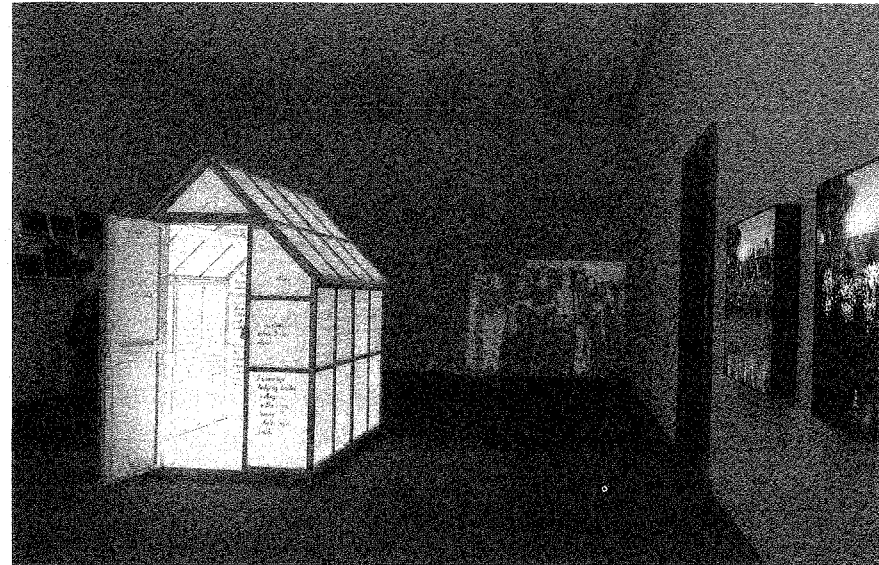


Barbara Paul **Nach dem Kanon ist vor dem Kanon?**  
**Aktuelle queer-feministische Debatten in Kunst und Wissenschaft**

**Einleitung** Die Kanonfrage gestaltet sich als kontinuierliche disziplinäre, transdisziplinäre und damit auch übergeordnet kulturelle und politische Herausforderung. Dieses zirkuläre Procedere beinhaltet nicht selten Klassifizierungen und Wertzuweisungen, die als vermeintlich unumstößliche Einordnungen angesehen werden. Im Unterschied dazu favorisiere ich eine inhärente Selbstreflexivität und -kritik als wissenschaftliches Grundprinzip. Die damit einhergehende Überzeugung der historischen und kulturellen Bedingtheit von Kunst spiegelt sich nachhaltig in der Kanondebatte wider. Vielfältige Bedeutungen und Funktionen des Begriffs Kanon finden kontinuierlich Anwendung. Deshalb gilt es, die prinzipielle Relationalität möglicher Kanones in Hinblick auf Kategorien wie Territorium, Geschlecht, Ethnizität, Religion u. v. m. zu kommentieren.

Neben der Wissenschaft, die Kanonbildungen, -verschiebungen und -verwerfungen fortwährend praktiziert, beteiligen sich auch Künstlerinnen und Künstler aktiv in ihren Werken an diesen oft hegemonial motivierten Strukturen und Taktiken von Wissensproduktionen, -vermittlungen und -kontrollen. Dabei bilden Kunst und Wissenschaft zusammengekommen einen Argumentationspool, wie bei jedem anderen Themenkomplex auch, nur dass im Fall der Kanondebatte die Verknüpfungen besonders nachhaltig wirken. Unter den Prämissen von Historizität, Prozessualität und Kontextualität erarbeiten Wissenschaft und Kunst, auch wenn dies für die Kunst in dieser Explizitheit mitunter noch immer gelegnet wird,<sup>1</sup> auf je spezifische Art und Weise Argumentationen und stellen diese der interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung.

Als ein Beispiel dafür kann eines der jüngsten Konzeptkunstwerke von Mary Kelly, *Love Songs* (2005), herangezogen werden, das eine im Zusammenhang von Kanonfrage und Feminismus interessante, da mehrschichtig argumentierende Arbeit darstellt. In dieser umfangreichen, aus vier Einzelwerken bestehenden Installation, die 2007 auf der letzten *documenta 12* in der Kasseler Neuen Galerie und zuvor 2005 in der Postmasters Gal-



1 Mary Kelly, *Love Songs*, 2005, Installation, Ausstellungsansicht: *documenta 12*, Kassel, Neue Galerie, 2007, Courtesy Postmasters Gallery, New York.

lery New York zu sehen war (Abb. 1),<sup>2</sup> werden historische und gegenwärtige Positionen des Feminismus verknüpft, deren Historizität erörtert und deren grundsätzliche und somit auch künftige Prozessualität markiert.

Im Zentrum der Installation steht ein hell erleuchtetes Haus mit Milchglasscheiben, auf denen von innen bzw. außen lesbare Texte transportiert werden. Es handelt sich um Kurzzitate aus Interviews mit Frauen verschiedener Generationen zum Feminismus, zu dessen Geschichte und Aktualität. Die befragten Frauen rekurrieren auf unterschiedliche historisch-politische Erfahrungen. Manche haben die Aktionen der Frauenbewegungen der frühen 1970er Jahre selbst mitgestaltet, andere kennen die damalige Aufbruchstimmung aus Erzählungen und Berichten. Einige der Zitate können leicht einer bestimmten Generation zugeordnet werden, sei es der älteren (z. B. „I remember thinking, WOW, a women's group! A women's anything!“), sei es der jüngeren. Wiederum andere lassen sich interessanterweise nicht eindeutig historisch verorten (z. B. „You didn't speak for others“). Die Reflexionen aus verschiedenen Zeiten vermischen sich miteinander, Positionalitäten verschieben sich und immer wieder neue Standpunkte werden ermöglicht.

Diese an sich schon verschränkten Argumentationen werden durch Selbstaussagen der Künstlerin erweitert, die auf ebenfalls erleuchteten, an den Wänden des Raumes

präsentierten Texttafeln zu lesen sind und die Erinnerungen an Demonstrationen gegen die Miss World-Wahlen 1971 enthalten. Zu sehen war außerdem ein kurzes, im Loop abgefilmtes Video *WLM Demo Remix* (2005, s/w, ohne Ton, 1:30 Min.), eine Reinszenierung eines Fotos aus den 1970er Jahren von einer Women's Liberation Movement Demonstration. Das in Bewegung versetzte, nunmehr bewegte Bild operiert mit verschiedenen Überblendungen, mit Überlagerungen, Modifizierungen und Erweiterungen. Das in der Arbeit von Mary Kelly realisierte Ereignen und Ereignen-Lassen bezeichnet Rosalyn Deutsche 2006 als eine mimetische Identifikation, die als Basis für eine weiterführende politische Beschäftigung dient.<sup>3</sup> Anhand verschiedener Spielarten des visuellen Remix werden auch politische feministische Positionen als Remix vorgestellt<sup>4</sup> und deren Bezüglichkeit und Rückbezüglichkeit, deren Aktualität und Aktualisierbarkeit modelliert.

Kontinuierliche Transformationsprozesse sind für feministische, queer-feministische und queere Argumentationen nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Wissenschaft von besonderer Relevanz, insbesondere dann, wenn es um die Wirkungsmacht von Wissen und Wissensordnungen, Wissensproduktionen und -distributionen geht. In ihrer *Diskursgeschichte des Feminismus* spricht Sabine Hark 2005 deshalb von einer „dissidenten Partizipation“, um die kontinuierlich erforderliche Selbstreflexivität zu charakterisieren.<sup>5</sup> Solch eine „dissidente Wissenspraxis“<sup>6</sup> ist auch für kunsthistorische Kanondebatten ebenso notwendig wie (immer wieder) Gewinn bringend. Eine gesteigerte Aufmerksamkeit verdient ein dementsprechend skeptisches Argumentations- und Handlungsverhalten im Kontext gegenwärtiger Praxen, in denen Gender nicht mehr länger allein als Struktur-, sondern vermehrt auch als Wissenskategorie operationalisiert wird.<sup>7</sup>

Eine Reihe von Unterscheidungen des Kanonbegriffs wurde bislang in disziplingeschichtlichen Untersuchungen getroffen, verschiedene Blickwinkel wurden nicht nur auf dem Marburger XXX. Deutschen Kunsthistorikertag 2009 diskutiert, sondern auch schon zuvor beispielsweise seitens der Literaturwissenschaft. *Kanon Macht Kultur* lautete Mitte der 1990er Jahre der Titel eines germanistischen Symposiums, das den Fokus auf die Frage von Macht und Machtverhältnissen richtete.<sup>8</sup> Renate von Heydebrand resümiert als Herausgeberin des zugehörigen Tagungsbands nach über 600 Seiten, dass es neben etwa dem „materiale[n] Kanon“, dem „Deutungskanon“ oder den „repräsentierende[n] Kanones“, die von nationalen oder politischen Einheiten eingefordert würden, schließlich doch immer wieder um den „Kernbegriff ‚Kanon‘“ gehe.<sup>9</sup> Darunter versteht Heydebrand eine „[...] Menge von Werken und Autoren, denen unabhängig von ihrer tatsächlichen Bekanntheit und Beliebtheit innerhalb einer Gemeinschaft (Nation, Gruppe, Institution) ‚Wert‘ unterstellt“ werde.<sup>10</sup>

Unter diesen machtpolitischen Prämissen, die wesentlich mit normativierenden und normalisierenden Taktiken operieren, habe ich für meine folgenden Ausführungen deshalb drei Perspektiven ausgewählt:

1. *Feministische Modifizierungen der Kanonfrage*, erörtert am Beispiel von Griselda Pollock und ausgewählten Texten aus den Jahren 1999 bis heute;
2. *Kanon und Normalität/en: queere Kritik*, die als Anti-Normalisierungspolitik für dringend notwendige Kontingenzen streitet;
3. *Kanon als Fetisch und die Kategorie Whiteness*, die als oft unmarkiertes und universell gültiges Ordnungsraster funktionalisiert wird, um Privilegien zu sichern.

**1. Feministische Modifizierungen der Kanonfrage** Griselda Pollock beschäftigt sich ebenso wie einige andere Wissenschaftlerinnen spätestens seit den 1990er Jahren ausführlich mit Kanonfragen. In ihrem 1999 veröffentlichten Buch *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's History* engagiert sie sich im Sinne gleichberechtigter Erweiterungen für „*inscriptions in the feminine*“.<sup>11</sup> Unter Bezugnahme auf psychoanalytische Theorieansätze beabsichtigt die Autorin, für die unterdrückte präödiopale Mutterfigur im Vergleich zur dominanten Vaterfigur eine nicht-subordinate Position zu etablieren. Dabei plädiert sie nicht für ein Entweder-Oder, sondern für Anreicherungen, die durch die Sichtbarmachung und Ausdifferenzierung auch des ‚Weiblichen‘ erzielt werden.<sup>12</sup>

In ihrem Buch *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, space and the archive* aus dem Jahre 2007 baut Griselda Pollock ihre Argumentation weiter aus, indem sie ein extensives Zusammenfügen und Zusammenlesen von Bildern präsentiert. Dieses Verfahren enthält eine Vielzahl an Betrachtungs- und Lektüreangeboten, indem gezielt eingesezte, visuelle Verbindungen und Narrationen verhandelt und in immer wieder neue Korrespondenzen gebracht werden; der Schwerpunkt liegt hierbei auf geschlechterdifferenten Gewaltdiskursen. Detailliert diskutiert Griselda Pollock anhand von „virtual exhibition“ und „virtual feminist museum“ Strukturebenen des Visuellen, deren Ermöglichkeiten und Verunmöglichkeiten und setzt diese in Beziehung zur „pictorial memory“.<sup>13</sup> Im Rahmen eines Vortrags in Oldenburg 2009 spricht sie dann von einem zu erarbeitenden „expanded feminist atlas of visual memory“.<sup>14</sup> Was bedeutet diese Arbeitsweise mit Bedeutungskodierungen und Wissenstransferierungen methodologisch für Wissensproduktionen, -distributionen und -archivierungen, für Korrespondenzen von und zwischen Bildern, für mögliche Resignifizierungsprozesse und schließlich für die Kanonfrage?

Das von Griselda Pollock praktizierte Verfahren des Neu-Zusammenfügens und -lesens von Bildern ist zum einen aufgrund der Diskussion modifizierter visueller Konstel-

lationen interessant. Zum anderen ist die Vorgehensweise meiner Meinung nach gerade deswegen auch zu problematisieren, weil es möglicherweise, zugespitzt formuliert, zugleich um einen neuen Kanon oder so etwas wie einen sich insgeheim etablierenden feministischen Kanon geht. Ein sich insgeheim etablierender Kanon kann sich rasch, um die psychoanalytische Denkfigur des Unheimlichen aufzugreifen, in einen unheimlichen Kanon transformieren, und dies in dem Sinne, dass dieser explizit gar nicht gewollt ist. Gegenüber dieser Kritik an einer un/heimlichen Kanonbildung ließe sich einwenden, dass gerade das Projekt „virtual feminist museum“ bzw. „feminist atlas“ in Verbindung mit einem „innovative rewriting“ steht.<sup>15</sup> Allerdings lässt sich der Eindruck einer neuerlichen Kanonbildung nicht ganz zerstreuen, berücksichtigt man etwa nur die zahlreichen Bildertableaus im Buch von Griselda Pollock mit durchaus fixierendem Charakter.<sup>16</sup> Deshalb sollte meines Erachtens weitaus stärker als dies, soweit ich sehe, durch Griselda Pollock momentan vielleicht umgesetzt wird, die Selbstreflexivität und Selbstkritik als Motor und Motivation wissenschaftlichen Arbeitens lebendig gehalten werden. Kontinuierliche Transformationsprozesse sind zu praktizieren, wie ich auch in meinem Buch *FormatWechsel. Kunst, populäre Medien und Gender-Politiken* aus dem Jahre 2008 argumentiert habe.<sup>17</sup> Der Terminus Formatwechsel fungiert dabei als operativer Begriff, insofern als mit dem ersten Wortteil die systematisierende Perspektive impliziert und mit dem zweiten Wortteil ihr notwendiger Prozesscharakter markiert wird. Ziel ist, die hegemoniale Wirkungsmacht von Wissen und Wissensordnungen programmatisch in Bewegung zu halten. Damit recurriere ich auf aktuelle queer-feministische und queere Debatten.

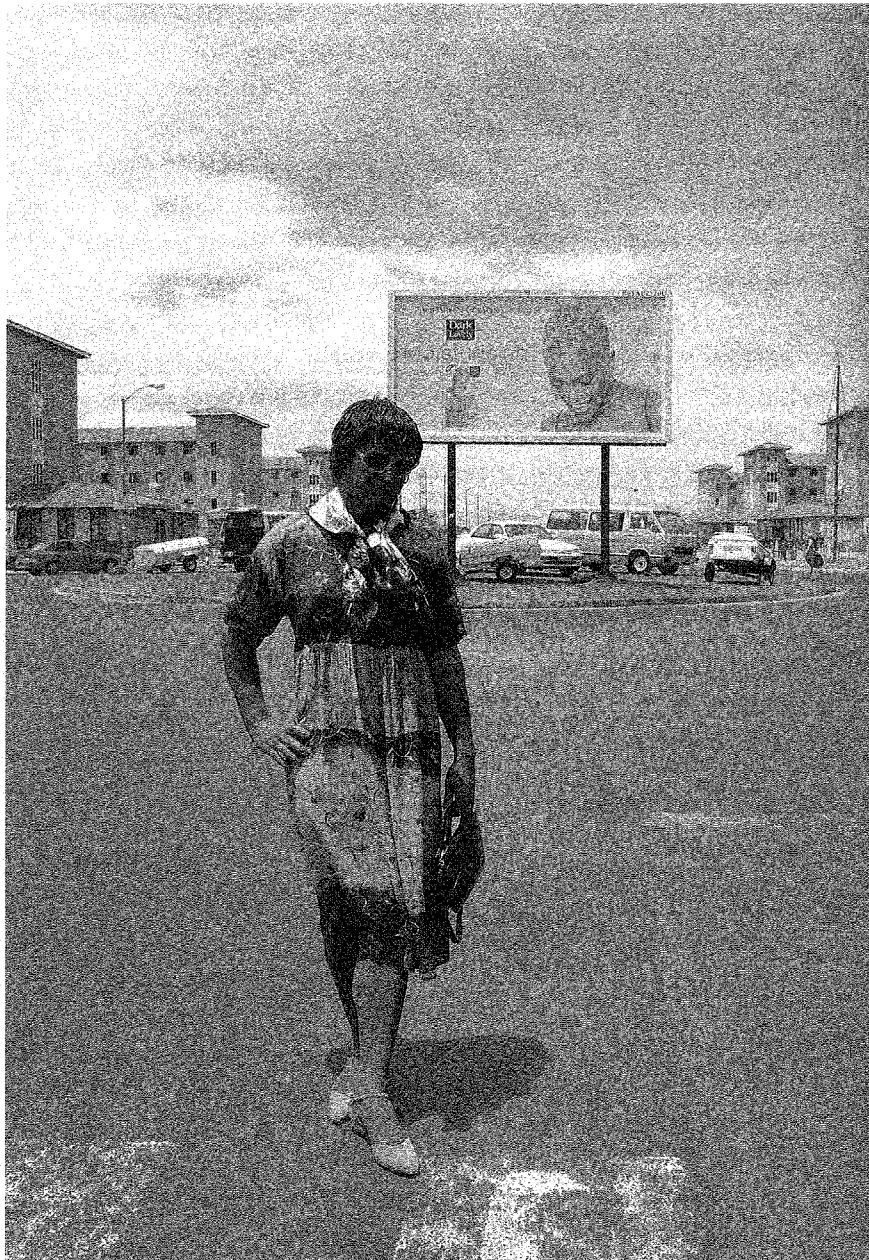
**2. Kanon und Normalität/en: queere Kritik** Es ist eine ausgemachte Perspektivierung der Queer Theory und kunstwissenschaftlicher Queer Studies, grundsätzlich identitätskritisch zu argumentieren und zusätzlich zu Geschlecht (*gender*) und Geschlechtszugehörigkeit (*sex*) auch die Kategorie Sexualitäten zu analysieren und im Kontext diskursiv wirksamer Heteronormativität als zu problematisierende Bezugsgröße für ein einflussreiches Privilegiensystem zu kommentieren. Queere Argumentationen – stellvertretend seien etwa Annemarie Jagose, Sabine Hark und Antke Engel, Judith Halberstam und Renate Lorenz, das von Sigrid Adorf und Kerstin Brandes herausgegebene Heft „Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory“ der Zeitschrift *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* (Juni 2008) und der von Johanna Schaffer und mir herausgegebene Sammelband *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken* (2009) genannt – zielen „auf die Demontage normativer, normalisierender und identitätslogisch operierender“ (Zwangs-)Regime“.<sup>18</sup> Die Queer Studies arbeiten somit dagegen an, dass nicht immer

wieder neue Normativitäten produziert werden – und dies womöglich noch mit Alleinstellungsmerkmal. Statt dessen engagieren sie sich für unterschiedliche, aber stets gleichberechtigte Normalitäten.<sup>19</sup> Im Feld visueller Kultur sind vor allem die Möglichkeiten queerer Argumentationen als visuelle politische Praxis zu erproben und zu diskutieren.<sup>20</sup>

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die Systematisierung von Kunst abseits herkömmlicher binärer Kodierungsgewohnheiten umzuarbeiten. Es sollen nicht die notwendigen, da verständlichen Bestrebungen, Kunst zu systematisieren, in Abrede gestellt werden. Wohl aber ist eine Herangehensweise zu favorisieren, die sich für nicht-geschlechteridentitäre Kategorien als Ermöglichungen einsetzt. Solch eine queere Perspektivierung – auch im Sinne von Perspektive als Sehen bzw. Perspektive und Sehen als Relektüren und Resignifizierungen – widerspricht identitären Festlegungen und normativen Fixierungen, insbesondere solchen, die auf der Basis von Geschlecht, Geschlechtszugehörigkeit und Sexualitäten vorgenommen werden. Unter diesen Blickwinkeln sind entsprechende Transformationen anzustreben, die letztendlich auch den „Kernbegriff Kanon“ (Heydebrand) aufgrund eines verminderten Wertigkeitspotenzials obsolet werden lassen (können).

Bei der Favorisierung von Kontingenzen, produktiver Vielfalt, Uneindeutigkeiten und Paradoxien als konzeptionell flexible Umdeutungen geht es immer um Normalitäten im Plural. Als zentrale Diskursformation ist der Normalismus, wie zunächst vor allem seit den 1990er Jahren Jürgen Link in Verbindung mit Kollektivsymboliken dargelegt hat,<sup>21</sup> deshalb wichtig zu analysieren, weil damit Hierarchisierungen und Exklusionen immer wieder regulierend zu begründen versucht werden. Eine Unterscheidung zwischen Normativitäten und Normalitäten ist sinnvoll, denn Normativität ist dem Handeln stets „präexistent“, Normalität dem Handeln jedoch „postexistent“. Vornehmlich diejenigen Normen sind dem Handeln „präexistent“, die mit Sanktionen gekoppelt sind, wodurch die Aufrechterhaltung der besagten Norm gestärkt und meist garantiert wird. Normalität als historisch-konkreter Parameter ist hingegen dem Handeln vor allem „postexistent“.<sup>22</sup> Normalität wird in einem jeweiligen Kontext etabliert und kann günstigstenfalls auch verändert werden. Darin besteht eine Chance, auch für die Argumentationen von Kunst.

Als ein Kunstwerkbeispiel mit Veränderungs- oder doch zumindest Relativierungspotenzial in geschlechterpolitischer und ethnisch bedingter Hinsicht sei auf eine Arbeit des südafrikanischen Künstlers Zwelethu Mthethwa verwiesen. In seiner 2003 entwickelten Fotografieserie *Ticket To The Other Side* (2003)<sup>23</sup> thematisiert er den kodierten und kodierenden Spielraum von Öffentlichkeiten, Lebenskontexten und Handlungsmöglichkeiten. Indem er gängige Erfahrungsmuster und Grenzziehungen verschiebt und veruneindet, modelliert er diese als paradigmatisch offene Struktur. In der ersten Arbeit dieser



2 Zwelethu Mthethwa, *Ticket To The Other Side, No. 1 (Detail)*, 2003, Cibachrome print, 92 x 126 cm, Courtesy of the Artist.

Serie, No. 1 (2003, Cibachrome print, 92 x 126 cm, Wien, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig; Abb. 2), erscheint, wenn man so will und den noch immer weit verbreiteten Geschlechterrollen folgt, ein an sich weißer Mann als schwarze Frau, realisiert mit den transvestischen Mitteln Kleidung, Schminke und Pose. Diese Inszenierung im Bildvordergrund, vom Künstlerkollegen Beezy Bailey performt, wird mit der Plakatwerbung im Hintergrund kontrastiert, in der eine schwarze Frau mit blond gefärbten Haaren zu sehen gegeben wird. Mit Hilfe von Kosmetik bzw. der chemischen Industrie und speziell der Firma Softsheen Carson, die sich auf ihrer Homepage als „the number one ethnic haircare brand in the world“ anpreist,<sup>24</sup> sowie der Produktserie „Dark and Lovely“ und dem feuchtigkeitspendenden Färbemittel („Moisturizing hair colour“)<sup>25</sup> wird die neue Haarfarbe erzielt, die ‚von Natur aus‘ als weißhäutig klassifizierten Personen zu eigen ist. Die oft angenommene, bloß vermeintliche Wichtigkeit von geschlechter- und ethnisch bedingten Zuordnungen wird durch die Kontrastierung und die aufgezeigten vielfältigen Wege der Veränderung zusehends untergraben. So bleibt denn auch programmatisch unklar, wo sich eigentlich die, wie es im Titel heißt, ‚andere Seite‘ befindet. Über die Vorstellung vom Ticket wird der Prozess von Ermöglichungen unterstrichen.

**3. Kanon als Fetisch und Whiteness** In einem weiteren Schritt sind verschiedene Funktionen von Kanonformationen in den Blick zu nehmen. Aufgrund der Ausgrenzung so genannter ‚nicht-westlicher‘ Kunst unterscheidet Christopher B. Steiner in der Zeitschrift *Art Bulletin*, die 1996 dem Thema „Rethinking the Canon“ eine Artikelserie widmete, neben dem Kanon als Container und Ware vor allem den Kanon als „Fetisch“. <sup>26</sup> Es ist Gewinn bringend, Kanon als Fetisch und damit als einen Ersatz für etwas ‚Anderes‘, auch Abwesendes einschließlich der damit verbundenen Mythenbildung aufzugreifen. Diese Kanonals-Fetisch-Beziehung lässt sich in Hinblick auf euro- und nordamerikazentrische Ordnungssysteme dahingehend ummünzen, dass *Whiteness* vielfach als unmarkierte und universelle, jedoch stets konstitutive Kategorie zwecks Privilegiensicherung funktionalisiert wird. Aus diesem Grund wirkt *Whiteness* in hohem Grade fetischisierend.

Die gegenwärtige neuerliche und spezifische Internationalisierung des Kunstbetriebs eröffnet zwar lokal entwickelten Themen eine größere übergeordnete Aufmerksamkeit. Zugleich werden jedoch nicht selten dominante eurozentrische Paradigmen reaktiviert, die auf die Begründung der Kunstgeschichte als eigenständiges universitäres Fach im späten 19. Jahrhundert und das damalige euro- und androzentrische hierarchisierende Wissenschaftskonzept zurückgehen und lange Zeit von der Disziplin Kunstgeschichte als Institution autorisiert wurden (und mitunter noch immer werden).<sup>27</sup>

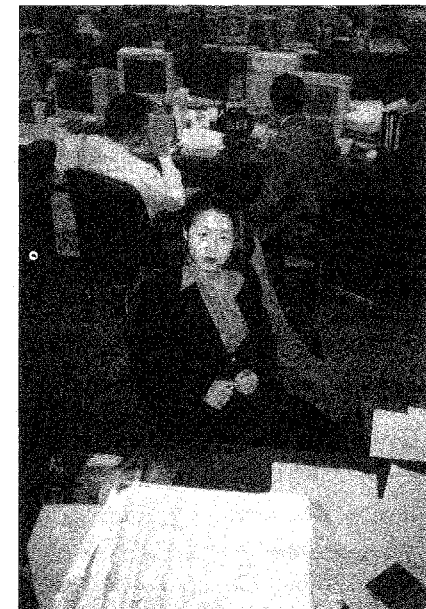


Auch in unseren Breiten sind vor diesem Hintergrund seit einigen Jahren Fotografien etwa von Destiny Deacon vermehrt in Ausstellungen zu sehen.<sup>28</sup> Die australische indigene Künstlerin reagiert auf die politisch schwierige, post- und/oder neokoloniale Situation in ihrem Land mit Arbeiten, in denen sie ein extremes Spannungsverhältnis entlang der Herrschaftsachsen Gender, Ethnizität und *Whiteness* markiert. Zudem verwendet sie als Bildmotiv immer wieder Puppen, die indigene Mädchen repräsentieren.<sup>29</sup> Die Fotografie *Last Laugh* (2004, Polaroid/Lightjet Druck, 80 × 100 cm, Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney; Abb. 3) beispielsweise zeigt drei Frauen, zwei indigene und eine weiße. Bei genauerem Hinsehen beginnt das Lachen, das die drei Frauen zunächst zu verbinden scheint, zwischen Amusement und Rangelei zu oszillieren; aus dem Lachen wird ein Schreien. Die weiße Frau in der Mitte wird offenbar von den beiden außen stehenden indigenen Frauen attackiert und versucht sich deshalb zu wehren, indem sie etwa an der Halskette der Frau zu ihrer Linken zieht. Diese Offenheit der Szene korrespondiert mit dem Titel, der unbeantwortet lässt, wer zuletzt lachen wird. Schließlich fällt der Blick auf die Puppe. Gewaltsam und lieblos unter den Arm der einen indigenen Frau geklemmt, wird sie selbst Teil der Rangelei, in dem sie nicht nur per se, sondern aufgrund des wie abgeknickt herunterhängenden Kopfes auch durch die konkrete Körpersprache leblos, ja fast wie tot wirkt. Die beiden indigenen Frauen scheinen sich stellvertretend an der weißen Frau, die sie im wörtlichen und übertragenen Sinne in die Zange nehmen, für die oft gewaltsam umgesetzte und hartnäckig verteidigte Dominanz der Weißen zu rächen. Das Ordnungsraster *Whiteness* wird von Destiny Deacon über die Hautfarbe visuell eingeführt<sup>30</sup> und anhand einer konkreten, aber wie zufällig ausgewählten Frau narrativiert.

Auf eine andere, narrativ ebenfalls subtile Art und Weise thematisiert auch die in Süd-Korea geborene, in New York lebende Künstlerin Nikki S. Lee das Thema *Whiteness* als unausgesprochene und wirkungsmächtige Norm. In ihrer Fotografieserie *The Yuppie Project* (1998), in der sie sich explizit auf Young Urban Professionals, nicht etwa auf Juppies oder Buppies für Japanese bzw. Black Urban Professionals bezieht,<sup>31</sup> integriert sie sich visuell so unauffällig und beiläufig wie möglich in einen in den 1990er Jahren vielfach von Weißen dominierten Yuppie-Kontext. So mischt sich die Künstlerin vorzugsweise unter Banker an der Wall Street, zu denen sie sich beim Essen, auf der Straße oder bei der Arbeit gesellt. Die einzelnen inszenierten Situationen besitzen einen hohen Grad an Selbstverständlichkeit. In No. 18 der Serie (1998, Fujiflex Print, 67 × 51 cm, Courtesy Leslie Tonkonow Artworks + Projects; Abb. 4) etwa bildet Nikki S. Lee schließlich das eigentliche Zentrum des Bildes, aus dem sie die Betrachtenden selbstbewusst anschaut. Sie hat offenbar den Arbeitsplatz Börse für sich okkupiert und ist von ihrer sich visuell er-



3 Destiny Deacon, *Last Laugh*, 2004, Polaroid/Lightjet Druck, 80 × 100 cm, Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney.



4 Nikki S. Lee, *The Yuppie Project, No. 18*, 1998, Fujiflex Print, 67 × 51 cm, Courtesy Leslie Tonkonow Artworks + Projects.

arbeiteten Position nicht mehr wegzudenken. Die weißen männlichen Kollegen sind nur mehr anonymisiert und stereotypisiert von der Seite bzw. von hinten zu sehen und fast zu Staffagefiguren mutiert. Bei Nikki S. Lee wird ebenso wie bei Destiny Deacon die Kanonals-Fetisch-Beziehung mit Blick auf die Kategorie *Whiteness* umgemünzt, setzen doch deren Bildstrategien herkömmliche, oft unhinterfragte und verschleierte Dominanzen außer Kraft. Nicht-Weißsein fungiert als Vehikel für De- und vielfältige Re-Normalisierungen.

**Schluss: Nach dem Kanon ist nicht vor dem Kanon** Disziplinär sind nach wie vor konkurrierende Prozesse zu beobachten, den ‚richtigen‘ Kanon im Sinne eines „Kernbegriff [s], Kanon“ (Heydebrand) zu finden und zu etablieren. Auf den einen Kanon folgt ein weiterer und wieder ein weiterer. Brauchen wir aber den Kanon und/oder die Kanones tatsächlich noch als „Gültigkeitsvorstellungen“, wie der Verband Deutscher Kunsthistoriker e.V. zunächst in seinem Call for Papers und dann auch in seinem Tagungsreader „Kanon“ formuliert?<sup>32</sup> Die titelgebende Frage des vorliegenden Aufsatzes zielt demgegenüber auf produktive Ambivalenzen und Paradoxien und damit in Folge machtvoller normativer Implikationen konzeptionell auf keinen Kanon. Im queer-feministischen Sinne plädiere ich vielmehr für eine verstärkte selbstkritische Beweglichkeit und Prozessualität von Argumentationen, die durch Politik und Kultur, Theorie und Aktion mit bedingt werden.

Unter diesen Prämissen ist zu resümieren, dass 1. feministische Modifizierungen aus gender-politischen Gründen notwendig sind und eine fortwährende Revision als Prinzip mit einzulösen ermöglichen. Die queere Kritik an Kanonbildungen zielt darüber hinaus 2. auf vielfältige und kontingente Normalitäten, insbesondere auch in Hinblick auf die Kategorie Sexualitäten. Die auf die Strukturkategorie *Whiteness* umgemünzte Kanon-als-Fetisch-Beziehung gewinnt 3. eine dekonstruktive Funktion und lässt sich insofern mit dem Ziel operationalisieren, die De-Kanonisierung von *Whiteness* voranzutreiben.

Schon 1998 hatte Renate von Heydebrand gefordert, die Leistungen zumindest einer „Kanonpluralität“, wenn nicht sogar noch besser die eines „Kanonverzichts“ genauer zu analysieren.<sup>33</sup> Das Potenzial eines Kanonverzichts sollte meines Erachtens über die von mir behandelten drei Aspekte hinausgehend weiter diskutiert werden, denn nach dem Kanon muss vielleicht doch nicht immer unbedingt vor dem Kanon sein. \_\_\_\_\_

**1** Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, auch historisch, vgl. u. a. jüngst Dieter Mersch, Michaela Ott, Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft, in: Dies. (Hg.), *Kunst und Wissenschaft*, München 2007, S. 9–31 und die einzelnen Aufsätze des Sammelbandes.

**2** Weitere Abb. u. a. in: *Kunstforum international* 187 (Aug.-Sept. 2007): *Die Documenta 12*, S. 270–273 und *Bilderbuch [documenta Kassel 16/06–23/09 2007]*, hg. von Roger M. Buergele und Ruth Noack, Köln 2007, S. 85–87 [ohne Nennung des Künstlerinnennamens und Werktitels].

**3** Rosalyn Deutsche spricht mit Drucilla Cornell („Rethinking the Time of Feminism, 1994) von „enact“, vgl. Rosalyn Deutsche, *Not-Forgetting: Mary Kelly's Love Songs*, in: *Grey Room. Architecture – Art – Media – Politics* 24 (Sommer 2006), S. 26–37, hier S. 36.

**4** Ebd., S. 32: „Politics as a remix“.

**5** Sabine Hark, *Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus*, Frankfurt a. M. 2005, S. 67 und öfter.

**6** Ebd., S. 390.

**7** Ebd., S. 16 und Barbara Paul, *FormatWechsel. Kunst, populäre Medien und Gender-Politiken/Format-Change. Art, Popular Media and Gender Politics*, Wien 2008 (Linzer Augen Bd. 2), S. 68.

**8** Renate von Heydebrand (Hg.), *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte äs-*

*thetischer Kanonbildung*, Stuttgart/Weimar 1998. Auch von kunstwissenschaftlicher Seite liegt eine Reihe von Untersuchungen zur Kanonfrage vor, vgl. u. a. *The Art Bulletin* 78 (1996), Nr. 2/Juni, Themenschwerpunkt: *Rethinking the Canon* und *Kunstforum International*, Bd. 162, Nov./Dez. 2002, Themenschwerpunkt: *Über das Kanonische*.

**9** Renate von Heydebrand, *Kanon Macht Kultur – Versuch einer Zusammenfassung*, in: Heydebrand (wie Anm. 8), S. 612–625, hier S. 613 und S. 615.

**10** Ebd., S. 613. Dabei betont Heydebrand den Unterschied etwa zu Kunstwerklisten in Curricula.

**11** Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's History*, London/New York 1999, S. 19, Hervorhebung im Original.

**12** Ebd., S. 18.

**13** Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, space and the archive*, London/New York 2007, besonders S. 11ff und auch S. 25.

**14** Griselda Pollock, *Gaspung at Violence: The Body's Breath at Bernini's Daphne and Apollo*, Vortrag gehalten im Rahmen von „ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung. Ein Symposium für Silke Wenk“, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 10. Januar 2009.

**15** Ebd.

**16** Pollock (wie Anm. 13) stellt auch visuell Bezüge her u. a. zu Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*, und André

Malraux, *Le Musée Imaginaire*, vgl. etwa S. 7, Abb. 1.3 und 1.4.

**17** Paul (wie Anm. 7), besonders S. 56 und S. 68.

**18** Barbara Paul und Johanna Schaffer, Einleitung. *Queer als visuelle politische Praxis / Introduction: Queer as a Visual Political Practice*, in: Dies., Johanna Schaffer (Hg.), *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken / Queer Added (value)*, *Visual Culture, Art, and Gender Politics*, Bielefeld 2009, S. 7–19 und 20–33, hier S. 16, Anm. 1.

**19** Politisch wichtige Verknüpfungen diskutieren u. a. Gabriele Dietze, Elahe Hashemi Yekani, und Beatrice Michalis, „Checks and Balances“. Zum Verhältnis von Intersektionalität und Queer Theory, in: Katharina Walgenbach, Gabriele Dietze, Antje Hornscheidt und Kerstin Palm, *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, Opladen u. a. 2007, S. 107–139.

**20** Paul/Schaffer (wie Anm. 18) und die einzelnen Beiträge des Sammelbandes.

**21** Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Opladen 1997, 3., ergänzte, überarbeitete und neu gestaltete Auflage, Göttingen 2006.

**22** Ebd. und Jürgen Link, *Normal/Normalität/Normalismus*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2002, S. 538–562, hier S. 539.

**23** *Ausst.-Kat. Why Pictures Now. Fotografie, Film, Video heute*, hg. vom Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2006, S. 132–133; auch *Quer. Fotos für die Pressefreiheit* 2006, hg. von Reporter ohne Grenzen, Berlin 2006, S. 12–19.

**24** [http://www.softsheen-carson.com/\\_us/\\_en/aboutus/](http://www.softsheen-carson.com/_us/_en/aboutus/) (zuletzt gesehen 24.08.2009).

**25** Vgl. den Text auf dem Plakat innerhalb der Fotografie von Zwelethu Mthethwa.

**26** Christopher B. Steiner, *Can the Canon Burst?*, in: *The Art Bulletin* 78 (1996), Nr. 2/Juni: *Rethinking the Canon*, S. 213–217, hier S. 217.

**27** Zu diesem Themenkomplex vgl. auch Barbara Paul, *Schöne heile Welt(ordnung). Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst*, in: *Kunst der Welt oder Weltkunst? Die Kunst in der Globalisierungsdebatte*, hg. von Detlef Hoffmann,

Rehberg-Loccum 2003 (Loccumer Protokolle 21/02), S. 27–60 und in: *kritische berichte* 31 (2003), H. 2, S. 5–27.

**28** Vgl. u. a. Hildegund Amanshauser, „Blak lik mi“. *Interview with/mit Destiny Deacon*, in: *Camera Austria*, Nr. 90/2005, S. 25–36.

**29** Zum Motiv der Puppe, des Unheimlichen und des Monströsen bei Destiny Deacon vgl. Barbara Paul, *Über\_Format. Monstrosität, Whiteness und Gender in Kunst und Medien heute*, in: *Körperfarben – Hautdiskurse. Ethnizität und Gender in den medialen Techniken der Gegenwartskunst*, hg. von Marianne Koos, *FrauenKunstWissenschaft* (2007), H. 43, S. 70–82, hier S. 75–77. Zur Puppe und visuellen Kultur vgl. u. a. *Ausst.-Kat. Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, hg. von Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora, *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf* 1999.

**30** Dass *Whiteness* nicht als Pigmentierung, sondern als Strukturkategorie zu verstehen ist, wurde zu recht verschiedentlich betont, u. a. von Katharina Walgenbach, *Weiß Dominanz – Zwischen struktureller Unsichtbarkeit, diskursiver Selbstaffirmation und kollektivem Handeln*, in: Sylke Bartmann, Karin Gille und Sebastian Haunss (Hg.), *Kollektives Handeln. Politische Mobilisierung zwischen Struktur und Identität*, Düsseldorf 2002, S. 123–136 und Isabel Miko Iso, *Weiss – wie Schneewittchen*, in: *Olympie. Feministische Arbeitshefte zur Politik* (Juni 2008), H. 27: *Postkolonialismus. Logik und Perspektiven*, S. 7–19.

**31** Vgl. Maurice Berger, *Picturing Whiteness: Nikki S. Lee's Yuppie Project*, in: *Art Journal* 60 (2001), Nr. 4/Winter, S. 55–57, hier S. 55 und wiederabgedruckt unter dem Titel: *White Privilege*. Nikki S. Lee, in: *Ausst.-Kat. White. Whiteness and Race in Contemporary Art*, hg. von Maurice Berger, *University of Maryland Baltimore* 2004, S. 59–61.

**32** Georg Satzinger, *Herzlich Willkommen zum 30. Deutschen Kunsthistorikertag*, in: *Kanon. XXX. Deutscher Kunsthistorikertag*, *Universität Marburg*, 25.–29. März 2009, *Tagungsband*, S. 5.

**33** Heydebrand 1998 (wie Anm. 9), S. 625.