Doreen Hartmann, Inga Lemke, Jessica Nitsche (Hrsg.)

INTERVENTIONEN

Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie

Wilhelm Fink

Gefördert von der VolkswagenStiftung.

Umschlagabbildung:
Marie Beschorner

Layout & Satz:
Daniel S. Ribeiro

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5283-2

Inhaltsverzeichnis

Doreen Hartmann, Inga Lemke, Jessica Nitsche:
Einleitung: INTERVENTIONEN.
Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie 9

I. Interventionen und Grenzüberschreitungen im Kunstfeld – Geschichte und Gegenwart

Martin Papenbrock: Vom Protest zur Intervention.
Grundzüge politischer Kunst im 20. Jahrhundert 27

Anselm Jappe: Die Situationisten und die Aufhebung der Kunst:
Was bleibt davon heute? 43

II. Ästhetik und Politik – Diskursformationen

Rado Riha: Intervention als ‚moral provisoire' unserer Zeit 55

Oliver Marchart: Die Soziologie der Kunst und die
Kunst der Soziologie. Anmerkungen zu Institution und
Intervention am Beispiel der „Biennalen des Widerstands" 63

Jens Kastner: Doppelte Interventionen. Feministische Effekte
zwischen Kunstproduktion und sozialen Bewegungen 73

Ève Lamoureux: Community Art in Québec:
Co-creation as a Stimulus of Political Engagement 85

III. Interventionen im urbanen Raum | Politik der Performance

Friedrich von Borries, Friederike Wegner, Anna-Lena Wenzel: Ästhetische und politische Interventionen im urbanen Raum 95

Katrin Klitzke: Transformieren, Intervenieren, Aneignen. Reflexionen zur *Eichbaumoper* von raumlaborberlin 105

Eva Holling: Eingriffe in den Möglichkeitsraum? Stadtprojekte als *neues Genre* des Theaters 113

Kati Röttger: Stadt als Bühne: Urbane Interventionen und die Raum-Zeit der Globalisierung 127

Manu Luksch: Alltagslabor *Function Creep* 139

IV. Interventionen im ökonomischen und medialen Raum

Ursula Frohne: Wasted Efforts. Muße, Sammlung, Dauer als Unterbrechung herrschender Zeitökonomien und medialer Ordnungen 153

Sabine Fabo: Gefährliche Liebschaften. Kunst zwischen Widerstand und Umarmung 173

Harald Hillgärtner: *Synthetic Performance.* Ein Missbrauch von Unterhaltungselektronik? 191

Mirko Tobias Schäfer: \run subversion.exe. Mythos und Praxis subversiver Medien-Nutzung 203

V. Strategien des Fake und Re-Enactment | Politik der Bilder

Martin Doll: Das Fake als Intervention 217

Maria Muhle: Enlightenment as Intervention 233

Ursula Biemann: Counter-Geography as Political Aesthetic Practice 245

Mark Sealy: The Organ That Weeps. Global Photography & Some Notes on Autograph 257

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 271

Verzeichnis der Abbildungen 276

Fazit

Mit dem Beispiel der D11 ging es mir darum, zumindest punktuell zu illustrieren, wie das Kunstfeld als ein umkämpfter Raum beschrieben werden kann, dessen Objekte, Regeln, Akteure, Kanons, Institutionen und Grenzen ständig neu verhandelt werden. Eine Polemologie der Kunst würde die kreuz und quer laufenden Antagonismen nachzeichnen, die das Kunstfeld genauso durchschneiden wie jedes andere soziale Feld. Hegemonie dient nicht nur, wie bei Bourdieu, der Akkumulation von symbolischem Kapital und der Festigung vorteilhafter sozialer Positionen. Hegemonie ist der Kampf um die Verschiebung von konsens- und zustimmungsfähigen Kräftegleichgewichten. Aufgabe der Kunstsoziologie wäre es meinem Verständnis nach, die hegemonialen Verschiebungen, die durch Kämpfe innerhalb wie außerhalb des Kunstfelds angetrieben werden, nachzuzeichnen und so ein *mapping*, eine Kartographie nicht nur der Kunst, sondern letztlich der Gegenwart herzustellen.

Jens Kastner

Doppelte Interventionen. Feministische Effekte zwischen Kunstproduktion und sozialen Bewegungen

Zwanzig ganzgläserne Rahmen stehen an die Wand gelehnt im Galerieraum, an ihrem oberen Ende präsentieren sie, gut sichtbar, jeweils ein zeitungsbildgroßes Foto in Schwarzweiß. Sämtliche Bilder dieses ersten künstlerischen Beispiels zeigen Frauen auf Demonstrationen, Protestmärschen oder bei ähnlichen Aktionen. Kenntlich ist dies durch die Schilder, Banner und Transparente, die überall zu sehen sind: mal nur eines, mal eine Vielzahl. Diese sind deutlich sichtbar überklebt, mit gelblichem Kreppband, und beschriftet. In der Serie *before or after* von Anetta Mona Chisa und Lucia Tkácová (2011) lauten die Forderungen der Abgebildeten „Coffee or Milk", „Close or Distant" und „Subject or Object" auf einem Bild oder „Like or Dislike" und „Never or Ever" auf einem anderen. Ein einsames Demo-Transparent skandiert „Image or Text", davor eine gut gelaunte Frauenrunde. Das zweite Beispiel ist eine Arbeit von Andrea Geyer: Darin sind vor allem Aktionen und Manifestationen der Ersten Frauenbewegung, zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein US- und europaweites Phänomen, auf die Glasoberflächen graviert. Hinter die fünfzehn Motive sind Schwarzweiß-Fotos von Frauenstatuen aus dem Stadtraum von New York City gespannt. Sie alle sind nach Audrey Munson (1891–1996) gefertigt. Munson, nach der auch diese Arbeit (2008) benannt ist, war Zeitgenossin der Frauenbewegung und dieser auch politisch nicht abgeneigt, hauptsächlich aber Schauspielerin und ein als ‚American Venus' bekanntes Modell. Blieb ihr Antlitz bis heute im öffentlichen Raum präsent, ist sie als Person in die Unsichtbarkeit abgerutscht bzw. gedrängt worden. Eine journalistische Rufmordkampagne beendete ihre Karriere(n) Anfang der 1930er Jahre, die letzten 65 Jahre ihres langen Lebens verbrachte sie vergessen in einer Nervenheilanstalt. Im dritten Beispiel, einer filmischen Arbeit von Isa Rosenberger, geht es u. a. ebenfalls um ein Modell: Magdalena Brandl posierte einst für die Statue *Die Chemiearbeiterin*, die der Künstler Gerhard Markwald 1964 für den Vorplatz der ORWO-Filmfabrik im ostdeutschen Wolfen schuf. Dass in dieser historischen Situation sogar die chemische Industrie selbst als Quell von Schönheit gefeiert werden konnte, wird durch die Einspielung eines euphorischen Fernsehkommentars von damals in Rosenbergers Film *Ein Denkmal für das Frauenzentrum (The Making Of)* aus dem Jahr 2008 belegt. Darin ist es auch Magdalena Brandl, einst selbst Arbeiterin in der Fabrik, die auf den leeren Sockel steigt, der früher ihr Abbild trug. Wie die meisten ihrer Kolleginnen hatte auch Brandl nach 1989 ihren Job verloren; wie bei allen Abwicklungen und Umstrukturierungen von DDR-Betrieben waren zuerst Frauen ihren Arbeitsplatz los. In Wolfen waren es besonders viele. Mit anderen Ex-Arbeiterinnen hat sie sich in einem Frauenzentrum vor Ort organisiert, dem die filmische künstlerische Arbeit ein Denkmal sein will.

Die drei zeitgenössischen künstlerischen Arbeiten weisen offensichtlich feministische Spuren auf. Diese manifestieren sich nicht bloß im dargestellten Inhalt, in den Kämpfen um gleiche Rechte etwa oder den Themen der Ausbeutung von Künstlermodellen oder

der Benachteiligung von Frauen auf dem Arbeitsmarkt. Auch diese Themen sind Teil jener Spuren und Manifestationen, aber die feministischen Interventionen gehen viel weiter. Sie betreffen auch die Repräsentationsformen, d. h. die Verhandlung symbolischer und sozio-politischer Stellvertretung, die Dimensionen der Vorstellung ebenso wie die künstlerischen Darstellungsweisen. Die Rede ist von feministischen Manifestationen und Spuren als Intervention in die Kunst und als von der Kunst ausgehende Intervention. Es geht also um *Feminismus in der Kunst*, nicht unbedingt um *feministische Kunst*. Denn die Versuche, deren Merkmale festzustellen bzw. festzulegen, sind oft ins Essentialistische abgeglitten. Feministische Kunst wurde demnach bis in die frühen 1990er Jahre über Kriterien wie den Transport frauenpolitisch relevanter Themen, den Gebrauch bestimmter Medien und sogar der Betonung oder Verhandlung von ‚Weiblichkeit' zu bestimmen versucht.[1] Bei der Rede von Feminismus in der Kunst fungiert Feminismus als Oberbegriff für ein Konglomerat aus theoretischen Ansätzen einerseits, in denen disziplinübergreifend Fragen der Geschlechtergerechtigkeit und Heteronormativität in sozialtransformatorischer Absicht verhandelt werden, und für Praktiken sozialer Bewegungen andererseits, die von Demonstrationen für gleiche Rechte bis zu Ladyfesten queerer Aktivistinnen reichen. Dass nun solche Bewegungspraktiken sich ebenso in künstlerischen Arbeiten wiederfinden wie auch in theoretischen Auseinandersetzungen, scheint zunächst selbstverständlich. Allerdings spiegelt sich diese vermeintliche Selbstverständlichkeit in den Kunstwissenschaften kaum wider. Weder Kunstgeschichte noch Kunstsoziologie haben den Einflüssen sozialer Bewegungen auf die künstlerische Produktion besonderen Stellenwert eingeräumt.

Kunstproduktion und soziale Bewegungen

Feministische Kunsthistorikerinnen wie Linda Nochlin[2] haben darauf hingewiesen, dass die machtkritische und geschlechtersensible Neuausrichtung der kunsthistorischen Forschung u. a. ein Effekt des Woman's Liberation Movement der 1970er Jahre war. Auch für die Kunstproduktion selbst wird häufig davon ausgegangen, dass viele Positionen in der zeitgenössischen Kunst seit vier Jahrzehnten „aus der feministischen Bewegung hervorgegangen"[3] seien. Selbstverständlich ist diese Herleitung allerdings nicht, in vielen einflussreichen Überblicksdarstellungen zu explizit feministischen Aspekten der Kunstproduktion werden diese rein kunstfeldimmanent rekonstruiert und die feministischen Bewegungen finden kaum bis gar keine Erwähnung.[4] Solcherlei Ausblendung von sozialen, nicht nur feministischen Bewegungen im Hinblick auf die Entwicklungstendenzen der bildenden Kunst ist eher die Regel als die Ausnahme.

1 Vgl. Isabelle Graw, „Nach allen Regeln der Kunst", in: Cornelia Eichhorn/Sabine Grimm (Hrsg.), *Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik*, Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv 1994, S. 139-151, hier S. 144.

2 Vgl. Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, London: Thames and Hudson 1988, S. xiii.

3 Peggy Phelan, „Überblick", in: Helena Reckitt (Hrsg.), *Kunst und Feminismus*, Berlin: Phaidon 2005, S. 14-49, hier S. 22.

4 Exemplarisch etwa Marie-Luise Angerer, „Feminismus und künstlerische Praxis", in: Hubertus Butin (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont 2002, S. 81-85; Isabell Graw, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln: DuMont 2003.

Dabei war es immer schon ein zentrales Thema etwa kunstsoziologischer Forschung, die Frage der gesellschaftlichen Effekte und Wirkungen künstlerischer Arbeiten nicht nur auf die Rezeption, sondern auch auf die Produktion zu beziehen. Es sollte nicht nur ergründet werden, warum und wie Kunstwerke auf wen wirkten, sondern auch, wie und in welcher Form sich welche gesellschaftlichen Tendenzen in ihnen niederschlagen. Kunstsoziologie dürfe sich nicht auf die Untersuchung der Einflüsse von Kunstwerken auf gesellschaftliche Entwicklungen beschränken, schrieb etwa Arnold Hauser, sondern müsse „Motive und Ziele, die im Prozess der Entstehung, Veränderung und Differenzierung der künstlerischen Formen und Inhalte zur Geltung kommen"[5], in den Blick nehmen. Motive und Ziele dieser Art wurden gemeinhin nicht als solche eingeschätzt, die aus allen sozialen Sektoren gleichmäßig und in gleichen Anteilen in die Kunst einfließen. Vielmehr wurden sie als an Machtverhältnisse gekoppelt analysiert. Eine der wichtigen theoretischen Problemstellungen war nun, Modelle zu entwickeln, nach denen diese Beeinflussungen – bei zunehmender Irrelevanz der direkten Auftragsintention durch Adel und Kirche – zu beschreiben seien. Wenn auch die herrschenden Ideen in der Kunst nur selten vulgärmarxistisch einfach als die Ideen der Herrschenden ausgegeben wurden, so blieb doch der kunstsoziologische Fokus stark auf die sozial dominanten Gruppen gerichtet. Die zu Unrecht in Vergessenheit geratene deutsche Kunstsoziologin Hanna Deinhard etwa hat betont, dass, selbst wenn nicht einzelne historische Tatsachen, sondern allgemeine Strukturmerkmale im Bild zu finden seien, diese „nicht Ausdruck der ‚ganzen' Gesellschaft sind, sondern Ausdruck (jeweils verschiedener) kulturell, wirtschaftlich, religiös führender Gruppen oder herrschender Schichten"[6]. Und nicht zuletzt Pierre Bourdieu hat immer wieder gezeigt, dass es durch die enge Verbindung zwischen KünstlerInnen und ihrem Publikum stets die Denk- und Wahrnehmungsstrukturen der herrschenden Klassen sind, die sich im Kunstwerk ausdrücken, weil eben das Kunstpublikum stets ein sozial privilegiertes ist. Zwar warnt Bourdieu noch davor, Themen und Gehalte einer künstlerischen Arbeit ursächlich „direkt auf eine Gruppe"[7] im sozialen Raum zu beziehen. Er macht aber an anderer Stelle deutlich, dass es vor allem die Gebildeten (und damit diejenigen der oberen sozialen Schichten) sind, die einen spezifischen Zugang zur Kunstwahrnehmung haben. Bourdieus Augenmerk liegt ja gerade darauf, diesen ausgebildeten, verkörperlichten „Grad der ästhetischen Kompetenz"[8] als solchen zu beschreiben, da die Herrschenden ihn als naturgegeben zu verschleiern wissen, um ihre Überlegenheit nicht nur im Hinblick auf den Kulturgüter-Konsum zu garantieren.

Diese kunstsoziologische Analyse ist erweiterungsbedürftig. Es soll dabei keinesfalls in Abrede gestellt werden, dass es einerseits sinnvoll ist, zwischen den gesellschaftlichen Gruppen, die in die Kunstproduktion hineinwirken, zu differenzieren. Andererseits scheint es angesichts empirischer Evidenzen auch nach wie vor triftig, davon auszugehen, dass das

5 Arnold Hauser, *Soziologie der Kunst*, München: dtv 1983, S. 97.

6 Hanna Deinhard, *Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei*, Neuwied/Berlin: Luchterhand 1967, S. 87.

7 Pierre Bourdieu, „Aber wer hat die ‚Schöpfer' geschaffen?", in: Ders., *Soziologische Fragen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 197-211, hier S. 205.

8 Pierre Bourdieu, „Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung", in: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 159-201, hier S. 169.

Kunstfeld ein sozial relativ elitäres ist. Das darf aber nicht bedeuten, andere Akteurinnen und Akteure als die an kulturellem und ökonomischem Kapital Reichen aus dem Kreise derer, die in künstlerische Arbeiten hineinintervenieren, analytisch auszuschließen. Denn soziale Denk- und Wahrnehmungsstrukturen sind nie homogen und statisch, sondern immer divers und umkämpft. Auch soziale Bewegungen, weder der sozialen Schichtzugehörigkeit ihrer Mitglieder noch den Inhalten ihrer Forderungen nach zu urteilen per se den Herrschenden zuzuordnen, greifen in die Kämpfe um solche Grundlagen des Denkens und Wahrnehmens ein und hinterlassen auf diese Weise auch ihre Spuren innerhalb der Kunst. Dies kann gerade anhand künstlerischer Arbeiten gezeigt werden – etwa den eingangs erwähnten –, in denen klar feministische Haltungen zum Ausdruck kommen. Damit intervenieren nicht nur die Bewegungen in die Kunstproduktion, sondern diese schlägt zugleich in die Theorie aus: Die Erweiterungsbedürftigkeit der kunstsoziologischen Analyse wird gewissermaßen von den künstlerischen Arbeiten selbst aufgezeigt und es werden Konsequenzen daraus eingefordert.

Feminismus in der Kunst

In allen drei eingangs zitierten Beispielen werden feministische Bewegungen direkt ins Bild gesetzt. Jede Abbildung ist darüber hinaus auf verschiedene Weise zugleich eine Verhandlung der Repräsentation von Frauen, von frauenpolitischen Anliegen und feministischen Bewegungen selbst.

Dass es mit der Abbildung von Frauen ein Problem gibt, thematisiert etwa die Arbeit von Andrea Geyer – zunächst inhaltlich: Permanente Sichtbarkeit bedeutet nicht gesellschaftliche Teilhabe und zum Objekt künstlerischer Gestaltung zu werden, schließt den eigenen Subjektstatus oft sogar aus. Das war eine der wichtigsten feministischen Feststellungen in Bezug auf die Geschichte der Bilder.[9] Linda Nochlin[10], die Guerrilla Girls und andere hatten innerhalb der Kunstgeschichte auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht, auf den hier mit der öffentlich omnipräsenten, aber namenlosen und später als Person völlig marginalisierten Audrey Munson verwiesen wird. Der öffentliche Raum musste gegen eine traditionell geschlechtliche Trennung, in der privat/öffentlich mit weiblich/männlich konnotiert ist, von Frauen erst als einer erkämpft werden, in dem Präsenz nicht nur als Objekt, sondern als Subjekt möglich ist (und auch mit Anerkennung und Legitimation einhergeht). Diese Kämpfe wurden immer auch von sozialen Bewegungen, wie der Ersten Frauenbewegung ausgefochten, die sich in Geyers Arbeit vor die Abbildungen der Denkmäler schiebt, für die Munson Modell gestanden hatte.

9 Für feministische Bildpolitik, betont Lea Susemichel, bestünde die vornehmliche Aufgabe daher weniger darin, „Bilder von Frauen zu produzieren, um damit etwa fehlende weibliche Repräsentation zu kompensieren. Ihr zentraler Auftrag besteht zuerst vielmehr darin, das überreichlich vorhandene Repertoire bildgewordener Geschlechterentwürfe zu kritisieren". Lea Susemichel, „Feministische Bildpolitiken. Die Bildergeschichte der an.schläge", in: Dies./Saskya Rudigier/Gabi Horak (Hrsg.), *Feministische Medien. Öffentlichkeiten jenseits des Malestreams*, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2008, S. 170-179, hier S. 170.

10 Vgl. Linda Nochlin, *Representing Women*, London: Thames and Hudson 1999.

Auch formal geht Geyer also auf die Problematik der Sichtbarkeit ein, indem sie einerseits der Frauenbewegung wie auch Munson ein weiteres bildnerisches Denkmal, aber gleichzeitig auch beide zueinander in Beziehung setzt. Dass die Bilder sich jeweils überlagern, ist ein mehr als deutlicher Hinweis darauf, dass eine ‚einfache' – zugleich eindeutige, unverstellte und ‚eigene' – Sichtweise auf Frauen(geschichte) nicht möglich ist, bzw. von Geyer – im Einklang mit dekonstruktivistischen Theorieansätzen und entgegen essenzialistisch-identitätslogisch argumentierenden Standpunkten – nicht für möglich gehalten wird. Geyer kommentiert damit nicht nur die Abgebildeten und wie sie zu sehen sind, sondern auch die Auseinandersetzung um diese Sichtweisen, d. h. auch den Feminismus in der Kunst. Eine der Fragen, die die frühe feministische Kunstproduktion beschäftigte, war ja genau die nach den Möglichkeiten einer ‚eigenen' Darstellungsweise, die nicht nur die allgemeinen historischen Fallstricke einer geschlechtlich geprägten Repräsentation, sondern auch die spezifische Tradition der Frauendarstellungen zwischen Heiliger und Hure, Maria und Venus zu reflektieren hatte.[11]

Feministische (Kunst-)Geschichtspolitik

Wie Isa Rosenberger und Anetta Mona Chisa und auch Lucia Tkácová, ruft Geyer zwar verschiedene Formen von ‚Frauengeschichte' auf und damit wieder in Erinnerung. Sie alle greifen damit die Forderung der Bewegung auf, sich die ‚eigene' verschüttete und nicht geschriebene Geschichte zu vergegenwärtigen und zugleich die dominanten historischen Narrationen zu korrigieren.[12] Alle drei Arbeiten reagieren aber auch auf die kunstinternen Auseinandersetzungen um eine solche Frauengeschichte, die auf der einen Seite die Ausgrabungen historischer Persönlichkeiten und Ereignisse mit dem Glauben an die eigene Bildsprache verband.

Für eine solche weibliche Gegenerzählung gegen eine männliche Dominanz in der Kunst- und Bildgeschichte ist sicherlich Judy Chicagos *The Dinner Party* (1974-1979) ein besonders klassisches Beispiel. In der viel besprochenen Arbeit werden insgesamt 1038 historisch bedeutende Frauen repräsentiert, 999 davon auf geschichtsdidaktisch angelegten Zeitleistentafeln, die übrigen 39 in einer großen Rauminstallation. Diese besteht aus einer dreieckigen gedeckten Tafel, in der die geladenen Frauen durch die Gedecke, Teller mit vulvaförmigen Blumenmustern und Tischdecken, deren Muster symbolische Anspielungen

11 Zudem ging es angesichts eines bis ins späte 20. Jahrhundert hinein dominanten, von „Virilität als Leitmotiv" geprägten Modells „wahren Künstlertums" noch um viel mehr: Eine Konzeption weiblichen Künstlerinnentums musste von den Künstlerinnen erst entwickelt werden, und dabei bedurfte es der „Strategien zur Bewältigung der tiefen Kluft zwischen dem von ihnen angestrebten Subjektstatus als Künstlerin und dem ihnen auf den Leib geschriebenen Objektstatus als Frau." Verena Krieger, *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2007, S. 138-139.

12 Paradigmatisch schreibt etwa Renate Wiggershaus: „Eine wichtige Aufgabe der neuen Frauenbewegung bestand und besteht darin, die eigene Geschichte auszugraben, radikale Frauenkämpferinnen aus dem Schutt des Vergessens ans Licht zu holen, Geschichtsbücher zu korrigieren, historisches Bewusstsein zu schaffen." Renate Wiggershaus, *Geschichte der Frauen und der Frauenbewegung. In der Bundesrepublik Deutschland und in der Deutschen Demokratischen Republik nach 1945*, Wuppertal: Peter Hammer Verlag 1979, S. 111.

auf die jeweilige Autorin, Heilige oder Künstlerin sind, repräsentiert werden. Über die Entwicklung einer weiblichen Bildsprache hinaus ging es in dem monumentalen Werk mittels der verwendeten Materialien auch um die Aufwertung traditionell weiblicher Tätigkeiten wie Nähen und Sticken sowie der Arbeit mit Porzellan und Ton. Dieses Gesamtmodell einer „weiblichen Ästhetik", das auch die kollektive Arbeit an jenen Kunstproduktionen umfasste, löste heftige Diskussionen aus und blieb stark umstritten.[13]

Auf der anderen Seite wurden in der künstlerischen Auseinandersetzung zwar spezifische Positionierungen von Frauen festgestellt und zu analysieren beansprucht, aber eine emphatisch ‚eigene' Bildsprache nicht oder zumindest nur gebrochen für möglich gehalten. Am deutlichsten, weil explizit, manifestiert sich diese Haltung, die ‚weibliche' Sichtweisen immer auch als Reaktionen auf männliche Repräsentationskontexte und männlich-voyeuristische Blicke versteht, vielleicht in Hannah Wilkes *So Help Me Hannah: What Does This Represent / What Do You Represent (Reinhardt)* (1978-1984).[14] Nackt auf dem Boden eines weißen Raumes sitzend, sieht die Künstlerin mit leerem Blick aus dem Bild, ihr rechter Arm ist auf das Knie gestützt, die Hand an die Stirn gelegt, der linke Arm hängt locker über dem linken Knie. Die Scham der Künstlerin befindet sich ziemlich genau in der Bildmitte, auf dem Fußboden sind um sie herum verschiedene Spielzeugwaffen verteilt. Über das Foto sind am unteren Rand die Zeilen gelegt „What Does This Represent / What Do You Represent". Wilkes Arbeit reagiert speziell auf den Comic von Ad Reinhardt und allgemein auf die Geschichte von Frauen im Bild.[15] Während bei Judy Chicago die feministischen Bewegungsforderungen, Frauengeschichte aufzuarbeiten und ihr in die Öffentlichkeit zu verhelfen, eine direkte Ausdrucksform fand, hat der Feminismus als soziale Bewegung bei Wilke eher indirekt Spuren hinterlassen. Hier verschränken sich Bewegungsmotive mit künstlerischen Diskursen. Die Frage nach der Repräsentation („was stellt es dar, wofür steht es / was stellst Du dar, wofür stehst Du") stellt sich schließlich auf drei verschiedenen Ebenen: als Forderung nach angemessener Stellvertretung von Frauen in allen gesellschaftlichen Bereichen, als Frage nach einer politischen Haltung und als eine Frage von Arten und Weisen der Darstellung.[16]

In diese zweite, repräsentationskritische Tradition reihen sich auch die Arbeiten von Andrea Geyer, Isa Rosenberger sowie Anetta Mona Chisa und Lucia Tkácová ein. Alle drei

13 Vgl. Anette Kubitzka, *Die Kunst, das Loch, die Frau. Feministische Kontroversen um Judy Chicagos ‚Dinner Party'*, Pfaffenweiler: Centaurus Verlag 1994.

14 Der Künstler Ad Reinhardt hatte 1946 einen Zwei-Bilder-Comic veröffentlicht, in dem ein Museumsbesucher auf ein an der Wand hängendes, abstraktes Gemälde zeigt und sagt „Ha, ha, what does this represent?" Daraufhin fragt das Bild zurück: „What do you represent?".

15 Die weibliche Scham in der Bildmitte und eine Spielzeugwaffe, hier allerdings selbstbewusst quer vor den Oberkörper gehalten, hatte es auch in Valie Exports *Aktionshose/Genitalpanik* (1969) schon gegeben. Auch hier ging es um eine Konfrontation mit dem und des männlichen Blick(s). Deutlich optimistischer als bei Wilke scheint hier allerdings noch die Aussicht auf Selbstermächtigung zu existieren – die im Übrigen ikonographisch stark an die (Selbst-)Darstellungen zeitgenössischer linker Guerilla-Bewegungen anknüpft.

16 Repräsentationskritik beschränkt sich dementsprechend nicht auf die Frage, ob etwas Abwesendes angemessen dargestellt, vorgestellt und vertreten wird, sondern sie beginnt mit dem Hinweis darauf, dass es nichts außerhalb von Repräsentation(en) gibt und dementsprechend die verschiedenen Repräsentationskontexte und -prozesse untersucht werden müssen und nicht das Verhältnis Wirklichkeit vs. Darstellung/Vorstellung/Stellvertretung (vgl. auch Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielfeld: transcript 2008, S. 83 ff.).

Arbeiten beschäftigen sich mit historischen Begebenheiten aus der Sicht von Frauen und thematisieren zugleich Schwierigkeiten, die mit dem Sichtbarmachen und Darstellen einhergehen. Sie beanspruchen weder, eine konsistente Gegenerzählung zu sein, noch offerieren sie die Möglichkeit einer essenziell ‚anderen' Visualität. Diese anti-essenzialistische Haltung führt jedoch nicht zu politischer Abstinenz. Dass an der Möglichkeit einer ‚eigenen', selbstbestimmten Darstellung gezweifelt wird, geht nicht unbedingt mit einer Abkehr von der Thematisierung sozialer Ungleichheiten, widerständiger Praktiken oder mit der Absage an interventionistische Haltungen einher.[17] Ermächtigungsgesten sind auch in repräsentationskritischen künstlerischen Arbeiten keinesfalls ausgeschlossen. Wenn das ehemalige Modell und die heute arbeitslose Chemiearbeiterin in Isa Rosenbergers Film auf den Sockel steigt, auf dem früher ihr Ebenbild als typisierte sozialistische Arbeiterin stand, beansprucht sie einen Platz, der ihr gesellschaftlich verwehrt wird. (Die Filmszene beschreibt somit auch eher den Anspruch selbst als dessen Erfüllung, wie er in Judy Chicagos monumentalem Tischdreieck eingelöst wird.) Die ehemaligen Arbeiterinnen, die in Rosenbergers Film auftauchen, werden aber nicht als Opfer in Szene gesetzt, sondern als Subjekte ihrer Handlungen. Gemeinsam mit der Künstlerin entwickeln sie ein *Denkmal für das Frauenzentrum* – letztlich bestehend aus sechs Fahnen mit Losungen wie „Versuche wagen" –, wobei weder die wehenden Stoffbahnen noch die Sockelerklimmung die strukturelle Misere verschleiern, der die Frauen ausgesetzt sind. Das Frauenzentrum wiederum steht in der Tradition der Frauenhäuser und -zentren, die im Anschluss an die Zweite Frauenbewegung als Reaktion auf die gesellschaftliche Thematisierung systematischer Gewalt gegen Frauen entstanden sind.[18]

Indem sie zuvor unbenannte Modelle zu Subjekten der Geschichte machen, greifen Andrea Geyer und Isa Rosenberger nicht nur einen geschichtspolitischen Diskurs auf, sondern in ihn ein. Beide produzieren Erinnerungen, indem sie neue Kontexte herstellen. Bei Rosenberger wird am Beispiel der Skulptur der Arbeiterin zudem das Denkmal als prototypischer Gegenstand von Geschichtspolitik auch prinzipiell zum Thema gemacht.

Ein weiterer typischer Gegenstand von geschichtspolitischen Auseinandersetzungen ist neben dem Denkmal auch das Archiv. Damit beschäftigt sich u. a. die Arbeit von Anetta Mona Chisa und Lucia Tkácová und sie liefert zugleich einen Beitrag zu einer solchen Beschäftigung. Zunächst knüpft die Arbeit an die Verhandlung von frauenbewegten Slogans in künstlerischen Arbeiten an, wie sie etwa Barbara Kruger (*Your body is a battleground*) 1989 in ihrem Plakat zur Mobilisierung gegen die Verschärfung der Abtreibungsgesetze in den USA einbrachte. Chisas und Tkácovás Bilderserie macht dabei aber auch auf ganz basale Weise einen der strukturellen Unterschiede zwischen künstlerischer Produktion und Aktionen sozialer Bewegungen deutlich. Während diese auf Klarheit und möglichst

17 Hier befinden sich die künstlerischen Arbeiten in einem ähnlichen Prozess wie die feministischen Bewegungen selbst, nachdem das feministische Subjekt ‚Wir Frauen' im Zuge der Debatte um Judith Butlers Thesen Anfang der 1990er in Frage gestellt und dekonstruiert wurde. Die feministischen Bewegungen haben sich deshalb nicht aufgelöst, sondern zu großen Teilen in postfundamentale, antiessenzialistische und queere gewandelt. Zur politischen Debatte um Butlers Thesen vgl. Dies./Seyla Benhabib/Drucilla Cornell/Nancy Fraser, *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Fischer 1993.

18 Vgl. etwa Gisela Notz, *Warum flog die Tomate. Die autonomen Frauenbewegungen der Siebzigerjahre*, Neu-Ulm: AG SPAK Bücher 2006, S. 43 f.

große Eindeutigkeit ihrer Forderungen angewiesen sind, um erfolgreich zu sein, braucht die Kunstproduktion gerade Ambivalenz und symbolische Mehrdeutigkeiten, um als gute Kunst zu gelten. Diese Mehrdeutigkeit produziert die Arbeit explizit, indem die historischen Forderungen mit Entweder-Oder-Losungen überklebt sind. Sie legt die Ambivalenz zugleich über die archivartige Sammlung von Frauendemos und damit auf deren Geschichte. Die Künstlerinnen schüren durch ihre Bearbeitung der historischen Fotos – wie auch Andrea Geyer – den Zweifel an der Annahme, diese Geschichte ließe sich abbilden, *wie sie war*. Jede Dokumentarfotografie ist immer schon in die Produktion von Wahrheiten eingebunden, die sie angeblich ausstellt. Diese Involviertheit wird betont, indem die historischen Fotos mit anderen visuellen Kontexten, wie den Skulpturen Munsons, und anderen Aussagelogiken, nämlich ‚künstlerischen', kombiniert und konfrontiert werden. In dieser Konfrontation wird auch die Vorstellung von Geschichte als durch einfache Sammlung von Tatsachen entstandene hinterfragt sowie auf Geschichte als erzählte und prinzipiell gemachte verwiesen.

Wenn künstlerische Arbeiten durch eigene Methoden, ihre spezifischen Instrumente und die Kombination verschiedener Bilder, Vorstellungen und Imaginationsebenen eigene Formen der Analyse entwickeln, dann können die besprochenen Arbeiten als „Analysen des Archivs" im Sinne Michel Foucaults beschrieben werden. Das Archiv ist bei Foucault nicht Sammlung oder Ort des Bewahrens und der Ablagerung, sondern das, „was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und in dem Körper, in dem sie sich gibt, von Anfang an *das System ihrer Aussagearbeit* definiert"[19]. Analyse und Diagnosen des Archivs befassen sich dementsprechend mit den Grundlagen des Denk- und Sagbaren, sie zielen darauf ab, das historische Aufkommen und Abtauchen von Denkmöglichkeiten zu ergründen. Eine solche Diagnose erreiche, so Foucault, schließlich nicht „die Feststellung unserer Identität durch das Spiel der Unterscheidungen", sondern zeige auf, dass der Unterschied selbst, „weit davon entfernt, vergessener und wiedererlangter Ursprung zu sein, jene Verstreuung ist, die wir sind und die wir vornehmen"[20].

Arbeit an den Grundlagen des Denk- und Sagbaren

In der multidimensionalen Arbeit an den Grundlagen des Denk- und Sagbaren treffen sich prinzipiell jene gesellschaftlichen Bereiche, die als soziale Bewegungen, Theorie und Wissenschaft sowie als Kunstproduktion ausgemacht werden.

Jede soziale Mobilisierung hängt laut Bourdieu – hier bezogen auf die Arbeiterklasse und Arbeitskämpfe – „von der Existenz eines symbolischen Apparats zur Produktion von Instrumenten der Wahrnehmung und des Ausdrucks der sozialen Welt"[21] und der Kämpfe ab. Dies gilt auch für die feministischen Bewegungen, welche auf die Mittel der

19 Michel Foucault, „Das historische *Apriori* und das Archiv", in: Knuth Ebeling/Stephan Günzel (Hrsg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 107-112, hier S. 110.

20 Ebd., S. 112.

21 Pierre Bourdieu, „Streik und politisches Handeln", in: Ders., *Soziologische Fragen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 239-251, hier S. 250.

Wahrnehmungen abzielten, etwa indem sie die Frage der Abtreibung als eine um das Selbstbestimmungsrecht von Frauen formulierten oder indem sie das Thema Hausarbeit als über den so genannten Reproduktionsbereich hinausreichendes durchzusetzen versuchten.

Feministische Theorie als vorwiegend akademische Praxis vollzieht zwar einerseits eine von den feministischen Bewegungen relativ losgelöste und immanente Entwicklung, in welcher Positionierungen in Abgrenzung zu früheren/anderen wissenschaftlichen und philosophischen Positionen erfolgen, wird andererseits aber stets auch von den Fragen und Themen innerhalb der Bewegungen gespeist und hätte sich schließlich ohne die auch politisch von diesen durchgesetzte Institutionalisierung an den Universitäten gar nicht entsprechend entfalten können. Das feste Beharren „auf der Relevanz des Paradigmas ‚Geschlechterdifferenz' für eine kulturwissenschaftlich gefasste Kunstgeschichte" ist so gesehen nicht nur „eine politische Aufgabe, die sich immer auch als Theorie artikulieren wird"[22], sondern eben auch eine, die ihre Artikulationen als soziale Bewegungen und über die wie auch immer gefasste Kunstgeschichte hinaus erlebt hat und erleben wird.

Feministische Kunstproduktion blieb nicht auf die Themen ‚Geschlecht' oder gar ‚Weiblichkeit' beschränkt, sondern weitete für die Analyse der Gegenwart wesentlich das aus, was der Kunsthistoriker Michael Baxandall für die Renaissance gezeigt hatte, nämlich dass (Wahrnehmungsweisen von) Menschen von unterschiedlichen „visuellen Erfahrungen strukturiert"[23] sind. Die Strukturen der visuellen Erfahrungen, die kollektiven Prägungen des Blicks, beruhen auf klassenbasierter, ethnisierter und geschlechtlicher sozialer Herkunft und bringen diese zugleich zum Ausdruck. Solche Differenzen wurden im Feminismus nicht zuletzt auch als Kritik am Feminismus als weißem Mittelschichtsprojekt seit den 1970er Jahren von Schwarzen Frauen und Frauen aus nicht westeuropäisch-nordamerikanischen Ländern formuliert.[24] Diese Kritik machte sich ganz konkret an der Unterrepräsentation in Ausstellungen etc. fest, richtete sich aber auch allgemein gegen weiße und bürgerlich dominierte Blickregime. Sie blieb keinesfalls auf das Kunstfeld beschränkt, denn die etwa von der Theoretikerin bell hooks aufgeworfene Frage, „wie Beherrschung und Darstellungsform ineinandergreifen"[25], betrifft sämtliche Bereiche des Sozialen. In den feministischen Bewegungen außerhalb des Kunstbereiches wurde diese Kritik ebenso angebracht und diskutiert wie innerhalb der feministischen Theorie, in welcher mit dem Erstarken poststrukturalistischer Ansätze gegen unhinterfragt identitätspolitische Positionen eingeklagt wurde, „gegenüber den totalisierenden Gesten des Feminismus selbstkritisch [zu] bleiben"[26].

22 Beate Söntgen, „Gender in Trouble", in: *Texte zur Kunst*, H. 41, 2001, S. 32-41, hier S. 40.

23 Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 58.

24 Vgl. Maura Reilly, „Introduction: Towards Transnational Feminism", in: Dies./Linda Nochlin (Hrsg.), *Global Feminism. New Directions in Contemporary Art*. Aust.-Kat. Brooklyn Museum, London/New York: Merrell 2007, S. 15-45, hier S. 28 ff.

25 bell hooks, „Einleitung: Über revolutionäre Einstellungen", in: Dies., *Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus*, Berlin: Orlanda Frauenverlag 1994, S. 9-17, hier S. 11.

26 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 33.

Strukturelle Grenzen und Überlappungen

Trotz struktureller Unterschiede (in der sozialen Herkunft der Akteurinnen und Akteure, im Hinblick auf Inhalte, Motive und Methoden sowie in der Art und Weise ihrer Legitimierungsprozesse) zwischen sozialen Bewegungen, Theoriedebatten und Kunstproduktion wie -rezeption kam es immer wieder zu Überlappungen.

Wie Positionen aus den feministischen Theorien und eben auch sozialen Bewegungen in der Kunst verhandelt wurden, hat Helen Molesworth beispielsweise in ihrem Aufsatz „Housework and Artwork" (2006) an Arbeiten von Martha Rosler und Mierle Laderman Ukeles durchgespielt. Laderman Ukeles schrubbte etwa in ihrer Performance *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside* (1973) vier Stunden lang den Museumsboden, um damit auf die für die Kunst notwendigen Instandhaltungsarbeiten hinzuweisen, die in der Regel von Frauen ohne jegliche Anerkennung ausgeführt werden. Martha Rosler zeigt im Video *Domination and the Everday* (1978) Fotos und Videostills von Familienausflügen und Bilder von Chiles Diktator Pinochet, während die Tonspur ein Gespräch einer Mutter mit ihrem kleinen Sohn abspielt und zugleich das Interview mit einem Kunsthändler zu hören ist. Währenddessen streift ein geschriebener Text von rechts nach links über den Bildschirm, der einen Vergleich der Lebenssituation in Chile und den USA referiert. Sie verknüpft damit sozial getrennte Bereiche, die aber in ihrem Leben als Künstlerin alle ihre Produktionsbedingungen bestimmen: das Leben mit Kindern, die Vermarktung der Kunst sowie staatpolitische Strukturen und Ereignisse.

Die Arbeiten von Ukeles und Rosler kritisieren die Bedingungen der Kunstproduktion und gesellschaftliche Arbeitsbedingungen von Frauen sowie deren Ausgliederung aus den Bereichen Lohnarbeit und Öffentlichkeit (als Hausarbeit/Reproduktionsarbeit ins Private) gleichermaßen. Diese doppelte Kritik wird unter impliziter Bezugnahme auf verschiedene theoretische Strömungen des Feminismus formuliert, die so miteinander verbunden wurden: Die Kunstproduktionen schufen in diesem Fall eigene Verbindungen zwischen theoretischen Positionen, insofern und „weil sowohl Rosler als auch Ukeles eine Ästhetik der Identifikation (die traditionell der zweiten Feminismus-Welle zugerechnet wird) mit einer Ästhetik der Distanz (die üblicherweise mit poststrukturalistischem Feminismus in Zusammenhang gebracht wird) verbinden; und dies haben sie in hohem Maße dadurch getan, dass sie uns auf die Bruchlinien zwischen für privat und für öffentlich gehaltenen Dingen hingewiesen haben"[27]. Die Arbeiten von Geyer, Rosenberger und Chisa/Tkácová verbinden ebenfalls indentifikatorische mit distanziellen Ästhetiken. Rosenberger und Geyer tun dies, indem sie die Arbeitsbedingungen von Frauen nach der Abwicklung einer industriellen Produktion, wie in den ORWO-Werken und auch in der Kunstproduktion, mit Munson als prototypischem Modell für männliche Künstler, thematisieren und bearbeiten. Chisa/Tkácová tun dies, indem sie auf die Bedeutungsproduktion (und ihre historischen Ambivalenzen) in den eigenen Reihen – der feministischen Bewegung wie der Künstlerinnen, die sich in die ‚Analysen des Archivs' vertiefen – hinweisen. Alle Arbeiten hinterfragen Repräsentationsformen und intervenieren in Form von Geschichtspolitiken.

27 Helen Molesworth, „Hausarbeit und Kunstwerk", in: Alexander Alberro/Sabeth Buchmann (Hrsg.), *Art After Conceptual Art*, Wien/Köln: Generali Foundation/König 2006, S. 73-93, hier S. 89.

Folgerungen für die Kunstsoziologie

Die Thesen der Kunstsoziologie müssen schließlich auf sie selbst bezogen werden: So wie die Angehörigen der unteren Klassen laut Bourdieu häufig „nicht über das Instrumentarium der symbolischen Aneignung verfügen, mit dem die Kunstwerke in ihrer Besonderheit erfasst werden können"[28] und die sie daher mit den ihnen gängigen (alltäglichen) Dekodierungen lesen, so fehlen weiten Teilen der Kunstsoziologie (und erst recht der Kunstgeschichte) offensichtlich die Instrumentarien der Aneignung, um die Einflüsse sozialer Bewegungen auf künstlerische Produktionen wahrzunehmen.[29]

Vollkommen konzentriert auf die dominanten bürgerlichen Schichten, in denen sich tatsächlich der allergrößte Teil der Kunstproduktion, -rezeption und -distribution abspielt, entgeht ihr, dass Effekte auf die künstlerische Gestaltung auch von außerhalb, aus anderen gesellschaftlichen Sektoren und Milieus gezeitigt werden. Dass der Kunstsoziologie dies entgeht, ist insofern erstaunlich, als sie – zumindest in den gesellschaftstheoretisch-kritischen Varianten von Hauser, Deinhard und Bourdieu – Gesellschaft bzw. den sozialen Raum durchaus als Konglomerat von Kräfteverhältnissen denkt. Dementsprechend dürften sich temporäre oder auch systematische Ablagerungen (in/als künstlerische(n) Produktionen) von anderen Kräften als den jeweils momentan dominanten also theoretisch nicht ausschließen. Dass sie es tatsächlich tun, dass also etwa Inhalte, Anliegen, Motive und Fragestellungen feministischer Bewegungen in Kunstwerken auftauchen, sollte die oben geführte Diskussion gezeigt haben. Die künstlerischen Arbeiten selbst können darauf aufmerksam machen und damit auch die ‚Instrumentarien der Aneignung' herausbilden, welche zu ihrer eigenen Entschlüsselung hilfreich sind. Denn ein solches Instrumentarium ist kein einmal Geschaffenes, sondern Teil der Denk- und Wahrnehmungsschemata, die durch Einübung entstehen.

28 Pierre Bourdieu, „Ästhetische Disposition und künstlerische Kompetenz", in: Ders., *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*, Konstanz: UVK 2011, S. 111-153, hier S. 144.

29 Zur Standortbestimmung der Kunstsoziologie vgl. den Beitrag von Oliver Marchart in diesem Band.