

Hanne Loreck

KÖRPER, DIE ICH NICHT GEWESEN SEIN WERDE

Allegorische Konfigurationen in der zeitgenössischen Kunst¹

Zweierlei ist im Spiel: Einerseits soll es in meinem Beitrag um Körper gehen, die morphologisch und metaphorisch befremdlich sind. Das könnten Körper sein, die dem idealen und grundsätzlich imaginären Bild des Menschen gar nicht oder nur auf merkwürdige Weise entsprechen. Dieses Bild stellt sich uns gleichsam selbstverständlich im Zweigeschlechtermodell vor Augen. Meine weiter unten dargelegten Beispiele hybrider, fragmentarischer und „anagrammatischer“ Körper in der bildenden Kunst konfrontieren sich auf der Ebene der Repräsentation, das heißt der kulturellen und sozialen Konvention, mit dem angeblich natürlich motivierten binären Schema von männlich und weiblich. (Von seiner biologischen Fundierung zu sprechen, würde, so Lacan, immerhin die diskursive Dimension, die des – machtvollen – Sprechens über das Leben markieren.) Medial gesehen werfen wir einen Blick auf in den vor-elektronischen Bildformen Photographie und Skulptur beziehungsweise Installation kultivierte Körper. Andererseits soll mein Titel kritisch Bezug nehmen auf jede ontologische Fassung des Körpers, die noch und sogar ausgeprägt in den sogenannten posthumanen Körper-Konzepten aufscheint. Körper zu *sein* impliziert, auch noch etwas anderes zu sein, ein Ich beispielsweise. Die Vorstellung eines Körpers, „der ich gewesen sein werde“, suggeriert eine Wahl oder die Möglichkeit, einen Körper für einen nächsten wie eine veraltete Hülle hinter sich zu lassen oder ihn ganz aufzugeben. Sie entspricht einem mythisch oder religiös transzendentalen Menschenbild und involviert einen fragwürdigen Subjektbegriff. Denn gerade wenn wir Lacans *futur antérieur* als Matrix für die Geschichtlichkeit des Sub-

¹ Titel und Teil meiner Argumentation beziehen sich auf das Symposium »Future Bodies. Der Körper, der ich gewesen sein werde. Morphologien; künstlerische Inszenierungen; Techniken der Bilder in Science und Fiction«, Kunsthochschule für Medien, Köln, 28. Juni – 1. Juli 2001.

jekts auf die Historizität des Modells Körper übertragen, die zu signalisieren vermag, dass sich Anatomien und Physiologien zusammen mit den technologischen, kulturellen und sozialen Bildern vom Körper im Laufe der Zeit verändern, zeichnet sich das Problem eines universalen Ichs ab. Dieses Ich scheint den Körper zu überschreiten oder gar zu überdauern, um dann – aus welcher Perspektive? – Rückschau zu halten. Bereits Freud stellte die Subjektivitätsformel Ich jedoch als eine – psychophysiologisch bedingte – Oberflächenprojektion dar: „Das Ich ist vor allem ein körperliches, es ist nicht nur ein Oberflächenwesen, sondern selbst die Projektion einer Oberfläche.“ (Freud 1923) In seiner Relektüre Freuds formulierte Lacan später das Ich im bekannten Spiegelstadium als Repräsentant desjenigen Bildes, das die Primärerfahrung physischer Desintegration beschönigt.

Um jede Annahme eines trotz oder wegen seiner Veränderlichkeit wie auch immer als wirklich geltenden Körpers oder gar existenten Leibes kritisch zu verschieben, geht es mir im Folgenden ausschließlich um Körperbilder und ihre Diskurse, die Künstlerinnen und Künstler sowie Kunsttheoretiker und -kritiker im Kontext von Geschlecht und Sexualität figuriert haben. Nicht diskutieren werde ich die technoideologische Konzeption des Post-Humanen (vgl. Deitch 1992) oder die vielbeschworene Krise des Körpers, wie sie ihren ästhetischen Ausdruck beispielsweise in Stelarc's (*1946) Medienperformances zum „obsoleten Körper“² beziehungsweise in Orlan's (*1947) fortwährend operativ verändertem Körper, in ihrer „L'art charnel/Carnal Art“³ finden. Aktuelle Körperbilder involvieren die spekulative Phantasie ebenso wie das Phantasma der menschlichen Morphe oder Gestalt. Noch als seine aktuellen Konkurrenten sind sie Abkömmlinge jenes Bildes vom Körper, das wir mittels der suggestiven Repräsentationstechniken der Renaissance samt ihrer autoritären Gesetze der Zentralperspektive und des Kanons der sogenannten menschlichen Proportionen am realistischsten wahrzunehmen meinen. Dieser angeblich realistische visuelle Eindruck ist jedoch der idealistischste im Sinne der Normativität des

Ideals, die von Sehtechnologien und Repräsentationstechniken beherrscht wird. 1999 bezeichnete eine Ausstellung in der Neuen Galerie in Graz am Landesmuseum Joanneum den fragwürdigen Körper als anagrammatischen Körper (vgl. Weibel 1999/2000). Dieser würde von seiner medialen Konstruktion, von der Photographie bis zur digitalen Bildproduktion, immer wieder aufs Neue figuriert und dabei wesentlich von Wunschbildern gesteuert. Ob diese Wunschbilder affirmativ oder kritisch gemünzt sind, spielt – im Rahmen der Negation – keine entscheidende Rolle, denn jedes noch so abstoßende, ekelhafte, grausame oder obstruse Bild verkörpert ein Begehren im Sinne seiner Umschrift, seines Aufschubs und seiner Verschiebung.

Von „allegorischen Konfigurationen in der zeitgenössischen Kunst“ kann, wie in meinem Untertitel, dann die Rede sein, wenn wir das Allegorische als aktualisierenden Kommentar und ambivalente Kritik verstehen, die auf die historische Differenz und nicht auf die eine Bedeutung im hermeneutischen Sinn setzen. 1980 hatte der Kunsthistoriker Craig Owens die Allegorie in seinem zweiteiligen Aufsatz *The Allegorical Impulse* (1980a, besonders: Owens 1980b, S. 59–80)⁴ als die maßgebliche theoretische, strukturelle und ästhetische Figur für den US-amerikanischen Kunstdiskurs und mit ihr die Postmoderne eingeführt, nachdem die Allegorie seit der Romantik eine negative Geistesgeschichte durchlaufen, ästhetische Ablehnung erfahren und als das Andere der Diskurse der Moderne gegolten hatte. Unterschiedliche künstlerische Praktiken und Ansätze reflektierend, möchte ich mich auf Owens' Ausführungen zur Allegorie dort beziehen, wo er in der Nachfolge von Walter Benjamins Allegoriebegriff – er wurde seit dem Erscheinen der amerikanischen Übersetzung vom *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) im Jahr 1977 für eine warenkritische Kulturtheorie diskutiert – die metatextuelle Dimension in der künstlerischen Praxis um 1980 kommentierte, um schließlich Künstlerinnen und Künstlern wie Cindy Sherman, Robert Longo, und dem heute weniger bekannten Troy Brauntuch einen aktuellen Ort in der Kunstkritik und auf dem Kunstmarkt zu sichern: serielle und aneignende ästhetische Produktionsweisen als Allegorien politischer Ökonomie. Im Rückblick kommt die traditionelle hegemoniale Verknüpfung von Allegorie und (nacktem,

2 Bei Stelarc soll an die Stelle des veralteten Begehrens ein redesignter Körper treten, der, biologisch schon lange nicht mehr auf dem technologischen Stand der Dinge, ein biokompatibles Mensch-Maschine-Interface darstellen würde.

3 Orlan definiert: »Carnal Art loves parody and the baroque, the grotesque and the extreme. Carnal Art opposes the conventions that exercise constraint on the human body and the work of art. Carnal Art is anti-formalist and anti-conformist.« In: <http://www.orlan.net/manifeste/carnal.html> (Stand April 2002).

4 Für die dadaistische und konstruktivistische Photomontage als historische Praxis kritischer Negativität und ihre Übertragung auf die Aneignungskunst der frühen 1980er Jahre vgl. Buchloh 1982, S. 43–56.

weiblichem) Körper hinzu, die Owens zu diesem Zeitpunkt (noch) nicht reflektiert, die feministische Kunstwissenschaft zeitgleich aber exemplarisch zu untersuchen begann.⁵ Dieser Liaison zwischen Körper und allegorischem Blick kann für eine Betrachtung von Kunst der 1990er Jahre zumindest der Hinweis angefügt werden, dass Judith Butler mit *Gender Trouble* (1990) die melancholische Struktur der geschlechtlichen Identität in Form einer Relektüre des Freud'schen Kastrationsszenarios in einen kulturanalytischen Kontext eingeführt und so einen weiteren möglichen Zusammenhang zwischen Allegorie und Melancholie für jene ästhetische Produktion gestiftet hat, um die es uns gehen soll und die für die Moderne, medial gesehen, mit der Photographie begann.⁶

Bemerkenswerterweise erwies sich Owens' damalige These, eine allegorische Kunst würde ästhetische mit sozialen Bezügen verbinden, etwa zehn Jahre später als äußerst zutreffend, können wir doch die US-amerikanischen *culture wars* und staatlichen Zensurdebatten der 1990er Jahre um das angeblich Obszöne, Blasphemische und Antinationale geradezu als Effekt von allegorisch operierenden künstlerischen Positionen sehen, weil diese politische, soziale, moralische und philosophische Fragestellungen weniger im Sinne eines textuellen, sondern in Form eines strukturellen Symbolismus an eine figurative Ästhetik knüpfen. Voraussetzung für die politische Resonanz des Allegorischen als Methode ist also die gewisse, im Kontext figürlicher Kunst konventionelle, autoritäre Form, die noch durch jede Fragmentierung, Verdoppelung oder Häufung von Körpern und ganz besonders durch die plastisch-mechanische Umordnung von Körperteilen und Organen beziehungsweise die Überblendung von Körperinnerem und Körperansicht im Sinne ihrer Negation hindurchschaut.⁷ Das bedeutet jedoch keineswegs, dass der Körper im Fragment und das Fragment im Körper im Sinne eines notwendigen Zeichenzusammenhangs aufgehen. Deswegen Willkürlichkeit ist die Voraussetzung allegorischen Bedeuten.

⁵ Unter den jüngeren Publikationen z.B. Nead 1992; für eine historische Analyse beispielsweise Pointon 1990, S. 113–134.

⁶ Vgl. Butler 1990, Kapitel 2.iii: »Freud and the Melancholia of Gender«, S. 57–65.

⁷ Ich schließe mich hier nicht dem postmodernen Begriff einer referenzlosen Allegorie (Peter Bürger) an, sondern demjenigen, der einen autoritativen Prätext bzw. »den Körper« zum Vorwand der Verschiebungen seiner Normativität zur Voraussetzung allegorischer Figuren macht.

Denn: »Allegorien tragen den Widerstreit von wörtlicher und figurativer Lektüre aus. Daher fällt die Allegorie nicht mit dem Bild, das als Fetisch fungiert, zusammen, oder aber der Fetisch ist wie die Allegorie eine ‚uncanny trope‘.« (Menke 2000, S. 101) (Der anagrammatische Körper ließe sich als formale Umschrift bzw. Umbildung sowohl rhetorisch als auch [kultur]historisch fassen.) Innerhalb der medialen Fülle postmoderner ästhetischer Techniken definierte Owens mit Roland Barthes vor allem Photographie, Film Stills, Photoromane, Werbe- und Comicbilder sowie Cartoons als allegorische ästhetische Verfahren, weil sie einerseits ein konstruktives Verhältnis zur sogenannten Realität unterhielten, andererseits stillgestellte Momente einer Narration seien, die häufig auf emotionale und identifikatorische Weise im Betrachten wieder »zum Leben erweckt« würden. Da Owens sich in vielen seiner anderen Texte mit Fragen von Geschlechter- und sexueller Politik beschäftigte,⁸ sie jedoch nicht in diesem Einführungssatz zur Signifikanz der Allegorie für die Postmoderne adressierte, möchte ich die dort eröffneten Denkfiguren des Allegorischen in einen Zusammenhang mit Körper- und sexuellen Politiken stellen. Denn obgleich in den 1980er Jahren mit appropriativen Positionen wie der Barbara Krugers (*1945) und Jenny Holzers (*1950) ein herausragendes Kennzeichen der Heterogenität des Allegorischen erfüllt ist, verbale und visuelle Zeichen zu verbinden, kommt ein anderes mögliches Merkmal der Allegorie doch erst später für den Körperdiskurs zum Tragen: die Allegorie als Sterblichkeitselement und Bild von Auflösung und Verfall (vgl. Owens 1980b, S. 70). Owens wird diese Dimension bei der A(IDS) C(alition) T(o) U(nleash) P(ower) in (identitäts)politisches Engagement und Aktionen kultureller Provokation übersetzen und in seine Aufsätze der 1990er Jahre einfließen lassen.

The Allegorical Impulse beschreibt insofern einen Paradigmenwechsel von Moderne zu Postmoderne in der bildenden Kunst, als sich in den postmodernen allegorischen Bildproduktionen ästhetische und soziale Dimensionen ergänzen würden. Die Moderne, oder genauer, ihre US-amerikanische und vorläufig letzte wie äußerst rigide Fassung durch den New Yorker Kunstkritiker Clement Greenberg, ließ ausschließlich eine ästhetisch selbstkritische und keine sozialkritische Dimension der

⁸ Besonders wichtig Owens 1983; ebenso die in Teil II unter »Sexuality/Power« zusammengefassten Aufsätze in Owens 1992.

Jasper Johns: *Painting with Two Balls* (1960).

Kunstproduktion und ihrer theoretischen Rezeption gelten. Medial war dieser High Modernism bekanntermaßen auf Malerei und – eher am Rande – auf Plastik beschränkt. Die Hochmoderne hätte selbstverständlich Picasso, Kandinsky und Matisse gekannt, jedoch keinen Marcel Duchamp, keinen Dadaismus und keine surrealistische Praxis des *objet trouvé* und der Photographie. In der Absicht, diese medial, formal und thematisch verdrängte Seite der Moderne für eine kritische Haltung zum Bild in Zeiten neokon-

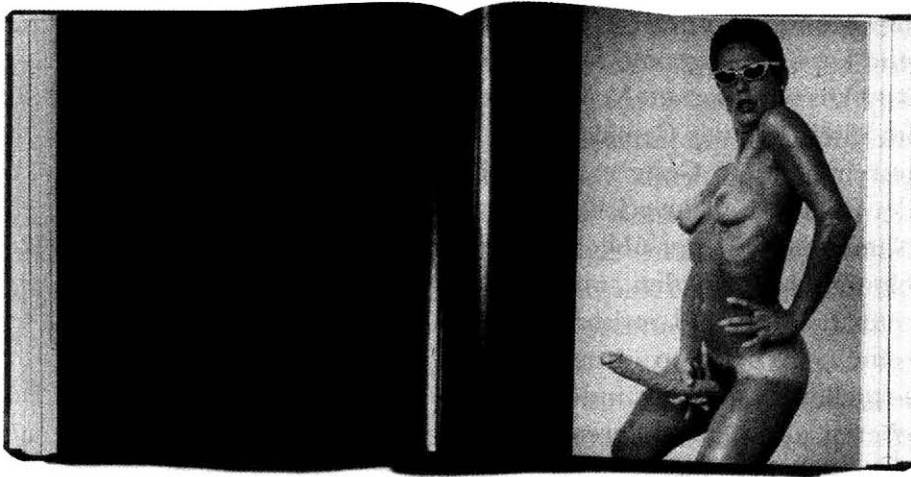
servativer narrativer Malschlachten zu retextualisieren, hat Owens dann das allegorische Moment als kritischen Metatext zur Moderne exponiert und medial und theoretisch zugespitzt, das jedoch bereits etwa zwei Jahrzehnte lang in künstlerischen Positionen rund um die Pop-Art auszumachen gewesen war. Owens benennt auch flüchtig den Vorlauf zur Postmoderne mit Werken wie Robert Rauschenbergs (*1925) *Allegory*, 1959–60, (vgl. Owens 1980b, S. 68 ff.) oder *Rebus*, 1955, (vgl. Owens 1980a, S. 75 und Owens 1980b, S. 64). Hier sei der kunsthistorische Aspekt jedoch kurz mit dem bislang selten im allegorischen Zusammenhang genannten Jasper Johns skizziert, wobei eine weitere mögliche Eigenschaft des Allegorischen, das Zitat, in den Mittelpunkt rückt.

Jasper Johns (*1930) *Painting with Two Balls* von 1960 lässt sich als buchstäbliches Aufbrechen der modernen Vorstellung einer nicht-allegorischen, auf Präsenz, Geschlossenheit und Immaterialität zielenden, Individualpsychisches transzendierenden Kunst verstehen. Die erste Abstraktion fortführend ist diese geistig konnotierte Kunst seit den 1940er Jahren in den USA und von dort aus auch den europäischen Kunstbegriff dominierend synonym mit einer großformatigen abstrakt-geistigen oder der sogenannten Colorfield-Malerei (vgl. Stemmrach 1995). In *Painting with Two Balls* zitiert Johns die Grundfarben eines

Piet Mondrian; er mimt die heroischen Pinselgesten eines de Kooning und kopiert die geometrische Mehrteiligkeit der Kompositionen Mark Rothkos oder Barnett Newmans; zuletzt verallgemeinert Johns sein Bild im Titel *Painting*, Gemälde, fügt ihm in einer tautologischen wie ‚verunreinigenden‘ Geste namentlich jene zwei Objekte an, die er auch der Bildfläche einverleibt hat, und druckt den Titel sowie seinen Namen anstelle der üblicherweise handschriftlichen Signatur in Schablonenschrift an den unteren Rand der Leinwand. Besonders aber retextualisiert und revisualisiert er das ideologische Programm einer reinen, körperlosen, programmatisch flächigen Abstraktion in einer sexuellen Anspielung, indem er die Fläche aufricht und zwischen den oberen und den mittleren Teil zwei Ready-mades, two balls, zwei Kugeln/Bällchen/Eier/Hoden, klemmt. Diese Hinzufügung, als Supplement und Gegenstand par excellence einer wörtlichen wie figurativen Lektüre ebenfalls Kennzeichen des Allegorischen, der keineswegs beliebigen, wohl aber zweideutigen Objekte und ihre verzwickte Position ist es, die als Metatext und pikturaler Kommentar die latent heterosexistische Dimension der Erfolgsgeschichte der Abstraktion zu kennzeichnen vermag.⁹ Erst mit der partiellen Etablierung von Gender- und Queer Studies in der Kunstwissenschaft in den 1990er Jahren konnte Johns', dessen langjähriges Liebesverhältnis mit Robert Rauschenberg in den fünfziger Jahren in den Biographien anlässlich großer Retrospektiven noch immer nicht ausgesprochen wird, formal und semantisch ironische Geste überhaupt wahrgenommen und gelesen werden, zumal sie sich trickreich einschmiegte in Arbeiten wie *Painting with Ruler and ,Gray'*, 1960, oder *Painting with a Ball*, 1958.

Welch kritisch-aggressive Dimension im Kampf gegen den (hetero)sexistischen Kunstbetrieb die allegorische Geste der Appropriation, der Aneignung als eines Supplements, also einer ‚äußerlichen Hinzufügung‘, annehmen kann, soll das nächste, in der feministischen Kunstwissenschaft sehr prominente Beispiel deutlich machen.

⁹ Von Marcel Duchamp, mit Johns und Rauschenberg befreundet, wird der folgende Satz kolportiert: »All modern art is homosexual.« (zit. nach Stemmrach 1995, S. 142) Eine andere Version lautet: »Er [Frank Lloyd Wright] hatte mich auf einer Cocktailparty sagen hören, dass das homosexuelle Publikum für die moderne Kunst ein gutes Publikum sei. Ich meinte damit nicht mehr als das. Das aufnahmebereite Publikum ist oft ein homosexuelles Publikum. Das allgemeine Publikum ist nicht an neuen Bewegungen interessiert.« (Marcel Duchamp im Gespräch mit Herbert Crehan [1961], in: Duchamp 1992, S. 128). Es führte an dieser Stelle zu weit, die Fülle der allegorisch gefassten pikturalen Kritiken im Auftrag einer Genealogie sexueller Identität darzustellen, vgl. Loreck 2002, S. 97; Silver 1992.



Lynda Benglis: doppelseitige Anzeige in *Artforum* (November 1974).

Lynda Benglis (*1941), Grenzgängerin zwischen Malerei und Bildhauerei, wollte 1974 einen Artikel über ihre schrillen Skulpturen aus farbigen Polyurethanfladen in der Novemberausgabe der amerikanischen Kunstzeitschrift *Artforum* mit einem Selbstportrait illustrieren: In aufreizender Pose hält sie einen überlangen, künstlichen Penis in erigierter Position vor ihre Vagina. Schockiert verbannten die Redakteure das Photo in den Anzeigenteil und platzierten es dort in doppelseitiger Aufmachung auf einem hochglänzend monochrom schwarzen Grund – nicht unpassend, spielt diese Annonce derart doch, so könnte man sagen, mit der Ästhetik von Pornomagazinen. Allerdings wird das klischeehaft pornographische Szenario einer attraktiven, sonnengebräunten Frau mit leicht geöffneten Lippen durch die Sonnenbrille, die eher unweibliche Haltung und den Dildo samt der Masturbationsgeste irritiert. Wenn der klassische weibliche Akt häufig für Kunst schlechthin steht, indem Natur und Materie, beide historisch synonym mit Weiblichkeit, kultiviert und zu höheren Zielen gebracht erscheinen, so ist dieser spezielle Akt mit Lynda Benglis zwar nicht länger synonym mit hoher Kunst in ihrem traditionellen Verständnis. Er symbolisiert jedoch innerhalb der Geschlechterrelation und vor allem bezogen auf das hierarchische Gefälle zwischen Künstler und Künstlerin eine latente und dadurch umso wirksamere Qualität gewisser US-amerikanischer Nachkriegskunst, gegen die sich auch Johns aus der Perspektive des Homosexuellen gewehrt hatte. In dieser großformatigen, ungen-

ständlichen Malerei werden fast nur Künstler bekannt, die ihre Pinselstriche und Farbgesten mit athletischer Bravour hinlegten und die für ihre Maskulinität und ihren individuellen psychographischen Heroismus geschätzt wurden: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Sam Francis, um nur einige zu nennen. Jasper Johns hatte, begreiflicherweise, die Situation von Künstlerinnen nicht im Blick, konnte er sich doch ebenso wie Rauschenberg, John Cage oder Merce Cunningham jederzeit straight verhalten und dem Bild eines ‚männlichen Künstlers‘ entsprechen. Nicht nur darauf zielt Benglis’ Persiflage, sie bringt auch die hierarchische Trennung zwischen angeblich gegebener weiblicher Natur und kunstvoller phallischer Umschreibung in einen Akt, wie wir ihn zu tausenden in der Kunstgeschichte kennen, durcheinander, indem sowohl die Pose der Darstellerin als auch der Dildo maximale Artifizialität und keineswegs Natürlichkeit im Geschlechterverhältnis und seinen symbolischen Formen signalisieren. Entsprechend scharf fiel die Ablehnung dieser grotesken Allegorie des Kunstbetriebs um 1970 aus. Denn das Bild war ja nicht dezent in irgendeiner Galerie verschwunden, sondern hatte in einer der wichtigsten und auflagenstärksten Kunstzeitschriften Amerikas, finanziert durch Werbung für seriöse und erfolgreiche Malerei, Verbreitung gefunden, die Benglis voller Wut und Häme aus der feministischen Perspektive kategorisch beurteilt hatte: Kunst, so Benglis, sei eine reine Sache des Reviere; es gäbe nur eine Frage: „Wie groß?“ (Pincus-Witten 1990, S. 310)

Benglis’ Selbstinszenierung ist eine offensichtlich effektive Allegorie der impliziten Sexualisierung von Kunst und Kunstbetrieb. Ganz im Sinne der Definition der Allegorie erzählt Benglis eine Geschichte durch eine andere: die Geschichte des Modernismus durch die seiner männlichen heterosexuellen Hegemonie, in der eine Malerin wie sie keinen Platz hat. Dass Owens die Allegorie als eine Figur der Unterdrückung durch den Modernismus gefasst hat, wird in Benglis’ durchaus plakativem Griff zum Zeichen phallischer Privilegien klar, zumal sie die von Owens nicht thematisierte typische Form der Allegorie als weibliche Personifikation aufgreift, um sie über den falschen Penis in einen Ausdruck feministischer Kritik zu transformieren.



Jake und Dinos Chapman: *The Un-Namable* (1997).

Körperbilder der 1990er Jahre sind weder ohne die vorhergehende Kritik am formalen und ideologischen Monopol des Modernismus, noch ohne feministische Interventionen der sechziger und siebziger Jahre wie die von Lynda Benglis zu denken. Künstlerinnen und Künstler wie Mike Kelley, Paul McCarthy, Robert Gober, Cindy Sherman, Jana Sterbak, Janine Antoni, Zoë Leonard, Yasumasa Morimura und Sarah Lucas verwenden eine neue Figurativität, allerdings anders als die neoexpressiven Maler der 1980er Jahre nicht malerisch gefällig, sondern konzeptuell. Für sie wird

die Allegorie zur gleichsam anatomischen Figur einer kritischen künstlerischen Praxis wie ihres ebenfalls kritischen Diskurses im strukturalen wie metaphorischen Sinn.

„Allegory is extravagant, an expenditure of surplus value; it is always in excess“, heißt es bei Owens (1980b, S. 64; Hervorhebung C.O.). In diesem Sinn überdehnen die britischen Künstler Jake und Dinos Chapman das ödipale, binäre Geschlechterbild am Punkt seiner symbolisch einseitigen, nämlich phallischen Organisation und versuchen durch den allegorischen Exzess die repressive und zwangsneurotische Dimension¹⁰ des Phallozentrismus zu visualisieren. Dafür haben die Chapmans ihre *Fuckfaces* erfunden, eine vierteilige Serie von Anstoß erregenden hybriden Figuren aus Fiberglas in der Größe junger Mädchen (*HMS Cockshitter*, 1997; *The Un-Namable*, 1997). Zusammengefasst wurde dieses Projekt 1997 in einer Ausstellung mit Katalog, Titel: *The Unholy Libel*, eine signifikante Verschiebung von *Holy Bibel*, der Heiligen Schrift, das heißt, des Urtextes, hin zu seiner Dekonstruktion in

der unheiligen Verleumdung. In einem zynischen gleichnishaften Tausch zwischen Ödipus und Inzest bemerkt Dinos Chapman über diese Figurationen:

„Once upon a time, right now, in a vast country far away in your mind lives a little person called Fuckface. Fuckface is the hatechild of universal parental icons Mummy and Daddy ‘O’. But Fuckface is neither boy nor girl. No. Fuckface is just plain Fuckface. By birthright Fuckface is a disavowal organ, a loosely-spotted cockanal cunt. Given the wealthy plethora of genitalia proudly sprouting across the perfect anatomy of Fuckface’s Mummy (who doesn’t appear strictly mumsie), castration was never a concern for the helpless-infant-Fuckface because Mummy’s countertransference was never deficient. On the contrary, she was supplied with every luscious desiring apparatus, and, of course, Fuckface was never in competition with Daddy for Mummy’s love because Fuckface’s daddy (who doesn’t strike one particularly dadsie) isn’t exactly phallic – with all his viral sphincters mapped across his pitted body. Consequently no hypertrophied SUPEREGO was ever formed in Fuckface’s little big head. ‘Who’s been fucking my sphincters?’ said Daddy. ‘Who’s been fucking my cocks and cunts?’ said Mummy. ‘Who’s been fucking my face?’ said Fuckface in a muffled voice. ‘Why how silly, we all have!’ they laughed.“ (Chapman 1997)

Bis zum Anschlag beuten die *Fuckfaces* aus, dass allegorische Kunst synthetische Kunst ist, stilistisch und medial flexibel, oder, wie es in Joel Finemans literaturwissenschaftlich-poststrukturalistischen Ausführungen *The Structure of Allegorical Desire* von 1980 heißt: „[A]llegory would cut across and subtend all [...] stylistic categorizations, being [...] quite capable of transforming the most objective naturalism into the most subjective expressionism, or the most determined realism into the most surrealistically ornamental baroque.“ (Fineman 1980, S. 50) Zwei andere Installationen der Brüder: *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000)*, 1995, und *Tragic Anatomies*, 1996, gehen in dieselbe Richtung. Beide Arbeiten versuchen, die Utopie der Unabhängigkeit vom phallischen Signifikanten auf weibliche „Organismen“ – sie als Kinder zu bezeichnen, lehnen die Chapmans ab (vgl. Damianovic 1997) – zu projizieren, indem die Künstler ihnen naturalistisch geformte Penisse und, bemerkenswerterweise, weit weniger naturalistische Geschlechtsöffnungen, Vaginas oder Afteröffnungen ins Gesicht montieren. Man könnte meinen, sie setzten damit die

¹⁰ Owens erwähnt Angus Fletcher, der die allegorische Struktur auf dem psychosozialen Feld mit einer Zwangsneurose verglichen hätte (vgl. Owens 1980a, S. 72). Hier lauert auch das von den Chapman-Brüdern lustvoll eingesetzte Perverse.

sprichwörtliche oder umgangssprachliche Gleichung von Gesichts- und Geschlechtsteilen plastisch um. Als süßlich-verführerisch stilisierte Schaufensterpuppen und kleine Lolitas bilden sie einen vielbeinigen und vielköpfigen Korpus, der, die Absicht ist überdeutlich, Anziehung mit etwas Abstoßendem koppeln soll, Traum und Trauma unterscheiden sich nur graduell. Die in allen *Fuckface*-Arbeiten unübersehbaren Turnschuhe, Sockel oder Basis der Figurenkonglomerate, geben sicherlich auch den kapitalistisch-sozialeurotischen Aspekt des – in dieser Serie biotechnologisch markierten – Begehrens zu erkennen. Denn all die gleichen, untereinander kopulierenden Wesen mit ihren verschobenen sexuellen Gebär- und Ausscheidungsfunktionen gründen auf der Idee des Fetischs und sollen zumindest dasselbe Produkt haben wollen, zum Beispiel Schuhe der Marke *fila*.

Allegorisch ist auch der Ort der Inszenierung gewählt, an dem die Hybriden mit den ganzen Körpern und in allen nur erdenklichen Stellungen kopulieren: ein, wiewohl übervollerter, *locus amoenus*, fiktive Natur aus Kunstpflanzen und sich seit der Antike in seiner Artifizialität reflektierendes Setting für Zweisamkeit und idyllische Schäferstündchen der heterosexuellen Art. Ob dieses kalkulierte Bacchanal der uniform stilisierten Mädchenfiguren den offenbar schon auf der Zellebene herrschenden Phallozentrismus herausfordert oder in der Ekelust affirmiert und ob, was erklärtermaßen das Ziel dieser Arbeiten ist, die voyeuristische Sensationslust eines über die Medien täglich pornographisch abgefütterten, sich aber über sogenannte obszöne Kunst moralisch entrüstenden Publikums entblößt wird oder nicht, soll als Frage offen bleiben. Die *Fuckfaces* sind beispielhaft für das, was passiert, wenn der zweigeschlechtlich genital markierte, heterosexuelle Exzess mit der anorganischen Begehrensstruktur der frühkindlichen polymorph-perversen Lust im Bild zusammentrifft und sich sagen lässt: „Political correctness lends itself as a phallic maypole around which all the naughty children skip and play and recite obscene rhymes. We are only doing what has always been required of us.“ (Damianovic 1997) Dass die Chapmans in gewissem Sinn jedoch jenseits ihrer kritischen Position radikaler moralischer Indifferenz ganz affirmativ im Rahmen der Geschlechterkonnotation der Allegorie als weiblich konnotierter Gestalt verbleiben und ihren *Fuckfaces* deren unentschiedener Geschlechtlichkeit zum Trotz physiognomisch Züge von Mädchen verleihen, bedürfte noch einer näheren Untersuchung.



Robert Gober: *Untitled* (1991).

Robert Gobers (*1956) *Untitled*, 1991, eine einzelne, mit Schuh, Strumpf und Hose bekleidete lebensgroße Gliedmaße liegt am Rand eines Raumes auf dem Boden. Der Oberschenkel scheint aus der Wand herauszukommen, das Hosenbein ist leicht hochgerutscht und auf der Oberseite des Oberschenkels so aufgeschnitten, dass dort eine Kerze wie mit dem Bein verwachsen aufragt. Wie viele von Gobers Plastiken besteht auch dieses isolierte Bein aus jenem leichenhaft weißlichen Material, aus dem Kirchenkerzen sind, aus Stearin. All die Körperteile und einzelnen Glieder – ganz im allegorischen Rahmen der Dissoziation, des fragmentierten Körpers, produziert Gober nie ganze Wachskörper – sind aus dem porenlos reinen Stoff gegossen, dem Gober dann echte schwarze Körperhaare appliziert. Mit diesem Eingriff, der den Unterschied zwischen einem künstlichen und einem lebendigen Körper minimiert, möchte er das Menschen- und Körperbild irritieren, das die katholische Kirche in einem homophoben Regelkanon zeichnet. Penibler Naturalismus und phantastischer Surrealismus schlagen ineinander um. Indem Gober die Kirchenkerze mit der wächsernen Beinprothese verschmilzt, kreuzt er zwei Formen christlicher Ikonographie: Licht des Lebens bzw. der Erkenntnis mit dem Motivbild als magischem Zeichen der Bitte um Gesundheit und Leben. So entsteht, zu Zeiten

von AIDS, eine Art alternatives *memento mori*. Goyer selbst bemüht den Zusammenhang zwischen kindlicher Erziehung und Homosexualität, wenn er körperliche und geistige Reinlichkeit mit Waschwang und Kirchgang auf dem mütterlichen, dem häuslichen Terrain zusammenbringt. Denn außer den wächsernen Körperteilen thematisiert Goyer in seinen Arbeiten Wohnräume, Mobiliar und Tapeten. Zu diesen zählt vorrangig ein Kinderzimmer mit einer schwarzgrundigen Tapete voller Penisse und Vaginas, manchmal auch mit einem verzogenen Gitterbett mit schiefer Liegeebene und anderen Möbeln. Diese Installationen operieren mit der Atmosphäre eines in die Raumgestaltung verlagerten Alptraums. Es ist der einer binären Geschlechterlogik, die von Anfang an, also im Kinderzimmer und von den sprichwörtlichen Kindesbeinen an eingebüsst werden muss – eine finstere Angelegenheit, besonders wenn sie gepaart ist mit jenen metallenen Abflüssen, die in Waschbecken Verwendung finden und die, die Wand als Haut und Begrenzung perforierend, die Geschlechtsöffnungen in ihren verschiedenen Funktionen symbolisieren. Zusammen mit Goyers unzähligen Arten von *Sinks*, von Waschbecken und Ausgüssen, hängt über seinem Werk der Geruch von erzwungener Reinlichkeit, von Waschen, Scheuern, von Gesetzen und Verboten, die die Ausscheidungen kontrollieren und dabei psychophysische Grenzen ignorieren.

Im Sinne einer allegorisch diskrepanten Besetzung von Körper und Raum im Postminimalismus ist bezeichnend, dass Goyers Körperfragmente, die einzelnen Beine beispielsweise, immer lückenlos an den als Innenraum figurierten Ausstellungsraum angrenzen. Sie scheinen ihn derart aus zwei Richtungen zu durchstoßen, einmal aus der Richtung eines imaginären und zugleich in jeder Installation räumlich existenten Außen, aber ebenso, wie im Fall des weiblichen, des mütterlichen Körpers in *Man Coming Out of the Woman*, 1993/94, aus dem Innen in Richtung des Außen. Hier ragt ein beschuhtes Männerbein aus der stilisierten Vagina des in eine Raumecke eingelassenen wächsernen Frauenrumpfs mit weit geöffneten Schenkeln, die in den beiden Wänden zu verschwinden scheinen. In ihrer institutionskritischen politischen Lesart „gegen die Heterosexualität“ (vgl. Bordowitz 1991) zu Zeiten der in beispielloser Weise vom Staat ignorierten AIDS-Krise und der *culture wars* mögen diese Körper-Raum-Konstellationen, ob fragmentarisch oder mit wenigen markanten Elementen gekennzeichnet, eine gewaltsame symbolische Befreiung aus den sexuellen Normen, zugleich aber

ein Identifikationsangebot im Rahmen einer buchstäblichen Umsetzung der Metapher vom „coming out of the closet“ bedeuten – *Closet* hatte Goyer denn auch 1993 eine unscheinbare und gezielt leicht zu übersehende Installation mit einem leeren Einbauschränk betitelt.

Die Zensurdebatten oder *culture wars* werden kurz vor Craig Owens' AIDS-Tod 1990 virulent. Auslöser waren bekanntermaßen Andres Serranos (*1950) Photographie eines in gelbliche Flüssigkeit getauchten Kruzifixes *Piss Christ*, 1987, und Robert Mapplethorpes (1946–89) Ausstellung *The Perfect Moment*, die zuerst 1988 am Institute of Contemporary Art in Philadelphia gezeigt werden sollte und von dort ihre umstrittene Wanderung antrat.¹¹ Zu sehen waren Schwarz-Weiß-Photos von Männerakten, die ein klassisches Schönheitsideal, perfekte Körper unter einem homosexuell begehrenden Blick darstellten, aber auch Motive aus der SM-Szene und Sex zwischen Männern. Besonders erzürnt zeigten sich gewisse Politiker über zwei Kinderphotos, auf denen man das Geschlecht eines kleinen Mädchens und eines Jungen sehen konnte.¹² Serrano wurde Blasphemie vorgeworfen, Mapplethorpe Obszönität. Damit war die Zensurdebatte eröffnet, die schließlich zu Jesse Helms' Versuchen führte, per Gesetz die Themen und Formen in der Kunst einzuschränken; eine hysterische Diskussion des Verhältnisses von ästhetisch-künstlerischer Freiheit und staatstreuen Inhalten folgte, geknüpft an das Macht- und Erpressungsmittel öffentliche Gelder. Die heiße Debatte zwischen Kunst und Staat um Normalität funktionierte aufgrund der Annahme, private Förderer würden sich aus moralischen Gründen anschließen, da die staatlichen Wertbegriffe eine Art Vorbild sein würden. Und Normalität zunächst zu definieren und dann als rechtlich gültigen Maßstab aller öffentlichen Präsentationen zu verankern, war das mit aller Macht verfochtene repressive Anliegen der Rechten: Helms' Ansicht nach schließen die „durchschnittlichen gegenwärtigen Standards der Allgemeinheit“ vor allem folgende Beschreibungen oder Visualisierungen aus einer fein verästelten Liste aus: von Homoerotik, Sadomasochismus, Masturbation, von Genitalien, einem realen oder simulierten Geschlechtsakt usw. Diese soge-

11 Zur Chronologie der Ereignisse und der rechtskonservativen politischen Eskalation vgl. Heins 1993.

12 Zur Diskursanalyse dieses spezifischen Missbrauchsvorwurfs in seiner Verschränkung mit Homophobie vgl. Butler 1990a, S. 116f., dazu S. 123f., Fn. 4.

nannte sexuelle Normalität ist aber keine gegebene, sondern eine, die es offenbar immer aufs Neue zu schaffen gilt, eine, die nur durch Normierungen und Regulierungen wie die soeben genannten Ausschlüsse herzustellen ist: Indem die Darstellung von Genitalien, von sexuellen Handlungen generell und ganz besonders gleichgeschlechtlicher Posen als pathologisch oder pervers markiert und im Sinne einer völlig unspezifischen Öffentlichkeit aus dem Bereich des Sichtbaren zensiert werden soll, kristallisiert sich ex negativo eine zwar diffuse, aber an das Gesetz, an die amerikanische Nation, an den Staat, an die Religion geknüpfte heterosexuelle ‚Normalität‘ heraus. Ein solch unfassbarer Prozess schreibt einerseits Bildern eine ungeheure Wirkung auf die Realität zu: Ein für pornographisch gehaltenes Bild anzuschauen, würde in dieser phobischen Vorstellungswelt die unmittelbare Gefahr bedeuten, das Dargestellte nachzustellen; Lüste und Begehrensformen wären damit sowohl positiv wie negativ Abzieh-Bilder. Das macht deutlich, wie jeder Blick, jede Geste potentiell sexuell besetzt sein kann, was sicherlich mehr eine Frage der inneren Bilder und Phantasien ist, als eine des Dargestellten auf ausgestellten Photos. Die ganze Obszönitätsdebatte setzt ein unreflektiertes Eins-zu-Einsverhältnis zwischen öffentlich Sichtbarem, z.B. ausgestellten Photographien, und privater Phantasie, zwischen Bild und sexueller Handlung voraus. Kürzungen oder Streichungen der Förderung von KünstlerInnen und Ausstellungen waren die Folge, eine dirigistische Kulturpolitik, die heute zwar nicht mehr so heiß diskutiert wird, keineswegs aber vorbei ist.¹³

Auf dieser Basis produziert Cindy Sherman (*1954) 1992 fünfzehn Photographien, die *Sex Pictures* genannt werden, von denen sie sagt:

„In a way, I thought that since less successful artist can't depend on getting funded anymore to do their work if they have sexual themes in it, the more successful artists should be the ones to make the more difficult work, if they want to. Nobody can cut my funding [...] the worst that would happen to me is that work might be censored, perhaps, out of shows. I guess what I am saying is that I can afford to make work that nobody will buy, or show – or like.“

(Wallach 1992, S. 77)

¹³ Vgl. den Eklat um die Ausstellung *Sensation* im Brooklyn Museum in New York 1999, wo Mayor Rudolph Giuliani, aus wahlpolitischen Gründen, Chris Ofilias Mariendarstellung mit Elefantendung für blasphemisch erklärt hatte, und die Ausstellung zwar nicht geschlossen, das städtische Museumsbudget aber reduziert worden war; siehe auch Heins 1997.

Für diese *Sex Pictures* suchte Cindy Sherman die Prothesenmänner und -frauen aus einem Spezialversandkatalog für medizinische Studienartikel aus. Entsprechend der Funktion, die sie im medizinischen Training haben, variieren die Körper in ihrem realistischen Aussehen. Sie sei wie elektrisiert gewesen angesichts dieser Auswahl an Körperteilen, absolut perfekter, naturgetreuer und doch künstlicher Körper. Und es war ihr, wie sie betont, bei der Wahl der Körper aus dem medizinischen Bedarf die im Vergleich zu Sexpuppen oder anderen Spielzeugen aus Sexshops medizinisch nüchterne, maschinenartige, asexuelle Atmosphäre wichtig, die diese Körperteile zunächst an sich haben. Ausgangsfigur ist u.a. ein anatomisch vollständiges Plastikmannequin, das, obgleich es mit austauschbarem

männlichem und weiblichem Geschlechtsteil geliefert wird, bemerkenswerterweise unter männlichem Namen, als „Patient Michael“ verkauft wird, Zeichen der phallischen Signifikation von Kultur und Gesellschaft. Zusammen mit immer anderen Konstellationen dieser und anderer Puppen arbeitet die Künstlerin mit Masken, Perücken und Stoffen. Vor allem aber finden artifizielle, plakativ vergrößerte Genitalien ihren Einsatz in den Sex-Konstruktionen. Hier wird eine Spannung inszeniert, in der die Medizin als Garant des Zweigeschlechtermodells und des ‚normalen‘ Körpers dem phantastisch und phantasmatisch aufgeladenen sexuellen Körper gegenübersteht. Mit ihren künstlichen Körpern überträgt Cindy Sherman die fragwürdige Relation zwischen Bild und Realität auf die Frage, ob das Nackte noch



Cindy Sherman: *Untitled #250* (1992).

Francisco de Goya: *Die nackte Maja* (1800),
Die bekleidete Maja (1801–03).

nackt, das so genannte Perverse noch pervers ist, wenn es sich um Kunststoffpuppen handelt. Um die Paranoia zu steigern, um mittels der Übertreibung die Vertauschung von Bild und Realität herauszustellen, visualisiert Sherman die zu verbotenden Elemente aus Jesse Helms' Gesetzesvorlage gleichsam wörtlich: Sie fokussiert auf die Genitalien, die sie auch vergrößert, sie zeigt sexuelle Posen und Handlungen in eben jener bürokratischen Aneinanderreihung, die auch den Gesetzestext auszeichnet (*Untitled #263*, 1992; *Untitled #253*, 1992). Dabei handelt es sich insofern um ein allegorisches Verfahren, als die Ersetzung von Wort durch Bild und von Bild durch Wort die Dynamik vorgibt. Aber auch dabei bleibt es nicht; auf einer weiteren Ebene werden Bildfiguren von historischen Bildern samt ihrer jeweiligen, meist skandalösen, Rezeptionsgeschichte überschritten. Das sei abschließend mit Cindy Shermans *Untitled #250*, 1992, gezeigt, das Goyas *Nackte Maja*, 1800, referiert, also mindestens ein Bild in einem anderen aktualisiert und dekonstruiert, ist doch die Frivolität dieses Aktes nicht ohne sein bekleidetes Doppel zu denken (*Bekleidete Maja*, 1801–03). *Untitled #250* bringt um einiges krasser als die *Fuckfaces* der Chapmans Tabus anscheinend ungeordneter Sexualität zur Sprache. Demonstrieren die Chapmans Reproduktion und Repräsentation als psychosexuelle Bilder ödipal organisierter Lüste, so fällt Shermans drastische Gliederkonstellation mit den penisartigen braunen Würsten, die aus der anatomisch grob vereinfachten Vagina von Goyas nun als alt und unsexy gekennzeichneten ‚Herzogin von Alba‘ heraushängen, am psychosozialen Aspekt der Analität sehr viel schärfer aus. Diese Penis-Exkrement-Formen heben die säuberliche Unterscheidung zwischen Ausscheidung und Einverleibung in der gezielten Vertauschung der Funktionen von Anus, Penis und Vagina auf. Es ist ein symbolischer, kein organischer Akt, den Sherman in einer hier nur angerissenen Verweiskette visualisiert, denn eine kapitalistische Gesellschaft der „community standards“, wie sie Helms herbeiruft, basiert auf der Privatisierung des Anus. Wie Deleuze/Guattari in ihrer Freudkritik gezeigt haben, zählt sich die Sublimation der analen Triebe im Sparen und Anhäufen von Geld und Gut buchstäblich aus – ein Sparen, das noch immer dem listigen Genuss zurückgehaltener Ausscheidung in der frühen Kindheit geschuldet ist (vgl. Freud 1908; Deleuze/Guattari 1972; für die visuellen Künste: Marcadé 1995).

Auch Robert Gober und Jake und Dinos Chapman arbeiten mit dieser Perspektive, die sie ästhetisch in einem anorganischen Hyperrealismus präsentieren. Zwischen Geschlechterphantasmen und biotechnologischem Exzess spielen ihre allegorischen Figurationen zwar die (Un)Ordnung des Imaginären gegen die symbolische Ordnung aus, sie müssen sich dabei jedoch auf die notwendig konventionelle Organisation der Allegorie verlassen.

Formal-ästhetisch bedeutet das allegorische Prinzip daher für die visuelle Produktion die Beibehaltung der Figurativität im Allgemeinen und besonders, wenngleich ex negativo, des klassischen Aktbildes. Das gilt gleichermaßen für identifikatorische wie für identitätskritische zeitgenössische künstlerische Haltungen. Ob Multiplikation oder Fragmentierung des Körpers, beide Formen zehren von der Melancholie eines Verlusts – und kompensieren sie durch Pathos. Denn sie glauben förmlich an den Referenten, der, gleichsam syntaktisch reguliert, Wirklichkeit repräsentiere. Solche Wirklichkeit wird jedoch nicht als immer schon phantasmatisch und gerade deshalb als ein machtvolleres Diktat begriffen, nein, sie erscheint als derart normativ, dass die politischen Gegner die Muster ihrer Überschreitung oder Verletzung teilen: Gebote und Verbote bilden die Figur wechselseitigen Begehrens.

LITERATUR

- BORDOWITZ, GREGG (1991): »Against Heterosexuality/Gegen die Heterosexualität«, in: *Parkett*, Nr. 27, S. 100–109.
- BUCHLOH, BENJAMIN H. D. (1982): »Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art«, in: *Artforum*, September, S. 43–56.
- BUTLER, JUDITH (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London (dt. 1991: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main).
- (1990a): »The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe and Discursive Excess«, in: *Differences*, 2/2, S. 105–125.
- CHAPMAN, DINOS (1997): [Text ohne Titel], in: *The Unholy Libel. Six Feet Under*, Katalogbuch Gagosian Gallery, London/New York/Los Angeles, S. 28.
- DAMIANOVIC, MAIA (1997): *Gespräch mit Jake und Dinos Chapman*, unter: <http://www.jca-online.com/chapman.html> (Stand März 2002).
- DEITCH, JEFFREY (Hg.) (1992): *Post Human – Neue Formen der Figuration in der zeitgenössischen Kunst*, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg.
- DELEUZE, GILLES/GUATTARI, FÉLIX (1972): *L'Anti-Œdipe*, Paris (dt. 1974: *Anti-Ödipus*, Frankfurt am Main).
- DUCHAMP, MARCEL (1992): *Interviews und Statements*, gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Stuttgart.
- FINEMAN, JOEL (1980): »The Structure of Allegorical Desire«, in: *October* 12, (Spring), S. 46–66.
- FREUD, SIGMUND (1923): »Das Ich und das Es«, in: Ders.: *Gesammelte Werke XIII*, S. 253.
- FREUD, SIGMUND (1908): »Charakter und Analerotik«, in: *Gesammelte Werke VII*, S. 203–209.
- HEINS, MARJORIE (1993): *Sex, Sin, and Blasphemy. A Guide to America's Censorship Wars*, New York.
- (1997): *Indecency: The Ongoing American Debate Over Sex, Children, Free Speech, and Dirty Words*, Paper Number 7, Paper Series on Art, Culture and Society, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.
- LORECK, HANNE (2002): *Geschlechterfiguren und Körpermodelle. Eine Untersuchung anhand von Cindy Shermans Photographien*, München.
- MARCADÉ, BERNARD (1995): »Le devenir-femme de l'art«, in: *féminin/masculin. Le sexe de l'art*, Kat. Centre Georges Pompidou, Paris, S. 23–47.
- MENKE, BETTINE (2000): »Allegorie der Geschlechterdifferenz«, in: Karlheinz Barck/ Martin Frontius/Dieter Schlenstedt u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 6 Bde. + 1 Registerbd., Bd. 1, Stuttgart.
- NEAD, LYNDY (1992): *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London/New York.
- OWENS, CRAIG (1983): »The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism«, in: Hal Foster (Hg.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, S. 57–77.
- (1992): *Beyond Recognition: representation, power, and culture*, Berkeley/Los Angeles.
- (1980a): »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 1«, in: *October* 12, (Spring), S. 67–86.
- (1980b): »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2«, in: *October* 13, (Summer), S. 59–80.
- PINCUS-WITTEN, ROBERT (1990): »Lynda Benglis: The Frozen Gesture« (1974), in: *The New Sculpture 1965–1975: Between Geometry and Gesture*, Whitney Museum of American Art, New York, S. 310–313.
- POINTON, MARCIA (1990): »Guess Who's Coming to Lunch? Allegory and the Body in Manet's 'Le Déjeuner sur l'herbe'«, in: Dies.: *Naked Authority. The Body in Western Painting 1830–1908*, Cambridge, S. 113–134.
- SILVER, KENNETH E. (1992): »Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art«, in: *Hand Painted Pop. American Art in Transition, 1955–62*, Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles et al, New York, S. 179–203.
- STEMMRICH, GREGOR (1995): »Johns als ›Allegorist‹ – Fred Ortons ›Figuring Jasper Johns‹«, in: *Texte zur Kunst*, 5. Jg., Nr. 18, S. 133–147.
- WALLACH, AMEI (1992): »Tough Images to Face. Cindy Sherman takes her anger at censorship, rape and AIDS to the limits, creating X-rated photos that even she might shrink from«, in: *Los Angeles Times/Calendar*, June 7, S. 77–80.
- WEIBEL, PETER (Hg.) (2000): *Anagrammatische Körper. Der Körper und seine mediale Konstruktion*, Ausst.-Kat., Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe.