



universität
wien

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

„Identität und Rollenkonstruktion im Werk von Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman“

verfasst von | submitted by

Cäcilia Steinkellner, BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Doz. Dr. Sabine Plakolm-Forsthuber

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung und Forschungsstand	1
2	Identität und Rollenkonstruktion – Versuch einer Annäherung.....	4
2.1	Identität.....	4
2.2	Geschlechtliche Identität	6
2.3	Working Definition.....	7
3	Identität und Rollenkonstruktion in der bildenden Kunst	8
3.1	Selbstporträt oder Selbstinszenierung	8
3.2	Selbstinszenierung und Rollenkonstruktion in der Feministischen Avantgarde	12
3.2.1	Neue Frauenbewegung	12
3.2.2	Feministische Avantgarde	14
3.2.2.1	Themen der Feministischen Avantgarde	16
3.2.2.2	Feministische Kunst?.....	18
3.2.2.3	Ausstellungen	19
3.3	Exkurs: Die Rolle des Fernsehens als Vermittlung von „Identitäten“ ab den 1950er Jahren.....	21
3.4	Selbstinszenierung	22
3.4.1	Inszenierte Fotografie	23
3.4.2	Maskerade.....	26
3.4.3	Vorläuferinnen: die Comtesse de Castiglione & Claude Cahun	27
4	Die Künstlerinnen Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman & Francesca Woodman.....	29
4.1	Birgit Jürgenssen (1949-2003)	29
4.1.1	Biografie	29
4.1.2	Identität und Rollenkonstruktion im Werk von Birgit Jürgenssen	30
4.1.2.1	Zeichnung	31
4.1.2.2	Fotografie.....	32
4.1.2.3	Objekt	35
4.2	Cindy Sherman (geb. 1954).....	37
4.2.1	Biografie	37

4.2.2	Identität und Rollenkonstruktion im Werk von Cindy Sherman	39
4.3	Francesca Woodman (1958-1981).....	45
4.3.1	Biografie	45
4.3.2	Identität und Rollenkonstruktion im Werk von Francesca Woodman .	46
5	Vergleich / Analyse	53
5.1	Arbeits- und Herstellungsprozess	53
5.2	Künstlerin und/oder Modell – Der eigene Körper als Hauptakteur.....	56
5.3	Maskierung	59
5.4	Requisiten	60
5.4.1	Exkurs: Der Spiegel als Mittel zur Selbstreflexion	62
5.5	Raum/Architektur	63
5.5.1	Exkurs: Die vierte Wand	66
5.6	Transformationen.....	66
5.7	Geschlecht/Sexualität/Gender	68
5.7.1	Schönheitsideal	69
5.7.2	Feminismus.....	71
5.8	Schlussfolgerungen.....	72
5.9	Re-Inszenierungen	73
5.9.1	Cindy Sherman – Aneta Grzeskykowska	73
5.9.2	Meret Oppenheim – Louise Bourgeois – Birgit Jürgenssen.....	73
5.9.3	Claude Cahun – Francesca Woodman – Kirsten Justesen.....	74
6	Conclusio.....	75
	Literaturverzeichnis.....	77
	Abbildungsnachweis.....	88
	Abbildungsteil.....	94
	Abstract.....	137

1 Einleitung und Forschungsstand

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit der Thematik der Identität und Rollenkonstruktion im Werk der drei Künstlerinnen Birgit Jürgenssen (1949-2003), Cindy Sherman (geb. 1954) und Francesca Woodman (1958-1981). Erstmals kam ich während meiner Schulzeit mit dem Thema in Berührung, als ich mich entschloss, meine Vorwissenschaftliche Arbeit über die Künstlerin Cindy Sherman zu schreiben. Besonders der Aspekt der Identität und in weiterer Folge das „Schlüpfen“ in unterschiedliche Rollen in ihren Fotoarbeiten waren faszinierend. Auch ihr Umgang mit dem Medium Fotografie und das bewusste „Verfälschen“ der Realität mittels einer Inszenierung haben mich beeindruckt. Auf Birgit Jürgenssen und Francesca Woodman bin ich vor allem durch die Publikationen und Ausstellungen der Sammlung VERBUND aufmerksam geworden, die einen Sammlungsschwerpunkt „Feministische Avantgarde“ hat. Eine Gemeinsamkeit, die alle drei Künstlerinnen in ihrem Werk verbindet, ist die Frage nach und das Spiel mit Identität und Rollenkonstruktionen. Die vorliegende Arbeit soll sich dem künstlerischen Schaffen der angeführten Künstlerinnen widmen und dieses in einen umfassenderen Kontext stellen. Gemeinsamkeiten in deren künstlerischen Werk sollen herausgearbeitet und der Umgang mit dem Thema Identität und Rollenkonstruktion aufgezeigt werden.

Die Thematik der Identität und der Rollenkonstruktion hat in der bildenden Kunst bereits eine lange Tradition, beispielweise in den Selbst- und Auftragsporträts der Alten Meister. Durch das Porträt ist es möglich, Personen sozialen Gruppen zuzuordnen, diese zu produzieren und zu festigen. Wie wird in Porträts Identität vermittelt? Handelt es sich um eine „echte“ Identität oder lediglich eine Zurschaustellung dessen, was die BetrachterInnen sehen sollen? Weiters sollen unter anderem folgende Fragestellungen behandelt werden: Wie kann Identität definiert werden? Inwiefern verändert sich die Vermittlung von Identität in einem Kunstwerk durch das Medium der Fotografie? Mit welchen künstlerischen Mitteln kann die eigene Identität dekonstruiert werden? Wie inszenieren sich die Künstlerinnen (Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman) selbst und welche Identität wollen sie hierbei vermitteln? Wie ordnen sie ihre eigene Identität in ihren Werken ein oder versuchen, diese zu verbergen?

Die österreichische Künstlerin Birgit Jürgenssen arbeitet mit unterschiedlichen Medien (Fotografie, Zeichnung, Skulptur, Collage, Malerei und Druckgraphik). Sie spielt darin immer wieder mit den weiblichen Stereotypen und versucht, diese in ihrem künstlerischen Schaffen zu

dekonstruieren und ironisch zu hinterfragen. Häufig schlüpft die Künstlerin selbst in unterschiedliche Rollen und spielt mit ihrer Identität. Ein wesentlicher Aspekt ihrer künstlerischen Arbeit ist es, die traditionelle Rolle der Frau, beispielsweise als Hausfrau, Mutter und Ehefrau zu hinterfragen und kritisch zu betrachten.¹

Die US-amerikanische Künstlerin Cindy Sherman zählt heute zu den bedeutendsten Fotokünstlerinnen der Gegenwart. In ihrem Schaffen stellt sie ihre Person in den Mittelpunkt ihrer selbstinszenierten Fotografien, nimmt jedoch in jedem ihrer Porträts eine andere Rolle ein, die sie unter anderem mit Requisiten konstruiert. Sie provoziert dadurch Spekulationen über ihre „wahre“ Identität, die auch als Kern ihres Werkes zu betrachten sind. Ihre Werke projizieren verschiedene Persönlichkeitserscheinungen und Stereotypen, die in unserem kulturellen Verständnis verankert sind.² Sherman bezieht sich hierbei auch stark auf Medien wie Film und Fernsehen. Sie stellt die stereotypen Rollenverteilungen infrage und spielt mit der Wahrnehmung der BetrachterInnen. Sherman eröffnet einen neuen Blick auf das Medium Fotografie und dessen Möglichkeiten der Inszenierung.

Francesca Woodman ist ebenfalls eine US-amerikanische Fotokünstlerin. Sie beschäftigt sich in ihren kleinformatischen Schwarz-Weiß-Fotografien vor allem mit ihrem Körper und den sie umgebenden Raum. Woodmans Fotografien entstehen während Performances, wobei die Künstlerin sich dabei selbst inszeniert und die Fragmentierung und Maskierung zum Spiel mit der Identität nutzt. Es scheint, als würde es ihr vor allem um die Grenzen ihres Körpers und ihres Ichs gehen, als würde sie sein Verschwinden oder seine Spuren in der Welt erforschen.³

Es gibt zahlreiche Publikationen zu Identität und Rollenkonstruktion in der bildenden Kunst. Im Folgenden werden nur einige wichtige Quellen für die vorliegende Arbeit genannt:

Die Kunsthistorikerin Martina Weinhart veröffentlicht 2004 die Publikation „Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst“. Sie geht darin auf die Geschichte des Porträts und der Selbstdarstellungen in der bildenden Kunst ein und zeigt auf, wie zeitgenössische KünstlerInnen dieses Genre bewusst zu dekonstruieren versuchen.⁴

Vom 17. Juli bis 26. Oktober 2008 findet in der Pinakothek der Moderne in München eine Ausstellung mit dem Titel „Female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen“ statt, dazu erscheint ein gleichnamiger Katalog. In der Publikation werden Themen wie „Inszenierte Weiblichkeit“, „Weiblichkeit, Maskerade und die Neue Frau“ oder

¹ Schor 2010 a, S. 11-28.

² Burton 2006, S. 12-15.

³ Schor 2014, S. 7-9.

⁴ Vgl. Weinhart 2004.

„Rebellischer Körper – Feministischer Aktionismus“ von unterschiedlichen AutorInnen bearbeitet. Auch das Schaffen von Cindy Sherman, Birgit Jürgenssen und Francesca Woodman wird in dieser Publikation thematisiert und in den Kontext weiblicher Inszenierungen gestellt.⁵

2009 erscheint die Publikation „Das Selbst. Die Maske. Der Bluff. Über die Inszenierung der eigenen Person“ von Manfred Prisching. Der österreichische Soziologe geht darin auch sehr genau auf die Begrifflichkeiten von Identität ein und stellt unterschiedliche Positionen vor.⁶

Auch die Publikation von Monika Kaiser aus dem Jahr 2013 gilt es hervorzuheben. Kaiser behandelt darin die Neubesetzungen von Kunsträumen durch Feministische Kunstausstellungen zwischen 1972 und 1987 mit dem Fokus auf Europa.⁷

Die Sammlung VERBUND in Wien hat zahlreiche Publikationen zur „Feministischen Avantgarde“ und Monografien zu den einzelnen Künstlerinnen herausgegeben, die als entscheidende Quellen für die vorliegende Arbeit dienen. Die Kunsthistorikerin Gabriele Schor, die auch den Begriff der „Feministischen Avantgarde“ geprägt hat und Gründungsdirektorin der Sammlung VERBUND ist, hat sich ausführlich mit dieser Thematik auseinandergesetzt. Der 2015 erschienene Katalog „Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund“ dient als Basisliteratur für einen Gesamtüberblick.⁸

Ebenfalls relevant sind die Monografie „Birgit Jürgenssen“ aus dem Jahr 2010, erschienen im Zusammenhang mit einer Personale im Kunstforum Wien⁹, die Publikation „Cindy Sherman“ aus dem Jahr 2012, herausgegeben von Eva Respini¹⁰, und „Francesca Woodman. Werke aus der Sammlung Verbund“ aus dem Jahr 2014, herausgegeben von Gabriele Schor und Elisabeth Bronfen¹¹. Diese drei Publikationen dienen als Basis für einen Überblick über das künstlerische Schaffen von Jürgenssen, Sherman und Woodman.

Im Zuge von Ausstellungen sind weiters zahlreiche Kataloge erschienen, die wichtige Quellen für die vorliegende Arbeit darstellen.

Bezüglich des Aufbaus der Arbeit soll das Oeuvre der drei Künstlerinnen anhand von einzelnen Werkgruppen untersucht werden, immer mit dem Augenmerk auf Identität und Rollenkonstruktion. Vorab werden jedoch Rahmenbedingungen geschaffen, um sich der Thematik bestmöglich annähern zu können; so wird versucht, eine „Working Definition“ für

⁵ Vgl. Ingelmann 2008 a.

⁶ Vgl. Prisching 2009.

⁷ Vgl. Kaiser 2013.

⁸ Vgl. Schor 2015 a.

⁹ Vgl. Schor/Eipeldauer 2010.

¹⁰ Vgl. Respini 2012.

¹¹ Vgl. Schor/Bronfen 2014.

den Begriff Identität abzugeben, mit dem in der vorliegenden Arbeit gearbeitet werden soll. In weiterer Folge gilt es eine Unterscheidung zwischen einem Selbstporträt und einer Selbstinszenierung zu treffen. Wie bereits erwähnt, wird die Strömung der „Feministischen Avantgarde“, die in den 1960er und 1970er Jahren im Zuge der Frauenbewegung entstand, relevant sein, da alle drei Künstlerinnen dazu gezählt werden. Nach einer Behandlung ausgewählter Werke der Künstlerinnen, die einen Überblick über deren künstlerisches Oeuvre geben soll, werden einzelne wichtige Aspekte herausgearbeitet und wird versucht, Parallelen in deren künstlerischem Schaffen aufzuzeigen. Abschließend wird eine Interpretation, wie die Künstlerinnen Identität und Rollenkonstruktion in deren Werk vermitteln, erarbeitet.

2 Identität und Rollenkonstruktion – Versuch einer Annäherung

Um sich der Thematik anzunähern, erscheint es zuerst wichtig, eine Definition des Begriffs „Identität“ und im weiteren Sinne den der „Rollenkonstruktion“ zu erarbeiten. Nachdem die Positionen zum Begriff „Identität“ sehr unterschiedlich und weitgreifend sind, werden im Folgenden unterschiedliche Ansätze und Zugänge vorgestellt und abschließend eine „Working Definition“ erarbeitet, die als Vorlage dienen soll.

2.1 Identität

Im Laufe des Lebens stellt sich die Frage nach dem „Wer bin ich eigentlich?“ oder „Wer will ich sein?“. Doch was ist das „wirkliche“ Selbst? Es gibt hierbei philosophische, sozialphilosophische, psychoanalytische und soziologische Annäherungen und Erklärungen.

Identität hat sehr viele Facetten, so gibt es die ethnische und kulturelle Identität, die geschlechtliche Identität, die religiöse Identität, die politische Identität und viele mehr.

Die Differenzierung zwischen einer „sozialen“ und „personalen Identität“ ist von großer Bedeutung für das Verständnis der menschlichen Psyche und des sozialen Zusammenlebens in einer Gesellschaft. Die „soziale Identität“ bezieht sich auf die Gruppenzugehörigkeiten und die damit verbundenen Merkmale, die eine Person als Teil einer bestimmten sozialen Gruppe definieren können. Als Gruppen zählen beispielsweise kulturelle, ethnische, religiöse oder andere Gemeinschaften, mit denen sich eine Person identifiziert. Die „personale Identität“ hingegen beinhaltet die individuellen Merkmale einer Person, die sie einzigartig machen und definieren. Dazu gehören genetische Bedingungen, Persönlichkeitsmerkmale, Fähigkeiten und Talente sowie Erfahrungen und Erlebnisse, die das Selbstbild einer Person formen. Die Ich-

Identität ist das Selbstbild einer Person, das ihre Wahrnehmung von sich selbst, ihre Stärken und Schwächen, ihre Werte und Überzeugungen umfasst. Diese Selbstwahrnehmung beeinflusst das Verhalten, die Entscheidungen und die Einstellungen einer Person. Insgesamt ist die Identität eines Menschen somit ein sehr komplexes Konstrukt, das sowohl durch individuelle als auch durch soziale Faktoren geprägt wird und eine zentrale Rolle bei der Gestaltung des eigenen Lebens und der Interaktion mit anderen Personen spielt.¹²

Der englische Soziologe Richard Jenkins versteht Identität als einen „Prozess des Seins“ oder des „Werdens“. Dieser Prozess geschieht vor allem durch Interaktion – mit sich selbst, mit anderen Individuen und mit der Gesellschaft als Ganzes. Dieser Prozess ist für ihn stets kontinuierlich.¹³

Laut Manfred Prisching, einem österreichischen Soziologen, kann Identität als Differenzbegriff betrachtet werden. Einerseits haben wir mit allen anderen Menschen etwas gemeinsam, andererseits unterscheiden wir uns auch von ihnen. Die Identität benötigt den Vergleich mit den Anderen und benötigt diese auch als eine Art Spiegel, denn in den Reaktionen und durch die Interaktion mit den Mitmenschen sehen wir, wer wir selber sind und formen unser Selbst.¹⁴

Der deutsche Soziologe Matthias Junge meint hierzu: „*Identität bezeichnet [...] die Sich-selbst-Gleichheit eines Individuums im Zeitverlauf. Sie ist das Wissen einer Person, dass sie trotz aller Veränderungen dieselbe bleibt.*“¹⁵

Jacques Lacan argumentiert, dass Identität als ein Scheitern betrachtet werden sollte. Er behauptet, dass sie niemals vollständig erreicht werden kann und daher auch keine stabile, klar abgegrenzte oder in sich geschlossene Einheit darstellen kann. Sie bleibt stattdessen dauerhaft unerfüllt und instabil.¹⁶

Der Psychologe William James unterscheidet zwischen dem „Selbst“ und dem „sozialen Selbst“. Er erklärt dieses „soziale Selbst“ als die Summe von Anerkennungen, die ein Individuum von anderen Individuen erfährt.¹⁷ Identität wird von ihm somit als ein Produkt sozialer Konstruktion betrachtet, bei dem sowohl die eigene Person als auch andere Personen innerhalb eines Bedeutungskontextes verortet werden.

¹² Müller 2009, S. 10-11.

¹³ Jenkins 2008, S. 17.

¹⁴ Prisching 2009, S. 16.

¹⁵ Junge 2002, S. 30.

¹⁶ Lacan 1975, S. 61-70.

¹⁷ Henrich 1996, S. 134.

2.2 Geschlechtliche Identität

Zu einem bedeutenden Teil der Identität zählt auch die geschlechtliche Identität. Bei der Geburt wird einem ein Geschlecht zugewiesen – weiblich oder männlich. Die geschlechtliche Identität ist jedoch noch viel weitgreifender; so bezieht sie sich auf das eigene Empfinden einer Zugehörigkeit zu einem, mehreren oder keinem Geschlecht. In der heutigen westlichen Gesellschaft ist es meist kein Problem, die eigene geschlechtliche Identität zu leben. Dies war in den 1960er Jahren jedoch noch nicht der Fall. Damals bestimmt noch der Unterschied zwischen Mann und Frau, welchen Namen man erhält oder welche Kleidung man trägt. Durch die Geschlechtsmerkmale wird eine schnelle und präzise Zuordnung zu sozial konstruierten Kategorien und Gruppen möglich, die auch mit einem hohen gesellschaftlichen Druck einhergeht.¹⁸

Bereits in den 1920er Jahren wirft die Psychoanalytikerin Joan Riviere die Frage auf, ob Weiblichkeit nicht eigentlich nur Maskerade sei. Ab den 1960er und 1970er Jahren kommt es dann zu einer immer intensiveren Auseinandersetzung mit dieser Thematik, hervorgerufen durch Feministische Bewegungen. Die kritische Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen wird zu einem zentralen Thema innerhalb der Gesellschaft und verfolgt das Ziel, die Gleichsetzung von biologischem Geschlecht und die durch die Gesellschaft konstruierte Geschlechterrolle zu hinterfragen. Das klassische „Bild der Frau“, das von der Gesellschaft über Jahrhunderte hinweg konstruiert wurde, verwandelt sich nun immer mehr in ein fragiles und instabiles Konstrukt.¹⁹ Judith Butler formuliert in ihrem Werk „Das Unbehagen der Geschlechter“ von 1990: „*Geschlecht ist Performanz*“. Sie geht noch weiter und meint, dass geschlechtliche Identität eine Inszenierung ist, generiert durch die Kultur unserer Gesellschaft.²⁰

Die in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Künstlerinnen – Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman – spielen alle sehr stark mit unterschiedlichen stereotypischen Rollen und somit auch der Geschlechteridentität und hinterfragen diese. Simone de Beauvoir verfasst 1949 „Das andere Geschlecht“ und erläutert darin: „*Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.*“²¹

¹⁸ Müller 2009, S. 302.

¹⁹ Ingelmann 2008 b, S. 31.

²⁰ Zitiert nach Volz 2008, S. 194-195.

²¹ Beauvoir 1951, S. 265.

2.3 Working Definition

Unsere Identität ist somit eine Konstruktion, ein künstlich herbeigeführter Zustand, der höchst fragil ist. Das erschaffene Selbst ist abhängig von inneren Zuständen und äußeren Einflüssen.²²

Identität muss auch immer in einen zeitlichen und sozialen Kontext verortet werden. Wie bereits erwähnt, wird hier die Rolle der Frau ab den 1960er Jahren besonders relevant sein. Den Frauen in den 1960er Jahren wird eine Identität durch deren soziales Umfeld zugesprochen, mit der sie sich zum Teil nicht mehr identifizieren können. Die drei Künstlerinnen thematisieren in ihrem künstlerischen Schaffen genau dieses Phänomen. Durch das Spiel und das Auflösen der Identität wird versucht, den Begriff aufzubrechen und die vorgegebene Rollenkonstruktion zu verändern. Stuart Hall: *„Ich bin nicht das, was meine Familie von mir erwartet hat, und ich bin nicht an dem Platz, den mir die Gesellschaft zugewiesen hat. In diesem Sinne habe ich keine Idee davon, wer ich bin.“*²³

Auch die Rollenkonstruktion geht unweigerlich mit der Thematik der Identität einher. Der Begriff der Rollenkonstruktion erinnert an das Theater oder den Film. So sind wir alle Akteure in unterschiedlichen biologischen, sozialen und kulturellen Rollen.²⁴ Toni Stooss erwähnt im Zuge einer Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg zum Thema „Rollenbilder. Rollenspiele“: *„Wir spielen Theater, um den gesellschaftlichen Normen und Erwartungen zu entsprechen oder diese zu umgehen, um unser ‚Selbst‘ darzustellen, zu verstellen oder in etwas anderes zu projizieren.“*²⁵

Identität ist ein komplexes Gebilde, das von unterschiedlichen Faktoren abhängt. Umso verständlicher ist es, dass sich Künstlerinnen und Künstler seit Jahrzehnten mit dieser Thematik auseinandersetzen und diese kritisch hinterfragen. Michel Foucault: *„Aus der Idee, dass uns das Selbst nicht gegeben ist, kann meines Erachtens nur eine praktische Konsequenz gezogen werden: Wir müssen uns selbst als ein Kunstwerk erschaffen.“*²⁶

²² Noack 2001, S. 24.

²³ Zitiert nach Breitwieser 2001, S. 11.

²⁴ Stooss 2011, S. 7.

²⁵ Stooss 2011, S. 7.

²⁶ Foucault 1994, S. 274.

3 Identität und Rollenkonstruktion in der bildenden Kunst

Für Künstler und Künstlerinnen ist die Frage nach der Identität und in weiterer Folge nach dem eigenen Selbst schon immer ein wesentlicher Bestandteil ihrer künstlerischen Existenz. Die Frage nach der Identität zählt somit zu einer zentralen Fragestellung und Methodik in der bildenden Kunst. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, eine Unterscheidung zwischen einem Selbstporträt und einer Selbstinszenierung zu treffen, im Anschluss werden Selbstinszenierung und Rollenkonstruktion in der Feministischen Avantgarde untersucht und in einem Exkurs die Rolle des Fernsehens für die Vermittlung von Identitäten ab den 1950er Jahren aufgezeigt. Abschließend werden Möglichkeiten der Selbstinszenierung in der bildenden Kunst vorgestellt.

3.1 Selbstporträt oder Selbstinszenierung

Wann handelt es sich bei einer künstlerischen Darstellung um ein Selbstporträt und ab wann wird diese zu einer Selbstinszenierung und verfälscht somit die „wahre“ Identität? Dieser Frage soll im Folgenden nachgegangen werden.

Selbstporträts und Selbstdarstellungen haben bereits eine lange Tradition. Um 1300 finden sich erstmals Selbstdarstellungen von KünstlerInnen. Zunächst an verborgenen Stellen, wie beispielsweise als Assistenzfiguren in Heiligenbildern. Schon bald sollten die Darstellungen aber monumentaler und unmittelbarer werden. MalerInnen beginnen sich auf einer eigenen Bildtafel zu zeigen.²⁷ Seit der frühen Neuzeit und der damit einhergehenden Veränderung des sozialen Status der KünstlerInnen entwickelt sich das Selbstporträt zu einer zentralen Gattung in der bildenden Kunst. Mittels des Mediums der Malerei stellen Künstler und Künstlerinnen ihre eigene Identität und ihren Ausdruck im Selbstporträt dar. Die KünstlerInnen versuchen hierbei, auf ihre Persönlichkeit und ihren Status in der Gesellschaft durch bestimmte Details oder Requisiten in ihren Werken zu verweisen.²⁸

Die aus der Cremoneser Patrizierfamilie stammende Malerin Sofonisba Anguissola (1531/35-1625) porträtiert sich in einem Gemälde von 1554 selbst (*Abb. 1*). Bescheiden und dennoch selbstbewusst weist die Künstlerin im Porträt auf sich und ihren Namen im geöffneten Buch. Ihr Selbstporträt vermittelt trotz des miniaturhaften Formates Ernst und Ethos ihrer Kunst. Der

²⁷ Luyken 2001, S. 30.

²⁸ Weinhardt 2004, S. 7.

niederländische Künstler Rembrandt van Rijn (1606-1669) malt um 1652 das „Große Selbstbildnis“ (Abb. 2). Das Gemälde ist in einem dunklen und düsteren Stil gemalt, der Hintergrund ist in einem ähnlichen Braun gehalten wie der Mantel und Hut des dargestellten Künstlers, somit liegt der Fokus auf Gesicht und Ausdruck, welches fein und ausgearbeitet ist und die Gemütslage des Künstlers widerspiegelt.²⁹ Ab der Romantik wird der Fokus mehr auf die Innerlichkeit und das seelische Befinden gelegt. Caspar David Friedrich (1774-1840) fordert beispielsweise: „*Der Maler soll so nicht blos malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht.*“³⁰ 1802 entsteht Caspar David Friedrichs „Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm“ (Abb. 3). Der Künstler blickt melancholisch aus einem Fenster in seinem Atelier. In der Natur scheint die Quelle seines Künstlertums zu liegen. Es wird ein Moment der Selbsterkenntnis dargestellt, der gleichzeitig den schwierigen Schaffensprozess eines Kunstwerkes aufzeigen soll.³¹ Das Selbstporträt dient dazu, Einblicke in das Leben des oder der Dargestellten zu geben und somit die Biografie und Weltansicht und in weiterer Folge die eigene Identität zu vermitteln.³² Ab der Moderne wird von KünstlerInnen wie Pablo Picasso (1881-1973), Salvador Dalí (1904-1989) oder Frida Kahlo (1907-1954) die Selbstdarstellung auf neue und innovative Weise genutzt, um eigene kulturelle, politische und persönliche Identitäten darzustellen. In Frida Kahlos Gemälde „Self-Portrait with Cropped Hair“ von 1940 (Abb. 4) legt die Künstlerin die weiblichen Attribute, mit denen sie sich oft in ihren Gemälden darstellt, ab und trägt stattdessen einen Männeranzug und einen Kurzhaarschnitt. Sie hält eine Schere in ihrer Hand und Haarsträhnen liegen auf dem Boden um sie herum verteilt. Im oberen Teil des Bildes steht der Text eines beliebten mexikanischen Liedes.³³ Das Gemälde soll vermutlich auf die Trennung von ihrem Ehemann Diego Rivera verweisen und die neu gewonnene Autonomie der Künstlerin darstellen. Frida Kahlo: „*Ich male Selbstporträts, weil ich so oft alleine bin. Weil ich die Person bin, die ich am besten kenne.*“³⁴

Identität, Ausdruck und Original bilden laut Martina Weinhart die „Trias“, welche die Authentizität eines Selbstporträts gewährleistet. Das „Ich“ des Künstlers oder der Künstlerin wird zur wichtigsten Instanz, da dieses das Thema wählt, das Bild organisiert und das Motiv begrenzt.³⁵ Ernst Buschor unterscheidet zwischen einem „Außen-“ und „Innenportrait“. Das

²⁹ Vgl. [Selbstbildnis – Rembrandt \(um 1645/48\) – Staatliche Kunsthalle Karlsruhe \(kunsthalle-karlsruhe.de\)](#) (14.2.2024).

³⁰ Zitiert nach Luyken 2001, S. 41.

³¹ Grummt 2011, S. 357-359.

³² Weinhart 2004, S. 7-9.

³³ URL: [Frida Kahlo. Self-Portrait with Cropped Hair. 1940 | MoMA](#) (1.12.2023).

³⁴ Zitiert nach Mencimer 2002, S. 26.

³⁵ Weinhart 2004, S. 32.

Selbstporträt verschiebt sich zwischen den genannten Polen. Beispielsweise kann das Repräsentationsbedürfnis stärker im Vordergrund stehen – wie in den Selbstporträts des 16. und 17. Jahrhunderts – oder aber die Ausdruckswerte des Künstlers haben einen höheren Stellenwert – wie in den Selbstporträts des 19. und 20. Jahrhunderts, bei denen das „Ich“ und die Identität des Künstlers oder der Künstlerin zu einem entscheidenden Faktor für das Werk werden.³⁶

Erika Billeter: *„Jedes Selbstportrait ist ein Augenblick der Wahrheit [...] Jedes Selbstportrait ist ein Zwiegespräch mit dem Ich. Je weniger der Künstler dabei auf Konvention und Tradition achtet, um so mehr wird er seinem Selbst nahekommen.“*³⁷

Das gemalte Selbstporträt wird vor allem durch die Positionen fotografischer Selbstinszenierungen im 19. und 20. Jahrhundert kritisch hinterfragt. Das frühe fotografische Selbstporträt dient vor allem dazu, Bilder mit der Kamera dauerhaft zu fixieren und somit eine kollektive Identität einer gesellschaftlichen Schicht darzustellen. Fotografien dienen oft als Macht- oder Beweismaterial, sie besitzen diese Beweisfunktion, da sie Informationen vermitteln. Beispielsweise werden Identitätsausweise erst dann gültig, wenn sie mit einer Fotografie versehen sind. Die Fotografien bestätigen die Identität einer Person und besitzen somit für die Gesellschaftsordnung eine wichtige Funktion.³⁸ Mit den Anfängen der Fotografie im 19. Jahrhundert werden vor allem Porträts und Landschaftsbilder erstellt. Doch schon bald beginnen Künstlerinnen und Künstler mit den technischen Möglichkeiten der Fotografie zu experimentieren, um abstrakte und surreale Bilder zu schaffen. So wird die Fotografie Teil des Dadaismus und des Surrealismus und beeinflusst auch andere Bewegungen wie den Konstruktivismus oder den Bauhausstil. Die Fotografie prägt auch die zeitgenössische Kunst entscheidend. Heute wird die Fotografie unter anderem als Medium genutzt, um soziale, politische und kulturelle Themen darzustellen und kritisch zu kommentieren. Auch für die Performancekunst und die Installation ist die Fotografie ein wichtiges Medium geworden.³⁹

Die Fotografie dient auch als ideales Medium, um das Bildschema „Frau“ zu verrücken, vor allem aufgrund ihrer Realitätsnähe. Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben KünstlerInnen wie die Comtesse de Castiglione (1837-1899) oder die Surrealistin Claude Cahun (1894-1954) die Fotografie als Medium entdeckt, das eigene Ich zu verfremden und in unterschiedliche Rollen zu schlüpfen.⁴⁰

³⁶ Weinhart 2004, S. 31.

³⁷ Billeter 1985, S. 16.

³⁸ Walbers 2018, S. 227.

³⁹ Weinhart 2004, S. 30-36.

⁴⁰ Baumstark 2008, S. 9.

Ab der Moderne und der Etablierung der Fotografie und des Films als Medium der bildenden Kunst ändert sich auch die Möglichkeit der Selbstdarstellung von Künstlern und Künstlerinnen gravierend.⁴¹ Nun wird der künstlerische Selbstausdruck zur dominierenden Kraft und das klassische Selbstporträt weicht der Suche nach der eigenen Identität und dem Ausdruck.⁴² KünstlerInnen hatten nun die Möglichkeit, vor der Kamera in unterschiedliche Rollen zu schlüpfen und sich selbst zu inszenieren und somit die eigene Identität für den oder die BetrachterIn bewusst zu „verfälschen“.⁴³

Die österreichische Künstlerin Friederike Pezold beschreibt in den 1970er Jahren die Neuerung von Fotografie und Video für ihre künstlerische Arbeit folgendermaßen: *„Zu meiner großen Freude stelle ich fest, [...] dass ich gleichzeitig vor und hinter der Kamera stehen konnte. [...] Mit Video [...] machte ich das bislang Unmögliche möglich: die Aufhebung der Trennung von Modell und Maler, von Subjekt und Objekt, von Bild und Abbild.“*⁴⁴

In den 1970er Jahren werden außerdem Body Art und Performances fotografisch dokumentiert. Es kommt zur sogenannten „performativen Wende“ in der bildenden Kunst. Mit dieser Wende gehen vor allem die Künstlerinnen ganz unterschiedlich um. Manche inszenieren sich vor einem Publikum, andere halten ihre Performance mittels Fotografie und Film fest.⁴⁵

Es stellt sich nun die Frage, ob es sich bei der „Verfälschung“ der Identität vor allem im Medium der Fotografie noch immer um ein Selbstporträt handeln kann. Timm Starl verneint dies in seinem Aufsatz: *„Die Autoren sind im Bild. Positionen fotografischer Selbstinszenierung im 19. und 20. Jahrhundert“* mit der Begründung, dass die KünstlerInnen nicht mehr als Modelle antreten, um ein Bildnis von sich selbst zu erhalten. Sie bringen sich nun vielmehr als AkteurInnen, die Teil des Kunstwerks werden, ein.⁴⁶ Da diese Differenzierung zwischen Selbstporträt und Selbstinszenierung für die vorliegende Arbeit und die darin behandelten Künstlerinnen entscheidend ist, wird im Folgenden nicht mehr von „Selbstporträts“, sondern von „Selbstinszenierungen“ gesprochen.

⁴¹ Weinhart 2004, S. 7-9.

⁴² Weinhart 2004, S. 31.

⁴³ Stooss 2011, S. 7.

⁴⁴ Zitiert nach Breitwieser 2001, S. 15.

⁴⁵ Schor 2007, S. 16.

⁴⁶ Starl 2012, S. 25.

3.2 Selbstinszenierung und Rollenkonstruktion in der Feministischen Avantgarde

Das Bild der Frau hat in der Kunstgeschichte eine sehr lange Tradition; so stellt die Frau seit Jahrhunderten ein wichtiges Sujet in von Männern geschaffenen Kunstwerken dar. Es geht darin jedoch selten um eine individuelle Charakterisierung der Frau, sondern es drücken sich vielmehr die eigenen Sehnsüchte und Projektionen des männlichen Künstlers aus. Die Frau erlangt somit erst durch den (männlichen) Künstler Bedeutung. Es sind somit vorwiegend Männer, die das Bild der Frau in der Kunstgeschichte bestimmen. Ab dem 19. und vor allem im 20. Jahrhundert treten nun immer mehr Künstlerinnen auf, die sich mit dem Bild des Weiblichen auseinandersetzen und die weibliche Lebensrealität zum Inhalt ihrer Werke machen.⁴⁷

*Der Begriff „feministische Kunst“ entstand im Kontext der künstlerischen Praxen der 1970er Jahre und bezeichnet seither künstlerische Auseinandersetzungen mit tradierten Bildern von Frauen, Weiblichkeit und anderen Geschlechtern in Kunst, Gesellschaft und Geschichte, mit geschlechtsspezifischen Strukturen, Bedingungen oder Funktionen, mit Ungleichheit, Macht, Gewalt oder Unterdrückung. Kritik ist ein zentrales Moment feministischer Kunst und hat zahlreiche interventionistische Strategien hervorgebracht [...]. So betrachten wir feministische Kunst als heterogenes Feld, in dem sich Künstler*innen zwischen Gesellschaftskritik, reflexiver Wissensproduktion und Emanzipationsvision immer wieder neu verorten.*⁴⁸

3.2.1 Neue Frauenbewegung

Im Jahr 1949 erreicht die sozialdemokratische Abgeordnete Elisabeth Selbert die Verankerung der Gleichberechtigung von Mann und Frau im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Trotz dieser rechtlichen Veränderungen sieht die Realität der Frauen in den 1950er und 1960er Jahren jedoch noch ganz anders aus: das Ehe- und Familienrecht deklariert den Mann zum „Oberhaupt“ der Familie und legt fest, dass die Ehefrau ihrem Mann jederzeit sexuell zur Verfügung stehen muss, Misshandlungen von Frauen oder Kindern werden als private Angelegenheiten betrachtet, verheiratete Frauen werden auf die Rolle der Hausfrau reduziert und können nur dann einen Beruf ausüben, wenn dies mit ihren ehelichen und familiären Pflichten vereinbar ist, des Weiteren werden Frauen für dieselbe Arbeit deutlich geringer entlohnt als Männer.⁴⁹ In Frankreich veröffentlicht die Schriftstellerin und Philosophin Simone

⁴⁷ Ingelmann 2008 b, S. 29-30.

⁴⁸ Schrödl/Dreyse/Thomas 2020, S. 187.

⁴⁹ Gerhard 2009, S. 27-29.

de Beauvoir im Jahr 1949 ihr Buch „Das andere Geschlecht“. Dieses Werk hat einen enormen Einfluss auf Frauen weltweit. Beauvoir äußert sich darin: „*Man wird nicht als Frau geboren, man wird dazu gemacht*“. Sie weist mit dieser Aussage darauf hin, dass Frauen nicht von Natur aus unterwürfig, unselbstständig und hilflos sind, sondern dass diese Eigenschaften ihnen im Laufe ihrer Erziehung aufgezwungen werden.⁵⁰

In den 1960/1970er-Jahren beginnt die „zweite Welle“ der Frauenbewegung, die sich in Westeuropa und den USA formiert. Sie wird auch als „Neue Frauenbewegung“ bezeichnet und als soziale Bewegung angesehen, die darauf ausgerichtet ist, einen gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen und insbesondere im Geschlechterverhältnis Bevormundung, Ungerechtigkeiten und soziale Ungleichheiten zu beseitigen.⁵¹ Der Slogan der zweiten Frauenbewegung lautet „*Das Private ist politisch*“. Somit werden auch die Hierarchien des Privatraumes angegriffen und kritisch hinterfragt. Für viele Künstlerinnen dieser Zeit entwickeln sich daraus zentrale Themen für ihr künstlerisches Werk. Es gilt in den 1960er Jahren immer noch als selbstverständlich, dass sich Frauen in erster Linie um den Haushalt und die Kindererziehung kümmern sollten. Im Jahr 1963 veröffentlicht Betty Friedan die Publikation „*The Feminine Mystique*“, in der sie die traditionelle Rollenverteilung der Frau im häuslichen Kontext thematisiert und in weiterer Folge kritisiert. Sie analysiert in ihrem Werk die Rolle der Frau in der Gesellschaft der 1950er Jahre und beschreibt, wie diese durch Medien, insbesondere durch Zeitschriften, geformt wird. Laut Friedan werden Frauen in Modezeitschriften stark stereotypisch dargestellt, was in weiterer Folge dazu beiträgt, sie auch in dieser „traditionellen“ Rolle zu halten und diese als „Norm“ anzusehen.⁵²

1968 thematisiert Helke Sander, eine der Mitbegründerinnen des „Aktionsrats zur Befreiung der Frau“, diese Angelegenheit während des 23. SDS-Kongresses in Frankfurt. Sie spricht in ihrer Rede über den geschlechtsspezifischen Konflikt zwischen Privatraum und öffentlichem Raum.⁵³

Wir stellen fest, dass der SDS innerhalb seiner Organisation ein Spiegelbild gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse ist [...] Nämlich dadurch, dass man einen bestimmten Bereich des Lebens vom gesellschaftlichen abtrennt, ihn tabuisiert, in dem man ihm den Namen Privatleben gibt. [...] Diese Tabuisierung hat zur Folge, dass das spezifische Ausbeutungsverhältnis, unter dem die Frauen stehen, verdrängt wird, wodurch gewährleistet wird, dass die Männer ihre alte, durch das Patriarchat gewonnene Identität noch nicht aufgeben müssen [...] Frauen suchen ihre Identität [...] Sie können sie nur erlangen, wenn die ins Privatleben

⁵⁰ Beauvoir 1951, S. 265.

⁵¹ Gerhard 2009, S. 107-120.

⁵² Kaiser 2013, S. 27-29.

⁵³ Kaiser 2013, S. 28.

*verdrängten gesellschaftlichen Konflikte artikuliert werden, damit sich dadurch die Frauen solidarisieren und politisieren [...] Wir können die gesellschaftliche Unterdrückung der Frauen nicht individuell lösen. Wir können damit nicht auf Zeiten nach der Revolution warten, da eine nur politisch-ökonomische Revolution die Verdrängung des Privaten nicht aufhebt, was in allen sozialistischen Ländern bewiesen ist.*⁵⁴

In den frühen 1970er Jahren, als die Frauenbewegung in den USA und Europa ihren Höhepunkt erreicht, entsteht eine neue Kunstströmung, die heute als Feministische Avantgarde⁵⁵ bezeichnet wird. Weiters werden zahlreiche Kunstaustellungsprojekte von Frauen realisiert. Diese Projekte beschäftigten sich explizit mit den gesellschaftlichen Zwängen des Privatraums und den Erwartungen an Frauen in der Gesellschaft. Monika Kaiser hat hierzu eine Publikation mit dem Titel „Neubesetzungen des Kunst-Raumes: Feministische Kunstaustellungen und ihre Räume, 1972-1987“⁵⁶ veröffentlicht.⁵⁷

3.2.2 Feministische Avantgarde

Die Kunsthistorikerin Gabriele Schor prägt den Begriff der Feministischen Avantgarde für eine Kunstbewegung, die in den 1960er und 1970er Jahren sowohl in den USA als auch in Europa entsteht. Diese ist ein Teil der Frauenbewegung und hat das Ziel, patriarchale Strukturen in der Kunst und Gesellschaft zu hinterfragen und aufzubrechen. Die Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde wenden sich von den traditionellen Kunstformen wie beispielsweise der Malerei und Skulptur ab und nutzen neue Medien wie die Fotografie, Performance und Video für deren künstlerischen Selbstausdruck.⁵⁸ Diese neuen Medien sind für die Künstlerinnen nicht geschichtsbehaftet und von Tradition belastet und ermöglichen ihnen, neu zu denken, was ein Kunstwerk ist oder sein kann.⁵⁹

Gabriele Schor: *„Diese Künstlerinnen schufen erstmalig in der Geschichte der Kunst ein völlig neues ‚Bild der Frau‘ aus weiblicher Sicht. Dieser Pionierleistung der Künstlerinnen gebührt ein Platz im Kanon der Kunstgeschichtsschreibung, der mit dem Begriff ‚Avantgarde‘ gewährleistet wird.“*⁶⁰

⁵⁴ Anders 1988, S. 39-47.

⁵⁵ Siehe Kapitel „3.2.2 Feministische Avantgarde“.

⁵⁶ Siehe Kapitel „3.2.2.3 Ausstellungen“.

⁵⁷ Kaiser 2013, S. 29.

⁵⁸ Schor 2015 a, S. 17-68.

⁵⁹ Schor 2007, S. 34.

⁶⁰ Zitiert nach URL: [SAMMLUNG VERBUND beim Fotografie-Festival in Arles](#) (28.11.2023).

Die Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde machen das Private öffentlich und das Persönliche politisch, wobei sie oft ihren eigenen Körper und ihre Sexualität als Projektionsfläche nutzen.⁶¹ In Europa und den USA kritisiert die feministische Kunst die familiäre, gesellschaftliche und politische Situation von Frauen sowie deren Selbstdarstellungen. Im weiteren Sinne geht es auch um die Befreiung des weiblichen Körpers von ästhetischer Idealisierung. Diese Künstlerinnen stellen sich gegen das typische Schönheitsideal der Frau und lehnen stereotype Rollenbilder ab. Sie nutzen unter anderem die Kamera, um mit den Vorstellungen von Identität und Weiblichkeit als gesellschaftlichem Konstrukt zu spielen und diese zu hinterfragen. Themen wie Fetischismus, Kinderbetreuung, Vergewaltigung, Frauenarbeit und viele weitere sind für sie von großer Relevanz und werden in ihren Werken thematisiert.⁶² Die Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde sind jung, weiß und gebildet und kommen meist aus wohlhabenderen Familien. Sie sind typische Vertreterinnen jener kreativen Frauen, die stark von den neu entstandenen Frauenbewegungen beeinflusst werden oder sogar an ihnen mitwirken.⁶³ Wichtige Vertreterinnen sind beispielsweise Valie Export (geb. 1940), Karin Mack (geb. 1940), Martha Rosler (geb. 1943), Hannah Wilke (1940-1993), Martha Wilson (geb. 1947), Renate Bertlmann (geb. 1943) und viele mehr.

Valie Export:

*Wir Frauen müssen, um zu einem von uns selbst bestimmten Bild der Frau kommen zu können und damit zu einer veränderten Abbildung in der gesellschaftlichen Funktion der Frau, an der Konstruktion der Frau, an der Konstruktion der Wirklichkeit via den medialen Bausteinen teilhaben.*⁶⁴

Die drei Künstlerinnen – Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman –, die in der vorliegenden Arbeit behandelt werden sollen, werden also ebenfalls zu dieser Kunstrichtung gezählt. Sie sehen ihr Schaffen jedoch nicht nur explizit in einem rein feministischen Kontext, sondern erweitern mit ihren Positionen das Feld fotografischer Selbstdarstellungen und weiblicher Identität.

⁶¹ Schor 2007, S. 17.

⁶² Schor 2007, S. 37.

⁶³ Solomon-Godeau 2007, S. 32.

⁶⁴ Export 1973, S. 49.

3.2.2.1 Themen der Feministischen Avantgarde

Einige wichtige Themen im Werk der Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde sollen im Folgenden kurz aufgegriffen werden:

Die Hausarbeit als täglicher und unbezahlter „Job“ wird häufig zum Thema im Schaffen der Künstlerinnen. Martha Rosler zeigt in ihrer Video-Performance „Semiotics of the Kitchen“ von 1975 (Abb. 5) die Monotonie des Alltages als Hausfrau. Sie dekliniert darin die alphabetische Ordnung mit Küchengeräten von A bis Z durch. Sie nimmt für jeden Buchstaben ein Küchengerät in die Hand. Ihr Verhalten wird immer aggressiver und wendet sich schließlich ins Skurrile.⁶⁵

Ein weiterer Aspekt ist die Thematisierung von „Beklemmung“ im eigenen Heim und der Befreiung daraus. Viele Künstlerinnen haben das Gefühl des Gefängnisses und des Eingesperrtseins mittels eines Käfigs dargestellt. Lydia Schouten (geb. 1948) beispielsweise verwendet diese Metapher des Käfigs in ihrer Performance „Kooi“ von 1978 (Abb. 6). Sie konstruiert hierbei einen Käfig, an dessen Stangen Aquarellstifte fixiert sind. Sie reibt ihren Körper, der lediglich mit einem nassen Bodysuit bekleidet ist, an diesen Stiften. Ihre Bewegungen werden immer heftiger und das Reiben schmerzhafter.⁶⁶ Sie erläutert zu diesem Werk: *„Eine Frau macht sich für die Außenwelt schön, aber sie hat nicht Teil an ihr.“*⁶⁷

Für Frauen der damaligen Zeit ist es nicht üblich, ein unabhängiges und selbstständiges Leben zu führen. Um das Elternhaus zu verlassen, bietet sich die Ehe als einzige Lösung an. Renate Bertlmanns Performance „Schwangere Braut im Rollstuhl“ von 1978 (Abb. 7) macht diese ausweglose Situation auf skurril-ironische Weise deutlich. Die Braut sitzt in einem Rollstuhl als Symbol für ihre unumgehbare Situation und erhofft sich Unterstützung durch das Publikum – welches hier vertretend für die Gesellschaft steht. Auf ihrem Rollstuhl steht: „BITTE SCHIEBEN!“ Jedoch helfen nur wenige Leute sehr zögerlich. Am Ende der Performance gebärt sie ihr Kind und verlässt gleich darauf Saal und Kind. Sie delegiert die Verantwortung der Obhut des Kindes an die Gesellschaft und setzt ihren Wunsch nach Selbstverwirklichung durch.⁶⁸

Die österreichische Medienkünstlerin Valie Export beschäftigt sich in ihrem künstlerischen Werk intensiv mit ihrem eigenen Körper. So meint sie: *„Mein Körper ist die Naht, mein Körper ist die Schnittstelle.“*⁶⁹ Die Künstlerin rebellierte mit ihren Aktionen gegen gesellschaftliche Tabus und nutzt dabei ihren eigenen Körper als Mittel der Provokation. Ein exemplarisches

⁶⁵ Schor 2015 a, S. 34-35.

⁶⁶ Schor 2015 a, S. 37-38.

⁶⁷ Zitiert nach Schor 2015 a, S. 38.

⁶⁸ Schor 2015 a, S. 40.

⁶⁹ Zitiert nach URL: [Valie Export Zentrum – Radio FRO](#) (10.10.2023).

Beispiel hierfür ist ihre Arbeit „Tapp- und Tastkino“, die im Jahr 1968 entsteht (Abb. 8). Valie Export stattet sich dabei mit einer tragbaren Theaterbühne mit Vorhang in Form eines Kartons aus. Dieser soll einen Fernsehapparat darstellen, den sie vor ihren entblößten Oberkörper schnallt. Ein Partner, in dem Fall Peter Weibel, fordert Passanten auf der Straße auf, das Kino zu besuchen. Im Karton, dem Theaterraum, sind Valie Exports nackte Brüste verborgen. Durch diese Handlung transformiert sie ihren Oberkörper in einen Kinoraum und ihre Brüste werden zur Leinwand. Auf diese Weise kritisiert sie die Rolle der Frau und stellt gleichzeitig den männlichen Voyeurismus bloß.⁷⁰ Mechthild Widrich meint hierzu: „*Der Konsument wird Akteur; der wiederum von einem weiteren Publikum bei seiner Handlung beobachtet wird.*“⁷¹

Die Künstlerinnen arbeiten auch mit weiblichen und männlichen Stereotypen und versuchen, diese zu dekonstruieren. Marianne Wex (1937-2020) dokumentiert in über 5000 Fotografien die Körpersprache von Männern und Frauen und deren Unterschiede (Abb. 9). Männer sitzen in ihren Fotografien meist mit breiter Beinhaltung da, wobei Frauen eher mit geschlossenen Beinen und Armen eng am Körper gelegt dasitzen. Daraus schließt sie, dass Männer grundsätzlich mehr Platz für sich beanspruchen als Frauen.⁷² Valie Export posiert in ihrem Werk „Aktionshose: Genitalpanik“ (Abb. 10) provokant mit gespreizter Beinhaltung. Die Hose ist im Schritt geöffnet und zeigt ihren Schambereich. Es ist eine Pose der sexuellen Verführung. Außerdem hält sie eine Maschinenpistole in der Hand.⁷³

Martha Wilson erforscht in ihren Werken die Transformation von weiblicher und männlicher Person. In ihrer Arbeit „A Portfolio of Models“ (Abb. 11) behandelt sie unterschiedliche weibliche Stereotypen, wie beispielsweise die Hausfrau, die Lesbe, das käufliche Mädchen, die Frau im Beruf und die Erdmutter.⁷⁴ Sie erläutert: „*Das sind alles Modelle, die die Gesellschaft mir anbietet. Ich habe sie alle irgendwann mal anprobiert, und keines hat mir gepasst.*“⁷⁵

Eine weitere wichtige Thematik im Werk der Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde ist die traditionelle Ikonografie. Sie nehmen Bezug auf das „Bild der Frau“, das jahrhundertlang in der Kunstgeschichte tradiert wurde. Hannah Wilke posiert in ihrem Werk „Super-T-Art“ von 1974 (Abb. 12) frontal mit einem drapierten Tuch und inszeniert einen Striptease. Sie beginnt als Maria Magdalena und endet schließlich in lasziver Pin-Up Pose mit einer weiblichen Version der Kreuzigung. Der Titel ihrer Fotografien impliziert ein Wortspiel, das zwischen

⁷⁰ Widrich 2015 b, S. 167.

⁷¹ Widrich 2015 b, S. 167.

⁷² Schor 2015 a, S. 44.

⁷³ Schor 2015 a, S. 45.

⁷⁴ Schor 2015 a, S. 52.

⁷⁵ Zitiert nach Schor 2015 a, S. 52.

Jesus Christ Superstar, Superkunst und Superhure wechselt. Die Künstlerin wird somit als Heilige und „Hure“ dargestellt.⁷⁶

Für die Verwandlung haben sich viele Künstlerinnen ihr Gesicht mit weißer Farbe grundiert. Suzy Lake (geb. 1947) bemalt ihr Gesicht in ihrer Fotoarbeit „A Genuine Simulation of...“ mit weißer Farbe (Abb. 13). Das Ergebnis ist eine absurde und übertriebene Darstellung. Es geht hierbei um eine Neutralisierung der eigenen Identität. Dieser Vorgang erinnert an Pantomime – das weiße Gesicht erfüllt die doppelte Funktion einer Maske – es soll verbergen und offenbaren.⁷⁷

Durch die Feministische Avantgarde werden also erstmals ganz neue Themen von Künstlerinnen behandelt und nach außen getragen, die zuvor nur im privaten Raum thematisiert wurden. Die Künstlerinnen nutzen hierbei vor allem die neuen Medien wie die Fotografie oder den Film.

3.2.2.2 Feministische Kunst?

Es stellt sich nun die Frage, ob Kunst von Frauen aus den 1960er und 1970er Jahren immer Feministische Kunst ist. Viele der Künstlerinnen, die heute zur Feministischen Avantgarde gezählt werden, sehen ihr Schaffen nämlich nicht rein in einem feministischen Kontext. Vielmehr greifen sie Themen auf, die sie damals beschäftigten und dazu zählt unweigerlich die Thematik der Identität, vor allem in Bezug auf die Rolle der Frau.

Die Kunsthistorikerin Margarethe Jochimsen erläutert in ihrer 1977 erschienenen Publikation, dass Kunst von Frauen nicht zwangsläufig als „Feministische Kunst“ betrachtet werden kann. Ihrer Ansicht nach sollte Feministische Kunst als eine Kunstform betrachtet werden, die stark von den gesellschaftlichen Strukturen abhängig ist und auch von diesen geformt wird.⁷⁸

Für Jochimsen ist Kunst feministisch,

*[...] wenn Künstlerinnen in ihr Gedanken zur Anschauung bringen, die sich im weitesten Sinne aus der diskriminierenden gesellschaftlichen Situation der Frau, aus dem gesellschaftlichen Diktat sogenannter weiblicher Funktionen, Eigenschaften, Verhaltensweisen usw. ableiten lassen, gegen die sich Künstlerinnen in irgendeiner Form wenden.*⁷⁹

⁷⁶ Schor 2015 a, S. 49.

⁷⁷ Schor 2015 a, S. 55.

⁷⁸ Kaiser 2013, S. 133-138.

⁷⁹ Jochimsen 1977, S. 70.

Margarethe Jochimsen betrachtet Feministische Kunst somit als eine Kunstform, die sich kontinuierlich im Wandel befindet und stets neu definiert werden muss. Für sie ist vor allem die Kommunikation ein wichtiges Element und Teil des Inhalts Feministischer Kunst.⁸⁰

3.2.2.3 Ausstellungen

Wie bereits erwähnt, lautet der Slogan der zweiten Frauenbewegung: „*Das Private ist politisch*“. Der kritische Blick auf den Privatraum wird somit von den Künstlerinnen ab den 1960er Jahren erstmals zum Thema ihrer künstlerischen Arbeit.⁸¹ Es kommt hierbei zu einem „Streit“ um die Art der Präsentation solcher „feministischer“ Werke. Im Kern geht es um die Frage, wie weit die feministische Perspektive auf den Privatraum in der Öffentlichkeit sichtbar gemacht werden kann und darf. Die Darstellungen werden oft als „obszön“ abgeschrieben, während sexistische Darstellungen von Frauen beispielsweise in den Medien problemlos veröffentlicht werden können.⁸² Die Kunstaktionen Anfang der 1970er Jahre, die von Künstlerinnen auch oftmals in der Öffentlichkeit, wie beispielsweise bei Valie Export, stattgefunden haben, richten sich nicht gegen den Galerie- oder Ausstellungsraum und die dort ausgestellte Kunst, sondern gegen die damaligen Grenzziehungen zwischen dem privaten und öffentlichen Raum. Die Künstlerinnen streben danach, darauf hinzuweisen, wie räumliche Begrenzungen ihre persönliche Entwicklung beeinflussen und vorgeben. Sie sehen das Schaffen eigener Räume als eine Möglichkeit, sich von den auferlegten Rollenbildern zu befreien.⁸³ Im Folgenden wird exemplarisch auf einige wichtige Ausstellungen eingegangen.

Die Künstlerin Valie Export konzipiert 1975 die Ausstellung „MAGNA Feminismus: Kunst und Kreativität“ in der Galerie nächst St. Stephan in Wien. Sie verfolgt dabei nicht das Ziel, Frauenkunst zu definieren, sondern vielmehr durch Bilder, Vorträge, Fotos, Videos und Aktionen einen Einblick in die weibliche Sensibilität und Problematik zu geben. Sie zeigt in der Ausstellung Zeugnisse des österreichischen politischen Feminismus gemeinsam mit Kunstwerken und will damit einen größeren Kontext schaffen. In der Raummitte beispielsweise wurden Stühle aufgestellt. Zwischen diesen Stühlen wurden Hocker platziert mit Skulpturen

⁸⁰ Kaiser 2013, S. 137-138.

⁸¹ Kaiser 2013, S. 27.

⁸² Kaiser 2013, S. 59.

⁸³ Kaiser 2013, S. 277.

der Künstlerin Meina Schellander. Die Unordnung im Galerieraum soll darauf verweisen, dass man den Raum entgegen seiner Tradition einsetzen kann.⁸⁴

Zwischen 1976 und 1977 werden in der Bundesrepublik Deutschland zwei Ausstellungsprojekte durchgeführt. Das erste Projekt mit dem Titel „Künstlerinnen international 1877-1977“ wird von der Gruppe „Frauen in der Kunst“ vorbereitet und findet im Jahr 1977 in Berlin statt. Das zweite Ausstellungsprojekt „Frauen machen Kunst“ wird Ende 1976 in Bonn ausgestellt. Beide Ausstellungen behandeln die Fragestellung, inwiefern und ob sich die geschlechtliche Rollenzuweisung auf die künstlerische Arbeit von Frauen auswirkte. Beide Ausstellungen zeigen die Vielfalt damaliger feministischer Positionen.⁸⁵

1985 findet die Ausstellung „Kunst mit Eigen-Sinn“ im Museum Moderner Kunst in Wien statt. Thematisch konzentriert sich die Ausstellung auf die jüngere Künstlerinnengeneration der 1980er Jahre, für die die feministische Debatte nicht mehr im Zentrum ihrer Arbeit steht. Sie will den jungen Künstlerinnen die Möglichkeit bieten, ihr Werk zu präsentieren, und gleichzeitig aufzeigen, wie stark sich der Horizont des weiblichen Kunstschaffens seit den 1970er Jahre verändert und erweitert hatte. Die Ausstellung fasst sehr viele unterschiedliche aktuelle und internationale künstlerische Positionen zusammen. Beispielsweise waren Arbeiten von Maria Lassnig, Jenny Holzer, Davida Allen, Judy Plaff und Renate Bertlmann vertreten. Die Ausstellung hatte als Ziel, unterschiedliche Tendenzen der neuen künstlerischen Entwicklung aufzuzeigen, und öffnete den Blick auf die Vielfalt gestalterischer Möglichkeiten vor allem auch im Bereich der neuen Medien wie der Fotografie und des Filmes.⁸⁶

Zwischen 2003 und 2004 findet die Ausstellung „Mimosen – Rosen – Herbstzeitlosen. Künstlerinnen. Positionen 1945 bis heute“ in der Kunsthalle in Krems statt. In der Ausstellung sind Künstlerinnen wie Birgit Jürgenssen, Valie Export oder Friederike Pezold vertreten.⁸⁷

Eine weitere sehr wichtige Ausstellung trägt den Titel „WACK! Art and the Feminist Revolution“, die mit insgesamt 500 Werken von 119 Künstlerinnen zwischen 2007 und 2009 durch die USA tourt und auch in Europa eine große Resonanz auslöst.⁸⁸ Holland Cotter, der Kunstkritiker der New York Times, erwähnt im Zuge der Ausstellung: „*The art of today, made by men or women, is defined by the discussion of identity, gender, politics, autobiography.*“⁸⁹

Wie bereits erwähnt, hat die Sammlung VERBUND einen Sammlungsschwerpunkt „Feministische Avantgarde“ und konzipiert so zahlreiche wichtige Ausstellungen zu dem

⁸⁴ Kaiser 2013, S. 87-89.

⁸⁵ Kaiser 2013, S. 127.

⁸⁶ Kaiser 2013, S. 189-197.

⁸⁷ Vgl. Aigner 2003.

⁸⁸ Schor 2015 a, S. 18.

⁸⁹ Cotter 2007, o. S.

Thema. Nur einige wichtige seien genannt: „FEMINISTISCHE AVANTGARDE der 1970er-Jahre. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND“ im ZKM Karlsruhe (2018), L’Avantguarda Feminista dels anys 70. Obres de la VERBUND COLLECTION, Viena im CCCB in Barcelona (2019), Female Sensibility im LENTOS Kunstmuseum in Linz (2020) und „20 Jahre SAMMLUNG VERBUND“ in der Albertina in Wien (2024).⁹⁰

3.3 Exkurs: Die Rolle des Fernsehens als Vermittlung von „Identitäten“ ab den 1950er Jahren

„Television’s role in society is one of common storyteller – it is the mainstream of our popular culture. [...] It lets us know who is good and who is bad, who wins and who loses, what works and what doesn’t, and what it means to be a man or a woman.“⁹¹

Das Medium des Fernsehens wird ab den 1950er Jahren zu einem entscheidenden Element, welches Rollenmuster, Verhaltensweisen und Schönheitsideale vermittelt. Massenmedien spielen eine sehr bedeutende Rolle bei der Formung unserer Gesellschaft. In den 1950er Jahren hat schon etwa die Hälfte aller Haushalte in den USA ein Fernsehgerät. Das Fernsehen wird somit zu einem wichtigen Bestandteil des alltäglichen Lebens, es strukturiert den Tagesablauf und die Freizeit. Das Nationalbewusstsein, das Kaufverhalten, die Politik, der Sport und die Unterhaltung werden dadurch vermittelt. Die darin vermittelten Bilder beeinflussen somit das Verhalten und den Alltag einer Gesellschaft.⁹²

Durch das Fernsehen und vor allem durch die Werbung wird auch das Bild der Frau deutlich geprägt. In der Werbung und im Fernsehen wird die „moderne“ Frau in den 1950er Jahren als Hausfrau und junge, aktive Zeitgenossin präsentiert, die darauf ausgerichtet ist, den Haushalt zu führen und für die Familie zu sorgen. In Sitcoms werden Frauen oft als Hausfrauen oder Mütter dargestellt, die sich um die familiären Bedürfnisse kümmern, während ihre Ehemänner einer Erwerbsarbeit nachgehen. Auch Printmedien spielen eine entscheidende Rolle für die Vermittlung von Identitäten und Stereotypen.⁹³ 1955 veröffentlicht die britische Zeitschrift mit dem Namen „Housekeeping Monthly“ Richtlinien für die „perfekte“ Hausfrau: *„Zweifeln Sie nicht am Urteilsvermögen Ihres Mannes. Denken Sie daran: Er ist der Hausherr. Sie haben kein Recht, ihn in Frage zu stellen.“⁹⁴*, heißt es darin. In den 1960er und 1970er Jahren beginnen

⁹⁰ URL: [VERBUND 20 Jahre Kunst bei ALBERTINA – Exklusive Ausstellung](#) (3.1.2024).

⁹¹ Zitiert nach Poole 2010, S. 239.

⁹² Poole 2010, S. 239-242.

⁹³ Pampado 2012, S. 4-6.

⁹⁴ Zitiert nach Schor 2009, S. 24.

sich die Darstellungen von Frauen im Fernsehen langsam zu verändern, vor allem durch die Frauenbewegungen. Frauen werden nun auch außerhalb des familiären Bereichs gezeigt, oftmals auch berufstätig. Diese Darstellungen sind jedoch stereotyp und oft idealisiert. In den 1980er und 1990er Jahren nimmt die Vielfalt weiter zu. Es gibt mehr Darstellungen von berufstätigen Frauen, alleinerziehenden Müttern oder Frauen in Führungspositionen. Es ist aber wichtig zu betonen, dass sich das Bild der Frau als Hausfrau und Mutter zwar wandelt, dass jedoch ab den 1970er Jahren das Schönheitsideal immer mehr zum Thema wird.⁹⁵ Die Künstlerin Barbara Kruger (geb. 1945) spielt genau mit diesen Problematiken der Medien: „*To a generation steeped in movies and rock and roll ... the return to imagery and to the play and disruption of narrative were welcome moves.*“⁹⁶ Barbara Kruger wird 1945 in New Jersey geboren und ist vor allem für ihre großformatigen Plakate und Installationen bekannt. Ihr künstlerisches Werk untersucht die Komplexität von kulturellen Codes und befasst sich in weiterer Folge mit dem Thema der Geschlechterrollen in der Gesellschaft. Im Werk „Just be yourself“ (1999/2000) (Abb. 14) untersucht Barbara Kruger, wie Frauen vor allem durch die Massenmedien einer Vorstellung von weiblicher Perfektion unterworfen sind. Als Protagonistin des Plakates dient Paris Hilton, die stellvertretend für einen aus der amerikanischen Kultur etablierten Standard für Attraktivität steht. Der Schriftzug „*Just be yourself. 100 % Natural*“ ist ironisch gemeint.⁹⁷

Seit den 2000er Jahren hat sich die Darstellung von Frauen im Fernsehen noch weiterentwickelt und es gibt nun eine breite Palette von weiblichen Charakteren in verschiedenen Berufen mit unterschiedlichen Familienstrukturen und Persönlichkeitsmerkmalen. Frauen werden nicht mehr nur als Nebenfiguren oder stereotype Charaktere dargestellt, sondern als komplexe, vielschichtige Personen mit eigenen Zielen, Stärken und Schwächen.

3.4 Selbstinszenierung

Das Spiel mit unterschiedlichen Rollen ist wohl seit der Kindheit für jeden ein Begriff. Es geht darum, seine eigene Identität kurzzeitig mit einer anderen auszutauschen und somit in unterschiedliche Rollen zu schlüpfen. Geltende Normen und Gesetze sind plötzlich kurz außer Kraft gesetzt. Man kann in eine andere soziale Klasse, ein anderes Geschlecht oder in einen anderen Kulturkreis wechseln.⁹⁸ Wie bereits erwähnt, wird für eine Selbstinszenierung vor

⁹⁵ Pampado 2012, S. 5-6.

⁹⁶ Zitiert nach Alberro 2010, S. 195.

⁹⁷ Alberro 2010, S. 193-200.

⁹⁸ Jooss 2011, S. 14.

allem das Medium der Fotografie entscheidend, da durch dieses die Realität einfach verfälscht werden kann.

3.4.1 Inszenierte Fotografie

Der Begriff „Inszenierung“ stammt aus dem Bereich des Theaters und steht für die visuelle Bühnengestaltung – das Licht, die Kostüme und die Maskenbildnerei – und ist seit Beginn des 19. Jahrhunderts gebräuchlich. Der Begriff der „Inszenierten Fotografie“ ist jedoch erst seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts gebräuchlich.⁹⁹ Im Oktober 1840 entsteht eine Fotografie des französischen Lichtbildners Hippolyte Bayard (1801-1887). Er inszeniert einen angeblichen Suizid, indem er selbst einen ertrunkenen Mann darstellt. Der Ertrunkene soll sich das Leben genommen haben, da er für sein Schaffen nicht die nötige Anerkennung bekommen hat (*Abb. 15*). Bayard geht mit dieser inszenierten Fotografie als erster „Fotofälscher“ in die Geschichte der Fotografie ein. Mit einem solchen Rollenspiel, das auf die individuelle Situation und soziale Gegebenheit Bezug nimmt, wird eine Methode angewandt, die im 20. Jahrhundert immer wichtiger wird. Vor allem Fotografinnen ab den 1920er Jahren arbeiten mit Maskierungen und Verkleidungen, um ihre Identität bewusst zu verfälschen und somit gängige Rollenbilder zu hinterfragen und aufzubrechen. Die Inszenierte Fotografie bekommt vor allem ab den 1960er Jahren wieder einen neuen Aufschwung.¹⁰⁰

Durch die neuen Möglichkeiten der Fotografie entsteht ein Spiel mit der Identität und deren Dekonstruktion vor allem durch die „Inszenierte Fotografie“ gegen Ende der 1970er Jahre. Hierbei steht nicht die Bespiegelung des „Selbst“ im Vordergrund, vielmehr geht es um das Paradox eines Abbildes ohne Selbstbild und Selbstdarstellung.¹⁰¹ Eine inszenierte Fotografie präsentiert eine Abfolge, die als Teil einer Inszenierung konzipiert ist und eine narrative Struktur aufweist. Diese narrative Struktur impliziert, dass die dargestellte Szene ein „Vorher“ und ein „Nachher“ hat.¹⁰² Identitäten werden manipuliert und neue mittels Rollenkonstruktion erschaffen. Die KünstlerInnen übernehmen die Aufgabe der RegisseurInnen und SpielerInnen vor und hinter der Kamera. Um eine Inszenierte Fotografie zu realisieren, müssen unterschiedlichste Voraussetzungen gegeben sein: ein passender Ort, eine arrangierte Kulisse, DarstellerInnen, die in vorgegebene Rollen (oftmals mittels Requisiten) schlüpfen und fiktive

⁹⁹ Walter 2002, S. 9.

¹⁰⁰ Starl 2012, S. 19-23.

¹⁰¹ Weinhart 2004, S. 7-14.

¹⁰² Walter 2002, S. 57.

Begebenheiten spielen, ein Handlungsablauf, eine Idee und zum Schluss ein Ergebnis.¹⁰³ Der Fotograf oder die Fotografin erzeugt in einer inszenierten Fotografie bewusst eine Verfälschung der Realität. Im Gegensatz zur Malerei wird einer Fotografie mehr Glaubwürdigkeit geschenkt, da das Medium eine Art Beweisfunktion besitzt. Dadurch wird der Zweck der Wirkung einer inszenierten Fotografie erfüllt.¹⁰⁴ In der Inszenierten Fotografie erscheint die Zuordnung der im Werk abgebildeten KünstlerInnen zunehmend schwieriger. So kann das Werk, wie bereits erwähnt, nicht mehr eindeutig als Selbstporträt gesehen werden. Es geht um eine Zersplitterung der Identität und des Selbst.¹⁰⁵ Die KünstlerInnen der Inszenierten Fotografie schlüpfen somit in andere Figuren und schaffen fiktive Charaktere. Sie machen sich unter anderem diese zunutze, um aus ihrer gesellschaftlich zugeschriebenen Rolle auszubrechen und diese auch kritisch zu hinterfragen.¹⁰⁶

Ein bekannter Vertreter der Inszenierten Fotografie ist Jeff Wall (geb. 1946). Im Jahr 1993 entsteht seine Fotografie „A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)“ (Abb. 16). Wall wurde für diese Fotografie von einer Grafik des japanischen Künstlers Hokusai inspiriert. Die inszenierte Fotografie zeigt die Auswirkungen eines Windstoßes. Im Bildvordergrund erkennt man vier männliche Figuren, die in einer Landschaft verortet sind. Die Stärke des Windstoßes wird daran deutlich, dass einzelne Papierblätter aus einer Mappe, ein Hut und die Blätter vom sehr stark nach rechts geneigten Baum durch die Luft fliegen. Jeff Wall ging hierbei so vor, dass er rund hundert Fotografien aufgenommen und später auf dem Computer zusammengesetzt hat, um die Situation möglichst realistisch darzustellen.¹⁰⁷ Jeff Wall bearbeitet seine Bilder, um Szenen zu erschaffen, die im realen Leben nicht so stattfinden können.¹⁰⁸ Das Werk „A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)“ zeigt sehr gut auf, wie weit das Spektrum der inszenierten Fotografie reicht und auf welcher unterschiedlichen Weise KünstlerInnen sich deren bedienen.

Eileen Cowin (geb. 1947) gilt als eine weitere wichtige Vertreterin der Inszenierten Fotografie: *„Es gibt nie eine bestimmte Geschichte hinter meinen Bildern. Ich zeige Leute inmitten einer Handlung, die in verschiedener Weise interpretiert werden kann, aber man weiß nie, wie sie ausgeht. Man stellt sich nur Möglichkeiten vor.“*¹⁰⁹

¹⁰³ Vogel 2006, S. 20-31.

¹⁰⁴ Gmeiner 2009, S. 198-206.

¹⁰⁵ Kampmann 2011, S. 100.

¹⁰⁶ Breitwieser 2001, S. 12.

¹⁰⁷ Nahum 2011.

¹⁰⁸ Gmeiner 2009, S. 204.

¹⁰⁹ Zitiert nach Rugoff 1992, S. 9.

Die dargestellten Handlungen in Cowins Fotografien erwecken den Anschein, als würden sie eine spontane Situation durch eine Momentaufnahme festhalten. Erst durch genaueres Betrachten offenbart sich die unglaubliche Zusammenstellung der Darstellung.¹¹⁰ Zu den Hauptprotagonistinnen in ihren Fotografien zählen ihre Familie und sie selbst. Ihr Werk „Untitled“ von 1980 (*Abb. 17*) gleicht dem Aufbau einer Theaterkulisse, wie eine Bühne, auf der sie gekonnt die ProtagonistInnen platziert. Am rechten Bildrand hält eine Frau einen Vorhang zur Seite, der den Blick auf das Geschehen freigibt. Die Szene spielt in einem Wohnraum. Alle dargestellten Personen gehen unterschiedlichen Tätigkeiten im Haus nach: der Mann streicht die Wand, die Frau bäckt, die Tochter macht den Abwasch, der Sohn liegt in einem Liegestuhl und die Frau, die den Vorhang hält – und vermutlich die Künstlerin selbst darstellt –, blickt den BetrachterInnen direkt in die Augen. Sie hebt sich durch ihr Abendkleid und ihr Auftreten von den anderen Dargestellten ab. Der dunkle Vorhang, den sie zur Seite schiebt, stellt eine räumliche und mentale Grenze zwischen ihr und den anderen Personen dar. In ihrem Werk steht die Beziehungslosigkeit einer Familie und deren Unfähigkeit eines kommunikativen Miteinanders im Vordergrund.¹¹¹

Auch Cindy Sherman gilt als eine der wichtigsten Vertreterinnen der Inszenierten Fotografie. In der Fotoarbeit „Untitled Film Still #48“ (*Abb. 18*), entstanden 1979, steht eine dem Betrachter oder der Betrachterin abgewandte junge Frau an einem Straßenrand. Diese wird durch die Künstlerin selbst dargestellt. Sie erscheint in mädchenhafter Kleidung und in einer kindlichen Pose, die Hände hinter dem Rücken verschränkt. Sie blickt in die Ferne, als würde sie auf etwas oder jemanden warten. Neben ihr steht ein Koffer, der als Aufbruch in eine andere Welt verstanden werden kann. Die Mädchenfigur wird punktuell beleuchtet. Die Fotografie gehört zur Serie „Untitled Film Stills“, in der die Künstlerin mit stereotypischen Frauenbildern aus dem Film arbeitet. Sie spielt hierbei mit der verfälschten Erinnerung, die die BetrachterInnen an eine gewisse Filmszene haben, da alle ihre Fotografien von ihr selbst konzipiert werden. Sie beschwört mit dieser Serie „Erinnerungsbilder“ der BetrachterInnen herauf, um deren Wahrnehmung zu überprüfen.¹¹² Cindy Sherman hat in ihren Werken eine gewisse „Verweigerungsstrategie“ – sie stellt inszenierte Fotografien von sich selbst her, von denen sie dann behauptet, dass sie sie nicht darstellen.¹¹³

Auch Andy Warhol (1928-1987) bedient sich in seiner Serie „Altered Images“ (*Abb. 19*) der Inszenierten Fotografie. Diese Serie entsteht in Zusammenarbeit mit seinem Freund, dem

¹¹⁰ Walter 2002, S. 81.

¹¹¹ Walter 2002, S. 82-83.

¹¹² Walter 2002, S. 129-130.

¹¹³ Weinhardt 2004, S. 72-80.

Fotografen Christopher Makos (geb. 1948). Dieser porträtiert Andy Warhol in einem neuen Stil – als Drag Queen – mit verschiedenen Accessoires wie Perücken, Krawatten und Make-Up. Dazu Christopher Makos: „*He didn't want to look like a beautiful woman, he wanted to show the way it felt to be beautiful.*“¹¹⁴ Geschlecht, Identität und Normen sollen hierbei dekonstruiert werden.

3.4.2 Maskerade

Die Maskerade gilt als wichtiger Begriff in den Genderstudien. Vor allem seit der Debatte der 1970er Jahre geht es darum, auf kulturelle Konstruiertheit der Geschlechtsidentität zu verweisen und die „vorgegebene“ Weiblichkeit oder auch Männlichkeit als ideologisches Konstrukt, Rollenkonstruktion und Maskerade erkennen und enttarnen zu lassen. Die Maskerade ermöglicht die äußerliche Veränderung von Geschlechtsidentität und hilft somit, stereotypische Rollenzuschreibungen zu hinterfragen.¹¹⁵ Maskerade wird somit zu einem entscheidenden Instrument der Identitätsstiftung.

Barbara Scheuermann erwähnt in der im Zuge einer Ausstellung entstandenen Publikation „Maske. Kunst der Verwandlung“ im Kunstmuseum Bonn:

*Das Bewusstsein für das eigene Geschlecht hat in der künstlerischen Praxis von Künstlerinnen der Moderne bei der Verwendung von Masken eine deutlich größere Bedeutung, während sie bei den männlichen Kollegen dieser Zeit eher als Motiv, Form oder „exotische“ Referenz zum Einsatz kommen. Es waren die Künstlerinnen, die hier einen künstlerischen Weg wiesen, den seither Vertreter*innen aller Geschlechter gleichermaßen beschreiten.*¹¹⁶

Joan Riviere, eine britische Psychoanalytikerin, stellt 1929 in ihrem Buch „Gender Trouble“ bereits die These auf, dass Weiblichkeit Maskerade ist. Sie beschreibt eine intellektuelle und beruflich erfolgreiche Frau, die fast zwanghaft versucht, sich durch die Benützung von weiblichen Attributen vor der Vergeltung, die sie von Männern für ihre intellektuelle Leistung befürchtet, zu schützen, indem sie die Maske der Weiblichkeit aufsetzt.¹¹⁷ Riviere stellt in ihrem

¹¹⁴ Zitiert nach URL: [Lady Warhol the book Altered Image | M A K O S \(makostudio.com\)](https://www.makostudio.com/) (4.3.2024).

¹¹⁵ Böhmisch 2011, S. 207.

¹¹⁶ Scheuermann 2019, S. 28.

¹¹⁷ Riviere 1994, S. 35.

Buch die Frage, welche Funktion Maskerade hat, ob sie etwas verhüllt, das nicht vorhanden ist, Erwartungen von außen inszeniert oder als Schutz dient.¹¹⁸

Simone de Beauvoir prägt in ihrem 1949 erschienenen gleichnamigen Buch den Begriff des „anderen Geschlechts“. Beauvoir erklärt darin, dass das Männliche als die „Norm“ betrachtet wird und das Weibliche als die „Abweichung“, die stets in Bezug zur Norm interpretiert werden muss. Das Weibliche wird somit von der Gesellschaft als variabler, diverser und unsicherer aufgefasst und somit finden sich Geschlechtermasken häufiger im Werk von Künstlerinnen als von Künstlern der Moderne.¹¹⁹

3.4.3 Vorläuferinnen: die Comtesse de Castiglione & Claude Cahun

Die Comtesse de Castiglione (1837-1899) war eine italienische Adelige und ein bekanntes Fotomodell. Der Fotograf Pierre Louis Pierson arbeitet über 40 Jahre mit ihr zusammen und es entstehen mehrere hundert Fotografien auf ihren Wunsch hin. Es war nicht untypisch, sich zu jener Zeit abbilden zu lassen, ungewöhnlich war jedoch, in welcher Bandbreite sie das machte. Sie lässt konventionelle Aufnahmen von sich machen (sitzend, liegend oder stehend) als eine Frau von Welt mit kostbaren Requisiten, aber auch narrative Szenen als trauernde Witwe, laszive Trinkerin oder Heroine inszenieren. In einer Fotografie (Abb. 20) blickt die Comtesse die BetrachterInnen durch einen ovalen Bildrahmen direkt an. Ihr Blick fordert unsere Aufmerksamkeit heraus und zwingt uns zur Selbstreflexion. Es wird eine weibliche Schönheit dargestellt, die sich unserem voyeuristischen Vergnügen direkt hingibt.¹²⁰

Elisabeth Bronfen meint dazu:

*Das weibliche Selbst, das in dieser Fotografie inszeniert wird, ist somit eines, welches die eigene Verdinglichung als Bildobjekt nicht nur bewusst zur Schau stellt, sondern diese regelrecht als Bedingung ihrer Selbstinszenierung setzt. Die Comtesse zeigt sich uns als lebendes Schmuckstück und entzieht sich zugleich unserem visuellen Zugriff.*¹²¹

Claude Cahun (1894-1954) gilt als künstlerisches Vorbild für Birgit Jürgenssen und Cindy Sherman. Bis heute bleibt es unklar, ob Francesca Woodman Werke von Claude Cahun gekannt hat. Heute wird Cahun als eine der ersten Künstlerinnen der Avantgarde angesehen, die das

¹¹⁸ Ingelmann 2008 b, S. 31.

¹¹⁹ Scheuermann 2019, S. 28.

¹²⁰ Bronfen 2008, S. 11-13.

¹²¹ Bronfen 2008, S. 11.

fotografische Selbstporträt nutzte, um das Konzept des Selbst zu hinterfragen und sich auf die Suche nach der eigenen Identität zu begeben.¹²² Die französische, dem Surrealismus zugeschriebene Künstlerin wird am 25. Oktober 1894 als Lucy Schwob in Nantes geboren. Sie kommt aus einer wohlhabenden jüdischen Intellektuellenfamilie und genießt eine gute Ausbildung. Bereits im Alter von 16 Jahren beginnt sie, Texte zu veröffentlichen und sich künstlerisch zu betätigen. 1909 lernt sie Suzanne Malherbe kennen. Es beginnt eine künstlerische Zusammenarbeit und sie werden ein Liebespaar und ziehen 1917 nach Paris, wo sie ihren eigenen Kunstsalon gründen, in dem sie fast 15 Jahren tätig sind.¹²³

Claude Cahun ist auf ihren Selbstporträts in allen möglichen Kostümierungen und Masken zu sehen. „*Unter dieser Maske ist eine andere Maske. Ich werde es niemals schaffen, all diese Gesichter abzuziehen.*“¹²⁴ Die Künstlerin behandelt in ihren fotografischen Arbeiten schon früh die Thematik des Geschlechts und der Identität. In ihren inszenierten Porträts dekonstruiert sie die geschlechtliche Identität und spielt mit unterschiedlichen Rollen, unter anderem mittels der Maskerade. Ihr künstlerisches Schaffen wird heute zum Surrealismus gezählt.¹²⁵ Ihr Geschlecht und die gesellschaftliche Rolle kann in ihren Fotografien nicht eindeutig zugeordnet werden. Claude Cahun verwendet – wie später beispielsweise auch Valie Export – einen anderen Namen. Sie nimmt das Pseudonym Cahun im Alter von 23 Jahren an. Claude gilt in der französischen Sprache als geschlechtsneutraler Name. Sie selber bezeichnet sich damals auch als „Neutrum“.¹²⁶

Claude Cahun gilt als eine Meisterin der Selbstinszenierung der Maskerade. Sie wollte festgelegte Kategorien auflösen und Unterschiede erforschen und das Spiel mit dem eigenen Ich. Claude Cahun hat schon sehr früh mit allen möglichen Grenzen gespielt – zwischen männlich und weiblich, zwischen Mensch und Maschine, zwischen Mensch und Objekt. In ihren Selbstporträts vermischt Cahun Geschlechterkategorien; so inszeniert sie sich beispielsweise als smarten jungen Mann oder als Gewichtheberin. Sehr oft ist die Fotografin weder männlich noch weiblich, sondern geschlechtslos. In ihrer Fotografie „Self portrait (kneeling, naked, with mask)“ aus dem Jahr 1928 (Abb. 21) kniet die Künstlerin nackt auf einer Decke, ihr Gesicht von einer Maske bedeckt. Ihr Geschlecht ist nicht zu erkennen. Sie will sich in dieser Fotografie gezielt dem „Definitionscode“ und ihr „Selbst“ jeglicher Identifizierbarkeit entziehen.¹²⁷

¹²² Bronfen 2008, S. 14.

¹²³ Doy 2007, S. XV-XVII.

¹²⁴ Scheuermann 2019, S. 82.

¹²⁵ Scheuermann 2019, S. 82.

¹²⁶ Scheuermann 2019, S. 82.

¹²⁷ Schor 2008 a, S. 79.

4 Die Künstlerinnen Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman & Francesca Woodman

Die Thematisierung von Identität, Rollenspiel und Sexualität erlangt durch Künstlerinnen der 1960er und 1970er Jahre einen immer wichtigeren Stellenwert in der bildenden Kunst. Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman werden heute zur Feministischen Avantgarde gezählt, haben jedoch alle eine sehr unterschiedliche Herangehensweise zum Thema Identität und Rollenkonstruktion, die im Folgenden anhand von ausgewählter Werke vorgestellt werden soll.

4.1 Birgit Jürgenssen (1949-2003)

4.1.1 Biografie

Birgit Jürgenssen wird am 10. April 1949 in Wien geboren. Ihre Eltern sind Ärzte. Bereits mit acht Jahren beginnt sie, in ihre Schulhefte Bilder nach Pablo Picasso zu zeichnen, und signiert diese mit „BICASSO Jürgenssen“, einer Vereinigung beider Künstlernamen. Mit 14 Jahren erhält Jürgenssen ihre erste Kamera und fotografiert mit dieser fast ausschließlich kleine Gegenstände, die sie zuvor selber anfertigt, oft in einem einzigen Farbton. Nach Beendigung der Mittelschule 1967 kommt es zu mehrmonatigen Aufenthalten in Frankreich, wo sie mit der französischen Literatur und der „inspirativen Poesie“ des Surrealismus in Verbindung kommt. In weiterer Folge setzt sich Jürgenssen mit der Psychoanalyse auseinander. 1967 beginnt Jürgenssen, in der Klasse für Grafik von Prof. Franz Herberth an der Universität für angewandte Kunst zu studieren. 1971 schließt sie mit ihrer Diplomarbeit „Zipfeln“, einer Mappe mit 42 Zeichnungen, ab. Nach ihrem Abschluss bewirbt sie sich um Auslandsstipendien in Berlin, Paris und New York – jedoch ohne Erfolg. Im Jahr 1974 schreibt Jürgenssen einen Brief an den DuMont-Verlag und fordert darin, eine umfassende Anthologie über Künstlerinnen zu publizieren.¹²⁸ So schreibt sie: „*So oft ist die Frau Kunstobjekt, selten und ungern lässt man sie selbst zu Wort oder Bild kommen. [...] Ich möchte einmal die Möglichkeit haben, mich nicht immer nur mit Kollegen, sondern auch mit Kolleginnen vergleichen zu können.*“¹²⁹ Der Vorschlag wird vom Verlag abgelehnt. 1975 stellt sie in der von Valie Export konzipierten Ausstellung „MAGNA – Feminismus: Kunst und Kreativität“ in der Galerie nächst St. Stephan aus. 1978 hat sie ihre erste Einzelausstellung mit dem Titel „Lineaturen“ in der Albertina in

¹²⁸ Schor 2010 b, S. 285-287.

¹²⁹ Zitiert nach URL: [Biografie « Estate Birgit Jürgenssen \(birgitjuergenssen.com\)](https://www.birgitjuergenssen.com) (5.2.2024).

Wien. Ab 1980 erhält Birgit Jürgenssen einen Lehrauftrag an der Hochschule für angewandte Kunst in der Klasse von Maria Lassnig. Ab 1982 folgt ein Lehrauftrag an der Akademie der Bildenden Künste in der Klasse von Arnulf Rainer. Unter anderem etabliert sie hier den Unterricht für das Fach Fotografie. 1984 nimmt sie an der Biennale in Australien, Sydney, teil. Im selben Jahr hat die Künstlerin auch eine Einzelausstellung in der Jack Tilton Gallery in New York. 1988 wird die Gruppe „DIE DAMEN“ von Birgit Jürgenssen, gemeinsam mit Evelyne Egerer, Ona B. und Ingeborg Strobl (ab 1993 dann Lawrence Weiner), gegründet. Es folgen zahlreiche Ausstellungen Jürgenssens, beispielsweise in der Mario Flecha Gallery in London, in der Secession in Wien, in der TZ-Art Gallery in New York und im Oberösterreichischen Landesmuseum in Linz. Am 25. September 2003 stirbt Birgit Jürgenssen in Wien.¹³⁰

4.1.2 Identität und Rollenkonstruktion im Werk von Birgit Jürgenssen

Birgit Jürgenssens Schaffen zeichnet sich unter anderem durch ihre Arbeit mit unterschiedlichen Medien wie der Fotografie, Zeichnung, Skulptur, Collage, Aquarell, Leinwandarbeit und Druckgraphik aus. Sie spielt darin mit den weiblichen Stereotypen und versucht, diese in ihrem künstlerischen Schaffen zu dekonstruieren und teils ironisch zu hinterfragen. Häufig schlüpft die Künstlerin auch selbst in unterschiedliche Rollen und spielt somit mit der Identität. Ein wesentlicher Aspekt ihrer künstlerischen Arbeit ist, die Rolle der Frau beispielweise als Hausfrau, Mutter und Ehefrau zu hinterfragen und kritisch zu betrachten.¹³¹

Birgit Jürgenssen: *„Ich wollte die gängigen Vorurteile und Rollenbilder, die Frauen in der Gesellschaft zugewiesen werden und mit denen ich immer konfrontiert war, aufzeigen und die Missverständnisse des Alltags darstellen.“*¹³²

Birgit Jürgenssen zählt mit Renate Bertlmann, Valie Export, Maria Lassnig und vielen weiteren zu jenen österreichischen Künstlerinnen, die in den 1960er und 1970er Jahren angefangen haben, kulturell bedingte Rollenkonstruktionen von Frauen auszuhebeln und hierbei ihren eigenen Körper als „Leinwand“ zu benutzen.¹³³ Birgit Jürgenssens selbstironische und provokante Werke wie die „Hausfrauen-Zeichnungen“ (Abb. 22), das Körperobjekt „Hausfrauen-Schürze“ (Abb. 23) und die Fotografie „Ich möchte hier raus“ (Abb. 24) zählen

¹³⁰ Schor 2010 b, S. 285-289.

¹³¹ Schor 2010 a, S. 11-28.

¹³² Zitiert nach Thun-Hohenstein 2010, S. 282.

¹³³ Weibel 2010, S. 111.

heute zu den Hauptwerken der Feministischen Avantgarde. Die Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde nutzen, wie bereits erwähnt, vor allem das Medium der Fotografie, des Filmes und des Videos für ihre Arbeiten. Es geht den Künstlerinnen darum, die patriarchale Trennung von Privatleben und gesellschaftlichem Leben aufzuheben und zu hinterfragen.¹³⁴ Jürgenssen wird häufig mit Louise Bourgeois (1911-2010) oder Meret Oppenheim (1913-1985) in Verbindung gebracht. Jürgenssen hat sich bereits sehr früh mit surrealistischer Literatur und Kunst beschäftigt. Die Literatur war für die Künstlerin ein unverzichtbarer Bestandteil ihrer Kunst; so beschäftigt sie sich permanent und intensiv mit der Literatur von Virginia Woolf, Marguerite Duras, Raymond Chandlers und Gertrude Stein.¹³⁵ Die Künstlerinnen des Surrealismus waren auf der Suche nach einer neuen weiblichen Identität. Frauen und deren Körper waren in der bildenden Kunst schon immer zentrale Objekte. Insbesondere im Surrealismus, einer Bewegung, die sich auch mit Sexualität und Begierde befasst, nimmt die Frau als Thema eine zentrale Stellung ein.¹³⁶

4.1.2.1 Zeichnung

Im Nachlass von Birgit Jürgenssen (Galerie Hubert Winter) existiert ein großer Fundus an Notiz- und Skizzenbüchern der Künstlerin. Jürgenssen wechselt darin zwischen Zeichnung und Text und es entstehen sogenannte „Gedankenskizzen“. In Birgit Jürgenssens Werk hat das Medium der Zeichnung einen besonders wichtigen Stellenwert. Die Zeichnung dient der Künstlerin als „Modus ihres Denkens“ und somit auch der thematischen Entwicklung ihrer Ideen. Sie zeichnet während ihres gesamten künstlerischen Schaffens hinweg, von 1968 bis 1997. Ihr graphisches Werk zeichnet sich durch eine hohe Präzision und Detailreichtum aus. Sie war eine bemerkenswerte Zeichnerin und konnte ihre Zeichnungen im strengsten „akademischen“ Stil ausführen oder in einer eher expressionistischen Bildsyntax. Die Künstlerin zeichnet auf unterschiedliche Oberflächen wie beispielsweise auf Fotogramme, Notenblätter, Büttenpapier, Notizblätter und vieles mehr.¹³⁷

Eine bekannte Zeichnung von Birgit Jürgenssen von 1972 trägt den Titel „Let sleeping dogs lie“ (Beziehung zwischen Mann und Frau) (*Abb. 25*). Hierbei sitzen sich eine Frau und ein Mann an einem Tisch gegenüber, ihre Gesichter sind von schwarzen Tüchern verdeckt. Sie wirken wie erstarrt und können einander nicht sehen. Ihre Hände sind durch Schnüre

¹³⁴ Schor 2015 a, S. 17-68.

¹³⁵ Schor 2009, S. 50.

¹³⁶ Pfeiffer 2020, S. 249-251.

¹³⁷ Solomon-Godeau 2009 b, S. 107-108.

verbunden. Die Zeichnung erinnert an René Magrittes Werk „Les amants“ von 1928. Die maskierten Liebenden werden bei Jürgenssen in eine Alltagsszene versetzt, in den Privatraum. Die einzige Beziehung, die die zwei Dargestellten zueinander haben, scheint die Verkettung zu sein. Und auch der Teppich – das Fundament – ist angekettet an den Boden. Die Künstlerin thematisiert hier das Heim als Gefängnis und die Ehe als Abhängigkeit.¹³⁸ Birgit Jürgenssens Interesse liegt nicht nur an der Darstellung der Dinge an sich, sondern an den Beziehungen zwischen ihnen: *„Man könnte sagen, es handelt sich bei den Arbeiten von Jürgenssen um eine Übersetzung aus einer Sprache in eine andere, aus der Ordnung der Dinge in die Ordnung der Zeichen.“*¹³⁹

Birgit Jürgenssen schafft mehrere „Hausfrauen-Zeichnungen“, die äußerst provokant und ironisch sind. Diese zählen heute, wie bereits erwähnt, zu Hauptwerken der Feministischen Avantgarde. Peter Weibel kommentiert die „Hausfrauen-Zeichnungen“ folgendermaßen: *„Die Zeichnungen zeigen die sozial konstruierte Weiblichkeit als Leidensspur einer jahrhundertealten Diktatur.“*¹⁴⁰ In einer Zeichnung aus dieser Serie, entstanden 1974 (Abb. 26), verwandelt sich die abgebildete Hausfrau in eine bedrohliche Tigerin, die versucht, aus einem Käfig zu entkommen. Im Käfig ist ein Haushalt in Miniaturform dargestellt. Der Raum hat eine beklemmende Enge und somit etwas Klaustrophobisches. Die „Geborgenheit“ des eigenen Heims bekommt hier einen Gefängnischarakter und es wird Kritik geäußert an der „Verhäuslichung“ und „Domestizierung“ der Frau und ihrer Identität.¹⁴¹ Birgit Jürgenssen: *„Die Frage nach der eigenen Identität ist heute nicht mehr Wer bin ich?, sondern vielmehr Wo bin ich? ... Die geschlechtsspezifische Identität entsteht durch den Raum, den Menschen sich schaffen, um darin existieren zu können“*¹⁴²

Jürgenssen spielt in ihren Werken immer wieder mit Innen- und Außenräumen – der Privatheit und Öffentlichkeit. Der Raum spielt somit vor allem in ihren Zeichnungen eine große Rolle. So nutzt sie den Raum auch als Metapher für die menschliche Erfahrung.

4.1.2.2 Fotografie

In den 1970er Jahren entstehen performative Fotoarbeiten Jürgenssens, in denen sie als sie selbst zu erkennen ist, jedoch durch Vervielfältigung ihres Ichs in Serie (Abb. 27). Sie stellt das

¹³⁸ Böhmis 2011, S. 215.

¹³⁹ Weibel 2010, S. 112.

¹⁴⁰ Weibel 1998, S. 83-85.

¹⁴¹ Eipeldauer 2010, S. 38.

¹⁴² Zitiert nach Schor 2007, S. 36.

„Ich“ in seiner Wandelbarkeit dar und knüpft hierbei direkt an die Künstlerin Cindy Sherman an. Durch die Fähigkeit, das Selbstbild durch das Medium der Fotografie unendlich zu reproduzieren und zu modifizieren, entsteht ein Spiel mit unterschiedlichen Grenzen der Identität.¹⁴³

1976 entsteht die Fotoarbeit mit dem Titel „Ich möchte hier raus!“ (siehe Abb. 24). Die Künstlerin ist selbst in der Fotografie als Hausfrau dargestellt, welche ihre Wange an eine Glaswand drückt, sodass diese einen Abdruck darauf hinterlässt und ihr Atem darauf kondensiert. Sie blickt dem Betrachter oder der Betrachterin direkt in die Augen. Auf der Glasscheibe steht, vermutlich mit Lippenstift geschrieben: „Ich möchte hier raus!“.¹⁴⁴ Jürgenssen will mit ihren Werken nicht den Männern den Kampf ansagen, sondern der größeren Frage nach der Identität an sich nachspüren, erforschen, was sie ausmacht. „*Ich bin, was immer ich in Bezug auf Andere bin*“, schreibt sie in ihr Notizbuch.¹⁴⁵ Die Auseinandersetzung mit der Identität zieht sich durch das gesamte Schaffen Birgit Jürgenssens. Ihr eigener Körper spielt hierbei eine wichtige Rolle, den sie maskiert, bemalt, mit Objekten kurzschließt oder projiziert und somit als Projektionsfläche nutzt.¹⁴⁶

Birgit Jürgenssen:

*Ich würde es nicht Tarnung nennen. Es ist bei mir eher eine surreale Praxis, durch Verschleiern sichtbar machen. Ich maskiere mich allerdings, weil es weniger um mich als um die Situationen geht, in denen ich mich darstelle, um die Geschichten, die eine Visualität bekommen. Und sowieso darum in andere Rollen und Identitäten zu schlüpfen.*¹⁴⁷

Es entstehen zahlreiche Werke Jürgenssens, in denen variantenreiche Transformationen der Künstlerin zu Tieren zu beobachten sind – sogenannte Tier-Mensch-Verwandlungen. Diese stellen eine Verbindung zum Interesse surrealistischer KünstlerInnen an der Verwandlung von Mensch und Tier her.¹⁴⁸ Gerne nutzt Jürgenssen unterschiedliche Materialien für ihre Werke wie beispielsweise Textilien und Objekte des alltäglichen Lebens. In ihren Arbeiten befindet sich der Körper stets in Verwandlung – so ist er nie ganz menschlich, lässt sich aber auch nicht ausschließlich dem Reich der Objekte oder der Natur zugehörig betrachten.¹⁴⁹ „*Der Körper*

¹⁴³ Eipeldauer 2010, S. 30.

¹⁴⁴ Schor 2009, S. 13.

¹⁴⁵ Zitiert nach Braun 2018, S. 76-82.

¹⁴⁶ Eipeldauer 2010, S. 29.

¹⁴⁷ Zitiert nach Schor/Eipeldauer 2010, S. 33.

¹⁴⁸ Eipeldauer 2010, S. 33.

¹⁴⁹ Zapperi 2010, S. 81.

wird buchstäblich von Natur, Objekten oder Tieren >bekleidet<, wobei die Grenzen zwischen Körper und >Bekleidung< verschwimmen.“¹⁵⁰ Ein bekanntes Beispiel für eine solche Tier-Mensch-Verwandlung ist die Fotografie „Ohne Titel (Selbst mit Fellchen)“ (Abb. 28), entstanden 1974/77. Die Künstlerin trägt hier eine präparierte Maske aus Fuchsfell, die sie so über ihr Gesicht legt, dass ihre Augenpartie und Nase von dieser verdeckt sind. Es wirkt so, als würden ihre Haut und ihre Haare mit dem Fuchsfell verschmelzen. Das Fell beispielsweise kann als Zeichen des Todes und der Ausbeutung durch den Menschen interpretiert werden. Durch das Tragen des Felles weist Jürgenssen auf die Verantwortung des Menschen gegenüber der Natur und der Umwelt hin.¹⁵¹

1980 entsteht eine Serie von Arbeiten, in der Birgit Jürgenssen Fotografien aus der Mode- und Filmbranche mit Tiermasken collagiert und somit hybride Wesen erschafft (Abb. 29). Die Models, welche elegante Kleidung tragen, werden mit collagiertem Katzenkopf dargestellt. Es entsteht eine durchgehende Irritation zwischen Mensch und Tier und Maske und Gesicht.¹⁵²

Ihre Serie „Totentanz mit Mädchen“ (Abb. 30) gehört wohl zu ihren variantenreichsten Serien. Der Produktionsprozess ist hier nicht eindeutig nachvollziehbar, sie muss jedoch die Requisiten selbst produziert, den eigenen Körper bemalt, maskiert, positioniert und anschließend fotografiert haben. Oft fotografiert sie auch nur die Requisiten ganz alleine. Bei Birgit Jürgenssens Maske handelt es sich jedoch nicht um eine Totenmaske, da sie nicht vom Gesicht einer Toten, sondern von einer Lebenden abgenommen wurde. Totenmasken kommen aus der ägyptischen Tradition und wurden in der europäischen Tradition beim Tod berühmter männlicher Persönlichkeiten wie beispielsweise Schriftsteller oder Dichter angefertigt. Totenmasken von Frauen stammen hierbei meistens von Königinnen. Die Totenmaske bewahrt, ähnlich wie die Fotografie, Spuren des abgebildeten Gegenstandes. Die Fotografie einer Totenmaske ist somit eine Übersteigerung, eine Tautologie, zwei Medien, die sich gegenseitig überblenden. Ähnlich wie in der surrealistischen Fotografie von Puppen, Masken und anderen Gegenständen findet auch in Birgit Jürgenssens Werk eine Selbstreflexion des Mediums statt. Die Künstlerin begegnet sich in dieser Serie selbst in ihrem vorweggenommenen Tod. In Birgit Jürgenssens Totentanz-Serie ist die Schnur, die als Selbstauslöser dient und mit der Kamera verbunden ist, deutlich zu sehen und dient als Verweis auf den Herstellungsprozess.¹⁵³

¹⁵⁰ Zapperi 2010, S. 81.

¹⁵¹ Eipeldauer 2010, S. 34.

¹⁵² Böhmisch 2011, S. 219.

¹⁵³ Schade 2009, S. 182-186.

„Das Verdrängte (lässt) sich nicht gefallen, dass wir es verdrängen, und es holt uns nachts wieder ein“¹⁵⁴, sagt Birgit Jürgenssen. In ihrer Serie „Körperprojektionen“ (Abb. 31) behandelt sie genau diese Thematik des zum Verschwinden gebrachten Selbst. Die Künstlerin projiziert in ihren Fotografien Bilder in Großaufnahme auf ihre eigene Haut und will somit womöglich ihr eigenes Selbst wieder zum Vorschein bringen.¹⁵⁵

In Birgit Jürgenssens fotografischem Schaffen werden Strategien der Direktheit und der Enthüllung angewendet. Sie verwendet das Medium der Fotografie, um einen Übergangsmoment der Verwandlung darzustellen.¹⁵⁶ Oftmals übermalt Jürgenssen ihre Fotografien.

Ninja Walbers meint hierzu:

*Die Distanz zwischen Objekt und Fotografin weicht der direkten künstlerischen Äußerung zugunsten von Emotion. Ähnlich der expressionistischen Malerei Anfang des 20. Jahrhunderts zeigt das Bild eine innere Vorstellungswelt, die die Funktion der Fotografie als Spiegel der sichtbaren Realität überschreitet.*¹⁵⁷

Indem Birgit Jürgenssen auf die expressionistische Maltradition zurückgreift, will sie auf Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau aufmerksam machen und die Projektion männlicher Fantasien auf Frauen freilegen.¹⁵⁸

4.1.2.3 Objekt

Ein wichtiges Werk Birgit Jürgenssens, welches die Beschäftigung der Künstlerin mit Identität deutlich macht, ist ihr Objekt „Hausfrauen-Küchenschürze“ (siehe Abb. 23) aus dem Jahr 1975. Das Werk entsteht somit zum Höhepunkt der Frauenbewegung. Im gleichen Jahr wird die „Hausfrauen-Küchenschürze“ in der Ausstellung „MAGNA – Feminismus: Kunst und Kreativität“ präsentiert. Es handelt sich um ein Objekt, das einen Herd darstellt und umgehängt werden kann. Der Herd mit dem herausragenden Brot steht als Metapher für Schwangerschaft. Birgit Jürgenssen fotografiert sich selbst mit der „Hausfrauen-Küchenschürze“ und setzt die entstandenen Fotografien schließlich zu einem Diptychon zusammen (Abb. 32).¹⁵⁹ Die Künstlerin schafft hier wieder eine Spannung zwischen dem menschlichen Körper und dem

¹⁵⁴ Zitiert nach Schor 2009, S. 58.

¹⁵⁵ Schor 2009, S. 58.

¹⁵⁶ Walbers 2018, S. 232.

¹⁵⁷ Walbers 2018, S. 242.

¹⁵⁸ Walbers 2018, S. 242.

¹⁵⁹ Schor 2009, S. 14.

Raum. Die Schürze dient als Symbol der Hausarbeit, welche die Frau umgehängt bekommt. Das Werk kommentiert die „herkömmliche“ Rolle der Frau als Mutter und Hausfrau und hinterfragt damit auch die gängigen Geschlechterrollen.¹⁶⁰

Weiters nimmt das Thema Schuh in Birgit Jürgenssens künstlerischen Oeuvres einen wichtigen Stellenwert ein. Sie interessiert sich in ihrem künstlerischen Werk sehr für den Fetischismus. In ihrer Beschäftigung mit dem Thema Schuh kombiniert Birgit Jürgenssen erstmals mehrere Medien für die künstlerische Umsetzung (Zeichnung, Fotografie und Objekt). Mit ihrer Serie „Schuhwerk“, entstanden zwischen 1972 und 1979, gelingt es Jürgenssen, den Fetischismus, der eng mit der Darstellung von Weiblichkeit verknüpft ist, zu analysieren, zu dekonstruieren und kritisch zu hinterfragen. Die Schuhe führt Jürgenssen als Skulptur, Zeichnung, Fotografie, Collage und andere Medien aus. Mit ihnen will die Künstlerin Dominanz- und Unterordnungsrituale inszenieren, wie beispielsweise in ihrem Werk „Unter dem Pantoffel“ (1976) (Abb. 33) oder „Schuhmaske“ (1976) (Abb. 34).¹⁶¹ Birgit Jürgenssen wird häufig mit Meret Oppenheim in Verbindung gesetzt und auch hier eignet sich Meret Oppenheims Werk „Ma gouvernante“ (Abb. 35) aus dem Jahr 1936 als gutes Vergleichsbeispiel. Oppenheim war für Jürgenssen immer ein Vorbild und somit erscheint es als plausibel, dass Jürgenssen mit ihrer Serie „Schuhwerk“ Bezug auf die Künstlerin nimmt. Bei Meret Oppenheims Werk „Ma gouvernante“ handelt es sich um ein Objekt. Hierbei platziert die Künstlerin mit einer Schnur zusammengebundene Stöckelschuhe fein säuberlich auf einer Servierplatte. Die Absätze sind mit weißen Papierrüschen verziert, die man früher bei Festessen für Hähnchen oder Lammkoteletts verwendete. Die Schnur um die Schuhe kann als Symbol dafür gelesen werden, wie den Frauen Rollen aufgezwungen werden.¹⁶² Meret Oppenheim gilt als Vertreterin des Surrealismus, für den sich auch Birgit Jürgenssen in ihrem künstlerischen Schaffen sehr interessierte. In surrealistischen Werken wie diesem werden oft Gegenstände kombiniert, die nicht „zusammengehören“, wie in Träumen. Die SurrealistInnen interessierten sich für Träume, Sexualität und Triebe, beeinflusst von Sigmund Freud und der damals neuen Psychoanalyse. Schuhe können auch als Fetisch betrachtet werden, als ein gewöhnlicher Gegenstand, der mit einer sexuellen Bedeutung aufgeladen ist.

Birgit Jürgenssen verwendet für ihr Schuhwerk, wie bereits erwähnt, unterschiedliche Medien: *„Ich habe mir die Freiheit genommen, in unterschiedlichen Medien zu arbeiten, ohne gleich an*

¹⁶⁰ Eipeldauer 2010, S. 41-42.

¹⁶¹ Solomon-Godeau 2007, S. 41-43.

¹⁶² Solomon-Godeau 2009 a, S. 231.

*die Vermarktung zu denken. Was ich als Zeichnung darstellen wollte, habe ich als Objekt umgesetzt, und wenn beides nicht passend schien, fotografiert.*¹⁶³

Ein Schuhobjekt aus dem Jahr 1974 trägt den Titel „Schuhsessel“ (Abb. 36). Das Werk ist in Möbelgröße ausgeführt und zeigt eine Verschmelzung aus Schuh und Sessel. Einige Zeichnungen setzen sich mit dem Androgynen und der geschlechtlichen Unbestimmtheit auseinander. Das Werk „Zwitterschuh“ von 1976 (Abb. 37), spielt mit dieser geschlechtlichen Unbestimmtheit. In den Fotografien konzentriert sich die Künstlerin vor allem auf den Schuhabsatz, den sie in einfallsreichen Inszenierungen präsentiert wie beispielsweise den „Ballonschuh“ von 1976 (Abb. 38). Man sieht die Künstlerin auf zwei Schuhabsätzen sitzend.¹⁶⁴ Jürgenssen verleiht dem Fetisch durch ihre Serie „Schuhwerk“ Ausdruck. Sie nutzt den Schuh als Symbol der Unterwerfung, des weiblichen Fetischismus, des Schmerzes und der Erlösung.¹⁶⁵ Die Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde wollten unter anderem „den Gegenstand selbst verändern“.

Birgit Jürgenssens Arbeit zeigt auf, wie komplex Identität ist und wie diese von vielen verschiedenen Faktoren beeinflusst wird. Sie fordert den Betrachter oder die Betrachterin auf humorvolle und ironische Weise dazu auf, die vorgegebenen Normen und Erwartungen zu hinterfragen und die eigene Identität als ein Ergebnis persönlicher Erfahrungen und Entscheidungen zu sehen.

4.2 Cindy Sherman (geb. 1954)

4.2.1 Biografie

Cindy Sherman wird am 19. Jänner 1954 in Glen Ridge, New Jersey, geboren. Ihre Mutter arbeitet als Lehrerin an einer staatlichen Schule und ihr Vater ist Ingenieur. Sherman ist die Jüngste von fünf Geschwistern. Als Cindy drei Jahre alt ist, zieht die Familie nach Huntington Beach in Long Island.¹⁶⁶ Zwischen 1960 und 1966 besucht sie die Elementary School in Huntington Beach. Es ist die Zeit, als das Fernsehen immer populärer wird und es zu vielen weiteren wichtigen Fortschritten in der Technologie kommt. Cindy Sherman entwickelt schon früh eine Faszination für dieses neue Medium. Bereits als Kind sitzt sie oft vor dem Fernsehapparat und zeichnet. Shermans Eltern fördern ihre künstlerische Begabung und

¹⁶³ Zitiert nach URL: [Birgit Jürgenssen « Estate Birgit Jürgenssen \(birgitjuergenssen.com\)](https://www.birgitjuergenssen.com) (10.3.2024).

¹⁶⁴ Solomon-Godeau 2009 a, S. 234-239.

¹⁶⁵ Solomon-Godeau 2009 a, S. 246.

¹⁶⁶ Schor 2012, S. 12.

schenken ihr im Alter von zehn Jahren eine Kamera. Sie beginnt ein eigenes Fotoalbum anzulegen, welches sie „A Cindy Book“ (Abb. 39) nennt. Sie montiert darin Fotografien von sich als Baby, Kind und Teenager. Cindy Sherman begründet die Beweggründe für die Entstehung dieses Albums damit, dass sie sich als Jüngste von ihren Geschwistern immer etwas abgekoppelt gefühlt habe und anhand der Fotos ihre eigene Identität herausfinden wollte.

Cindy Sherman hegt eine große Leidenschaft für das Verkleiden und somit für die Rollenkonstruktion fiktiver Charaktere. Sie verkleidet sich, um in andere Rollen zu schlüpfen, beispielsweise in die des Monsters oder der Hexe. Die Kostüme für ihr Spiel der Verwandlung besorgt sie mit ihrer Mutter in Second-Hand-Läden. Schnell wird ihr bewusst, dass sie ihrem künstlerischen Interesse nachgehen möchte: *„Ich habe mich als Künstlerin gefühlt, wusste, dass ich gut darin war, Sachen realistisch rüberzubringen, und es war die einzige Richtung, die ich meinem Gefühl nach einschlagen konnte, obwohl ich keine Ahnung hatte, was es heißt, Künstlerin zu sein.“*¹⁶⁷ Im Alter von 18 Jahren zieht Cindy Sherman nach Buffalo, um Kunst zu studieren, wo sie im Jahr 1972 ihr Studium am Art Department beginnt. Sie besucht unterschiedlichste Kurse in Zeichnen, Malerei, Skulptur und Kunstgeschichte, Philosophie, English Composition, Psychologie, Understanding Light und Philosophy of Love & Sex. Zu dieser Zeit arbeitet Sherman hauptsächlich an Gemälden und Zeichnungen. Ab 1975 besucht Cindy den Kurs „Einführung in die Fotografie“ und meldet sich für den Kurs „Weiterführende Fotografie“ an. Ihre Professorin Jo Revelle: *„Ich forderte die Studenten auf, ihre Kameras als Werkzeug für die Umsetzung ihrer Ideen zu verwenden, und ich bin sicher, dass wir in der Klasse Gespräche über Themen wie Gender und den ‚männlichen Blick‘ hatten.“*¹⁶⁸ Cindy Sherman wird immer bewusster, dass sie ihre künstlerische Vorstellung nur mit der Fotografie umsetzen kann und sich darauf konzentrieren möchte. Mit ihrer Arbeit „Air Shutter Release Fashions“ (1975) erzielt die Künstlerin erste Erfolge. Kurz darauf nimmt sie an einer Ausstellung in der Albright-Knox Art Gallery teil. Dort wird ihre Arbeit „Untitled“ ausgestellt, die 23 Porträts umfasst. 1976 beendet Sherman ihr Studium und zieht 1977 mit ihrem damaligen Freund Robert Longo nach Manhattan.¹⁶⁹ Cindy Sherman schafft mit Robert Longo und Charles Clough einen Raum für unabhängige KünstlerInnen, genannt Hallwalls. Von 1978 bis Anfang der 1980er Jahre arbeitet Sherman als Assistentin bei „Artists Space“ in New York City. Ihre Vorgesetzte Helene Winer eröffnet 1980 eine Galerie, welche für Cindy Shermans Aufstieg sehr bedeutend wird.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Zitiert nach Schor 2012, S. 15.

¹⁶⁸ Zitiert nach Schor 2012, S. 18.

¹⁶⁹ Schor 2012, S. 11-19.

¹⁷⁰ Respini 2012, S. 18.

Heute lebt und arbeitet Cindy Sherman in New York und zählt zu einer der bedeutendsten Künstlerinnen der Inszenierten Fotografie. Es gibt Ausstellungen von ihr in wichtigen Museen der Welt wie beispielsweise im Museum of Modern Art (2012), in der National Portrait Gallery in London (2019), im Museum Fondation Louis Vuitton in Paris (2020/2021) oder in der Staatsgalerie Stuttgart (2023/2024).

4.2.2 Identität und Rollenkonstruktion im Werk von Cindy Sherman

Im Vordergrund von Cindy Shermans Werk steht das Spiel mit Identitätsstereotypen, die durch die Medien und die Kunstgeschichte entstanden sind. In ihren selbstinszenierten Fotografien ist sie Modell, Fotografin und Regisseurin. Um in unterschiedliche Rollen zu „schlüpfen“, verändert Sherman ihr Aussehen stets mittels Make-Up, Prothesen und Kostümen.¹⁷¹ Andy Warhol sagt über Cindy Shermans Kunst: „*She's good enough to be a real actress*“¹⁷². Andy Warhols Aussage wird dadurch nachvollziehbar, da Sherman als Fotografin und Modell in ihren Fotografien ein Spiel mit der Identität eröffnet und unterschiedliche Rollen konstruiert, ohne als Künstlerin selbst „enttarnt“ zu werden.¹⁷³ Cindy Sherman empfindet das Verkleiden und in weiterer Folge das Schlüpfen in andere Rollen als Schutz ihrer eigenen Person.¹⁷⁴

Christa Schneider meint hierzu:

*Sie agiert und steht hinter den Masken wie der Regisseur hinter den Schauspielern, wie jeder Künstler als unsichtbarer Schöpfer hinter den Werken. Nie zeigt Sherman ihr eigenes Gesicht, nie gibt sie ihren eigenen Körper preis. [...] Sie exhibitioniert sich nicht durch ihren eigenen Körper, sondern durch ihre Kunstwerke. Ist sie ein leibhaftiges Kunstwerk?*¹⁷⁵

Cindy Sherman wird ein Teil ihrer Masken und lebt sozusagen unter ihnen. Ihre inszenierten Figuren und Persönlichkeiten haben etwas sehr Theatralisches an sich. Ihre Fotografien ähneln einem „Stummen Theater“ mit der Künstlerin als Erzählerin. Sherman besitzt in ihrem Atelier einen riesigen Requisitenfundus, den sie sich über die Jahre aufgebaut hat, mit Glasaugen, Kunstohren, Wachsköpfen und Latexmasken für die Serie „Disasters“ (Abb. 40) oder mit Perücken, Plastikbusen, Bauchattrappen für ihre „History Portraits“ (Abb. 41). Sie hinterfragt

¹⁷¹ Schneider 1995, S. 9-12.

¹⁷² Zitiert nach Schneider 1995, S. 9.

¹⁷³ Schneider 1995, S. 9-12.

¹⁷⁴ Amend 2015, S. 20.

¹⁷⁵ Schneider 1995, S. 13.

in ihrem Werk Repräsentationsformen der Kultur und soziale Funktionen. Sherman arbeitet in Serien; so haben ihre Fotografien immer einen Zusammenhang. Für sie ist nämlich keine Serie abgeschlossen, vielmehr brechen diese jeweils in darauffolgende auf.¹⁷⁶

Im Jahr 1984 wird ihr erstmals die Frage gestellt, wer nun die echte Cindy tatsächlich sei, da man sie nur unter Masken und in unterschiedlichen Rollen kennt. Ihre Antwort lautet: „*Eine durchschnittliche, verwirrte Person, die nur versucht, etwas von sich auszudrücken, und das in einer Form, die ihr am angenehmsten ist.*“¹⁷⁷ Es stellt sich nun die Frage, wer die dargestellte Person nun ist, wenn nicht die Künstlerin selbst? Warum inszeniert Sherman sich selbst, wenn sie doch kein Porträt von sich machen will?

Bevor Cindy Sherman eine selbstinszenierte Fotografie anfertigt, betrachtet sie ihr Gesicht im Spiegel von unterschiedlichen Blickwinkeln aus, bis sich ihr eigenes Gesicht für sie verfremdet und sie langsam eine andere Rolle konstruieren kann.¹⁷⁸

Wie Birgit Jürgenssen ist auch Cindy Sherman vom Surrealismus und vor allem von den Selbstporträts der französischen Surrealistin Claude Cahun inspiriert.¹⁷⁹

„A Cindy Book“ (siehe Abb. 39) ist, wie bereits in der Biografie erwähnt, das erste Projekt Shermans, in dem sie sich mit der Thematik der Identität beschäftigt. Es entsteht zwischen 1964 und 1975. „A Cindy Book“ ist eine Art Fotoalbum, in dem die damals 10-Jährige ihr bisheriges Leben dokumentiert. Es besteht aus insgesamt 26 Fotografien auf 14 Seiten. Sherman klebt darin Fotografien von sich als Baby, von Familienfeiern, Urlauben und anderen Festivitäten ein. Auf jedes Blatt schreibt sie denselben Satz: „*Thats me*“. Diese sehr früh entstandene Serie unterscheidet sich jedoch sehr stark von den darauf folgenden. Die Künstlerin zeigt sich hier wohl so authentisch wie nie mehr wieder. Sie will mit diesem Fotoalbum einen Einblick in ihr Leben geben, sie will erkannt werden, ganz im Gegensatz zu ihren späteren Serien, bei denen sie mit ihrer Identität spielt.¹⁸⁰

1975 nimmt Sherman eine Serie von Fotografien auf, in denen der Verwandlungsprozess von einer Person zu einer anderen dargestellt wird. In über 23 Fotografien beispielsweise verwandelt sich ein braves Collegegirl immer mehr in ein „Glamourgirl“ – stark geschminkt und mit einer Zigarette in der Hand (Abb. 42). Sie grundiert hier ihr Gesicht für den Umwandlungsprozess mit weißer Farbe. Sie spielt in dieser Serie mit dem von der Gesellschaft

¹⁷⁶ Vogel 2006, S. 304-307.

¹⁷⁷ Zitiert nach Amend 2015, S. 23.

¹⁷⁸ Kirchner 2006, S. 165-166.

¹⁷⁹ Respini 2012, S. 22.

¹⁸⁰ Schor 2012, S. 13.

vermittelten „weiblichen Begehren“ und setzt dieses mittels Requisiten um.¹⁸¹ Sherman meint hierzu: *„Obwohl ich mein Werk nie in einem aktiven Sinne für feministisch oder für ein politisches Statement gehalten habe, beruht natürlich alles darin auf meinen Beobachtungen als Frau in dieser Kultur.“*¹⁸²

1976 findet eine Ausstellung mit dem Titel „Noise“ von Cindy Sherman statt, in der sie verschiedene Cutouts aus unterschiedlichen Serien präsentiert. Sie verknüpft diese 244 Cutouts in 72 Szenen und es entsteht eine Bildgeschichte, die sie „Play of Selves“ (Abb. 43) nennt.¹⁸³ In der Serie „Bus Riders“ (Abb. 44) beginnt Cindy Sherman das alltägliche soziale Umfeld zu erforschen. Die inszenierten Charaktere sind aus dem alltäglichen Leben entnommen. Mittels ihrer Personendarstellungen veranschaulicht die Künstlerin deren soziale Herkunft, ethnische Zugehörigkeit und deren Beruf. Gabriele Schor meint, dass die „Bus Riders“ als „inszenierte Sozialstudie“ angesehen werden kann. Cindy Sherman führt diesen Topos in ihren später entstandenen Werken immer weiter aus.¹⁸⁴

Im Jahr 1977 beginnt Sherman mit ihrer Serie „Untitled Film Stills“ (Abb. 45). Sie will in diesen selbstinszenierten Schwarz-Weiß-Fotografien Stereotypen des Films darstellen. Die Fotografien haben etwas von Werbeaufnahmen an sich. Sie repräsentieren unterschiedliche Klischees, beispielsweise von Hausfrauen, Kleinkriminellen, Karrierefrauen und viele mehr, und erinnern an unterschiedliche Typen aus Kinofilmen der 1950er und 1960er Jahre.¹⁸⁵ Cindy Sherman hat großes Interesse am „Erzählen“. Ihre „Untitled Film Stills“ haben jedoch keine klassische Erzählstruktur; so gibt es keinen Anfang, Höhepunkt und Schluss. Die Film Stills deuten vielmehr eine Geschichte an und die Erzählung bleibt fragmentarisch, somit bleibt dem oder der BetrachterIn mehr Raum für die eigene Interpretation.¹⁸⁶ Cindy Sherman über ihre Serie: *„Einige Leute sagten mir, sie erinnerten sich genau an den Film, der in diesem oder jenem meiner Bilder zitiert wird, dabei habe ich überhaupt nicht an einen bestimmten Film gedacht.“*¹⁸⁷ Cindy Sherman zitiert in ihren „Film Stills“ ein Schönheits- und Weiblichkeitsideal; so sucht sie nach *„solchen Frauen, die am künstlichsten aussehen. Frauen mit Wespentailen und spitzen BHs, jeder Menge Schminke, Betonfrisuren, Stöckelschuhen und solchen Sachen.“*¹⁸⁸ In manchen der Fotografien dieser Serie gibt die Künstlerin auch Hinweise auf den Herstellungsprozess wie beispielweise durch ein Selbstauslöserkabel, das sie gekonnt

¹⁸¹ Schor 2015 b, S. 39.

¹⁸² Zitiert nach Fuki 1997, S. 80.

¹⁸³ Schor 2012, S. 61-66.

¹⁸⁴ Schor 2012, S. 67-69.

¹⁸⁵ Respini 2012, S. 18.

¹⁸⁶ Schor 2015 b, S. 43.

¹⁸⁷ Zitiert nach Respini 2012, S. 18.

¹⁸⁸ Zitiert nach Thompson 1983, o. S.

im Raum positioniert wie im Werk „Untitled #11“ (Abb. 46). Sie entlarvt sich somit ganz bewusst selbst als die Produzentin der Bilder. Die Szene spielt in einem kleinen Zimmer, vermutlich einem Motel. Eine Frau, bekleidet mit einem weißen Spitzenkleid, liegt auf einem Bett und blickt verträumt auf den Plafond. Was sich genau ereignet hat, bleibt für die BetrachterInnen unklar. Bei Shermans Figuren weiß man meist nicht, woher sie kommen oder wohin sie gehen – sie befinden sich in einem Dazwischen.¹⁸⁹

Die Künstlerin spielt mit der endlosen Vielfalt von Identität, die sich mit jeder Fotografie wieder verändert.

1985 entsteht die Serie „Fairy Tales“ (Abb. 47). Sie zeigt monströse und verstörende Gestalten, die sich auf Erzählungen der Brüder Grimm, Mythen, Volkssagen und orientalische Fabeln beziehen. Cindy Sherman verwendet erstmals Prothesenteile, um den Körper fast vollständig zu verbergen und eine entfremdete Ästhetik zu erzeugen. So weisen die Figuren kaum mehr menschliche Züge auf.¹⁹⁰ Zwischen 1986 und 1989 arbeitet Cindy Sherman an der Serie „Disasters“ (siehe Abb. 40). Bei diesen Werken arbeitet sie ähnlich wie bei der zuvor entstandenen Serie „Fairy Tales“ mit theatralischen Mitteln. Die Bilder zeigen ekelerregende und abschreckende Szenen wie zum Beispiel verstümmelte Körperteile, aufblasbare Sexpuppen, verfaulende Nahrungsmittel, Erbrochenes, Kot und Blut, und die menschliche Figur verschwindet hier fast zur Gänze.¹⁹¹ Cindy Sherman will mit „Disasters“ etwas schaffen, das *„visuell widerwärtig ist und zugleich verführerisch, schön und auch stofflich, das einen zuerst magisch anzieht und dann abstößt.“*¹⁹²

Die großformatigen Porträts der Serie „History Portraits“ (1990) (Siehe Abb. 41) verweisen auf historische Gemälde. Die Porträtierten stellen geistliche Würdenträger, Aristokraten, Heilige, Mätressen u. a. dar. Sie posieren mit Kostümen und Prothesen und lassen sich aufgrund der Requisiten in unterschiedliche zeitliche Epochen einordnen. Auch der Status der Figuren innerhalb der Gesellschaft wird durch diese vermittelt. Sherman lässt sich bei einigen Porträts von bereits existierenden Gemälden inspirieren, jedoch sind die meisten ihrer selbstinszenierten Fotografien frei erfunden. Zum ersten Mal in Cindy Shermans künstlerischem Werk wird die Darstellung von Männern in ihrer Arbeit bedeutend.¹⁹³

Im Jahr 1992 entsteht eine weitere Serie, die „Sex Pictures“ (Abb. 48). In dieser Serie verwendet Cindy Sherman Puppen, die sie sich aus dem medizinischen Bedarf besorgt. Sie arrangiert diese

¹⁸⁹ Schor 2015 b, S. 43.

¹⁹⁰ Respini 2012, S. 35.

¹⁹¹ Respini 2012, S. 35.

¹⁹² Zitiert nach Respini 2012, S. 26.

¹⁹³ Respini 2012, S. 40-42.

Puppen zu simulierten Geschlechtsakten und fotografiert sie in Nahaufnahmen. Die Körper sind eine Mischung aus männlichen und weiblichen Hybriden. Die „Sex Pictures“ haben etwas sehr Unerotisches an sich und sollen die BetrachterInnen abschrecken. Die Künstlerin will damit den Betrachter oder die Betrachterin zwingen, sich mit der eigenen Wahrnehmung von Sexualität auseinanderzusetzen.¹⁹⁴

Die Serie „Head Shots“ (Abb. 49) wird oft in Bezug zur früher entstandenen Serie „Bus Riders“ gestellt. Die Fotografien erinnern vom Format her an Passfotos, VerbrecherInnenbilder oder Glamourporträts. Sherman beschäftigt sich in dieser Werkreihe erneut mit Leinwanddiven, Berühmtheiten und Hollywood. Die dargestellten Frauen streben nach Jugend und Glamour und bewegen sich auf der Suche danach häufig am Rande der Verzweiflung.¹⁹⁵

Zwischen 2000 und 2002 arbeitet Cindy Sherman an der Serie „Hollywood/Hampton Types“. Thematisiert werden das Älterwerden und Altern von Frauen, die nun ein Leben als Hausfrauen oder Sekretärinnen führen. In der Fotografie „Untitled #361“ (Abb. 50) wird eine Frau im mittleren Alter inszeniert. Sie trägt ein freizügiges Top und darüber eine Art Weste. Die Frauen sollen so wirken, als würden sie für ein Bewerbungsfoto posieren, um sich möglichst gut zu verkaufen.¹⁹⁶ Cindy Sherman meint, dass es nicht selbstverständlich ist, in „Würde“ zu altern, und erklärt in einem Interview: *„Es ist traurig, dass uns die Role-Models fürs Altern verloren gehen – es gibt kaum noch Frauen, die sich einen natürlichen Alterungsprozess gestatten und Falten und schlaffe Haut als natürlich und als nichts Negatives vorführen.“*¹⁹⁷

Zwischen 2002 bis 2004 entsteht die Serie „Clowns“. Die selbstinszenierten Fotografien erinnern an Zirkusplakate und spiegeln unterschiedlichste Emotionen und Zustände wider. Die dargestellten Clowns haben eine fast verstörende Wirkung, welche durch Make-Up und Beleuchtung zusätzlich noch verstärkt wird. Die Persönlichkeit der Dargestellten soll im Verborgenen bleiben oder wird nur durch einige wenige Details angedeutet.¹⁹⁸ In dieser Serie ist Sherman immer mit Perücken, Hüten und Make-up verhüllt, selbst ihre Hände sind meist durch Handschuhe verborgen. Während des Arbeitsprozesses stellt sich Sherman die Frage, was jemanden dazu treibt, Clown zu werden. Durch ihr Schlüpfen in die Rolle des Clowns will sie sich dieser Fragestellung annähern. Es faszinieren sie vor allem jene Clowns, die etwas Verborgenes und Abwegiges an sich haben. Durch die grellen, digital produzierten Hintergründe will die Künstlerin die Wirkung verstärken und einen fiktiven Raum schaffen, der

¹⁹⁴ Respini 2012, S. 36-37.

¹⁹⁵ Respini 2012, S. 44.

¹⁹⁶ Schor 2015 b, S. 48.

¹⁹⁷ Zitiert nach Schor 2015 b, S. 50.

¹⁹⁸ Respini 2012, S. 45.

den psychischen Raum des Betrachters beeinflusst.¹⁹⁹ Im Werk „Untitled #415“ (*Abb. 51*) ist ein Clown vor einem dunklen Hintergrund dargestellt. Es handelt sich um eine Ausnahme, da Sherman sonst sehr grelle, computeranimierte Hintergründe für diese Serie verwendet. Die Tiefe der Dunkelheit erzeugt ein Gefühl der Endlosigkeit, als ob der Raum, in dem der Clown sich befindet, kein Ende hätte. Der dargestellte Clown im Bildvordergrund blickt die BetrachterInnen direkt an, seine stark geschminkten Augen und sein Mund verstärken den ironischen, hinterhältigen und bösen Ausdruck. Seine zurückgelehnte Pose und die Stützung seiner linken Hand an seinem Körper vermitteln das Gefühl, dass er auf etwas wartet. Die Kleidung mit einem silbernen Paillettenhut und einem bunten, blumigen Mantel ist ungewöhnlich elegant für einen Clown. Die Bedeutung der Flasche mit der pinken Flüssigkeit in seiner rechten Hand bleibt unklar. Er hält sie leicht nach außen gedreht, als könnte er sie jeden Moment in Richtung des Betrachters werfen. Seine Persönlichkeit bleibt rätselhaft, aber es scheint, als würde er sich in seiner zugeschriebenen Rolle als Clown nicht sehr wohl fühlen. Im Jahr 2008 entsteht Shermans Werk „Untitled #466“ (*Abb. 52*). Die Fotografie ist Teil einer Serie, die ältere Frauen aus einer höfischen Gesellschaft porträtiert. Auf den ersten Blick wirkt die „prunkvoll“ gekleidete Frau fast einschüchternd. Durch ihre Haltung und ihren Blick vermittelt sie den BetrachterInnen ihren Stand in der Gesellschaft. Bei genauerer Betrachtung jedoch erkennt man, dass es sich beispielsweise bei ihren Schuhen um Billigware aus dem Supermarkt handelt. Weiters trägt sie medizinische Strümpfe. Die glänzende „Perfektion“ löst sich in dem Moment auf, in dem man beginnt, genauer hinzuschauen. Durch die Größe der Fotografie wird es den BetrachterInnen erleichtert, die verschiedenen Details wahrzunehmen. Die Künstlerin will somit eine Spannung zwischen Realität und Fassade erschaffen und aufzeigen, wie „besessen“ die heutige Gesellschaft von Klasse, Status und Jugend ist.²⁰⁰ Im Jahr 2023 entsteht die aktuellste Serie Shermans (*Abb. 53*). Sie arbeitet in dieser mit digitaler Bildbearbeitung und einer Collagetechnik. Die Künstlerin setzt Fotografien ihres eigenen Gesichts in dieser Collagetechnik zusammen, sodass es zu einer kompletten Entfremdung und Dekonstruktion der Identität kommt.²⁰¹

Cindy Shermans selbstinszenierte Fotografien entfernen sich im Laufe ihres künstlerischen Schaffens immer mehr von der „Wahrheit“ und der „Tiefe“ ihrer eigenen Persönlichkeit. Anfangs sind ihre Figuren von Ängsten und Sorgen geprägt, später jedoch steigert sie diese

¹⁹⁹ Kestnergesellschaft 2004, S. 43-51.

²⁰⁰ URL: [Cindy Sherman. Untitled #466. 2008 | MoMA](#) (8.2.2024).

²⁰¹ URL: [Cindy Sherman – Photo Elysée \(elysee.ch\)](#) (10.2.2024).

mehr ins Groteske.²⁰² Ihre frühen Fotoarbeiten wie beispielsweise die Serie „Untitled Film Stills“ oder „Bus Riders“ vermitteln einen wahrheitsgetreueren Eindruck der Identität der Personen, wobei bei den Serien „Clowns“ und „Disasters“ die Requisiten und Verkleidungen und somit die bewusste Verfälschung der Figur deutlicher erkennbar werden und die Persönlichkeit der Figuren im Verborgenen bleibt. Cindy Sherman nutzt heute auch das Soziale Netzwerk „Instagram“, auf dem sie selbstinszenierte, computerbearbeitete Fotografien veröffentlicht (Abb. 54). Die Figuren haben kaum mehr etwas Menschliches an sich und sie treibt das Spiel mit der Identität immer weiter. Die Künstlerin will über die Social Media Plattform ihr Werk für ein breiteres Publikum zugänglich machen und Einblicke in ihren Arbeitsprozess und ihr Privatleben geben.

Cindy Sherman zeigt in ihrem künstlerischen Werk, wie stark unsere eigene Vorstellung von Identität durch die Medien, die Kunstgeschichte und die Gesellschaft vorgeprägt ist. Durch Übertreibung, Parodie und Zynismus kritisiert sie diese Entwicklung.²⁰³ Ihre inszenierten Fotografien haben auch eine aufklärerische Funktion, so führt sie unter anderem durch die Gesellschaft vermittelte „Weiblichkeit“ vor.²⁰⁴ Ihre Arbeit ist so weit gediehen, dass fast jede andere Selbstinszenierung an Shermans Fotografien gemessen wird.²⁰⁵

4.3 Francesca Woodman (1958-1981)

4.3.1 Biografie

Francesca Woodman wird am 3. April 1958 in Denver, USA, als Tochter einer Künstlerfamilie geboren. Sie reist regelmäßig mit ihren Eltern in die italienische Toskana, die für sie schnell zur zweiten Heimat wird. Durch das kulturelle und soziale Umfeld ihrer Eltern wird sie schon früh dazu animiert, selbst künstlerisch tätig zu werden. So beginnt Woodman im Alter von 13 Jahren zu fotografieren.²⁰⁶ Aufgrund ihres Interesses für die Fotografie beginnt sie ab 1975 an der Rhode Island School of Design in Providence zu studieren. Die Rhode Island School gilt zu jener Zeit als bedeutende Kunsthochschule in den USA. Ein Großteil ihrer Arbeiten entsteht während ihres Studiums. Zwischen 1977 und 1978 lebt Woodman in Rom im Rahmen eines RISD Rome Honors Program. Sie findet dort gleich Anschluss an eine Gruppe von KünstlerInnen und

²⁰² Kellein 1991, S. 9.

²⁰³ Ingelmann 2008 b, S. 33.

²⁰⁴ Vinken 2015, S. 115.

²⁰⁵ Vogel 2006, S. 304.

²⁰⁶ Friesenbichler 2010, S. 5.

KunstliebhaberInnen aus dem Umkreis der „Libreria Maldoror“. Die „Libreria Maldoror“ war ein Buchladen und gleichzeitig eine Galerie mit einer surrealistischen Atmosphäre, die den Avantgarden der Moderne sehr zugetan war. Woodman präsentiert dort 1978 auch eine Einzelausstellung. Im selben Jahr kehrt sie wieder nach Providence zurück und schließt dort ihr Studium an der Rhode Island School of Design ein Jahr später ab. Daraufhin zieht Woodman nach New York. Sie arbeitet dort unter anderem als Modefotografin. Sie entwickelt ihren eigenen Stil und beginnt, sich vor allem auf Selbstporträts zu konzentrieren. Die Sommer zwischen 1979 und 1980 verbringt die Künstlerin in Stanford, Washington, und in der MacDowell Künstlerkolonie in Peterborough, New Hampshire. Durch die Aufenthalte hat sie auch die Möglichkeit, sich an Ausstellungen zu beteiligen und ein Künstlerbuch (*Some disordered Interior Geometries*, 1981) zu publizieren.²⁰⁷

Francesca Woodman begeht im selben Jahr, am 19. Jänner 1981, mit nur 22 Jahren Suizid. Die Künstlerin hinterlässt ein Oeuvre von über 10 000 Fotografien, die erst nach ihrem Tod sehr bekannt werden und heute als wichtiger Beitrag zur zeitgenössischen Fotografie zählen. In den letzten Jahren hat das Werk von Francesca Woodman zunehmend an Bedeutung gewonnen und wird in wichtigsten/renommiertesten internationalen Kunstgalerien und -museen ausgestellt. Im Jahr 2011 erhält sie eine Retrospektive im Guggenheim Museum in New York City.²⁰⁸

Die Künstlerin zählt zu den einflussreichsten FotografInnen des 20. Jahrhunderts und leistet mit ihrer innovativen und experimentellen Herangehensweise an die Fotografie einen bedeutenden Beitrag zur Kunstgeschichte.

4.3.2 Identität und Rollenkonstruktion im Werk von Francesca Woodman

„Woodman photographs herself ... not to fasten identity but to trouble and complicate identity.“²⁰⁹ Die Künstlerin Francesca Woodman beschäftigt sich in ihren selbstinszenierten Fotografien mit ihrem eigenen Körper. Ihre kleinformatischen Fotografien sind Dokumentationen von Performances mit der Kamera als Publikum. Die Künstlerin steht hierbei meist selber im Bildraum. Für das Spiel mit der Identität nutzt sie die Fragmentierung und Maskierung. Sie will in ihren Werken die Grenzen ihres eigenen Körpers ausloten und sein Verschwinden und seine Spuren in der Welt erforschen.²¹⁰ Die Atmosphäre ihrer Fotografien ist zutiefst persönlich und intim, was durch die Wahl überwiegend kleiner Bildformate noch zusätzlich verstärkt wird. In

²⁰⁷ Friesenbichler 2010, S. 6.

²⁰⁸ Schor 2014, S. 7-9.

²⁰⁹ Zitiert nach Raymond 2010, S. 9.

²¹⁰ Schor 2014, S. 40-41.

ihren Fotografien inszeniert sie meist ihren eigenen (meist nackten) Körper in verschiedenen Posen und Stellungen. Woodman entwirft die Bildkomposition im Vorhinein exakt bis ins kleinste Detail. Ihre Fotografien wirken flüchtig, jedoch werden Körper und Requisiten exakt nach Vorstellung der Künstlerin im Bildausschnitt platziert.²¹¹ Als Schauplatz für ihre Fotografien dient ihr meist ihr eigenes Atelier. Woodmans kleinformatige Schwarz-Weiß-Fotografien sind, wie bereits erwähnt, von einer gewissen Melancholie und Einsamkeit geprägt. Viele ihrer Werke zeigen den menschlichen Körper in einer Art Isolation, zum Beispiel durch dessen Positionierung in einem leeren Raum. Die Requisiten, die sie im Raum positioniert, wirken auf den ersten Blick eher unauffällig, da es sich um Alltagsgegenstände wie Stoffe oder Spiegel handelt. Ihre Werke erzeugen eine Atmosphäre der Einsamkeit und des Verlustes. Für Woodman wird das Medium der Fotografie zu einem virtuellen Treffpunkt zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Sie thematisiert in ihrem Werk Sichtbarkeit und Auflösung, Bewegung, Anwesenheit und Abwesenheit, Zeit und Stillstand.²¹²

Anders als ihre Zeitgenossin Cindy Sherman war Francesca Woodman offenbar nicht an ihrer gegenwärtigen Kultur interessiert. Die Künstlerin interessierte sich für viktorianische Literatur, Vintage-Kleidung und gotische Architektur.²¹³ Francesca Woodman porträtiert in ihren kleinformatigen Schwarz-Weiß-Fotografien junge, in Gedanken versunkene Frauen, beispielsweise still am Fenster sitzend, vor einem Spiegel stehend oder sich an einer Wand abstützend.²¹⁴

Eines ihrer ersten Werke „Self-Portrait at thirteen“ (*Abb. 55*) ist im Jahr 1972 entstanden. Die Künstlerin ist damals 13 Jahre alt. Die Schwarz-Weiß-Fotografie spielt mit der Idee der Unsichtbarkeit und des Verschwindens. Das Werk scheint eine intime Verbindung zwischen dem fotografierten Körper und dem oder der BetrachterIn darzustellen. Mittels einer Schnur werden die BetrachterInnen in das Bild miteinbezogen. Die Fotografie formuliert bereits viel von dem, was sich die kommenden Jahre durch ihr gesamtes Schaffen ziehen wird, wie beispielsweise das kleine quadratische Format, das Zeigen und Verstecken ihrer Person, unscharfe Stellen und der magische, surreale Moment.²¹⁵

Ab 1975 arbeitet Woodman an ihrer Serie „A woman. A mirror. A woman is a mirror for a man“ (*Abb. 56*). Es scheint, als würde sich die Künstlerin, die sich hier wiederum nackt selbst

²¹¹ Bronfen 2014, S. 24.

²¹² Förster 2008, S. 160.

²¹³ Longden 2016, S. 14-15.

²¹⁴ Bronfen 2014, S. 24.

²¹⁵ Friesenbichler 2010, S. 3-4.

inszeniert, in ein Bild verwandeln wollen. Hinter ihr befindet sich ein großer Spiegel, an den sie ihren Körper lehnt. Auf der anderen Seite hält sie eine Glasplatte. Sie drückt ihren Körper von beiden Seiten an die Flächen, so als würde sie im Spiegel verschwinden oder sich in den Rahmen pressen wollen. Ihre Finger, ihre Füße und ihr Kopf ragen jedoch hervor. Es entsteht ein Wechselspiel zwischen dem an die Glasscheibe gepressten Körper und den Körperteilen, die hinter der Glasscheibe hervorragen.²¹⁶

Elisabeth Bronfen:

*Diese Fotografien überschreiten die Selbstspaltung in männlichen Betrachter und weibliches Blickobjekt, indem sie nicht nur die Spiegelung und den gespiegelten Körper gleichzeitig inszenieren, sondern das gespiegelte Abbild durch ein drittes ergänzen: den Abdruck hinter dem Glas und das Schattenspiel auf der Haut der Künstlerin. [...] Statt eines einheitlichen Bildes weiblicher Anmut rückt vielmehr der zerstörerische Zug des Wunsches, die Frau auf einen lieblichen Anblick stillzulegen, ins Blickfeld.*²¹⁷

Francesca Woodman kritisiert somit auch schon früh in ihrem künstlerischen Schaffen die traditionelle Rollenverteilung von Mann und Frau und die Reduktion des weiblichen Körpers auf ein Objekt der Begierde.

Eine weitere Fotoarbeit, entstanden zwischen 1975 und 1976 in Rhode Island (Abb. 57), zeigt Woodman in einem leeren Zimmer mit zwei Türen, wovon die linke leicht geöffnet den Blick in die Dunkelheit dahinter freigibt. Man sieht hier wiederum nur einen Raumausschnitt mit Architekturfragmenten. Die Darstellerin verkörpert eine gewisse Flüchtigkeit, blickt den Betrachter oder die Betrachterin jedoch direkt an. Auffallend ist auch die Handhaltung der Dargestellten, die wie bei einer Magierin eine unsichtbare Gestalt zu beschwören scheint.²¹⁸

Ein zentrales Thema in Woodmans Werk ist, wie bereits erwähnt, das Verhältnis zwischen Körper und Raum. Viele ihrer Fotografien zeigen den menschlichen Körper in Bezug auf die Architektur des Raumes, sei es durch das Spiel mit Spiegelungen, durch die Verwendung von Türen oder Fenstern als Rahmen oder durch das Einbeziehen von Möbeln und anderen Gegenständen. Der Raum wird somit zu einem entscheidenden Teil des Bildes und erweitert die Bedeutung der Fotografie über den menschlichen Körper hinaus.²¹⁹

²¹⁶ Bronfen 2015, S. 364.

²¹⁷ Bronfen 2015, S. 364.

²¹⁸ Bronfen 2014, S. 27-28.

²¹⁹ Longden 2016, S. 13.

Der Schweizer Architekt Bernard Tschumi meint hierzu:

*Fragments of architecture (bits of walls, of rooms, of streets, of ideas) are all one actually sees. These fragments are like beginnings without end. There is always a split between fragments that are real and fragments that are virtual, between memory and fantasy. These splits have no existence other than being the passages from one fragment to another. They are relays rather than signs. They are traces. They are in-between.*²²⁰

Die Fotografie „Space“² ist Teil der gleichnamigen Serie, die 1976 entsteht (Abb. 58). Zu dieser Serie gehören insgesamt sieben Schwarz-Weiß-Fotografien, die alle im selben Innenraum, vermutlich in ihrem Atelier, entstanden sind. Der Titel deutet darauf hin, dass es Woodman nicht nur um die Dimensionen des Raums geht, sondern auch um die Art und Weise, in der der Raum durch die Fotografie verflacht wird. Woodman steht in einem leeren Innenraum mit weißen Wänden und trägt womöglich ein dunkles Kleid mit Stiefeln. Eine Sockelleiste läuft entlang der Basis der Wand. Ganz rechts befindet sich eine Wand mit einem Fenster, durch welches Licht in den Raum fällt. Mit den Füßen fest auf dem Boden stehend, scheint sich Woodman nach vorne zu stürzen. Ihr Körper ist von der Kamera abgewandt, ihre Knie und ihr Rücken sind gebeugt und die Arme gestreckt, um in Richtung des Fensters zu gestikulieren. Obwohl ihre Füße scharf abgebildet sind, ist ihr Körper von den Knöcheln aufwärts unscharf, als ob dieser sich bewegen würde. Das Gesicht der Künstlerin ist nicht sichtbar. In diesem Bild experimentiert Woodman mit der Belichtungszeit, indem sie ihre Kamera auf eine lange Verschlusszeit einstellt und das Licht manipuliert, um die Bewegung ihres Körpers einzufangen, wodurch ihre Hände und ihr Gesicht verschwommen sind.²²¹

In einer Fotografie aus dem Jahr 1976 nimmt die Künstlerin direkten Bezug auf das Werk von Sandro Botticelli „Die Geburt der Venus“ aus dem Jahr 1486. In Woodmans Fotografie entspringt die Venus nicht dem Ozean, sondern aus einem an eine Wand mit Reißnägeln gehefteten Papier (Abb. 59). Die Frau in der Fotografie hält zudem in ihrer rechten Hand eine Muschel, die auf das weibliche Geschlecht hinweisen soll. Es entsteht auch eine Videoarbeit Woodmans zur selben Zeit (1976-1978), in der sie ein ähnliches Denkmuster verfolgt (Abb. 60). Anfangs sieht man eine Silhouette hinter einem weißen Papier. Das Papier hängt wie ein Vorhang vor einem Fenster. Mit ihrer rechten Hand beginnt die Künstlerin schließlich ihren Vornamen auf die weiße Fläche des Papiers zu schreiben. Der Körper scheint weiterhin nur als Silhouette durch das Papier. Nachdem sie ihren Namen vollständig auf das Papier geschrieben hat, ist wieder nur die Silhouette des Körpers zu sehen. Schließlich erscheinen beide Hände vor

²²⁰ Tschumi 1996, S. 95.

²²¹ Binotto 2014, S. 54.

dem Papier, greifen nach diesem und beginnen, einzelne Streifen aus ihm zu reißen. Nach und nach kommt die Künstlerin hinter dem Papier zum Vorschein. Dieses tableau vivant greift nochmals das Thema der „Geburt der Venus“ auf, da die Künstlerin eine ähnliche Körperhaltung wie im Gemälde einnimmt – der rechte Arm fällt nach unten, wobei der linke graziös über dem Bauchnabel leicht angewinkelt ist. Ihre Scham wird durch das Papier weiterhin verdeckt. Die Frau hinter dem Papier, die den Auftritt hat, ist mit dem Namen nicht identisch. Sie muss diesen am Papier zerreißen und durch ihn hindurchtreten, um in Erscheinung zu treten können.²²²

Wie Birgit Jürgenssen schreibt auch Francesca Woodman Tagebuch und zeigte großes Interesse daran, sich mit der Sprache und Wörtern auseinanderzusetzen und Bedeutungen von Wörtern zu variieren.²²³ So schreibt sie: *„Ich habe Sand auf der Kopfhaut, Schlafsand in den Augen, eine Zunge wie Sandpapier und nur Sand im Kopf, alles vom Meer.“*²²⁴ Woodman erzielt diese Sinnverschiebungen in ihrem fotografischen Werk mittels ausgewählter Requisiten. Sie setzt diese als Bedeutungsträger ein und komponiert ein Verhältnis und eine Beziehung zwischen ihnen im Innenraum. Sie transformiert somit deren ursprünglichen Gebrauchssinn und es entsteht eine neue Bedeutungsebene. Im Werk „Fish Calender“, entstanden 1977 in Rom (*Abb. 61*), widmet sie sich dem Verlauf der Zeit. Als Requisiten dienen der Künstlerin Zitronen und Hornhechte, die sie in Rom auf dem Markt besorgt und dann gemeinsam mit ihrem Körper in der Fotografie arrangiert. Die drei Zitronen sollen den März symbolisieren und die Hornhechte einen Wochentag.²²⁵

„Self portrait talking to vince“ entsteht zwischen 1977 und 1999 (*Abb. 62*). In dieser Fotografie ist Woodmans Gesicht nicht mehr verborgen. Sie porträtiert sich mit einer Spirale im Mund. Ihr Hinterkopf ist an eine Wand gelehnt. Im rechten Bildraum lässt sich eine Tür- oder Fensteröffnung erahnen. Der linke Bildraum ist durch einen Vorhang oder ein Tuch begrenzt. Die Spirale in ihrem Mund soll die Worte eines Gespräches ersetzen beziehungsweise machen es ihr unmöglich, zu sprechen. Sie scheint am Gespräch zu würgen. Laut Elisabeth Bronfen hat diese Inszenierung Woodmans einen aggressiven Zug, so wird die Künstlerin „wortlos“ dargestellt. Die dunkle Öffnung ihres Mundes steht hierbei für jene angestaute Wut, die nur durch ihre Gesichtsbewegung zum Ausdruck gebracht wird.²²⁶ Es scheint fast so, als wäre sie eine Gefangene ihrer eigenen Worte. Francesca Woodmans Gesicht, wenn es nicht gerade

²²² Bronfen 2014, S. 32-33.

²²³ Schor 2014, S. 36.

²²⁴ Zitiert nach Schor 2014, S. 36.

²²⁵ Schor 2014, S. 36-39.

²²⁶ Bronfen 2015, S. 363.

verborgen bleibt, verändert sich in jeder ihrer Fotografien. So schaut sie nie gleich aus und der Ausdruck ändert sich mit jeder eingenommenen Pose.²²⁷

Das Werk „Untitled, from Angel Series, Rome, Italy“ entsteht 1977 (Abb. 63). Woodman fertigt diese Fotografie während ihres Aufenthaltes in Rom an, nachdem sie ein Stipendium der Rhode Island School of Design erhalten hatte. Auch hier ist die Aufnahme eines Innenraumes zu sehen. Ein Türrahmen bildet den Mittelpunkt der Schwarz-Weiß-Fotografie. Rechts wird dieser durch einen angedeuteten Heizkörper begrenzt. Durch den Türrahmen sind zwei Körper erkennbar, die jedoch bis auf die Füße und eine Hand von jeweils einem zerknitterten großformatigen Papier und einem weißen Quadrat, womöglich einem Karton, verdeckt sind. Der oder die BetrachterIn ist in die Szene eingeweiht, wird jedoch nicht in den ganzen Raum eingelassen. Typisch für Woodmans Schaffen ist die ruhige Regelmäßigkeit, die hier im Kontrast zur Unordnung beispielsweise durch das zerknitterte Papier steht.²²⁸

Francesca Woodman wächst in einem künstlerischen Umfeld auf, da ihre Eltern beide Künstler sind. Sie kommt früh in Berührung mit der Kunstgeschichte. In ihrem Werk ist auch eine intensive Auseinandersetzung mit Ikonografie erkennbar. In Rom entsteht eine Fotografie von Woodman, die auf das Fresko „Das Jüngste Gericht“ von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle Bezug nimmt. Im Werk „Untitled“ (1978) (Abb. 64) liegt ein nackter Frauenkörper gekrümmt am Boden und wird durch eine Fensteröffnung vom Tageslicht hell ausgeleuchtet. An der Wand hängt ein Kleid. Die Inszenierung des Kleides könnte auf das Fresko verweisen, in dem Bartholomäus seine abgezogene Haut in der Hand hält wie ein Körperkleid.²²⁹

Francesca Woodman schreibt einmal in ihr Notizbuch: „*Being photographed a lot reinforces me being me.*“²³⁰ Woodman geht es wie Birgit Jürgenssen und Cindy Sherman nicht darum, ein Selbst-Porträt, welches das „wahre Ich“ zeigt, darzustellen, sondern um eine Selbst-Bespiegelung. Das Selbstbild in Francesca Woodmans Schaffen wird verschoben, überlagert und ausgelöscht.²³¹ Die Vorstellung eines stabilen einheitlichen Selbst ist für die Künstlerin eine Illusion. Sie destabilisiert ihr Selbst physisch und metaphysisch vor der Kamera. Die Fotografie fungiert hierbei als eine Art Grenzfläche, einen virtuellen Ort der Begegnung, der durch einen chemischen Entwicklungsprozess entsteht.²³² Die Rezeption von Francesca Woodmans Werk konzentriert sich oft auf ihren Suizid im Alter von 22 Jahren. Das Verschwinden und die schrittweise Auflösung des weiblichen Körpers in ihren Fotografien werden dahingehend

²²⁷ Bronfen 2015, S. 363.

²²⁸ URL: [„Untitled, from Angel Series, Rome, Italy“, Francesca Woodman, 1977 | Tate](#) (3.1.2024).

²²⁹ Schor 2014, S. 45-46.

²³⁰ Zitiert nach Townsend 2006, S. 245.

²³¹ Friesenbichler 2010, S. 80.

²³² Longden 2016, S. 16.

interpretiert, dass die Künstlerin bereits in ihrer Kunst ihren Selbstmord vorwegnimmt; das erscheint jedoch als reine Spekulation:

So meint Abigail Solomon-Godeau:

*Diejenigen ihrer Bilder, auf denen sie verschwommen, verschattet oder auf andere Weise physisch ausgelöscht ist, die in auffälligen oder verfallenen Räumen entstanden und die Bildfolgen mit abwechselndem Erscheinen und Verschwinden der Figur werden als Indizien für den psychischen Zustand der Künstlerin genommen.*²³³

Francesca Woodman gelingt es, in ihren selbstinszenierten, kleinformatischen Fotografien Stimmungen und Atmosphären mit wenigen Stilmitteln zu erzeugen. Es geht ihr um ein In-Beziehung-Setzen von unterschiedlichen Gegenständen, den Räumen und dem Körper. Sie erschafft in ihren Fotoarbeiten eine Welt, in der sie Gegenständen Bedeutung gibt, denen sonst im Alltag vielleicht nicht so viel Beachtung geschenkt wird.²³⁴ Die Kunsthistorikerin Gabriele Schor geht noch weiter und meint: „*Francesca Woodman schafft eine Welt, in der sie atmen, denken und fühlen kann, nicht wie es von ihr verlangt und erwartet wird.*“²³⁵ Die Künstlerin schafft sich somit durch die Räume in ihren Fotografien einen Ort, an dem sie sich frei entfalten kann, ohne auf gesellschaftliche Konventionen und Vorgaben achten zu müssen, und der Suche nach ihrer eigenen Identität nachgehen kann.

²³³ Solomon-Godeau 2014, S. 76.

²³⁴ Schor 2014, S. 49.

²³⁵ Schor 2014, S. 49.

5 Vergleich / Analyse

Nach ausführlicher Behandlung der Biografie und einiger ausgewählter Werke der Künstlerinnen Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman soll nun untersucht und verglichen werden, wie die Künstlerinnen in ihrem Werk mit der Identität und Rollenkonstruktion spielen. Im Folgenden werden ausgewählte Aspekte (Arbeits- und Herstellungsprozess, Künstlerin und/oder Modell – Der eigene Körper als Hauptakteur, Maskierung usw.) herausgegriffen, um möglichst viele Parallelen in deren Werk aufzuzeigen.

5.1 Arbeits- und Herstellungsprozess

Das oftmals in den Fotografien der Künstlerinnen sichtbare Selbstauslöserkabel steht als ikonisches Zeichen und als Verweis auf den Arbeits- und Herstellungsprozess.

Birgit Jürgenssen arbeitet sehr zurückgezogen in ihrem Atelier. Sie hat eine Leidenschaft für unterschiedliche Papiersorten, Bücher und Kunstzeitschriften. Jürgenssen legt sich einen Fundus an, von dem sie sich dann für ihr künstlerisches Werk inspirieren lässt.²³⁶ Die Künstlerin hat über die Jahre in zahlreiche Notizbücher geschrieben, Skizzen entworfen, Gedichte geschrieben und Zitate aus Büchern notiert.²³⁷ Birgit Jürgenssen inszeniert sich in ihren Fotografien immer alleine in ihrem Atelier und das Selbstauslöserkabel begleitet sie dabei ständig. Zu ihrer konkreten Arbeitsweise ist jedoch wenig bekannt, da sie vermutlich niemanden von außen in den Herstellungsprozess miteinbezogen und ihre Werke in einem intimen Rahmen geschaffen hat.

Im Gegensatz zu Birgit Jürgenssen ist der Arbeitsprozess von Cindy Sherman gut dokumentiert und sie äußert sich in mehreren Interviews dazu. Die selbstinszenierten Fotografien von Cindy Sherman sind sehr genau und detailliert geplant. Die Künstlerin, die in ihrem Atelier ausschließlich alleine und mit Selbstauslöser fotografiert, braucht oft mehrere Tage, um eine fotografische Arbeit vorzubereiten und herzustellen. Bevor eine Serie entstehen kann, findet Cindy Sherman ihre Inspiration in einem riesigen Requisitenfundus, den sie über die Jahre gesammelt hat. Sherman schlüpft also vor der Entstehung einer Fotografie vor einem Spiegel in unterschiedliche Kostüme und experimentiert mit ihren Gesichtsausdrücken und Haltungen. Der Spiegel nimmt hierbei eine entscheidende Rolle im Arbeitsprozess ein.²³⁸ So meint die Künstlerin: „*Was ich mache, ist Schauspielerei – ich versuche das, was ich im Spiegel sehe, in*

²³⁶ Schor 2009, S. 14.

²³⁷ Schor 2009, S. 36.

²³⁸ Kestnergesellschaft 2004, S. 47-50.

*etwas zu verwandeln, das für mich neu und überraschend ist.*²³⁹ Der Blick in den Spiegel ist für sie der Ausgangspunkt, um eine Rolle zu konstruieren.²⁴⁰ Nach Auswahl der passenden Requisiten und Schminke beginnt sie, erste Aufnahmen herzustellen, und nähert sich somit immer mehr ihrer Vorstellung an. Cindy Sherman versucht sich in die von ihr geschaffenen Charaktere bestmöglich hineinzusetzen, um diese realistisch und authentisch in ihren Fotografien darstellen zu können. Sherman probiert so lange aus, bis das Ergebnis für sie zufriedenstellend ist und ihr die Figuren glaubwürdig erscheinen.²⁴¹ Während des Arbeitsprozesses möchte sie sich in erster Linie selbst unterhalten und keine Rücksicht auf die zukünftigen BetrachterInnen nehmen. Sie bevorzugt es, alleine zu arbeiten: *„Ich gehe so vor, weil ich so am besten arbeiten kann. Als ich einmal versucht habe, mich mit anderen Leuten zu umgeben – nur als Experiment –, hat es nicht wirklich funktioniert. Ich benehme mich dann sehr gespreizt und habe das Gefühl, mich zurückhalten zu müssen.“*²⁴²

Auch im Arbeitsprozess von Francesca Woodman spielt ihre eigene Unterhaltung eine wichtige Rolle. Jennifer Blessing meint dazu: *„Im Herzen von Woodmans Performances vor der Kamera ist immer ein Gefühl von Spiel, von Spaß, der zeitweise einsam gewesen sein mag, aber oft auch andere mit einbezog, besonders Freundinnen, und eine Art femininer, wenn nicht feministischer Utopie andeutete.“*²⁴³ Bei der Herstellung ihrer Fotografien sind allerdings meist auch andere Personen anwesend, die die Kamera bedienen oder als ErsatzdarstellerInnen einspringen.²⁴⁴ Es handelt sich meist um Momentaufnahmen, welche die Künstlerin in Bewegung zeigen. Deshalb haben viele ihrer Fotoarbeiten auch einen „verschwommenen“ Charakter. Woodman verwendet in ihren Fotografien kein künstliches Licht, sondern arbeitet nur mit dem Tageslicht. Woodmans enge Freundin Betsy Berne beschreibt ihre Arbeitsweise dahingehend, dass es der Künstlerin mehr um das Werk an sich geht als das Handwerk dahinter. Für Woodman ist der Prozess der Entstehung viel wichtiger, das „Dahin-Kommen“.²⁴⁵ Betsy Berne über Francescas Woodmans Arbeitsweise: *„Am wichtigsten war es, zur Wahrheit zu gelangen, ohne einfache Antworten die schwierigen Fragen zu beantworten. Mit Sicherheit wusste sie, was sie tat: Da waren der raffinierte Blick, ungeheure Kenntnisse der Kunstgeschichte und ein sehr bewusstes Wissen um die Einflüsse der Arbeit von Kollegen.“*²⁴⁶

²³⁹ Zitiert nach Kestnergesellschaft 2004, S. 47.

²⁴⁰ Schor 2007, S. 48.

²⁴¹ Kestnergesellschaft 2004, S. 47-50.

²⁴² Kestnergesellschaft 2004, S. 50.

²⁴³ Zitiert nach Solomon-Godeau 2014, S. 86-87.

²⁴⁴ Solomon-Godeau 2014, S. 87.

²⁴⁵ Berne 2014, S. 91.

²⁴⁶ Berne 2014, S. 91.

Die Farbigkeit und die Formate der Fotografien variieren bei den drei Künstlerinnen ebenfalls sehr stark. Eine Farbfotografie erweitert das Feld der Wahrnehmung mehr als eine Schwarz-Weiß-Fotografie. Im Gegensatz zu einem Gemälde, bei dem der Künstler oder die Künstlerin eine leere weiße Leinwand bearbeitet, arbeitet der Fotograf oder die Fotografin mit Räumen und Dingen. Ein Fotograf verleiht einer Szene eine gewisse Ordnung, indem er oder sie das Durcheinander normiert und diesem Struktur verleiht. Diese Ordnung wird durch die Wahl des Blickwinkels, des Ausschnittes und des Aufnahmezeitpunktes bestimmt. Eine Fotografie stellt also innerhalb gewisser Beschränkungen einen Aspekt der Welt dar. Ein sehr wichtiges Element ist der Ausschnitt, so hat eine Fotografie Ränder und trennt das, was im Bild ist, von dem, was nicht darin zu sehen ist, jedoch vorhanden war.²⁴⁷

Birgit Jürgenssen arbeitet zu Beginn ihrer Karriere zumeist mit kleinformatigen Polaroidfotografien, die sie sehr spontan aufnimmt. Sie hegt besonderes Interesse für Materialien und Gegenstände und arbeitet in verschiedenen Medien. Auch in ihren Fotoarbeiten experimentiert sie immer wieder mit unterschiedlichen Formaten und einer wechselnden Farbigkeit und übermalt oder collagiert diese auch.

Cindy Shermans Fotografien sind großformatig und meist in Farbe. Durch die Größe haben sie einen Gemäldecharakter beziehungsweise wirken wie ein klassisches Staffeleibild. Es kommt wiederum zu einem Spiel mit der Wahrnehmung der BetrachterInnen: Handelt es sich um Malerei oder Fotografie?

Im Format bleibt der Anspruch auf eine großräumige museale Präsentation gewahrt:²⁴⁸

*Cindy Sherman beispielweise hat es als erste unter den neuen Künstlern, die mit der Photokamera arbeiten, zu Ruhm gebracht, indem sie die Ästhetik der Malerei auf die Photographie übertrug. Der fiktive Inhalt ihrer Werke, die großen Formate, die Intensität der Farben, die Komposition im Sinne der klassischen Malerei und die Behandlung des Raumes lassen den Eindruck entstehen, daß es sich eher um Gemälde als um Photographien handelt.*²⁴⁹

Francesca Woodmans Fotografien sind kleinformatig und schwarz-weiß. Wie bereits zuvor erwähnt, geht es Woodman mehr um den Entstehungsprozess eines Werkes als um eine makellose technische Ausführung. Sie verwendet oft Techniken wie die Langzeitbelichtung, Doppelbelichtung und Unschärfe, um eine abstrakte und surreale Atmosphäre zu erzeugen und

²⁴⁷ Shore 2009, S. 37-38, 54.

²⁴⁸ Schulz-Hoffmann 2008, S. 114.

²⁴⁹ Zitiert nach Schneider 1995, S. 36.

ihren eigenen Körper zu verfremden.²⁵⁰ Diese Atmosphäre wird durch die Schwarz-Weiß-Fotografien verstärkt.

Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman arbeiten eher zurückgezogen. Woodman ist hierbei die einzige, die bei der Herstellung ihrer Fotoarbeiten ab und zu andere Personen – sei es als ErsatzdarstellerInnen oder zum Bedienen der Kamera - zur Unterstützung hat. Der Arbeits- und Herstellungsprozess ist bei allen drei Künstlerinnen sehr aufwändig und wird sehr genau geplant, wobei der Aspekt der Selbstunterhaltung bei Cindy Sherman und Francesca Woodman eine bedeutende Rolle spielt. Bei Francesca Woodman kommt auch der Zufall hinzu, da viele ihrer Fotografien, wie bereits erwähnt, während Performances entstehen und somit Momentaufnahmen sind. Cindy Sherman wiederum fertigt mehrere Fotografien an, bis sie mit der Pose und dem Aussehen der inszenierten Figur zufrieden ist. Im Format und in der Farbigkeit unterscheiden sich die Fotoarbeiten der Künstlerinnen ebenfalls stark.

5.2 Künstlerin und/oder Modell – Der eigene Körper als Hauptakteur

In ihren Fotoarbeiten bedienen sich Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman ihres eigenen Körpers. Der Körper wird somit zum Hauptakteur und rückt ins Zentrum der künstlerischen Arbeit. Sie inszenieren ihre Körper in unterschiedlichen Posen und mit verschiedenen Requisiten.

Birgit Jürgenssen verwendet ihren eigenen Körper vor allem als Projektionsfläche, den sie maskiert und bemalt. In ihrem facettenreichen Schaffen werden Körper oder weibliche Merkmale in unerwartete Verbindungen zu Objekten oder zur Tierwelt gebracht. Ihre Beschäftigung mit dem Surrealismus ist hier ein entscheidender Faktor, vor allem wenn es um die Thematisierung von Begierde und Sexualität geht. In Jürgenssens künstlerischem Werk befindet sich der Körper ständig in Verwandlung und ist nicht eindeutig definierbar. Birgit Jürgenssen möchte den weiblichen Körper umwerten und ihm eine andere Bedeutung geben. Im Werk „Ohne Titel“ von 1979 (*Abb. 65*) verfremdet sie ihren Körper, indem sie ihre Brüste mit einem Tuch bedeckt und auf diesem mit rotem Lippenstift ihre Brustwarzen andeutet. Die weibliche Brust, die als Objekt der Begierde, des Voyeurismus und Fetischismus gilt, wird hier in ein anderes Bedeutungsnetz eingebunden.²⁵¹ In ihren Fotografien „Konkavspiegel“ (*Abb. 66*) verzerrt und fragmentiert sie den weiblichen Körper immer weiter.²⁵² Die Künstlerin erläutert

²⁵⁰ Bronfen 2014, S. 24.

²⁵¹ Schor 2008 b, S. 150.

²⁵² Schor 2009, S. 58.

diese Fotoarbeiten folgendermaßen: „*Die Identität der Frau ist zum Verschwinden gebracht, bis auf den fetischisierten Gegenstand, dem Fokus männlichen Wunschdenkens.*“²⁵³

Cindy Sherman ist in all ihren Werken ihr eigenes Modell. Ihr Körper wird somit zu einem essentiellen Teil ihrer fotografischen Arbeiten. Die Tatsache, dass Cindy Sherman sich in ihren Werken selbst fotografiert, ist für die Künstlerin selbst ohne Belang, jedoch entstehen Spekulationen über die eigentliche Identität der Künstlerin, welche ihre Arbeiten noch interessanter machen. Es kommt zu einer Verschmelzung von Künstlerin, Modell und Schauspielerin. Cindy Shermans Präsenz beziehungsweise Nicht-Präsenz wird in ihren Werken zu einem zentralen Element für ihr Spiel mit der Identität und Rollenkonstruktion. Immer wieder stellen sich AutorInnen die Frage, wer die „wahre“ Cindy Sherman nun ist, wie beispielsweise Eva Respini in ihrem Artikel „*Würde die wahre Cindy Sherman bitte vortreten?*“. Doch gerade diese Anonymität zeichnet Cindy Shermans Werk aus.²⁵⁴

Cindy Sherman: „*Man fragt sich, wie ich wohl aussehe. Ich bin mir dieser zwangsläufigen Neugier hinsichtlich ‚meines wahren Ichs‘, mit der sich andere Künstler nicht unbedingt herumschlagen müssen, sehr wohl bewusst.*“²⁵⁵

Sogar Cindy Shermans öffentliche Porträts, wie beispielsweise für das Cover der Zeitschrift „Art News“, erschienen 1983 mit dem Titel „*Who Does Cindy Sherman Think She is?*“, sind von der Künstlerin fabriziert und verfälscht. Sie trägt hier eine Perücke und verkörpert die Rolle der Künstlerin in ihrem Atelier.²⁵⁶ Das aufkommende Selbstbewusstsein und die Hinterfragung von traditionellen Frauenrollen in Kunst und Kultur erlangen, wie bereits erwähnt, in den 1970er Jahren ihren Höhepunkt. Cindy Sherman über die Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde: „*Ich bewundere diese Frauen [...] Diese Künstlerinnen beeinflussten mich deshalb so sehr, weil sie die Präsenz der Frauen in der Kunstwelt verkörperten und ihre eigene Person in ihren Werken einsetzten.*“²⁵⁷ Cindy Sherman geht mit ihrem Körper jedoch anders um als einige Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde. Shermans Körper und ihre eigene Person treten hinter ihrem Werk zurück; so inszeniert sie ihren Körper nicht freizügig in der Öffentlichkeit wie beispielsweise die Künstlerin Hannah Wilke. Die Künstlerinnen behandeln zwar beide kritisch die Geschlechterdifferenzen und die Stellung der Frau in der Gesellschaft, sie setzen dies jedoch in ihrem künstlerischen Werk unterschiedlich um.²⁵⁸

²⁵³ Zitiert nach Schor 2009, S. 58.

²⁵⁴ Respini 2012, S. 12-13.

²⁵⁵ Zitiert nach Fuki 1997, S. 79.

²⁵⁶ Respini 2012, S. 13-16.

²⁵⁷ Zitiert nach Schor 2012, S. 33.

²⁵⁸ Schor 2012, S. 34.

Francesca Woodmans Fotografien sind Dokumentationen von Performances. Sie verwendet dafür ihren eigenen Körper in verschiedenen Posen und Einstellungen: „*Denn die PHOTOGRAPHIE ist das Auftreten meiner selbst als eines anderen: eine durchtriebene Dissoziation des Bewußtseins von Identität.*“²⁵⁹ Francesca Woodman ist, abgesehen von einigen Ausnahmen, die Darstellerin in ihren eigenen Fotografien. Ihr eigener Körper ist immer Grund und Zentrum ihrer Bilder. Arthur C. Danto meint jedoch, dass sich Woodman in ihren Arbeiten nicht selbst, sondern eine immer gleiche Figur zeigen möchte, nämlich „*die Figur einer jungen Frau in verschiedenen Inszenierungen*“²⁶⁰. Es ist somit wichtig, eine Unterscheidung zwischen der Künstlerin und der Darstellerin Francesca Woodman zu treffen. In einem Interview mit Giuseppe Gallo meint dieser, dass Woodmans Körper für sie zu einer Art Instrument wird.²⁶¹ Auf die Frage, warum sie ihren eigenen Körper für ihre Fotografien verwendet, antwortet Woodman: „*Es ist eine Frage der Bequemlichkeit, ich bin eben immer verfügbar.*“²⁶² Viele Fotografien von Woodman zeigen den weiblichen Körper als Torso, wobei das Gesicht – welches als Hinweis auf die Identität einer Person dient – verborgen bleibt oder lediglich schemenhaft wiedergegeben ist.²⁶³ Ihr Körper hat in ihren inszenierten Fotografien einen beinahe geisterhaften Charakter und scheint aus den von ihr dargestellten Räumen zu entwachsen, mit ihnen zu verschmelzen oder in ihnen zu verschwinden.²⁶⁴ Woodman will in ihren Fotografien die „inneren Mächte“, den psychischen Aspekt des Körpers, zeigen. Der Körper scheint sich in manchen Fotografien wie durch Bewegung aufzulösen, ist jedoch gleichermaßen durch die Energie der Bewegung allgegenwärtig. Die Kraft entwächst aus dem Psychischen, aus dem Inneren der Künstlerin.²⁶⁵ Sie bedeckt ihren Körper oftmals mit Requisiten wie Tapeten oder Tüchern als Schutz ihrer selbst, als „zweite Haut“ vor der Außenwelt.

Alle Selbstporträts sind Selbstdarstellungen, aber nicht alle Selbstdarstellungen sind Porträts. Die körperliche Präsenz von Autorin/Künstlerin/Modell ist keineswegs ident mit ihrer existenziellen/tatsächlichen Präsenz.²⁶⁶ Für Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman ist der eigene Körper „Mittel zum Zweck“. Er wird für sie zu einer Art Werkzeug, mittels dessen sie in unterschiedliche Rollen schlüpfen und die eigene Identität dekonstruieren

²⁵⁹ Zitiert nach Barthes 1989, S. 21.

²⁶⁰ Danto 2004, S. 38.

²⁶¹ Bronfen 2014, S. 24.

²⁶² Zitiert nach Bronfen 2014, S. 35.

²⁶³ Schor 2014, S. 40-41.

²⁶⁴ Förster 2008, S. 161.

²⁶⁵ Söntgen 2014, S. 70-71.

²⁶⁶ Solomon-Godeau 2014, S. 79.

können. Der Körper wird somit zu einer „Hülle“ und verbirgt die Person, die dahintersteht. Sie setzen ihren Körper auf sehr unterschiedliche Weise in Szene. Es geht nicht um sie selbst als Person, sondern vielmehr um Rollenkonstruktionen.

5.3 Maskierung

Wie bereits in Kapitel 3.4.2 „Maskerade“ thematisiert, spielt die Maskierung eine entscheidende Rolle zur Verfremdung von Identität. Künstlerinnen wie die Comtesse de Castiglioni oder Claude Cahun haben sich bereits dieser bedient, um ihre Identität und ihr Selbstbild bewusst aufzubrechen und zu dekonstruieren.

Birgit Jürgenssen verwendet in ihrem künstlerischen Werk Masken in unterschiedlichster Form. Manchmal fertigt sie diese sogar selbst an. Masken nehmen in ihrem Werk eine entscheidende Rolle ein. Jürgenssens Experimentieren mit Masken erlaubt es ihr, Identitätsgrenzen zu durchbrechen.²⁶⁷ Sie arbeitet stark mit Grenzverschiebungen und hinterfragt Grenzziehungen zwischen Selbst und Maske („Totentanz mit Mädchen“, 1979), Mann und Frau, Innen und Außen, dem Selbst und dem Anderen, Mensch und Tier („Selbst mit Fellchen“, 1974/77).²⁶⁸

Susanne Böhmisch über Jürgenssens Maskerade:

*Die Künstlerin will und kann gar kein wahres Selbst erreichen, ihr Selbst sei ein „Shifter“, den sie unaufhörlich herumschiebe. Doch was sie dabei erreiche, sei Freiheit. [...] Körper und Objekte gehen einen Verwandlungsprozess ein, sodass die Grenzen ihrer sozialen und symbolischen Funktion gesprengt werden und sich ein imaginäres, vielschichtiges Feld öffnet.*²⁶⁹

Um die eigene Identität zu neutralisieren, grundiert Birgit Jürgenssen ihr Gesicht in einigen Fotoarbeiten mit weißer Farbe. Dieser Vorgang erinnert, wie bereits erwähnt, an Pantomime. So soll das weiße Gesicht gleichzeitig verbergen und offenbaren. In der Fotografie „Ohne Titel“ (1979) (Abb. 67) ist das Gesicht der Künstlerin mit weißer Farbe bemalt. Ihre Augen sind geschlossen und in Höhe ihres Kopfes hält sie eine Maske, die wohl ein Skelett darstellen soll. Cindy Sherman ist von allen drei Künstlerinnen wohl jene, die am meisten mit Maskierung und Verkleidung arbeitet. Sie verwendet Make-Up, Prothesen und Kostüme, um sich in andere Personen zu verwandeln. Birgit Jürgenssen und Cindy Shermans travestieren ihren eigenen Körper, verfremden ihn und ahmen die Repräsentation des Weiblichen nach. Sherman

²⁶⁷ Eipeldauer 2010, S. 29-44.

²⁶⁸ Böhmisch 2011, S. 226.

²⁶⁹ Böhmisch 2011, S. 227.

behandelt in ihrem künstlerischen Werk jedoch mehr Rollen und Typen aus dem Alltag und den Medien, während es sich bei Jürgenssen eher um Ich-Inszenierungen handelt.²⁷⁰ Vor allem Cindy Shermans Frühwerk zeichnet sich durch ein variierendes Rollenspiel mit Klischees aus. Sie vertauscht darin weibliche und männliche Rollenbilder und löst somit jegliche Vorstellung von Identität auf.²⁷¹

Verglichen mit Birgit Jürgenssen und Cindy Sherman arbeitet Francesca Woodman in ihren Fotografien weniger mit Masken und mehr mit ihrem Körper, Requisiten und Räumen. Das mag auch daran liegen, dass ihr Gesicht oftmals verdeckt ist. Manchmal dominieren die Requisiten und der Raum in Woodmans Fotografien stark und es wirkt fast so, als wäre sie selbst lediglich ins Interieur eingefügt.²⁷²

5.4 Requisiten

Requisiten spielen in der Inszenierten Fotografie eine entscheidende Rolle, da sie Hinweise auf die dargestellte Szene geben. In der bereits behandelten Fotografie „A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)“ von Jeff Wall (*siehe Abb. 16*) (*siehe Kapitel 3.4.1*) beispielsweise wäre es kaum möglich, den Windstoß ohne Requisiten (fliegende Blätter, fliegender Hut usw.) für die BetrachterInnen deutlich und erfahrbar zu machen.

In Birgit Jürgenssens Fotografien ist der Körper der Künstlerin in einer ständigen Verwandlung. Requisiten, die sie verwendet, sind beispielsweise Beamer, um Muster auf ihre Haut zu projizieren. Hier spielt die Lichtinszenierung eine wichtige Rolle – es kommt zu einem Zusammenspiel zwischen Licht und Schatten. Weiters bedient sie sich gerne kleiner Gegenstände wie Schuhabsätze, die sie dann gemeinsam mit ihrem Körper inszeniert. Birgit Jürgenssen schlüpft in ihrer Fotografie „Ich möchte hier raus!“ (1976) (*siehe Abb. 24*) in die Rolle einer Hausfrau. Sie „verkleidet“ sich dafür mit einer Bluse und einer Küchenschürze, um die Attribute und stereotypische Vorstellung einer Hausfrau möglichst gut darzustellen. Abgesehen davon, spielen Verkleidungen in ihrem fotografischen Werk jedoch keine wichtige Rolle zur Vermittlung von Identitäten. Auch die Natur inspiriert die Künstlerin; so verwendet sie Vogelnester oder fotografiert sich selbst in einer Naturkulisse. Sie arbeitet auch gerne mit Sprachspielen, die sie in den Fotografien platziert, wie dem Spruch „*Ich möchte hier raus!*“ auf der Glasscheibe, der vermutlich mit Lippenstift geschrieben wurde, oder „*Jeder hat seine eigene Ansicht*“ auf ihrem Rücken.

²⁷⁰ Böhmisch 2011, S. 221.

²⁷¹ Böhmisch 2011, S. 221.

²⁷² Bronfen 2014, S. 17.

Die meisten Figuren, die Cindy Sherman inszeniert, sind anonym, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen. Deren Status in der Gesellschaft wird durch ihre Requisiten – Kleidung, Make-Up oder Prothesen – zur Geltung gebracht. Die Kleidung steht auch für den Akt von Emanzipation und eigener Identität. Cindy Sherman: *„Als Teenager machte ich kleine Zeichnungen all meiner Kleider – und immer Sonntagnacht legte ich die Schulkleidung für die kommende Woche fest.“*²⁷³ Die Künstlerin „bekleidet“ sich für manche ihrer Arbeiten so stark mit Requisiten, dass die Person, die hinter der „Verkleidung“ steckt, gar nicht mehr erkennbar ist. Sherman besitzt einen großen Requisitenfundus in ihrem Atelier, mithilfe dessen sie in unterschiedlichste Rollen schlüpfen kann. Bei genauerer Betrachtung ihrer Werke fällt auch auf, dass sich die Requisiten wiederholen, wie beispielsweise in ihrer Serie „Bus Riders“ (siehe Abb. 44). In ihren frühen Serien wie in den „Film Stills“ fallen die Requisiten nicht gleich auf, da die Künstlerin diese unauffällig im Bildraum positioniert, um Verweise auf die dargestellte Szene zu geben. Sherman verwendet in ihren späteren Werken immer ausgefalleneren Requisiten, wie beispielsweise in den Serien „Fairy Tales“ (siehe Abb. 47) und „Disasters“ (siehe Abb. 40). Sie verwendet hier auch Prothesen wie große Nasen, pralle Bäuche oder milchspritzende Brüste. Die Figuren werden in keinem schmeichelhaften Licht dargestellt.²⁷⁴ Die Requisiten, die Francesca Woodman in ihren Werken nutzt, sind oftmals sehr unscheinbar, da sich diese in die Räume integrieren. Sie arbeitet mit großer Detailgenauigkeit und platziert die Requisiten so im Raum, dass sie wie Spuren unbekannter, vergangener Begebenheiten und Lebensgeschichten erscheinen.²⁷⁵ In der Fotografie „my house“ aus dem Jahr 1976 (Abb. 68) nutzt die Künstlerin neben ihrem eigenen Körper Requisiten wie Stoffe und Plastikfolie. Die Stoffstücke drapiert und platziert sie verknittert, jedoch fast schwebend in einem Regal. Die Plastikfolie positioniert sie ebenfalls verknittert auf dem Boden und wickelt ihren eigenen Körper damit ein. Weiters trägt sie einen schwarzen Handschuh. Vor ihr auf dem Boden steht ein angelehnter Spiegel, welcher auch teilweise von der Plastikfolie verdeckt ist. Die Inszenierung der Folie als Hülle, Abgrenzung und Oberfläche verweist auf die Haut. Diese hat unter anderem die Funktion, als Grenzfläche zu dienen, um Grenzen zur Außenwelt herzustellen. Die Folie umhüllt den Körper der Künstlerin und schützt sie und grenzt sie vom Raum ab. Oft verwendet sie in ihren Fotografien Stoffe als schützende Abgrenzung und Rückzugsort. Auch Folien, Tapeten, Wurzeln und Felle dienen Woodman als Bedeckung und Behausung. Weiters verwendet sie Algen oder ausgestopfte Tiere für ihre Inszenierungen im

²⁷³ Zitiert nach Schor 2007, S. 47.

²⁷⁴ Respini 2012, S. 41-42.

²⁷⁵ Förster 2008, S. 160.

Raum.²⁷⁶ Auch die Bekleidung ist für Woodman sehr wichtig. Meist inszeniert sie ihren Körper nackt, in manchen Fotografien jedoch trägt die Künstlerin Kleider, die an viktorianische Mädchengewänder erinnern. Francesca Woodmans Modelle fügen sich in ihre Räume ein und die Requisiten bringen den Körper mit dem Raum in eine Art Dialog und setzen sie in Beziehung zueinander.²⁷⁷

5.4.1 Exkurs: Der Spiegel als Mittel zur Selbstreflexion

Der Spiegel gilt neben dem Fenster als zentrale Metapher der Selbstreflexion.²⁷⁸ Der Spiegel hat zwei Funktionen, nämlich zu zeigen, wie man sich selbst sieht und wie einen die anderen sehen.²⁷⁹ Jacques Lacan: „*Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen [...], als eine beim Subjekt durch Aufnahme des Bildes aufgelöste Verwandlung.*“²⁸⁰

In der Geschichte der Malerei finden sich immer wieder Darstellungen von Spiegeln wie beispielsweise im „Arnolfini-Porträt“ von Jan van Eyck, entstanden 1434 (Abb. 69). Auch Giorgio Vasari, Architekt und Hofmaler der Familie der Medici, berichtet in seinen „Viten“ davon, dass Künstler Spiegel für ihre Selbstbildnisse einsetzten.²⁸¹ Eine bekannte Darstellung mit Spiegel ist auch Parmigianinos Werk „Selbstbildnis mit Konvexspiegel“ aus dem Jahr 1523-1524 (Abb. 70). Der Künstler stellt sich hierbei selbst in einem Konvexspiegel dar, der zwar das Gesicht und die Kopfform korrekt wiedergibt, den Rest aber verzerrt. Giorgio Vasari meint, dass diese Art der Darstellung möglicherweise dazu diene, sich selber zu erforschen.²⁸² Auch in der zeitgenössischen Kunst finden sich oft Darstellungen von Spiegeln. Die Ausstellung „Die andere Seite. Spiegel und Spiegelungen in der zeitgenössischen Kunst“ (2014) im Wiener Belvedere beschäftigt sich genau mit dieser Thematik. Der Spiegel fungiert oftmals als Grenze zwischen der realen und der virtuellen Welt. Er wird auch als Medium der narzisstischen Selbstüberhöhung betrachtet, besonders in einer Zeit, die geprägt ist von Castingshows, Modelwettbewerben und TV-Talkrunden.²⁸³ Der Spiegel erhält durch Fotografie, Video und Performance somit eine neue mediale Aufladung.²⁸⁴ Er emanzipiert sich in der Kunst des 20. Jahrhunderts weiter vom dargestellten Objekt zum Gegenstand des Kunstwerkes. Er wird somit

²⁷⁶ Schor 2014, S. 41-43.

²⁷⁷ Förster 2008, S. 160-161.

²⁷⁸ Luyken 2001, S. 31.

²⁷⁹ Schor 2007, S. 48.

²⁸⁰ Lacan 1975, S. 61-70.

²⁸¹ Luyken 2001, S. 33.

²⁸² Luyken 2001, S. 33.

²⁸³ URL: [pm-die-andere-seite-de.pdf \(belvedere.at\)](https://www.belvedere.at/de/pm-die-andere-seite-de.pdf) (10.9.2023).

²⁸⁴ Weinhardt 2004, S. 162.

auch als Trägermedium eingesetzt, wie beispielsweise in Heimo Zobernigs (geb. 1958) Werk „Ohne Titel (Zerbrochener Spiegel)“ von 1988 (*Abb. 71*).²⁸⁵

Birgit Jürgenssen ist ebenfalls in der Ausstellung im Belvedere von 2014 mit einer Fotografie aus ihrer Serie „Konkavspiegel“ vertreten (Ohne Titel, 1980) (*siehe Abb. 66*). Wie bereits im Kapitel 5.2 erwähnt, erfährt hier der weibliche Körper eine Verzerrung und Fragmentierung mittels eines Spiegels.²⁸⁶ In Francesca Woodmans Serie „Self-Deceit“ (*Abb. 72*) aus dem Jahr 1978/79 integriert die Künstlerin den Spiegel in ihre Fotoarbeiten und dieser wird für sie wie eine Art Partner, der die Künstlerin zu neuen Posen im Raum provoziert. Woodman bewegt sich wie ein Tier mit dem Spiegel durch den Raum und lotet damit das räumliche Gefüge aus.²⁸⁷ Auch Cindy Sherman inszeniert sich in manchen Fotografien mit einem Spiegel, wie beispielsweise im Werk „Untitled Film Still #14“ (1978) (*Abb. 73*) aus ihrer gleichnamigen Serie. Die dargestellte Frau steht hier mit dem Rücken zu einem Spiegel und blickt fast schockiert aus dem Bild heraus. Durch den Spiegel im Hintergrund erweitert sich der dargestellte Innenraum für die BetrachterInnen und offenbart Requisiten, die Hinweise auf die fotografierte Szene geben.

5.5 Raum/Architektur

Birgit Jürgenssen spielt vor allem in ihrem zeichnerischen Werk stark mit Außen- und Innenräumen, mit Privatheit und Öffentlichkeit. Der Raum wird für sie zur Metapher für die menschliche Erfahrung und die Unterdrückung der Frau. In ihren „Hausfrauen-Zeichnungen“ (*siehe Abb. 26*) werden die Frauen immer in Innenräumen, in ihrem vermeintlich „trauten Heim“ dargestellt, wobei die Männer sich im Außenraum aufhalten. Ihre Zeichnung mit dem Titel „Fensterputzen“ aus dem Jahr 1975 (*Abb. 74*) thematisiert ebenfalls diese Problematik zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Wenn Jürgenssen Gegenstände zeichnerisch oder fotografisch festhält, existiert jedoch oft gar kein Raum. Der Fokus ist voll und ganz auf das dargestellte Objekt gerichtet und der Hintergrund oft einfach nur in Weiß gehalten. Sie wählt die Bildausschnitte bei ihren Fotografien auch oftmals so, dass nur der fotografierte Gegenstand oder Körper in Nahaufnahme zu sehen ist und somit kein Platz für den Raum dahinter in der Darstellung möglich scheint. Oftmals werden Räume auch nur angedeutet: durch eine Türschnalle, ein weißes Tuch oder Ausschnitte des Bodens.

²⁸⁵ URL: [pm-die-andere-seite-de.pdf \(belvedere.at\)](http://pm-die-andere-seite-de.pdf.belvedere.at) (10.9.2023).

²⁸⁶ Schor 2009, S. 58.

²⁸⁷ Förster 2008, S. 161.

In Cindy Shermans früherer Serie „Untitled Film Stills“ sind die Architektur und die Umgebung für ihre Bilderzählung entscheidend.

In einem Interview mit John Waters erläutert sie auf die Frage, ob „Untitled Film Stills“ ihre einzige Serie war, bei der sie auf Location und draußen fotografiert hat:

*Klar, bei den Film Stills sind einige Bilder auf Location entstanden, aber das war's auch schon. Die in Flagstaff hat mein Vater aufgenommen, als wir auf Familienurlaub dort waren. Ich hatte immer einen kleinen Koffer mit Perücken und Kostümen dabei. Und in New York habe ich es genauso gemacht: Ich habe mir die Figur überlegt, dann habe ich mich hinter einem Müllcontainer umgezogen, und wenn ich fertig war, habe ich Helene und Robert zugeschrien, sie sollen anfangen zu photographieren. Ich habe immer nur ein paar Posen eingenommen.*²⁸⁸

Die Auswahl für Shermans Räume und Umgebungen in der Serie „Untitled Film Stills“ entsteht somit immer spontan. Die Räume, in denen sich ihre inszenierten Figuren aufhalten, sind verlassen und von einer gewissen Einsamkeit geprägt. Oftmals geben sie auch anhand von Requisiten Verweise auf die dargestellte Szene und Figur. In Shermans Serie „Bus Riders“ (1976/2000) (siehe Abb. 44) sitzen die Figuren auf einem Sessel frontal zu den BetrachterInnen. Jede einzelne Figur hat wiederum unterschiedlichste Requisiten, die auf ihre Identität verweisen. Der sie umgebende Raum ist jedoch kein Bus, sondern ein ganz gewöhnlicher Innenraum, von welchem ein Ausschnitt des Holzbodens und eine weiße Wand erkennbar sind. Die Künstlerin legt hier den Fokus auf die dargestellten Personen. Der Raum, in welchem sich die Szene abspielt, hat für sie wenig Relevanz. Vielleicht will sie damit den BetrachterInnen auch einen Hinweis geben, dass die Fotografien inszeniert sind. Auch das sichtbare Selbstauslöserkabel würde dafürsprechen. In späteren Serien wie beispielsweise in den „History Portraits“ (siehe Abb. 41) oder den „Clowns“ (siehe Abb. 51) machen ihre selbstinszenierten Fotografien eher den Eindruck, als würden sich die dargestellten Figuren in einem Fotostudio porträtieren lassen. Der Fokus in Shermans Fotografien liegt hier noch mehr auf den dargestellten Personen und den Requisiten als auf den sie umgebenden Räumen. In der Serie „Clowns“ ist der Hintergrund oftmals nur in Farbe gehalten, sie arbeitet hier erstmals mit digitalen Techniken. Shermans Werke haben somit einen sehr starken Porträtcharakter. Die dargestellten Figuren blicken den oder die BetrachterIn oftmals direkt an.

Für Francesca Woodman sind der Raum und die Architektur in der Fotografie sehr bedeutend, so wechselt sie immer wieder die Blickrichtung und fotografiert, was jenseits des Körpers liegt,

²⁸⁸ Zitiert nach Respini 2012, S. 70.

nämlich den Raum selbst. Es finden sich in fast jeder ihrer Fotografien Architekturfragmente, die zur Spekulation einladen. Die verlassenen und zum Teil sehr heruntergekommenen Räume in Woodmans Werken zeigen undurchschaubare Architekturfragmente wie aus den Fugen geratene Türen, die in eine rätselhafte Zone führen, die von der Bauweise auch nicht sehr sinnvoll erscheinen. Die Räume hinter den Räumen, die durch Türen und Durchblicke angedeutet werden, bleiben undefinierbar, unergründlich und unvorstellbar. Diese Neben- und Außenräume sind nicht nur eine Verlängerung des realen Raumes, vielmehr stellen sie ein rätselhaftes Nirgendwo dar, ein radikales „Anderswo“, dessen Präsenz man spüren, jedoch nicht ergründen kann.²⁸⁹ Oft reicht die Positionierung der Kamera aus, um die räumliche Verunsicherung in ihren Werken zu erzeugen.

Ossip Brik, ein russischer Fototheoretiker, schreibt 1922:

*Wir müssen mit dem vertrauten Radius des normalen menschlichen Auges brechen [...], erst dann werden wir die Realität sehen, wie sie noch nie gesehen wurde. [...] Das vertraute Objekt (das Haus) verwandelt sich plötzlich in eine nie zuvor gesehene Struktur, eine Feuerleiter wird zu einer monströsen Sache, Balkone transformieren sich in die Türme einer exotischen Architektur.*²⁹⁰

Francesca Woodman nutzt den Innenraum in ihren Fotografien nicht nur, um ihren eigenen Körper in Szene zu setzen, sondern auch, um ungewohnte Räumlichkeiten und Schauplätze vorzuführen. Mithilfe des Körpers wird der Raum erst erfahrbar. Er dient dazu, räumliche Gegensätze zu überwinden, und positioniert sich stets zwischen dem Innen und Außen, dem Davor und Dahinter – so dringt die Künstlerin einmal hinter eine Tapete, schlüpft hinter den Kamin oder kriecht um Mauerecken.²⁹¹ In Woodmans Fotografien scheinen die Gesetze der Schwerkraft wie aufgelöst. Oftmals nutzt die Künstlerin auch unterschiedliche Spiegel. Sie dienen vor allem auch der Erweiterung und der Sichtbarmachung des Raumes. Bei der Fotografie „Untitled“ (1976) (Abb. 75) lässt sich der Innenraum erst durch den Blick in den Spiegel erahnen. Die Künstlerin selbst ist hierbei nicht in der Fotografie erkennbar. Sie steht wohl nicht frontal vor dem Spiegel, sondern seitlich, so dass sie selbst im Spiegel nicht sichtbar ist. Indem der Spiegel den Raum erweitert, bringt er etwas zum Vorschein, was man direkt nicht sehen könnte: das „Off“. Somit wird die Geometrie des Innenraumes nochmals verwirrender und erweitert sich in der eigenen Wahrnehmung. Es geht ihr darum, das „Off“, das jenseits von

²⁸⁹ Binotto 2014, S. 51-54.

²⁹⁰ Brik 1989, S. 220.

²⁹¹ Binotto 2014, S. 56.

Kamera und Künstlerin liegt, festzuhalten.²⁹² Wie bereits erwähnt, beschäftigt sich Francesca Woodman mit der Literatur unterschiedlichster AutorInnen. Das 1929 erschienene Buch mit dem Titel „A Room of One’s Own“ von Virginia Woolf hat Woodman für ihr künstlerisches Werk hier wohl entscheidend geprägt. Woolf beschreibt darin, wie wichtig es für weibliche Künstlerinnen ist, einen eigenen Raum zu haben – als Platz innerhalb des kulturellen Diskurses und ebenso als Rückzugsort für deren Kreativität. Woodman manifestiert im Raum ihr eigenes Ich. Sie selbst ist immer in diesen Räumen präsent, auch wenn oft für den oder die BetrachterIn nicht direkt sichtbar.²⁹³

5.5.1 Exkurs: Die vierte Wand

Mechtild Widrich spricht in ihrem Artikel „Die vierte Wand wird nachdenklich. Feministische Experimente mit der Kamera“ von einer vierten Wand in der Inszenierten Fotografie. Diese ist Teil der Handlung und trennt uns als BetrachterInnen von der dargestellten Person und Handlung in der Fotografie beziehungsweise führt uns den physischen und zeitlichen Abstand der Selbstinszenierung, der durch die Kamera aufgenommen wurde, vor Augen. Oft dient eine Glasscheibe als Vermittlung dieser vierten Wand im Kunstwerk. Birgit Jürgenssen beispielsweise begrenzt den Raum in ihrer Fotografie „Ich möchte hier raus!“ (1976) (*siehe Abb. 24*) mit einer Glasscheibe, an die sie sich presst und durch die sie den oder die BetrachterIn direkt anblickt. Glas dient unter anderem als Schutz und Barriere oder auch im kommerziellen Bereich als Material der Verdinglichung von Waren im Schaufenster. Man sieht die Handlung auf beiden Seiten der Glaswand, man kann diese jedoch nur schwer passieren. Die transparente und spiegelnde Qualität der Kameralinse fängt den Raum ein und das Kunstwerk bekommt einen bühnenartigen Charakter. Die Kamera ist für die Inszenierung mitverantwortlich, für die Abgrenzung zur anderen Seite, die sogenannte „vierte Wand“ im Kunstwerk.²⁹⁴

5.6 Transformationen

Bei allen drei Künstlerinnen spielt die Thematik der Transformation eine entscheidende Rolle. Birgit Jürgenssen fotografiert sich häufig als „Halbwesen“ zwischen Mensch und Tier. Sie schafft somit Tier-Mensch-Verwandlungen. Der Identitätswechsel wird jedoch nicht immer vollkommen vollzogen. Die Verwandlung beschränkt sich lediglich nur auf ihr Gesicht wie in

²⁹² Binotto 2014, S. 57-59.

²⁹³ Binotto 2014, S. 60-61.

²⁹⁴ Widrich 2015 a, S. 69-73.

der Fotografie „Selbst mit Fellchen“ (*siehe Abb. 28*). Natascha Burger vergleicht dieses Werk mit den 27 Jahre später entstandenen Fotoarbeiten „Zebra I“ und „Zebra 2“ (2001) (*Abb. 76*). In diesen späteren Arbeiten hat sie eine ganz andere Herangehensweise an das Maskieren und bedient sich der Digitalfotografie, die sie computeranimiert. Sie verwandelt sich in dieser Fotoarbeit in ein Zebra. Kopf und Körper der Künstlerin werden wieder in einer Transformation gezeigt. In dieser Gegenüberstellung lässt sich gut ihr organisatorisches Arbeitsprinzip verstehen – so arbeitet Jürgenssen mit einem ständigen Ausprobieren, Infragestellen und Ausreizen.²⁹⁵ Dieser animalische Topos soll aufzeigen, dass sich die patriarchale Herrschaft nicht nur auf die Unterdrückung der Frauen beschränkt, sondern auf die ganze Natur. Hierbei geht es um Kontroll-, Beherrschungs- und Besitzzwang.²⁹⁶

Cindy Sherman wiederum schlüpft in jeder ihrer Fotografien in eine andere Rolle – egal ob Mann oder Frau. Sie ist in ihren selbstinszenierten Fotografien gar nicht mehr als sie selbst zu erkennen. Im Gegensatz zu Birgit Jürgenssen finden bei ihr jedoch keine Tier-Mensch-Verwandlungen statt. Die Künstlerin konzentriert sich stattdessen auf die von ihr dargestellten Personen und deren Identität. In ihren aktuellen Fotoarbeiten, die sie auch auf der Social Media Plattform „Instagram“ veröffentlicht, verändert die Künstlerin ihr Porträt durch digitale Mittel so stark, dass man sie beinahe nicht mehr als menschliches Wesen wahrnimmt. Sie verwandelt sich in ein künstliches Wesen. Es scheint, als würde sie ihre eigene Identität komplett vernichten und sich eine künstliche Identität erschaffen wollen (*siehe Abb. 54*).

Francesca Woodman inszeniert sich in der Fotografie „Untitled“ (1980) (*Abb. 77*) wie Birgit Jürgenssen in „Selbst mit Fellchen“ (*siehe Abb. 28*) mit einem Tierfell. In Jürgenssens Werk „Selbst mit Fellchen“ verdeckt ein Fuchsfellkopf ihr Gesicht, wobei lediglich der Mund und der bekleidete Oberkörper erkennbar sind. Francesca Woodman hat ein Nerzfell über ihre linke Schulter gelegt und inszeniert sich in ihrer Fotografie nackt. Bei Woodman kommt es zu einer Überlappung zwischen Haut und Nerzfell, zum sinnlichen Einklang zwischen Menschenhaut und Tierfell. Beide Künstlerinnen scheinen mit dem Fell zu verschmelzen und Teil von ihm zu werden. Die eigene animalische Verwandlung wird aufgezeigt.²⁹⁷ In anderen Fotografien Woodmans scheint ihr Körper oftmals mit der dargestellten Architektur zu verschmelzen und Teil von ihr zu werden. Es kommt somit auch zu einer Art Transformation, bei der der Körper entfremdet wird.

²⁹⁵ Burger 2018, S. 23-24.

²⁹⁶ Solomon-Godeau 2018, S. 191.

²⁹⁷ Schor 2014, S. 44.

5.7 Geschlecht/Sexualität/Gender

John Berger veröffentlicht in den 1970er Jahren die Publikation „Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt“ und macht darin auf den doppelten Blick in einem Selbstporträt aufmerksam. Er erläutert darin, dass eine Frau in einem ihr vom männlichen Blick beschränkten Raum geboren wird. Sie kann sich darin entfalten, jedoch nur auf Kosten einer Selbstspaltung. Sie wird ständig von ihrem eigenen Bild begleitet, das ihr von Kindheit an angelernt wurde und das sie ständig überprüft.²⁹⁸

In Birgit Jürgenssens künstlerischem Schaffen befinden sich die Identitäten „im Übergang“. Durch das Spiel mit dem Verschwinden und der Verdoppelung wird das Greifen nach der „eigenen Identität“ verfälscht.²⁹⁹ Birgit Jürgenssen: *„Ich bin, was immer ich in Bezug auf Andere bin.“*³⁰⁰ Birgit Jürgenssen lässt oftmals ihren eigenen Körper in den Fotografien als androgynen Körper erscheinen und löst somit die Grenzen einer Geschlechterzugehörigkeit auf, wie beispielsweise in ihrer Serie „Totentanz“ (siehe Abb. 30).³⁰¹

Cindy Sherman spielt eine Doppelrolle als Subjekt und Objekt in ihren Werken – als Produzentin von Frauenbildern und das Einnehmen des bislang vorwiegend männlichen Standpunktes des Fotografen.³⁰² In ihrer Serie „History Portraits“ (siehe Abb. 41) nimmt die Darstellung von Männern für Sherman erstmals eine wichtigere Rolle ein.³⁰³ Trotz allem scheint ihr Interesse an Frauenporträts immer noch größer zu sein. So erläutert sie in einem Interview mit der New York Times: *„But it's harder to do men because you find yourself doing only that boring tough macho pose. There is nothing interesting about that.“*³⁰⁴ Im Jahr 1992 entsteht ihre Serie „Sex Pictures“. In dieser Serie verwendet Sherman Puppen, die sie sich aus dem Handel für medizinischen Bedarf beschafft. Sie arrangiert sie zu simulierten Geschlechtsakten und fotografiert sie in verwirrenden Nahaufnahmen. Die Körper sind eine Mischung aus männlich und weiblich und ähneln Hybriden. Die „Sex Pictures“ (siehe Abb. 48) haben etwas Unerotisches an sich und schrecken die BetrachterInnen eher ab.³⁰⁵ Eine weitere Serie Shermans zeigt Frauen mittleren Alters, die übertriebenes Make-Up tragen und mit

²⁹⁸ Berger 1974, S. 1-148.

²⁹⁹ Schor 2009, S. 13-78.

³⁰⁰ Zitiert nach Eipeldauer 2010, S. 29.

³⁰¹ Walbers 2018, S. 232.

³⁰² Respini 2012, S. 28-29.

³⁰³ Respini 2012, S. 42.

³⁰⁴ Zitiert nach Schneider 1995, S. 12.

³⁰⁵ Respini 2012, S. 36-37.

Modestatementen gegen ihr Alter kämpfen. Sherman will damit das durch die Massenmedien geprägte „Standardideal“ von weiblicher Schönheit kritisieren.³⁰⁶

Für Francesca Woodman ist vor allem die Beziehung zur dargestellten Frau – in dem Falle sie selbst – wichtig. Der Beobachter der Frau in ihr ist männlich und die Beobachtete weiblich. Die Frau verwandelt sich unweigerlich in ein Objekt des Blicks – in einen Anblick.³⁰⁷

Abigail Solomon-Godeau behandelt in ihrem Aufsatz „Körperdouble“ die Fotografien von Francesca Woodman, in denen zwei Personen dargestellt werden. Sie stellt sich auch die Frage, ob Woodman sich selbst doppelt porträtiert oder ob es sich hierbei um einen anderen Frauenkörper handelt. Das Werk „About being my model“ (1975-78, 1999-2001) (Abb. 78) zeigt drei nackte Frauen, die jeweils ihr Gesicht mit einer Fotografie von Woodmans Kopf bedecken. An der Wand hängt ebenfalls eine solche Fotografie der Künstlerin. Woodmans Körper ist an ihren Kniestrümpfen und den Schuhen zu erkennen. Der Fokus liegt jedoch auf der Austauschbarkeit und der Verdoppelung.³⁰⁸ Jennifer Blessing meint: *„Die unheimlich ähnlichen Figuren stehen stellvertretend für die Künstlerin und werden austauschbar mit ihr.“*³⁰⁹ Francesca Woodman ist in ihren Fotografien immer als Frau zu erkennen. Sie verbirgt ihre geschlechtliche Identität nie. Vielmehr legt sie diese durch ihre nackten Körperinszenierungen geradezu offen dar. Ab und zu arbeitet sie mit männlichen Modellen zusammen, jedoch feminisiert sie diese sehr stark. In „Untitled“ (1976-1977) (Abb. 79) porträtiert sie einen Mann in einem viktorianischen Frauennachtkleid mit einer Muschel im Ausschnitt. In der Fotografie „Untitled“ (1979-1980) (Abb. 80) ist ein Teil des Oberkörpers eines auf dem Rücken liegenden Mannes dargestellt. Sein Geschlechtsteil ist mit einem flaumartigen Stoff bedeckt. Abigail Solomon-Godeau meint in ihrem Aufsatz „Körperdouble“, dass Woodman womöglich keine für sie befriedigende Art und Weise gefunden hatte, Maskulinität als solche darzustellen.³¹⁰

5.7.1 Schönheitsideal

Ein wichtiges Thema der Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde ist die Kritik am Schönheitsideal der damaligen Zeit. Vor allem die Werbeindustrie und die Medien vermittelten ein Streben nach Makellosigkeit und Schönheit. Die Frau sollte immer hübsch und adrett

³⁰⁶ Scheuermann 2019, S. 190.

³⁰⁷ Zitiert nach Bronfen 2014, S. 19.

³⁰⁸ Solomon-Godeau 2014, S. 74.

³⁰⁹ Blessing 2011, S. 203.

³¹⁰ Solomon-Godeau 2014, S. 75.

aussehen – während der Hausarbeit, im Büro und in der Freizeit. In den USA kommen ab den 1950er Jahren Schönheitswettbewerbe auf, wie beispielsweise die Wahlen zur Miss America oder Miss Universum, die auch Proteste von Frauen hervorriefen und zu Demonstrationen führten.³¹¹ Die Aktivistin Jo Freeman meint hierzu: *„Wie auf einem Viehmarkt werden Frauen herumgeführt und allen Frauen wird in demütiger Weise eingebläut, sie hätten sich an diesen Miss America Schönheiten zu messen.“*³¹²

Wenn Birgit Jürgenssen eine konkrete Rolle in ihren Fotografien konstruiert, dann meist die der stereotypischen Hausfrau. Sie inszeniert sie mit Küchenschürze, gut gekleidet, perfekt geschminkt und mit gepflegten Haaren. Es scheint so, als könnte sie jederzeit ihre Schürze und somit ihre Rolle ablegen und an der Außenwelt teilhaben (siehe „Ich möchte hier raus!“, 1976).

Cindy Sherman:

*Mein Werk beruht auf meinen Beobachtungen als Frau in dieser Kultur. Und ein Teil davon ist eine Liebes-Hass-Geschichte, die Tatsache, dass mich Make-Up und Glamour faszinieren und ich sie zugleich verabscheue. Das kommt von dem Versuch, sich selbst schön und sexy wie eine richtige junge Dame herzurichten, ohne sich gleich wie eine Gefangene dieser Struktur zu fühlen.*³¹³

Bei Cindy Sherman ändert sich die Repräsentation der Frau im Laufe ihrer künstlerischen Entwicklung deutlich. In ihrer Serie „Untitled Film Stills“ wird die Frau noch „wehmütig“ und „unterwürfig“ dargestellt. In später entstandenen Serien wendet sich die Künstlerin vom typischen „Schönheitsideal“ immer mehr ab. Sie spielt mit den Extremen; so trägt sie beispielsweise in ihren Fotografien Kleider von ModedesignerInnen und schminkt sich gleichzeitig Narben ins Gesicht. Sie entwirft eine karikaturistische und desolate Gegenwelt zur Modeindustrie. Cindy Sherman zeigt in ihren Werken somit durchaus Mut zur „Hässlichkeit“. In ihrer Serie „Disasters“ spitzt sich das Ganze nochmals zu. Körperteile zerfallen und werden durch Prothesen ersetzt. Sie spielt stark mit dem Ekel; so ist Erbrochenes, Menstruationsblut und Schleim in den Fotografien zu sehen.³¹⁴

Francesca Woodman inszeniert ihren eigenen Körper immer sehr ästhetisch. Er entspricht wohl dem „typischen Schönheitsideal“ einer Frau zu ihrer Zeit, gleichzeitig wirkt er austauschbar, da das Gesicht der Künstlerin in den Fotografien selten zu sehen ist.

³¹¹ Schor 2015 a, S. 59.

³¹² Zitiert nach Schor 2015 a, S. 59.

³¹³ Zitiert nach Fuki 1997, S. 80.

³¹⁴ Schor 2007, S. 54-56.

5.7.2 Feminismus

Heute werden alle drei Künstlerinnen der Strömung der Feministischen Avantgarde zugeordnet. Es stellt sich nun die Frage, ob sie sich bewusst feministischen Themen widmeten oder ob sie einfach im Zeitgeist agiert und gearbeitet haben.

Birgit Jürgenssen ist wohl jene von den drei Künstlerinnen, bei der kein Zweifel besteht, dass feministische Themen in ihrem Werk eine bedeutende Rolle spielen. Als sie gefragt wird, ob sie sich selbst als Feministin bezeichnen würde, meint Jürgenssen, dass sie nicht auf eine gewisse Ideologie reduziert werden möchte und Feminismus mehr als eine experimentelle Methode sieht, um herrschende Theorien und Repräsentationssysteme zu dekonstruieren und zu analysieren.³¹⁵

Wie bereits erwähnt, betrachtet Cindy Sherman ihr eigenes Werk nicht als aktiv „feministisch“, es beruht jedoch auf ihren Beobachtungen als Frau in dieser Kultur und Gesellschaft, die damals sehr stark vom Feminismus und den stereotypischen Rollenverteilungen geprägt war.³¹⁶

Betsy Berne erläutert in der 2014 erschienenen Publikation zu Francesca Woodman, dass die feministische Frage für ihre Kunst immer eine schwierige war. Sie gehört allerdings zur ersten Generation von Künstlerinnen, die stark vom Feminismus beeinflusst wurde.³¹⁷

So meint Berne:

Wenn überhaupt, dann fühlte Francesca sich schuldig, weil sie keine „wirkliche“ Feministin war, obwohl sie es natürlich trotzdem war, einfach weil sie als Frau sich und ihre Arbeit ernst nahm. Es gab keine Notwendigkeit, in offenkundig selbstreflexiven Bebilderungen feministische Theorie zu diskutieren oder zur Schau zu stellen. Francesca machte einfach ihre Arbeit, und die würde hoffentlich provozieren und reizen, Fragen aufwerfen und Antworten suggerieren, die Ambivalenzen des Frauseins widerspiegeln und vieles mehr.³¹⁸

Abschließend lässt sich sagen, dass die Zuordnung zur Feministischen Avantgarde für alle drei Künstlerinnen passend ist, jedoch gehen diese in ihrer Arbeitsweise sehr unterschiedlich vor. Es steht zumeist nicht im Vordergrund, ein gezielt feministisches Kunstwerk zu schaffen. Vielmehr arbeiten sie im Zeitgeist und behandeln unweigerlich Themen, die Frauen zu jener Zeit beschäftigten.

³¹⁵ Böhmisch 2011, S. 210.

³¹⁶ Fuki 1997, S. 80.

³¹⁷ Berne 2014, S. 92.

³¹⁸ Berne 2014, S. 92.

5.8 Schlussfolgerungen

Birgit Jürgenssen spielt in ihrer künstlerischen Arbeit sehr stark mit der Rolle und der Identität der Frau jener Zeit. Sie nutzt unterschiedliche Medien, um diese zu dekonstruieren und kritisch zu hinterfragen. Hierbei nimmt sie einen eher feministischen Standpunkt ein und will mit ihren ironischen Werken auf Ungleichheiten zwischen Mann und Frau verweisen. In ihren Fotoarbeiten bedient sie sich ihres eigenen Körpers. In ihren fein ausgearbeiteten Zeichnungen nimmt sie stark Bezug auf den Surrealismus und transportiert durch die Verwandlung und Dekonstruktion gewisser Gegenstände, wie beispielsweise in ihrer Schuhserie, subtil Kritik an der Gesellschaft und dem Frauenbild. Sie kritisiert den „Lebensentwurf“ Hausfrau – die existentielle Reduktion der Frau auf die Hausarbeit –, der mit dem Verlust einer persönlichen Entfaltungsmöglichkeit und somit auch dem Verlust der eigenen Identität einhergeht.³¹⁹

Cindy Sherman spielt sehr stark mit der Rollenkonstruktion. In ihren selbstinszenierten Fotografien schlüpft die Künstlerin selbst immer wieder in andere Rollen und spielt mit der Wahrnehmung der BetrachterInnen. So gewinnt der oder die Betrachterin auch in ihrer Serie „Untitled Film Stills“ den Eindruck, den Film bereits gesehen zu haben und die Figur zu kennen. Sie spielt mit der Erinnerung und den Assoziationen der BetrachterInnen und wirft somit immer wieder die Frage auf, wer man selber sein möchte oder wie man sich selbst sieht. In ihren großformatigen Fotografien zeigt sich die Künstlerin ungeschönt. In ihrer Serie „History Portraits“ ist zudem die Maskierung sehr deutlich zu erkennen und wird nicht verschleiert. Man erkennt, dass es sich um eine Person handelt, die verkleidet ist.

Francesca Woodman scheint in ihren Fotografien auf der Suche nach ihrer eigenen Identität zu sein. Die Künstlerin selbst wirkt in ihren inszenierten Fotografien sehr fragil und scheint beinahe in der sie umgebenden Architektur zu verschwinden. Selten sieht man ihr Gesicht, häufig jedoch ihren nackten Körper, der jedoch nichts über ihre Identität verrät und austauschbar ist. Es scheint fast so, als würde sie sich in der Architektur ihrer kleinformatigen Schwarz-Weiß-Fotografien zu verstecken versuchen. Im Gegensatz zu Cindy Sherman und Birgit Jürgenssen kommentieren die Fotografien von Francesca Woodman nicht das gesellschaftliche Rollenverständnis von Weiblichkeit zu jener Zeit. Es geht vielmehr um die Findung einer eigenen Identität der Künstlerin.³²⁰

³¹⁹ Schor 2009, S. 22.

³²⁰ Förster 2008, S. 161.

5.9 Re-Inszenierungen

Im Folgenden wird kurz auf Re-Inszenierungen der Künstlerinnen eingegangen – es geht dabei um Vorläuferinnen und Nachfolgerinnen. Wie bereits erwähnt, beeinflussen sich die Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde gegenseitig, es gibt jedoch auch Positionen, die parallel ohne das Wissen von deren Existenz entstehen.

5.9.1 Cindy Sherman – Aneta Grzeskykowska

Cindy Sherman hat in ihrer Serie „Untitled Film Stills“ (siehe Abb. 18, 45, 46), entstanden zwischen 1977 und 1980, wie bereits erwähnt, keine eindeutigen Vorbilder. Vielmehr geht es ihr um eine Inszenierung und feministische Dekonstruktion tradierter Weiblichkeitskonzepte und ihrer medialen Darstellung. Es geht um das Verhältnis zwischen Original und Kopie, Hoch- und Massenkultur.

Cindy Shermans Serie „Untitled Film Stills“ wird häufig von KünstlerInnen aufgegriffen und re-inszeniert wie beispielsweise von der polnischen Künstlerin Aneta Grzeskykowska. Sie re-inszeniert 2006 die insgesamt 70 Bilder dieser Serie mit sich selber als Hauptdarstellerin (Abb. 81). Der jeweilige Schauplatz, die Kleidung und die Requisiten entsprechen dem postsozialistischen Warschau, welches auch als Kulisse für die Fotografien dient und unter anderem subtil durch Schriftzüge in polnischer Sprache deutlich gemacht wird. Im Gegensatz zu Shermans Serie handelt es sich bei den Fotografien von Grzeskykowska um Farbfotografien. Grzeskykowska will mit dieser Re-Inszenierung Shermans die Frage nach der weiblichen Geschlechtsidentität und den Rollenzuschreibungen erneut stellen, jedoch diesmal aus dem Blickwinkel einer anderen und jüngeren Generation.³²¹ Aneta Grzeszykowska über ihre Re-Inszenierung: *„I don't treat the self-portrait as a separate category in my work. It interests me as a tool for the realization of my wider ideas. I think I used Cindy Sherman's work instrumentally: it really suited my conception. I discard my own identity by bringing back Cindy Sherman instead of me.“*³²²

5.9.2 Meret Oppenheim – Louise Bourgeois – Birgit Jürgenssen

Wie bereits erwähnt, gilt Meret Oppenheim als wichtiges Vorbild für Birgit Jürgenssen. Sie teilt ihr Interesse für Inszenierungen mittels Maskerade, Verkleidung und „Tierwerdung“, die die

³²¹ Müller 2011, S. 72.

³²² Zitiert nach Bright 2010, S. 120.

Fetischisierung des weiblichen Körpers ironisch unterlaufen, den humorvollen Umgang mit Sprache und die Auseinandersetzung mit den Wandlungsprozessen der Natur.

Auch Louise Bourgeois hat sicherlich einen bedeutenden Einfluss auf die Künstlerin gehabt. So erinnern die „Femme-Maison“-Bilder von Bourgeois (*Abb. 82*) stark an Birgit Jürgenssens „Hausfrauen-Zeichnungen“ (*siehe Abb. 22*). In Louise Bourgeois’ „Femme-Maison“-Bildern werden nackte Frauenkörper teils in die Enge von Häusern gezwängt. Das Haus scheint hierbei der Zufluchtsort und das Versteck vor der Außenwelt zu sein, gleichzeitig aber auch eine Art Käfig beziehungsweise eine Falle. Es entsteht ein Wechselspiel zwischen Innen- und Außenraum, von Verborgenen und Gezeigten. Architektur war ein Motiv, das Louise Bourgeois in ihrem künstlerischen Werk einsetzt, um ihre Gefühle darzustellen. Für sie waren architektonische Strukturen ein Ort der Zuflucht. Andererseits sah sie, dass eine architektonische Struktur auch eine Falle sein kann. Bourgeois’ „Femme Maison“-Bilder wurden in den späten 1960er Jahren und in den 1970er Jahren zu einem Symbol der feministischen Kunstbewegung. Vor allem die Künstlerinnen bringen die Aufmerksamkeit für den Körper und für Fragen der Biografie und ihre persönlichen Gefühle in ihre Kunstwerke ein. Auch Birgit Jürgenssen greift dieses Wechselspiel in ihrem künstlerischen Werk auf.³²³

5.9.3 Claude Cahun – Francesca Woodman – Kirsten Justesen

Nachdem Claude Cahun zu Lebzeiten ihre Werke kaum ausgestellt hat, hat Woodman diese mit großer Wahrscheinlichkeit nie kennengelernt. Umso erstaunlicher ist der Vergleich zwischen zwei Werken von Cahun und Woodman, die sich sehr ähneln.³²⁴

Claude Cahuns Schwarz-Weiß-Fotografie „Self-Portrait“ entsteht um 1932 (*Abb. 83*), Francesca Woodmans Fotografie „Untitled“ (*Abb. 84*) entsteht zwischen 1975 und 1978. In beiden Fotografien liegt eine Frau (die Künstlerinnen selbst) in einen Vorratsschrank eingezwängt da. Diese ähnliche Darstellung deutet Abigail Solomon-Godeau als Verweis darauf, dass die Thematik der weiblichen Zwänge und Beschränkungen schon zur Zeit Cahuns ein gemeinsames Anliegen der Frauen ist.³²⁵

Kirsten Justesen zählt zur dänischen Avantgarde der 1960er und 1970er Jahre. Sie setzt ihren Körper als Material und Werkzeug ihrer Kunst ein und erforscht diesen in Beziehung zum umgebenden Raum, sehr ähnlich wie Francesca Woodman. Sie re-inszeniert 2013 ebenfalls die

³²³ Fellner 2023, S. 49.

³²⁴ Solomon-Godeau 2014, S. 85.

³²⁵ Solomon-Godeau 2014, S. 85-86.

Fotografie von Claude Cahun aus dem Jahr 1932 (Abb. 85). Hierzu meint sie: *„Ich benutze meinen eigenen Körper, er kann ausgezogen, angezogen, gegossen, fotografiert, gezeichnet werden. Er wird schwanger, älter, dünner und dicker. Er ist immer zur Hand.“*³²⁶

6 Conclusio

Abschließend lässt sich sagen, dass Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman die Thematik der Identität und Rollenkonstruktion in ihrem Werk sehr unterschiedlich behandeln.

Identität spielt eine entscheidende Rolle in der bildenden Kunst und wird durch das Medium der Fotografie im 19. Jahrhundert und vor allem durch die Inszenierte Fotografie ab den 1970er Jahren auf eine neue Ebene gehoben. Durch die bewusste Verfälschung der Identität in Fotografien wird diese dekonstruiert und die Frage nach Rollenkonstruktionen in und von der Gesellschaft zum Vorschein gebracht. Vor allem ab den 1960er Jahren mit der Feministischen Avantgarde wird das Thema der Identität und Rollenkonstruktion immer bedeutender für Künstlerinnen. Es ist ein Thema, das Künstlerinnen vor allem in den USA und Europa sehr beschäftigt, egal ob sie gezielt in einem feministischen Kontext stehen oder nicht. Im Zuge der Feministischen Bewegungen wird auch der Kunstraum neu besetzt. Ab den 1970er Jahren werden wichtige Ausstellungen von und für Frauen in Europa und den USA konzipiert.

Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman sind gute Beispiele, um sichtbar zu machen, wie unterschiedlich Künstlerinnen zur damaligen Zeit mit der Thematik der Identität und Rollenkonstruktion umgehen. Anhand der Ausarbeitung von wichtigen Punkten im Kapitel 5 wurde versucht, Parallelen in deren Werk aufzuzeigen.

Abschließend lässt sich nun festhalten, dass Birgit Jürgenssen feministische Themen in ihrem Werk in unterschiedlichen Medien wie der Zeichnung, Fotografie oder des Objektes bearbeitet. Sie spielt mit unterschiedlichen Rollenzuschreibungen und versucht, diese auf ironische Art und Weise subtil zu dekonstruieren. Cindy Sherman ist eine Meisterin der Verkleidung; so maskiert sie sich stets in ihren selbstinszenierten Fotografien. Ihr geht es weniger um eine Kritik am damaligen Bild der Frau, sondern mehr um die Konstruktion von unterschiedlichsten Charakteren. Für ihre Fotografien inszeniert sie sich selbst bis zur vollkommenen Entfremdung ihrer eigenen Person und Identität. Francesca Woodman ist in ihren Fotografien auf der Suche

³²⁶ Zitiert nach Objekttafel 2024.

nach sich selbst, nach ihrer eigenen Identität. Sie verortet ihren selbstinszenierten Körper stets in einem Innenraum, der wohl metaphorisch für die Suche nach ihrem Platz in der Gesellschaft steht.

Literaturverzeichnis

Aigner 2003

Silvie Aigner (Hg.), Künstlerinnen. Positionen 1945 bis heute. Mimosen – Rosen – Herbstzeitlosen (Kat. Ausst., Kunsthalle, Krems 2003), Krems 2003.

Alberro 2010

Alexander Alberro, Picturing Relations: Images, Text and Social Engagement, in: Ders./Martha Gever/Miwon Kwon/Carol Squiers, Barbara Kruger, New York 2010, S. 193-200.

Amend 2015

Christoph Amend, „Die Frau mit den tausend Gesichtern“, in: Zeitmagazin, 17. September 2015, S. 16-23.

Anders 1988

Ann Anders (Hg.), Autonome Frauen. Schlüsseltexte zur Frauenbewegung seit 1968, Frankfurt am Main 1988.

Barthes 1989

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1989.

Baumstark 2008

Reinhold Baumstark, Vorwort, in: Inka Graeve Ingelmann (Hg.), female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 8-10.

Beauvoir 1951

Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg 1951 (zuerst Französisch: Le Deuxième Sexe. Les faits et les mythes, Paris 1949).

Berger 1974

John Berger, Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek bei Hamburg 1974 (zuerst Englisch: Ways of Seeing, London 1972).

Berne 2014

Betsy Berne, Um die Wahrheit zu sagen, in: Elisabeth Bronfen/Gabriele Schor (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 89-96.

Billeter 1985

Erika Billeter, Zur Ausstellung, in: Dies. (Hg.), Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst (Kat. Ausst., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1985), Nürnberg 1985, S. 16.

Binotto 2014

Johannes Binotto, Außen drin. Francesca Woodmans eigene Räume, in: Elisabeth Bronfen/Gabriele Schor (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 51-62.

Blessing 2011

Jennifer Blessing, „The Geometry of Time. Some Notes on Francesca Woodman’s Video“, in: Corey Keller (Hg.), Francesca Woodman (Kat. Ausst., San Francisco Museum of Modern Art, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2011), New York 2011, S. 203-224.

Böhmisch 2011

Susanne Böhmisch, Maskerade und Weiblichkeit bei Birgit Jürgenssen, in: Cahier d’Études Germaniques, Nummer 61, 2011/2, Jeux de roles, jeux de masques, S. 207-236.

Braun 2018

Adrienne Braun, Rollen Spiele, in: Art. Das Kunstmagazin, November 2018, S. 76-82.

Breitwieser 2001

Sabine Breitwieser, Einleitung, in: Dies. (Hg.), double life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst. Identity [sic] [Identity] and transformation in contemporary arts (Kat. Ausst., Generali Foundation, Wien 2001), Wien 2001, S. 9-22.

Bright 2010

Susan Bright, Auto Focus. The self-portrait in contemporary photography, London 2010.

Brik 1989

Ossip Brik, „What the Eye Does Not See“, in: Christopher Phillips (Hg.), Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940, New York 1989, S. 219-220.

Bronfen 2008

Elisabeth Bronfen, So sind sie gewesen. Inszenierte Weiblichkeit in den Bildern von Fotografinnen, in: Inka Graeve Ingelmann (Hg.), female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 11-20.

Bronfen 2014

Elisabeth Bronfen, Einen Abdruck hinterlassen. Francesca Woodmans fotografische tableaux vivants, in: Dies./Gabriele Schor (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 11-32.

Bronfen 2015

Elisabeth Bronfen, Francesca Woodman. Fotografische *Tableaux Vivants*, in: Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 363-416.

Burger 2018

Natascha Burger, Ich weiß nicht, in: Dies./Nicole Fritz (Hg.), Birgit Jürgenssen. Ich bin (Kat. Ausst., Kunsthalle Tübingen, Tübingen 2018; Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Bergamo 2018; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek 2018), München/London/New York 2018, S. 19-66.

Burton 2006

Johanna Burton (Hg.), Cindy Sherman, Cambridge 2006.

Cotter 2007

Holland Cotter, Art Review. „WACK!“. The Art of Feminism as It First Took Shape, in: The New York Times, 9. März 2007, o. S.

Danto 2004

Arthur C. Danto, „Darkness Visible“, in: The Nation, 15. November 2004, S. 38.

Doy 2007

Gen Doy, Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography, London 2007.

Eipeldauer 2010

Heike Eipeldauer, „Wie erfährt man sich im Anderen, das Andere in sich?“ – Aspekte des (Un)heimlichen im Werk von Birgit Jürgenssen, in: Dies./Gabriele Schor (Hg.), Birgit Jürgenssen (Kat. Ausst., Sammlung VERBUND und Bank Austria Kunstforum, Wien 2010), München 2010, S. 28-43.

Export 1973

Valie Export, Woman's Art. Ein Manifest (März 1972), in: Neues Forum, Heft 228, Jänner 1973, S. 49.

Fellner 2023

Sabine Fellner, Louise Bourgeois – „A Lone Female Innovator Hacking through the Undergrowth of New York's Macho Urban Jungle“, in: Dies./Stella Rollig/Johanna Hofer (Hg.), Louise Bourgeois. Unbeirrbarer Widerstand (Kat. Ausst., Unteres Belvedere, Wien 2023), Köln 2023, S. 47-57.

Förster 2008

Susanne Förster, Francesca Woodman. Zwischen Spiegeln und Zeiten, in: Inka Graeve Ingelmann (Hg.), female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 160-176.

Foucault 1994

Michel Foucault, Warum ich Macht untersuche. Die Frage des Subjekts. Nachwort, in: Paul Rabinow (Hg.), Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, Weinheim 1994, S. 243-261.

Friesenbichler 2010

Karin Friesenbichler, Francesca Woodman. Spuren, Masterarbeit (unpubl.), Universität Wien 2010.

Fuki 1997

Noriko Fuki, A Woman of Parts, in: Art in America, Nummer 6, Juni 1997, S. 74-81.

Gerhard 2009

Ute Gerhard, Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789, München 2009.

Gmeiner 2009

Peter Geimer, Theorien der Fotografie. Zur Einführung, Hamburg 2009.

Grummt 2011

Christina Grummt, Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk, Bd. 1, München 2011.

Henrich 1996

Dieter Henrich, „Identität“ – Begriffe, Probleme, Grenzen, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), Poetik und Hermeneutik VIII. Identität, München 1996.

Ingelmann 2008 a

Inka Graeve Ingelmann (Hg.), female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008.

Ingelmann 2008 b

Inka Graeve Ingelmann, Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen, in: Dies. (Hg.), female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 29-39.

Jenkins 2008

Richard Jenkins, Social Identity. Third edition, New York 2008.

Jochimsen 1977

Margarethe Jochimsen, Feministische Kunst, in: Kunstmagazin, 17, Nummer 2, Mainz 1977, S. 67-89.

Jooss 2011

Birgit Jooss, Tableaux und Attitüden als Inspirationsquelle inszenierter Fotografie im 19. Jahrhundert, in: Toni Stooss (Hg.), Rollenspiele – Rollenbilder : Rollenbilder – Rollenspiele (Kat. Ausst., Museum der Moderne Salzburg, Mönchsberg 2011), München 2011, S. 14-49.

Junge 2002

Matthias Junge, Individualisierung, Frankfurt am Main u. a. 2002.

Kaiser 2013

Monika Kaiser, Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972-1987, Bielefeld 2013.

Kampmann 2011

Sabine Kampmann, Künstler als Kunstwerk. Der Künstlerkörper zwischen Material, Identitätsmarker und Selbstporträt, in: Toni Stooss (Hg.), Rollenspiele – Rollenbilder : Rollenbilder – Rollenspiele (Kat. Ausst., Museum der Moderne Salzburg, Mönchsberg 2011), München 2011, S. 100-105.

Kellein 1991

Thomas Kellein, Wie schwierig sind Porträts? Wie schwierig sind die Menschen!, in: Ders. (Hg.), Cindy Sherman (Kat. Ausst., Kunsthalle Basel, Basel 1991; Staatsgalerie Moderner Kunst, München 1991; Whitechapel Art Gallery, London 1991), Stuttgart 1991, S. 5-10.

Kestnergesellschaft 2004

Kestnergesellschaft (Hg.), Cindy Sherman. Clowns (Kat. Ausst., Kestnergesellschaft, Hannover 2004), München 2004.

Kirchner 2006

Constanze Kirchner, Identitätskonstruktionen im Umgang mit Werken von Cindy Sherman. Vorschläge zu symbolischem Verstehen und produktiver Auseinandersetzung, in: Dies./Markus Schiefer Ferrari/Kaspar H. Spinner (Hg.), Ästhetische Bildung und Identität. Fächerverbindliche Vorschläge für die Sekundarstufe I und II, München 2006, S. 141-168.

Lacan 1975

Jacques Lacan, Schriften I, Frankfurt am Main 1975.

Volz 2008

Anna Volz, Weibliche Rollenspiele und Performance, in: Inka Graeve Ingelmann (Hg.), female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 194-196.

Longden 2016

Vanessa Longden, Meetings in Virtual Spaces: Re-Examining Francesca Woodman's Self-Portraits, in: Dies. (Hg.), Situating Strangeness. Exploring the Intersections between Bodies and Borders, Oxford 2016, S. 13-24.

Luyken 2001

Gunda Luyken, Spiegelbilder. Bemerkungen zur Geschichte des Selbstporträts, in: Edition Sammlung Essl (Hg.), Reisen ins Ich. Künstler / Selbst / Bild (Kat. Ausst., Sammlung Essl, Klosterneuburg 2001), Klosterneuburg 2001, S. 30-52.

Mencimer 2002

Stephanie Mencimer, The trouble with Frida Kahlo: uncomfortable truths about this season's hottest female artist, in: Washington Monthly, Washington Juni 2002, S. 26.

Müller 2009

Bernadette Müller, Identität. Soziologische Analysen zur gesellschaftlichen Konstitution der Individualität, Diss. (unpubl.), Karl-Franzens-Universität Graz 2009.

Müller 2011

Vanessa Joan Müller, Wiederholung und Paraphrase. Von der Appropriation Art zur nachahmenden Neuschöpfung, in: Toni Stooss (Hg.), Rollenspiele – Rollenbilder : Rollenbilder – Rollenspiele (Kat. Ausst., Museum der Moderne Salzburg, Mönchsberg 2011), München 2011, S. 70-75.

Nahum 2011

Die inszenierte Fotografie, Regie: Alain Nahum, Produzent: ARTE France Camera lucida productions Le Centre Pompidou, 2011.

Noack 2001

Ruth Noack, Inszenierte Existenzen in der Kunst der siebziger Jahre, in: Sabine Breitwieser (Hg.), double life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst. Identity [sic] [Identity] and transformation in contemporary arts (Kat. Ausst., Generali Foundation, Wien 2001), Wien 2001, S. 23-40.

Objekttafel 2024

Objekttafel Kirsten Jutesen, Portrait im Archiv mit Sammlung. Kleine alte Teile von Skizzen und Sockeln (nach Claude Cahun), in: Ausstellung „20 Jahre SAMMLUNG VERBUND“, Albertina Museum Wien, 29.2.-5.5.2024.

Pampado 2012

Eleonora Pampado, Die Rolle der Frau in der Werbung rund um die 1960er Jahre, Seminararbeit (unpubl.), Regensburg 2012.

Pfeiffer 2020

Ingrid Pfeiffer, Fantastische Frauen in Europa, den USA und Mexiko, in: Dies. (Hg.), Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2020), München 2020, S. 25-66.

Poole 2010

Ralph J. Poole, Einleitung: Über das Fernsehen sprechen, in: Christoph Decker (Hg.), Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika, Bielefeld 2010, S. 239-242.

Prisching 2009

Manfred Prisching, Das Selbst. Die Maske. Der Bluff. Über die Inszenierung der eigenen Person, Wien/Graz/Klagenfurt 2009.

Raymond 2010

Claire Raymond, Francesca Woodman and the Kantian Sublime, Burlington 2010.

Respini 2012

Eva Respini (Hg.), Cindy Sherman (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York 2012), München 2012.

Riviere 1994

Joan Riviere, Weiblichkeit als Maskerade, in: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt am Main 1994, S. 34-47.

Rugoff 1992

Ralph Rugoff, Rätsel, in: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst (Hg.), Sofort-Bild-Geschichten (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1992), Wien 1992, S. 9-16.

Schade 2009

Sigrid Schade, „Der Leichnam lebt“. Bildtradition und Geschlechterkonstruktion in den *Totentanz*-Serien von Birgit Jürgenssen, in: Abigail Solomon-Godeau/Gabriele Schor (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 179-206.

Scheuermann 2019

Barbara Scheuermann (Hg.), Maske. Kunst der Verwandlung. The Art of Transformation, Kunstmuseum Bonn, 2019.

Schneider 1995

Christa Schneider, Cindy Sherman. History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei, München 1995.

Schor 2007

Gabriele Schor, Cindys Urszene. Shermans frühe *Doll Clothes*, in: Dies. (Hg.), *Held Together with Water*. Kunst aus der Sammlung Verbund, Ostfildern 2007, S. 46-53.

Schor 2008 a

Gabriele Schor, Claude Cahun. Das Neutrum begehren, in: Inka Graeve Ingelmann (Hg.), *female trouble*. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 78-85.

Schor 2008 b

Ramin Schor, Birgit Jürgenssen. Mut trotz(t) Melancholie, in: Inka Graeve Ingelmann (Hg.), *female trouble*. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 148-159.

Schor 2009

Gabriele Schor, „Ich bin.“ Zum Wandel künstlerischer Eigenidentität bei Birgit Jürgenssen, in: Dies./Abigail Solomon-Godeau (Hg.), *Birgit Jürgenssen*, Ostfildern 2009, S. 13-78.

Schor/Eipeldauer 2010

Gabriele Schor/Heike Eipeldauer (Hg.), *Birgit Jürgenssen* (Kat. Ausst., Bank Austria Kunstforum, Wien 2010), München 2010.

Schor 2010 a

Gabriele Schor, „Sklavin des Herzens“. Von der Liebe im Werk von Birgit Jürgenssen, in: Dies./Heike Eipeldauer (Hg.), *Birgit Jürgenssen* (Kat. Ausst., Bank Austria Kunstforum, Wien 2010), München 2010, S. 11-28.

Schor 2010 b

Gabriele Schor, Birgit Jürgenssen – Biografie, in: Dies./Heike Eipeldauer (Hg.), *Birgit Jürgenssen* (Kat. Ausst., Bank Austria Kunstforum, Wien 2010), München 2010, S. 285-291.

Schor 2012

Gabriele Schor, Cindy Sherman. Das Frühwerk 1975-1977 (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, Sammlung Verbund, Wien 2012), Ostfildern 2012.

Schor/Bronfen 2014

Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014.

Schor 2014

Gabriele Schor, Requisiten als Metaphorik – Arrangiert von Francesca Woodman, in: Dies./Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 33-50.

Schor 2015 a

Gabriele Schor, Die Feministische Avantgarde. Eine radikale Umwertung der Werte, in: Dies. (Hg.), *Feministische Avantgarde*. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 17-68.

Schor 2015 b

Gabriele Schor, Cindy Sherman: Der Lauf des Lebens – Ambivalenz, Horror, Alter, in: Ingvild Goetz/Karsten Löckemann/Sammlung Goetz (Hg.), Cindy Sherman (Kat. Ausst., Sammlung Goetz, München, 2015), Ostfildern 2015, S. 38-79.

Schrödl/Dreyse/Thomas 2020

Jenny Schrödl/Miriam Dreyse/Tanja Thomas, Einleitung. Hybride Gestalten, kollektive Aneignungen, queere Strategien. Aktuelle Tendenzen in der feministischen Kunst der Gegenwart, in: Feministische Studien, Band 38, Heft 2, 2020, S. 187-200.

Schulz-Hoffmann 2008

Carla Schulz-Hoffmann, Cindy Sherman. Überall und nirgends, in: Inka Graeve Ingelmann (Hg.), female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 112-141.

Shore 2009

Stephen Shore, Das Wesen der Fotografie, Berlin 2009.

Solomon-Godeau 2007

Abigail Solomon-Godeau, Die schöne Kunst des Feminismus. In memoriam Marcia Tucker, 1949-2006, in: Gabriele Schor (Hg.), Held together with water. Kunst aus der Sammlung Verbund, Ostfildern 2007, S. 32-45.

Solomon-Godeau 2009 a

Abigail Solomon-Godeau, Wem der Schuh passt. Fetischismus, Weiblichkeit und Birgit Jürgenssens Schuhwerk, in: Dies./Gabriele Schor (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 231-246.

Solomon-Godeau 2009 b

Abigail Solomon-Godeau, Birgit Jürgenssen. Von Linien begrenzt, über Grenzen hinweg, in: Dies./Gabriele Schor (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 107-178.

Solomon-Godeau 2014

Abigail Solomon-Godeau, Körperdouble, in: Elisabeth Bronfen/Gabriele Schor (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 73-88.

Solomon-Godeau 2018

Abigail Solomon-Godeau, Birgit Jürgenssen, betrachtet durchs Brennglas des Anthropozäns, in: Natascha Burger/Nicole Fritz (Hg.), Birgit Jürgenssen. Ich bin (Kat. Ausst., Kunsthalle Tübingen, Tübingen 2018; Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Bergamo 2018; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek 2018), München/London/New York 2018, S. 187-206.

Söntgen 2014

Beate Söntgen, „Ich zeige dir, was du nicht siehst.“ Francesca Woodmans Kraft, in: Elisabeth Bronfen/Gabriele Schor (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 63-72.

Starl 2012

Timm Starl, Die Autoren sind im Bild. Positionen fotografischer Selbstinszenierungen im 19. und 20. Jahrhundert, in: Peter Bogner/Brigitte Konyen (Hg.), *Myself & Them*, Fotohof edition Künstlerhaus (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 2012), Salzburg/Wien 2012, S. 19-25.

Stooss 2011

Toni Stooss, Vorwort, in: Ders. (Hg.), *Rollenspiele – Rollenbilder : Rollenbilder – Rollenspiele* (Kat. Ausst., Museum der Moderne Salzburg, Mönchsberg 2011), München 2011, S. 6-13.

Thompson 1983

Thom Thompson, *A Conversation with Cindy Sherman*, in: Cindy Sherman, Stony Brook, N. Y. (State University of New York), Middletown, Conn. (Wesleyan University) 1983, o. S.

Thun-Hohenstein 2010

Felicitas Thun-Hohenstein, Birgit Jürgenssen im Gespräch mit Felicitas Thun-Hohenstein 2003, in: Gabriele Schor/Heike Eipeldauer (Hg.), *Birgit Jürgenssen* (Kat. Ausst., Bank Austria Kunstforum, Wien 2010), München 2010, S. 281-283.

Townsend 2006

Chris Townsend, Francesca Woodman. *Scattered in space and time*, London 2006.

Tschumi 1996

Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1996.

Vinken 2015

Barbara Vinken, Cindy Sherman. *Bild der Frau: Der Künstler ist anwesend?*, in: Ingvild Goetz/Karsten Löckemann/Sammlung Goetz (Hg.), *Cindy Sherman* (Kat. Ausst., Sammlung Goetz, München, 2015), Ostfildern 2015, S. 110-143.

Vogel 2006

Fritz Franz Vogel, *The Cindy Shermans. Inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840-2005*, Köln/Wien/Böhlau 2006.

Walbers 2018

Ninja Walbers, *Von allen Fesseln befreit. Über die fotografischen Experimente von Birgit Jürgenssen*, in: Natascha Burger/Nicole Fritz (Hg.), *Birgit Jürgenssen. Ich bin* (Kat. Ausst., Kunsthalle Tübingen, Tübingen 2018; Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Bergamo 2018; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek 2018), München/London/New York 2018, S. 223-266.

Walter 2002

Christina Walter, *Bilder erzählen! Positionen Inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*, Weimar 2002.

Weibel 1998

Peter Weibel, *Birgit Jürgenssen oder Körper-Kunst wider die Semiotik des Kapitals*, in: Landesgalerie Linz (Hg.), *Birgit Jürgenssen. Früher oder Später*. (Kat. Ausst., Oberösterreichisches Landesmuseum), Linz 1998, S. 83-121.

Weibel 2010

Peter Weibel, Birgit Jürgenssen und die Nacht der Psychoanalyse, in: Gabriele Schor/Heike Eipeldauer (Hg.), Birgit Jürgenssen (Kat. Ausst., Bank Austria Kunstforum, Wien 2010), München 2010, S. 111-123.

Weinhart 2004

Martina Weinhart, Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004.

Widrich 2015 a

Mechtild Widrich, Die vierte Wand wird nachdenklich. Feministische Experimente mit der Kamera, in: Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 69-74.

Widrich 2015 b

Mechtild Widrich, VALIE EXPORT. Körperkino, in: Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 167-168.

Zapperi 2010

Giovanna Zapperi, Formen der Weiblichkeit: Birgit Jürgenssens Metamorphosen, in: Gabriele Schor/Heike Eipeldauer (Hg.), Birgit Jürgenssen (Kat. Ausst., Bank Austria Kunstforum, Wien 2010), München 2010, S. 79-92.

Online Quellen:

„UNE AVANT-GARDE FÉMINISTE. Photographies et performance des années 1970 de la COLLECTION VERBUND, Vienne“, in: Homepage Sammlung Verbund, Wien (28.11.2023), URL: [SAMMLUNG VERBUND beim Fotografie-Festival in Arles](#).

Homepage Museum of Modern Art New York (1.12.2023), URL: [Frida Kahlo. Self-Portrait with Cropped Hair. 1940 | MoMA](#).

Romina Achatz, „Valie Export Zentrum“, in: Homepage Radio FRO, zuletzt geändert am 12.05.2015 (10.10.2023), URL: [Valie Export Zentrum – Radio FRO](#).

Homepage Sammlung Verbund Wien (3.1.2024), URL: [VERBUND 20 Jahre Kunst bei ALBERTINA – Exklusive Ausstellung](#).

Homepage Christopher Makos (4.3.2024), URL: [Lady Warhol the book Altered Image | M A K O S \(makostudio.com\)](#).

„Biografie“, in: Homepage Estate Birgit Jürgenssen (5.4.2024), URL: [Biografie « Estate Birgit Jürgenssen \(birgitjuergenssen.com\)](#).

Homepage Birgit Jürgenssen (10.3.2024), URL: [Birgit Jürgenssen « Estate Birgit Jürgenssen \(birgitjuergenssen.com\)](#).

„Untitled, from Angel Series, Rome, Italy“, in: Homepage Tate Modern London, 2015 (3.1.2024), URL: [„Untitled, from Angel Series, Rome, Italy“, Francesca Woodman, 1977 | Tate](#).

Eva Respini, „Cindy Sherman. Untitled #466. 2008“, in: Homepage The Museum of Modern Art New York (8.2.2024), URL: [Cindy Sherman. Untitled #466. 2008 | MoMA](#).

„Cindy Sherman“, in: Homepage Photo Elysee (10.2.2024), URL: [Cindy Sherman – Photo Elysée \(elysee.ch\)](#).

„Die andere Seite. Spiegel und Spiegelungen in der zeitgenössischen Kunst“, Homepage Belvedere Wien (10.9.2023), URL: [pm-die-andere-seite-de.pdf \(belvedere.at\)](#).

Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Sammlung, Gemäldegalerie 285 (12.4.2024), URL: [Kunsthistorisches Museum: Selbstbildnis \(khm.at\)](https://www.khm.at/de/kunstwerke/285).
- Abb. 2:** Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Sammlung, Gemäldegalerie 441 (12.4.2024), URL: [Kunsthistorisches Museum: Großes Selbstbildnis \(khm.at\)](https://www.khm.at/de/kunstwerke/441).
- Abb. 3:** Hamburger Kunsthalle, Online-Sammlung, Kupferstichkabinett Inv. Nr. 1932-153 (12.4.2024), URL: [Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm | Hamburger Kunsthalle \(hamburger-kunsthalle.de\)](https://www.hamburger-kunsthalle.de/en/collection/1932-153).
- Abb. 4:** Museum of Modern Art New York, Online-Sammlung (12.4.2024), URL: [Frida Kahlo. Self-Portrait with Cropped Hair. 1940 | MoMA](https://www.moma.org/artworks/1940.1.1).
- Abb. 5:** Gabriele Schor (Hg.) Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 71.
- Abb. 6:** Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 37.
- Abb. 7:** Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 41.
- Abb. 8:** Homepage Valie Export (18.4.2024), URL: [Werkdetail | VALIE EXPORT](https://www.valie-export.com/en/works/valie-export).
- Abb. 9:** Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 44.
- Abb. 10:** Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 45.
- Abb. 11:** Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 53.
- Abb. 12:** Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 50.
- Abb. 13:** Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 54.

- Abb. 14:** (23.4.2024), URL: [Barbara Kruger, the feminist contemporary artist of the 20th century | Article on ArtWizard.](#)
- Abb. 15:** (23.4.2024), URL: [Bayard, Hippolyte - Selbstporträt Bayards als Ertrunkener \(Zeno Fotografie\) - File:Hippolyte Bayard - Drownedman 1840.jpg - Wikimedia Commons.](#)
- Abb. 16:** Tate Gallery of Modern Art London, Online-Sammlung (12.4.2024), URL: [‘A Sudden Gust of Wind \(after Hokusai\)’, Jeff Wall, 1993 | Tate.](#)
- Abb. 17:** Los Angeles County Museum of Art, Online-Sammlung (23.4.2024), URL: [Untitled | LACMA Collections.](#)
- Abb. 18:** Museum of Modern Art New York, Online-Sammlung (12.4.2024), URL: [Cindy Sherman. Untitled Film Still #48. 1979 | MoMA.](#)
- Abb. 19:** Homepage Christopher Makos (17.4.2024), URL: [Lady Warhol the book Altered Image | M A K O S \(makostudio.com\).](#)
- Abb. 20:** Inka Graeve Ingelmann (Hg.), female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 10.
- Abb. 21:** Inka Graeve Ingelmann (Hg.), female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 82.
- Abb. 22:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 25.
- Abb. 23:** Homepage Birgit Jürgenssen (17.4.2024), URL: [Werke « Estate Birgit Jürgenssen \(birgitjuergenssen.com\).](#)
- Abb. 24:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 35.
- Abb. 25:** Homepage Birgit Jürgenssen (17.4.2024), URL: [Werke « Estate Birgit Jürgenssen \(birgitjuergenssen.com\).](#)
- Abb. 26:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 29.
- Abb. 27:** Gabriele Schor/Heike Eipeldauer (Hg.), Birgit Jürgenssen (Kat. Ausst., Bank Austria Kunstforum, Wien 2010), München 2010, S. 31.
- Abb. 28:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 57.
- Abb. 29:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 66.

- Abb. 30:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 183.
- Abb. 31:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 69.
- Abb. 32:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 18.
- Abb. 33:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 249.
- Abb. 34:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 33.
- Abb. 35:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 231.
- Abb. 36:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 234.
- Abb. 37:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 248.
- Abb. 38:** Homepage Birgit Jürgenssen (17.4.2024), URL: [Werke « Estate Birgit Jürgenssen \(birgitjuergenssen.com\)](http://Werke%20«%20Estate%20Birgit%20J%C3%BCrgenssen%20(birgitjuergenssen.com).).
- Abb. 39:** Gabriele Schor (Hg.), Held Together with Water. Kunst aus der Sammlung Verbund, Ostfildern 2007, S. 49.
- Abb. 40:** Museum of Modern Art New York, Online-Sammlung (12.4.2023), URL: [Cindy Sherman. Untitled #153. 1985 | MoMA](http://Cindy%20Sherman.%20Untitled%20#153.%201985%20|%20MoMA.).
- Abb. 41:** Cindy Sherman (Hg.), Cindy Sherman: 1975 – 1993, München 1993, S. 179.
- Abb. 42:** Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 54.
- Abb. 43:** Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien (Kat. Ausst., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 2010; u. a.), München 2015, S. 57.
- Abb. 44:** Gabriele Schor (Hg.), Held Together with Water. Kunst aus der Sammlung Verbund, Ostfildern 2007, S. 62-63.
- Abb. 45:** Museum of Modern Art New York, Online-Sammlung (12.4.2024), URL: [Cindy Sherman. Untitled Film Still #7. 1978 | MoMA](http://Cindy%20Sherman.%20Untitled%20Film%20Still%20#7.%201978%20|%20MoMA.).
- Abb. 46:** Museum of Modern Art New York, Online-Sammlung (12.4.2024), URL: [Cindy Sherman. Untitled Film Still #11. 1978 | MoMA](http://Cindy%20Sherman.%20Untitled%20Film%20Still%20#11.%201978%20|%20MoMA.).
- Abb. 47:** Lena Essling (Hg.), Cindy Sherman. Untitled Horrors (Kat. Ausst., Astrup Fernley Museet, Oslo 2013; Moderna Museet, Stockholm 2013; Kunsthaus, Zürich 2014), Ostfildern 2013, S. 99.

- Abb. 48:** Solomon R. Guggenheim Foundation New York, Online-Sammlung (12.4.2024), URL: [Cindy Sherman | Untitled, #264 | The Guggenheim Museums and Foundation](#).
- Abb. 49:** Lena Essling (Hg.), Cindy Sherman. Untitled Horrors (Kat. Ausst., Astrup Fernley Museet, Oslo 2013; Moderna Museet, Stockholm 2013; Kunsthaus, Zürich 2014) Ostfildern 2013, S. 87.
- Abb. 50:** Ingvild Goetz/Karsten Löckemann/Sammlung Goetz (Hg.), Cindy Sherman (Kat. Ausst., Sammlung Goetz, München, 2015), Ostfildern 2015, S. 48.
- Abb. 51:** Kestnergesellschaft (Hg.), Cindy Sherman. Clowns (Kat. Ausst., Kestnergesellschaft, Hannover 2004), München 2004, S. 35.
- Abb. 52:** Museum of Modern Art New York, Online-Sammlung (12.4.2024), URL: [Cindy Sherman. Untitled #466. 2008 | MoMA](#).
- Abb. 53:** Homepage Hauser & Wirth (11.4.2024), URL: [Cindy Sherman - Hauser & Wirth \(hauserwirth.com\)](#).
- Abb. 54:** Instagram Cindy Sherman (12.4.2024), URL: [cindy sherman \(@cindysherman\) • Instagram-Fotos und -Videos](#).
- Abb. 55:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 99.
- Abb. 56:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 181.
- Abb. 57:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 123.
- Abb. 58:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 159.
- Abb. 59:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 29.
- Abb. 60:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 31.
- Abb. 61:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 215.
- Abb. 62:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 145.
- Abb. 63:** The National Gallery London, Online-Sammlung (12.4.2024), URL: [‘Untitled, from Angel Series, Rome, Italy’, Francesca Woodman, 1977 | Tate](#).

- Abb. 64:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 45.
- Abb. 65:** Inka Graeve Ingelmann (Hg.), female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 157.
- Abb. 66:** Homepage Birgit Jürgenssen (16.4.2024), URL: [Werke « Estate Birgit Jürgenssen \(birgitjuergenssen.com\)](http://Werke«EstateBirgitJürgenssen.com).
- Abb. 67:** Homepage Birgit Jürgenssen (16.4.2024), URL: [Werke « Estate Birgit Jürgenssen \(birgitjuergenssen.com\)](http://Werke«EstateBirgitJürgenssen.com).
- Abb. 68:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 42.
- Abb. 69:** The National Gallery London, Online-Sammlung (12.4.2024), URL: [Jan van Eyck | The Arnolfini Portrait | NG186 | National Gallery, London](http://JanvanEyck|TheArnolfiniPortrait|NG186|NationalGallery,London).
- Abb. 70:** Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Sammlung (12.4.2024), URL: [Kunsthistorisches Museum: Selbstbildnis im Konvexspiegel \(khm.at\)](http://KunsthistorischesMuseum:SelbstbildnisimKonvexspiegel(khm.at)).
- Abb. 71:** Homepage Artnet (10.4.2024), URL: [Ohne Titel Zerbrochener Spiegel von Heimo Zobernig auf artnet](http://OhneTitelZerbrochenerSpiegelvonHeimoZobernigaufartnet).
- Abb. 72:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 217.
- Abb. 73:** Inka Graeve Ingelmann (Hg.), female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2008), Ostfildern 2008, S. 123.
- Abb. 74:** Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern 2009, S. 23.
- Abb. 75:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 58.
- Abb. 76:** Homepage Birgit Jürgenssen (16.4.2024), URL: [Werke « Estate Birgit Jürgenssen \(birgitjuergenssen.com\)](http://Werke«EstateBirgitJürgenssen.com).
- Abb. 77:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 69.
- Abb. 78:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 155.
- Abb. 79:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 48.

- Abb. 80:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 77.
- Abb. 81:** Art Collection Telekom, Online-Sammlung (12.4.2024), URL: [Untitled Film Stills | Art Collection Telekom \(art-collection-telekom.com\)](https://art-collection-telekom.com).
- Abb. 82:** Sabine Fellner/Stella Rollig/Johanna Hofer (Hg.), Louise Bourgeois. Unbeirrbarer Widerstand (Kat. Ausst., Unteres Belvedere, Wien 2023), Köln 2023, S. 72.
- Abb. 83:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 83.
- Abb. 84:** Gabriele Schor/Elisabeth Bronfen (Hg.), Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Kat. Ausst., Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien 2014), Köln 2014, S. 83.
- Abb. 85:** Aufnahme der Verfasserin, Ausst. 20 Jahre Sammlung VERBUND, Albertina Wien (29.2.-5.5.2024).

Abbildungsteil



Abb. 1: Sofonisba Anguissola, *Selbstbildnis*, Öl auf Leinwand, 1554, 19,5 x 14,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

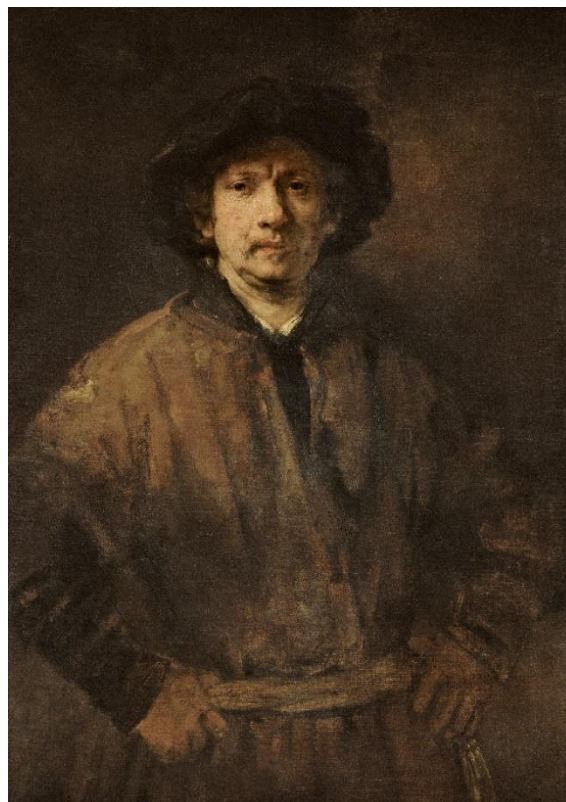


Abb. 2: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Großes Selbstbildnis*, Öl auf Leinwand, 1652, 112 x 81,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 3: Caspar David Friedrich, *Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm*, um 1802, Feder über Bleistift auf Papier, 26,7 x 21,5 cm, Hamburger Kunsthalle.



Abb. 4: Frida Kahlo, *Self-Portrait with Cropped Hair*, 1940, Öl auf Leinwand, 40 x 27,9 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 5: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, S/W-Video, 6:09 Minuten, Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe.



Abb. 6: Lydia Schouten, *Kooi*, 1978, Performance, Galerie Alto, Rotterdam.



Abb. 7: Renate Bertlmann, *Schwangere Braut im Rollstuhl*, 1978, Performance, Modern Art Galerie, Wien.



Abb. 8: Valie Export, Peter Weibel, Hans Scheugl, *Tapp- und Tastkino*, 1968, S/W-Video, 2:32 Minuten, Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe.



Abb. 9: Marianne Wex, „Weibliche“ und „Männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse, Bein- und Fußhaltung, 1979, S/W-Fotografien, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 10: Valie Export, *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969, Siebdruck auf Papier, 78 x 60 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 11: Martha Wilson, *A portfolio of Models*, 1974/2009, Silbergelatineabzug, 50,8 x 35,6 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 12: Hannah Wilke, *Super T-Art*, 1974, 20 S/W-Fotografien, je 25,4 x 20,3 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 13: Suzy Lake, *A Genuine Simulation of ...*, 1973-1974 (Detail), Farbfotografien, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 14: Barbara Kruger, *Untitled (Just be yourself)*, 1999-2000.



Abb. 15: Hippolyte Bayard, *Self-Portrait as Drowned Man*, 1840, Direct Positive Print.



Abb. 16: Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, Diapositiv in Leuchtkasten, 250 x 397 x 34 cm, Tate Gallery of Modern Art, London.



Abb. 17: Eileen Cowin, *Untitled (Family Docudrama)*, C-Print, 50,6 x 60,9 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



Abb. 18: Cindy Sherman, *Untitled Film Still #48*, 1979, Silbergelatineabzug, 18,9 x 24 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 19: Christopher Makos/Andy Warhol, *Altered Image*, 1981, Silbergelatineprint, 48,3 x 33,5 cm, National Portrait Gallery, London.



Abb. 20: Virginia Oldoini Verasis Comtesse de Castiglione/Pierre-Louis Pierson, *Scherzo di Follia*, 1863-1866, Silbergelatineabzug (1940er Jahre), 18,7 x 12,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

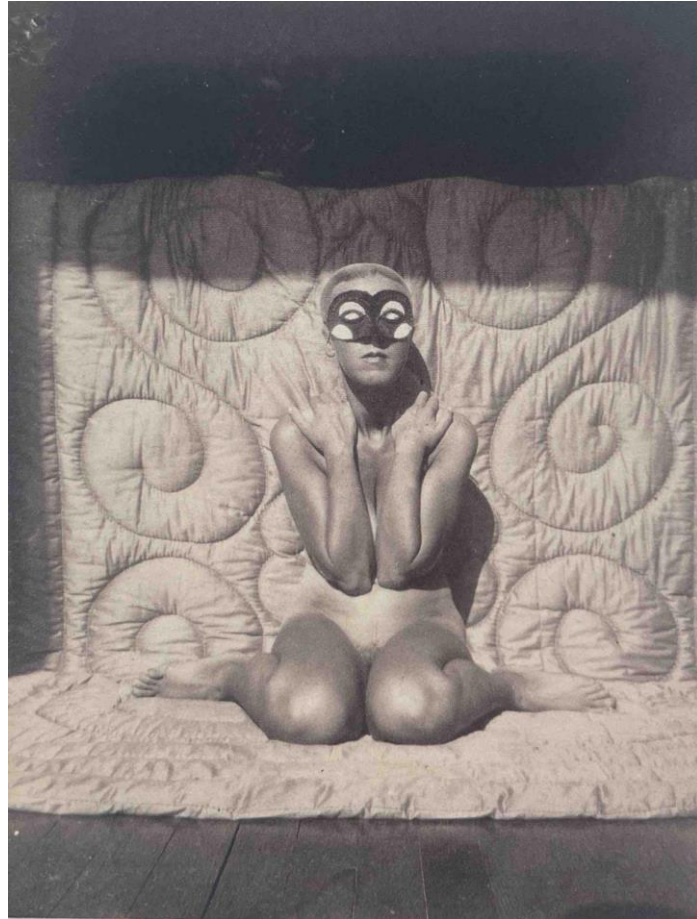


Abb. 21: Claude Cahun, *Self Portrait (kneeling, naked, with mask)*, um 1928, Silbergelatineabzug, 12 x 9 cm, Estate of Claude Cahun, Jersey Heritage Trust.



Abb. 22: Birgit Jürgenssen, *Bodenschrubben*, 1975, Farbstift, Bleistift auf Büttenkarton, 43,5 x 62,5 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 23: Birgit Jürgenssen, *Hausfrauen-Schürze*, 1974/75, Blech, Brot, 115 x 76 x 48 cm, Museum Moderner Kunst, Wien.



Abb. 24: Birgit Jürgenssen, *Ich möchte hier raus!*, 1976, S/W-Fotografie, 40,3 x 31 cm, Centre Georges Pompidou, Paris.



Abb. 25: Birgit Jürgenssen, *Let Sleeping Dogs Lie (Beziehung zwischen Mann und Frau)*, 1972, Farbstift, Bleistift auf Büttenkarton, 43,6 x 62,8 cm, Estate Birgit Jürgenssen.

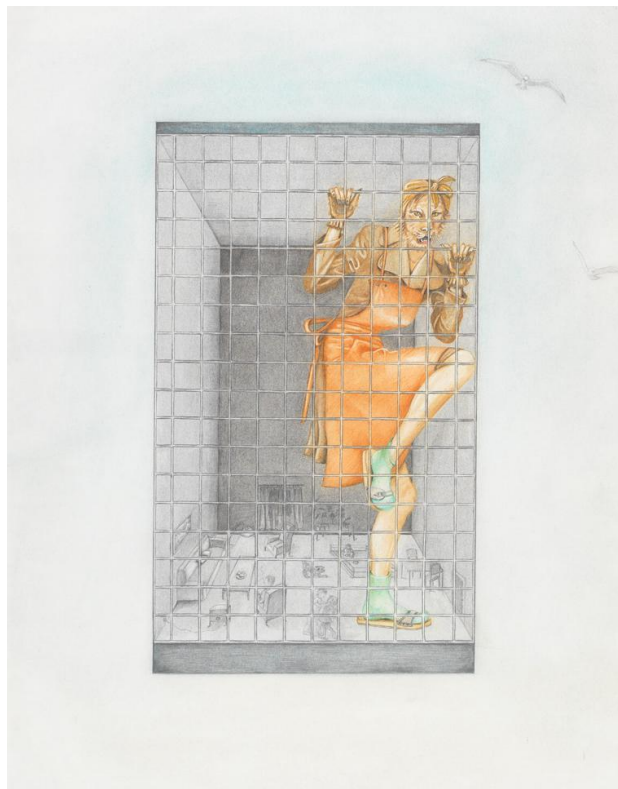


Abb. 26: Birgit Jürgenssen, *Hausfrau*, 1974, Bleistift, Farbstift auf Büttenkarton, 62,5 x 43,5 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 27: Birgit Jürgenssen, *Ohne Titel (Selbstporträt)*, 1978/79, S/W-Fotografie auf Barytpapier, Diptychon, 39 x 66 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 28: Birgit Jürgenssen, *Ohne Titel (Selbst mit Fellchen)*, 1974/77, Farbfotografie (3/30), 18 x 13 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 29: Birgit Jürgenssen, *Ohne Titel*, um 1980, S/W-Fotografie nach einer Fotocollage, 21,6 x 16,5 cm, Privatsammlung, Wien.

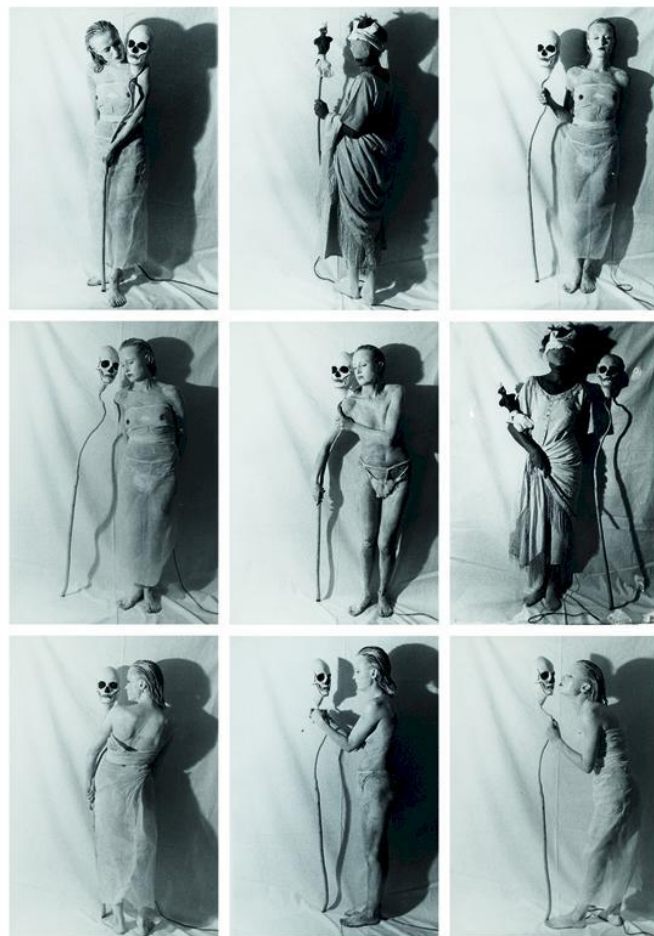


Abb. 30: Birgit Jürgenssen, *Totentanz mit Mädchen*, 1979/80, S/W-Fotografie, je 40 x 29, 5 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 31: Birgit Jürgenssen, *Ohne Titel (Körperprojektion)*, 1987, Farbfotografie, 84 x 57,5cm, Estate Birgit Jürgenssen.



Abb. 32: Birgit Jürgenssen, *Hausfrauen-Küchenschürze*, 1974/2014, 2 S/W-Fotografien auf Barytpapier, Diptychon, je 39,3 x 27,5 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 33: Birgit Jürgenssen, *Unter dem Pantoffel*, 1976, Farbstift, Bleistift auf Büttenkarton, 39,5 x 52,5 cm, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Graz.



Abb. 34: Birgit Jürgenssen, *Schuhmaske*, 1976, Bleistift, Farbstift auf Büttenkarton, 52,5 x 39,5 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 35: Meret Oppenheim, *Ma governante*, 1936 (Replik 1976), Metall, Schuhe, Papier und Schnur, 14 x 33 x 21 cm, Moderna Museet, Stockholm.



Abb. 36: Birgit Jürgenssen, *Schuhstuhl*, 1974, Holz, Leder, Schaumstoff, 145 x 74 x 45cm, MAK – Museum für Angewandte Kunst, Wien.



Abb. 37: Birgit Jürgenssen, *Zwitterschuh*, 1976, Farbstift, Bleistift auf Büttenkarton, 52,5 x 39,5 cm, UniCredit Bank Austria, Wien.

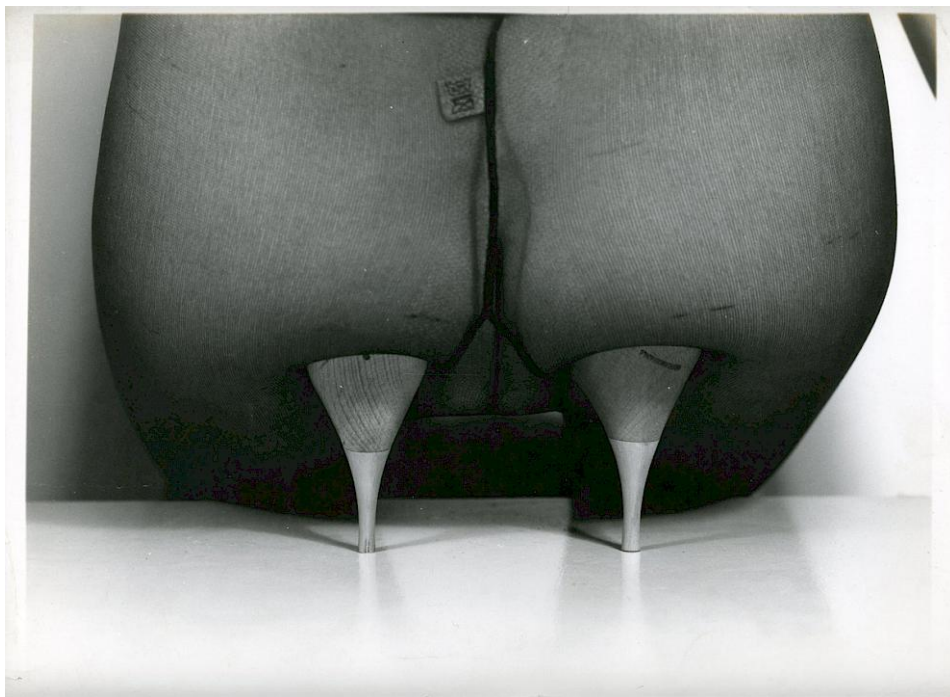


Abb. 38: Birgit Jürgenssen, *Ballonschuh*, 1976, S/W-Fotografie, 24 x 30,3 cm, Privatsammlung, Wien.

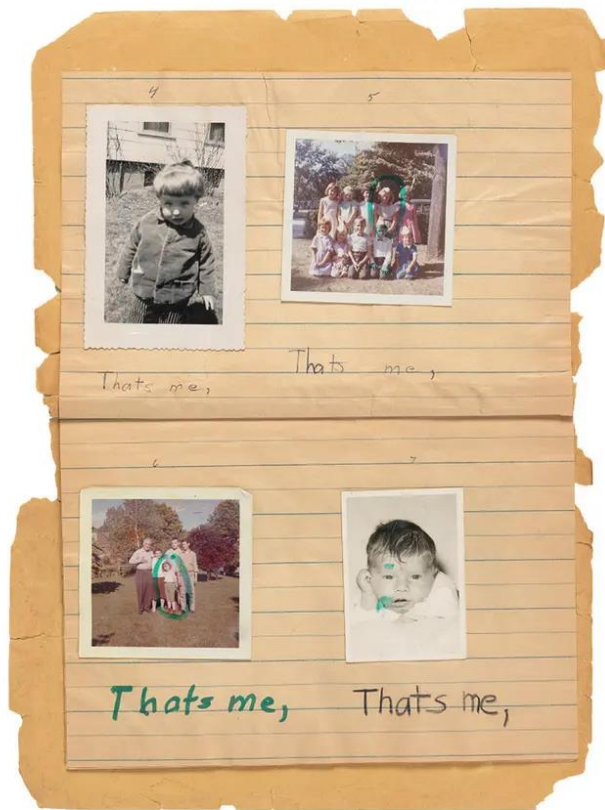


Abb. 39: Cindy Sherman, *A Cindy Book*, 1964-1975, achtseitiges Album mit 26 Schwarz-Weiß-Fotografien und Notizen.



Abb. 40: Cindy Sherman, *Untitled #153*, 1985, C-Print, 170,8 x 125,7 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 41: Cindy Sherman, *Untitled #213*, 1989, C-Print, 105,4 x 83,8 cm, Courtesy the artist and Metro Pictures, New York.



Abb. 42: Cindy Sherman, *Untitled*, 1975, 23 S/W-Fotografien, handcoloriert, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 43: Cindy Sherman, *A Play of Selves*, 1976, (Detail) S/W-Fotografien, Figuren ausgeschnitten, Sammlung VERBUND, Wien.

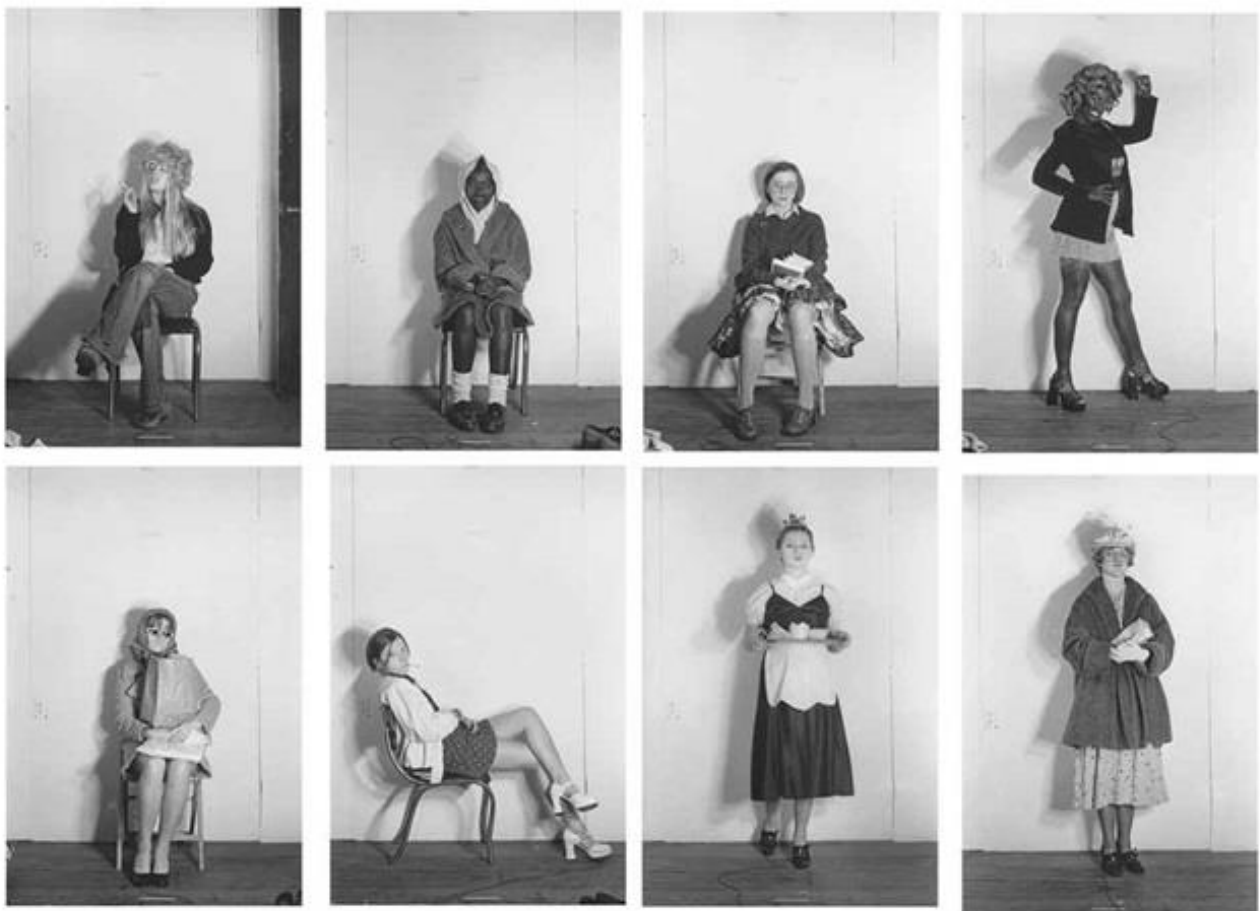


Abb. 44: Cindy Sherman, *Untitled (Bus Riders I)*, 1976/2000, 15 S/W-Fotografien (Ausschnitt), je 25,4 x 20,3 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 45: Cindy Sherman, *Untitled Film Still #7*, 1978, Silbergelatineabzug, 24,1 x 19,2 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 46: Cindy Sherman, *Untitled Film Still #11*, 1978, Silbergelatineabzug, 17,9 x 24 cm, Museum of Modern Art, New York.

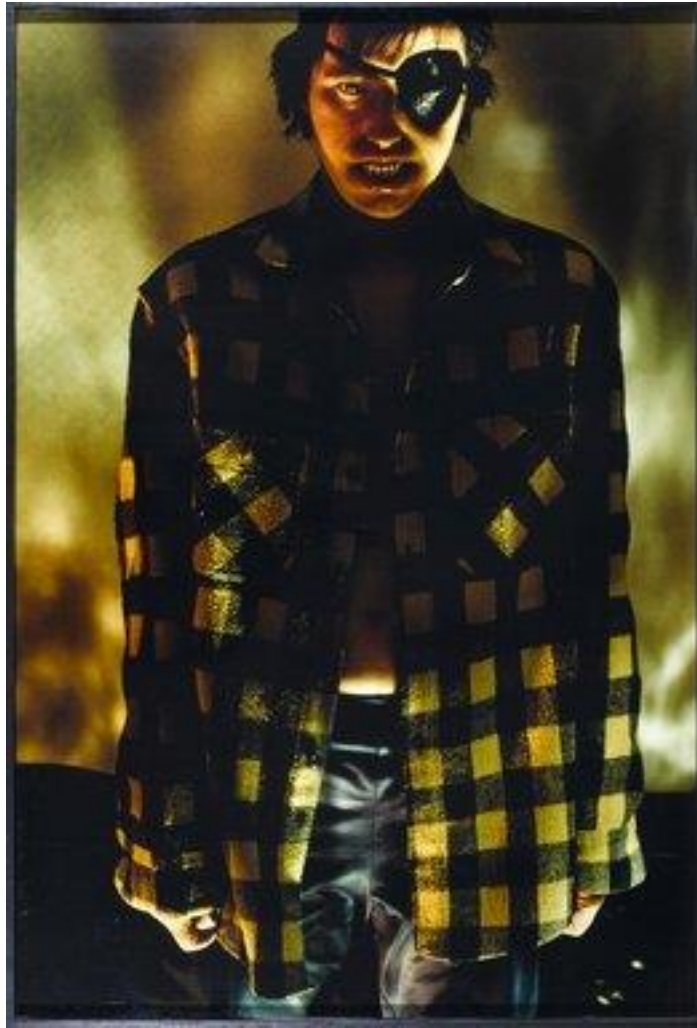


Abb. 47: Cindy Sherman, *Untitled #141*, 1985, C-Print, 182,9 x 124,5 x 7 cm, Brooklyn Museum, New York.



Abb. 48: Cindy Sherman, *Untitled #264*, 1992, C-Print, 127,2 x 190,8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Abb. 49: Cindy Sherman, *Untitled #137*, 1984, C-Print, 179,1 x 121,3 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Abb. 50: Cindy Sherman, *Untitled #361*, 2000, C-Print, 91,44 x 60,96 cm, The Broad, Los Angeles.



Abb. 51: Cindy Sherman, *Untitled #415*, 2004, C-Print, 175 x 115,3 cm, Sprüth Magers, Berlin u. a.

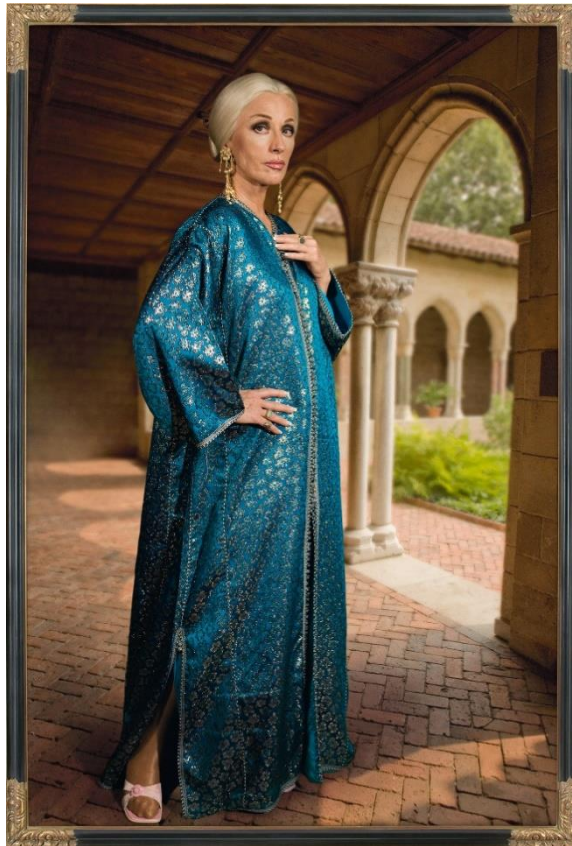


Abb. 52: Cindy Sherman, *Untitled #466*, 2008, C-Print, 246,7 x 162,4 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 53: Cindy Sherman, *Untitled #652*, 2023, Silbergelatine Print und C-Print, 101,6 x 75,6 cm, Hauser & With, New York u. a.

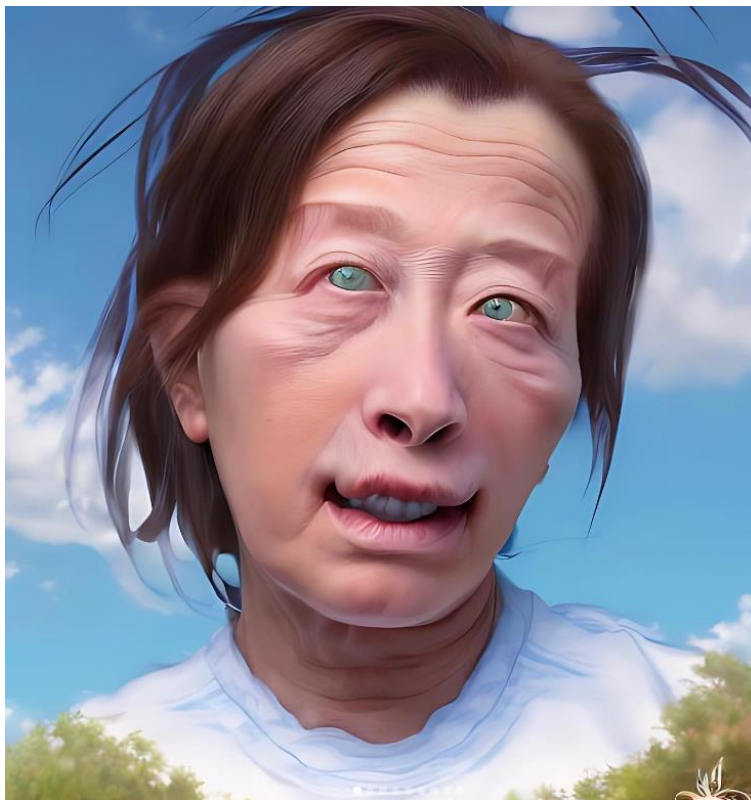


Abb. 54: Cindy Sherman, Veröffentlichung: 16.12.2022, Instagram.



Abb. 55: Francesca Woodman, *Self portrait at thirteen*, 1972/2001, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 17 x 16,9 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 56: Francesca Woodman, *A woman. A mirror. A woman is a mirror for a man*, 1975-1978/1997, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 14,5 x 14,5 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 57: Francesca Woodman, *Untitled*, 1975-1976/1997-2000, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 14,2 x 14,2 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 58: Francesca Woodman, *space²*, 1976/2001, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 14 x 14 cm, Tate Gallery of Modern Art, London.



Abb. 59: Francesca Woodman, *Untitled*, 1976, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 12,8 x 12,8 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 60: Francesca Woodman, *Untitled*, 1976-1978, S/W-Videostills, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 61: Francesca Woodman, *Fish calender*, 1977, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 11,8 x 11,5 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 62: Francesca Woodman, *Self portrait talking to vince*, 1977/1999, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 12,8 x 12,8 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 63: Francesca Woodman, *Untitled*, from *Angel Series*, 1977, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 9,3 x 9,3 cm, Tate Gallery of Modern Art, London.

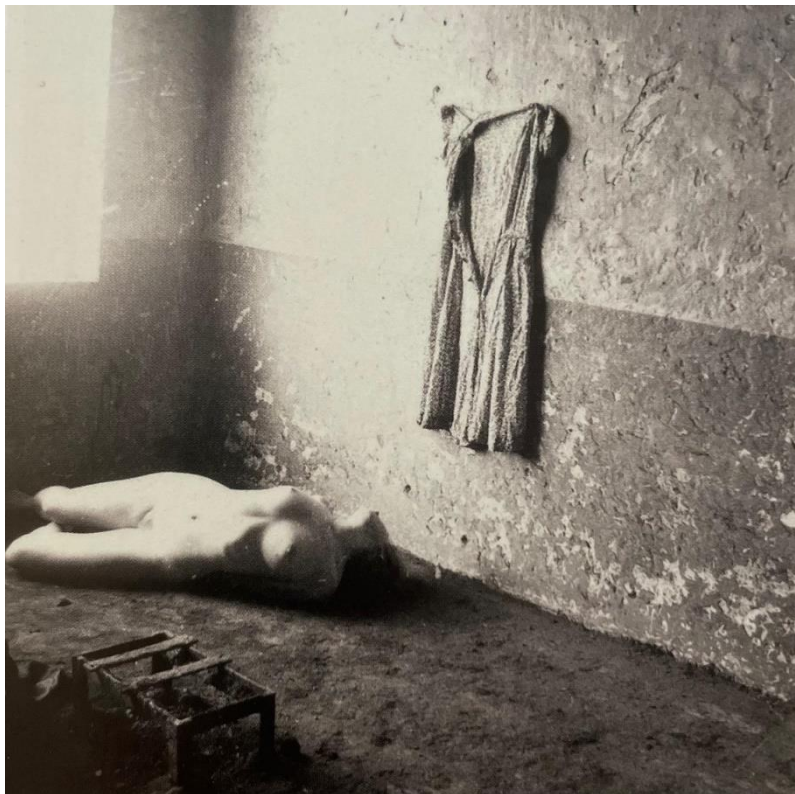


Abb. 64: Francesca Woodman, *Untitled*, 1978, 6 x 6 cm, S/W-Silbergelatinekontaktabzug, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 65: Birgit Jürgenssen, *Ohne Titel*, 1979, Polaroid, 10,5 x 8,7 cm, Estate Birgit Jürgenssen.



Abb. 66: Birgit Jürgenssen, *Ohne Titel*, 1986, Mischtechnik auf Fotopapier, 133 x 123 cm, Estate Birgit Jürgenssen.



Abb. 67: Birgit Jürgenssen, *Ohne Titel*, 1979, Polaroid, 10,5 x 8,7 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 68: Francesca Woodman, *my house*, 1976, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 14,3 x 14,3 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 69: Jan van Eyck, *Arnolfini-Porträt*, 1434, Öl auf Holz, 82 x 60cm, The National Gallery, London.



Abb. 70: Parmigianino, *Selbstbildnis mit Konvexspiegel*, um 1523/1524, Öl auf Pappelholz, 24,4 x 32,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 71: Heimo Zobernig, *Ohne Titel (Zerbrochener Spiegel)*, 1988, Spiegel auf Holzbox, 50 x 50 x 9 cm.



Abb. 72: Francesca Woodman, *Self deceit #1*, 1978/1979, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 9 x 9 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 73: Cindy Sherman, *Untitled Film Still #14*, 1978, Silbergelatineabzug, 24 x 19,1 cm, Museum of Modern Art, New York.

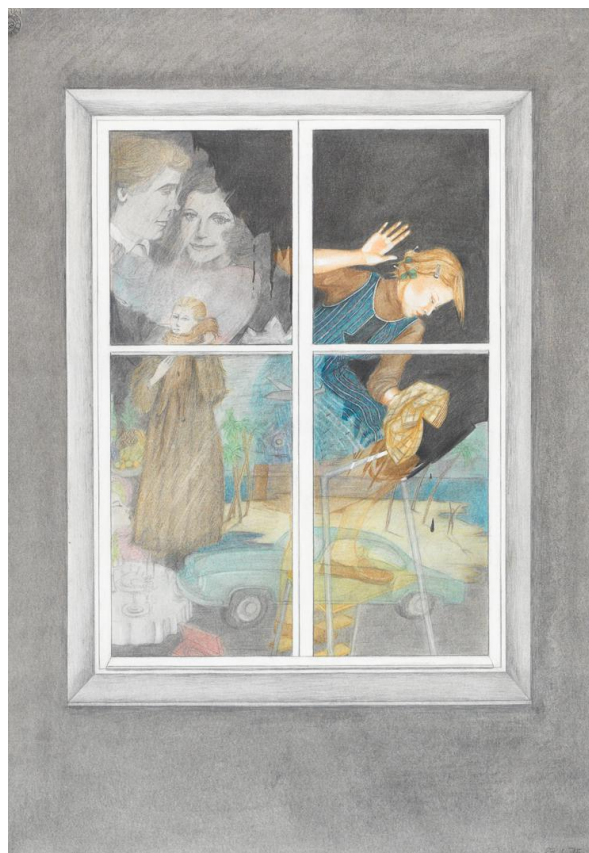


Abb. 74: Birgit Jürgenssen, *Fensterputzen*, 1975, Farbstift, Bleistift auf Büttenpapier, 62,5 x 43,5 cm, Estate Birgit Jürgenssen.



Abb. 75: Francesca Woodman, *Untitled*, 1975-1976, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 12 x 12,1 cm, Sammlung VERBUND, Wien.

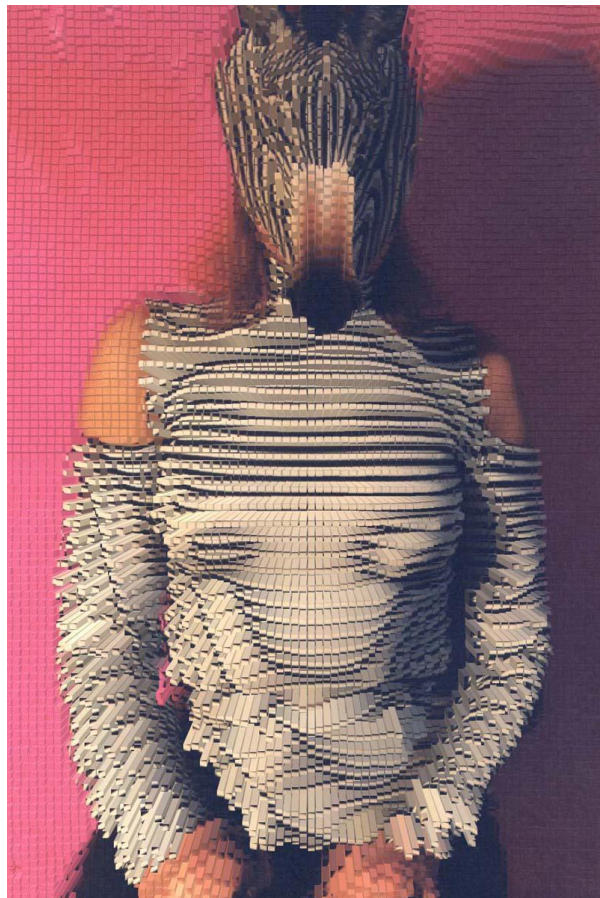


Abb. 76: Birgit Jürgenssen, *Zebra 2*, 2011, Farbfotografie auf Aluminium montiert hinter Acrylglas, 60 x 40 cm, Privatsammlung, Wien.



Abb. 77: Francesca Woodman, *Untitled*, 1980, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 78: Francesca Woodman, *About being my model*, 1975-1978/1999-2001, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 13,3 x 13,4 cm, Sammlung VERBUND, Wien.

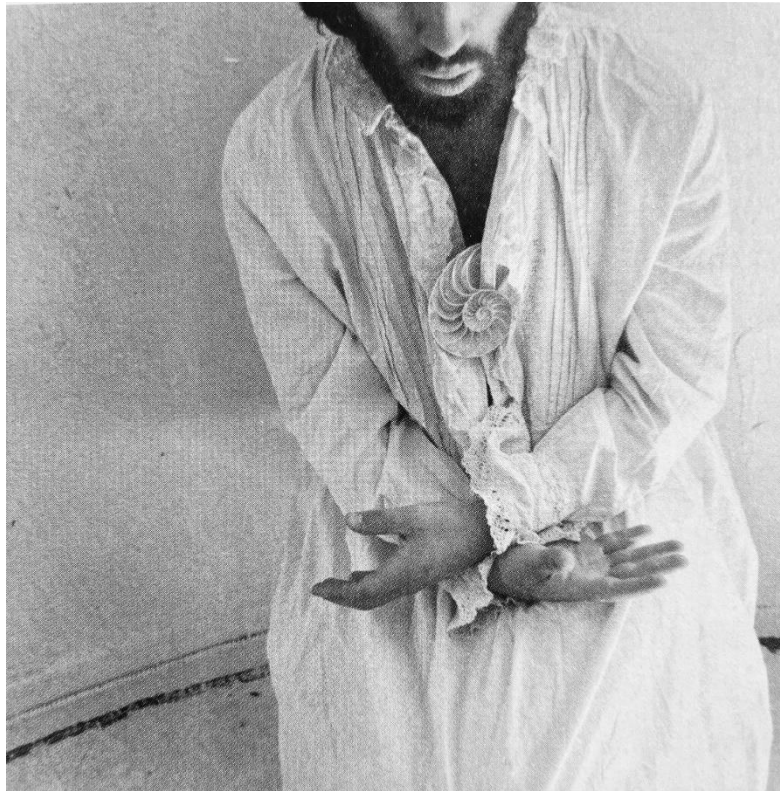


Abb. 79: Francesca Woodman, *Untitled*, 1976-1977, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, Sammlung VERBUND, Wien.

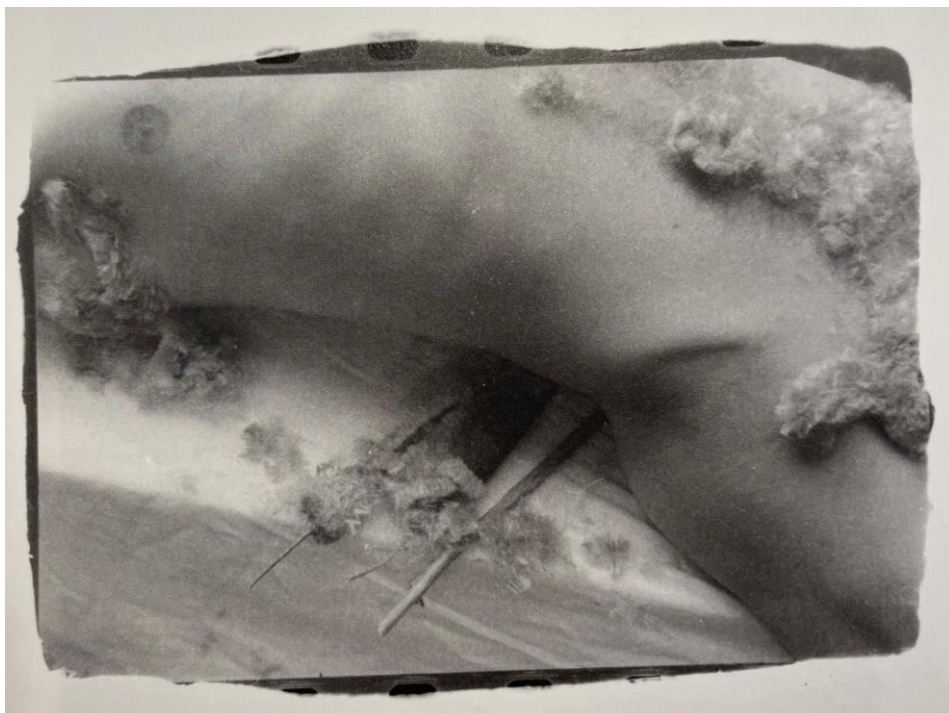


Abb. 80: Francesca Woodman, *Untitled*, 1979-1980, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 81: Aneta Grzeskykowska, *Untitled Film Stills*, 2006, C-Print, 19,2 x 24,3 cm, Art Collection Telekom, Bonn.



Abb. 82: Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-1947, Öl, Tinte auf Leinen, 91,4 x 35,6 cm, Privatsammlung, New York.



Abb. 83: Claude Cahun, *Self-Portrait (in cupboard)*, um 1932, S/W-Fotografie, Estate of Claude Cahun, Jersey Heritage Trust.

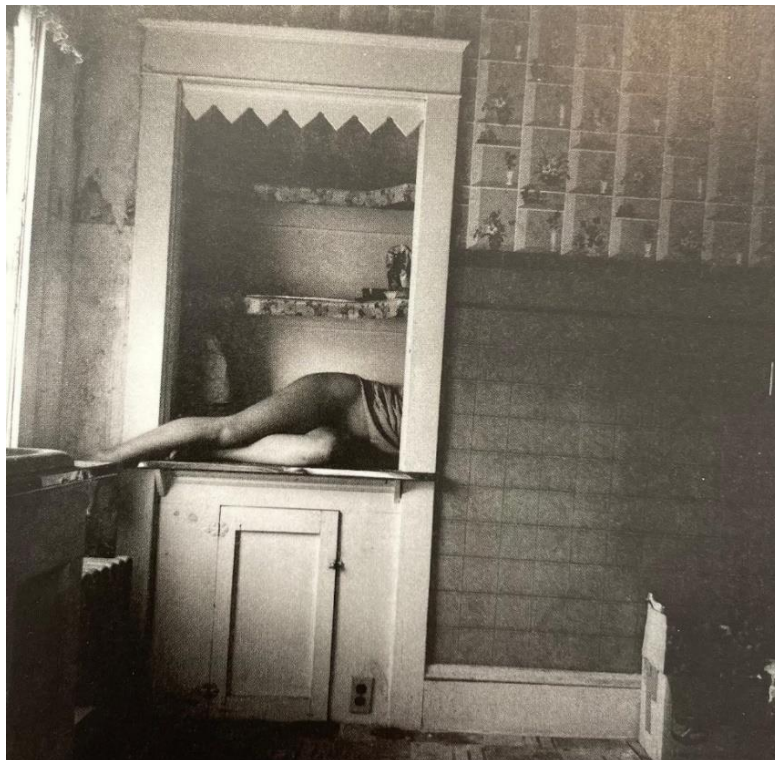


Abb. 84: Francesca Woodman, *Untitled*, 1975-1978, S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 13,1 x 13,1 cm, Sammlung VERBUND, Wien.



Abb. 85: Kirsten Justesen, *Portrait im Archiv mit Sammlung. Kleine alte Teile von Skizzen und Sockeln* (nach Claude Cahun), 2013, S/W-Fotografie, Sammlung VERBUND, Wien.

Abstract

Die Masterarbeit widmet sich der Thematik der Identität und Rollenkonstruktion im Werk der Künstlerinnen Birgit Jürgenssen (1949-2003), Cindy Sherman (geb. 1954) und Francesca Woodman (1958-1981) und stellt diese in einen umfassenden Kontext. Die Thematisierung von Identität, Rollenspiel und Sexualität erlangt durch Künstlerinnen der 1960er und 1970er Jahre im Zuge der Frauenbewegung einen immer wichtigeren Stellenwert in der bildenden Kunst. Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman und Francesca Woodman sehen ihr Schaffen jedoch nicht explizit in einem rein feministischen Kontext, vielmehr erweitern sie mit ihren Positionen das Feld fotografischer Selbstdarstellungen und weiblicher Identität. Durch das Medium der Fotografie entsteht ein Spiel mit der Identität und ein Versuch der Dekonstruktion, beispielsweise durch die „Inszenierte Fotografie“. Mittels einer Analyse und eines Vergleichs werden Parallelen und Unterschiede in deren Werk herausgearbeitet. Fragestellungen wie diese werden in der vorliegenden Arbeit behandelt: Wie kann Identität definiert werden? Wie unterscheidet sich ein Selbstportrait von einer Selbstinszenierung? Welche Mittel verwenden die Künstlerinnen um Rollen zu konstruieren und deren Identität zu verfremden? Wie ordnen sie ihre eigene Identität in ihren Werken ein oder versuchen diese zu verbergen?

Abschließend konnte erarbeitet werden, wie unterschiedlich die Künstlerinnen sich dem Thema der Identität annähern, sich jedoch in ihrer Vorgehensweise stark ähneln. Birgit Jürgenssen spielt mit der Rolle und der Identität der Frau zu jener Zeit und kritisiert dabei den „Lebensentwurf“ Hausfrau, der mit dem Verlust einer persönlichen Entfaltungsmöglichkeit und somit auch dem Verlust der eigenen Identität einhergeht. Cindy Sherman spielt in ihren selbstinszenierten Fotografien mit der Wahrnehmung der BetrachterInnen und wirft immer wieder die Frage auf, wer man selber sein möchte oder wie man sich selbst sieht. Francesca Woodman ist in ihren Fotografien auf der Suche nach ihrer eigenen Identität. Es wirkt so, als würde sich die Künstlerin in der Architektur ihrer kleinformatischen Schwarz-Weiß-Fotografien vor der Außenwelt verstecken. Die Auseinandersetzung mit der Identität und in weiterer Folge der Rollenkonstruktion geht bei allen drei Künstlerinnen mit einer Gesellschaftskritik einher und behandelt die Ungleichheiten zwischen Mann und Frau jener Zeit und die Suche nach einer eigenen Identität.

This master's thesis covers the topics of identity and role construction in the works of the artists Birgit Jürgenssen (1949-2003), Cindy Sherman (born 1954) and Francesca Woodman (1958-1981) and seeks to contextualize it comprehensively. Choosing topics around identity, role play

and sexuality became increasingly important in the art of female artists of the 1960s and 1970s in the course of the feminist movement. However, Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman and Francesca Woodman do not present their work explicitly in a solely feminist context; rather, their positions expanded on the topics of photographic self-portrayals and female identity. The medium of photography provides a platform of playing with identity and an attempts to deconstruct it, for example with 'staged photography'. Parallels and differences in their work are analysed and compared. The questions addressed in this thesis are: How can identity be defined? How does a self-portrait differ from a self-portrayal? What means do the artists use to construct roles and alienate their identity? How do they categorise their own identity in their works or try to conceal it?

In conclusion, it was possible to work out how differently the artists approach the theme of identity differently, but also how they at times are very similar in their approaches. Birgit Jürgenssen plays with the role and identity of women at the time, criticising the 'life plan' of the housewife, which coincides also with the loss of opportunities for personal development, in other words the loss of one's own identity. In her self-staged photographs, Cindy Sherman plays with the viewer's perception and repeatedly raises the question of who one would like to be or how one sees oneself. Francesca Woodman is in search of her own identity in her photographs. It is as if the artist is hiding from the outside world in the architecture of her small-format black and white photographs. For all three artists, the examination of identity and, subsequently, the construction of roles goes hand in hand with a social critique and deals with the inequalities between men and women at that time and the search for one's own identity.