

Queer und Gender

**Salmacis umgekehrt –
Gender und Queer Studies
als Methoden der
Kunstwissenschaft**

**Dr. Lisa Hecht
Kunstgeschichtliches Institut
Philipps-Universität Marburg
lisa.hecht@uni-marburg.de**

Salmacis umgekehrt – Gender und Queer Studies als Methoden der Kunstwissenschaft

Lisa Hecht

Bartholomäus Sprangers Gemälde *Hermaphroditus und die Nymphe Salmacis* (1580/82) wurde über die Jahre mit sehr unterschiedlichen Lesarten in der kunsthistorischen Forschung bedacht. | **Abb. 1** | Das Werk, das ursprünglich für die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. bestimmt war, wird zumeist mit Hilfe tradierter Analyseparameter rein stilistisch in der manieristischen Kunst verortet. Thomas DaCosta Kaufmann und Jérôme Coignard etwa heben auf die ästhetische Funktion des Bildes als Pendant zu einem weiteren Werk Sprangers in der rudolfischen Sammlung ab. Die *figura serpentinata* der Nymphe Salmacis, die im Vordergrund gezeigt ist, wie sie den badenden Sohn von Hermes und Aphrodite beobachtet, verhält sich spiegelbildlich zu der Pose Scyllas, | **Abb. 2** | die im Pendantgemälde die Avancen des Wasserdämons Glaucus ausschlägt (DaCosta Kaufmann/Coignard 1985, 39). Die einfallsreiche Figurenerfindung ist ein ebenso oft wiederholter Topos in der Interpretation manieristischer Werke wie der einer alchemistischen Bedeutungsschicht, die dem Gemälde eingeschrieben sei (Metzler 2006, 132–135). Zu sehen ist die Geschlechterfusion in Sprangers Szenenauswahl indes nicht. Noch beobachtet Salmacis den Badenden aus sicherer Distanz. Die bei Ovid beschriebene Vereinigung hat noch nicht stattgefunden. Der römische Dichter schreibt, Hermaphroditus sei auf dem Weg nach Karien auf die Quellnymphe getroffen, die sich sofort in den jungen Gott verliebt habe. Dieser wies sie jedoch zurück, und erst als er zufällig in ihrer Quelle badete, konnte sie sich seiner bemächtigen und ihn in die Tiefe ziehen. Statt den unbeugsamen Geliebten zu töten, stößt sie im Kampf



| **Abb. 1** | Bartholomäus Spranger, *Hermaphroditus und die Nymphe Salmacis*, um 1580/82. Öl/Lw., 110,5 × 81,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 2614.
© KHM-Museumsverband [↗](#)



| Abb. 2 | Bartholomäus Spranger, *Glaucus und Scylla*, um 1580/82. Öl/Lw., 110 × 81 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 2615. © KHM-Museumsverband [↗](#)

den in der Übersetzung von Hermann Breitenbach besonders eindrücklich formulierten Wunsch nach unendlicher Vereinigung aus: „Du magst widerstreben, du Böser! / Dennoch entrinnst du mir nicht. So sollt ihr, o Götter, gebieten: Nie darf dieser von mir, nie darf ich von diesem mich trennen!“ (Ovid 4,369–373, 2005, 133) Da Salmacis vor lauter Liebe/Lust in seinem Körper aufgegangen war, lebte Hermaphroditus fortan (ungewollt) mit sowohl männlich als auch weiblich lesbaren Geschlechtsmerkmalen, die in der Kunst im Laufe der Zeit unterschiedlich dargestellt wurden (zum androgynen und gynandrischen Typus des Hermaphroditus Maniu 2023, 110).

Bei Spranger sind Salmacis und Hermaphroditus also noch in ein binäres Geschlechtersystem eingepasst, so scheint es. Der sinnlich instabil balancierende Kör-

per der Nymphe wird – Giambolognas *Badende Venus* (1572–84) sowie deren antike Vorbilder zitierend – im Vordergrund vor den Betrachtenden aufgebaut (Eenkel 2018, 108). Die ungleich kleiner wirkende Figur des göttlichen Jünglings sitzt in der Pose des Kapitolinischen Dornausziehers (Konečný 1989–90, 49f.) im Hintergrund und scheint vor sich hinzuträumen. Sehen und Gesehenwerden sind die Leitmotive des Bildes. Abseits der ikonographischen Lesart, die über den weiteren Verlauf der Erzählung informiert ist, lässt Sprangers Gemälde Fragen nach Blickhierarchien und deren möglichen Umkehrungen zu.

So konstatiert Daniela Hammer-Tugendhat in einem 1994 erschienenen Aufsatz für die Zeitschrift *L'homme*: „Die Geschichte hätte die Möglichkeit geboten, die Blickkonstellation umzudrehen: Weibliche Figur blickt auf nackten Mann. Diese Szene wurde kaum je als Bildvorwurf herangezogen; eine Ausnahme bildet ein Werk von Bartholomäus Spranger von 1580. Wirklich eine Ausnahme? Eine alternative Sichtweise? Groß im Vordergrund steht in lasziver, kunstvoller Drehung die fast nackte Salmacis. Sie ist es, die sich dem voyeuristischen Blick *des Betrachters* anbietet. [...] Das Licht fällt auf den Körper der Nymphe. Ihr Blick, leicht gesenkt, wird zusätzlich durch das Tuch, das sie abzulegen im Begriff ist, vom Objekt ihrer Begierde abgeschirmt. *Der Betrachter* blickt auf sie, die Nackte – aber sie blickt nicht auf den Jüngling, obwohl dies das Thema verlangt. Die Umkehrung wird also wieder umgekehrt; oder mit anderen Worten: Die Umkehrung findet nicht statt.“ (Hammer-Tugendhat 1994, 54, Hervorhebungen L.H.)

Blickregime und Perspektivwechsel

Hammer-Tugendhat – eine wichtige Vertreterin der feministischen Kunstgeschichte nicht nur in Österreich – zeigt genau jenes Problem auf, mit dem sich seit ihren Anfängen eine genderkritische und auch eine queere Perspektive in der Kunstwissenschaft auseinanderzusetzen hat. Unser Fach basiert zu weiten Teilen auf dem Seh sinn. Dass das Sehen allerdings nicht unschuldig ist, dürfte hinlänglich bekannt sein. Diagnostizierte John Berger in seinen einflussreichen

Ways of Seeing „[...] men act and women appear. Men look at women“ (Berger 1977, 47), stellten Daniela Mondini und Irene Müller im Rekurs auf die 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1995 in Trier folgende Fragen: „Wer betrachtet von welchem Standort aus wen oder was, welche Strukturen des Begehrens/Wissens determinieren, was gesehen/wahrgenommen werden kann?“ (Mondini/Müller 1996, 84) Sehen ist Macht. Und diese Blick-Macht wird und wurde zumeist mit einer männlich vergeschlechtlichten Dominanzkultur gleichgesetzt, die auf marginalisierte und minorisierte Gruppen schaut(e). Die kritische Analyse des Gaze bzw. des Blickregimes ist eine entscheidende Aufgabe der Visual Culture Studies geworden und beschäftigt auch die deutsche Kunstwissenschaft seit den 1980er Jahren. (Falkenhausen 2015, 121f.). Hammer-Tugendhats Beschreibung des hegemonialen Blickregimes in Bezug auf Sprangers Gemälde platziert Salmacis in einer Struktur des Ausgeliefertseins an einen ‚männlichen Blick‘. Dass dabei bewusst von ‚dem Betrachter‘ die Rede ist, dürfte nicht nur an dem zur Entstehungszeit des Textes gängigen generischen Maskulinum liegen, sondern dient auch der feministischen Argumentation.

Durch die kritische Rezeption anglo-amerikanischer Grundlagenpublikationen von Linda Nochlin (1971), Rozsika Parker und Griselda Pollock (1981) oder Nannette Salomon (1991) fragte auch die deutschsprachige Kunstgeschichte bald nach einem ‚Rahmenwechsel‘, der von der Grundannahme ausging, „daß die Geschlechterdifferenz den gesamten Bereich der Kunstproduktion und -rezeption, der Wahrnehmung und der Annahmen über Kunst prägt“ (Söntgen 1996, 7). Geschlechterdifferenz meint hier die Unterscheidung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit – zwei Kategorien, an denen sich der feministische Ansatz abarbeitet, wobei es wiederholt zur Schlussfolgerung kommt, „Weiblichkeit“ werde als ‚das Fremde‘, ‚Anderer‘ und Passive in Abgrenzung zu einer männlichen Norm und Aktivität inszeniert (Söll 2020, 610). So war es auch eines der zentralen Anliegen der feministischen Kunstgeschichte, Frauen als Akteurinnen innerhalb des etablierten Kanons sichtbar zu machen

(Nochlin 1971). Im Bemühen um eine Bestandssicherung von Werken weiblicher Künstlerinnen entstanden zahlreiche Biographien, Monographien und Ausstellungskonzepte, die sich einzelnen Künstlerinnen oder allgemein dem Phänomen der malenden ‚Frau‘ widmeten – zuweilen wurden dabei jedoch Narrative der Künstlerin als Ausnahmeerscheinung und Sonderfall der Kunstgeschichte reproduziert.

Parallel kam es schon in den 1980er Jahren – erneut ausgehend von anglo-amerikanischen Forschungen – zu innerfeministischer Kritik, von der auch die kunstwissenschaftlichen Ansätze nicht unberührt blieben. Schwarze und lesbische Wissenschaftlerinnen und Aktivistinnen wie bell hooks oder Adrienne Rich wiesen darauf hin, „dass auch der Feminismus keineswegs frei war von Rassismus und Heterosexismus und dass folglich nicht von einer weiblichen Unterdrückungserfahrung und einheitlichen patriarchalen Herrschaft ausgegangen werden kann.“ (Heidel et al. 2001, 17) Dass Identität keine stabile Kategorie ist, sondern von Intersektionalität bestimmt und fluid ist, dass auch (patriarchale) Macht nicht eindimensional ist, haben zeitgleich die Schriften Michel Foucaults dargelegt und den Diskurs damit befeuert (u. a. Foucault 1983). Nicht zuletzt Judith Butler betonte, der Feminismus laufe Gefahr, hegemoniale Konzepte, Ausschlussmechanismen und Hierarchien des kritisierten Systems zu reproduzieren (Butler 1991, 15–22).

Auch wenn bereits die Frauenbewegung der 1960er Jahre im Sinne Simone de Beauvoirs die Naturalisierung der Kategorie Geschlecht in Frage stellte, wollten die neu entstehenden Gender Studies sowie die Gay and Lesbian Studies diese Überlegungen nicht allein auf die Dichotomie von Mann und Frau beziehen. Vielmehr geht es inzwischen darum, die der Konstruktion binär-hierarchisch gedachter Geschlechternormen zugrundeliegenden Ordnungen zu hinterfragen (Guth 2016, 229) und Sexualität als Analysekategorie „gegenüber einer suppressiven Heteronorm“ (Huber/Berndt 2023, 69) einzubringen.

Whitney Davis’ grundlegende Ausführungen zu *Gay and Lesbian Studies in Art History* (New York u. a.

1994) wurden durch Übersetzungen seiner Texte (Davis 1996) vermehrt auch im deutschsprachigen Raum rezipiert. Seine Idee, dass Homosexualität die (deutsche) Kunstgeschichte grundlegend – und das schon seit J. J. Winckelmann – präge, legitimiert nicht zuletzt die starke Verbreitung von Ansätzen der Gay and Lesbian Studies sowie der Geschlechterforschung auch in der deutschen Kunstwissenschaft. In verschiedenen Ausgaben der den Diskurs bündelnden *kritischen berichte* (vgl. u. a. 4/2016 und 1/2023) und insbesondere der *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* (bis 2007 *Frauen Kunst Wissenschaft*) bilden sich die unterschiedlichen Entwicklungen der kunstwissenschaftlichen Gender Studies ab.

Queerer Mehrwert

Als 2008 die von Sigrid Adorf und Kerstin Brandes herausgegebene Ausgabe zu *Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory* (Adorf/Brandes 2008) erschien, zeigte sich, dass auch die Auslassungen der Gay and Lesbian Studies durch eine queere Perspektive ergänzt werden sollten. Lediglich ein Jahr nach der *FKW*-Ausgabe erschien Barbara Pauls und Johanna Schaffers wegweisender Tagungsband *Mehr(wert) queer*, in dem die Autor*innen das ursprünglich homophobe und transphobe englische Schimpfwort ‚queer‘ auf ähnliche Weise umdeuteten und sich aneigneten, wie dies in den USA bereits seit den 1980er Jahren durch Aktivist*innen geschehen war. Ihnen ist bis heute zu folgen, wenn sie den produktiv offenen Begriff ‚queer‘ wie folgt definieren: „Umgangssprachlich gilt *queer* zunehmend als Identitätsbezeichnung all jener Menschen, deren sexuelle Lebensweisen nicht mit der heterosexuellen Norm übereinstimmen. Als theoretische Denkbewegung argumentiert *queer* jedoch grundsätzlich identitätskritisch und zielt, ausgehend von Sexualität als gesellschaftlicher Analyse-kategorie und als Raster der Privilegienvergabe, auf die Demontage normativer, normalisierender und identitätslogisch operierender Zwangsregime.“ (Paul/Schaffer 2009, 16, Kursivierungen im Original). Ohne an dieser Stelle einen vollständigen Forschungsüber-

blick geben zu können oder zu wollen, sei lediglich auf die Wirkung dieses in der deutschsprachigen Kunstwissenschaft seit den 2000er Jahren vermehrt angewandten Ansatzes verwiesen. Als Methode unseres Faches hat ein Queer Reading schon länger stattgefunden, wenn auch möglicherweise nicht explizit unter diesem Label. Immer dann, wenn ein Perspektivwechsel vollzogen wird – vermeintlich marginalisierte ‚Objekte‘ zu Akteur*innen werden oder ästhetische Paradigmen auf ihre normierenden und/oder invertierenden Eigenschaften geprüft werden (Hentschel 2001) – ist auch (zumindest in Teilen) ein queerer Ansatz am Werk. Wechselwirkungen mit den Postcolonial und Disability Studies sind damit häufig verbunden.

Die Hinwendung zu queeren(den) Analyseansätzen bedeutet für die Kunstwissenschaft allerdings auch Herausforderungen, zum einen die Ausdifferenzierung der eigenen Methoden und Ordnungsmuster sowie das damit einhergehende Hinterfragen „stillschweigend vorausgesetzte[r] Annahmen im Denken und Schreiben über Kunst und visuelle Kultur“ (Baumhoff et al. 1996, 4). Zum anderen bringt es das Spezifikum des Visuellen mit sich, Bilder nicht lediglich als Quellen, Evidenzen und Illustrationen (historischer) Queerness aufzufassen (Adorf/Brandes 2008, 9). Dies gilt insbesondere dann, wenn Gender und Queer Theory sich nicht allein auf Werke des späteren 20. und 21. Jahrhunderts beziehen. Auch wenn die Mehrzahl der Publikationen in diesem Forschungsfeld ihren Blick auf die visuelle Kultur jener Zeit richten, da hier schließlich auch queere Intentionen und Identitäten bereits im Produktionsprozess der untersuchten Werke nachweislich eine Rolle spielen, ist der genderkritische und jüngst auch der explizit queere Ansatz ebenfalls für die Kunst und Bildkultur der Vormoderne erprobt worden (vgl. Hecht/Ziegler 2023; Mani 2023; Ausst.kat. Kassel 2023). Dabei ist vor allem der Perspektivwechsel der Forschenden selbst von Bedeutung. Die sogenannten Alten Meister zu queeren, entfaltet durchaus eine gewisse Sprengkraft, weil sich manche Argumente in diese Richtung angeblich durch eine gründliche historische Quellenkunde und

Kenntnisse der Motivtraditionen aushebeln lassen. Dass das eine das andere allerdings nicht ausschließen muss, gilt es immer wieder zu beweisen.

Salmacis' Blick

Um auch hier nicht in das Nacherzählen früherer Forschungsbeiträge zu verfallen, sei erneut ein Blick auf die übergreifige Quellnymphe bei Spranger gewagt, um das Queer Reading (in Bezug auf vormoderne Kunstwerke) zu verdeutlichen. Hammer-Tugendhats Analyse des Gemäldes verortet Salmacis in einer Opferposition – als ‚Opfer‘ eines männlich vergeschlechtlichten Blicks. Bewusst oder unbewusst spricht sie der Nymphe sogar ab, selbst eine lustvoll Schauende zu sein. Dass sich die Augen der Salmacis tatsächlich senken und so ‚dem Betrachter‘ einmal mehr die unausgesprochene Erlaubnis erteilen, sich an ihrem Körper zu ergötzen, erscheint bei genauem Hinsehen fraglich. Eigentlich schaut sie doch verstohlen, zugleich eindringlich, über das weiße Tuch hinweg, das sie gerade über ihre Schulter zieht. Der feministische Ansatz zeigt also die Problematik des Male Gaze auf und kritisiert das tradierte Blickregime, in dem der weibliche Körper zum Objekt wird. Die queere Perspektive geht indes einen deutlichen Schritt weiter. Es geht darum, das Ausgrenzungsnarrativ zu durchbrechen und den vermeintlich marginalisierten Handlungsmacht zurückzugeben. Der Perspektivwechsel bzw. die Umkehrung ermöglicht es, Salmacis eben nicht in der hegemonialen Matrix des einstudierten männlichen Blicks zu betrachten, sondern ihre Position als die einer aktiven Betrachterin zu analysieren. Daraus ergeben sich einige Fragen, etwa wie Hermaphroditus schon vor seiner Verwandlung Teil eines genderfluiden Gefüges wird. Maskulinität, Femininität, Objekt und Subjekt der Betrachtung werden hier, wie auch in anderen Werken mit mythologischen ‚Liebespaaren‘ in Sprangers Œuvre (hierzu jüngst Tauber 2024), gleichermaßen auf die Probe gestellt. Ein Queer Reading oder Cross Viewing, wie Patricia Simons es längst eingefordert hat (Simons 1994, 83), arbeitet sich also nicht zwangsläufig an der nonbinären Erscheinung des Hermaphroditus ab,

sondern ist (auch jenseits der Körperbilder) interessiert am Aufbrechen etablierter Strukturen, um neue Erkenntnisse zu gewinnen. Das Queer Reading macht programmatische Ambiguitäten der rudolfinischen Kunst nicht nur sichtbar, sondern auch frühneuzeitliche Artefakte fruchtbar für eine zeitgemäße Auseinandersetzung.

Trend oder Turn? Theorie oder Methode?

Gerade hierin könnte indes auch ein Kritikpunkt an queeren(den) Ansätzen ausgemacht werden. Queer Readings öffnen ikonographisch schwer zu deutende Werke zwar einem breiteren Publikum, laufen aber auch Gefahr, (kunst)historisch informierte Forschung zu marginalisieren. Gerade die Offenheit des Begriffs ‚queer‘, der sich bewusst festen Definitionen entzieht und das für die wissenschaftliche Praxis so sachdienliche Denken in Kategorien auflösen will, befeuert den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit dieser Theorie (hierzu Maniu 2023, 29f.). Durch diverse Ausstellungen, Tagungen und Publikationen etablierten sich genderkritische und queere Blickwinkel (Söll 2020, 611) jedoch teilweise als (recht oberflächliche) Tenderscheinung des Kunstmarktes und/oder als kuratorische Hypes (hierzu Mader 2009). Das Label ‚queer‘ zieht die Aufmerksamkeit auf sich – und dies insbesondere in einer Zeit verstärkter Genderismus-Debatten (Söll/Hentschel 2016, 3). Zugleich bietet eben diese Aufmerksamkeit auch das Potenzial, neue Sichtbarkeiten für bisher Ungesehenes oder Übersehenes in der Kunstwissenschaft herzustellen und tradierte Blickwinkel zu hinterfragen. Dass Gender und Queer Theory im Forschungsdiskurs längst mehr sind als trendige Schlagwörter oder leere Worthüllen, dürfte hinlänglich belegt sein.

Ein Diffundieren dieser Forschungsperspektiven in die kunstwissenschaftliche Lehre und eine Ausweitung des Methodenspektrums unseres Faches zeichnen sich erst langsam ab. Die Frage ist allerdings auch, ob dies überhaupt gewollt sein kann. Doris Bachmann-Medick fragt zu Recht, wie es zu vermeiden sei, „dass die Kategorie Gender durch einen (blo-

ßen) *gender turn* zum kulturwissenschaftlichen Mainstream wird, eingemeindet und zugleich entschärft? In welcher Form bleibt sie weiterhin anstößig und ein widerborstiger Stachel?“ (Bachmann-Medick 2008, 139, Kursivierung im Original) Queer und Gender wollen als Analysebegriffe also nicht zwangsläufig eine diskursive Wende einleiten, vielmehr stellen sie ein Korrektiv zu eingefahrenen Ordnungs- und Denkmustern einer patriarchal geprägten Fachkultur dar.

Dieses Korrektiv bedeutet indes längst noch kein Allheilmittel für eine zeitgemäße Kunstgeschichte und ist auf andere Methoden und Theorien angewiesen. Zudem drohen selbst der differenziertesten Theorie Ausschlussmechanismen, wenn beispielsweise „Sexualität als ein spielerisch veränderbares, dynamisches Moment von Körperlichkeit und Subjektivität einer vermeintlichen Stabilität von *race*“ gegenübergestellt wird (Heidel et al. 2001, 24, Kursivierung im Original). Nichtsdestotrotz bieten Gender und Queer Studies als Methoden wichtige Schnittstellen der Kunstwissenschaft zu anderen Forschungsgebieten und verschaffen dem Fach so interdisziplinäre Relevanz. Feminismus, Gender Studies und Queer Studies waren von Beginn an interessiert am Visuellen als machtvolle und einflussreiche Instanz in der Bestätigung und Invertierung von Normen (Koos/Mondini 2002, 5, mit Bezug auf Schriften Jack Halberstams). Es ist die Fähigkeit der Kunstwissenschaft und der Visual Culture Studies, Ambivalenzen der Sichtbarkeit (Schaffer 2008; Saalfeld 2020) sowie Wirkmächte des Sehens und des Gesehenen zu analysieren und zu interpretieren. Salmacis zu queeren stellt zwar einen aktivistischen Störfaktor dar (zum Störmoment Miersch 2022; Klaassen et al. 2023), doch sind es genau diese Reibungspunkte, die den Diskurs vorantreiben. 2023 erhielten die kunstwissenschaftlichen Queer Studies durch zahlreiche Publikationen weiteren Aufschwung in der deutschsprachigen Forschung. Das Interesse insbesondere junger Wissenschaftler*innen und Studierender an diesen diversifizierten Perspektivierungen ist immens und dürfte auch in Zukunft neue Forschungsgegenstände erschließen.

Literatur

- Adorf/Brandes 2008:** Sigrid Adorf und Kerstin Brandes (Hg.), „Indem es sich weigert eine feste Form anzunehmen“. Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory, in: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 45, 2008.
- Ausst.kat. Kassel 2023:** Alte Meister que(e)r gelesen, hg. v. Justus Lange und Malena Rotter, Petersberg 2023.
- Bachmann-Medick 2008:** Doris Bachmann-Medick, „Diebin in der Nacht“. Gender diesseits oder jenseits kulturwissenschaftlicher *turns*? Fragen und Antworten in einer kontroversen Debatte, in: L’homme 19/1, 2008, 131–142.
- Baumhoff 1996:** Anja Baumhoff et al., Schwulen- und Lesbenforschung in den Kunst- und Kulturwissenschaften, in: Frauen Kunst Wissenschaft 21, 1996, 4–7.
- Berger 1977:** John Berger, Ways of Seeing, New York 1977.
- Butler 1991:** Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1991.
- DaCosta Kaufmann/Coignard 1985:** Thomas DaCosta Kaufmann und Jérôme Coignard, Éros et poesia. La peinture à la cour de Rodolphe II., in: Revue de l’Art 69, 1985, 29–46.
- Davis 1996:** Whitney Davis, Schwulen- und Lesbenforschung in der Kunstgeschichte, in: Frauen Kunst Wissenschaft 21, 1996, 8–23. ↗
- Enenkel 2018:** Karl Enenkel, Salmacis, Hermaphrodite, and the Inversion of Gender. Allegorical Interpretations and Pictorial representations of an Ovidian Myth, ca. 1330–1770, in: Ders. und Anita Traninger (Hg.), The Figure of the Nymph in Early Modern Culture, Leiden/ Boston 2018, 53–148.
- Falkenhausen 2015:** Susanne von Falkenhausen, Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies, Paderborn 2015.
- Foucault 1983:** Michel Foucault, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I., Frankfurt a. M. 1983.
- Guth 2016:** Doris Guth, Gender und Queer Studies, in: Elke Gaugele und Jens Kastner (Hg.), Critical Studies. Kultur- Sozialtheorie im Kunstfeld, Wiesbaden 2016, 225–240.
- Hammer-Tugendhat 1994:** Daniela Hammer-Tugendhat, Körperbilder – Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen

Neuzeit, in: *L'homme*, Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 5, 1994/1, 45–58.

Hecht/Ziegler 2023: Lisa Hecht und Hendrik Ziegler (Hg.), *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?*, Köln 2023.

Heidel/Micheler/Tuider 2001: Ulf Heidel, Stefan Micheler und Elisabeth Tuider, Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven der Queer Studies*, Hamburg 2001, 10–29.

Hentschel 2001: Linda Hentschel, Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne, Marburg 2001.

Huber/Berndt 2023: Susanne Huber und Daniel Berndt, «A desire to create new contexts». Queere Ansätze in der Kunstgeschichte, in: *kritische berichte* 1, 2023, 66–78.

Klaassen 2023: Oliver Klaassen et al.: MEHR(wert) QUEERULIEREN. Denkanstöße fürs Stören, in: Ders. und Andrea Seier (Hg.), *Queerulieren. Störmomente in Kunst, Medien und Wissenschaft*, Berlin 2023, 53–100.

Konečný 1989–90: Lubomir Konečný, Sources and Significance of Two Mythological Paintings by Bartholomäus Spranger, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien* 85/86, 1989–90, 47–56.

Koos/Mondini 2002: Marianne Koos und Daniela Mondini, Tomboys. Que(e)re Männlichkeitentwürfe, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* 33, 2002, 3–8.

Mader 2009: Rachel Mader, Frau-Sein verkauft sich gut. Überlegungen und Thesen zu Kunst, Karriere, Geschlecht und Vermarktung, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 47, 2009, 53–67.

Maniu 2023: Nicholas Maniu, Queere Männlichkeiten. Bilderwelten männlich-männlichen Begehrens und queerer Geschlechtlichkeit, Bielefeld 2023.

Metzler 2006: Sally Metzler, Artists, Alchemists and Mannerists in Courtly Prague, in: Jacob Wamberg (Hg.), *Art & Alchemy*, Kopenhagen 2006, 129–148.

Miersch 2022: Beatrice Miersch, *Queer Curating*. Zum Moment kuratorischer Störung, Bielefeld 2022.

Mondini/Müller 1996: Daniela Mondini und Irene Müller, 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung. 1. Sektion „Ethnozentrismus und Geschlechterdifferenz“, 28. September–1. Oktober 1995, Trier, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* 21, 1996, 83–86.

Nochlin 1971: Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Women Artists?, in: *ARTnews* 1971, 22–39 und 67–71.

Ovid 2005: Ovid, *Metamorphosen*. Übersetzt und hg. v. Hermann Breitenbach, Stuttgart 2005 (erste Auflage 1971).

Parker/Pollock 1981: Roszika Parker und Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London 1981.

Paul/Schaffer 2009: Barbara Paul und Johanna Schaffer, Einleitung. Queer als visuelle politische Praxis, in: Dies. (Hg.), *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken*, Bielefeld 2009, 7–19.

Saalfeld 2020: Robin K. Saalfeld, Transgeschlechtlichkeit und Visualität. Sichtbarkeitsordnungen in Medizin, Subkultur und Spielfilm, Bielefeld 2020.

Salomon 1991/1998: Nanette Salomon, The Art Historical Canon. Sins of Omission (1991), in: Donald Preziosi (Hg.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford 1998, 344–355.

Schaffer 2008: Johanna Schaffer, Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, Bielefeld 2008.

Simons 1994: Patricia Simons, Lesbian (In)Visibility in Italian Renaissance Culture. Diana and Other Cases of donna con donna, in: *Journal of Homosexuality* 27/1–2, 1994, 81–122.

Söll 2020: Änne Söll, *Kunstwissenschaft und Bildende Künste. Von männlicher Dominanz, feministischen Interventionen und queeren Perspektiven in der Visuellen Kultur*, in: Beate Kortendiek et al. (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden 2020, 609–618.

Söll/Hentschel 2016: Änne Söll und Linda Hentschel, *Gend_r*, in: *kritische berichte* 4, 2016, 3–6.

Söntgen 1996: Beate Söntgen, Den Rahmen wechseln. Von der Kunstgeschichte zur feministischen Kulturwissenschaft, in: Dies. (Hg.), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, 7–23.

Tauber 2024: Christine Tauber, Gepflückte Rosen und geheilte Wunden. Bartholomäus Spranger malt ein unkeusches Liebespaar, in: *Kunstchronik* 77/1, 2024, 5–18. ↗