

Kunsturteil und Geschlechterideologie

Aspekte eines Zusammenspiels

Der Ruhm von Künstlern/innen manifestiert sich in der Präsenz, die ihr Werk in der Kunstliteratur, in Kunstausstellungen und im Kunsthandel einnimmt, und der Grad dieser öffentlichen Präsenz bestimmt das Maß ihres Ruhmes. Die öffentliche Präsenz eines Kunstwerkes aber hängt wesentlich von der Wahl, vom Kunsturteil der Kunsthistoriker/innen, Kunstkritiker/innen und Kunsthändler/innen ab. Das Kunsturteil bildet sich jedoch nur zu einem geringen Teil aus objektiven wissenschaftlichen Erkenntnissen. Vielmehr ist es soziologisch, psychologisch und ideologisch bedingt und unterliegt dem Wandel ästhetischer Vorstellungen und Kunstströmungen. Zudem wird bei Künstlerinnen aufgrund geschlechterideologischer Vorstellungen nicht allein ihr Geschaffenes beurteilt, sondern auch ihr Schaffen bestimmt.

1.

Die Frau als Sexualobjekt, als Objekt schlechthin, war und ist den ästhetischen Idealvorstellungen der Männer unterworfen. Die männliche Weisung, wonach die Frau vor allem ihre körperlichen Reize und Schönheit zur Geltung bringen soll, spiegelt sich in der bildenden Kunst aufs trefflichste wider. Die Forderung an das weibliche Geschlecht, schön zu sein, begrenzt sich aber nie allein auf die weibliche Kunstfigur, sondern war und ist unter anderem auch Bestandteil der Einschätzung der Frau als Künstlerin. So erfahren wir, daß Proserpina de Rossi »von sehr schöner körperlicher Erscheinung«¹ war, der Maria Sibylla Merian dagegen die »körperliche Schönheit versagt«² blieb. Mit unvergleichlicher Offenheit analysierte Diderot die ausbleibende Resonanz der Anna Dorothea Therbusch-Lisiewska, die sich 1765–1769 in der Pariser Gesellschaft, vergebens ein

Terrain zu erobern versuchte. »Es fehlt ihr nicht an Talent, um in einem Land wie dem unsrigen Aufsehen zu erregen; sie besitzt einiges Talent. Es fehlt ihr an Jugend, Schönheit, Bescheidenheit, Koketterie. Sie hätte vom Verdienst unserer großen Künstler schwärmen, bei ihnen Unterricht nehmen, mehr Busen und eine ansehnliche Hinterpartie haben und beides den Künstlern darbieten müssen.«³

Diese an die äußere Erscheinung der Künstlerin gestellten Ansprüche der Künstler und der Kunstliteraten gehen einher mit Direktiven, die sie der Künstlerin hinsichtlich sittlichem Verhalten und Charakter erteilen. Die Biographie von Artemisia Gentileschi ist ein Beispiel dafür, wie man auf Abweichungen reagierte. Ihr »sittlicher Mangel begleitet denn auch ihre ganze Rezeptionsgeschichte. Ein Beispiel aus dem Jahr 1808: »Sie würde sich durch ihre Schönheit, Bildung und ihr großes Talent allgemeine Achtung und Liebe erworben haben, wenn ihre Aufführung sittlicher gewesen wäre.«⁴ Rühmliche Anerkennung fand dagegen das Wohlverhalten Angelika Kauffmanns. Als sie nach den Jahren in England 1782 nach Rom kam, entfaltete sie schnell ein glänzendes Gesellschaftsleben. Zu ihrem Freundes- und Bekanntenkreis zählten die »klassischen« Romfahrer des ausgehenden 18. Jahrhunderts, jene Literaten und bildenden Künstler mit dem ausgeprägt sensitiven schwärmerischen Geist, der dem Ideal »weiblicher Empfindsamkeit« huldigte. »Sanftmuth«, »Ergebenheit«, »stille Heiterkeit«, »Seelenruh und Bescheidenheit« rühmte z. B. Friedrich Johann Lorenz Meyer als ihre herausragenden Eigenschaften, welche »die höchsten Stufen weiblicher Vollkommenheit« ausmachten.⁵ Und Goethe, ihr »Sonntagsgast«, schrieb an Charlotte von Stein: »Sie ist eine treffliche zarte, kluge, gute Frau, meine beste Bekanntschaft hier in Rom.«⁶ Angelika Kauffmanns Wesen entsprach den Weiblichkeitsvorstellungen dieser empfindsamen Künstlerseelen des späten 18. Jahrhunderts. Die Gunst der Zeit verschafften ihr Ruhm, Ehre und Anerkennung.⁷

Die patriarchale Geschlechterideologie hält aber nicht allein verbindliche Vorstellungen über Aussehen und Verhalten der Frau bereit, sondern weist ihr auch ein ihrem vermeintlichen Wesen entsprechendes Tätigkeitsfeld zu. Die geschlechtsspezifische Arbeitszuweisung ist für die Künstlerin die wohl folgenschwerste Konsequenz der patriarchalen Geschlechterideologie.

Zu Beginn der Neuzeit und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein war die erfolgreiche, auf öffentliche Anerkennung bedachte Künstlerin eine Ausnahme. Durch ihre Rollenüberschreitung wurde sie von den ersten Kunstschriftstellern – Vasari im Süden,

1 Vasari, Giorgio, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, Deutsch hg. v. A. Gottschewski u. G. Gronau, Bd. 7, Straßburg 1910, S. 171

2 Gwinner, Friedrich, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1862, S. 168

3 Diderot, Denis, Aesthetische Schriften, Frankfurt a. M. 1968, Bd. 2, S. 164f.

4 Fiorillo, J. D., Geschichte der zeichnenden Künste, Bd. 5, Göttingen 1808, S. 376

5 Meyer, F. J. L., Darstellungen aus Italien, Berlin 1792, S. 155
6 Goethes Briefe, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, 50 Bde., Weimar, Böhlau 1887–1919, Bd. 8, S. 204

7 Nobs-Greter, Ruth, Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung, Zürich, Diss. 1984, S. 121ff.

Sandrarit und van Mander im Norden – vornehmlich in den Bereich des Wunderbaren und Besonderen und damit ins Abseits gerückt. In Laufe des 18. Jahrhunderts nahm die Zahl der Künstlerinnen zu, begünstigt durch die Ideen der Aufklärung. So waren z. B. 1766, an der am Tage der Fête-Dieu veranstalteten, für alle Kunstschaffenden zugänglichen Ausstellung auf der Place Dauphine in Paris, die Künstlerinnen in der Überzahl.⁸ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begannen mit Kant und Rousseau die antropologischen und pädagogischen Diskurse über die weibliche und männliche Natur, wobei sie das Wesen der beiden Geschlechter aufgrund einer dualistischen Geschlechtertheorie festschrieben.

Diese Geschlechtertheorie, fortan prägend für alle Bereiche der Lebensgestaltung, diente um 1800 dem Kunstschriftsteller Heinrich Meyer dazu, der Künstlerin ein exakt umgrenztes künstlerisches Betätigungsfeld zuzuweisen. Meyer setzte sich für eine künstlerische Grundausbildung beider Geschlechter ein, schloß aber die Frau vom Akademiebesuch aus, und die seit je bestehende sittliche Schranke gegen die Zulassung der Frau zum Aktstudium blieb in seinem kunstpädagogischen Entwurf bestehen. Diese durch das Studium eingeschränkte Entwicklungsmöglichkeit erfuhr eine weitere Eingrenzung: Der dualistischen Geschlechterideologie folgend, wies er nämlich alles Tatkräftige, Große und Erhabene den Männern zu, das Schöne und Zarte dagegen wollte er von der Künstlerin bearbeitet wissen. »Doch es werde zugegeben, die Fähigkeit für große figurenreiche Compositionen, die einen weitläufig angelegten Plan erfordern, finden sich bey Weibern: selten oder gar niemals, dessgleichen sey, aus Ursachen, welche in der Erziehung, im Zustand, in der Bildung der Begriffe liegen mögen, ihr Sinn für's Erhabene, Große, für Äußerungen von Kraft und That nicht geweckt, werde auch wohl schwerlich sich wecken lassen, so bleibt dessen ungeachtet doch immer das Schöne, Zarte, alles was in das ergiebige Feld friedlicher Gegenstände von Liebe und Gegenliebe, zwischen Gatten, Mültern, Kindern (...) fällt, ihnen und zwar mit Vortheil zu bearbeiten übrig.«⁹

Meyer stellte in seinen kunsttheoretischen Schriften, die alle unter der Regie Goethes standen, eine Klassifizierung der Gattungen auf. Innerhalb der für die Kunst »vorteilhaften Gegenstände« standen die »Landschaften« auf unterster, die »rein menschlichen Darstellungen« auf mittlerer und die »symbolischen Gegenstände« auf oberster Stufe seiner Gattungshierarchie. Der den Künstlerinnen zugewiesene Bereich gehörte zu den »rein menschlichen Darstellungen«. Dazu zählte er z. B. die Madonnenbilder, und zwar nur jene, auf denen die Madonna in ihrem menschlichen Zustand, also als Mutter mit Kind, gezeigt wird. Meyer glaubte, daß diese im Bereich des Schönen liegenden Bilder dem Betrachter am nächsten stünden, weil sie unmittelbar zur Seele sprächen und keiner Erklärung bedürften. Dagegen zählte er die Darstellungen der Madonna in göttlichem Zustand, die Mutter Gottes also, zu den



Angelika Kauffmann
An der Staffelei
1797 (?)
Bleistift, Aquarell
17,5 x 12,5 cm
Kupferstichkabinett
(SMPK)

»symbolischen Darstellungen«, die das Schöne und Erhabene vereinten und sich an Seele und Geist wandten.¹⁰ Das weibliche Kunstterritorium nahm also in seinem Gattungssystem eine inferiore Stellung ein. Meyers programmatischer Entwurf weiblicher Kunstkompetenz beeinflusste nahezu alle Kunsturteile der Folgezeit.¹¹

2.

Abgesehen von feministischen kunsthistorischen Forschungen bietet uns die Kunstgeschichtsschreibung die beinahe lückenlose Geschichtslosigkeit der Künstlerin. Ihre Werke spielen in der gesamten deutschsprachigen traditionellen Kunstgeschichtsschreibung eine marginale Rolle. In kunsthistoriographisch relevanten Handbüchern erscheinen sie meist als Randglossen oder werden überhaupt nicht

8 Diderot, *Salons*, hg. v. Jean Seznec u. Jean Adhémar, Bd. 5, Oxford 1965, S. 5

9 Meyer, Johann Heinrich, *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, in: Winkelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen, hg. v. Goethe, Tübingen 1805, S. 503

10 Nobs-Greter, a.a.O., 1. Teil, 2. Kapitel, S. 19ff.

11 Ebd., S. 60ff.

Anna Dorothea
Therbusch
Selbstporträt
um 1780
Öl/Lwd.
151 x 115 cm
National-Galerie,
Berlin (DDR)



erwähnt. Doch so unbedeutend diese Randglossen auf den ersten Blick scheinen mögen, um so wichtiger werden sie bei näherer Betrachtung.

So haben nicht Artemisia Gentileschi und Anna Dorothea Therbusch-Lisiewska in der Kunstgeschichtsschreibung »größere« Beachtung gefunden, sondern Angelika Kauffmann und Elisabeth Vigée-Lebrun. Ihr kunsthistorischer Ruhm gründet vornehmlich auf ihrer feminisierten Malerei, die je nach Weiblichkeitseinschätzung der Rezipierenden gelobt oder getadelt wird.

Schon Meyer schenkte diesen beiden Künstlerinnen am meisten Beachtung, denn sie erfüllten seine Vorstellungen über die Kunst von Frauen in hohem Maß. Über Kauffmann schrieb er: »Das Heitere, Leichte, Gefällige in Formen, Farben, Anlage und Behandlung ist der einzig herrschende Charakter der zahlreichen Werke unserer Künstlerin. Keiner der lebenden Maler hat sie, weder in der Anmuth der Darstellungen, noch im Geschmack und Fertigkeit den Pinsel zu handhaben übertroffen.«¹²

Er vergleicht das Selbstporträt Kauffmanns mit demjenigen Vigée-Lebruns; beide wurden für die

florentinische Sammlung der Malerporträts gefertigt: »Angelica hat einen wahrern Ton des Colorits in ihr Bild gebracht, die Stellung ist anmuthiger, das Ganze verräth einen schönern Geist, einen richtigern Geschmack. Das Werk der Le Brun hingegen ist überhaupt zarter, fleißiger gemalt, auch fester gezeichnet (...) Sie weiß sich zu putzen, der Aufsatz, die Haare, die Krause von Spitzen um den Busen ist alles niedlich angelegt, und, man kann wohl sagen, mit Liebe ausgeführt.«¹³

Daß Kauffmann und Vigée-Lebrun dem Ideal weiblicher Kunst entsprachen, ist offensichtlich. Noch deutlicher wird dies bei den Kunsturteilen z. B. über Gentileschi und Therbusch-Lisiewska.

Daß Gentileschis Werk derart ins kunsthistorische Abseits geraten ist, läßt sich auch damit erklären, daß es in keiner Weise dem idealisierten Weiblichen entsprach. Es ist denn auch dieser Aspekt, der immer Anlaß zur Kritik gegeben hat. Am prägnantesten kommt dies bei der Kritik von »Judith enthauptet Holofernes« zum Ausdruck. So schrieb Meyer 1805: Von Gentileschi »sind uns sogar Darstellungen bekannt, welche einem weichen Gefühl wehe thun können.«¹⁴

Und Wilhelm Lübke kritisierte 1862: Bezeichnend ist, »wie leicht die Frauen beim künstlerischen Schaffen in Extreme verfallen, sobald sie ihr eigentliches Gebiet überschreiten. Ich erinnere an die begabte Artemisia Gentileschi, die in einem Bilde der Uffiziengalerie zu Florenz die Judith dargestellt hat, wie sie dem Holofernes das Haupt vom Rumpfe säbelt: ein Werk, das man eher einem Henkersknecht als einer Dame zuschreiben sollte, mit einer solchen Lust am Entsetzlichen ist der Gegenstand aufgefaßt.«¹⁵ Gentileschi bewegte sich auch mit ihrem übrigen Werk so sehr auf dem Parkett ideologisiert-männlicher Kunstkompetenz, daß es für die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung ohne weiblich ästhetischen Reiz war.

Auch Therbusch-Lisiewska, deren Technik als »kühn und männlich« dargestellt wurde und die »mit einer Rembrandt'schen Kraft und van Dykschen Wahrheit gemalt«¹⁶ hatte, kam dem Ideal sittlicher, empfindsamer Weiblichkeit nicht nach. »(...) wenn sie aber die Natur übertreffen, idealisiren wolte, dann gerieth sie in Schwärmerey. Besonders wenn es ihr einfiel, mit ihrem Pinsel wollüstige Ideen zu erwecken, denn war sie mir unausstehlich, besonders wenn ich dabey dachte, daß es ein altes Weib war das diese Ideen erwecken wolte, um dadurch Geld zu verdienen.«¹⁷

Ein weiterer wesentlicher Punkt ist bei der Beurteilung der Kunst von Frauen bedeutend: der jeweils zeitgenössische Stil. Betrachten wir die beiden Künstlerinnen Kauffmann und Vigée-Lebrun im Kontext kunstgeschichtlicher Entwicklung, so wird ihre Stellung innerhalb der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung noch verständlicher.

Die »männliche« Neoklassik hatte 1784 mit dem »Schwur der Horatier« von David ihren ersten Triumph. »Davids Atelier wurde fast gestürmt, der Andrang mußte von den Carabinieri geregelt werden. Angelika Kauffmann, Wilhelm Tischbein -

12 Meyer, Johann Heinrich, a.a.O., S. 504f.

13 Ebd., S. 518f.

14 Ebd., S. 502

15 Lübke, Wilhelm, Die Frauen in der Kunstgeschichte, Stuttgart 1862, S. 9

16 Briefe Daniel Chodowieckis an die Gräfin Christiane von Solms-Lauterbach, hg. v. Charlotte Steinbrucker, Straßburg 1927, S. 58

17 Ebd., S. 58

alles ist in Enthusiasmus. (...) Der »Schwur der Heroiker« ist der Ausdruck der Vaterlandsliebe, die sich über alles Persönliche hinwegsetzt, auch über die Klage der eigenen Frauen, die um das Schicksal sei es ihrer Brüder, sei es um das ihrer Männer bangen. Damit ist ein extrem männliches Vorbild geschaffen, eine moralische Leuchte ist aufgesteckt – Begeisterung in sich tragend und gebend – gegen alles Weibliche, Schwächliche, Persönliche: spartanisch-römischer Heldennut und höchste Bürgertugend in einem.¹⁸ Beide Künstlerinnen bewahrten inmitten eines ideologisiert-männlich geprägten künstlerischen Umfeldes das ideologisierte Weibliche ihrer Kunst. Und dieser Umstand ist für die Rezeptionsgeschichte beider Künstlerinnen nicht unbedeutend. Denn gerade mit ihrer Verschiedenheit, mit ihrer eindeutig ideologisiert-weiblichen Kunst entsprachen sie aufs vorzüglichste der geforderten geschlechtsspezifischen Ästhetik und standen so auch nicht unter dem Verdacht der Rivalität.

5.

Kunsturteile über Werke von Künstlerinnen von heute und ihre Präsenz in den Medien und in Kunstausstellungen müssen vor dem Hintergrund ihrer Historie analysiert und als kontinuierliche historische Entwicklung betrachtet werden. Erst unser Jahrhundert hat die Kunsthochschulen für die Frauen geöffnet.¹⁹ Dieser Kampf um gleiche Rechte für Mann und Frau in der Ausbildung, im öffentlichen Leben setzt sich heute fort im Kampf um gleiche öffentliche Anerkennung, um die gleiche Präsenz, um die gleiche Selbstbestimmung. Wiescher die Künstlerinnen damit noch in den Anfängen stecken, kommt in ihrer Präsenz in Ausstellungen und Kunstzeitschriften zum Ausdruck.

Die Beteiligung der Künstlerin an renommierten Kunstausstellungen ist gering. An der documenta 1 von 1955 wirkten 142 Künstler und 6 Künstlerinnen mit (Künstlerinnenanteil 4%). In der documenta 4 von 1968 – die wohl kühlste und sterilste documenta, die es je gab – stellten lediglich 2 Künstlerinnen, aber 152 Künstler aus (Künstlerinnenanteil 1,3%). 1982, an der documenta 7, ist der Anteil der Künstlerinnen mit 15% relativ hoch.

An der Ausstellung »Skulptur im 20. Jahrhundert«, Basel 1984, beteiligten sich 8 Künstlerinnen und 104 Künstler (7,1%).

Die Ausstellung »Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940«, Köln 1986, hat einen Frauenanteil von 4%, nämlich 5 Künstlerinnen und 120 Künstler.

Dieses Zahlenspiel ließe sich bei allen größeren Ausstellungen treiben. Die Werte würden sich zwischen 0 und 15% bewegen.

Ähnliche Zahlen ergeben sich, wenn wir das Ausstellungsangebot und die Ausstellungskritiken in den Kunstzeitschriften betrachten.

Das auflagenstarke, sehr populäre Kunstmagazin »art« gibt jeweils in der Januarnummer eine Jahresvorschau über die wichtigsten Ausstellungen und Messen in Westeuropa, vor allem aber in den größte-



Artemisia
Gentileschi
Bathseba im Bade
(Ausschnitt)
Öl/Lwd.
258 x 218 cm
Neues Palais,
Potsdam

ren Kunstmotopolen der BRD: Vergleichen wir die Zahl der vorgestellten, angekündigten Einzelausstellungen von Künstlern mit denjenigen von Künstlerinnen, so sprechen wiederum Zahlen eine eindeutige Sprache:

1984:	1 weibl. u. 23 männl. Einzelausst. (4,2% Künstlerinnenant.)
1985:	1 weibl. u. 36 männl. Einzelausst. (2,7% Künstlerinnenant.)
1986:	1 weibl. u. 57 männl. Einzelausst. (1,7% Künstlerinnenant.)
1987:	5 weibl. u. 59 männl. Einzelausst. (7,8% Künstlerinnenant.)

Bleiben wir bei Zahlen und sehen uns die rezensierten Einzelausstellungen von Künstlerinnen und Künstlern an.

»tendenzen«, eine den Künstlerinnen eher wohlgesinnte Zeitschrift, zeigt bei Katalog- und Ausstellungsbesprechungen folgendes:

1985:	2 Rezensionen über Künstlerinnen, 15 über Künstler
1984:	2 Rezensionen über Künstlerinnen, 7 über Künstler
1985:	0 Rezensionen über Künstlerinnen, 6 über Künstler
1986:	2 Rezensionen über Künstlerinnen, 19 über Künstler

Der Anteil der Künstlerinnen innerhalb von vier Jahren beträgt 11,5%.

18 Friedländer, Walter, Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix, Köln 1977, S. 28, 30

19 Berger, Renate, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982, S. 92ff.

Unter der Rubrik »Ausstellungs-Rückschau« stellt uns die Zeitschrift »das kunstwerk« vornehmlich Ausstellungen zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler vor. 1986 beziehen sich von 96 besprochenen Einzelausstellungen lediglich 7 auf Künstlerinnen (7,5%). Der Leserschaft im »Kunstforum« werden 1986 11 Einzelausstellungen von Künstlerinnen (10,7%) und 92 von Künstlern vorgestellt. Die in der Schweiz herausgegebene Zeitschrift für internationale Kunst »Kunst Nachrichten« und die vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München publizierte Zeitschrift »Kunstchronik« nehmen 1986 überhaupt keine Notiz von Ausstellungen über Künstlerinnen.

In diesem rein statistischen Zahlenmaterial kommt die Benachteiligung der Künstlerin eklatant zum Vorschein. Die mangelnde Kenntnisnahme des künstlerischen Schaffens der Frau, das Schweigen der Kunstöffentlichkeit, sind Ausdruck eines funktionstüchtigen patriarchalen Gesellschaftssystems. Die Auseinandersetzung mit der Problematik des künstlerischen Schaffens der Frau und die Kenntnis-

nahme ihrer Werke sind heute auf einen kleinen interessierten Kreis begrenzt. Das herrschende männliche Selbstverständnis in Kunstpolitik und Kunstwissenschaft ist weit davon entfernt, feministische Ansätze in kunstwissenschaftlichen Überlegungen und Betrachtungen miteinzubeziehen. Dieses mangelnde Interesse und das Festhalten an bestehenden Werten, Ausdruck eines selbstherrlichen Machtanspruchs, bewirken, daß Vorurteile gegenüber Künstlerinnen sich hartnäckig halten.

So lassen sich Anspielungen auf die äußere Erscheinung der Künstlerin, auf ihren Sexappeal, immer noch finden, dies gar in einer renommierten Zeitung wie »Die Zeit«: »Daß Niki eine Frau ist, die nebenbei mit ihren schönen Beinen recht fest im Leben steht, zeigt ihr Bilderbuch »Aids«.²⁰ Auch die Diskrepanz zwischen Werk und Person setzt heute noch in Erstaunen: »Die Schweizerin Klaudia Schifferle ist ein winziges Persönchen. Daß ausgerechnet dieses zarte Geschöpf die Horden von froshäugigen Fratzen, verkniffenen Embryos, wurmgesichtigen Geistern und kichernden Totenköpfen geschaffen haben soll, die momentan die Wände des Münchner Kunstvereins besetzt halten, fällt schwer zu glauben.«²¹ Ebenso erregt gelebtes weibliches Selbstbewußtsein Aufsehen: »In ihren rosa Turnschuhen steht Judy Chicago, auch wenn sie zu ihrem dritten Ehemann, einem Photographen, sehr weit hochblicken muß, als Respektperson auf dem Boden.«²² Sexistische Vorurteile prägen das Bild der Künstlerin als Person wie auch das ihrer Ästhetik.

Werfen wir noch einen Blick in eine Tageszeitung, zum Beispiel die »Süddeutsche Zeitung«, und sehen uns das Feuilleton und die Kulturberichte des Monats März 1987 an, es genügt nur ein Blick, um die auch heute noch lebendigen Vorstellungen über die geschlechtsspezifischen Kunstkompetenzen auszumachen. Die Überschriften von Ausstellungskritiken sprechen für sich: »Hochseilakt eines Erfolgreichen«, Julian Schnabel²³, »Seelengestalten in Wachs und Tüll«, Lotte Pritzel²⁴, »Leidenschaft und Hingabe«, Paula Modersohn-Becker²⁵, »Geist und Herz«, Vivian Ellis²⁶, »Allzu späte museale Weihen«, Hermann Nitsch²⁷.

20 Kipphoff, Petra, Gräfin Dracula schließt Frieden, in: Die Zeit, 10. 4. 1987

21 Hegewisch, Katharina, Psychogramm der Gegenwart. Das Werk Klaudia Schifferles im Münchner Kunstverein, in: Frankfurter Allgemeine, 19. 2. 1986

22 Auffermann, Verena, Das Leidensdreieck. Ein Monument der Frauenbewegung, in: Die Zeit, 8. 5. 1987

23 Metken, Günter, Hochseilakt eines Erfolgreichen. Julian Schnabel im Centre Pompidou in Paris, in: Süddeutsche Zeitung, 28. 2./1. 3. 1987

24 Botterbusch, Vera, Seelengestalten in Wachs und Tüll. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag von Lotte Pritzel in München, in: Süddeutsche Zeitung, 2. 5. 1987

25 Karcher, Eva, Leidenschaft und Hingabe. Paula Modersohn-Becker in der Kunsthalle Emden, in: Süddeutsche Zeitung, 7./8. 3. 1987

26 Schmidt, Doris, Geist und Herz. Zu einer Ausstellung im Amerikahaus, in: Süddeutsche Zeitung, 11. 5. 1987

27 Müller, Dorothee, Allzu späte museale Weihen. Hermann Nitsch in der Wiener Secession, in: Süddeutsche Zeitung, 15. 5. 1987