gegenüber 167 Künstlern präsentiert.[51] Besonders im historischen Bereich waren Künstlerinnen kaum vertreten.[52] Das hatte zur Folge, der Subtext der Ausstellung den Diskurs unterlief, der an die feministischen Debatten der Kunstgeschichte anknüpfte, denn die Mehrheit der gezeigten Werke aus 200 Jahren europäischer Kunstgeschichte stellten die Frau als Objekt dar. Bei Nichtbeachtung des Katalogs und seiner kritischen Texte wurden den Besucher/-innen diese Bilder somit überwiegend männlicher Künstler im Ausstellungsraum präsentiert, ohne ihren Subtext der ‚patriarchalen Bildtradition' mit Künstlerinnenwerken zu konfrontieren. Die einleitende Themengruppe „Wer kann die Frau definieren?"[53] etwa versammelte Frauendarstellungen, die auf deren Vieldeutigkeit verweisen und somit „den Besucher überraschen und verwirren"[54] sollten: „Die Frau gibt es nicht, es gibt nur Frauen."[55] Zu sehen waren Frauendarstellungen ausschließlich männlicher Künstler: neben der die „ihren Leib als Beschwernis"[56] erfahrenden Skulptur *Eva* (nach 1881) von Auguste Rodin waren die „erotischen"[57] gemalten Frauendarstellungen von Pablo Picasso *(Sitzende Frau,* 1927) und Hans Bellmer *(Ohne Titel,* 1959)[58] zu sehen. Die Antwort auf die Frage, wer die Frau definieren könne, liegt zwar durch die ausschließlich männlichen Künstler auf der Hand, sie wird jedoch nicht als Machtverhältnis problematisiert. Die versprochene Reflexion des „Bild[es]

51 Für den geringen Künstlerinnenanteil waren die schwierigen Bedingungen des Leihverkehrs verantwortlich, vgl. Paas im Katalogvorwort zu: Hofmann, Werner (1986a) (Hg.), S. 7.

52 Positiv anzumerken ist, dass ein Großteil der historischen Werke von internationalen Künstlerinnen, welche die Schau dennoch zeigte, in Deutschland erstmalig ausgestellt wurde, wie beispielsweise ein *Selbstportrait* (1770–75) von Angelika Kauffmann aus der Londoner National Portrait Gallery. Vgl. Breitling, Gisela (1986).

53 Diese Frage ist dem Artikel „Femme" aus der *Enzyklopädie* (1756) von Diderot entnommen.

54 Hofmann, Werner (1986b), S. 22.

55 Hofmann im Vorwort zu: Hofmann, Werner (1986a) (Hg.), S. 6.

56 Hofmann, Werner (1986b), S. 24.

57 Ibid., S. 27.

58 Das Werk Bellmers wird, wie oben genannt, in seinem Begleittext nicht der feministischen Debatte entsprechend diskutiert. Dennoch könnte vor dem Hintergrund des Ausstellungsthemas insgesamt die Präsentation von Bellmers Werk hier Renate Bergers Interpretation entsprechend gedeutet werden: Bellmer würde die weiblichen Puppen, die repräsentativ für die Frau stehen, zerstückeln, vgl. Berger, John (1974). Sigrid Schade widerspricht Berger jedoch aus einer dekonstruktivistischen Perspektive: Die Körperkonstruktionen Bellmers würden sich durch ihre Uneindeutigkeit der „Erinnerungsspuren" männlicher und weiblicher Körperfragmente einer geschlechtlichen Zuordnung entziehen. Vor dem Hintergrund dieser These bezeichnet Schade das Werk ebenso als „erotisch", die abgebildeten Körper jedoch nicht als zwangsläufig weiblich. Vgl. Schade, Sigrid (1987).

der Frau, wie Künstler es sich malten,“[59] durch die Konfrontation der Sichtweisen männlicher und weiblicher Künstler/-innen blieb in dieser Sektion aus.

Auch die Zuordnung und Sortierung der Werke widersprach der Ausstellungsidee, Werke miteinander zu konfrontieren. Nahezu alle Werke der Künstlerinnen wurden in der Themengruppe „Künstlerinnen“ präsentiert.[60] Neben dem Selbstbildnis von Angelika Kauffmann wurden je eines von Paula Modersohn-Becker und von Käthe Kollwitz gezeigt. Der Diskurs der Separierung in der Sonderkategorie „Künstlerinnen“ wurde durch die räumliche Absonderung jener Werke, die eigentlich zur Konfrontation genutzt werden sollten, unterstützt und manifestiert: Während nahezu die gesamte Ausstellung in der oberen Etage der Kunsthalle verortet war, wurden die Künstlerinnen im Erdgeschoss präsentiert, wo sie einander gegenüber hingen. So wurde die Werkgruppe *Schwanger* (1980–1982), *Geteilte Muttersäule* (1980–1982) und *Gebären-MÜSSEN* (ohne Jahresangabe) von Annegret Soltau in der Sektion „Künstlerinnen“ präsentiert und dadurch quasi ruhig gestellt. Soltau setzte sich in diesen Arbeiten vor dem Hintergrund der Debatten um Abtreibung und Berufstätigkeit in den 1970er und 1980er Jahren mit Schwangerschaft, Geburt und Mutterschaft in Fotografien und Videos auseinander. Die von ihr behandelten Themen ließen sich sehr gut zu der Sektion „Mutter und Madonna“ zuordnen, die im Obergeschoss des Museums gezeigt wurde und in der sie jedoch *nicht* präsentiert worden waren. In „Mutter und Madonna“ waren neben rund 30 Werken von männlichen Künstlern nur die Lithographie *Not* (1897) von Käthe Kollwitz und *Ex voto – Der Würgeengel* (1931/32) von Meret Oppenheim zu sehen. *Ex voto* ist ein Kinder mordender weiblicher Engel im Format eines Votivbildes. Es war die einzige Mutterdarstellung in der Schau, welche sich laut Begleittext den Stereotypen und tradierten Rollenbildern von Mutterschaft und Geburt widersetzt.[61] Auch Soltaus Werkgruppe hätte inhaltlich gut zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema Mutterschaft beitragen können, wie aus dem Katalog deutlich hervorgeht:

> „Soltau hat das Tabu um Schwangerschaft und Geburt am radikalsten gebrochen. Als Frau vor das Problem des ‚Gebären-MÜSSENS’ gestellt, ist sie angesichts der Frage Abtreibung einerseits oder Mutterschaft und Aufgabe des Berufes andererseits in die Offensive gegangen und hat die Prob-

[59] Paas im Katalogvorwort zu: Hofmann, Werner (1986a) (Hg.), S. 7.
[60] Eine Ausnahme bilden wenige durch Künstler erstellte Künstlerinnenporträts, vorwiegend aus dem 19. Jahrhundert.
[61] Grosse, Friedrich (1986b), S. 249.

leme der Mutterschaft zum Thema ihres künstlerischen Schaffens gemacht.“[62]

Den von Soltau kritisch beleuchteten Themenschwerpunkt Schwangerschaft und Geburt repräsentierte in der Sektion „Mutter und Madonna“ das Werk *Schwangere Frau auf einem Bett sitzend* (um 1800) von Nicolai Abraham Abildgaard, dessen „frauenfeindlicher Akzent“[63] im Begleittext kritisiert wird: Zu sehen sei auf Abildgaards Werk eine „dümmlich lächelnde“[64] Schwangere. Und weiter: „die karikierende Darstellung offenbart die männliche Erkenntnis, dass die Frau nur als Objekt von Bettsituationen existiert“[65]. Die Nichtkonfrontation der Arbeit Abildgaards mit Werken wie dem von Soltau hatte zur Folge, dass der Subtext des Ausstellungsdisplays „männliche Sichtweisen“ auf Frauendarstellungen favorisierte. Das Anliegen, jene reflektieren zu wollen, verkehrte sich somit durch seine Praktiken des Zu-Sehen-Gebens ins Gegenteil. Wie meine Untersuchung verdeutlicht, unterlief der Subtext der Ausstellung den angestrebten Reflexionsprozess. In der Folge war der Diskurs, der an die feministischen Debatten der Kunstgeschichte anknüpfte, nur vorgespiegelt.

Die Ausstellung *Eva und die Zukunft* ist ein Beispiel dafür, dass in der Kunsthalle feministische Themen in Ausstellungen aufgriffen wurden. Sowohl der Umfang der Schau, die Bekanntheit vieler der gezeigten Kunstwerke als auch der renommierte Verlag, der den begleitenden Katalog herausgab, weisen darauf hin, dass man sich der Aktualität des Ausstellungsthemas sicher war und sich ein großes Publikum versprach. Über die Bezugnahme auf vorausgegangene Ausstellungen in feministischen Kontexten, beispielsweise durch die besondere Aufmerksamkeit für feministische Kunst, schien man sich auch in der feministischen Kunstdebatte einen Platz sichern zu wollen. Zugleich wurde aber auch versucht, sich in der Öffentlichkeit durch die Zuschreibung und Ablehnung von „militantem Feminismus“ abzugrenzen. Feminismus sollte nicht in seiner politischen Dimension vermittelt, sondern nur als ein Werbeträger genutzt werden. *Eva und die Zukunft* behandelte Themen, die denen feministischer Kunstgeschichte entsprachen, wie sie Ellen Spickernagel in ihrem 1985 erstmals veröffentlichten Artikel „Geschichte und Geschlecht: Der feministische Ansatz“[66] beschrieb. Die von der Ausstellung verfolgte kritische Untersuchung der Darstellung der Frau in der Kunst ist demnach eines der „wichtigen Forschungsfelder feministi-

62 Paas, Sigrun (1986a), S. 329-330.
63 Grosse, Friedrich (1986c), S. 240.
64 Ibid.
65 Ibid.
66 Spickernagel, Ellen (1986).

scher Kunstgeschichte“[67]. Nach Spickernagel lehnt die feministische Kunstgeschichte das „dämonisierte“[68] und „idealisierte“[69] Bild der Frau als Madonna, Eva oder Hexe, ab, weil diese ein

> „abstraktes Prinzip [verkörpern] […]. Sie stellt diese Bilder, die von Männern geschaffen wurden und deren Verfügungsmacht über Frauen demonstriert, grundsätzlich in Frage; denn sie dienten den Künstlern primär als Ausdruck dessen, was sie für den unveränderlichen weiblichen Geschlechtscharakter hielten, und was ihre Einstellung zur Frau […] bedingte.“[70]

Entsprechend diesem kunsthistorischen Ansatz ging es in der Schau *Eva und die Zukunft* darum, „zu erkennen, von welchen Interessen die ‚Männerphantasien’ geleitet wurden und in welchem Verhältnis sie zur historischen Wirklichkeit der Frau standen“[71]. Diesen beiden Aspekten versuchte die Ausstellung Rechnung zu tragen, indem jede Frauendarstellung durch einen Begleittext im Katalog diskutiert wurde, in dem das Werk aus einer feministischen Perspektive kommentiert wurde. Die tatsächlich vorgenommene Konfrontation von „männlicher und weiblicher Sichtweise“[72] wie beispielsweise der Werke von Rodin und Munsky, blieb jedoch singulär. Die Analyse des Subtextes der Ausstellung macht deutlich, dass das Ausstellungsdisplay die ausgestellten Frauenbilder sogar in einen anderen Sinnzusammenhang brachte. Durch die musealen Gesten wurde ein Subtext erzeugt, der das feministische Anliegen der Ausstellung sabotierte. Verantwortlich ist dafür unter anderem die Auswahl der Kunstwerke in einem unausgeglichenen Verhältnis von Künstlern und Künstlerinnen. Dieses Defizit wurde durch die Gesten der Sortierung und Verortung unterstützt, da die Schau eine Vielzahl der gezeigten Künstlerinnen mittels einer eigenen Sektion, die auch räumlich separiert war, aus der ‚Konfrontation’ mit den übrigen Werken herausnahm. Sie wurden somit quasi unsichtbar – ihr möglicher kritischer Beitrag wurde ausgegrenzt. Die avisierte politische Dimension der Ausstellung wurde verfehlt, indem die Ausstellung einen „immerwährenden Blick auf das ‚Objekt Frau’ bot“[73], welcher dessen Reflexion nahezu ausschloss. Die eigentliche Erzählung von *Eva und die Zukunft* fand Aus-

67 Ibid., S. 271.
68 Ibid.
69 Ibid.
70 Ibid.
71 Ibid., S. 271–272.
72 Sigrun Paas im Katalogvorwort von: Hofmann, Werner (1986a) (Hg.), S. 7.
73 In Anlehnung an Kaiser, Hella (1986).

druck in Pressekommentaren wie dem Folgenden: Der Feuilletonist Georg Hensel schrieb in der FAZ, dass die Vielzahl nackter Frauendarstellungen „den Besucher (!) entzückt von einer Schönheit zur anderen torkeln [lässt]. Ein erotischer Hauch hängt in der Luft, unterdrückt, aber unabweisbar. Es ist Kunst auch für den verliebten Reaktionär."[74] Das Anliegen feministischer Werke und Themen wurde in der Ausstellung verfehlt und auch verworfen, indem die tradierte Erzählung der Kunstgeschichte entgegen des versprochenen Blickwechsels fortgeschrieben wurde. Eine Re-Vision der Geschlechterkonstruktionen in der kunsthistorischen Wissensordnung blieb aus, denn die Kunsthalle schrieb mit dem in *Eva und die Zukunft* im Verhältnis zu anderen Gruppenausstellungen bewusst hohen Frauenanteil ihre – auch in den Künstlerinnenausstellungen zum Ausdruck gekommene – separatistische Perspektive auf die Geschlechterdifferenz fort.[75] Indem Kategorien wie ‚Frau' und ‚Weiblichkeit' überhaupt anerkannt wurden – zum Beispiel in der Konfrontation angeblich männlicher und weiblicher künstlerischer Sichtweisen – wurden die tradierten Muster der Kunstgeschichte und die hier inhärente Geschlechterdifferenz re-/produziert. Paradox ist jedoch, dass durch die Gesten der inhaltlichen und räumlichen Absonderung der Künstlerinnen innerhalb der Ausstellung diese, die doch scheinbar zur Kunstgeschichte hinzugefügt worden waren, wiederum ausgegrenzt wurden. Mit dieser Geste blieb „die Frau als Künstlerin […] ein Sonderfall"[76], wie Hofmann in der Einleitung des Katalogs schrieb.

In der Kunsthallenausstellung *Selbst, Inszeniert* wurde angegeben, es würde eine dekonstruktivistische Perspektive eingenommen werden. Doch auch diese Zielsetzung wurde nicht realisiert. 2004 wurde in der Kunsthalle die Ausstellung *Selbst, Inszeniert* in der Reihe *gegenwärtig* gezeigt.[77] Platziert war die Schau in der Galerie der Gegenwart, der Abteilung für zeitgenössische Kunst in der Kunsthalle. Dort waren rund 70 Kunstwerke des Zeitraums von den 1960er Jahren bis in die Gegenwart ausgestellt. Diese Gesten verweisen auf die Bedeutung der Ausstellung. *Selbst, Inszeniert* wurde zeitgleich mit zwei weiteren Ausstellungen gezeigt, nämlich mit *Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse* (19. November 2004 bis 6. Februar 2005) und *Horst Janssen. Selbst* (17. September 2004 bis 30. Januar 2005).[78] Die drei

---

74 Hensel, Georg (1986), das Ausrufezeichen ist dem Zitat entnommen.

75 Vgl. Kapitel V.

76 Hofmann im Vorwort zu: Hofmann, Werner (1986a) (Hg.), S. 6.

77 Die Austellung wurde vom 28. November 2004 bis 27. Februar 2005 gezeigt.

78 Das Thema dieser Ausstellungen kann als ein zeithistorisches Phänomen gewertet werden. Dafür spricht, dass sich ungefähr zur selben Zeit wie die drei Ausstellungen der Kunsthalle eine Vielzahl weiterer Ausstellungen der künstlerischen Selbstvergewisserung widmeten, vgl. *Ich ist etwas anderes* (Düsseldorfer Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2003), *Taktiken des Egos* (Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum,

Schauen verband thematisch die Untersuchung des (Selbst-)Verständnisses von Künstlerschaft, wie ein gemeinsamer Flyer der drei Präsentationen beschreibt. In der Corinth- und der Janssen-Ausstellung wurde mit der jeweiligen Ausrichtung der bereits genannte tradierte kunsthistorische Ansatz der Monografie verfolgt. *Selbst, Inszeniert* war hingegen eine Gruppenausstellung, in welcher ein zentrales Element des kunsthistorischen Diskurses in Frage gestellt werden sollte: Identitätskonstruktionen des Künstlers. Im Mittelpunkt der Schau stand die Dekonstruktion des Künstlersubjektes in der Kunst der 1960er Jahre bis in die Gegenwart.[79] In *Selbst, Inszeniert* sollten künstlerische Selbstinszenierungen nicht als eine Reflexion der jeweiligen Persönlichkeit verhandelt werden. Die Darstellung des eigenen Körpers diente stattdessen den Künstler/-innen angeblich als exemplarisches Bildmotiv, „um daran über die Verwandlung (das Rollenspiel) zeitgenössische Phänomene etwa in Geschlechterfragen dingfest zu machen. Selbstbildnisse im herkömmlichen Sinn sind das nicht mehr, viel eher Selbstinszenierungen, die etwas Allgemeineres formulieren wollen: Das Selbst als Gegenüber." [80] Die These, welche die Ausstellung belegen sollte, lautete, dass

> „in der Renaissance […] das Thema der Individualität künstlerisch entdeckt [wird], um nach einer Phase der Steigerung bis zur Vergöttlichung des Künstlers in die Krise der Moderne einzutreten. Am Ende folgt schließlich die unvermeidliche, weil notwendige Dekonstruktion des Selbst, in der alles nur noch als bloße Konstruktion, als Inszenierung vor Augen liegt. Doch das nunmehr demaskierte Subjekt kann uns kein wahres Antlitz präsentieren."[81]

Es wurde also konstatiert, dass Subjektivität[82] und damit auch die moderne Künstlerfigur ein Konstrukt sei. Die These von der Künstlerfigur als Konstruktion wurde durch eine bestimmte Sortierung von Werken in verschiedenen Themenschwerpunkte und einem entsprechenden textuellen Interpretationsangebot zu belegen versucht: Jeweils ein bis drei

---

2003), *Neue Ansichten vom Ich* (Herzog Anton Ulrich-Museum, 2004), *Andy Warhol. Selbstportraits* (Sprengel Museum Hannover, 2004).

79 Vgl. Mühling, Matthias (2004b), S. 9-10.

80 Schneede, Uwe M. (2004), S. 5, Klammer im Original.

81 Mühling, Matthias (2004b), S. 10.

82 In dem Ausstellungskatalog werden das Selbst, das Ich, Individualität und Subjekt als Synonyme verwendet. Nur der Begriff Ich wird mit einem Zitat Nietzsches eingeführt „Und gar das Ich! Das ist zur Fabel geworden, zur Fiktion, zum Wortspiel: das hat ganz und gar aufgehört zu denken, zu fühlen, zu wollen." Zitiert nach Ibid.

Werke wurden nach je einem inhaltlichen Gesichtspunkt gruppiert, begleitet durch einen Katalog. So stellte der Themenschwerpunkt „Paarungen“ die Selbstinszenierung ‚des Künstlers’ mit (s)einer Frau zur Diskussion. Gezeigt wurden hier das einen fiktiven Pornokinofilm bewerbende Poster *Made in Heaven – Starring: Jeff Koons and Cicciolina* (1989) von Jeff Koons[83] (Abb. 44) und drei Performances von 1977, dokumentiert auf Video, von Marina Abramović und Ulay (Abb. 45).

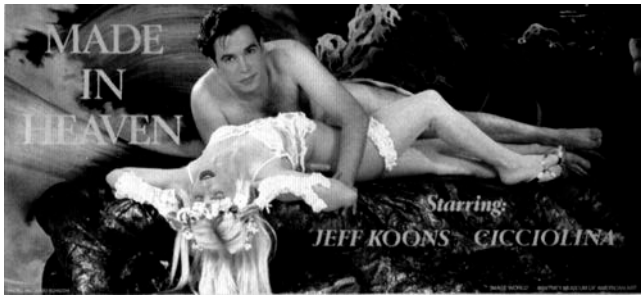


Abb. 44: Jeff Koons, *Made in Heaven – Starring: Jeff Koons and Cicciolina*, 1989



Abb. 45: Marina Abramović/Ulay, *Breathing in, Breathing out*, 1977

Matthias Mühling, der Kurator von *Selbst, Inszeniert* beschrieb, dass, während der Künstler „Genie, eine Karriere und ein Werk [besitze[84]], sie […] allenfalls talentiert und ganz auf die unterstützende Rolle festgelegt [sei]. Die Frau an der Seite des Künstlers tritt daher vielfach in der Doppelrolle auf, gleichzeitig Modell, Muse, Managerin oder Mäzenin und Geliebte, Lebensgefährtin oder Ehefrau.“[85] Dieser Zustand habe sich jedoch insofern verändert, als die Kunstgeschichte mittlerweile eine Reihe von marginalisierten Künstlerinnen in den Kanon aufgenommen hätte und auch das Künstlerpaar „im selbstreflexiven Thematisieren

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

84 Dieser Begriff wird von dem Kurator verwendet.

85 Mühling, Matthias (2004b), S. 23-24.

des Geschlechterkonflikts und in der Aufhebung und Travestie von Rollenmustern“[86] seit Ende der 1960er Jahre eine Neudefinition erfahren hätte. Die Werke des Künstlerpaares Marina Abramović und Ulay waren laut Mühling für diesen Umschwung von großer Bedeutung. In *Breathing in, Breathing out* pressen Abramović und Ulay 19 Minuten lang ihre Münder aufeinander, die Nasen sind mit Zigarettenfiltern verstopft, so dass sie gegenseitig ihren Atem einatmen. Ulay kommentierte die Performance mit dem Satz: „Ich atme Sauerstoff ein und Kohlendioxid aus.“ Darauf antwortete Abramović mit: „Ich atme Kohlendioxid ein und aus.“ Dies wiederholte Ulay anschließend.[87] Abramović und Ulay verhandelten laut Mühling in dieser und den anderen Arbeiten die (in ihrer Beziehung real existierenden) Abhängigkeiten in der Lebens- und Arbeitspartnerschaft. Sie stellten die tradierte Hierarchie der Geschlechterrollen durch die provozierte Situation des Aufeinander-Angewiesenseins in Frage.[88] Die Präsentation der Werke von Ulay und Abramović trugen überzeugend zur These der Ausstellung bei. Die Ausführungen des Kurators zur tradierten geschlechterstereotypen Rollenkonstruktion vom Künstler in Verbindung zu einer Frau unterstützten diese ebenfalls. Der Ausstellungsmacher versuchte diese Perspektive auch auf das Werk von Koons zu übertragen. Er bot eine den Arbeiten von Ulay und Abramović vergleichbare kritische Lesart hinsichtlich der in Koons Arbeit thematisierten Geschlechterstereotypien an: In der Ausstellung war gegenüber den drei Fernsehern, auf denen die Dokumentationen der Performances zu sehen waren, Jeff Koons' überdimensionale Fotografie seiner Selbst mit seiner damaligen Frau Ilona Staller platziert, die als Pornostar La Cicciolina bekannt geworden war. Das Bild zeigt den nackten Künstler und die sich in Reizwäsche räkelnde Staller auf einem bronzenen Felsen liegend. Ihr einem Pin-Up entsprechend inszenierter Geschlechtsakt irritiert dadurch, dass der Künstler den Betrachter/die Betrachterin aus dem Bild heraus direkt anschaut. Koons Arbeit definiere sich, laut Mühling, nicht durch die Infragestellung der Geschlechterrollen. Stattdessen nutze der Künstler die klassische Konstellation, indem er die Frau als „erotisch-glamouröse[n] Verstärker“[89] seiner Selbst einsetzt, um sich selbst als Star in der Waren- und Markenwelt zu etablieren als auch zu hinterfragen:[90] Der Topos vom kreativen Künstlersubjekt mit unverwechselbarer Handschrift des tradierten kunstgeschichtlichen Diskurses würde von

86 Ibid., S. 24.
87 Vgl. Ibid., S. 26.
88 Ibid.
89 Gardner, Belinda Grace, S. 40.
90 Vgl. Mühling, Matthias (2004b), S. 26-27.

Koons durch seinen „stereotypen Exhibitionismus“[91] markiert. Diese, seitens der Kunstkritik weit verbreitete Interpretation von Jeff Koons als selbst-kritischem Künstler[92] wurde durch die kombinierte Ausstellung mit den Arbeiten von Abramović und Ulay um eine neue Perspektive ergänzt, in der die geschlechtsspezifische Konstruktion des Künstlers und Künstlerpaares hervorgehoben wurde: Mühling beschreibt Koons Arbeit als Karikatur der traditionellen Mann-Frau-Verhältnisse in der Kunstgeschichte:

> „Er schreibt den Topos der Kunstgeschichte vom Künstler und seiner Muse in radikalisierter Form weiter: Pornostar und Super-Künstler. Es ist die sorgfältige Konstruktion einer Biographie, deren kitschige Übertreibung die Klischees der Künstlerpaare auf die Spitze treibt.“[93]

Koons greife dabei „bewusst auf die Bildkonstruktionen […] der Pornografie zurück, die als Projektionsflächen einer konsumierenden Öffentlichkeit bereitgestellt werden“[94]. Er übertreibe die stereotypen geschlechtsspezifischen Bilder sowohl vom Künstler als auch der dargestellten Weiblichkeit im Bild, wodurch ihr Inszenierungs- und Konstruktionscharakter aufgedeckt würde: „Sein Realismus bedeutet […] nicht die unkritische Affirmation der Wirklichkeit, sondern die Markierung gesellschaftlicher Wahrnehmungsmuster und Strukturen.“[95] Koons wurde also die selbstkritische Intention zugesprochen, Künstlerschaft inklusive ihrer männlich konnotierten Eigenschaften mittels parodistischer Strategien als Konstrukt bloßzustellen. Diese Argumentation ist auf den ersten Blick verwandt mit der von feministischen Ansätzen, wie sie beispielsweise von Judith Butler geführt wird;[96] Mühling verwies jedoch nicht auf diese Diskurse.

Ausgehend von einer binären Geschlechterordnung wurde in der Ausstellung *Selbst, Inszeniert* Künstlerinnen besondere Aufmerksamkeit entgegen gebracht: Es wurde die traditionelle Randständigkeit von Künstlerinnen artikuliert und in der Ausstellung das Konstrukt ‚männliches Genie' durch ein ‚weibliches Genie' zu ergänzen versucht. Die Anzahl der Künstlerinnen in der musealen Ausstellung war mit 33 Prozent relativ hoch.[97] Gezeigt

---

91 Ibid., S. 28.
92 Vgl. Heinrich, Christoph (1996b), S. 54-56.
93 Mühling, Matthias (2004b), S. 28.
94 Ibid.
95 Ibid.
96 Vgl. unter anderem Butler, Judith (1991).
97 Die Ausstellung präsentierte 11 Künstler-/innen und 22 Künstler, sowie ein Künstler-/innenpaar. Eine inhaltlich teilweise vergleichbaren, sehr erfolgreiche Ausstellung mit dem Titel *‚Transformer'. Aspekte der Travestie*, (Kunstmuseum Luzern; Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Museum Bochum, 1974–1975) involvierte bei 16 Ausstellenden dagegen nur eine Künstlerin.

wurden nicht nur im Kunstbetrieb etablierte Künstlerinnen wie Cindy Sherman und Nan Goldin, sondern auch unbekanntere wie Ene-Liis Semper und Olga Lewicka. Mühling konstatierte, dass die Kunstgeschichte Künstlerinnen ausgegrenzt habe: „Oft hat auch die Kunstgeschichte erst nachträglich die zu Lebzeiten marginalisierten Künstlerinnen entdeckt."[98] Die Frauen seien traditionell nur „[b]ildwürdig […] durch die Verbindung zum genialen männlichen Partner"[99], zum Beispiel als Modell. Der Status von Künstlerinnen sei in der Kunstgeschichte weitaus geringer als der ihrer männlichen Kollegen, „[a]uch wenn sie selbst künstlerische Ambitionen hegt, und auch wenn sie in ein kreatives Wechselverhältnis eingebunden ist"[100]. Seit Ende der 1960er Jahre erfahre die Zusammenarbeit von Künstlerpaaren laut Mühling eine Neubewertung; zu diesem Wandel hätten unter anderem die Arbeiten von Abramović und Ulay beigetragen, welche in *Selbst, Inszeniert* ausgestellt waren. Mit diesen Besprechungen und Bewertungen sowie der Präsentation von Werken von Abramović/Ulay sowie der relativ hohen Anzahl Künstlerinnen schloss man sich in der Kunsthalle einer Neubewertung von Künstlerinnen und Künstler/-innenpaaren an und gestand so auch Künstlerinnen zu, ein ‚Genie' sein zu können. Symptomatisch für die damit einhergehende Bestätigung und Fortschreibung des ‚Meister-Diskurses' ist das Konzept des Künstlergenies von *Selbst, Inszeniert*: Es re-/produzierte die Kategorien und Klassifikationen des tradierten kunsthistorischen Diskurses und der immanenten Geschlechterkonstruktionen. Paradigmatisch ist die Gegenüberstellung zweier Arbeiten aus der Reihe *Selbstbemalung* (2 von 20) 1964/1993 von Günter Brus (Abb. 46) und *Kembra (in Penthouse, sewn vagina)* (2001) der Künstlerin Kembra Pfahler (Abb. 47) im Themenblock „Der Körper des Künstlers".

98 Mühling, Matthias (2004b), S. 23-24.
99 Ibid.
100 Ibid.

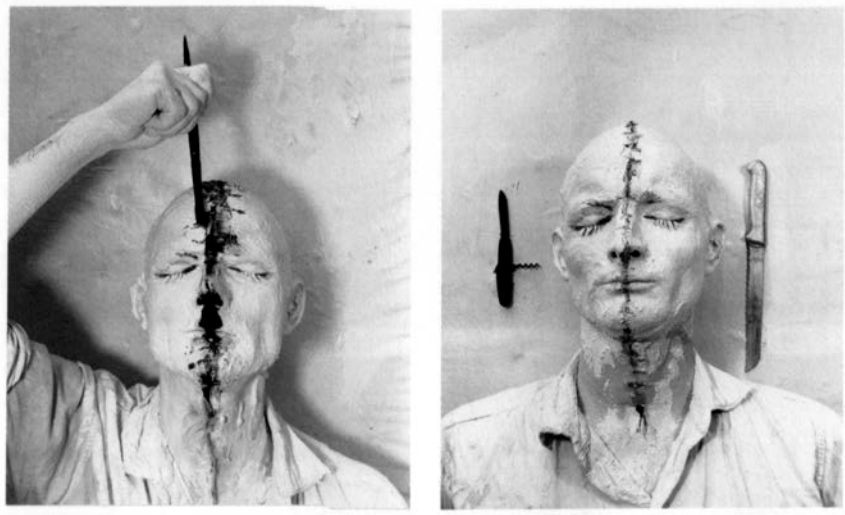


Abb. 46: Günter Brus, *Selbstbemalung* (2 von 20), 1964/1993



Abb. 47: Kembra Pfahler, *Kembra (in Penthouse, sewn vagina)*, 2001

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

> „Günter Brus […] hat den *radikalsten* Einsatz des eigenen Körpers in der Kunst betrieben. […] Indem er ihn in den Malprozess einbezieht, wird er

> selbst Teil des Bildes und verwischt die klassischen Grenzen zwischen Subjekt und Objekt in der Kunst.“[101]

Alles was *nach ihm* an Kunst unter Einbezug des Körpers geschaffen würde, sei laut Mühling keine Neuschöpfung mehr, sondern sei nur noch unkreative Re-Produktion und Nachahmung: „Die Tradition der Grenzüberschreitung in der Kunst konnte seit Günter Brus' Aktionen nur schwer fortgeführt werden. Der Tabubruch bezüglich der Behandlung, Verwendung und Darstellung des eigenen Körpers konnte nur eingeschränkt in der Popkultur überleben.“[102] Pfahlers Selbstinszenierung,[103] die die blau bemalte Künstlerin beim Zunähen ihrer Vagina 37 Jahre nach dem künstlerischen ‚Tabubruch' des Künstlers zeigt, sei darum „nur noch […] Zitat“[104]. Diskriminierend urteilt der Kurator, Pfahlers Werk sei stattdessen „eine schwiegermüttertaugliche Marketingstrategie“[105]. Es sei nicht in der Tradition der Kunst, sondern im Kontext der Pornografie, die „ubiquitär“ und „gesellschaftsfähig geworden sei“[106], zu verorten:[107] „Pfahlers Bildwelten definieren sich als Pornografie im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit.“[108] Dem männlichen Künstlergenie Brus wird demnach eine künstlerische Leistung zugeschrieben, indem er angeblich ‚noch nie Gesehenes' kreiere, welche in die tradierte kunsthistorische Entwicklungslogik integriert wird. Einerseits werden Brus' Selbstbemalungen als (qualitativ hochwertige) Kunst definiert und andererseits damit zugleich der kunsthistorische Kanon bestätigt und fortgeschrieben. Die Leistung von Brus wird in Abgrenzung zu Pfahlers Arbeit definiert, die als reproduktiv determiniert wird. Die Bezeichnung „Zitat“ wertet *Kembra* vor dem Hintergrund des diskursiven kunsthistorischen Wertesystems und der immanenten Geschlechterdichotomie ab.[109] Indem Pfahler nachgesagt wird, sie reproduziere, wird ihr die Möglichkeit verwehrt, den als bedeutend konnotierten Status als Schöpfende(r) einzunehmen: Sie schöpfe nicht neu, sondern mache nur nach. Es findet somit eine Wiederholung der geschlechtsspezifischen Zuschreibung von *‚Weiblichkeit' = reproduzierend* und *‚Männlichkeit' = Neues schöpfend* statt. In einem weiteren Schritt der Disqualifikation wird *Kembra* zugeschrieben, dass sie an Pornografie orientiert sei. Im Unterschied dazu wurde *Made in Heaven* von Koons, dessen

---

101 Ibid., S. 29, Hervorhebung J.J.
102 Ibid., S. 30.
103 *Kembra (in Penthouse, sewn vagina)* ist ein Plakat, das sie während ihrer Performance zeigt.
104 Mühling, Matthias (2004b), S. 30.
105 Ibid.
106 Ibid.
107 So wurde *Kembra* im Katalogtext nicht ein einziges Mal als ‚Kunst' bezeichnet.
108 Mühling, Matthias (2004b), S. 31.
109 Vgl. Kapitel IV.1.

Bildkonstruktion (wie bereits diskutiert) ebenso auf pornografische Bildkonstruktionen zurückgeführt wurde, gleichwohl als ‚Kunst' definiert. Dem Künstler Koons wird zugestanden, „bewusst" auf Pornografie zurückzugreifen.[110] Er karikiere sie durch Überzeichnung, wodurch tradierte Geschlechterkonstruktionen offen gelegt würden und gleichzeitig – durch seine künstlerische und intellektuelle Leistung – sein Werk zum Kunstwerk werde. Das Werk Pfahlers bleibe dagegen ein ‚Pornowerk', da die Künstlerin Pornografie nur *wiederhole*. Diese Gegenüberstellung des intellektuellen Künstlers und der nachahmenden Künstlerin repetiert und generiert die geschlechterstereotypen Konstrukte der tradierten Kunstgeschichte. Des Weiteren re-/produziert diese Gegenüberstellung die traditionelle Geschlechterkonstellation, welche die Ausstellung im Kapitel „Paarungen" hinterfragte: ‚Der Mann' Koons ist *der Künstler*, während ‚die Frau' Pfahler durch die Bezeichnung ihres Selbstbildnisses eine Pornodarstellerin ist, sie ist *keine Künstlerin*.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass durch die abwertende Interpretation von *Kembra* der Kunst- und Künstlerbegriff des musealen kunsthistorischen Diskurses komplementär definiert wurde. Darauf verweist auch die zweite These der Ausstellung. Der Ausstellungsmacher ergänzte, dass der Zustand des dekonstruierten Künstlersubjektes neue produktive Möglichkeiten biete: Die Kunst antworte mit einer „verschärfte[n] Inszenierung des Ichs. Der Künstler stellt sich nicht mehr dem Spiel der Zeichen zur Verfügung, sondern nimmt es entschlossen in die eigenen Hände, das Bild seiner selbst nach seinem Willen zu gestalten."[111] Indem in der Ausstellung ein sich selbst gestaltendes Künstlergenie vorausgesetzt wird, wird der eigenen These vom dekonstruierten Künstlersubjekt widersprochen: wenn das Künstlersubjekt als Konstruktion betrachtet wird, dann gehört die Vorstellung vom „eigenen Willen" zum problematisierten Konzept. Vor allem aber ist für meine Argumentation interessant, dass in der Ausstellung das tradierte Konstrukt des Künstlergenies re-/konstruiert wurde, indem dem „sich selbst gestaltenden" Künstlertum erneut ‚männliche' Attribute zugeschrieben wurden. Es lassen sich in den Diskursen von *Selbst, Inszeniert* noch eine Reihe weiterer Beispiele für die Konstruktion eines Künstlergenies finden, das durch die Zuschreibung ‚männlicher' Eigenschaften generiert wird. So wird das Genie legitimiert, indem dessen Kunst in Bezug zu künstlerischen Traditionen gesetzt wird. Die Autorität des ‚Meisters' wird durch Zuschreibungen kreativen Handelns, privilegierten Wissens und der Aura der Einzigartigkeit vermittelt. In *Selbst, Inszeniert* wurden zum

[110] Vgl. Mühling, Matthias (2004b), S. 27.
[111] Ibid., S. 10.

Beispiel die ‚alten Meister' Rembrandt und Franz Xaver Messerschmidt herangezogen, um die junge Generation zu etablieren. Rembrandt präsentierte sich in einer Reihe von Selbstbildnissen in verschiedenen Kostümen, um seine Identität aus einer Position der Distanz zu beobachten, wie Mühling konstatiert. Er sei „der erste große Regisseur des Künstlerselbstbildnisses"[112]. Messerschmidt wiederum hielt seine verschiedenen grimassenhaft überzogenen Gesichtsausdrücke in Alabaster oder in Bleigüssen fest. Zwei der so genannten Schnabelköpfe wurden in der Ausstellung gezeigt. Auf Messerschmidts Grimassen verweisen laut Mühling die Automatenfotos von Arnulf Rainer. Mit diesen weise Rainer 1963 „den Weg, den die Künstlerselbst-inszenierung in den folgenden Jahrzehnten gehen wird"[113]. Die künstlerische Traditionslinie zeichnet Mühling weiter zu Jürgen Klauke, Urs Lüthi, Cindy Sherman und Nan Goldin, die wiederum in der Tradition von Rainers Selbstinszenierungen stünden. Auf dieses Referenzsystem der Kunst sowie die Bedeutung für die eigene Rolle als Künstler(-in) wurde in der Ausstellung selber kritisch mit der Performance *Star* (2004) der Künstlerin Olga Lewicka verwiesen. Sie setzt sich dabei mit der Frage auseinander, was es heißt, ein Leben als Künstler zu führen.[114] „Auf einem Bett, dessen Laken mit im Wortsinne kunstkritischen Bezügen überzogen sind, steigert sich die Darstellerin in die Aufführung des Genies hinein."[115] Im Mittelpunkt der Interpretation des Werkes steht die Worthülse ‚Künstler', der durch das Referenzsystem hergestellt wird, das von der Künstlerin als Verweise auf Verweise enttarnt wird. Das geschlechtsspezifische Moment dieses Systems wurde durch die Interpretation des Werkes in den Schriftstücken der Ausstellung *Selbst, Inszeniert* jedoch nicht reflektiert: Die Verschränkung von Männlichkeit und Künstlerschaft blieb trotz der Präsentation einer solchen Performance von einer Künstler*in* in der Interpretation, die mit der Ausstellung vertreten wurde, unhinterfragt.

„Sich selbst gestaltende" und dabei angeblich über die Geschlechterdifferenz hinwegsetzende Künstler wurde in der Ausstellung besonders hervorgehoben: Um die Frage nach der Konstitution von Identität und damit auch nach dem ‚Künstler-Ich' zu stellen, praktizierten Künstler/-innen seit den 1960er Jahren einen Rollen- und Geschlechtertausch. Doch die in *Selbst, Inszeniert* versprochene Darstellung einer ‚Verflüssigung' der Geschlechtergrenzen festigte erneut die Konstruktionen der Geschlechterdifferenz, die damit einhergehenden Hierarchisierungen und letztendlich auch das Konzept des Künst-

112 Ibid.
113 Ibid., S. 14.
114 Ibid., S. 43.
115 Ibid., S. 42.

lergenies. Als Geschlechtergrenzen überschreitend und Selbstbespiegelung betreibend wurden unter anderem Arbeiten von Andy Warhol, Jürgen Klauke und Urs Lüthi vorgestellt. Die Selbstportraits von dem als „Super-Künstler“[116] betitelten Andy Warhol wurden als Beispiel für eine gelungene, Geschlechtergrenzen dekonstruierende Auseinandersetzung herangezogen (Abb. 48).

> „Die *Self-Portraits in Drag* […] zeugen in besonderer Weise von der erstaunlichen Wandlungsfähigkeit des Künstlers, das ästhetische Vokabular der geschlechtlichen Identität auf den Kopf zu stellen und in zahlreichen Variationen neu zusammenzusetzen.“[117]



Abb. 48: Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag, 1981*; *Self-Portrait in Drag (Long Reddish-Brown Wig and Plaid Tie)*, 1981/82; *Self-Portrait in Drag (Platium Pageboy Wig)*, 1981

Die Travestierung von Weiblichkeit konstatiert Mühling auch bei den ausgestellten Werken von Urs Lüthi und Jürgen Klauke. Während Lüthi „in seinen Attitüden stereotype Muster des Androgynen“[118] zitiere und nicht zuletzt durch diese Gesten das Bild eigener Identität hinterfrage, irritiere auch Klauke in seinen Fotografien „männliche Darstellungskonventionen“[119]: „Klauke entwickelt in seinen Photographien theatrale Sequenzen, in denen sein Körper und seine Identität dem freien Spiel der Signifikanten überantwortet werden.“[120] Doch die Vorstellung, das Geschlechterspiel dieser Künstler sei ein wirklich freies Spiel mit den Signifikanten, stimmt nicht mit den Ergebnissen feministischer Forschung überein. Diese zeigen, dass die ausschließlich von männlichen Künstlern betriebene Form der

116 Ibid., S. 15.
117 Ibid.
118 Ibid., S. 21.
119 Ibid.
120 Ibid., S. 23.

Überschreitung der Geschlechtergrenzen[121] auf der Voraussetzung basiert, dass der männliche Protagonist unangefochten bleibt:[122] „Dass ‚Künstlerschaft' an die männliche Subjektposition gebunden ist, ist Bedingung der Möglichkeit, dass – historisch je spezifisch – stereotype Weiblichkeitsmuster auch in das Bild des Künstlers eingehen können."[123] Die Variationen der Künstlerbilder ermöglichen eine offenere Gestaltung von Begehrensbeziehungen und den darin zugewiesenen Positionen: Der Künstler kann Geschlechterrollen ‚tauschen', er kann sich als homosexuell outen, ohne seinen Geniestatus aufs Spiel zu setzen, denn „Tabuverletzungen [gehören] zum Standardrepertoire der Künstlermythen"[124]. Die Konstituierung des Künstlergenies bleibt trotz solcher Variationen bestehen. Anstatt mit ihm zu brechen, macht der Künstler durch diese Art der Inszenierung wirkungsvoll auf sich aufmerksam.

In der Ausstellung *Selbst, Inszeniert* der Hamburger Kunsthalle wurde die Figur des Künstlers als ein Konstrukt der Kunstgeschichte dargestellt. Es wurde das Konstrukt entlang von Aspekten wie dem künstlerischen Referenzsystem, der Idee von Einmaligkeit und individueller Handschrift offengelegt. Dabei wurde auch das tradierte kunsthistorische Tabu gebrochen, das vorwiegend ‚männliche' biologische Geschlecht der Kunstschaffenden in der Geschichte der Kunst zu verschweigen. Nichtsdestotrotz übernahm der Diskurs der Kunsthalle die traditionelle kunsthistorische Konzeption des Künstlergenies, dessen Eigenschaften auf ideologischen geschlechterstereotypen Strukturen basieren, welche weitgehend unhinterfragt übernommen wurden. Die Tabuisierung der dem tradierten Künstlerbegriff eingeschriebenen Geschlechterkonzeptionen, wurde somit bestätigt. Dieses Tabu wurde nur in einigen Ausnahmefällen gebrochen, wie zum Beispiel in der Besprechung der Arbeiten des Künstlerpaares Abramović und Ulay, die ‚männliche' Konnotationen des Künstlertums überzeugend aufdeckte. Diese Ausnahmen standen im Widerspruch zum Ausgangspunkt der Ausstellung, das ‚Künstler/-innen-Sein' als ein ‚Genie-Sein' zu definieren, selbst im ‚weiblichen' oder ‚androgynen' oder ‚queeren' Gewand. Der Geniebegriff, der dem Diskurs der Kunsthalle zugrunde lag und re-/produziert wurde, blieb eng mit Konzepten von ‚Männlichkeit' verknüpft.

---

121 Dies trifft auch für *Selbst, Inszeniert* zu: Keine der vorgestellten Künstlerinnen inszenierte sich als ‚nichtweiblich', obwohl in den allgemeinen Beschreibungen im Katalog Überschreitungen beider Geschlechterrollen (trotz der durchgängigen Verwendung der männlichen Form von Künstler) suggeriert werden.

122 Vgl. hierzu das Kapitel V.3.

123 Schade, Sigrid/Silke Wenk (2005), S. 161.

124 Ibid.

Über die beiden Ausstellungen *Eva und die Zukunft* und *Selbst, Inszeniert* hinaus, wurden in der Hamburger Kunsthalle in den vergangenen zwei Jahrzehnten weitere Ausstellungen präsentiert, in der Themen oder Werke aus einem geschlechteranalytischen Blickwinkel beleuchtet wurde, die jedoch nicht von hauseigenen Mitarbeiter/-innen, sondern von Externen konzipiert worden waren. Die Ausstellung *John, der Frauenmörder von George Grosz,* die 1993 in der Kunsthalle präsentiert wurde, war eine Ausstellung, die eine dekonstruktivistische Dimension aufzeigen sollte. Grosz' Werk *John, der Frauenmörder* von 1918 (Abb. 49) war bis zum Zeitpunkt der Ausstellung noch nicht in der Kunsthalle aus dieser Perspektive interpretiert worden.



Abb. 49: Georg Grosz, *John, der Frauenmörder*, 1918

In den 1960er Jahren wurde das Werk wegen seiner realistischen Dimension gerühmt. Beispielsweise beschreibt ein Saalzettel es 1968 folgendermaßen:

> „*John, der Frauenmörder* entstand 1918 unmittelbar nach Kriegsende, die kriminelle Aggressivität im putschenden, revoltierenden, verelendeten und immer noch blockierten Nachkriegsdeutschland mit den Mitteln des jungen Chagall wiedergebend: starke Farben, schlichte Formen – gelegentlich kubistisch gehandhabt – und eine Ikonographie, in der das Tragische sich mit

> dem Lächerlichen mischt. Hinzu kommt – und darin ist Grosz ein deutscher Expressionist – die Dämonisierung des Sexuellen und die unverblümte Darstellung vollzogener Gewalt."[125]

Das Werk stellt demnach gesellschaftliche Realität, genauer: die Brutalität nach Kriegsende, dar. So wird es auch in dem Ankaufsbericht der Kunsthalle gesehen: Das Gemälde wurde im Erwerbungsbericht 1967 als „ein grausames Zeugnis seiner Zeit"[126] gekennzeichnet. Es sei Ausdruck des „Durcheinanders"[127] der deutschen Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg, das Grosz mit einem ironischem Kommentar versieht: Dieses Bild sei aber nicht so grausam, wie es auf den ersten Blick scheine, da das „Grauen durch das Groteske gemildert"[128] sei und „eine gewisse Ironie durchschimmere"[129]. In den 1980er Jahren wird indessen die soziokulturelle Dimension des Werkes betont: Grosz wird als zwanzigjähriger Rebell beschrieben, dessen Morddarstellungen an den gesellschaftlichen Tabus seiner Zeit rühren. Exemplarisch ist die Beschreibung Schneedes im Kontext der Ausstellung über „die Berliner Jahre" von 1986:

> „Der Lustmord wird um 1913 zum vorrangigen Motiv. Den kollektiven Zwangen des Preußentums und des Wilhelminismus begegnet Grosz mit einer Aggression, die an Tabus von Erotik und Verbrechen rührt. Mit der Kolportage rebelliert ein Zwanzigjähriger gegen gesellschaftliche Normen. Stilistisch ist er sowohl von Alfred Kubin beeinflußt als auch von Jules Pascin, dem er 1913 in Paris begegnet – in den späten zwanziger Jahren werden Grosz' Zeichnungen in noch stärkerem Umfang Pascinsche Spuren tragen."[130]

Grosz Lustmorddarstellungen seien Darstellungen von Großstadt als „Inbegriff menschlicher Amoralität"[131], er richte sich mit ihnen gegen die politischen Entwicklungen seiner Zeit und habe so versucht, darauf aufmerksam zu machen.

Die Interpretation von Frauenmorddarstellungen der in den 1990ern präsentierten Ausstellung *John, der Frauenmörder von Georg Grosz*[132] umfasste weder Ironie noch blieb sie bei

125 *Saalzettel Raum 142*, 1968.
126 Hentzen, Alfred (1968), S. 157.
127 Ibid.
128 Ibid.
129 Ibid.
130 Schneede, Uwe (1986), S. 28.
131 Ibid., S. 29.

einer nacherzählenden Verbrechensbeschreibung des Abgebildeten und einer gesellschaftspolitischen Deutung. Stattdessen wurde der Bildinhalt unter Einbezug der Kategorie Geschlecht sowie der Berücksichtigung seines historischen Kontextes auch hinsichtlich seiner Aussage zum Kunstdiskurs und dessen immanenten Geschlechterkonstruktionen beziehungsweise Differenzkategorien interpretiert.

Die Ausstellung wurde in der Reihe *Im Blickfeld* gezeigt. Auch wenn die Ausstellung klein war – sie beschränkte sich auf einen Raum (Nr. 139) in der Abteilung der Modernen Kunst – deuten die Gesten der inhaltlichen wie räumlichen Verortung auf die Bedeutung der Ausstellung im Gesamtkonzept der Kunsthalle hin. Motiviert wurde die Ausstellung durch das Jubiläum des 100. Geburtstags von Grosz, was sicherlich zu der besonderen Bedeutung der Ausstellung beitrug. Das Ölgemälde *John, der Frauenmörder* bildete den Ausgangspunkt der gleichnamigen Ausstellung. Im Mittelpunkt der Schau standen spezifische Darstellungen des Frauenmordes in der modernen Kunst. *John, der Frauenmörder* wurde mit 24 weiteren Kunstwerken derselben Periode, auf denen ebenso Frauenmorde und verwandte Bildmotive abgebildet waren, arrangiert. Neben dem besprochenen Bild waren weitere Werke von Grosz wie *Der kleine Frauenmörder* (1918) zu sehen, aber auch Arbeiten von Künstlern wie *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* (1920) von Otto Dix und *Der Lustmörder* (1917) von Heinrich Maria Davringhausen. Jedes der ausgestellten Werke wurde mit Grosz' Frauenmörderbild in einem begleitenden wissenschaftlichen Text der Kuratorin Kathrin Hoffmann-Curtius verglichen und historisch situiert.[133] Dadurch wurden sowohl die Werke untereinander als auch die Werke und der Text, der in einem begleitenden Katalog erschien, eng miteinander verknüpft. Im Vergleich der Kunstwerke, unter Einbezug des geschichtlichen Kontextes des Bildes und von überwiegend feministischer Sekundärliteratur wie den Studien Silke Wenks zu weiblichen Allegorien im deutschen Faschismus[134] konnte Hoffmann-Curtius die These der Gleichsetzung des Malers mit dem Frauenmörder herausarbeiten. Sie ging über die Identifikation des Künstlers mit dem Täter als „getriebene[m] Außenseiter"[135] hinaus und interpretierte die Zerstückelung des weiblichen Körpers sowohl vor seinem kunsthistorischen Hintergrund als auch unter Berücksichtigung des

---

132 3.10.–12.12.1993.

133 Dieser Ausstellung ging der wissenschaftlicher Beitrag „Wenn Blicke töten könnten: Der Künstler als Lustmörder" über die von Georg Grosz gemalten Lustmorde voraus, den die Kuratorin der Ausstellung auf der Kunsthistorikerinnentagung 1988 in Berlin präsentierte und der anschließend in der folgenden Publikation erschien: Lindner, Ines et al. (Hg.) (1989), S. 369-393.

134 Wenk, Silke (1987).

135 Hoffmann-Curtius, Kathrin (1993a), S. 18.

dargestellten Frauenleibes als Bildkörper: Der moderne Künstler Grosz brach mit der kunsthistorischen Tradition, indem er die Darstellung des vollständigen weiblichen Akts als Inbegriff akademischer Kunstauffassung und bürgerlicher Ästhetik verweigerte. Er zerstörte die Tradition sogar, indem er dem vollständigen Körper die Extremitäten abschnitt. Die Tat des Abschneidens verdeutlicht die Ausstellung durch einen Vergleich beispielsweise mit Otto Dix *Scene II (Mord)* (1922), dessen Frauenmorddarstellung als ein „Durchwühlen des weiblichen Körpers"[136] gekennzeichnet wird. Die Verschränkungen von Großstadt und Atelier, von öffentlichem und privatem Raum, die in *John, der Frauenmörder* durch die formalen Bildgegebenheiten hervorgerufen würden, ließen „den Mord an der Großstadthure und der Zerstückelung der akademischen Allegorie der Kunstschönheit analog"[137] erscheinen. Der künstlerische Akt werde als Verbrechen am Bildkörper der Frau auf der Leinwand ersichtlich, so Hoffmann-Curtius. Die Verbrechen der Mörder der Metropole versinnbildlichten den Bruch und gleichzeitigen Neuanfang des modernen Künstlers mit den kunsthistorischen Traditionen: „Grosz veranschaulicht mörderische sexuelle Gewalt im Angriff auf ein erhöhtes Bild von Weiblichkeit als künstlerischen Schaffensprozess."[138] Die Verwendung des *weiblichen* Körpers interpretierte Hoffmann-Curtius noch auf einer weiteren Ebene: Der weibliche Bildkörper repräsentiert in Grosz' Bild das nicht eingrenzbare Chaotische der Metropole, das symbolisch für das faszinierende und zugleich bedrohliche ‚Andere' stünde. Dieser weibliche Bildkörper – das ‚Objekt Frau' – stehe dem Künstler für sein Schaffen zur Verfügung. Damit habe Grosz die Tradition der Darstellung des weiblichen Körpers fortgesetzt. Diese Darstellung der erneuten Festlegung des traditionellen Geschlechterverhältnisses sei zugleich ein konservativer Kommentar auf die im Zuge des Ersten Weltkrieges vorangetriebene Emanzipation der Frauen.[139]

Die Frauen(mord)darstellungen von Künstlerinnen, als „Gegenschnitte" gekennzeichnet,[140] sollten laut Begleittext das Bildmuster von *John, der Frauenmörder* konterkarieren. Entsprechend der Ausstellung *Eva und die Zukunft* wurde somit auch in dieser Ausstellung die Konfrontation einer angenommenen männlichen und weiblichen Sichtweisen angestrebt, hier jedoch erfolgreicher als dort. Erstens lag ein Faltblatt aus, auf dem kurz die Thesen der Ausstellung skizziert waren. Beispielsweise werden die Arbeiten von Hannah Höch darin denen von Georg Grosz entgegengesetzt: „Gegenschnitte unternimmt die

136 Ibid., S. 30.
137 Ibid., S. 38.
138 Ibid., S. 28.
139 Vgl. Ibid., S. 40-42.
140 Vgl. Titel des Kapitel, in dem die drei Werke der Künstlerinnen besprochen werden, vgl. Ibid., S. 42–46.

Kollegin Georg Grosz': Hannah Höch. Sie sucht, die martialische Vorstellung künstlerischer Produktion durch die collagierte Montage weiblicher Gegenblicke ironisch zu brechen.“[141] In der Ausstellung wurde Hannah Höchs Collage *Da-Dandy* (1919) gezeigt (Abb. 50), deren zerstückelte Frauendarstellung laut Hoffmann-Curtius das Täter-Opfer-Verhältnis durchbricht.



Abb. 50: Hannah Höch, *Da-Dandy,* 1919

Auf dem Bild von Höch sind scheinbar beliebige (Zeitungs-)Ausschnitte weiblicher Schönheiten ‚zusammengestückelt', ebenso wie die Buchstaben *Da-Dandy*. Diese Buchstaben weisen, nach Meinung Hoffmann-Curtius, auf den Großstadtvoyeur hin, dessen selektive Wahrnehmung von Weiblichkeit der dargestellte fragmentierte Frauenleib spiegelt und als

[141] Hoffmann-Curtius, Kathrin (1993b).

Stottern konterkariert. Die von Höch hervorgehobenen Augen des Frauenbildkörpers bewirkten, dass sowohl auf den *Da-Dandy* als auch auf uns als Betrachtende aufmerksam gemacht und so unsere eigene Schaulust ironisiert und bloßgelegt würde.[142] Zweitens führte die Ausstellungssituation, alle Werke in einem Raum zu präsentieren, zu einer direkten Gegenüberstellung der Werke von Künstlerinnen und Künstlern, obwohl auch in dieser Ausstellung das Verhältnis von Künstlerinnen und Künstlern mit zwei gegenüber 23 Werken unausgeglichen war. Der Blick von Höchs zerstückelter Frau fiel also auch auf *John, der Frauenmörder* und vermittelte so einen kritischen Kommentar auf die machtvolle Position des Blickregimes. Die Kuratorin versuchte didaktisch zur Übertragung der These der Ausstellung auf die gesamte Kunstgeschichte zu motivieren. Das Faltblatt wies unter dem Titel „Spuren im Blickfeld: Beispiele aus der Sammlung der Hamburger Kunsthalle" mit einem Raumplan und Stichworten auf Werke aus der Dauerausstellung der Kunsthalle hin, die dazu einladen sollten, andere Werke der Kunsthalle diesbezüglich einer Re-Vision zu unterziehen (Abb. 51).

[142] Vgl. Hoffmann-Curtius, Kathrin (1993a), S. 46.

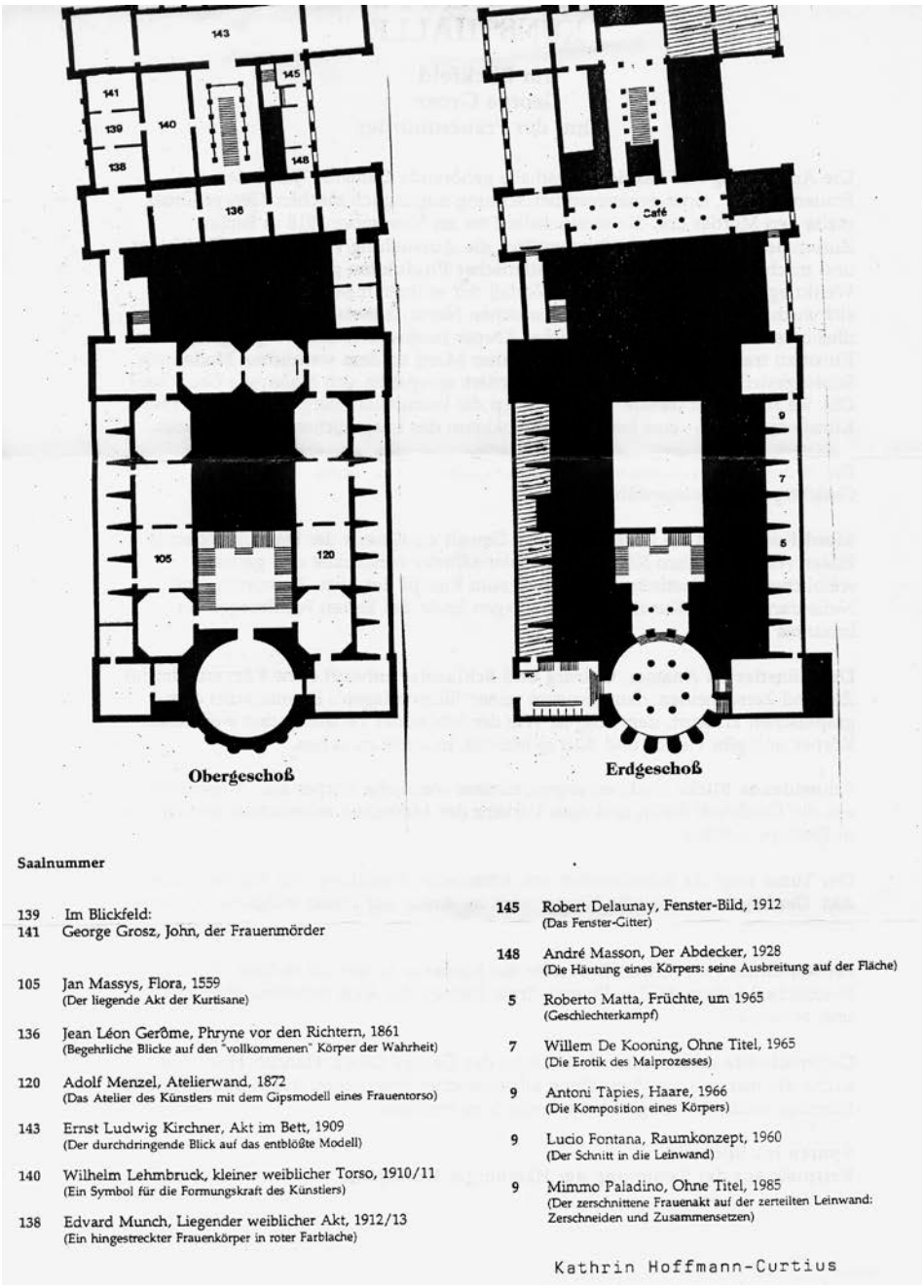


Abb. 51: Faltblatt der Ausstellung *Im Blickfeld: John, der Frauenmörder*, 1993[143]

Mit der Präsentation der Ausstellung *John, der Frauenmörder* wurde in der Hamburger Kunsthalle ein weiteres Mal auf die Diskurse feministischer Kunstgeschichte, die sich mit dem Körperbild in der Kunst auseinandersetzt, zurückgegriffen. Im Vordergrund stand in dieser Ausstellung eine Perspektive, deren Aufmerksamkeit entsprechend der deutschen Kunsthistorikerinnentagung von 1988 auf der Frage lag, „wie in und über Bilder, in und über Kunstgeschichte und deren Institutionen Macht- und Herrschaftsverhältnisse herge-

[143] Ich danke Kathrin Hoffmann-Curtius dafür, dass sie mir das Faltblatt zur Verfügung gestellt hat.

stellt und stabilisiert werden, in denen all das, was als nicht-männlich gilt, untergeordnet und ausgegrenzt wird.“[144] In diesem theoretischen Kontext wird die Geschlechterdifferenz als eine strukturierende Kategorie kultureller Produktion insgesamt problematisiert. Im Bezug auf Körperbilder in der Kunst wurde entsprechend die Aufmerksamkeit vom Bild der Frau als verzerrtes Abbild der Realität auf die Funktionen der Darstellung des Weiblichen (Körpers) innerhalb eines Repräsentationssystems gelenkt. Die Ausstellung schloss sich der Argumentation Sigrid Schades in ihrem Aufsatz *Der Mythos des Ganzen Körpers* von 1987[145] an, welche sich von der These Renate Bergers[146] distanziert. Während Berger entsprechend der PorNo-Debatte[147] den in der Kunst dargestellten weiblichen Körper sowohl als soziale Rolle als auch als visuelle Darstellung begriff, versuchte Schade eine Neubestimmung des Verhältnisses von Repräsentation und Wirklichkeit mithilfe eines erweiterten Repräsentationsbegriffes: Sie warf die Frage auf, inwiefern Repräsentationen Wirklichkeit produzieren und strukturieren, statt einfach nur zu reproduzieren.[148] In diesem Kontext interpretierte auch die besprochene Ausstellung die Frauenmorddarstellungen von Grosz, indem die Abbildungen zerstückelter Frauenkörper die künstlerische Ablehnung der vorherrschenden Werte des Bürgertums und der entsprechenden kunsthistorischen Traditionen repräsentierten.[149]

Mit der Ausstellung *John, der Frauenmörder* wurden in der Hamburger Kunsthalle Frauendarstellungen in der Kunstgeschichte aus einer feministischen Perspektive diskutiert. Es wurden die feministischen Debatten in den musealen Praktiken des Ausstellens protegiert, indem sie mit besonderer Bedeutung im Museum versehen wurden. Auch versuchte die Ausstellungsmacherin, die Perspektive der Ausstellung in die übrigen Räume – und den Diskurs – des Museums zu tragen. Dennoch fand über diese Initiative hinaus keine Verbreitung der Position statt, sondern sogar eine deutliche Grenzziehung: Die Bedeutung und allgemeingültige Tragweite dieser Ausstellung mit ihrer ausgesprochen kritischen Perspektive auf bestehende Geschlechterkonstruktionen und -hierarchien wurde durch die einlei-

144 Lindner, Ines et al. (Hg.) (1989), S. 11.
145 Schade, Sigrid (1987).
146 Berger, Renate (1985).
147 Hoffmann-Curtius, Kathrin (1993b), S. 11.
148 Vgl. für eine Übersicht dieser Debatte Zimmermann, Anja (2006a), S. 22–24, sowie den Text von Silke Wenk: „Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den ‚Mythos des ganzen Körpers'“ (S. 99–114), sowie die wieder abgedruckten Texte S. 115–180.
149 Im Gegensatz dazu verwendete die Ausstellung *Eva und die Zukunft* den Körperbildbegriff von Renate Berger und betrachtete dementsprechend das Werk *John, der Frauenmörder* als die Darstellung eines durch das Geschlechterverhältnis motivierten Frauenmordes, der analog zur Lebenswirklichkeit von Frauen stand.

tenden Worte des zur Ausstellungszeit amtierenden Kunsthallendirektors Uwe Schneede eingeschränkt und so geschwächt. Er schrieb im Vorwort des die Ausstellung begleitenden Katalogs, dass die Kuratorin Kathrin Hoffmann-Curtius ihr „eigenes Argument“[150] über das Thema des Bildes entwickelte. Durch diese Formulierung stellte er die mit und in der Ausstellung formulierte These der Kuratorin als subjektiv dar. Verstärkt wird diese Darstellung durch die Tatsache, dass Hoffmann-Curtius Gastkuratorin war. Hoffmann-Curtius hat unter anderem als Kunstwissenschaftlerin im Bereich der Gender Studies in der Kunstgeschichte zahlreiche Publikationen vorzuweisen.[151] Durch die fehlende positive Bewertung der „eigenen“ These wird ebenso deutlich, dass der Direktor als Vertreter der Kunsthalle diese Interpretation nicht teilte.

Auch in diesem Jahrzehnt lassen sich Beispiele für Ausstellungen in der Hamburger Kunsthalle mit genderanalytischen Positionen finden, die von externen Personen kuratiert wurden. So veranschaulicht die Ausstellung *Hypermental* (2001) die Integration jener Perspektiven in einen größeren Zusammenhang, das heißt, die genderanalytische Perspektive war eine unter anderen, mittels derer in der Ausstellung ein Thema bearbeitetet wurde. Bice Curiger vom Kunsthaus Zürich hatte die Ausstellung konzipiert und realisiert, dort wurde sie auch als erstes präsentiert. *Hypermental* nutzte laut eigener Aussage „Kunst als „geschärftes Denkinstrument“[152], um eine Art „Mentalitäts- und Bewusstseinsgeschichte“[153] zu schreiben. Mit Hypermentalem sollte kollektive „Lebenswirklichkeit“ gefasst werden – nicht per se Realität –, die von Prägungen und Mustern bestimmt ist. Feministische Erkenntnisse werden in diesem Zusammenhang neben anderen als bedeutend herangezogen, wofür dieses Zitat aus dem einleitenden Artikel von Bice Curiger exemplarisch ist:

> „Es sind die Kunst der Gegenwart und die kulturellen Debatten der vergangenen Jahrzehnte, die dazu verleiten, auf die Kunstgeschichte der vergangenen fünfzig Jahre einen frischen, gleichsam punktuell ‚anthropologischen’ Blick zu werfen. Die Impulse des Feminismus etwa, die unser Wahrnehmen und Urteilen unumstösslich verändert und beeinflusst haben, gilt es auf dem Feld der Phantasien und Wirklichkeitskonstruktionen mitzudenken genauso wie die Einsichten über die Auswirkungen unserer ‚Mediengesell-

150 Vgl. Schneede im Vorwort von: Hoffmann-Curtius, Kathrin (1993a), S. 5.
151 Z. B. Hoffmann-Curtius, Kathrin (1987); Hoffmann-Curtius, Kathrin (1989).
152 Curiger, Bice (2001), S. 13.
153 In Anlehnung an: Ibid., S. 9.

> schaft' oder die philosophischen Auseinandersetzungen um das nachmoderne Subjekt."[154]

„Impulse des Feminismus" flossen mit in die Konzeption der Ausstellung ein: Der Ausstellungskatalog regte mit seinen zahlreichen Verweisen dazu an, geschlechtsspezifische Perspektiven in Überlegungen zum Hypermentalen mit einzubeziehen. Entsprechende Anregungen boten ein wissenschaftlicher Aufsatz, ein Kapitel der Ausstellung zu Gender und Hypermentalität, sowie die Präsentation ‚feministischer' Werke. So verfasste Griselda Pollock als eine der einflussreichsten Theoretikerinnen für eine feministische Kunstgeschichtsschreibung neben Norman Bryson und Peter Weibel u. a. einen Beitrag für den Katalog. Der Titel lautete „Seelenalchemie: Sexualobjekte und Phantasiekörper". Pollock bezog darin eine Position zum Ausstellungsthema, welche auf die Konstruktion von Geschlechterdifferenz hinwies. Das Ziel ihres Beitrags, in dem sie sich unter anderem mit dem in der Ausstellung gezeigten Werk *Couple* (1996) von Louise Bourgeois – und allgemeiner: mit Inszenierungen des Begehrens und seiner Subjektivität – auseinandersetzt, brachte sie darin mit einem Zitat von Constance Penley auf den Punkt:

> „Was wir brauchen, um dem ‚Männlichen' des Filmbetriebs (oder des modernen Kunstbetriebs) und seinen Theorien entgegenzutreten, ist nicht die Einführung des weiblichen Körpers in diese Theorien, sondern das nachdrückliche Bestehen auf einer Theorie des Kinos (oder der Kunst), welche die Frage der sexuellen Differenz nicht ausblendet."[155]

Die Werke der Ausstellung wurden in sechs Abschnitte gegliedert. Im Katalog wurden die Kunstwerke im Anschluss an einleitende Texte, nach Kapiteln geordnet, präsentiert. Jedes der Kapitel wurde mit einem kurzen Text und einer anschließenden Doppelseite eingeleitet, die gleich einer Zeitung verschiedene Standpunkte innerhalb dieses Themenfeldes skizzierte. Schon die Art und Weise der visuellen Darstellung suggerierte durch ihre Diversität an Schriften und Schriftgrößen ein Spektrum an Perspektiven. Es sollten statt fundierte theoretische Erkenntnisse eher Anregungen im Feld des Hypermentalen der Betrachtenden und Lesenden vermittelt werden. Unter dem Titel „Rose Sélvay (Eros c'est la vie .. et le malheur)" wurde ein Zusammenhang von Geschlecht und Hypermentalem skizziert (Abb. 52). Es wurde ein Spektrum an Perspektiven dargestellt von dekonstruktivistischen theore-

[154] Ibid., S. 10.
[155] Pollock, Griselda (2001), S. 23.

tischen Standpunkten, repräsentiert durch Artikel wie „Attribute des Geschlechts von Judith Butler“[156], über feministische und essentialistische Perspektiven – dokumentiert durch Auszüge aus Aufsätzen wie “Weiberleiber“ von Valie Export – bis hin zu traditionellen, biologisch orientierten Positionen, wie sie Urs Widmer in „Sind Frauen einfach schlauer“ vertritt. Auch die künstlerischen Arbeiten dieser Ausstellungssektion eröffneten diese Vielfalt mit Werken wie Robert Gobers Selbstdarstellung im Brautkleid (*Untitled*, 1992/93), *Fillette* (1968) von Louise Bourgeois und der Arbeit *Paradiesprothesen* (1996) von Max Mohr. Doch beschränkten sich feministische Positionen nicht nur auf diese Sektion, sondern wurden in die gesamte Ausstellung eingewoben. So zeigte der Abschnitt „Begehrte Objekte – Objekthaftes Begehren“ Fotografien des *Tap und Tast Kino* (1968) von Valie Export oder auch *Rape Scene* (1973) von Ana Mendieta.


Hyper • Mental

Rrose Sélavy

Gendernauts – Reise ins Land der neuen Geschlechter

Weiberleiber

Marcel Duchamp: HERR DER GESCHLECHTER

Genderkiller LARA CROFT

Lara Croft bedient nicht nur männliche und weibliche Erwächsigungsphantasien, sie verwendet im gleichen Zug Spieler wie Spielerinnen in User, Benutzer*innen, deren Geschlecht gleichgültig ist. Das universale Zirkulationsmedium Lara Croft, das nicht zufällig weiblich ist, löscht jeden qualitativen Unterschied – und macht auch vor jenen der sexuellen Differenz nicht halt.

Cyberfeminismus

Louise Bourgeois: Frauen mit Nadeln

Hyper • Mental

Deleuze und Guattari demontieren Sigmund Freud

Sind die Frauen einfach schlauer?

Judith Butler: Attribute des Geschlechts

Phallische Puppen

Krause-Endkolben: DIE TOTALE LUST

Louise Bourgeois: Weck keine schlafenden Hunde

Abb. 52: Ansicht der Seite 92 und 93 in dem Ausstellungskatalog *Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons*

Neben Themenausstellungen wurde auch in monografische Künstler/-innenausstellungen auf feministische Theorie Bezug genommen. Beispielsweise wurde in der monografischen Ausstellung der Künstlerin Shirin Neshat, welche in der Kunsthalle im Jahr 2001[157] präsentiert wurden, das Werk der Künstlerin in den Kontext von Feminismus und Geschlechterforschung gestellt. So wird die Künstlerin auf einem Saalzettel in der Ausstellung zitiert:

156 Ein Auszug aus ihrer Publikation *Das Unbehagen der Geschlechter*.

157 *Shirin Neshat*, 26.1.–29.4.2001.

> „Ich verstehe meine Arbeit als bildlichen Diskurs zum Thema Feminismus und zeitgenössischer Islam – als einen Diskurs, der bestimmte Mythen und Wirklichkeiten einer Prüfung unterzieht und zu dem Schluss kommt, dass diese viel komplexer ist als viele von uns gedacht hätten."[158]

Diese Selbstverortung Neshats wird im Ausstellungskatalog aufgegriffen. Dadurch wird ihre Aussage nicht isoliert wie im Fall der in den 1980er Jahren präsentierten feministischen Künstlerinnen. Beispielsweise ist feministische Theorie ist Teil der Analyse, wie sie Ruth Noack in ihrem Katalogbeitrag entwickelte.[159] Die Analyse führt bisweilen indirekte Verweise auf feministische Theorie an, so beleuchtet Noack die Widersprüche in Neshats Werk am Beispiel zweier Videoarbeiten, *Turbulent* (1998) und *Rapture* (1990) (Abb. 53).



Abb. 53: Filmstill aus *Rapture* (1999) von Shirin Neshat

Laut Noack seien beide Werke formal und thematisch von dem Dualismus geprägt, welcher die Gegenüberstellung weiblicher und männlicher Positionen in zwei miteinander korrespondierenden Videofilmen erzeuge. In postmodernen Diskursen würden Dualismen jedoch ob ihrer „essentialistischen Schwarzmalerei" kritisiert. „Insbesondere die dualistische Vorstellung, es gäbe zwei natürliche, kohärente Geschlechtsidentitäten, ist heute im Kontext einer aufgeklärten westlichen Kultur nicht mehr haltbar."[160] Hier verweist die Autorin auf Forschung wie die von Butler, die einem kollektiven ‚Frauen-Wir' eine Absage

158 Neshat in: Matt, Gerald (2001), S. 12.
159 Aber auch von Hamid Naficy.
160 Noack, Ruth (2000), S. 32.

erteilt.[161] Dass diese Forschung ignoriert werde, habe laut Noack zur Folge, dass in der westlichen Rezeption Neshats Arbeiten dem Vorwurf des Dualismus ausgesetzt seien. Doch nach Noack müssten sich die Werke diesen Vorwurf gar nicht gefallen lassen, da sie nicht so eindeutig seien. Als ein Beispiel führt sie ihre Analyse des Films *Rapture* an. Darin widerlegt sie die scheinbar eindeutige filmische Gegenüberstellung von Männern und Frauen, die sie angeblich jeweils zu homogenen oppositionellen Gruppen werden ließe, welche stereotypen Rollenzuschreibungen entsprächen. Noack sieht diese jedoch durch bestimmte Elemente im Film gestört, so dass sie zu dem Schluss kommt, dass der Film durch eine unauflösbare Spannung zwischen der Aufrechterhaltung und dem Widerspruch der Geschlechteropposition bestimmt sei. Entsprechend passe die stereotype Zuschreibung, welche mittels solcher Interpretationen eine patriarchale Tradition zitiere, mit der eigentlichen Darstellung des Filmes nicht zusammen.

Die monografische Ausstellung Neshats zeugt von der Anerkennung der Bedeutung der Künstlerin durch die Kunsthalle. Neshat hatte im selben Jahrzehnt zahlreiche weitere monografische Ausstellungen – in Deutschland zeigten zum Beispiel die Pinakothek der Moderne[162] in München und das Museum für Gegenwart im Hamburger Bahnhof[163] in Berlin ihre Werke. Die Kunsthalle wird also mit der Präsentation einer gleichzeitig viel gezeigten und diskutierten Künstlerin legitimiert. Eine Parallele zu den feministische und genderanalytische Thesen aufgreifenden Ausstellungen wie *Hypermental* und *John, der Frauenmörder*, auf die ich hinaus möchte, ist, dass auch die *Neshat*-Ausstellung von der Kunsthalle übernommen wurde. In anderen Worten: externe Kurator/-innen hatten sie konzipiert und den begleitenden Katalog publiziert, die Kunsthalle Wien wie die Serpentine Gallery in London. Darauf, dass in der Kunsthalle die feministische Lesart von Neshats Werken auch in diesem Fall nur für diese Ausstellung übernommen worden waren, weist die Tatsache hin, dass sie im Anschluss an die Ausstellung diese Thesen in den Besprechungen von Neshats Werken nicht mehr aufgriff. Stattdessen waren die angebotenen Interpretationen wieder entlang der tradierten Muster strukturiert, die keineswegs mehr sensibel gegenüber allfälligen Geschlechterstereotypisierungen waren. Exemplarisch sind die Diskurse rund um das Werk *Fervor*, welches für die Sammlung der Kunsthalle im Anschluss an Neshats monografische Ausstellung gekauft wurde. Das Werk wurde anerkannt und wertgeschätzt: *Fervor* wurde mehrfach ausgestellt, beispielsweise 2002 in der Daueraus-

161 Vgl. unter anderem Butler, Judith (1991), (1993).
162 17.11.2005–29.1.2006.
163 1.10.–4.12.2005.

stellung unter dem Titel *Kulturelle Identität*[164] und 2006 als Teil des Ausstellungsparcours: *Bilder vom Orient. Von Meister Franke bis Shirin Neshat.* Der Name der Künstlerin tauchte in der letzteren Ausstellung im Titel als Hinweis für den Einschluss zeitgenössischer Werke auf. Auch auf dem Flyer war Neshats Werk neben drei weiteren abgebildet (Abb. 54), was aus meiner Sicht den gleichen Zweck erfüllte. Auf die Thesen der Ausstellung von 2000 wurde jedoch keinen Bezug mehr genommen. Paradigmatisch ist die Erläuterung des Werkes auf einem Flyer, der das in der Dauerausstellung der Galerie der Gegenwart hängende Werk den Betrachter/-innen erläutert. Neben einer Auflistung biografischer Daten und einer inhaltlichen Beschreibung der Vorgänge im Film verweist der kurze Text ohne weitere Erläuterung auf durch die Filmstruktur erzeugten Dualismen: „Die Filmstruktur von *Fervor* baut auf Gegensätzen auf: Schwarz–weiß, Mann–Frau, Individuum–Masse."[165] Es gibt keinen Verweis auf das Ergebnis Noacks, dass diese Dualismen gebrochen werden. Dies könnte auf die Kürze der Darstellung zurückgeführt werden, da kurz gefassten Interpretationsvorschlägen ohnehin die Gefahr der Pauschalisierungen und Stereotypisierung droht. Da jedoch das Gegenteil behauptet wurde, schließe ich daraus, dass mit den in der Ausstellung von 2001 vertretenen Thesen lediglich eine externe Perspektive übernommen wurde und die Fortschreibung des tradierten Diskurses in den kulturellen Praktiken der Kunsthalle davon unbeeinflusst blieb. Die Ausstellungen möchte ich demnach als ‚Anleihen' bezeichnen, weil ihre Perspektiven und Zielsetzungen nicht nachhaltig in die Museumspolitik der Kunsthalle eingingen, sondern nur vereinzelt aufgegriffen wurden.

[164] Vgl. Reichensperger, Petra (2002).
[165] Ibid., S. ohne Seitenangabe.

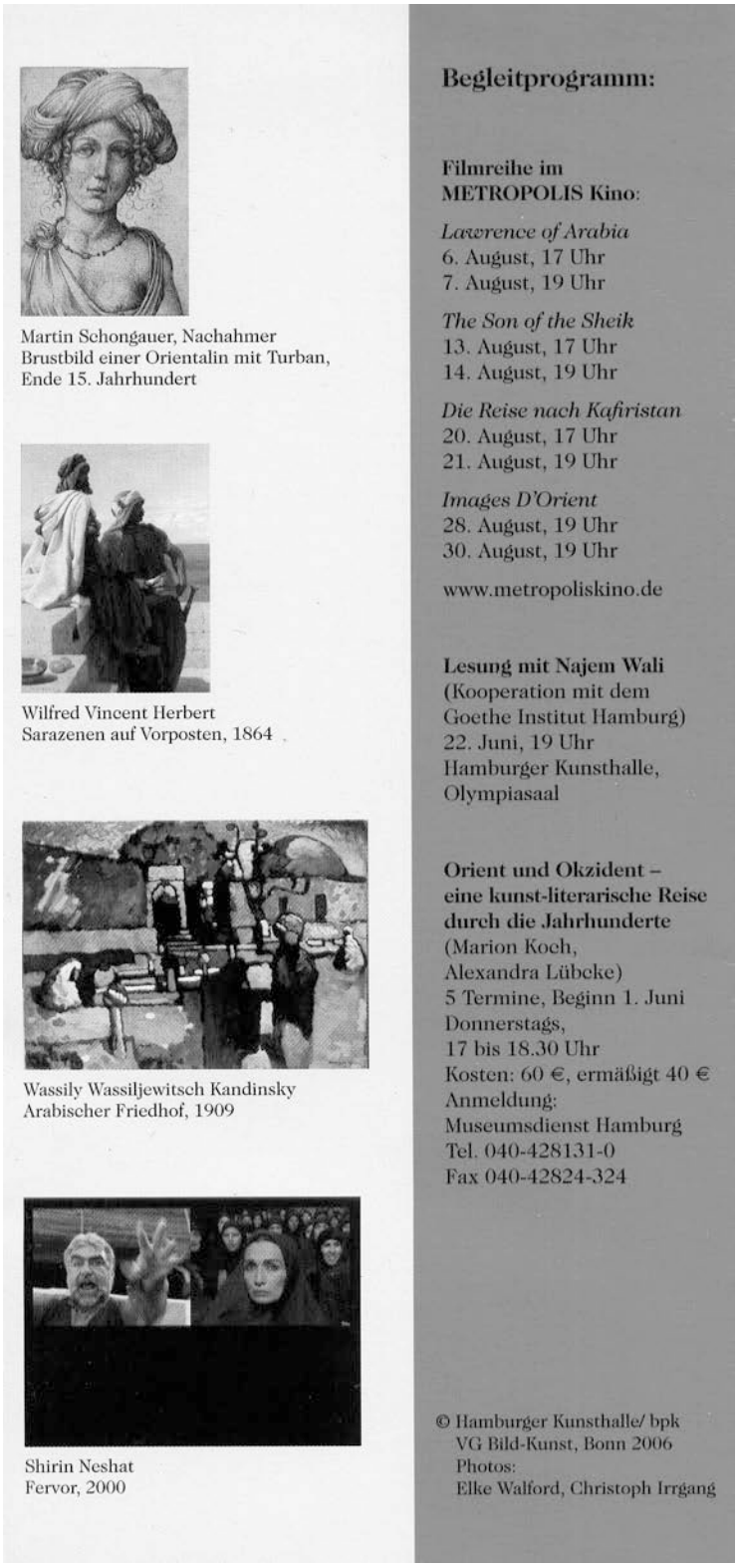


Abb. 54: Rückseite des Flyers der Ausstellung *Bilder vom Orient. Von Meister Franke bis Shirin Neshat*

Seit den 1990er Jahren wurden in der Hamburger Kunsthalle Werke einzelner Künstlerinnen unter dem Begriff „Feminismus“ kategorisierte. Exemplarisch ist die Verwendung des

Schlagwortes „Feminismus“ in der Datenbank der Kunsthalle. Eine Reihe Videoarbeiten von Künstlerinnen, die auch in der bereits besprochenen Ausstellung *Videokunst in Deutschland 1963-1982* gezeigt wurden, befinden sich seit den 1990er Jahren[166] in der Sammlung der Kunsthalle. Diese Arbeiten wurden unter dem Schlagwort „Feminismus“ in der Datenbank für mediale Arbeiten der Sammlung der Hamburger Kunsthalle[167] archiviert, wo sie 2008 einsehbar waren: *Representational Painting* (1971) von Eleanor Antin, *Körperaktionen 70er Jahre* (1974-1976) von Valie Export, *Family Album* (1975) und *Art HerStory* (1974) von Hermine Freed, *The New Embodied Sign Language* (1971-1974) und *Hand-Werk. Moving Painting Augenfalle* (1974) von Friederike Pezold und frühe Videoarbeiten (1972-1975) von Ulrike Rosenbach, um nur einige zu nennen. Das Schlagwort „Feminismus“ wurde gleich den übrigen Schlagworten nicht genauer definiert. Es bleibt insofern offen, was Feminismus in Bezug auf diese Arbeiten genau bezeichnet. Gemeinsam ist den Werken, die mit dem Begriff kategorisiert wurden, dass sie in der ersten Hälfte der 1970er Jahren entstanden sind. Es wurden keine feministischen Werke als solche tituliert, die zu einem späteren Zeitpunkt entstanden waren. So werden in der Datenbank beispielsweise keine zeitgenössischen feministischen Arbeiten in der Sammlung der Kunsthalle aufgeführt. Dadurch wird der Eindruck erzeugt, dass sich Feminismus in der Kunst auf den Zeitraum Anfang der 1970er Jahre beschränke. Ein weiteres Charakteristikum der Kategorie „Feminismus“ in der Datenbank ist das weibliche Geschlecht, denn alle angegebenen Werke sind von Künstlerinnen. In der Kunsthalle wurden diese Künstlerinnen in den 1990ern, also zu der Zeit als sie diese Arbeiten kaufte, nobilitierend „Pionierinnen der Videokunst“ bezeichnet. Auf einem Flyer zu Videoarbeiten in der Kunsthalle bezeichnete Schneede beispielsweise Valie Export neben Vito Acconci als Pionier.[168] Auch wurden Hannah Wilke, Lynda Benglis, Valie Export neben Richard Serra, Dennis Oppenheim usw. in dem Jahresbericht 2001/2002 mit diesem ihr Künstlertum beschreibenden Begriff heroisiert.[169] Die Werke, die unter diesem Begriff kategorisiert wurden, wurden in den 1990ern entlang tradierter kunsthistorischer Muster aufgewertet. Die Differenz dieser Aufwertung zu der Bewertung in den 1980er Jahren, in der feministische Werke nur unter Ausklammerung ihrer feministischen Inhalte nobilitiert wurden, liegt, so meine These, in dem zeitlichem Abstand der Datierung der Werke und der späteren Nobilitierung durch die museale Anerkennung.

166 Seitdem gezielt Videoarbeiten gekauft werden, wie in Kapitel V.1 herausgearbeitet.
167 http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlungav/html/sammlung.html [Besucht am 9.4.2008].
168 Vgl. Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2002).
169 Vgl. Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2003b).

In der bereits im vorangegangen Kapitel besprochenen Ausstellung *Selbst, Inszeniert* wurden ebenfalls Werke feministisch arbeitender Künstler/-innen der 1970er Jahre präsentiert. In die Verhandlung der Selbst-Inszenierung von Künstler/-innen der Schau wurden neben der besonderen Aufmerksamkeit für Künstlerinnen überhaupt auch feministische Themenfelder der 1970er und 1980er Jahre von Kunst und Wissenschaft einbezogen und aufgewertet.[170] So griff die Schau unter der Überschrift „Körperpolitik" feministische Debatten dieser Jahre über die Repräsentation des weiblichen Körpers auf.

> „Entlang einer schonungslosen Thematisierung des Körpers konnten die gesellschaftlichen Bedingungen der Frauen wirksam in Szene gesetzt werden. Geschlechterkategorien wurden in unterschiedlichen Disziplinen zum Gegenstand der Forschung erhoben, und in der bildenden Kunst war die Darstellung des weiblichen Körpers unter ähnlichen Fragestellungen zur Disposition gestellt. Er galt als von Darstellungskonventionen überfrachtet und vom männlichen Blick und von patriarchaler Herrschaft gleichermaßen dominiert."[171]

Hier wird in der Vergangenheit gesprochen, so dass der Eindruck erweckt wird, dass diese Auseinandersetzungen abgeschlossen seien beziehungsweise für die Gegenwart nicht mehr gelten würden. So konnten auch einzelne feministische Künstlerinnen mit Bedeutung belegt werden. Beispielsweise wurde die Künstlerin Eleanor Antin als Vertreterin einer feministischen Bewegung bezeichnet, die Körperdarstellungen in den 1970er Jahren zur Disposition stelle.[172]



Abb. 55: Eleanor Antin, *Representational Painting*, 1971

[170] Es wurde jedoch keine entsprechende Literatur genannt.
[171] Mühling, Matthias (2004b), S. 31.
[172] Die Werke dieser Künstlerinnen spielen in feministischen Kunstgeschichtsdiskursen eine bedeutende Rolle, vgl. z. B. Reckitt/Phelan 2001.

Laut Mühling kämpfte Antin „mit dem Einsatz ihres eigenen Körpers wider die starre Ordnung im Gegenüber von Mann und Frau an […]“[173]. *Selbst, Inszeniert* präsentierte Antins Film *Representational Painting* (1971) (Abb. 55). Das Video zeigt das Gesicht der Künstlerin, wie sie sich selbst mit einem Kajalstift zu schminken versucht. Die Gesten sind jedoch verunsichert, da sie sich statt (seitenverkehrt) in einem Spiegel als Gefilmte in einem Monitor (außerhalb des Bildausschnittes) betrachtete. Der Monitor übertrug ihr Spiegelbild im Closed-Circuit-Verfahren. Im Katalogtext heißt es

> „Sie [Antins Videoarbeiten] hinterfragten seit Ende der sechziger Jahre unablässig der Dekonstruktion ausgesetzte Kategorien, wie die des Subjekts, seiner Identität und seines Geschlechts. Aber vor allem fragen sie nach den Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung dieser Kategorien.“[174]

In der Formulierung „der Dekonstruktion ausgesetzte Kategorien“ drückt sich eine Distanzierung gegenüber der Annahme aus, diese Kategorien seien konstruiert. Doch auch wenn sich die Kunsthalle von der Aussage des Werkes Antins distanzierte, wertete sie die Künstlerin und ihre feministische Arbeit auf: Antins Videoarbeiten wurden einerseits als repräsentativ für Kunst vorgestellt, die im Zuge feministischer Bewegungen Darstellungskonventionen des weiblichen Körpers verhandelten. Darüber hinaus wurde sie aber andererseits auch als eine der „Pionierinnen der Videokunst“[175] bezeichnet: Sie sei eine der Ersten, die das Medium nicht nur medienreflexiv genutzt, sondern auch für inhaltliche Belange einsetzt habe.[176]

Mit *Selbst, Inszeniert* wurde zu einer Aufwertung des Status' von auch als feministisch bezeichneten Künstlerinnen und ihrer Kunst beigetragen, die aber ausschließlich auf Werke der 1970er Jahre beschränkt blieb. Auch wurden diese Werke durch die Ausstellung zum kunsthistorischen Kanon hinzugefügt. Die Ergänzung des Kanons um feministische Künstlerinnen sowie Argumente feministischer Wissenschaft waren jedoch allenfalls eine Ergänzung: So wurden die Künstlerinnen in die Kategorien und Klassifikationen des tradierten Diskurses eingefügt. Antin wurde beispielsweise als eine „Pionierin“ der Videokunst bezeichnet, wodurch sie zu einer der vielen Vorreiter und zunehmend mehr werdenden Vorreiterinnen in der Kunstgeschichte wurde. Die Konstruktion des Pionier- oder

173 Mühling, Matthias (2004b), S. 32.
174 Ibid.
175 Ibid.
176 Vgl. Ibid.

Pionierin-Seins und dessen Rolle im kunsthistorischen Diskurs sowie dessen Konsequenzen wurden jedoch nicht hinterfragt und die Strukturen des kunsthistorischen Meisterdiskurses wurden somit nicht problematisiert.

In den 1990er Jahren wurden vereinzelt auch zeitgenössische Werke als genderanalytisch intendierte Interpretationen in die Wissensordnung der Hamburger Kunsthalle einbezogen. So wurden Werke von Annette Messager und Mike Kelly in Sammlung und Ausstellungen aufgenommen und in den Beschreibungen die geschlechtliche Codierung von Kunstgattungen und Materialen thematisiert. Auch der Umgang mit einer Arbeit von Barbara Kruger, die angewandte und trotzdem künstlerisch legitimierte Werke schaffe, ist exemplarisch.

Von Messager befinden sich in der Sammlung der Kunsthalle drei Kunstwerke: *Ma collection de proverbes* (1974), *Mes Vœux* (1988/89) und *Les Restes* (1998). Einzelne dieser Werke wurden beständig an unterschiedlichen Orten in der Dauerausstellung präsentiert. Sie wurden in einem Flyer zur Dauerausstellung mit Abbildungen dargestellt und beschrieben. Diese Gesten der Kunsthalle be-/erzeugten die Anerkennung der Arbeiten Messagers. So auch die Tatsache, dass sie 1999 eine Einzelausstellung erhielt und dafür laut dem Ausstellungskatalog eine weitestgehend freie Raumauswahl hatte. Die Künstlerin entschied sich für den Kuppelraum, um darin ihre großformatige retrospektive Arbeit *DépendanceIndépendance* zu zeigen. Diese hatte sie 1995 für eine Ausstellung in Bordeaux entwickelt. *DépendanceIndépendance* war seither an unterschiedlichen Orten gezeigt worden und war nun für die Kunsthalle überarbeitet worden. Die Arbeit bestand aus Materialien, die den traditionell niederen und weiblich konnotierten Gattungen zugeordnet werden können. Dies wird in dem Begleittext im Katalog explizit formuliert: „Privates Erleben, in häuslichem, handwerklichem – weiblichem – Material zum Ausdruck gebracht, wird […] öffentlich und begehbar."[177] Diese Verknüpfung wurde jedoch nicht hinterfragt – und somit forciert und fortgeschrieben. Die Ausstellung sollte aber zur Aufwertung „minderwertiger Materialien"[178] beitragen, welche Messager in ihren Arbeiten verwenden und thematisieren würde. Dieser Prozess implizierte auch eine Würdigung der ausgestellten Werke und der Künstlerin. Hier fand also trotz der explizit benannten Verknüpfung von tradierten Strukturen deren Aufrechterhaltung durch eine Ausnahmeregelung statt. Diese wird dadurch möglich,

[177] Christoph Heinrich im Vorwort von: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1999a).
[178] Giesen, Sebastian (1999), ohne Seitenangabe.

dass die Ergebnisse geschlechtsspezifischer kunsthistorischer Forschung[179] ausblendet wurden. Diese Annahme stützt auch die Ausblendung feministischer Forschungsergebnisse in anderen Expositionen[180] von Messagers Werk. Beispielhaft führt dies die Interpretation des Werkes *Mes Voux* (1992) im Kunsthallenführer von 1997 vor. Darin werden ebenfalls feministische Forschungsergebnisse ignoriert:

> „Da schichtet und stapelt es sich, Rahmen überdecken andere Rahmen. An langen Fäden hängen Schwarzweißfotografien menschlicher Körperteile in schlichten schwarzen Rahmen, die sich zu einer Kreisform zusammenfinden. Annette Messager läßt sich von den Votivgaben der Wallfahrtsorte inspirieren, wo sich gemalte Tafeln, Fotografien, Gliedmaßen aus Wachs und Holz drängen. Sie alle berichten vom menschlichen Jammern, aber auch von den glücklichen Momenten des Lebens. Die Künstlerin eignet sich diese Form des Erzählens an, um ihre Wünsche zu formulieren. Sie berichtet aber nicht von der Hinfälligkeit des Körpers, sondern von seiner Empfindungsfähigkeit. Gesicht und Körper werden in überraschende Teile zergliedert: Die Nase in Untersicht, obszön ausgestreckte Zungen, geöffnete Lippen, Nabel, Brustwarzen, männliche Glieder. Sie spielt mit der Attraktivität der einzelnen Körperpartien und verhöhnt zugleich jeden Voyeurismus. Die Fotografie in ihrer Schamlosigkeit und Unverfrorenheit wird genossen und zurückgewiesen.“[181]

Obgleich die Thematik des Werkes an die Diskurse feministischer Forschung anknüpft, die tradierte Blickregime sowie heteronormative, zweigeschlechtliche Körperkonstruktionen befragen, werden diese Diskurse nicht benannt. Die Information zu dem Werk *Ma collection de proverbes* im Sammlungskatalog von 2007 belegt, dass auch in diesem Jahrzehnt keine Bezüge zu feministischer Forschung im Hinblick auf die künstlerischen Arbeiten Messagers von der Kunsthalle genannt wurden. Diese lautet: Messager habe „49 frauenfeindliche Redensarten aus ihrer Heimat [gesammelt] und stickte sie auf Leinentücher. Diese stereotypen, traditionell das Weibliche verkörpernde Mußetätigkeit wird hier zum reflexiven,

---

[179] Exemplarisch für erste Diskussionen zu dieser Thematik siehe beispielsweise das Kapitel „‚Männliche' und ‚weibliche' Künste? Geschlechterverhältnisse in Kunstgattungen und Medien“ in: Lindner, Ines et al. (Hg.) (1989), S. 200–331.

[180] Exposition ist hier im Sinne Bals gemeint.

[181] Frenssen, Birte (1997).

selbstkritischen Medium."[182] Der Verweis auf die Zuschreibung an das Weibliche entspricht dem dekonstruktivistischen Theorieansatz der Gender Studies[183] – dennoch blieb ein entsprechender Verweis aus.

In der Diskussion der Arbeiten des Künstlers Mike Kelly wurde ebenfalls keine Verbindung zu feministischer Forschung hergestellt, obgleich auch in diesem Fall die Beschreibungen Parallelen zu deren Argumentation aufweisen. Beispielsweise werden Kellys Arbeiten in dem Katalog der Ausstellung *Family Values* (1996) in einem mehrere Seiten umfassenden Artikel unter dem programmatischen Titel „Mike Kelly. Kein ganzer Kerl"[184] vorgestellt und ausführlich diskutiert. Sie seien

> „eine einzige Provokation gegen eine sich als Domäne des Männlichen gerierende Kunst. Immer wieder bezieht sich Kelly in seinen Werken auf die amerikanische Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte, auf die Werke der Abstrakten Expressionisten oder der Künstler der Minimal Art, ‚doch er ersetzt die angeblich männliche, existentielle Energie solcher Arbeiten durch eine weibliche Alternative, die durch das auf vorgegebenen Mustern basierende Kunsthandwerk exemplifiziert wird'. Kellys Material ist betont handarbeitlich: genäht, geklebt, gehäkelt und verknotet."[185].

In diesem Abschnitt wird einerseits die Verknüpfung von Männlichkeit, Kunst und Künstlerschaft in Frage gestellt und zugleich eine ‚weibliche' Alternative konstruiert, die auf die tradierten geschlechtsspezifischen Zuschreibungen zurückgreift. Die Konstruktion der Geschlechterdifferenz dient der Argumentation für den Widerstand Kellys gegen die Männlichkeitszuschreibungen in der Kunst. Exemplarisch dafür ist auch Kellys Arbeit *They see God* (1989): Eine Matratze mit einem handwerklich ungeschickt gefertigten Überzug aus bunten Filzflecken. Die Decke wird als Metapher für Kirchenfenster interpretiert: Kelly mache das Bett zu einem „verklärten Ort eines Gottesdienstes". Die darin ausgedrückte „Hingabe" wie auch das handwerkliche Ungeschick würden „der großen Geste einer sich männlich verstehenden Kunst zutiefst widersprechen"[186].

---

182 Heinrich, Christoph/Nicola Müllerschön (Hg.) (2007), S. 99.
183 Vgl. Kapitel II.1.
184 Heinrich, Christoph (1996c).
185 Ibid., S. 34, darin zitiert: Elisabeth Sussmann, „Katholische Vorlieben", in: *M. K. – Katholische Vorlieben*, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München, 1995, S. 9.
186 Ibid.

Dass die Interpretation Kellys wie auch in Messagers Arbeiten Bezüge zu feministischer Theorie aufweisen, diese aber nicht benannt werden, lässt mich schließen, dass feministische Kunstgeschichtsforschung entweder unbekannt war oder aber ignoriert wurde. Somit konnten Werke einzelner Künstlerinnen und Künstler auch ohne eine systematische Hinterfragung der kunsthistorischen Strukturen in geschlechterspezifische Zusammenhänge gestellt werden.

Meine Argumentation wird auch von der Interpretation der Arbeiten von Barbara Kruger gestützt. Der Artikel im Katalog *Family Values* ist getitelt mit „Kunst zur Bewußtseinsbildung“[187]. In ihm wird Krugers Werk als „Kunst“ bezeichnet und zugleich als angewandt beziehungsweise funktional beschrieben. Dennoch sollte das Werk mit dieser Geste nicht, wie traditionell, abwertend markiert werden. In dem Artikel wird vielmehr explizit auf ihren „Seitenwechsel“[188] verwiesen: von der Grafik-Designerin zur Künstlerin, von der Werbung zum „Kunstwerk“[189]. Positiv wird geurteilt: „Ihre Kunst sieht Kruger als ein Mittel der Bewusstseinsbildung an – nicht weniger und nicht mehr als ihre Bücher, ihre Lehre oder die Diskussionsveranstaltungen und Ausstellungen, die sie ausrichtet. Alles ist Teil eines großen Werkes.“[190] Krugers Werk wird nicht durch seine Funktionalität abgewertet, wie dies auf Basis der traditionellen Kategorien Angewandte Kunst versus autonome Kunst der Fall gewesen wäre. Die Bezeichnung „großes Werk“ entspricht der Rhetorik, die der Stilisierung zum Künstlergenie dient. Diese Aufwertung erfährt das Werk auch mit seiner feministischen Thematik, auf die explizit hingewiesen wird: Kruger nutze ihre beruflichen Kenntnisse als Werbefachfrau „für eine aufklärerische, engagierte und feministische Kunst“[191]. Ebenso werden in einem etwa zehn Jahre später erscheinenden Flyer zu „Amerikanischer Kunst der 80er und 90er Jahre“ ihre feministischen Bezüge mit der gleichen Formulierung positiv bewertet. Der Flyer bezieht sich auf das unbetitelte Plakat, das schon in *Family Values* ausgestellt worden war:

> „Als Graphik-Designerin lernte Barbara Kruger (geb. 1945) die Strategien der Werbung aus nächster Nähe kennen. Seit 1979 setzt sie diese Kenntnisse in aufklärerischen, feministisch engagierten Werken ein. In dem hier gezeigten Billboard prangert sie Karriere und Wohlstand als Grundpfeiler des

187 Heinrich, Christoph (1996a), S. 60.
188 Ibid.
189 Ibid.
190 Ibid.
191 Ibid.

männlichen Bewusstseins an: Du kannst dein Geld nicht ins Grab mit dir zerren.“[192]

In der Hamburger Kunsthalle wurden vor allem in den 1990er Jahren Werke präsentiert, die als genderanalytisch intendiert gekennzeichnet wurden. Es wurden aber in der Regel keine expliziten Bezüge zu feministischer Forschung und der Gender Studies hergestellt. Meine Schlussfolgerung daraus ist, dass dadurch die allgemeingültige politische Dimension ausgeblendet werden konnte, und somit auch ‚kritische' Künstler/-innen als Genies in den Kanon eingehen konnten.

VI.2 Verwerfen feministischer Lesarten

Meine These, dass durch eine weitreichende Ausblendung feministischer Forschung die tradierte Wissensordnung fortgeschrieben werden konnte, wird dadurch unterstützt, dass vereinzelt feministische Positionen explizit benannt und verworfen wurden. Dies zeigen Beispiele aus den 1980er, den 1990er Jahren sowie aus diesem Jahrzehnt.

1980 wurden die künstlerischen Arbeiten von Ferdinand Khnopff in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt (25. April bis 16. Juni 1980). Die Ausstellung entstand in Kooperation des Ministère de la Communauté française de Belgique mit dem Musée des Arts Décoratifs (Paris), dem Musée royaux des Beaux-Arts (Brüssel) und der Hamburger Kunsthalle. Die Retrospektive des Werkes des Symbolisten Khnopff umfasste überwiegend Gemälde und Zeichnungen, aber auch einige Drucke und wenige Skulpturen, die überwiegend Frauendarstellungen waren.[193] In der Hamburger Kunsthalle wurden Khnopffs Werke im Kuppelsaal mit dem Ziel präsentiert, die Atmosphäre eines „Kultraums“ zu erzeugen: es sollte den „Lebenstraum“ spiegeln, in dem Khnopff und seine Sammler lebten und agierten und in deren Kontext die „ästhetischen Fluchtwelten“[194] Khnopffs entstanden. Es wurden verschiedene Interpretationsangebote für die zahlreichen Frauenbilder geliefert, die allerdings sehr unterschiedlich ausfielen. Hofmann etwa vertrat die These, Khnopff widersetze sich mit seiner Darstellung der Ausbeutung der Frauen. Auf Khnopffs Bildern würde

192 Heinrich, Christoph (1997).

193 Die Auswahl der Werke divergierte leicht an den drei Ausstellungsorten wie auch die Einbindung der Ausstellung an dem jeweiligen Ort. Während die Ausstellung in Paris in den Jugendstilräumen der ständigen Schausammlung des Museums zu sehen war, was Hofmann als ein „Vor- und Nachspiel“ bezeichnete, wurde die Ausstellung in Brüssel und in Hamburg mit der Malerei von Zeitgenossen Khnopffs ergänzt oder besser: konfrontiert. Vgl. Hofmann, Werner (1980), S. 9.

194 Ibid., S. 10.

eine subversive Form der Geschlechterbeziehung angestrebt – die gleichgeschlechtliche Partnerschaft –, welche die traditionelle Form der Geschlechterbeziehung negiere. Damit stünde er im Gegensatz zu einigen seiner Zeitgenossen: Während der Nutzen von Frauen auf den Bildern von Zeitgenossen wie Constantin Meunier und Henri de Groux aus ökonomischer Perspektive dargestellt sei, degradiere Félicien Rops sie zu erotischen Objekten.[195] Gründe für eine angeblich unerotische Art der Frauendarstellung bei Khnopff fand hingegen Günther Metken auf einer biografischen Ebene: Der Maler sei in seine Schwester verliebt gewesen, was in der Darstellung zweier charakteristischer Frauentypen Ausdruck fände: „ Virgo und femme fatale".[196] Bruder und Schwester, deren Liebe auf Sexualität verzichtete und die nur in Blicken liebten, stellten in ihrer Verbindung den vollständigen zweigeschlechtlichen Menschen Platons dar, der noch nicht durch die Scheidung der Geschlechter gespalten ist.[197] Auch Franz Boenders unterstrich in „Maskerade zu Fernand Khnopff"[198], dass Khnopff mit seinen Frauendarstellungen kein erotisches Interesse verfolgte. Diese These sah er darin belegt, dass die Dargestellten aus seiner Sicht zu keinerlei Emotionen fähig seien:

> „Die Welt von Burne-Jones [Sir Edward Colin Burne-Jones, englischer Maler, 1833-1989] ist wie die Khnopffs der Nicht-Kommunikation gewidmet, der äußeren Einsamkeit, einer erstickenden, eiskalten Stille. Diesen Frauentypus malte der Meister [Khnopff] allerdings nur bis 1910; und er malte ihn immer mit viel Liebe und Delikatesse; das festzuhalten ist wichtig, denn ein bornierter Feminismus könnte den Maler sonst in den Dreck ziehen."[199]

An dieser Stelle taucht unvermittelt der Begriff „Feminismus" auf, der in dem Katalog ansonsten keine Rolle spielt. Boenders wirft Feministinnen vor, dass sie den Künstler aufgrund seiner Frauendarstellung aburteilten. Dies versucht der Kunsthistoriker durch seinen Einwand zu unterbinden, dass Khnopff die Kategorie des „einsamen Frauentyps"

---

195 Obgleich das Thema weiblicher Geschlechterrollen in der Ausstellung laut Hoffmann so zentral stand, führte er diese These nicht weiter aus und blieb auch einen Beleg schuldig. Dies holte auch keiner der folgenden sieben Artikel des 270 Seiten umfassenden Katalogs nach. Stattdessen wurden beispielsweise die literarischen Aspekte von Khnopffs Werk besprochen, vgl. Juin, Hubert (1980) oder das Werk hinsichtlich seiner Modernität untersucht, vgl. Metken, Günther (1980).

196 Metken, Günther (1980), S. 36.

197 Ibid., S. 35.

198 Boenders, Franz (1980).

199 Ibid., S. 95.

mit „viel Liebe“ und „Delikatesse“[200] malte. Boenders verurteilt feministische Interpretationen als einfältig, dumm, begriffsstutzig und pauschalisiert undifferenziert. Seine Verteidigung des Künstlers gegen einen, wie er behauptet, unnachgiebigen Feminismus unterstreicht er dadurch, dass er ihn als „Meister“ bezeichnet und ihn somit auf der ‚sicheren Seite' des Diskurses positioniert. Dieses Beispiel zeugt von der Abgrenzung eines Künstlers und seines Werkes gegen ein mögliches feministisches Urteil, dessen Hintergrund der Autor nicht näher definiert, dem er dennoch unterstellt, ungerechtfertigt zu sein. Der emotionale Duktus der Aussage lässt den Schluss zu, dass es nicht um eine fachlich begründete Diskussion geht, sondern um eine persönlich motivierte Defensive.

Während das erste Beispiel einen Künstler betrifft, der vermutlich – wenn überhaupt – nicht in einem positiven Kontext in feministischen Kreisen diskutiert worden ist,[201] stellt sich dies im nächsten Beispiel aus den 1990er Jahren anders dar. Rosemarie Trockels künstlerische Arbeiten wurden in der Wissenschaft als Exempel feministischer Kunst diskutiert.[202] In den Diskursen der Hamburger Kunsthalle hingegen wurden feministische Interpretationsansätze der Arbeiten der Künstlerin, die die Zeitschrift *Kunstforum International* als „des Feminismus vielleicht liebstes Kind wider Willen“[203] bezeichnete, wiederholt explizit abgelehnt.

Bei Trockel handelt es sich um eine Künstlerin, deren Werke Ende der 1990er Jahre auf dem Kunstmarkt bereits hoch gehandelt wurden.[204] Sie war demnach auf dem Kunstmarkt legitimiert, was sich auf Institutionen, die diese Künstlerin vertraten, übertrug. Auch in der Kunsthalle wurden Trockel und ihre Arbeiten geschätzt. Dafür spricht zum Beispiel, dass die Werke *Leopoldo I + II* (1993), *Maculata I + II* (1993), *Hund* (1994) und vier unbetitelte Arbeiten (zwei von 1994, zwei von 1996) für die Sammlung der Kunsthalle gekauft wurden. Die Künstlerin erhielt des Weiteren 1997 einen „Künstlerraum“ in der Galerie der Gegenwart,[205] wo sie die Werke zusammenstellte (Abb. 56).

---

200 Delikatesse ist in diesem Kontext ein merkwürdig gewählter Begriff, der dem sexuell konnotierten Wort „vernaschen“ nahe steht.

201 Dies ließ sich leider nicht anhand einer Analyse der Rezeption in den öffentlichen Medien verifizieren.

202 Anne Wagner liefert z.B. eine Übersicht über die Diskussion Trockels als eine „feministische Künstlerin“, vgl. Wagner, Anne M. (1992).

203 Jocks, Heinz-Norbert (1999).

204 Vgl. Graw, Isabelle (2003), S. 185-186, sowie 223ff.

205 Wie bereits in Kapitel VII. dargestellt.

Arbeiten in verschiedenen Materialien, Dimensionen und Kontexten zu realisieren.

1984, in der Düsseldorfer Ausstellung *von hier aus*, zeigte Schütte *Hauptstadt II* als acht quaderförmige Pfeilerattrappen. Das Bild war also zugleich Bildträger, es war Ausstellungsarchitektur und Ausstellungsobjekt in einem. Das Bild ist zugleich Skulptur und Architekturelement.

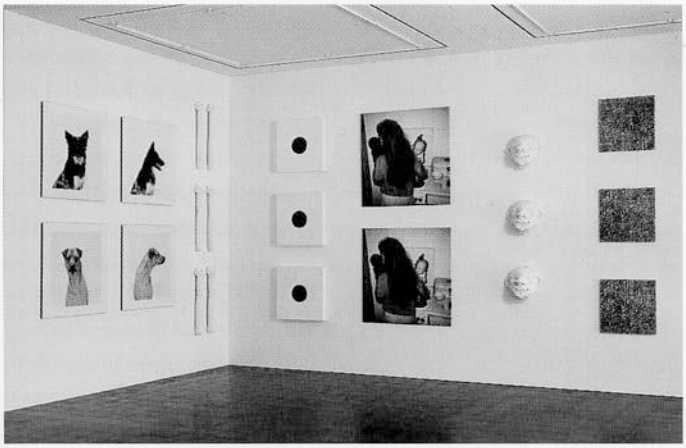
»Ich arbeite nie in Variationen, formales Weitergehen reizt mich nicht. Jede Skulptur ist ein in sich geschlossener Kreis. – Als großes Ganzes, als weiten Bogen könnte ich das

dreidimensionale Modelle ausgeführt hat. Eines wurde zum *Modell für ein Museum* (1982), bei dem Schautafeln zu beiden Seiten des Einganges Brennöfen zeigen: Dieses Museum ist eine Verbrennungsanlage, in der die Kunstwerke vernichtet werden. Es sind Skulpturen der Macht, der Zerstörung, des Todes. Schütte selbst bezeichnete sie als »Alptraum von Finsternis und Zerstörung.«

Hauptstadt II erweist sich als ein Motivrepertoire. Bedeutungsvoll ist die Installation aber auch, weil Schütte darin die Grenzen zwischen Architektur, Dekor, Figuration und Abstraktion aufhebt. In allen Gattungen ist Schütte zu Hause. Wie selbstverständlich wechselt er von der Zeichnung zum Modell, vom Malerischen zum Plastischen und zur Installation.

Rosemarie Trockel

Speziell für diese Raumsituation hat Rosemarie Trockel (geb. 1952) mehrere Arbeiten zusammengeführt. Jede Einzelarbeit ist seriell angelegt. In der Art von Polizeiphotos sind zwei Hunde en face und im Profil photographiert. Eine Türrolle zum Stoppen von Zugluft, die mit einem Dackelkopf endet, ist bandagiert



Rosemarie Trockel, *Ohne Titel*, 1993-96, Hamburger Kunsthalle

Abb. 56: Aus dem Flyer *Neue Skulptur I*

Sie war zum Zeitpunkt der Eröffnung die einzige Künstlerin, der die Anerkennung über die Einrichtung eines quasi eigenen Raumes zuteil wurde. Auch erhielt sie 1998 die Möglichkeit, ihre Werke in einer monografischen Ausstellung in der Kunsthalle zu zeigen. Im

Katalogvorwort wurde sie in die Ahnenreihe nobilitierter Künstler eingereiht: „In der Hamburger Kunsthalle setzt diese Ausstellung eine Folge von ersten großen Museumspräsentationen jüngerer deutscher Künstler fort: 1991 Stephan Huber und Raimund Kummer, 1992 Olaf Metzel sowie – zusammen mit den Deichtorhallen – Gerhard Merz, 1994 Thomas Schütte."[206]

Auffallend ist, dass in den Diskursen über Trockel Feminismus durch zahlreiche Abgrenzungen oftmals einen negativen Referenzrahmen bildete. So etwa in den Texten zur Verortung von Trockels Werken in den Räumen der Galerie der Gegenwart. Bei deren Einrichtung sollte Trockels Werkgruppe ursprünglich neben der Photoinstallation *Mes Voeux* (1992) von Messager platziert werden. Trockel wollte, so berichtete Peter Sager in einem Artikel im *magazin* der Zeitung *Die Zeit*, ihre Foto- und Stickarbeiten jedoch nicht, wie vorgesehen, im selben Raum zeigen, in dem Annette Messagers Werk präsentiert wurde. Schneede wurde dazu zitiert mit den Worten: „Sie möchte in keiner Feministinnenecke sitzen, verständlich', sagt Schneede, ‚wir wollen ja auch keine Frauenecke.' So wechselte Annette Messagers Fotoinstallation von der ersten in die zweite Etage."[207] Aus dem Bericht wird deutlich, dass gedacht war, die Arbeiten der beiden Künstlerinnen nebeneinander zu präsentieren. Davon war aber Abstand genommen worden, um die Werke der Künstlerinnen nicht in eine „Ecke" abzudrängen. Das Werk Trockels sollte weder der Kategorie Feminismus noch jener der Künstlerinnen zugeordnet werden, die negativ belegt zu sein scheinen. Die Werke Messagers wurden ohne Begründung umgehängt. Ihr Werk wurde nun unter der formalästhetischen Kategorie „Installationen I" geführt, Trockels dagegen unter „Neue deutsche Skulptur".[208]

Explizite Abwertungen des Feminismus finden sich auch in anderen Beschreibungen von Trockels Arbeiten. In dem Kunsthallenführer, der 1997 mit Eröffnung der Galerie der Gegenwart erschien, wird der Werkkomplex von Trockel folgendermaßen kommentiert:

> "Solche und andere Konnotationen des Weiblichen stellt Trockel hier zur Debatte: das Häusliche, Nicht-Öffentliche – Konventionen, die im Allgemeinen in der Kunst nicht thematisiert werden; zumindest nicht, als Trockel Ende der siebziger Jahre ihre künstlerische Laufbahn begann. Ohne feministisches Dogma erhöht sie mit Witz und Klugheit ihre Motive mit Hilfe

206 Vorwort in: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1998b).
207 Sager, Peter (1997a), S. 32.
208 Eine Erläuterung dieser Kategorien blieb aus, vgl. Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1997b).

> arrivierter Verfahrensweisen ihrer Künstlerkollegen. Sie hat sie verdoppelt und seriell sortiert, sie hat sie abgegossen überdimensional verpackt und sechs Werkserien übereck zu einem Ensemble vereint.“[209]

Dieses Zitat verweist auf mehrere Diskurse: Zum einen wird davon ausgegangen, dass Ende der 1970er Jahre „das Häusliche, Nicht-Öffentliche“ sowie „Konventionen“ keine Themen in der Kunst waren. Dabei wird völlig ausgeblendet, dass eine Vielzahl von Künstlern und Künstlerinnen das Motto „Das Persönliche ist politisch“, das die genannten Aspekte umfasst, in ihren Arbeiten sehr wohl thematisierte. Zahlreiche Werke entsprechender Künstlerinnen wie Valie Export, Hanna Wilke, Annegret Soltau, Ulrike Rosenbach befinden sich sogar heute in der Sammlung der Kunsthalle. Es sind Künstlerinnen, die vielfach in feministischen Zusammenhängen diskutiert wurden und sich selbst ebenfalls als feministische Künstlerinnen bezeichnen. Es werden hier demnach also feministische Diskurse tabuisiert. Zum anderen wird eine Gegenüberstellung von Feminismus und Künstler/-insein erzeugt, die ein anerkanntes ‚feministisches Künstler/-innen-Sein’ ausschließt. Trockels Arbeiten werden aufgewertet, indem ihre Position als ausdrücklich *nicht-feministische* konstruiert wird. Ihre Arbeiten seien stattdessen „witzig und klug“, was darauf basiere, dass sie „arrivierte Verfahrensweisen von Künstlerkollegen“ benutze. Hier wird explizit Künstlertum mit Männlichkeit verknüpft und auf Trockel übertragen. Zugleich wird Trockel jedoch durch dieselbe Behauptung in eine passive (weibliche) Rolle gebracht, denn diese ruft ebenso die Assoziation auf, Trockel übernähme künstlerische Techniken ihrer männlichen Kollegen, die *jene* erfolgreich entwickelt hätten. Diese Strategie wird als Gegenstück zu feministischer Dogmatik gesetzt. Trockel wird als passiv und reproduktiv gekennzeichnet – und damit nach traditionellem Muster weiblich. Die Analyse des in ihrem „Künstlerraum“ ausliegenden Flyers unterstützt meine These. Dessen Text basierte auf demselben Diskurs:

> „Der verfremdete Umgang mit den Motiven deckt Formverwandtschaften auf und macht die Fragwürdigkeit von Bewertungen sichtbar. Die Strickbilder beispielsweise verweisen auf frauenspezifische Handarbeit und sind zugleich Anspielungen auf die Ähnlichkeit von Mustern und Rollenklischees.

[209] Kliege, Melitta (1997), S. 84.

> Trockel macht klischeebehaftetes Material kunstwürdig, verbindet Material weiblicher Tätigkeit mit der von Männern geprägten Kunstästhetik.“[210]

Es wird, essentialistischen Ansätzen folgend, davon ausgegangen, dass es weibliche Tätigkeiten und ein entsprechendes Material gäbe. Jedoch findet sich kein Verweis darauf, dass es sich hier um ein historisches sozialkulturelles Konstrukt handelt. Stattdessen wird nur von einer Bewertung gesprochen: die von Männern geprägte Kunstästhetik würde höher eingeschätzt als die „Frauentätigkeiten“. Durch Trockels Übertragung dieser Ästhetik auf das ‚Niedere’ würde jenes aufgewertet werden.

Trockels künstlerische Arbeit wurde auch in ihrer monografischen Ausstellung 1998 in der Kunsthalle auf Seiten der ‚hohen’ Künste angesiedelt und explizit gegenüber Frauenkunst und Feminismus positioniert. So in der Definition von Trockels Gestricktem als Kunst in dem Artikel „Die Wolle, das Stricken und das Nachdenken über Kunst in gestrickten Bildern“ von Schneede im Ausstellungskatalog: Trockels Werk sei „durchsetzt von Referenzen, Referenzen immer auch auf die Kunst “[211]. So wird beispielsweise über das Motiv der aus Wolle gestrickten Bilder der Bezug zur Kunstgeschichte und deren ‚Meister’ gebildet. Die serielle Verwendung von Logos wie dem Wollsiegel, dem Playboyhasen oder dem Plus- und Minuszeichen wurde mit dem Motiv der US-Dollarnoten von Andy Warhol verglichen.[212] Diese Vergleiche würdigen und nobilitieren Trockels Arbeiten. Auch das Medium Wolle und die Tätigkeit des Strickens, die laut Kunsthalle „im Unterschied zu allen anderen Materialien und Herstellungsweisen in der Kunst eine Konnotation gemeinsam [haben], die des Weiblichen“[213], wurde aufzuwerten versucht. Diese waren, als Trockel 1985 damit begann, „weit unterhalb der Kunst angesiedelt“[214]. Dieser Hinweis rehabilitiert sie und distanziert ihre Arbeiten in den 1990er Jahren davon. Sie kann somit als ‚Vorausdenkerin’ dargestellt werden und wird entsprechend dem Künstlergenie im tradierten System der Kunstgeschichte positioniert. Ein weiterer Aspekt belegt ihr angebliches Genie: Dass Trockel sich durch Serialität und industrielle Fertigung vom traditionell weiblich gedachten Handwerk unterscheidet und die Weiblichkeit somit selbst überwinde. Dieser Aspekt sei, laut Schneede, der Ausgangspunkt der Künstlerin:

---

210 Heinrich, Christoph/Dörte Zbikowski (1997).
211 Schneede, Uwe M. (1998), S. 18.
212 Vgl. Ibid.
213 Ibid.
214 Ibid.

> „Sie wollte herausfinden, ob das negative Klischee überwunden werden kann, wenn der handwerkliche Aspekt aus dem ganzen Komplex herausfällt: ‚Ich wollte wissen, woran es liegt, daß eine Arbeit früher und heute oft von Frauen als peinlich eingestuft wird, ob das von der Umgehensweise mit dem Material abhängt oder ob das wirklich am dem Material liegt'."[215]

Nach Schneede zeigen Trockels Arbeiten, dass „typisch weibliche-häusliche, aus der Perspektive der Kunst ‚peinliche' Handarbeit dennoch zur Kunst tauge, ohne als ‚Frauenkunst' kategorisiert oder abgetan werden zu können"[216]. Trockels Kunst wird von „Frauenkunst" mit der Formulierung unterschieden, sie produziere „*Kunst* in gestrickten Bildern". Somit werden auch hier eine traditionelle „Frauenkunst" wie feministische Intentionen verworfen und Trockel als Ausnahmekünstlerin konzipiert.

VI.3 Zusammenfassung

Es wurden in der Hamburger Kunsthalle in der 1980er Jahren Ausstellungen gezeigt und Werke in die Sammlung aufgenommen, die explizite Feminismus und Gender behandelten. Diese konnten Diskontinuitäten in der Fortschreibung der tradierten Wissensordnung erzeugen. Manche Werkinterpretationen und Ausstellungen hatten durch ihre über die Ausstellung hinausweisende Konzeption auch das Potenzial, weiterreichende Brüche in der Wissensordnung zu erzeugen. Doch kritische Auseinandersetzungen mit der Wissensordnung wurden immer wieder eingeschränkt, indem sie vornehmlich auf die jeweilige Ausstellung oder das einzelne Werk bezogen wurden. So wurden in den 1980er Jahren zwar vereinzelt auch Werke feministischer Künstlerinnen in die Sammlung aufgenommen oder ausgestellt. Diese Themen kamen jedoch meist nur explizit zum Ausdruck, wenn die Künstlerin die Möglichkeit erhielt, selbst eine Aussage über ihr Werk zu treffen (die sie in einigen Fällen immerhin erhielten!). Diese feministischen Ansätze und ihr mögliches politisches Potenzial wurden jedoch nicht in den allgemeinen Aussagen und Theorien über Kunst, Kunstschaffen und Künstlerschaft, das in der Kunsthalle vermittelt wurde, aufgegriffen. So konnten sie als eine singuläre Position verstanden werden und ihr politisches Potenzial wurde tabuisiert. In den 1990er Jahren entwickelte sich ein zunehmendes Interesse an den feministischen Inhalten – mit Ausnahme der Ausstellung *Eva und die Zukunft*, die

[215] Ibid.
[216] Ibid.

schon Mitte der 1980er Jahre feministische Themen aufgriff: Es wurden explizit in einzelnen Ausstellungen und Werkinterpretationen in der Hamburger Kunsthalle feministische und geschlechteranalytische Perspektiven formuliert. Diese potenziell kritischen Ansätze blieben jedoch zumeist weiterhin auf einzelne Ausstellungen und Werke bezogen, so dass die tradierten, geschlechtlich kodierten Strukturen der kunsthistorischen Diskurse fortgeschrieben wurden. So wurde zwar postuliert, feministische Perspektiven einzunehmen – zum Beispiel in *Eva und die Zukunft* eine feministische auf das Bild der Frau in der Kunst –, doch dieses Konzept wurden durch konterkarierende Ausstellungspraktiken unterlaufen, so dass die tradierten Muster aufrechterhalten blieben. In anderen Fällen wurden punktuell feministische Positionen nur durch die Konzeption von Ausstellungen durch externe Personen in der Kunsthalle aufgenommen. Teilweise, wie im Fall von *John, der Frauenmörder*, wurden sie sogar als Meinung ‚Anderer' markiert und abgewertet. Eine andere Variante, feministische Positionen aufzugreifen, doch die Wissensordnung fortzuschreiben, war, dass bestimmte Werke mit Entstehungsdatum Anfang der 1970er Jahre als feministische Arbeiten deklariert wurden. Jüngere, darunter zeitgenössische, Arbeiten wurden jedoch nicht mit dem Begriff Feminismus in Verbindung gebracht. Die Aktualität feministischer Perspektiven wurde gewissermaßen als zeitlich begrenztes Phänomen inszeniert und „feministische" Künstlerinnen bzw. die Aussagen ihrer Werke wurden somit entpolitisiert. Darüber hinaus wurden nach dem Prinzip der Ausnahme die tradierte Wissensordnung potenziell störende Thesen/Interpretationen auf einzelne Werkanalysen beschränkt. Daran anknüpfende Übertragungen, die das Ordnungssystem in seiner grundlegenden Dimension in Frage hätten stellen können, blieben aus. Feministische und genderkritische Perspektiven und Fragestellungen blieben somit insgesamt – trotz der zunehmenden Berücksichtigung – aus der tradierten Wissensordnung ausgeschlossen. Der Effekt lässt sich beschreiben als Entpolitisierung. Die weitreichende politische Dimension feministischer und genderkritischer Perspektiven im Hinblick auf das gesamte kunsthistorische Systems, das die Kunsthalle re-/produzierte, blieb tabuisiert. Unterstützt wurde dieser Ausschluss des Weiteren dadurch, dass in allen Fällen – Ausnahmen bilden die Ausstellung *Eva und die Zukunft* und *John, der Frauenmörder* – trotz der fachlichen Nähe Forschungsergebnisse aus dem Bereich der Frauenforschung, feministischen Studien und Gender Studies nicht aufgegriffen und in einigen Fällen sogar explizit verworfen wurden. Eine systematische, wissenschaftlich fundierte Befragung tradierter Normen und Werte konnte somit ausbleiben, weil die weiterreichende/übergreifende Dimension der im Einzelfall aufgeworfenen Fragen nicht deutlich wurde.

In den 1990er Jahren sollte laut dem Leitbild der Kunsthalle möglichst öffentlichkeitswirksam agiert werden. Wie im Fall der ‚Künstlerinnenausstellungen' konnte das mit feministischen und genderanalytischen Idealen und Zielen verknüpfte Image, progressiv orientiert und politisch engagiert zu sein,[217] das die in diesem Kapitel besprochenen Ausstellungen auch transportierten, auf die Kunsthalle übertragen werden. Rachel Mader stellt die These auf, dass die assoziative Verknüpfung von Künstlerin-Sein, Feminismus und Gender mit Reflexion/Reflexiv-Sein förderlich sei für eine oberflächliche Integration von entsprechenden Werken und Themen in den Kunstmarkt. Mit Verweis auf die Untersuchungen von Boris Grojs und Elke Bippus verweist Mader auf den Vermarktungswert des ‚Reflexiven' in der Kunst: „Zur Logik des Neuen, die den Kunstbetrieb dominiert, gesellt sich bereits seit einiger Zeit selbstredend die Voraussetzung, dass das jeweils vorgeführte reflexiv behandelt werde."[218] Gender und Feminismus werden demnach wie auch „Frau-Sein" zu einem Werbeträger.[219] Jedoch stellt Mader heraus, dass die Vermarktung von „Geschlecht als Routinebegriff"[220] mit Komplexitätsreduktion und Banalisierung einhergeht.[221] Ich komme jedoch zu dem Ergebnisse, dass dies nicht der Fall sein muss. So setzte sich die Ausstellung *John, der Frauenmörder* äußerst differenziert mit Geschlechtertheorien auseinander. Sie wurde durch die Bewertung des Direktors dennoch ‚entpolitisiert'. Begriffe wie Reflexion, Revolution, Opposition und Überbietung verweisen auf altbekannte geschlechtsspezifische kunsthistorische Prinzipien wie das der Avantgarde. Das heißt, dass vermeintlich kritisch-subversive Positionen auch affirmativ sein können, insofern sie herrschende Erwartungen an Kritik und Subversion einlösen.[222] Auch in diesem Sinne ‚entpolitisiert' sowie die tradierte Wissensordnung fortschreibend wurden Gender und Feminismus populär und konnten gleich einem Label eingesetzt werden.

---

217 Vgl. Guth, Doris (2001) und die Diskussion in diese Arbeit in Kapitel V.
218 Mader, Rachel (2009), S. 62.
219 Ibid., S. 54.
220 Zitat von Graw in: Ibid., S. 65.
221 Ibid., S. 57ff., und 63.
222 Im Bezug auf die allgemeine Erwartung an Künstlerinnen, kritisch-subversiv zu sein, stellte Sabine Kampmann diese These auf, vgl. Kampmann, Sabine (2006).

VII Resümee

Das Ergebnis der Analyse der Ausstellungs- und Sammlungspraktiken in der Hamburger Kunsthalle ist nicht nur – wie zu erwarten –, dass darin tradierte Geschlechterkonstruktionen fortgeschrieben werden, sondern eine detaillierte Beschreibung, wie und mit welchen Praktiken dies erfolgte. Über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg wurden – meist implizit – tradierte geschlechtlich codierte Zuschreibungen aufrecht erhalten, die auf einer diskursiven Verknüpfung des hervorgebrachten Wissens mit entsprechenden Konstruktionen von ‚Weiblichkeit' und ‚Männlichkeit' beruhen. Gleichzeitig unterliegen sie einer ständigen Veränderung und sind eng mit dem jeweiligen historischen Selbstverständnis, Legitimationsdiskursen und Aufgabendefinitionen verbunden. Dabei kommt es nicht zuletzt auch zu Verschiebungen und Widersprüchen, die sich in den Ausstellungs- und Sammlungspraktiken in der Hamburger Kunsthalle finden lassen.

Auch im Museum lassen sich die in der Forschung über die Kunstgeschichtsschreibung bereits erarbeiteten Zuordnungen in den Details seiner Praktiken des Sammelns und Ausstellens wiederfinden: ‚bedeutender' Künstlerschaft wird geistige Leistung und Kreativität zugeschrieben, wie auch Intellektualität, Einfallsreichtum, Fortschritt und Autonomie. Demgegenüber werden Funktionalität, Abbildhaftigkeit, Dekorativität, und Angewandtheit mit ‚Weiblichkeit' verbunden. Werke, die in Führern, Ausstellungs- und Bestandskatalogen sowie Ankaufsberichten entsprechend interpretiert wurden, werden damit – trotz ihrer Präsenz im Kunstmuseum – als ‚niedere' Kunst charakterisiert. Da zumeist Künstlerinnen und ihre Werke durch vorwiegend implizite aber auch explizite Weiblichkeitszuschreibungen in den Diskursen der Kunsthalle markiert wurden, werden sie gewissermaßen als komplementäre Ergänzung zum eigentlichen Kanon gezeigt. Dies spiegeln sowohl die Ausstellungs- als auch die Sammlungspolitik der Kunsthalle wieder.

In den 1960er Jahren wurde die Hamburger Kunsthalle vor allem als White Cube legitimiert, in dem die Kunstgeschichte entlang von herausragenden, für deren Kanon bedeutenden Werken scheinbar objektiv vermittelt wurde. Dieser Legitimationsdiskurs beginnt in der Museumsreformbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts. Bürgerliche öffentliche Kunstsammlungen sollten gegenüber den von Geschmack geprägten Sammlermuseen des Adels abgegrenzt werden. Anstelle des subjektiven Geschmacks sollte universal gültige Kunst präsentiert werden. Die sich in der gleichen Zeit herausbildende Disziplin Kunstgeschichte bot den scheinbar objektiven Rahmen. Das Ideal von objektiver Kunst und deren Darstellung findet sowohl in dem Gebäude der Hamburger Kunsthalle und seinen Um- und Anbauten Ausdruck wie auch in der White-Cube-Inszenierung des Displays oder in den Leitlinien des Sammelns und Ausstellens, die auf ‚bedeutende' Kunst ausgerichtet war. Das White-Cube-Ideal wird bis in die Gegenwart aufrechterhalten. Einer der Effekte der traditionell männlichen Konnotation von ‚bedeutender' Kunst und Künstlerschaft war der nahezu komplette Ausschluss von Künstlerinnen in den 1960er Jahren. Ihre Werke wurden in der Regel weder gesammelt noch ausgestellt. Die wenigen Werke von Künstlerinnen, die dennoch gezeigt oder in die Sammlung aufgenommen wurden, wurden mit abwertenden Gesten belegt und dienten dadurch der Aufwertung von männlicher Künstlerschaft. So befand sich zu dieser Zeit beispielsweise die Mehrzahl der Werke von Künstlerinnen – die zumeist über Schenkungen in die Sammlung gelangt waren – im Kupferstichkabinett, welche gegenüber der Gemäldegalerie Werke ‚niederer' Kunstgattungen umfasste.

Auch in den 1970er und 1980er Jahren wurde dieser tradierte geschlechtsspezifische Diskurs in der Kunsthalle fortgeschrieben. Nichtdestotrotz gab es in diesem Zeitraum verstärkt widerstreitende Bestrebungen. So fand eine explizite Distanzierung vom White Cube statt. Beispielsweise wurde das Ideal, universal gültige Kunstgeschichte entlang von ‚bedeutenden' Kunstwerken repräsentieren zu können, infrage gestellt. Im Zuge der Diskussion eines ‚offenen' Kunstbegriffs war es jetzt das Ziel, tradierte kunsthistorische Kategorien zur Diskussion zu stellen. Neben den traditionell anerkannten Kunstwerken, die nach wie vor angekauft wurden und zumeist in der Dauerausstellung zu sehen waren, wurden zu diesem Zweck verstärkt Werke im Museum verhandelt, die noch nicht kanonisiert waren. Die in diesem Kontext vor allem in Wechsel-Ausstellungen gezeigten Werke wurden nicht überhöht und zum objektiven Kanon als (noch) nicht zugehörig gekennzeichnet. Dieser Absicht dienlich war beispielsweise ihre Präsentation in entsprechend als marginal oder peripher konnotierten Ausstellungsreihen und Räumen der Kunsthalle. In diesem Kontext wurde verstärkt Kunst junger Künstler/-innen gezeigt, darunter auch eine

zunehmende Anzahl von Werken von Künstlerinnen. Obgleich also mehr Künstlerinnen in der Sammlung und Ausstellungen der Kunsthalle vertreten waren als zuvor, fand dadurch in struktureller Hinsicht – also auf der symbolischen Ebene der geschlechtlichen Codierung von kunstwissenschaftlichem Wissen – keine grundsätzliche Veränderung statt. Daran änderten auch die erstmals stattfindenden Einzel-Präsentationen von explizit formulierten ‚feministischen' Positionen nichts. Feministische Werke wurden im Kunstmuseum verhandelt, doch ihre patriarchale Strukturen der kunsthistorischen Ordnung infrage stellenden Aussagen wurden an die Künstlerinnen auf eine Weise gebunden, dass sie als individualisierte und singuläre Positionen erschienen, von denen sich das Museum auch distanzierte.

Der White-Cube-Diskurs trat in der Hamburger Kunsthalle seit den 1990er Jahren wieder massiv in den Vordergrund. Die Re-Inszenierung verlief widersprüchlich, da zwar einerseits das Zugeständnis, dass Kunstgeschichte relativ sei, aufrecht erhalten wurde, andererseits dennoch die Kunsthalle als eine objektive Institution, die universal gültige Kunstgeschichte präsentiere, inszeniert wurde. Dieser Mechanismus wurde nicht zuletzt durch einen zunehmend größer werdenden ökonomischen Druck forciert, dessen Resultat ein immer stärker werdender Selbstdarstellungszwang war. Dem Legitimationsdruck konnte unter anderem dadurch entsprochen werden, dass erneut die Präsentation ‚herausragender' Kunstwerke in das Zentrum des Aufgabenfeldes der Kunsthalle rückte. Es wurde dementsprechend Kunst, die dieser Kategorie nicht entsprach, wieder weniger Platz eingeräumt. Stattdessen wurde in den diskursiven Praktiken der Kunsthalle erneut verstärkt auf die Sammlung und Ausstellung ‚bedeutender' Kunst wertgelegt, bzw. deren „Bedeutendheit" dadurch hergestellt. Doch die Parameter des Kunstdiskurses, was ‚sehenswerte' Kunst sei, hatten sich verändert. Die Kategorie ‚sehenswerte Kunst' umfasste seit den 1990er Jahren zunehmend auch traditionell ausgeschlossene Kunst und Künstler/-innen. Auch auf dem Kunstmarkt war die Nachfrage nach Künstlerinnen gestiegen. In diesem Zuge wurde ‚Künstlerin-Sein' zu einem Label, das sich in Kunstmuseen gut vermarkten ließ. Diese Diskurse legitimierten die vereinzelt stattfindende Aufwertung von Künstlerinnen in der Hamburger Kunsthalle. Künstlerinnen wurden als Hero*inen* inszeniert, aber auch als Ausnahmekünstlerinnen, dem männlichen Genie nach dessen Vorbild gleichgestellt. Unter diesem Zeichen fand auch eine Ausweitung der Kategorie Künstler bezüglich dessen sexueller Präferenz statt. So umfasste der kunsthistorische Diskurs der Kunsthalle zunehmend auch nicht heterosexuell-orientierte Künstler/-innen und Queerness wurde zu einer Facette des Konzeptes von Künstlerschaft. Mit der erneut dominanter werdenden Inszenierung der Kunsthalle als White Cube in den 1990er Jahren, lässt sich auch erklären, wie

seit diesem Jahrzehnt in einzelnen Werkinterpretationen und Ausstellungen explizit feministische und genderanalytische Perspektiven vertreten wurden. Es fanden einige die Aufmerksamkeit besonders erregende Inszenierungen statt, wie z.B. die in dieser Hinsicht eine Vorläuferposition einnehmende Ausstellung *Eva und die Zukunft* (1986). Einige dieser Ausstellungen wie *John, der Frauenmörder* (1993) hätten durch ihre Thematik und Umsetzung das Potenzial gehabt, nachhaltige Brüche in der Wissensordnung bei den Besucherinnen und Besuchern zu hinterlassen. Doch durch die strategische ‚Entpolitisierung' potenziell kritischer Ansätze in der Vermittlung blieben die tradierten geschlechtlich kodierten Strukturen des kunsthistorischen Diskurses, der in der Kunsthalle re-/produziert wurde, trotzdem weitestgehend unbefragt. So konterkarierten ausstellungsimmanente Gesten die formulierten Zielsetzungen der Ausstellungen, feministische Positionen wurden von externen Mitarbeiterinnen oder externer Expertise nur punktuell übernommen und geschlechteranalytische Befragungen der Kunstgeschichte blieben auf einzelne Werke bezogen. Die Aktualität feministischer Ansätze wurde gewissermaßen als zeitlich begrenztes Phänomen inszeniert, indem nur Künstlerinnen der 1970er Jahre mit Feminismus in Zusammenhang gebracht wurden. Unterstützt wurde das Ausbleiben einer Befragung der tradierten Wissensordnung des Weiteren durch den Ausschluss von Forschungsergebnissen feministischer und Gender-Forschung. Dadurch wurde die grundlegende Dimension der im Einzelfall aufgeworfenen Fragen nicht thematisiert. Zudem finden sich immer wieder Verweise auf explizite Verwerfungen feministischer Lesarten. In den 1990er Jahren wurden die Aktivitäten in der Kunsthalle immer stärker öffentlichkeitswirksam inszeniert und beworben. Zu dieser Inszenierung konnten feministische und gendersensible Themen beitragen, weil sie in diesem Zeitraum über ein z.T. positiv besetztes Image verfügten. Mit der Verhandlung der entsprechenden Werke und Themen in der Hamburger Kunsthalle wurde versucht, das Image progressiven und politischen Engagements auf die Institution zu übertragen. Vermeintlich kritisch-subversive, aber tatsächlich durch die musealen Gesten affirmativ funktionalisierte Positionen dienten nicht zuletzt der Imagekampagne der Kunsthalle.

In dieser Studie wurden Diskurse des Publikums und der Künstler/-innen aus Gründen des Materialumfangs außer Acht gelassen, deren Analyse möglicherweise auch andere Interpretationen erlauben würde. Aber im Hinblick auf die geschlechtsspezifische Wissensordnung, die in der Institution Kunstmuseum konstruiert wird, lässt sich aus der Forschungsarbeit grundsätzlich und exemplarisch formuliert ableiten: Künstler/-innen mit geschlechteranalytisch intendierten und politischen Kunstwerken und Themen zahlen einen hohen Preis dafür auf der ‚Museumsbühne' angekommen zu sein. Ihr kritisches

Potenzial kann mit der ‚Vereinnahmung', bzw. Rahmung durch die Institution stark verändert werden oder verloren gehen. Statt alte Klischees zu brechen, können sie so zu deren Bedienung beitragen – und dies, wie die Publikumszahlen nicht nur im Fall der Ausstellung *Impressionistinnen* in der Frankfurter Schirn Kunsthalle bezeugen, erfolgreich. Auch werden dadurch die Fortschreibung der musealen Wissensproduktion und die ihr eingeschriebenen Geschlechterkonstruktionen immer wieder teils unbeabsichtigt teils opportunistisch gefördert. Davon profitieren nicht nur die Kunstinstitutionen, sondern gleichfalls die Künstlerinnen. Das verdeutlichen die Auftritte der Guerrilla Girls als offizielle geladene Gäste im Kunstbetrieb. So nahmen sie beispielsweise teil am 2007 vom Museum of Modern Art (MoMA) in New York veranstalteten Symposium „The Feminist Future"[1], in dem das MoMA seine eigene Vergangenheit umzuschreiben und die Zukunft des Feminismus selbst zu bestimmen versuchte, indem diese als ein zurückliegender anerkannter Teil der Kunstgeschichte inszeniert wurde. Die Guerrilla Girls, eine aktivistische Gruppe anonymer Künstlerinnen, die eigeninitiativ in Erscheinung treten, wiesen 1985 unter anderem auch auf die Künstlerinnendiskriminierung durch das MoMA hin, das laut einem Plakat der Gruppe bloß eine einzige monografische Künstlerinnenausstellung 1984 präsentiert hatte (Abb. 3). Dass nun 2007 zwei der Mitglieder der Guerrilla Girls als geladene Gäste im MoMA auftraten, stand im Widerspruch zum Konzept der Gruppe. Die die Anonymität der Künstlerinnen bewahrenden Gorilla-Masken irritierten zwar noch das Aufsichtspersonal des Museums, nicht aber die Symposiumsteilnehmenden, die sich dagegen am Original erfreuten. Immerhin griff der Vortrag der beiden Gründungsmitglieder ‚Frida Kahlo' und ‚Käthe Kollwitz' die paradoxen Fragen des eigenen Erfolgs selbstkritisch auf: Sie bedankten sich beim MoMA für die Initialzündung zur Gründung der anonymen Aktivistinnengruppe und zeigten sich aber ebenso skeptisch wie stolz gegenüber der kritischen Wirksamkeit ihrer Partizipation an solch Großereignissen wie der Biennale 2005 oder dem gegenwärtigen Symposium. Ihrer Rolle entsprechend versäumten sie denn auch nicht, auf die aktuellen Zahlen der Ausstellungs- und Sammlungspolitik des MoMA hinzuweisen, die noch immer signifikante Ignoranzen und Absenzen erkennen ließen. Bezeugte die Einladung des MoMA den Erfolg der Künstlerinnengruppe bezüglich ihrer Anerkennung, trug deren Auftritt zugleich zu dem Erfolg und der Legitimierung des MoMA bei. Der kritisierte Zustand jedoch blieb aufrechterhalten, seine Kritik wurde sogar zum Kapital. Isabelle

[1] 26.–27.1.2007, MoMA. Eine Rezension erschien Anfang 2008 in der Zeitschrift *FKW, Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*: Adorf, Sigrid/Jennifer John (2007).

Graw trifft den Punkt mit ihrer Aussage: „‚Kritik' vermag warenförmig zu werden und kann genau das sein, wonach der kapitalistisch organisierte Kunstmarkt […] lechzt."[2]

Die Ergebnisse dieser Forschungsarbeit zeigen, dass Kunstmuseen keine *White Cubes* sondern *Gendered Cubes* sind. Es gibt keine Ausstellung und keine Sammlungsaufnahme, die nicht in Relation zu dieser Differenzkategorie stünde; Aussagen über Geschlecht sind also nicht nur den expliziten Positionierungen in Geschlechterfragen inhärent, sondern auch den Nicht-Benennungen und dem Nicht-Gezeigten. Die Forschungsarbeit zeigt, dass Kunstmuseen ebenso wie naturwissenschaftliche und kulturhistorische Museen als ideologische Wissensproduzenten bezeichnet werden können. Kunstmuseen sollten deshalb nicht als bloße „Lernorte"[3] mit identitätsstiftenden Wirkungen betrachtet werden. Die institutionellen Ein- und Ausschlüsse werden ohne deren Analyse ihre Wirksamkeit behalten. Es ist für die kunsthistorische Disziplin wie auch für die feministische und die Geschlechterforschung von großer Bedeutung, Kunstmuseen nicht nur als neutrale Repräsentations- und Vermittlungsinstitutionen kunsthistorischen Wissens zu betrachten und sie aus einem kritisch reflektierenden Blickwinkel in die Analyse von Wissensproduktion mit einzubeziehen.

Kunstmuseen sind Gendered Cubes, weil sie (nach wie vor) auch White Cubes sind. Deshalb lautet mein Fazit im Hinblick auf die Institution Kunstmuseum, dass diese trotz des ökonomischen Drucks eine Situierung ihrer Diskurse vornehmen oder wenigstens ermöglichen muss. Die zentrale Voraussetzung dafür ist, dass auch in den Institutionen verstärkt die Bedingungen der Wissensproduktion hinterfragt und reflektiert werden. Exemplarisch sind die Ansätze in der Hamburger Kunsthalle - vor allem im Ausstellungsbereich - in den 1970er und 80er Jahren. Inspirationen für die Weiterentwicklung und Selbstreflektion von Kunstmuseen finden sich aus meiner Sicht in der Forschung: Erstens in der Museumsforschung, die zur Reflektion der Art und Weise der Bedeutungs- und Wissenserzeugung der musealen Institutionen herangezogen werden kann. Zweitens in der feministischen Forschung, da diese in der Wissenschaftslandschaft nach wie vor die größten Anstrengungen unternimmt, interessengeleitete Aspekte der eigenen Arbeit explizit der methodischen Reflektion zugänglich zu machen. In diesem Sinne geht es feministischer Forschung, als die sich auch diese Arbeit versteht, nicht um die Konstituierung einer neuen

---

2 Graw, Isabelle (2005).
3 Spickernagel, Ellen/Brigitte Walbe (Hg.) (1976).

Erzählung von Kunst und Kunstgeschichte, sondern im Gegenteil um deren ständige Revision und Situierung in Kontext, Topologie und Historie.

Literaturverzeichnis

Adorf, Sigrid und Jennifer John, „Rückblick als Vorschau? Nachträgliche Gedanken zu der Konferenz The Feminist Future im Museum of Modern Art (MoMA), New York, 26./27. Januar 2007." In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, 44, 2007, S. 97-100.

Adorf, Sigrid, *Operation Video. eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 190er Jahre.* Erschienen in der Reihe: Studien zur visuellen Kultur. Hrsg. von Schade, Sigrid und Silke Wenk, Bielfeld: transcript, 2008.

Baker, Elizabeth, „Sexual Art Politics." In: *Art and Sexual Politics.* Hrsg. von Hess, Thomas B. und Elizabeth Baker, New York: Collier Books, 1973, S. 108-119.

Bal, Mieke, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis.* London/New York: Routledge, 1996a.

Bal, Mieke, „The Discourse of the Museum." In: *Thinking about Exhibitions.* London/New York: Routledge, 1996b, S. 201-218.

Bal, Mieke, „Visual Analysis". In: *The SAGE Handbook of Cultural Analysis.* Hrsg. von Bennett, Tony und John Frow, London: Sage, 2008, S. 163–270.

Bal, Mieke, *Kulturanalyse.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002.

Barran, Erik und Wilhelm Peters, *Bild und Betrachter. Eine Ausstellung über Ausstellungen.* Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1976.

Baumgärtel, Bettina, „Zum Umgang mit der Frage der Geschlechterdifferenz im Museum." In: *kritische berichte*, 3, 1998, S. 54-62.

Baumhoff, Anja, *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932.* Frankfurt/Main: Lang, 2001.

Baumhoff, Anja, „‚... und sind doch alle auf das Bauhaus hin entworfen.' Strategien im Umgang mit geschlechtsspezifisch geprägten Mustern in Kunst und Handwerk am Bauhaus Weimar." In: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierar-*

chien und Geschlechterkonstruktionen. Hrsg. von John, Jennifer und Sigrid Schade, erschienen in der Reihe: Studien zur visuellen Kultur. Hrsg. von Schade, Sigrid und Silke Wenk, Bielefeld: transcript, 2008, S. 63-80.

Beauvoir, Simone de, *De tweede Sekse. Feite, Mythen en geleefde Werkkelijkheid.* Utrecht: Beijleveld, 1990 (Original 1949).

Becker-Schmidt, Regina und Gudrun-Axeli Knapp (Hg.), *Feministische Theorien zur Einführung.* 2. Auflg. Hamburg: Junius, 2001.

Becker, Ilka, Frank Frangenberg, Gerrit Gohlke und Uta Grosenick (Hg.), *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert.* Köln: Taschen, 2001.

Behrend, Ditta. „Frauen-Kunstausstellungen im Deutschsprachigen Raum. Eine Untersuchung zur Rezeption Bildender Kunst von Frauen zwischen 1973 und 1984." Dissertation, Universität Hamburg, 1991.

Belk, Russell W. und Melanie Wallendorf, „Of Mice and Men: Gender Identity in Collecting: Interpreting Objects and Collections." Hrsg. von Pearce, Susan M., London/New York: Routledge, 1994.

Bennett, Tony, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics.* London/New York: Routledge, 1995.

Berger, John, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt.* Reinbek: Rowohlt, 1974 (Original 1972).

Berger, Renate, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte.* Köln: DuMont, 1982.

Berger, Renate, „Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität." In: *Der Garten der Lüste: Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten.* Hrsg. von Berger, Renate und Daniela Hammer-Tugendhat, Köln: DuMont, 1985, S. 150–199.

Binas, Susanne, *Erfolgreiche Künstlerinnen. Arbeiten zwischen Eigensinn und Kulturbetrieb.* Essen: Klartext, 2003.

Boenders, Franz, „Maskerade zu Fernand Khnopff." In: *Fernand Khnopff. Im Lebenstraum gefangen. 1858-1921.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 25. April -16. Juni 1980) München: Prestel, 1980, S. 75-96.

Boswell, David und Jessica Evans (Hg.), *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritages and Museums.* London/New York: Routledge, 1999.

Bott, Gerhard, „Solange es Museen gibt, wandeln sie sich." In: *Das Museum der Zukunft.* Hrsg. von Bott, Gerhard, Köln: DuMont, 1970a, S. 7-9.

Bott, Gerhard (Hg.), *Das Museum der Zukunft.* Köln: DuMont, 1970b.

Bovenschen, Silvia, „Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?" In: *Frauen/Kunst/Kulturgeschichte, Ästhetik und Kommunikation*, 25, 1976, S. 60-75.

Braun, Christina von und Inge Stephan (Hg.), *Gender-Studien: Ein Einführung.* Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.

Braun, Christina von und Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien.* Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2005.

Bredekamp, Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte.* Berlin: Wagenbach, 1993.

Breitling, Gisela. „Adams Vergangenheit." In: *Deutsche Volkszeitung,* 5.9.1986., S. 9.

Brock, Bazon, „Das Museum als Arbeitsplatz. Begründete Vermutungen." In: *Das Museum der Zukunft.* Hrsg. von Bott, Gerhard, Köln: DuMont, 1970, S. 26-34.

Brock, Bazon, *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten.* Köln: DuMont, 1977. Online unter: http://www.brock.uni-wuppertal.de/Schrifte/AV.html [Besucht am 30.6.2009].

Broude, Norma und Mary D. Garrard (Hg.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact.* New York: Abrams, 1996.

Bublitz, Hannelore, „Archäologie und Genealogie." In: *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken.* Hrsg. von Kleiner, Marcus S., Frankfurt/Main: Campus, 2001, S. 27-39.

Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991 (Original 1990).

Butler, Judith, „Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der Postmoderne: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart." Hrsg. von Benhabib, Seyla Judith Butler Drucilla Cornell Nancy Fraser, Frankfurt/Main: Fischer, 1993, S. 31-58.

Butler, Judith, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995 (Original 1993).

Chadiz, Athina, „Ein ‚Frauenschicksal' – Die Malerin und Bildhauerin Elenea Luksch-Mankowsky." In: *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933, Bd. 1.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 21. Mai - 20. August 2006) Hachmanneditionen, 2006, S. 53-62.

Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society.* 3. Auflg., New York: Thames and Hudson, 1996.

Cherdron, Anja, *„Prometheus war nicht ihr Ahne.“ Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik*. Erschienen in der Reihe: Studien zur visuelle Kultur. Hrsg. von Schade, Sigrid und Silke Wenk, Marburg: Jonas, 2001.

Christ, Oktavia, „Vom Erbe Lichtwarks zum ‚Museum einer Weltstadt': Die Hamburger Kunsthalle unter Gustav Pauli.“ In: *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*. Hrsg. von Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien, Leipzig: Seemann, 1997, S. 78-91.

Christadler, Maike, „Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte.“ In: *Kunstgeschichte und Gender*. Hrsg. von Zimmermann, Anja, Berlin: Reimer, 2006, S. 253-272.

Cincinnati Art Museum (Hg.), *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85*. (Ausstellungskatalog, Cincinnati Art Museum, 22. Februar - 2. April 1989) New York: Maidenform, 1989.

Cliche, Danielle, Ritva Mitchell und Andreas J. Wiesand, *Pyramiden oder Fundamente: ‚Enthüllungen' zur Lage der Frauen in Kultur- und Medienberufen Europas*. Bonn: ARCult Media, 2000.

Crimp, Douglas, *Über die Ruinen des Museums*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1996.

Curiger, Bice, „Kommandopult zur Wirklichkeit.“ In: *Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 16. Februar - 6. Mai 2001) Osternfilde-Ruit: Hatje Cantz, 2001, S. 9-13.

Dogramaci, Burcu, „Elsa Haensgen-Dingkuhn – Genremalerin der zwanziger Jahre.“ In: *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933, Bd. 2*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 3. September - 12. November) Hachmanneditionen, 2006, S. 39-44.

Dubin, Steven, *Displays of Power. Memory and Amnesia in the American Museum*. London/New York: New York University Press, 1999.

Duncan, Carol und Allan Wallach, „The Universal Survey Museum.“ In: *Art History*, 3, Nr. 4, 1980, S. 448-469.

Duncan, Carol, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London/New York: Routledge, 1995.

Edson, Gary und David Dean, *The Handbook for Museums*. London/New York: Routledge, 1994.

Eiblemayr, Silvia, Valie Export und Monika Prischl-Maier (Hg.), *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentation*. (Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst Wien, 29. März - 12. Mai 1985) Wien/München: Löcker, 1987.

Fachkonferenz Kunst und Medien vds, Marburg Verband Deutscher Studentenschaft (Hg.), *Museum und Mitbestimmung*. Vorgelegt von der Fachschaft Kunstgeschichte der Universität Hamburg durch Werner Schartel in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgruppe Hamburgerische Museen in der Gewerkschaft ÖTV, ohne. Jahreszahl.

Fechner-Smarly, Thomas und Sonja Neef, „Kulturanalyse. Zur interdisziplinären Methodologie Mieke Bals." In: *Kulturanalyse*. Hrsg. von Bal, Mieke, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, S. 335-356.

Filipovic, Elena, „Der Globale White Cube." In: *Re-Visionen des Displays. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*. Hrsg. von John, Jennifer, Dorothee Richter und Sigrid Schade, Zürich: jrp|ringier, 2008, S. 27-56.

Fischer, Manfred F., „Wiederaufbau und neue Pläne." In: *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*. Hrsg. von Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien, Leipzig: Seemann, 1997, S. 129-132.

Fisher, Philip, *Making and Effacing Art. Modern American Art in Culture of Museums*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1997.

Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft: Originalausgabe: "Les mots et les choses", 1966*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1971 (Original 1966).

Foucault, Michel (Hg.), *Dispositive der Macht. Michel Foucault. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, 1978.

Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981 (Original 1969).

Foucault, Michel, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983 (Original 1976).

Foucault, Michel, *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/Main: Fischer, 2003 (Original 1972).

Frank, Hartmut, „Monumente und Flüsse. Zur Entstehung der ‚Kunstinsel'." In: *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*. Hrsg. von Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien, Leipzig: Seemann, 1997a, S. 133-141.

Frank, Hartmut, *O. M. Ungers Die Galerie der Gegenwart*. Flyer der Hamburger Kunsthalle, 1997b.

Frascina, Francis, „Politics in Representation." In: *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*. Hrsg. von Wood, Paul, Francis Frascina, Jonathan Harris und Charles Harrison, New Haven/London: Yale University Press, 1993, S. 77-169.

Frenssen, Birte, „Annette Messager." In: *Hamburger Kunsthalle. Galerie der Gegenwart*. Hrsg. von Schneede, Uwe M., München/New York: Prestel, 1997, S. 58.

Frietsch, Ute, Konstanze Hanitzsch, Jennifer John und Beatrice Michaelis, *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht.* Erschienen in der Reihe: Gender Codes. Hrsg. von Braun, Christina von, Volker Hess und Inge Stephan, Bielefeld: transcript, 2007.

Frübis, Hildegard, „Kunstgeschichte: Gender-Studien. Eine Einführung." Hrsg. von Braun, Christina von und Inge Stephan, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000, S. 262-275.

Fuhrmeister, Christian, „Annita Rée. Werk statt Vita." In: *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933, Bd. 1.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 21.Mai - 20. August 2006) Hachmannedition, 2006, S. 103-129.

Gardner, Belinda Grace. „Wer bin ich und was stelle ich hier dar? Galerie der Gegenwart: 30 zeitgenössische Positionen zwischen Selbstlosigkeit und Egomanie." In: *Die Welt*, 26.11.2004, S. 40.

Garrard, Mary D., „Feminist Politics: Networks and Organizations: The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact." Hrsg. von Broude, Norma und Mary D. Garrard, New York: Abrams, 1996, S. 88-103.

Giesen, Sebastian, „Wunderkammern der Assoziation." In: *Annette Messager Dépendance/Indépendance.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 4. Juni - 8. August 1999) Hamburg: Christians, 1999, ohne Seitenangaben.

Glazer, Jane R. und Artemis Zenetou (Hg.), *Gender Perspectives. Essays on Women in Museums.* Washington/London: Smithsonian Institution Press, 1994.

Gombrich, Ernst H., *Die Geschichte der Kunst.* 16. dt. Auflg., Frankfurt/Main: Fischer, 1997.

Görgen, Annabelle und Hubertus Gaßner (Hg.), *Helene Schjerfbeck. 1862-1946.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 2. Februar - 6. Mai 2007) München: Hirmer, 2007.

Görgen, Annabelle, „‚Eines Tages wird man das Schaffen dieser finnischen Künstlerin zum europäischen Kulturerbe zählen.' Die Rezeption." In: *Helene Schjerfbeck. 1862-1946.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 2. Februar - 6. Mai 2007) München: Hirmer, 2007a, S. 41-48.

Görgen, Annabelle, „‚...und ich fürchte, ich begehre große, tiefe und wunderbare Dinge' Helene Schjerfbeck – Beredte Stille." In: *Helene Schjerfbeck. 1862-1946.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 2. Februar - 6. Mai 2007) München: Hirmer, 2007b, S. 8-19.

Gouma-Peterson, Thalia und Patricia Mathews, „The Feminist Citique of Art History." In: *The Art Bullentine*, LXIX, Nr. 3, 1987, S. 236-257.

Grasskamp, Walter, *Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft.* München: Beck, 1992.

Grasskamp, Walter, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums.* München: 1981.

Grasskamp, Walter, „Die weiße Ausstellungswand: zur Vorgeschichte des ‚white cube'." In: *Curating Critique. ICS-Reader I.* Hrsg. von Richter, Dorothee und Barnaby Drabble, Frankfurt/Main: Revolver, 2008, S. 340-365.

Graw, Isabelle, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts* Köln: DuMont, 2003.

Graw, Isabelle, „Jenseits der Institutionskritik." In *Journal*, 59, 2005. Online unter: http://www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik/ [Besucht am 17.1.2008].

Gretzschel, Matthias. „Kunst für die Stadt. Erwerbungen, die sich bezahlt machen." In: *Hamburger Abendblatt*, 10. Juli 2006, S. 7, Online unter: http://www.shk-museum.de/50jahre/downloads/Abendblatt3.pdf [Besucht am 31.8.2007].

Groot, Marjan, „Geschlechtlich konnotierte Sphären im niederländischen Galeriebetrieb der Moderne: die Rezeption von Arts and Crafts, außereuropäischem Handwerk und Volkskunst." In: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen.* Hrsg. von John, Jennifer und Sigrid Schade, erschienen in der Reihe: Studien zur visuellen Kultur. Hrsg. von Schade, Sigrid und Silke Wenk, Bielefeld: transcript, 2008, S. 15-34.

Gross, Barbara, „Differenz der Geschlechter im Kunst- und Galeriebetrieb." In: *kritische berichte*, 3, 1998, S. 51-56.

Grosse, Friedrich, „Philipp Otto Runge, Der Tag, Mittelgruppe." In: *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli - 14. September 1986) München: Prestel, 1986a, S. 229.

Grosse, Friedrich, „Meret Oppenheim. Ex voto – Der Würgeengel." In: *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli - 14. September 1986) München: Prestel, 1986b, S. 249.

Grosse, Friedrich, „Nikolai Abraham Abildgaard. Schwangere Frau auf einem Bett sitzend." In: *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli -14. September 1986) München: Prestel, 1986c, S. 240.

Grunenberg, Christoph, „The Modern Art Museum." In: *Contemporary Cultures of Display*. Hrsg. von Perry, Gill und Colin Cunningham, New Haven/London: Yale University Press, 1999, S. 26-50.

Guerrilla Girls, *Confession of the Guerilla Girls*, New York: Harper Collins, 1995.

Gundlach, F.C., „Emotions & Relations." In: *Emotions & Relations – Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Philip-Lorca diCorcia*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 27. März - 1. Juni 1998) Köln: Taschen, 1998, S. 11-14.

Guth, Doris, „Identitätspolitik als Ausstellungspolitik – Frauenausstellungen in den neunziger Jahren." In: *Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie*. Hrsg. von Waniek, Eva und Silvia Stoller, Wien: Turia + Kant, 2001, S. 266-277.

Haags Gemeentemuseum (Hg.), *Feministische Kunst Internationaal*. (Ausstellungskatalog, Haags Gemeentemuseum, 10. November - 6. Januar 1980), Den Haag, 1979.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Selten gezeigte Bilder Hamburger Kunsthalle I. Düsseldorfer Maler des 19. Jahrhunderts und Verwandtes*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 24. September - 20. Dezember 1964) Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1964.

Hamburger Kunsthalle (Hg.) „Jahresbericht Hamburger Kunsthalle.", In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Hrsg. von Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 1966.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Dreimal Deutschland. Lenbach, Lieberman, Kollwitz*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 23. Oktober 1981 - 28. Februar 1982) Hamburg, 1981.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Idea : Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*. Nr. 1, München: Prestel, 1982.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Idea : Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*. Nr. 2, München: Prestel, 1983.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Standpunkte: Lili Fischer. Die Pflanzenkonferenzen mit Wahl des Friedenskrauts. Drehbuch Oslo/Kiel/Bonn/Marseille/Hamburg*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 3. Juni - 3. Juli 1983) Hamburger Kunsthalle, 1983a.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Standpunkte: Margrit Kahl. Metaprozesse*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 23. September - 23. Oktober 1983) Hamburg, 1983b.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Idea : Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*. Nr. 3, München: Prestel, 1984.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle.* Nr. 4, München: Prestel, 1985.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Die Dritte Dimension. Plastiken, Konstruktionen, Objekte. Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle.* (Sammlungskatalog) Hamburg, 1988.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Vom Bild zum Material. Vom Material zum Objekt.* Erschienen in der Reihe: Bilderhefte, Bd. 10. Hrsg. von Hamburger Kunsthalle, Hamburg: 1989.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Idea : Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle.* Nr. 10 München: Prestel, 1991.

Hamburger, Kunsthalle (Hg.), *Ein Jahrhundert des Holzschnitts.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 11. Dezember 1993 - 30. Januar 1994) Hamburg, 1993.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Hamburger Kunsthalle.* 3. überarbeitete Auflg., München: Prestel, 1994a.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Im Blickfeld: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle.* Nr. 1, Hamburg: Christians, 1994b.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Picasso. Der Blinde Minotaurus. Die Sammlung Hegewisch in der Hamburger Kunsthalle.* (Ausstellungskatalog anlässlich der Eröffnung der Galerie der Gegenwart, Hamburger Kunsthalle) Hamburg, 1997a.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Hamburger Kunsthalle.* 4. überarbeitete Auflg. München/New York: Prestel, 1997b.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Hamburger Kunsthalle. Galerie der Gegenwart.* München/New York: Prestel, 1997c.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Emotions & Relations – Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Philip-Lorca diCorcia.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 27. März - 1. Juni 1998) Köln: Taschen, 1998a.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Rosemarie Trockel. Werkgruppen 1986-1998.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 4. September - 15. November 1998) Köln: Oktagon, 1998b.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Annette Messager Dépendance/Indépendance.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 4. Juni - 8. August 1999) Hamburg: Christians, 1999a.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Robert Delaunay, Sonia Delaunay*. Flyer der Hamburger Kunsthalle, 1999b.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Standpunkte: Jaakov Blumas. Bilder ohne Namen*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 5. März 2000 - 14. Mai 2000) Hamburger Kunsthalle, 2000.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Im Blickfeld: Die Jahre 1999/2000 in der Hamburger Kunsthalle.* Hamburg: Christians, 2001a.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Im Blickfeld die Jahre 1999/1000 in der Hamburger Kunsthalle: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*. Hamburg: Christians, 2001b.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Im Blickfeld: Die Jahre 2001/2002 in der Hamburger Kunsthalle.* Hamburg: Christians, 2003a.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *3. Umbau. Schrägspur: Videoinstallationen aus der Sammlung.* Flyer der Hamburger Kunsthalle, 2002.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *gegenwärtig: Feldforschung.* Flyer der Hamburger Kunsthalle, 2003a.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Im Blickfeld. Die Jahre 2001/2002 in der Hamburger Kunsthalle.* Hamburger Kunsthalle, 2003b.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Im Blickfeld: Die Jahre 2003/2004 in der Hamburger Kunsthalle.* Hamburg: Christians, 2005.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Hamburger Kunsthalle. April, Mai Juni 2006*. Flyer der Hamburger Kunsthalle, 2006a.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933. Bd. 1* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 21. Mai - 20. August 2006) Hachmanneditionen, 2006b.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933. Bd. 2* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 3. September - 12. November) Hachmanneditionen, 2006c.

Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Helene Schjerfbeck*. Flyer der Hamburger Kunsthalle, 2007.

Hamburger Kunsthalle und Musée national d'art moderne Centre Georges pompidou (Hg.), *Robert Delaunay, Sonia Delaunay. Das Centre Pompidou zu Gast in Hamburg.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 10. September - 21. November 1999) Köln: DuMont, 1999.

Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.), *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Hamburg: Hauswedell, 1961.

Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.), *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Hamburg: Hauswedell, 1962.

Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.), *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Hamburg: Hauswedell, 1963.

Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.), *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Hamburg: Hauswedell, 1964.

Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.), *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Hamburg: Hauswedell, 1971.

Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.), *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Hamburg: Hauswedell, 1972.

Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.), *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Hamburg: Hauswedell, 1973.

Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.), *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Hamburg: Hauswedell, 1974.

Haraway, Donna, „Ein Mainfest für Cyborgs. Feminismus im Widerstreit mit der Technowissenschaft." In: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen.* Hrsg. von Hammer, Carmen und Immanuel Stieß, New York/Frankfurt/Main: Campus, 1995, S. 33-72.

Harris, Jonathan, *The New Art History. A Critical Introduction*. London/New York: Routledge, 2001.

Haschemi Yekani, Elahe und Beatrice Michaelis (Hg.), *Quer durch die Geisteswissenschaften. Perspektiven der Queer Theory*. Berlin: Querverlag, 2005.

Hauer, Gerlinde, Roswitha Muttenthaler, Anna Schober und Regina Wonisch, *Das inszenierte Geschlecht. Feministische Strategien im Museum*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1997.

Haug, Ute, „Mary Warburg geb. Hertz – Künstlerin der Avantgarde?" In: *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933, Bd. 1*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 21. Mai - 20. August 2006) Hachmannedition, 2006, S. 29-34.

Haxthausen, Charles W. (Hg.), *The Two Art Histories. The Museum and the University*. New Haven/London: Yale University Press, 2002.

Heinrich, Christoph, „Barbara Kruger. Kunst zur Bewußtseinsbildung." In: *Family Values. Amerikanische Kunst der achtziger und neunziger Jahre.* (Ausstellungskatalog anlässlich der Eröffnung der Galerie der Gegenwart, Hamburger Kunsthalle,) Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996a, S. 60-61.

Heinrich, Christoph, „Jeff Koons." In: *Family Values. Amerikanische Kunst der achziger und neunziger Jahre.* (Ausstellungskatalog anlässlich der Eröffnung der Galerie der Gegenwart, Hamburger Kunsthalle) Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996b, S. 46-59.

Heinrich, Christoph, „Mike Kelly. Kein ganzer Kerl." In: *Family Values. Amerikanische Kunst der achziger und neunziger Jahre.* (Ausstellungskatalog anlässlich der Eröffnung der Galerie der Gegenwart, Hamburger Kunsthalle) Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996c, S. 34-43.

Heinrich, Christoph, *Amerikanische Kunst der 80er und 90er Jahre.* Flyer der Hamburger Kunsthalle, 1997.

Heinrich, Christoph, „Fünf aus Boston." In: *Emotions & Relations – Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Philip-Lorca diCorcia.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 27. März - 1. Juni 1998) Köln: Taschen, 1998, S. 23-24.

Heinrich, Christoph und Dörte Zbikowski, *Saalzettel; Neue Skulptur I.* Flyer der Hamburger Kunsthalle, 1997.

Heinrich, Christoph und Nicola Müllerschön (Hg.), *Die Galerie der Gegenwart. Gemälde Objekte Installationen.* Hrsg. von Schneede, Uwe M. und Christoph Heinrich, erschienen in der Reihe: Die Sammlung der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1. Hrsg. von Schneede, Uwe M. und Christoph Heinrich. Wienand: Köln, 2007.

Heise, Carl Georg, „Einleitung." In: *Anita Rée. 1885 Hamburg 1933. Ein Gedenkbuch von ihren Freunden.* Hrsg. von Heise, Carl Georg und Hildegard Heise, Hamburger: Christians, 1969, S. 5-10.

Heise, Carl Georg, „Zur Umgestaltung des Museumswesens: Original Referat gehalten auf dem Kunsthistorikertag in Berlin, 3. September 1951, in: C. G. H. Der gegenwärtige Augenblick, Berlin 1960." In: *Erneuerung und Tradition. Die Hamburger Kunsthalle in programmatischen Texten ihrer Direktoren.* Hrsg. von Schneede, Uwe M., 1997, S. 29-39.

Held, Jutta und Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandbereiche – Institutionen – Problemfelder.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2007.

Hensel, Georg. „Weibliche Körper, männlicher Blick. Der Frauen Schönheit, Weh und Ach – Zur Ausstellung ‚Eva's Zukunft' in der Hamburger Kunsthalle." In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.8.1986.

Hentzen, Alfred, *Trautl Beermann, Karl Goris, Jens Cord, Hans Hermann Steffens.* (Ausstellungskatalog, Zimmergalerie Klaus Frank, Frankfurt/Main, 19. Februar - 10. März 1959) Hamburg, 1959.

Hentzen, Alfred, *Malerei des XX. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle.* Erschienen in der Reihe: Bilderhefte der Hamburger Kunsthalle, Bd. II./III. Hamburg: 1960.

Hentzen, Alfred, „Hamburger Kunsthalle. Erwerbungen für die Gemäldegalerie im Jahre 1960.“ In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Hamburg: Hauswedell, 1948-1980, Nr. 1960, 1961.

Hentzen, Alfred, *Führer durch die Hamburger Kunsthalle.* Hamburg: Christians, 1962.

Hentzen, Alfred, „Vorwort zu den Erwerbungsberichten.“ In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Hamburger Kunsthalle. Erwerbungen für die Gemäldegalerie im Jahre 1962, 1963, S. 161-162.

Hentzen, Alfred, *Führer durch die Hamburger Kunsthalle.* 2. Auflg., Hamburg: Christians, 1966.

Hentzen, Alfred, „Erwerbungen für die Gemäldegalerie im Jahre 1967.“ In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Hamburg : Hauswedell, 1948-1980, Nr. 1967, 1968.

Hentzen, Alfred, *Führer durch die Hamburger Kunsthalle.* 3. Auflg., Hamburg: Christians, 1969a (Original 1962).

Hentzen, Alfred, *Katalog der Meister des 20. Jahrhunderts der Hamburger Kunsthalle.* (Bestandskatalog, Hamburger Kunsthalle) Hamburg, 1969b.

Hentzen, Alfred (Hg.), *Hamburger Kunsthalle. Meisterwerke der Gemälde-Galerie.* Köln: DuMont, 1969c.

Hentzen, Alfred, „Gedanken zur Neuordnung der Hamburger Kunsthalle: Original als Manuskript gedruckt im Auftrag des Vereins ‚Freunde der Kunsthalle’, Hamburg 1958.“ In: *Erneuerung und Tradition. Die Hamburger Kunsthalle in programmatischen Texten ihrer Direktoren.* Hrsg. von Schneede, Uwe M., 1997, S. 40-52.

Herzogenrath, Wulf (Hg.), *Videokunst in Deutschland 1963-1982.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 5. August - 5. September 1982) Stuttgart: Hatje Cantz, 1982a.

Herzogenrath, Wulf, „Videokunst. Ein neues Medium – aber kein neuer Stil.“ In: *Videokunst in Deutschland 1963-1982.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 5. August - 5. September 1982) Stuttgart: Hatje Cantz, 1982b, S. 10-25.

Higonett, Anne, „A New Center: The National Museum of Women in the Arts.“ In: *Museum Cultures. Histories, Discourses, Spectacles.* Hrsg. von Sherman, Daniel J. und Irit Rogoff, London/New York: Routledge, 1996, S. 250-264.

Hof, Renate, „Einleitung. Geschlechterverhältnis und Geschlechterforschung – Kontroversen und Persektiven.“ In: *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch.* Hrsg. von Bußman, Hadumod und Renate Hof, Stuttgart: Kröner, 2005, S. 2-41.

Hoffmann-Curtius, Kathrin, „Frauenbilder Oskar Kokoschkas.“ In: *Frauen – Bilder – Männer – Mythen: Kunsthistorische Beiträge.* Hrsg. von Barta, Ilsebill, Zita Brei, Daniela

Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus und Judith Schöbel, Berlin: Reimer, 1987, S. 148-178.

Hoffmann-Curtius, Kathrin, „‚Wenn Blicke töten könnten' oder: Der Künstler als Lustmörder." In: *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte.* Hrsg. von Lindner, Ines, Sigrid Schade, Silke Wenk und Gabriele Werner, Berlin: Dietrich Reimer, 1989, S. 369-393.

Hoffmann-Curtius, Kathrin, *Im Blickfeld: George Grosz, John, der Frauenmörder.* (Ausstellungskatalog. Hamburger Kunsthalle, 3. Oktober - 12. Dezember 1993) Hrsg. von Hamburger Kunsthalle, Stuttgart: Hatje Cantz, 1993a.

Hoffmann-Curtius, Kathrin, *Im Blickfeld. Georg Grosz, John der Frauenmörder.* Flyer der Hamburger Kunsthalle, 1993b.

Hoffmann-Curtius, Kathrin und Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert.* Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnentagung, Tübingen 1996 Marburg: Jonas, 1997.

Hoffmann, Hilmar, „Kultur für alle. Perspektiven und Modelle.", Frankfurt/Main: Fischer, 1979.

Hoffmann, Paul Theodor, „Meisterschaft der Einsamkeit." In: *Hamburger Abendblatt*, 15.7.1983.

Hofmann, Werner (Hg.), *In der Kuppel. Heydemann, Laux, Rühmann.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 5. November - 6. Dezember 1970) Hamburg: 1970.

Hofmann, Werner und Tim Osterwold, *Ein Geschmack wird untersucht. Die G. C. Schwabe Stiftung.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle) Hamburg: Christians, 1970a.

Hofmann, Werner (Hg.), *William Turner und die Lanschaft seiner Zeit. Kunst um 1800.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 19. Mai bis 18. Juni 1976) München: Prestel, 1976.

Hofmann, Werner, *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts.* München: Prestel, 1979a.

Hofmann, Werner, „Es gibt keine Kunst, nur Künste." In: *Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von Hofmann, Werner, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979b (Original 1975), S. 317-327.

Hofmann, Werner, „Einleitung." In: *Fernand Khnopff. Im Lebenstraum gefangen. 1858-1921.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 25. April - 16. Juni 1980) München: Prestel, 1980, S. 9-12.

Hofmann, Werner, „Das 20. Jahrhundert." In: *Luther und die Folgen für die Kunst.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 11. November 1983 - 8. Januar 1984) München: Prestel, 1983, S. 572-648.

Hofmann, Werner (Hg.), *Hamburger Kunsthalle.* München: Prestel, 1985.

Hofmann, Werner (Hg.), *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli - 14. September 1986) München: Prestel, 1986a.

Hofmann, Werner, „Evas neue Kleider." In: *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli - 14. September 1986) München: Prestel, 1986b, S. 13-23.

Hofmann, Werner, *Hamburger Erfahrungen 1969-1990.* Hamburg: 1990.

Hofmann, Werner, „Funktionswandel des Museums: Original abgedruckt in: *Jahresring 59/60. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart.* Hrsg. vom Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, Stuttgart 1959." In: *Erneuerung und Tradition. Die Hamburger Kunsthalle in programmatischen Texten ihrer Direktoren.* Hrsg. von Schneede, Uwe M., 1997 (Original Jahresring 59/60. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart, hrsg. vom Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, Stuttgart 1959), S. 53-62.

Hofmann, Werner, *Versuch einer Bilanz.* Ausstellungsbeilage der Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Gaßner, Hubertus, 2008.

Hohl, Hanna, „Einleitung." In: *Dreimal Deutschland. Lenbach, Lieberman, Kollwitz.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 23. Oktober 1981 - 28. Februar 1982) Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1981a, S. 8-10.

Hohl, Hanna, „Käthe Kollwitz." In: *Dreimal Deutschland. Lenbach, Lieberman, Kollwitz.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 23. Oktober 1981 - 28. Februar 1982) Hamburg, 1981b, S. 83-111.

Hohl, Hanna, „Lenbach – Liebermann – Kollwitz. Von der ‚Atelierkunst' zur ‚Wirklichkeitskunst'." In: *Dreimal Deutschland. Lenbach, Lieberman, Kollwitz.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle 23. Oktober 1981 - 28. Februar 1982) Hamburg, 1981c, S. 39-46.

Hohl, Hanna, „Liebermann, Lichtwark und die ‚Bilder aus Hamburg'. Eine Ausstellung aus eigenen Beständen." In: *Dreimal Deutschland. Lenbach, Lieberman, Kollwitz.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 23. Oktober 1981 - 23.Februar 1982) Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1981d, S. 56-58.

Honneth, Axel, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. 5. Auflg., Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998.

Honour, Hugh und John Fleming, *Weltgeschichte der Kunst*. München: Prestel, 2000.

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museum and the Shaping of Knowledge*. London/New York: Routledge, 1992.

Howoldt, Jens E., „Der Gegenwart dienen: Neubeginn nach Kriegsende mit Carl Georg Heise." In: *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*. Hrsg. von Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien, Leipzig: Seemann, 1997, S. 107-112.

Hummel, Marlies, *Die wirtschaftliche und soziale Situation bildender Künstlerinnen und Künstler: Schwerpunkt: Die Lage der Künstlerinnen. Ergebnisse der BBK-Umfrage 2004/2005*. 2005. Online unter: http://www.bmfsfj.de/RedaktionBMFSFJ/Abteilung4/Pdf-Anlagen/lage-der-kuenstlerinnen,property=pdf,bereich=,rwb=true.pdf [Besucht am 10.1.2010].

Imesch, Kornelia, Jennifer John, Daniela Mondini, Sigrid Schade und Nicole Schweizer (Hg.), *Inscriptions/Transgressions, Kunstgeschichte und Gender Studies*, Tagungsakten der gleichnamigen Tagung der Vereinigung Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS), Peter Lang 2008.

Institute for Cultural Studies in the Arts (Hg.), *Ausstellungsdisplays. Innovative Entwürfe für das Ausstellen von Kunst, Medien und Design in kulturellen und kommerziellen Anwendungen: Dokumentation zum Forschungsprojekt 2005-2007*. 2007.

Janson, H. W. und Penelope Davies, *Janson's History of Art: The Western Tradition*. 7. Auflg., Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2007.

Jaschke, Beatrice, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Hrsg. von Praxis Schnittpunkt, erschienen in der Reihe: Ausstellungstheorie & Praxis, Wien: Turia + Kant, 2005.

Joachimides, Alexis, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 2001.

Jocks, Heinz-Norbert, „Als das Fragen noch geholfen hat. Ein Versuch über das Werk von Rosemarie Trockel." In: *Kunstforum International*, 147, 1999, S. 271.

John, Jennifer, Dorothee Richter und Sigrid Schade (Hg.), *Re-Visionen des Displays. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*. Zürich: jrp|ringier, 2008.

John, Jennifer und Sigrid Schade, „Grenzgänge und Interventionen." In: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*. Hrsg. von John, Jennifer und Sigrid Schade, erschienen in der Reihe: Studien zur visuellen

Kultur. Hrsg. von Schade, Sigrid und Silke Wenk, Bielefeld: transcript, 2008, S. 7-13.

Juin, Hubert, „Fernand Khnopff und die Literatur." In: *Fernand Khnopff. Im Lebenstraum gefangen. 1858-1921.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 25. April -16. Juni 1980) München: Prestel, 1980, S. 17-31.

Kaiser, Hella. „Fleißarbeit ohne Brisanz." In: *Tagesspiegel*, 20.7.1986.

Kampmann, Sabine, „Some Girls Are Bigger Than Others. Körper, Biographie und Sexualität in der Künstlerinnenauthentizitätsmaschine." In: *Sexy Mythos. Selbst- und Fremdbilder von Künstler/Innen.* (Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 8. April 2006 -21. Mai 2006) Berlin: 2006, S. 109-113.

Kaplan, Flora E. S. (Hg.), *Museums and the Making of ‚Ourselves'. The Role of Objects in National Identity.* London/New York: Leicester, 1994.

Kapp de Thouzellier, Annemarie, *Studie zur Situation der Bildenden Künstlerinnen unter besonderer Berücksichtigung der Pläne der Bundesregierung.* 2003. Online unter: http://www.verdi.de/bildende_kunst/materialien [Besucht am 15.8.2008]

Karp, Ivan und Steven D. Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display.* Washington/London: Smithsonian Institution Press, 1990.

Katzenstein, Mary Fainsod und Carol McClurg Mueller (Hg.), *The Women's Movement of the United States and Western Europe. Conciousness, Political Opprtunity, and Public Policy.* Philadelphia: Temple University Press, 1987.

Klein, Bruno (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland - Gotik.* München: Prestel, 2007.

Kliege, Melitta, „Rosemarie Trockel." In: *Hamburger Kunsthalle. Galerie der Gegenwart.* Hrsg. von Schneede, Uwe M., München/New York: Prestel, 1997, S. 83-84.

Klinger, Cornelia, „Ungleichheit in den Verhältnissen von Klasse, Rasse und Geschlecht." In: *Achsen der Differenz.* Hrsg. von Axeli-Knapp, Gudrun und Angelika Wetterer, Münster: Westfälisches Dampfboot, 2003, S. 14-48.

Kravagna, Christian und Kunsthaus Bregenz (Hg.), *Das Museum als Arena. Instituionskritische Texte von KünstlerInnen.* Köln: Walter König, 2001.

Künzel, Annegret, „Geschlechtsspezifische Aspekte von Kunst und Kulturförderung." In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 34, Nr. 4, 2004.

Kurnitzky, Horst (Hg.), *Kunst. Gesellschaft. Museum.* Berlin: Medusa Verlag Wölk + Schmid, 1980.

La Plante, John, *Asian Art.* 3. Auflg., Dubuque: Wm. C. Brown, 1992.

Leberl, Jens und Gabriele Schulz. *Frauen in Kunst und Kultur II, 1995 - 2000. Partizipation von Frauen an den Kulturinstitutionen und an der Künstlerinnen- und Künstlerförderung der Bundesländer* Deutscher Kulturrat e. V., 2003. Online unter: http://www.kulturrat.de/studie-frauen2/FraueninKunstundKultur2.pdf [Besucht am: 20.10.2003].

Lenz, Ilse, „Neue Frauenbewegung, Feminismus und Geschlechterforschung." In: *Geschlechterverhältnisse im sozialen Wandel. Interdisziplinäre Analyse zu Geschlecht und Modernisierung.* Hrsg. von Schäfer, Eva, Bettina Fritzsche und Claudia Nagode, Opladen: Leske und Budrich, 2002, S. 35-66.

Lenz, Ilse, „Die unendliche Geschichte? Zur Entwicklung und den Transformationen der Neuen Frauenbewegung in Deutschland." In: *Die neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung.* Hrsg. von Lenz, Ilse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008a, S. 21-44.

Lenz, Ilse (Hg.), *Die neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008b.

Lenz, Ilse, Michiko Mae und Karin Klose (Hg.), *Frauenbewegung weltweit. Aufbrüche, Kontinuitäten, Veränderungen.* Opladen: Leske und Budrich, 2000.

Leppien, Helmut R., „Tradition und eigener Weg. Das Direktorat Alfred Hentzens." In: *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder.* Hrsg. von Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien, Leipzig: Seemann, 1997, S. 142-147.

Linden, Riet van der, „Vrouwenbeweging en beeldende kunst." In: *Vrij spel. Nederlandse kunst 1970-1990.* Hrsg. von Stokvis, Willemin und Kitty Zijlmans, Amsterdam: Meulenhoff, 1993, S. 239-260.

Lindner, Ines, Sigrid Schade, Silke Wenk und Gabriele Werner (Hg.), *Blick-Wechsel: Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte.* Berlin: Dietrich Reimer, 1989.

Lippard, Lucy, „The Art Workers Coalition: not a history." In: *Art in Theory 1900-1990. Anthology of Changing Ideas.* Hrsg. von Harrison, Charles Paul Wood, Oxford: Blackwell, 1994, S. 901-902.

Lippard, Lucy, *The pink glass Swan.* New York: New Press, 1995.

Litzki, Gabriele, *Frauenmuseen - Aktionen von Frauen. Ein Beitrag zu neueren museumspädagogischen Versuchen.* Dissertation Rheinische Friedrich-Willhelm-Universität Bonn, 1991.

Luckhardt, Ulrich, *„...diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen." Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle.* Osternfildern-Ruit: Cantz'sche Druckerei, 1994.

Luckhardt, Ulrich, *Im Blickfeld: David Hockney. Doll Boy.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 6. November 2006 - 12. Januar 1992) Hamburg, 1991.

Luckhardt, Ulrich, „‚Eine ganz neue Welt öffnete sich dem Auge und Herzen' - Die Hamburger Blumenmalerinnen Helene und Molly Crameer und ihr Förderer Alfred Lichtwark." In: *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933, Bd. 1.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle 21. Mai - 20. August 2006) Hachmannedition, 2006, S. 13-28.

Luke, Timothy, *Museum Politics. Power Plays at the Exhibition.* Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

Maasen, Sabine, *Wissenssoziologie.* Bielefeld: transcript, 1999.

Macdonald, Sharon und Gordon Fyfe (Hg.), *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World.* Oxford: Blackwell, 1996.

Mader, Rachel, „Frau-Sein verkauft sich gut – Überlegungen und Thesen zu Kunst, Karriere, Geschlecht und Vermarktung." In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, 47, 2009, S. 53-65.

Matt, Gerald, „Im Gespräch mit Shirin Neshat." In: *Shirin Neshat.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 26. Januar 2001 - 29. April 2001) Wien: Graphische Kunstanstalt, 2001, S. 10-29.

Meifer, Arnulf, „Vom ‚Hirndrang' zum ‚Hirnruin'. Unvorbegreifliche Gedanken zum Werk von Arnulf Rainer und Günter Brus aus Anlass ihrer Gemeinschaftsarbeiten (1984)." In: *Günter Brus. Arnulf Rainer. Vertiefung mit Bewölkung.* (Ausstellungkatalog, Hamburger Kunsthalle, 21. März - 11. Mai 1986) Klagenfurt: Ritter Verlag, 1986, S. 91-94.

Melia, Paul, „Die Zeichnungen von David Hockey." In: *David Hockney. Zeichnungen 1954-1994.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 25. August - 22. Oktober 1995) Stuttgart: Hatje Cantz, 1995, S. 17-29.

Metken, Günther, „Khnopffs Modernität." In: *Fernand Khnopff. Im Lebenstraum gefangen. 1858-1921.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle 25. April - 16. Juni 1980) München: Prestel, 1980, S. 33-74.

Mühling, Matthias (Hg.), *Gegenwärtig: Selbst, inszeniert.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 28. November 2004 - 27. Februar 2005) Buchholz: Beisner, 2004a.

Mühling, Matthias, „Selbst, inszeniert." In: *Gegenwärtig: Selbst, inszeniert.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 28. November 2004 - 27. Februar 2005) Buchholz: Beisner, 2004b, S. 9-50.

Mulvey, Laura, „Visuelle Lust und narratives Kino." In: *Frauen in der Kunst.* Hrsg. von Nabakowski, Gieslind, Helke Sander und Peter Gorsen, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1980, S. 30-46.

Muttenthaler, Roswitha und Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen.* Bielefeld: transcript, 2006.

Nave-Herz, Rosemarie, *Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland.* 5. Auflg. Hrsg. von Bildung, Bundeszentrale für politische, Bonn: Niemeyer, 1997.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), *Künstlerinnen International 1877 - 1977.* (Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst) Berlin, 1977.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), *Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen: Ausstellungskatalog.* Berlin, 1987.

Noack, Ruth, „Produktive Dualismen." In: *Shirin Neshat.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 26. Januar 2001 - 29. April 2001) Wien: Graphische Kunstanstalt, 2000, S. 30-41.

Nochlin, Linda, „Why Have There Been No Great Women Artist?" In: *Art and Sexual Politics.* Hrsg. von Hess, Thomas B. und Elizabeth Baker, New York: Collier Books, 1973, S. 1-39.

Nochlin, Linda und Ann Sutherland Harris (Hg.), *Women Artists: 1550-1959.* (Ausstellungskatalog, AK County Museum, Los Angeles) New York, 1976.

O'Doherty, Brian, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube.* Hrsg. von Kemp, Wolfgang, Berlin: Merve, 1996 (Original 1976).

Oldenburg, Silke, *Museen im Wandel: Die Verselbstständigung der Museen im Kontext kulturpolitischer Entwicklungen.* Unveröffentlichte Forschungsarbeit, Hamburg, Juli, 2003.

Osten, Gerd von, „Zur Lage der Museen der Freien und Hansestadt Hamburg im Jahre 1975." In: *Anlage 1 zur Bürgerschaftsdrucksache.* 1975.

Owens, Craig, „Der Diskurs der Anderen. Feminismus und Postmoderne." In: *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentation.* Wien/München: Löcker, 1987, S. 75-87.

Paas, Sigrun, *Sieben Finnische Malerinnen.* Pressemitteilung der Hamburger Kunsthalle, 14. Juli 1983.

Paas, Sigrun, „Annegret Soltau. Schwanger. Geteilte Muttersäule. Gebären-MÜSSEN." In: *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli -14. September 1986) München: Prestel, 1986a, S. 329-330.

Paas, Sigrun, „Und sie sah, dass es gut war: Evas Aufbruch ins dritte Jahrtausend." In: *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli -14. September 1986) München: Prestel, 1986b, S. 33-39.

Parker, Roszika und Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books, 1981.

Parker, Roszika und Griselda Pollock (Hg.), *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-1985*. 2. Auflg. London: Pandora, 1992.

Parker, Roszika und Griselda Pollock, „Dame im Bild." In: *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*. Hrsg. von Söntgen, Beate, Berlin: Akademie Verlag, 1996, S. 71-93.

Parker, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: Women's Press, 1984.

Pauli, Gustav, *Die Kunsthalle zu Hamburg 1914-1924: Bericht über die letzten zehn Jahre der Verwaltung*. Hamburg: Johann Trautmann Verlag, 1925.

Pauli, Gustav, *Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der neueren Meister*. 2. Auflg., Hamburg: Lütcke und Wulff, 1926.

Pearce, Susan M., *Museums Objects and Collections. A Cultural Study*. Leicester: Leicester University Press, 1992.

Perry, Gill und Colin Cunningham (Hg.), *Academies, Museums and the Canon of Art*. erschienen in der Reihe: Art and its Histories. Hrsg. von The Open University, New Haven/London: Yale University Press, 1999.

Perry, Gill, „Preface." In: *Academies, Museums and the Canon of Art*. Hrsg. von Perry, Gill und Colin Cunningham, erschienen in der Reihe: Art and its Histories. Hrsg. von The Open University, New Haven/London: Yale University Press, 1999, S. 6-17.

Pezold, Frederike „amoklauf mit wadenbeisser." In: *Videokunst in Deutschland 1963-1982*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 5. August - 5. September 1982) Stuttgart: Hatje Cantz, 1982, S. 103-113.

Phelan, Peggy, „Survey." In: *Art and Feminism*. Hrsg. von Phelan, Peggy und Helena Reckitt, New York: Phaidon, 2001, S. 14-49.

Plagemann, Volker, *Kunstgeschichte der Stadt Hamburg*. Hamburg: Junius, 1995.

Plagemann, Volker, „Die Anfänge der hamburgischen Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle." In: *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*. Hrsg. von Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien, Leipzig: Seemann, 1997, S. 9-19.

Poley, Stefanie, „Die Stiftung Hans Arp." In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen.* Hrsg. von Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1977, S. 202-206.

Pollock, Griselda und Fred Orton (Hg.), *Avant-Gardes and Partisans Reviewed.* Manchester: Manchester University Press, 1996.

Pollock, Griselda, „Seelenalchemie: Sexualobjekte und Phantasiekörper." In: *Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 16. Februar - 6. Mai 2001) Osternfilde-Ruit: Hatje Cantz, 2001, S. 20-28.

Porter, Gaby, „Seeing Through Solidity. A Feminist Perspective on Museums." In: *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World.* Oxford: Blackwell, 1996, S. 105-126.

Prior, Nick, *Museums and Modernity. Art Galleries and the Making of Modern Culture.* Oxford/New York: Berg, 2002.

Putman, James, *Art and Artifact. The Museum as Medium.* London: Thames and Hudson, 2001.

Rautenberg, Hanno. „Der große Ausverkauf. Sollen Museen ihre Sammlungsstücke veräußern, um dem Ruin zu entgehen? Das Beispiel Hamburg." In: *Die Zeit, Zeit Online*, 3.12.2009. Online unter: http://www.zeit.de/2009/50/Hamburger-Museen [Besucht am 3.12.2009].

Reckitt, Helena und Peggy Phelan (Hg.), *Art and Feminism.* New York: Phaidon, 2001.

Reichensperger, Petra, „*Kulturelle Identität."* In: *3. Umbau. Schrägspur: Videoinstallationen aus der Sammlung.* Flyer der Hamburger Kunsthalle, 2002.

Rogoff, Irit, „Er selbst. Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne." In: *Blick-Wechsel: Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte.* Hrsg. von Lindner, Ines, Sigrid Schade, Silke Wenk und Gabriele Werner, Berlin: Dietrich Reimer, 1989, S. 21-40.

Rogoff, Irit, „Von Ruinen zu Trümmern. Die Femininisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen." In: *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft.* 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg (1991). Hrsg. von Baumgart, Silvia, Gotlind Birkle, Mechild Fend, Bettina Götz, Andrea Klier und Bettina Uppenkamp, Berlin: Reimer, 1993, S. 258-285.

Rogoff, Irit, „From the Ruins to Debris: The Feminisation of Fascism in German-History Museums." In: *Museum Cultures. Histories, Discourses, Spectacles*. Hrsg. von Sherman, Daniel J. und Irit Rogoff, London/New York: Routledge, 1996, S. 223-249.

Rosenbach, Ulrike, „Video als Medium der Emanzipation." In: *Videokunst in Deutschland 1963-1982*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 5. August - 5. September 1982) Stuttgart: Hatje Cantz, 1982, S. 99-102.

Sabrasky, Serge (Hg.), *Georg Grosz. Die Berliner Jahre*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 26. April - 8. Juli 1986), 1986.

Sager, Peter, „Was die neue Hamburger Kunst-Kiste alles in sich hat." In: *magazin. Die Zeit* 1997a, S. 24-34.

Sager, Peter, „Wie ein Museum entsteht." In: *Erstbezug. Künstler richten die Galerie der Gegenwart ein*. Hrsg. von Schneede, Uwe M., Hamburg, 1997b, S. 7-11.

Salomon, Nanette, „The Art Historial Canon: Sins of Omission." In: *The Art of History: A Critical Anthology*. Hrsg. von Preziosi, Donald, Oxford: Oxford University Press, 1998 (Original 1991), S. 344-355.

Salomon, Nannette, „Der kunsthistorische Kanon. Unterlassungssünden." In: *Kunstgeschichte und Gender*. Hrsg. von Zimmermann, Anja, Berlin: Reimer, 2006 (Original 1991), S. 37-52.

Sandell, Richard (Hg.), *Museums, Society, Inequality*. London/New York: Routledge, 2002.

Schade, Sigrid, „Der Mythos des ‚Ganzen Körpers': Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunders als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte." In: *Frauen - Bilder - Männer - Mythen*. Hrsg. von Barta, Ilsebill, Zita Brei, Daniela Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus und Judith Schöbel, Berlin: Dietrich Reimer, 1987, S. 329-160.

Schade, Sigrid, „Was im Verborgenen blieb. Zur Ausstellung ‚Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen'." In: *kritische berichte*, Nr. 2, 1988, S. 93-95.

Schade, Sigrid, „Kunstgeschichte." In: *Spielregeln der Kunst*. Hrsg. von Zinggl, Wolfgang, Dresden: Verlag der Kunst, 2001, S. 86-99.

Schade, Sigrid, „Künstlerbiografik, Künstlermythen und Geschlechterbilder im Angebot Fallbeispiel Marlene Dumas." In: *Dienstleistung Kunstgeschichte. Wissen und Gewissen. Anspruch und Auftrag. 100 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Bern*. Hrsg. von Bätschmann, Oskar, Julia Gelshorn, Norberto Gramaccini, Bernd Nicolai und Peter Schneemann, Emsdetten/Berlin: Edition Imorde, 2008a, S. 109-118.

Schade, Sigrid, „Zu den ‚unreinen' Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch." In: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen.* Hrsg. von John, Jennifer und Sigrid Schade, erschienen in der Reihe: Studien zur visuellen Kultur. Hrsg. von Schade, Sigrid und Silke Wenk, Bielefeld: transcript, 2008b, S. 35-62.

Schade, Sigrid und Marion Strunk (Hg.), *Unterschiede. Unterscheiden. Zwischen Gender und Kulturen.* Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, 2004.

Schade, Sigrid und Silke Wenk, „Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz." In: *Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch.* Hrsg. von Bußmann, Hadumod und Renate Hof, Stuttgart: Kröner, 2005 (Original 1995), S. 144-184.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, „Sexismus im Museum." In: *kritische berichte*, 13, 1985, S. 43-50.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, „Fridas Bett, Munchs Modelle. Zur Rezeption feministischer Forschung im Ausstellungsbetrieb." In: *kritische berichte*, 4, 1993, S. 105-110.

Schneede, Marina, *Amerikanische Pop Art.* Flyer der Hamburger Kunsthalle, 1997.

Schneede, Uwe, „Infernalischer Wirklichkeitsspuk." In: *Georg Grosz. Die Berliner Jahre.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 26. April - 8. Juli 1986), 1986, S. 27-33.

Schneede, Uwe M., „Anschluß an die Gegenwart." In: *Hamburger Kunsthalle. Galerie der Gegenwart.* München/New York: Prestel, 1997a.

Schneede, Uwe M., „Die Wolle, das Stricken und das Nachdenken über Kunst in gestrickten Bildern." In: *Rosemarie Trockel. Werkgruppen 1986-1998*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 4. September - 15. November 1998) Köln: Oktagon, 1998, S. 18-23.

Schneede, Uwe M., „Die Jahre 2003 und 2004." In: *Im Blickfeld. 2003/2004 in der Hamburger Kunsthalle.* Hrsg. von Schneede, Uwe M., Hamburg: 2005a, S. 6-15.

Schneede, Uwe M., „Die Kuppel: Ort des kurzlebigen Werks." In: *Im Blickfeld. 2003/2004 in der Hamburger Kunsthalle.* Hrsg. von Schneede, Uwe M., Hamburg: 2005b, S. 20-21.

Schneede, Uwe M. (Hg.), *Im Blickfeld. 2003/2004 in der Hamburger Kunsthalle: Jahrbuch.* Hamburg, 2005c.

Schneede, Uwe M., „Anschluß an die Gegenwart." In: *Hamburger Kunsthalle. Galerie der Gegenwart.* München/New York: Prestel, 1997a.

Schneede, Uwe M., „Je näher diese Sammlung an der Gegenwart dran ist, um so mehr sollte sie sich in einer permanenten Bewegung befinden. Jens Rönnau sprach mit dem Direktor der Hamburger Kunsthalle Uwe M. Schneede.“ In: *Kunstforum International*, 137, 1997b, S. 441.

Schneede, Uwe M., „Nachwort.“ In: *Erneuerung und Tradition. Die Hamburger Kunsthalle in programmatischen Texten ihrer Direktoren.* Hrsg. von Schneede, Uwe M., 1997c, S. 63-74.

Schneede, Uwe M., „Stabil und doch beweglich: die ‚Galerie der Gegenwart'.“ In: *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder.* Hrsg. von Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien, Leipzig: Seemann, 1997d, S. 202-205.

Schneede, Uwe M., „Unternehmen Museum. Vom Staat in die Stiftung.“ In: *Museum 2000 - Erlebnispark oder Bildungsstätte.* Hrsg. von Schneede, Uwe M., Köln: DuMont, 2000, S. 48-57.

Schneede, Uwe M., *Arbeiten aus Stein. Ulrich Rückriem*. Flyer zur Dauerausstellung der Hamburger Kunsthalle, 2002.

Schneede, Uwe M., „Vorwort.“ In: *Gegenwärtig: Selbst, inszeniert.* Hrsg. von Mühling, Matthias, Buchholz: Beisner, 2004, S. 5-7.

Scholze, Jana, *Medium Ausstellung. Lektüre musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: transcript, 2004.

Schröder, Susanne und Michael Marek, „Kunst existiert nur, wenn sie konsumiert wird. Neue Konzepte durch Stifter und Sponsoren: Museen verwandeln sich immer mehr zu einer Geschäftswelt.“ In: *Das Parlament*, Nr. 43, 23.10.2006, Online unter: http://www.das-parlament.de/2006/43/panorama/002.html [Besucht am: 29.9.2007].

Schulz, Berhard, „Die Freude am modernen Leben.“ In: *Der Tagesspiegel*, 14.9.1999.

Seemann, Birgut-Katharine, *Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik Hamburgs von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens.* Husum: Matthiesen, 1988.

Sheehan, James J., *Geschichte der deutschen Kunstmuseen: von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung.* München: Beck, 2002 (Original 2002).

Sherman, Daniel J. und Irit Rogoff (Hg.), *Museum Cultures. Histories, Discourses, Spectacles.* London/New York: Routledge, 1996.

Simpson, Moira G., *Making Representations. Museum in the Post-Colonial Era.* London/New York: Routledge, 1996.

Sitt, Martina (Hg.), *Die Gemälde der Alten Meister*. Erschienen in der Reihe: Die Sammlung der Hamburger Kunsthalle, Bd. 2. Hrsg. von Schneede, Uwe M., Wienand: Köln, 2007.

Spickernagel, Ellen und Brigitte Walbe (Hg.), *Das Museum. Lernort contra Museumstempel*. Gießen: Anabas-Verlag, 1976.

Spickernagel, Ellen, „Geschichte und Geschlecht: Der feministische Ansatz: Kunstgeschichte. Eine Einführung." Hrsg. von Belting, Hans et al., Berlin: Dietrich Reimer, 1986, S. 264-282.

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen und Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Malerinder fra Finland/Sieben Finnische Malerinnen*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 15. Juli -21. August 1983) Helsinki : Martinpaino 1983.

Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen (Hg.), *20 Jahre Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Ausstellung einer Auswahl der Erwerbungen 1956 - 1975*. (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 5. November 1976 - 2. Januar 1977), 1977.

Syamken, Georg, „Erwerbungen für die Sammlung Neuerer Plastik im Jahre 1975." In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Hrsg. von Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1976, S. 237-242.

Syamken, Georg, *Zur Sache, 11. Mary Warburg*, Begleitheft zu Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, 1985.

Toyka-Fuong, Ursula (Hg.), *Perplex. Positionen und Perspektiven. Eine Ausstellung der GEDOK*. Köln: Wienand, 2001.

Vergo, Peter (Hg.), *The New Museology*. London: Reaction Books, 1989.

Voss, Julia. „Was die Geschichte fast vergessen hätte. Endlich: Das Moderna Museet in Stockholm kauft systematisch Kunst von Frauen." In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.4.2008, S. 35.

Wagner, Anne M., „Wie feministisch sind Rosemarie Trockels Objekte?" In: *Parkett*, 33, 1992, S. 67-74.

Waidacher, Friedrich, *Handbuch der Museologie*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1993.

Walgenbach, Katharina, „Gender als interdependente Kategorie." In: *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Hrsg. von Walgenbach, Katharina, Gabriele Dietze, Antje Hornscheidt und Kerstin Palm, Opladen: Budrich, 2007, S. 23-64.

Wall, Tobias, *Das unmögliche Museum. Überlegungen zu Präsentations- und Dokumentationskonzepten im Kunstmuseum der Gegenwart*, Dissertation, Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg, 2003. Online unter: www. deposit.ddb.de [Besucht am 2.8.2009].

Wenk, Silke, „Aufgerichtete weibliche Körper, zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus." In: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus.* (Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1. April - 17. Mai 1987) Berlin, 1987, S. 104-119.

Wenk, Silke, „Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit." In: *Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert.* Hrsg. von Hoffmann-Curtius, Kathrin und Silke Wenk, Marburg: Jonas, 1997, S. 12-29.

Zentrum für Kulturforschung (Hg.), *Frauen im Kultur- und Medienbetrieb. Fakten zu Berufssituation und Qualifizierung.* Erschienen in der Reihe: Kultur & Wissenschaft. Hrsg. von Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Bonn: ARCult-Media, 2001a.

Zentrum für Kulturforschung (Hg.), *Trotz Fleiß – keinen Preis? Frauen in der individuellen Künstlerförderung II.* Erschienen in der Reihe: Kultur & Wissenschaft. Hrsg. von Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Bonn: ARCult-Media, 2001b.

Zimmermann, Anja (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender: Eine Einführung.* Berlin: Reimer, 2006b.

Zimmermann, Anja, „Einführung: Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung." In: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung.* Hrsg. von Zimmermann, Anja, Berlin: Reimer, 2006a, S. 9-36.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Screenshot [Besucht am 2.5.2009].

Abb. 2 Sceenshot [Besucht am 2.5.2009].

Abb. 3 http://www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml., Copyright © 1989, 1995 by Guerrilla Girls.

Abb. 4 In: Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien (Hg.), *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*. Leipzig: Seemann, 1997, S. 14.

Abb. 5 In: Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien (Hg.), *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*. Leipzig: Seemann, 1997, S. 14.

Abb. 6 In: Luckhardt, Ulrich, *„...diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen." Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle.* Osternfildern-Ruit: Cantz'sche Druckerei, 1994, S. 36.

Abb. 7 In: Pauli, Gustav, *Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der neueren Meister.* 2. Auflg., Hamburg: Lütcke und Wulff, 1926, S. 7.

Abb. 8 In: Christ, Oktavia, „Vom Erbe Lichtwarks zum ‚Museum einer Weltstadt': Die Hamburger Kunsthalle unter Gustav Pauli." In: *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder.* Hrsg. von Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien, Leipzig: Seemann, 1997, S. 78-91, hier S. 83.

Abb. 9 In: Luckhardt, Ulrich, *„...diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen." Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle.* Osternfildern-Ruit: Cantz'sche Druckerei, 1994, S. 36.

Abb. 10 In: Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien (Hg.), *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*. Leipzig: Seemann, 1997, S. 145.

Abb. 11 In: Schneede, Uwe M. und Helmut R. Leppien (Hg.), *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*. Leipzig: Seemann, 1997, S. 144.

Abb. 12 Umschlag der Publikation: Hofmann, Werner, *Hamburger Erfahrungen 1969-1990.* Hamburg: 1990.

Abb. 13 Fotografie Jennifer John.

Abb. 14 Fotografie Jennifer John.

Abb. 15 Fotografie Jennifer John.

Abb. 16 In: Kunsthalle, Hamburger (Hg.), *Hamburger Kunsthalle. Galerie der Gegenwart.* München/New York: Prestel, 1997, S. 6.

Abb. 17 Fotografie Jennifer John.

Abb. 18 In: Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Die Dritte Dimension. Plastiken, Konstruktionen, Objekte. Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle.* (Sammlungskatalog) Hamburg, 1988, S. 67.

Abb. 19 In: Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Die Dritte Dimension. Plastiken, Konstruktionen, Objekte. Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle.* (Sammlungskatalog) Hamburg, 1988, S. 41.

Abb. 20 In: Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Die Dritte Dimension. Plastiken, Konstruktionen, Objekte. Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle.* (Sammlungskatalog) Hamburg, 1988, S. 59.

Abb. 21 In: Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Die Dritte Dimension. Plastiken, Konstruktionen, Objekte. Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle.* (Sammlungskatalog) Hamburg, 1988, S. 134.

Abb. 22 In: Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Die Dritte Dimension. Plastiken, Konstruktionen, Objekte. Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle.* (Sammlungskatalog) Hamburg, 1988, S. 203.

Abb. 23 In: Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Die Dritte Dimension. Plastiken, Konstruktionen, Objekte. Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle.* (Sammlungskatalog) Hamburg, 1988, S. 48.

Abb. 24 In: Lichtwark, Alfred, *Kunsthalle zu Hamburg. Verzeichnis der Gemälde neuer Meister. Geschichte und Organisation der Kunsthalle*, Hamburg: Lütcke und Wulff, 1901, S. 11-13.

Abb. 25 In: Pauli, Gustav, *Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der neueren Meister.* 2. Auflg., Hamburg: Lütcke und Wulff, 1926, S 7.

Abb. 26 In: Hentzen, Alfred, *Führer durch die Hamburger Kunsthalle.* 3. Auflg., Hamburg: Christians, 1969, Innenseite des Buchumschlag.

Abb. 27 In: Holsten, Sigmar, *Hamburger Kunsthalle.* 2. Auflage, erschienen in der Reihe: museum. Braunschweig: westermann, 1983, S. 6.

Abb. 28 In: Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Hamburger Kunsthalle.* 3., überarbeitete Auflg., München: Prestel, 1994, Innenseite des Buchumschlag.

Abb. 29 In: Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Hamburger Kunsthalle. Galerie der Gegenwart.* München/New York: Prestel, 1997, Innenseite des Buchumschlag.

Abb. 30 Flyer der Hamburger Kunsthalle.

Abb. 31 Flyer der Hamburger Kunsthalle.

Abb. 32 Fotografie Jennifer John.

Abb. 33 Fotografie Jennifer John.

Abb. 34 Fotografie Jennifer John.

Abb. 35 Fotografie Jennifer John.

Abb. 36 Plakat der Hamburger Kunsthalle.

Abb. 37 Syamken, Georg, *Zur Sache, 11. Mary Warburg*, Begleitheft zu Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, 1985.

Abb. 38 Flyer der Hamburger Kunsthalle.

Abb. 39 Flyer der Hamburger Kunsthalle.

Abb. 40 Flyer der Hamburger Kunsthalle.

Abb. 41 In: Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle.* Nr. 4, München: Prestel, 1985, S. 235.

Abb. 42 In: Hofmann, Werner (Hg.), *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli – 14. September 1986) München: Prestel, 1986, S. 132. Im Besitz: Meudin, Musée Rodin.

Abb. 43 In: Hofmann, Werner (Hg.), *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli – 14. September 1986) München: Prestel, 1986, S. 140. Im Besitz: Privatbesitz, Berlin, Courtesy Gallerie Eva Poll.

Abb. 44 In: Mühling, Matthias (Hg.), *Gegenwärtig: Selbst, inszeniert.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 28. November 2004 – 27. Februar 2005) Buchholz: Beisner, 2004, S. 27.

Abb. 45 In: Mühling, Matthias (Hg.), *Gegenwärtig: Selbst, inszeniert.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 28. November 2004 – 27. Februar 2005) Buchholz: Beisner, 2004, S. 25.

Abb. 46 In: Mühling, Matthias (Hg.), *Gegenwärtig: Selbst, inszeniert.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 28. November 2004 – 27. Februar 2005) Buchholz: Beisner, 2004, S. 30.

Abb. 47 In: Mühling, Matthias (Hg.), *Gegenwärtig: Selbst, inszeniert.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 28. November 2004 – 27. Februar 2005) Buchholz: Beisner, 2004, S. 31.

Abb. 48 In: Mühling, Matthias (Hg.), *Gegenwärtig: Selbst, inszeniert.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 28. November 2004 – 27. Februar 2005) Buchholz: Beisner, 2004, S. 12-13.

Abb. 49 In: Hoffmann-Curtius, Kathrin, *Im Blickfeld: George Grosz, ‚John, der Frauenmörder'.* (Ausstellungskatalog. Hamburger Kunsthalle, 3. Oktober - 12. Dezember 1993) Hrsg. von Hamburger Kunsthalle, Stuttgart: Hatje Cantz, 1993, S. 6

Abb. 50 In: Hoffmann-Curtius, Kathrin, *Im Blickfeld: George Grosz, ‚John, der Frauenmörder'.* (Ausstellungskatalog. Hamburger Kunsthalle, 3. Oktober - 12. Dezember 1993) Hrsg. von Hamburger Kunsthalle, Stuttgart: Hatje Cantz, 1993, S. 47.

Abb. 51 Faltblatt der Hamburger Kunsthalle.

Abb. 52 In: *Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 16. Februar – 6. Mai 2001) Osternfilde-Ruit: Hatje Cantz, 2001, S. 92-93.

Abb. 53 In: *Shirin Neshat.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 26. Januar 2001 - 29. April 2001) Wien: Graphische Kunstanstalt, 2001, S. 36.

Abb. 54 Faltblatt der Hamburger Kunsthalle

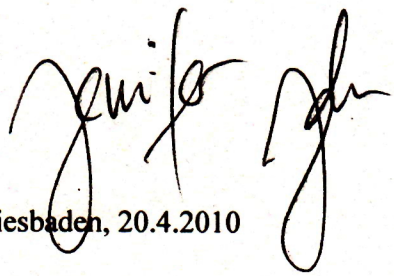
Abb. 55 In: Mühling, Matthias (Hg.), *Gegenwärtig: Selbst, inszeniert.* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 28. November 2004 – 27. Februar 2005) Buchholz: Beisner, 2004, S. 32.

Abb. 56 Flyer der Hamburger Kunsthalle.

An die
Vorsitzende des Promotionsausschusses
für die kulturwissenschaftlichen Fächer
der Fakultät III der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2503
26111 Oldenburg

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Dissertation selbständig verfasst habe, deren Inhalt nicht schon für eine Diplom- oder ähnliche Prüfungsarbeit verwendet habe und dass die benutzten Hilfsmittel vollständig angegeben sind.



Wiesbaden, 20.4.2010