

Aneignung und Ausnahme

Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
an der
Kulturwissenschaftlichen Fakultät
der
Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder

vorgelegt von
Isabelle Graw

2003

Datum der Disputation: 12. Mai 2003

Erster Gutachter: Prof. Dr. Anselm Haverkamp
Zweite Gutachterin: Prof. Dr. Beatrice von Bismarck

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	5
II. THEORIEN DER ANEIGNUNG	24
<u>II.1. Aneignungsbegriffe</u>	24
II.1.1. Aneignung in ihrer entwicklungspsychologischen Bedeutung	24
II.1.2. Aneignung und Identifikation	28
II.1.3. Aneignung und Besitz	30
II.1.4. Ästhetische Aneignung nach Marcel Duchamp	32
II.1.5. Aneignung als soziales Privileg	36
II.1.6. Aneignung und Anerkennung	38
II.1.7. Die Normen der Anerkennung (Judith Butler)	40
<u>II.2. Die Praxis der Aneignung</u>	42
II.2.1 Künstlerische Aneignung: Rivalität und Faszination	42
II.2.2. Künstlerische Aneignung als Konkurrenzmuster: Hannah Wilke, Lynda Benglis, Sturtevant	45
II.2.3. Sublime Aneignung: Sherrie Levine	49
II.2.4. Aneignung in der Nachfolge Duchamps: Meret Oppenheim	51
II.2.5. Der Status von Künstlerinnen im Surrealismus	53
II.2.6. Künstlerische Aneignung als Möglichkeit der Produktion von Singularität: Helen Frankenthaler	56
<u>II.3. Aneignungsverfahren in der Appropriation Art</u>	58
II.3.1 Aneignung als Bestimmungsgrund einer Kunstrichtung: Appropriation Art	58
II.3.2. Der Status von Künstlerinnen in der Appropriation Art	62
II.3.3. Aneignendes Verfahren und angeeigneter Gegenstand: Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Louise Lawler	64
II.3.4. Aneignung als identitätspolitische Kategorie: Renée Green	71
II.3.5. Aneignung als Einverleibung: Andrea Fraser	77
II.3.6. Aneignung als künstlerische Form der sozialen Integration: Cosima von Bonin	81

	4
III. DIE ORTE DER ANEIGNUNG	88
III.1. Kunstzentren als „Machtpole“	88
III.2. Kunstzentren und das Misslingen von Aneignungsprozessen: Elaine de Kooning	93
III.3. Kunstzentren und das Gelingen von Anerkennungsprozessen: Hanne Darboven	97
III.4. Kunstzentren generieren Regelsysteme und künstlerische Verfahrensweisen: Eva Hesse	103
III.5. Kunstzentren als künstlerischer Gegenstand und Erklärung von Standards: Sarah Morris	110
III.6. Zentrum und Peripherie: Jutta Koether	117
III.7. Der Rückzug aus dem Kunstzentrum: Agnes Martin	125
IV. DIE FIGUR DER „AUSNAHMEFRAU“	133
<u>IV.1 Zur Bestimmung des Begriffs der „Ausnahmefrau“</u>	133
IV.1.1. Vereinzelung und Gruppenbildung	133
IV.1.2. Die Produktion der „Ausnahmefrau“ in „Frauenausstellungen“	135
IV.1.3. „Ausnahmefrau“: Imaginäre Konstruktion und Anlass	138
IV.1.4. Zum evaluativen Charakter des Begriffs „Ausnahmefrau“	140
IV.1.5. Zuschreibung und Verinnerlichung	142
IV.1.6. Ausnahmen und Regeln	144
IV.1.7. Die Produktion von „Ausnahmefrauen“ auf dem Kunstmarkt	146
<u>IV.2. Exemplarische Studien zum Phänomen der „Ausnahmefrau“</u>	150
IV.2.1. Die verweigerte Ausnahme: Bridget Riley	150
IV.2.2. Die „Ausnahmefrau“ als Diva: Marisol und Katharina Sieverding	157
IV.2.3. Die Kunst der „immanenten Ausnahme“: Isa Genzken	165
IV.2.4. Ausnahme und Kooperation: Rosemarie Trockel	172
IV.2.5. Das Ende der „Ausnahmefrau“: Sarah Lucas und Tracey Emin, die V-Girls und „Favoritin“	179
V. SCHLUSSBEMERKUNG UND AUSBLICK	191
VI. LITERATURVERZEICHNIS	197
VI.1. Ausstellungskataloge	197
VI.2. Sonstige zitierte Literatur	202

I. EINLEITUNG

In dieser Studie werden ausschließlich künstlerische Arbeiten von Gegenwartskünstlerinnen untersucht – ein Fokus, der unweigerlich Fragen aufwirft. Beschwört man damit nicht gerade jenes Differenzdenken herauf, das diese Arbeit aushebeln möchte? Dieses grundlegende Paradox der Geschlechterforschung, dass zur Analyse abgrenzender Praktiken zunächst weitere Abgrenzungen vonnöten sind, mag konstitutiv auch für die vorliegende Untersuchung sein.¹ Eine entscheidende Verschiebung ist jedoch darin zu sehen, dass sich die Wahl ihres Gegenstandes nicht-essentialistisch begründet. Statt nämlich von einer wesensbedingten „Andersheit“ von Frauen oder einem vermeintlich „weiblichen Prinzip“ auszugehen, arbeitet diese Studie mit der Prämisse, dass sich Künstlerinnen im Allgemeinen innerhalb des gesellschaftlichen Segments „Kunstbetrieb“ in einer besonderen, nicht dem Biologischen geschuldeten *Situation* befinden. Diese besondere Situation ist prinzipiell vergleichbar mit Situationen, die auch für nicht-weibliche Künstler zutreffen, was nicht heißt, dass sie identisch wären.²

Kriterien der Vergleichbarkeit sind Karriereverläufe, Interpretationsschemata oder die von mir an anderer Stelle so genannten „Anerkennungsprozesse“.³ Für einen gewissen Zeitraum lassen sich zum Beispiel bestimmte *Rezeptionsmuster* bei unterschiedlichen Künstlerinnen beobachten (vgl. auch Kap. IV.2.2.), was ihre Situation *und* ihre künstlerische Arbeit vergleichbar macht. Rezeptionsmuster konstituieren sich über das Zusammenspiel zwischen der kunstkritischen Positionierung der Künstlerin, ihrer Platzierung durch Kunstinstitutionen und der Steuerung dieser Rezeption durch die Künstlerin selbst.⁴ Meine besondere Aufmerksamkeit wird dem letztgenannten Aspekt, also der Künstlerin als aktiver Gestalterin ihrer Rezeption gelten. Von Interesse wird ihre Rolle der sich Inszenierenden sein, die Katalogtexte in Auftrag gibt und deren Interpretationsvorgaben in einer nach wie vor auf die

¹ Auf dieses Paradox hat nach Claudia Honegger und Caroline Arni Joan Scott hingewiesen: Es bestehe darin, dass der Prozess gegen den Ausschluss der Frauen aus Gesellschaft und Politik nicht ohne Rekurs auf Geschlechterdifferenz und auf „die Frauen“ zu formulieren sei. Vgl. Claudia Honegger / Caroline Arni: „Vorwort“, in: Dies. (Hg.): *Gender. Die Tücken einer Kategorie*, Zürich 2001, S. 7-11.

² Zu dieser Differenz ihrer sozialen Situation vgl. auch Beate Rössler: *Der Wert des Privaten*, Frankfurt/M. 2001, S. 68-85.

³ Vgl. Isabelle Graw: „Wie hat die das geschafft? Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen“, in: *Artis*, Ausgaben April/Mai 1994 bis Oktober/November 1995, über die Künstlerinnen Eva Hesse, Katharina Sieverding, Valie EXPORT, Niki de Saint-Phalle, Louise Lawler, Renée Green, Cosima von Bonin und Hanne Darboven (in chronologischer Reihenfolge), abschließend mit dem Artikel „Schlusswort und Autokritik“ (*Artis*, Okt./Nov. 1995).

⁴ Vgl. hierzu die Forschungsberichte zum Thema Künstlerinnenbiografik in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Jg. 55, Heft 4, April 2002, S. 170-180.

Intention des Künstlers fixierten Kunstwelt über beträchtliche Autorität verfügen (vgl. hierzu Kap. IV.2.1.).

Auf die Veränderbarkeit dieser Rezeptionsmuster werde ich ebenfalls zu sprechen kommen, wenn ich zum Schluss der vorliegenden Untersuchung das Ende des Phänomens der „Ausnahmefrau“ konstatiere (vgl. Kap. IV.2.5.). Doch statt den Schwerpunkt auf die Genese gesellschaftlicher Platzierungen zu legen – im Sinne einer Aufmerksamkeit für den „Produktionsapparat“⁵ (Judith Butler) –, werde ich die *Anlässe* dieser Platzierung in den Vordergrund zu stellen suchen, mithin den Akzent auf die künstlerischen Arbeiten legen. Schließlich fällt kein zugewiesener Platz vom Himmel. In meiner als Folge von Monografien angelegten Auseinandersetzung mit einzelnen Künstlerinnen wird vielmehr zu zeigen sein, dass sich solche Plätze aktiv gestalten und gegebenenfalls sogar verändern lassen, auch wenn sie gewisser Zwänge natürlich nicht entbehren.

Meine Untersuchung ist auf Künstlerinnen aus dem westeuropäischen und US-amerikanischen Raum fokussiert – eine bewusste Eingrenzung, die im Wesentlichen aus einer ihrer zentralen Grundannahmen resultiert: der Annahme, dass der „Kunstbetrieb“ eine enorme Bedeutung hat, und zwar als Horizont künstlerischer Produktion, Resonanzraum und Zone der Anerkennung. Wie es in dieser ökonomisierenden Metapher bereits anklingt, steht der „Kunstbetrieb“ für ein westliches Phänomen. Der Begriff impliziert Ähnlichkeiten zu den internen Abläufen eines kapitalistischen Unternehmens, was Analogiebildungen bis hin zum „Betriebsklima“ erlaubt. Seit den neunziger Jahren hat sich der Rekurs auf den „Betrieb“ in der deutschsprachigen Kunstkritik weitgehend durchgesetzt.⁶ Mit ihm wird das soziale und ökonomische Zusammenspiel der unterschiedlichsten Akteur/innen bezeichnet, welches – nach Pierre Bourdieu – auf die Bildung von kulturellem, sozialem und ökonomischen Kapital zielt.⁷ Statt jedoch mit Bourdieus „Feldbegriff“ zu arbeiten, habe ich mich bewusst für geläufigere Begriffe wie „Kunstbetrieb“ oder das milieuorientiertere Konzept der „Kunstwelt“ („art world“) entschieden – und zwar aus folgendem Grund: Das Problem des „künstlerischen Feldes“ scheint mir in seiner „martialischen“ Aufladung zu bestehen, in seiner Reduktion auf eine agonale Struktur. Bei Bourdieu wird das „künstlerische Feld“ in erster Linie über den

⁵ Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991, S. 24.

⁶ Vgl. hierzu den von Thomas Wulffen herausgegebenen Band der Zeitschrift *Kunstforum* zum Thema „Betriebssystem Kunst – eine Retrospektive“: *Kunstforum international*, Bd. 125, Januar/Februar 1994.

⁷ Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/M. 1987, S. 205-221.

Kampf bestimmt, so als ginge es in ihm zu jeder Zeit und in jedem Fall ums Ganze.⁸ Der Feldbegriff tendiert folglich dazu, die Kunstwerke nur noch als Einsätze in einem unerbittlichen Wettbewerb wahrzunehmen, die sie natürlich auch sind, aber eben nicht ausschließlich. Mir liegt es zwar fern, Konkurrenzverhältnisse und Rivalitäten herunterzuspielen, doch möchte ich der Komplexität dieser Verhältnisse gerecht werden, was der Begriff des „Kunstbetriebs“ ermöglicht. Besitzt er doch den entscheidenden Vorzug, dass sich in ihm die Vorstellung von Konkurrenzverhältnissen mit der einer „konzertierten Aktion“ verbindet. Bourdieu selbst hat darauf hingewiesen, dass „alle, die sich im Feld betätigen, bestimmte Grundinteressen gemeinsam haben, nämlich alles, was die Existenz des Feldes selbst betrifft“.⁹ Das trifft nun erst recht auf den Kunstbetrieb zu: Das Ziel eines jeden Betriebs ist die Durchsetzung seiner Produktion – im Falle des Kunstbetriebs steht die Legitimität des Produkts „Gegenwartskunst“ auf dem Spiel. Für die Mitarbeiter/innen des Kunstbetriebs folgt daraus eine Verpflichtung zur temporären Zusammenarbeit, und dies kann sich dahingehend äußern, dass vormalige Konkurrent/innen unverhofft zusammenarbeiten und neue Allianzen bilden.¹⁰ Die unter Geschäftsleuten üblichen internen Absprachen sowie ein subtiles System aus Leistung und Gegenleistung sind im Kunstbetrieb ebenfalls anzutreffen.¹¹ Mit dem Begriff lässt sich darüber hinaus dem Flüchtigen und Vorübergehenden von Vereinbarungen Rechnung tragen: Der Gegenspieler von heute kann der Geschäftspartner von morgen sein (vgl. Kap. III.5.).

Die „Urszene“ dieser Form des Kunstbetriebs ist im New York der vierziger und fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts zu finden.¹² Damals sollte sich auch die Achse New York – Paris herausbilden, die in den sechziger Jahren von der Achse New York – Düsseldorf/Köln abgelöst wurde.¹³ Seither hat diese Form des Kunstbetriebs als die einer erweiterten Firma mehr und mehr die Züge eines global agierenden Konzerns angenommen, doch parallel zu seiner zunehmenden Internationalisierung ist dieser auf die Existenz lokaler Besonderheiten angewiesen (vgl. Kap. II.3.6.). Das „Prinzip Kunstbetrieb“ – so die Hypothese dieser Studie –

⁸ Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: „Über einige Eigenschaften von Feldern“, in: Ders.: *Soziologische Fragen*, Frankfurt/M. 1993, S. 107-115.

⁹ Vgl. ebd., S. 109.

¹⁰ Vgl. hierzu das Vorwort zur „Kunstmarkt“-Ausgabe von *Texte zur Kunst*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 44, Dezember 2001, S. 4-7.

¹¹ Vgl. hierzu Barbara Hess: „Aus der weißen Zelle. Galerie oder Kunsthandel – Drei Portraits“, in: ebd., S. 79-81.

¹² Vgl. hierzu Serge Guilbaut: „Der internationale Erfolg: Wie New York das Konzept der modernen Kunst gestohlen hat. 1948-1951“, in: Ders.: *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Krieg*, Dresden/Basel 1997, S. 193-227.

¹³ Vgl. hierzu Jürgen Harten (Hg.): *Prospect Retrospect. Europa 1946-1976*, Düsseldorf/Köln 1976.

hat also nicht an Relevanz verloren, denn in demselben Maße, wie der Kunstmarkt zum Beispiel global funktioniert und unausgesetzt Grenzen zu sprengen vorgibt, scheinen lokale Kunstszene durch Besonderheiten geprägt und stark voneinander abzuweichen. Die Kluft zwischen den Kunstszene selbst, zwischen ihren Wertehorizonten und künstlerischen Übereinkünften könnte jedoch größer nicht sein. Das Lokale hat demnach ebenso wenig an Bedeutung verloren wie die Idee des Kunstzentrums, die für diese Studie ebenfalls ein Leitmotiv ist (vgl. Kap. III.1.).

Als aktive Teilnehmerin des Kunstbetriebs nehme ich als Autorin dieser Studie die Perspektive der Historikerin und die der teilnehmenden Beobachterin zugleich ein. Dieser Präferenz für einen ethnomethodologischen Ansatz liegt ein Verständnis von Geschichte zugrunde, das ihr Ende als nicht absehbar begreift. Jede Konstruktion von Geschichte hat ihren Ort in der „Jetztzeit“ (Walter Benjamin),¹⁴ und so werden auch meine zeitgeschichtlichen Beobachtungen von aktuellen Fragestellungen geleitet und gefiltert bleiben. Die Bevorzugung der kurzfristigen Perspektive ist einem Interesse an der Anwesenheit der jüngsten Vergangenheit in aktuellen künstlerischen Arbeiten geschuldet.

Geschrieben ist diese Arbeit aus der Sicht des Zentrums, wobei die Zentrum-Peripherie-Differenz ohnehin eine Einteilung ist, die vom Zentrum aus erfolgt.¹⁵ Gleichwohl bestand das Ziel dieser Unternehmung darin, mit Hilfe des Fokus auf das Zentrum, mithin einer Aufmerksamkeit für etablierte, kanonisierte oder in der Peripherie des Zentrums operierende Künstlerinnen, den innerhalb dieser Zentren produzierten Ausschlüssen oder Platzverweisen auf die Spur zu kommen. Das Zentrum produziert seine eigene Peripherie (vgl. Kap. III.6.). Nur vor dem Hintergrund der möglichen Exklusion scheint es Inklusion geben zu können, und aus diesem Grund setzt sich diese Studie mit den künstlerischen Arbeiten der im Zentrum operierenden und scheinbar integrierten Künstlerinnen auseinander.

Wie verhält sich diese Methode gegenüber dem Komplex „feministische Kunstwissenschaft“? Sie macht den Vorschlag, einen *prinzipiellen Einstellungswechsel* in der Analyse der künstlerischen Arbeiten von Künstlerinnen vorzunehmen. Wer sich eine detaillierte Auseinandersetzung mit den vielfältigen Methodendebatten der unterschiedlichen

¹⁴ Vgl. Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt/M. 1977, S. 251-263, hier: S. 258.

¹⁵ Vgl. hierzu Niklas Luhmann: „Inklusion und Exklusion“, in: Ders.: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997, S. 619-678.

feministischen Kunstgeschichten erhofft, wird jedoch weitgehend enttäuscht werden. Es geht mir nicht in erster Linie darum, diese Debatten – beispielsweise zum Thema „Biografie und Geschlechterdifferenz“ oder „Künstlerinnen und Gesellschaft“ nachzuzeichnen oder aufzugreifen. Der prinzipielle Einstellungswechsel besteht vielmehr darin, dass ich die *Verfahren* von Künstlerinnen mit Hilfe von Begriffen wie dem der „Aneignung“ und dem der „Ausnahme“ als singuläre Verfahren *und* in ihrer Relationalität zu beschreiben versuche. Gleichwohl sind die Forschungen speziell einer sozialhistorisch orientierten feministischen Kunstgeschichte wichtig für diese Arbeit gewesen.

Seit den achtziger Jahren sieht man sich in der sozialwissenschaftlich orientierten feministischen Kunstgeschichte vor zwei methodologische Alternativen gestellt, die mit jeweils unterschiedlichen Vorzügen und Problemen verbunden sind: Auf der einen Seite stehen repräsentationskritisch motivierte Ansätze wie zum Beispiel Griselda Pollocks bahnbrechende Studie über impressionistische Malerinnen, in der zwar der gesellschaftlichen Situation der Künstlerinnen Rechnung getragen wird, allerdings mit einer Bevorzugung inhaltlich bestimmter Lektüren, was auf Kosten einer Bestimmung der ästhetischen Besonderheit der jeweiligen künstlerischen Arbeit geht.¹⁶ Auf der anderen Seite gibt es revisionistisch motivierte Kunstgeschichtsschreibungen mit sozialhistorischer Ausrichtung wie Whitney Chadwicks klassische Studie „Women, Art, and Society“, die zwar am Prinzip der umstrittenen „Kunstgeschichte von Namen“ festhalten und dadurch dem Individuellen jedes künstlerischen Beitrags Rechnung tragen.¹⁷ Der Preis dafür scheint jedoch die tendenziell isolierende Darstellung einzelner Künstlerinnen zu sein. Zudem wird der Modus einer linearen Kunstgeschichte beibehalten, welche um zahlreiche Namen von Künstlerinnen in additiver Manier erweitert wird. Als Anne M. Wagner Mitte der neunziger Jahre ihr Buch „Three Artists (Three Women)“ vorlegte, schien ein Kompromiss nicht zuletzt deshalb gefunden worden zu sein, weil darin die monografische Studie über kanonisierte Künstlerinnen – Lee Krasner, Eva Hesse, Georgia O’Keeffe – mit dem sozialhistorischen Imperativ versöhnt wurde.¹⁸

Doch das Problem der inhaltsbezogenen, verkürzten Lektüre, das schon bei Pollock anzutreffen war, war damit nicht vom Tisch. Wagners Buch setzt zwar mit dem Vorsatz ein,

¹⁶ Vgl. Griselda Pollock: „Modernity and the spaces of femininity“, in: Dies.: Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art, London/New York 1988, S. 50-90.

¹⁷ Vgl. Whitney Chadwick: Women, Art and Society, London 1990.

¹⁸ Vgl. Anne Middleton Wagner: Three Artists (Three Women). Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O’Keeffe, Berkeley/Los Angeles/London 1996.

die Bildproduktion ebenso sehr berücksichtigen zu wollen wie die Karriereverläufe – das Hauptaugenmerk legt die Autorin jedoch auf die als zentral erachtete Frage, wie sich das Frau-Sein der Künstlerinnen auf Bildproduktion und Karriereverläufe auswirke: „This is a book about three artists. In particular it concerns the character of their imagery, the paths of their careers, and the ways these were influenced, for good and ill, by one central circumstance: the fact that the artists were women.“¹⁹ Das Frau-Sein der Künstlerin bleibt also Fluchtpunkt und privilegierter Interpretationsschlüssel. Dadurch wird jenes zirkuläre Denken fortgesetzt, das für eine repräsentationskritische und sozialgeschichtlich argumentierende Kunstgeschichte charakteristisch ist. So hat auch Griselda Pollock die „anderen Bildräume“ in den Bildern von Mary Cassatt und Berthe Morisot mit dem Modell des privaten Raums gedeutet, auf den sich diese Künstlerinnen *als Frauen* im wirklichen Leben verwiesen gesehen hätten. In einer solchen Perspektive werden die Bilder mit der angenommenen gesellschaftlichen Positionierung der Künstlerinnen erklärt, und umgekehrt wird die gesellschaftliche Positionierung aus ihnen *abgeleitet*. Diese Ableitung ist insofern reduktionistisch, als die Kunst darin auf die Repräsentation der Lage der Frau verkürzt wird, so als würde sie allein deren Ausdruck sein, sich darin erschöpfen. Alle Aspekte der künstlerischen Arbeiten, die sich nicht auf das Frau-Sein der Künstlerin beziehen, werden folglich übersehen. Von diesem Zirkelschlussdenken bleiben noch die formalsten Bildanalysen auch bei Wagner bestimmt, wenn sie beispielsweise die Bilder von Lee Krasner in erster Linie auf deren persönliche Lebenssituation als Frau des Malers Jackson Pollock zurückführt.²⁰

Diese Logik des „Rückschlusses“ möchte meine Studie mit einer stärker die Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Arbeiten berücksichtigenden Perspektive durchbrechen, obschon sie das grundlegende Interesse der sozialgeschichtlich orientierten feministischen Kunstgeschichte an *Bezügen* zwischen künstlerischen Arbeiten und sozialen Räumen durchaus teilt. Griselda Pollock sprach in diesem Zusammenhang von der notwendigen „Verortung“ künstlerischer Praktiken.²¹ An einer Verortung, die allerdings, so wäre zu präzisieren, nicht auf Kosten des Spezifischen der jeweiligen künstlerischen Arbeit gehen und von dieser selbst ausgehen sollte, ist dieser Arbeit ebenfalls gelegen. Jedes aneignende Verfahren wird situiert und mit einem Ort in Verbindung gebracht (vgl. Kap. III.).

¹⁹ Vgl. ebd., S. 1.

²⁰ Vgl. Anne Middleton Wagner: „Krasner’s Fictions“, in: Dies. (1996), S. 105-191.

²¹ Vgl. Griselda Pollock: „Sex Differences“, in: Dies. (1988), S. 1-27, hier: S. 1.

Ohne die wesentlichen Errungenschaften der Gender Studies – etwa die radikale Entnaturalisierung des biologischen Geschlechts – wäre dieses Projekt ebenfalls nicht denkbar gewesen.²² Der Gedanke, dass die Identität „Frau“ Ergebnis einer Zuschreibung und Anrufung ist, wird hier systematisch aufgegriffen und in seinen Konsequenzen für Künstlerinnen weitergedacht. Indessen ist „Geschlecht“ keine Kategorie, die für diese Studie zentral gewesen wäre. Diese Entscheidung wurde bewusst getroffen, weil sich „Geschlecht“ längst in einen „Routinebegriff“ (Joan Scott) verwandelt hat. Häufig dient „Geschlecht“ nur noch als Synonym für den Geschlechterunterschied und trägt unfreiwillig zu dessen Verdinglichung bei, obwohl „Geschlecht“ ursprünglich auf die Konstruiertheit des Geschlechterunterschieds aufmerksam machen wollte.²³ Für die Analyse von Kunst wirft „Geschlecht“ noch ein weiteres, grundsätzliches Problem auf, da diese Kategorie zu der bereits erwähnten Privilegierung inhaltlicher Fragestellungen verleitet. Es sind in der Tat geschlechterbezogene Themen, die in einer von den Gender Studies beeinflussten Kunstgeschichte häufig wahlweise für die Kunst behauptet oder an sie herangetragen werden. So produktiv dieser Blick auf die geschlechterpolitische Dimension von Kunst auch sein mag, geht er doch zumeist auf Kosten dessen, was die besondere künstlerische Leistung *innerhalb einer bestimmten künstlerischen Formation* ausmacht. Weil es den Blick auf die Geschlechterthematik verengt, ist „Geschlecht“ als kunstkritische Kategorie der Bildanalyse nur dann tauglich, wenn andere Faktoren hinzugezogen werden.²⁴ Mit „Geschlecht“ allein läuft man Gefahr, das genuin künstlerische Moment in seiner konkreten Situiertheit zu verfehlen.

Demgegenüber schlage ich eine kunstkritische Methode vor, die aus der Auseinandersetzung mit künstlerischen Phänomenen in ihrem konkreten Bezugsfeld hervorgegangen ist. Statt eine „Position“ (die der Frau oder Künstlerin) vorauszusetzen und diese dann in der künstlerischen Arbeit buchstäblich „wieder zu finden“, wird die formal-ästhetische Aufmerksamkeit für künstlerische Arbeiten, für ihre „Materialität“ im Sinne der modernistischen Sensibilität des frühen Clement Greenberg,²⁵ mit der Erforschung dessen, was der Soziologe Pierre Bourdieu als „Raum des Möglichen“ bezeichnet hat, kombiniert. Bourdieu zufolge zeichnet sich der

²² Vgl. hierzu Butler (1991), S. 25-32, S. 37-49.

²³ Vgl. hierzu Joan W. Scott: „Millennial Fantasies. The Future of ‚Gender‘ in the 21st Century“, in: Honegger / Arni (2001), S. 19-37.

²⁴ Zum Thema „Geschlecht“ als kunstkritische Kategorie der Bildanalyse vgl. auch Beate Söntgen:

„Vorbemerkung“, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Nr. 4/2001, S. 4.

²⁵ Vgl. hierzu Karlheinz Lüdeking: „Vorwort“, in: Ders. (Hg.): Clement Greenberg. Ausgewählte Essays und Kritiken. Die Essenz der Moderne, Amsterdam/Dresden 1997, S. 9-28.

„Raum des Möglichen“ durch eine bestimmte Menge wahrscheinlicher Zwänge und möglicher Nutzungen aus.²⁶

Nun könnte man zu Recht fragen, was die Neuheit dieser Methodenkombination ausmacht. Findet sie sich nicht bereits in der formalistisch „geläuterten“ Sozialgeschichte eines T.J. Clark – einem der renommiertesten Vertreter dieser Fachrichtung? Tatsächlich sind Clarks Studien spätestens seit seinem fulminanten Plädoyer für den Abstrakten Expressionismus²⁷ von dem Bemühen gekennzeichnet, die Erhebung sozialgeschichtlicher und rezeptionshistorischer Daten mit dem formalistisch geschulten Blick des Modernismus zu verbinden.²⁸ In zwei Punkten möchte sich mein Ansatz jedoch von seinem unterscheiden, obwohl er ihm viel verdankt. Während bei Clark Bildanalyse und sozialhistorische Darstellung tendenziell auseinander fallen, kommt es mir auf wechselseitige Einbindung an. Außerdem gilt mein Interesse weniger allgemeingesellschaftlichen als vielmehr binnenkünstlerischen und kunstbetriebsinternen Entwicklungen. Zwar orientiert sich die Arbeit an T.J. Clarks sozialgeschichtlichem Ansatz, indem sie formal-ästhetische Fragestellungen mit sozialwissenschaftlichen Untersuchungen, rezeptionstheoretischen Erörterungen und Milieustudien verbindet.²⁹ Doch aufgrund einer grundlegenden Skepsis gegenüber vorschnellen Parallelisierungen von künstlerischen und allgemeingesellschaftlichen Entwicklungen liegt der Akzent auf der Anerkennung der relativen Autonomie der Kunstwelt. Gerade in der progressiven amerikanischen Kunstgeschichte der achtziger und neunziger Jahre war es üblich, überall Entsprechungen zwischen kapitalistischen und künstlerischen Entwicklungen zu wittern.³⁰ Setzt man sich jedoch eingehender mit zeitgenössischer Kunst auseinander, dann wird man ihr relative Eigengesetzlichkeit zugestehen müssen. Künstlerische Arbeiten haben ihre eigene Syntax, ihre „kunsteigenen Anordnungen“³¹ (Anselm Haverkamp), ohne dass sie deshalb von politischen Ereignissen völlig unberührt blieben. Diese außerästhetischen Daten werden zu

²⁶ Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/M. 1999, S. 373.

²⁷ Vgl. T.J. Clark: „Zur Verteidigung des Abstrakten Expressionismus“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 7, Oktober 1992, S. 43-56.

²⁸ Vgl. T.J. Clark: Farewell To An Idea. Episodes from a History of Modernism, New Haven/London 1999.

²⁹ Vgl. hierzu T.J. Clark: „Zur Sozialgeschichte der Kunst. Einleitung in The Image of the People – Gustave Courbet and the 1848 Revolution“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 2, Frühjahr 1991, S. 39-51.

³⁰ Ein Beispiel von vielen, das in seinem Befund allerdings richtungsweisend bleibt: Rosalind Krauss: „Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 6, Juni 1992, S. 131-143.

³¹ Vgl. Anselm Haverkamp: „Schreibzeit. Geschichte als Entzug“, in: Ders.: *Figura Cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/M. 2002, S. 234-256, hier: S. 237.

den Bedingungen der Kunst verarbeitet, und zwar in je spezifischen Formen ästhetischer Vermittlung.

Im Ergebnis werden die werkimmanenten Untersuchungen innerhalb dieser Studie dementsprechend auf die Erkenntnis hinauslaufen, das noch in dem eigenwilligsten Entwurf eine Auseinandersetzung mit dem als normativ Geltenden mitschwingt. Selbst für künstlerische Arbeiten, die quasi ihre eigene Gesetzlichkeit entwickeln, kann gezeigt werden, dass sie mit dem künstlerischen Horizont ihrer Zeit – wenn auch verdeckt – in Verbindung bleiben (vgl. Kap. III.7.). An dieser Hypothese ist nichts geschlechtsspezifisch – sie könnte ebenso gut für die Arbeiten männlicher Künstler gezeigt werden.

Was unterscheidet diesen Ansatz dann noch vom so genannten „Great Women Approach“, dem regelmäßig und nicht zu Unrecht vorgeworfen wurde, dass er die „männliche Kunstgeschichtsschreibung“ mit ihren romantisierenden, heroisierenden und individualisierenden Tendenzen nur fortschreibe und die Namen von Künstlerinnen in einen ansonsten intakt gelassenen Kanon eintrage? Während ich die Kritik am „Great Women Approach“ in vielerlei Hinsicht teile, stimme ich ihr an einigen Punkten nicht zu. Fraglich erscheint mir zum Beispiel, ob die Auseinandersetzung mit einzelnen Künstlerinnen in jedem Fall heroisierend sein muss. Führt sie zwangsläufig zur Nominierung von „female Michelangelos“, wie es Griselda Pollock in Anlehnung an Linda Nochlin einmal behauptete?³² Beispiele für heroisierende Einzeldarstellungen lassen sich zwar problemlos finden – zuletzt Eleanor Munros neu aufgelegte Studie mit dem bezeichnenden Titel „Originals“, in der die Künstlerinnen zu „lonely fighters“ stilisiert werden.³³ Nur ist das Problem hier weniger in der individualisierenden Darstellung zu sehen als in Munros hoffnungslos biografistischer Argumentation und ihrer bruchlosen Übernahme sämtlicher Mythen und Selbststilisierungen. Dabei muss die Würdigung einzelner Künstlerinnen nicht notwendig bedeuten, dass die künstlerische Arbeit aus den künstlerischen Maßstäben ihrer Zeit herausgehoben wird – wie sich mit Blick auf die bereits erwähnten monografischen Studien von Anne M. Wagner belegen lässt. Wenn ich nun meinerseits für das Format Fallstudie optiere, dann vor allem aufgrund der mit diesem Format verbundenen Möglichkeit, das *Singuläre* der künstlerischen Arbeit herauszuarbeiten.

³² Vgl. Griselda Pollock: „Feminist interventions in the histories of art: An introduction“, in: Dies. (1988), S. 1-17, hier: S. 1.

³³ Eleanor Munro: *Originals. American Women Artists*, 2. Aufl., New York 2000.

Einen Anspruch auf monografische Vollständigkeit möchte ich indes nicht erheben. Anders als bei der traditionellen Werkmonografie wird es eher darum gehen, ausgehend vom Spezifischen bestimmte Verhältnisse sichtbar zu machen. Die Einzelbetrachtung erweist sich somit als eine Methode, mit der sich Relationen darstellen und die im Werk selbst aufscheinenden Bezüge und Verbindungen freilegen lassen. Je mehr man sich mit der einzelnen Arbeit befasst und ihre Singularität herausarbeitet, desto deutlicher treten – und das gilt für sämtliche hier diskutierten Arbeiten – ihre relationalen Aspekte hervor. Diese Dialektik von „Allgemeinem und Besonderem“ hatte Adorno bereits zu einem Grundprinzip der Kunst erklärt und anhand unterschiedlicher Begriffe – etwa „Technik“ – durchgespielt.³⁴ An das produktive Potenzial dieses Modells werde ich anknüpfen, allerdings unter Verzicht auf seine Tendenz zur Schematik. Was bei Adorno noch verallgemeinernd „Gesellschaft“ hieß, wird im Folgenden auf milieuspezifische Übereinkünfte *eingegrenzt* und in den künstlerischen Arbeiten selbst festgemacht werden. Anders als Adorno, der eine gleichsam magische Entsprechung zwischen der Besonderheit des Kunstwerks und den darin zum Ausdruck kommenden allgemeingesellschaftlichen Zwängen postulierte, wird es mir um die konkreten Auswirkungen bestimmter milieuspezifischer Übereinkünfte gehen, die noch in die scheinbar idiosynkratischsten Merkmale zeitgenössischer Kunstwerke hineinreichen (vgl. Kap. II.3.6.).

Welche Relation ist es nun, die künstlerische Arbeiten ausbuchstabieren? Oder anders gefragt: Wozu setzen sich die hier verhandelten künstlerischen Arbeiten in Beziehung? Der Begriff des Kanons scheint mir an dieser Stelle zu rigide und statisch, wenn ich auch Versuchen, Künstlerinnen in diesen Kanon einzuschreiben, nach wie vor etwas abgewinnen kann. Statt jedoch von einem gegebenen, statischen Kanon auszugehen, der durch die Eintragung der Künstlerin eine bloße Erweiterung erfährt und ansonsten undiskutiert bleibt, werde ich Formulierungen wie „Wertehorizont des Kunstbetriebs“ (vgl. Kap. II.1.6.) den Vorzug geben, die das Vorübergehende gewisser Vereinbarungen hervorheben. Auch mit „künstlerischen Konventionen“ sind jene keineswegs fixen und stets verhandelbaren kunstbetrieblichen und künstlerischen Übereinkünfte gemeint, die zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Segment des Kunstbetriebs vorherrschen. Sie können die Form einer expliziten Vorschrift, einer informellen Abmachung oder eines ungeschriebenen Gesetzes annehmen. Wäre es auch falsch, diese Konventionen im Sinne des Überlieferten als gegeben anzunehmen, wäre es mindestens ebenso unangemessen, ihre situative Geltungsmacht zu

³⁴ Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 269-334.

unterschätzen. Whitney Chadwick hatte auf diese Notwendigkeit, die Künstlerinnen zu den „dominant modes of production and representation“ in Beziehung zu setzen, bereits hingewiesen.³⁵ Ihr Vorschlag wäre nur dahingehend zu präzisieren, dass diese Dominanz erstens nicht gegeben und dass zweitens die Frage nach dem jeweils als dominant Erachteten hart umkämpft ist. Außerdem sind Künstlerinnen an diesem Prozess der Aushandlung natürlich beteiligt. Sie haben prinzipiell die Möglichkeit, den jeweiligen Konsens in Frage zu stellen, zu zersetzen, aufzuweichen oder in eine andere Richtung zu biegen, und von dieser Möglichkeit haben sie reichlich Gebrauch gemacht (vgl. Kap. II.3.4. bis II.3.6.).

Während Bourdieu die Handlungsmöglichkeiten des Künstlers durch dessen „Position“ im „Raum des Möglichen“ gleichsam vorherbestimmt sieht, gehe ich stattdessen davon aus, dass weder der „Raum des Möglichen“ von vornherein gegeben ist, noch dass sich künstlerisches Handeln allein mit der „Position“ des Künstlers erläutern ließe. So wie Kunst die „Position“ des Künstlers transzendiert, so ist auch der Wertehorizont des Kunstbetriebs keineswegs fixiert. Künstlerische Normen unterliegen einem Prozess der fortlaufenden Neukonstituierung und lassen sich gegebenenfalls verändern. Zu diesen Normen wären etwa die Syntax der Kunst oder der *Inszenierungsimperativ* des Kunstbetriebs zu zählen (vgl. Kap. IV.2.2. und IV.2.5.). Diese werden den Künstler/innen weder von außen noch gegen ihren Willen auferlegt. Mit der Philosophin Judith Butler soll vielmehr davon ausgegangen werden, dass Normen Subjekte – also auch Künstlerinnen – ins Leben rufen und umgekehrt für ihre Realisierung auf diese Subjekte angewiesen sind.³⁶

Besonders gut lassen sich derartige Prozesse nun bei jenen Künstlerinnen studieren, die als mehr oder weniger etabliert gelten, man könnte auch sagen: „anerkannt“ sind (vgl. Kap. II.1.6.). Aus diesem Grund befasst sich meine Studie ausschließlich mit Künstlerinnen, die es sozusagen „geschafft“ haben oder zumindest über ein gewisses Maß an öffentlicher oder kunstbetriebsinterner Aufmerksamkeit verfügen. Als Auswahlkriterium war entscheidend, dass in ihren Arbeiten selbst ein Bezug zu den jeweils als dominant erachteten künstlerischen Konventionen aufscheint.

Im Kontrast zu früheren Positionen feministischer Kunstgeschichte, die den Akzent auf die Wiederentdeckung bislang verkannter Künstlerinnen legte, setzt diese Untersuchung also bei

³⁵ Chadwick (1990), S. 13.

³⁶ Vgl. hierzu Carolin Emcke / Martin Saar: ‚... eine Welt, in der Antigone am Leben geblieben wäre‘. Interview mit Judith Butler“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Jg. 49, Heft 4, September 2001, S. 587-599.

bekanntesten Namen an. Das heißt mit anderen Worten, dass in ihr die „Suche nach unterdrückter, verschütteter Erbschaft, nach eigener Literatur und eigener Geschichte“³⁷ (Barbara Vinken) *keine* Fortsetzung findet. Worin genau das Problem von „her-story“ und „gynocriticism“ liegt, hat Vinken treffend auf den Punkt des „Kategorienfehlers der Ineinssetzung von biologischer und symbolischer Ordnung“³⁸ gebracht. Jeder ausschließliche Fokus auf Wiederentdeckung scheint diesem Kategorienfehler zu erliegen, weil er eine Sondergeschichte im Sinne einer „weiblichen symbolischen Ordnung“ schreibt und voraussetzt. Sich mit Künstlerinnen zu befassen, die bereits über einen Namen verfügen, hat demgegenüber den Vorteil, dass man die Ebene des Partikulären gleichsam immer schon verlassen hat. In dem Moment nämlich, in dem sich das Partikuläre sinnvoll überhaupt nur in seiner Vermitteltheit durch das Allgemeine beschreiben lässt, hat man auch Aussagen über dieses Allgemeine gemacht. Die Ebene der „Sondergeschichte“ wäre somit verlassen, ohne dass dies auf die Aufgabe des revisionistischen Impulses hinauslaufen muss. Denn auch der Status der über ein gewisses Maß an allgemeiner Anerkennung verfügenden partikulären Künstlerin lässt sich schließlich zementieren, hinterfragen, plausibilisieren oder anders begründen.³⁹ Zudem werden in der Auseinandersetzung mit Künstlerinnen, die im Allgemeinen als etabliert gelten, die subtileren Formen von Ausgrenzung und Abwertung greifbarer, die sich in glorifizierende Darstellungen scheinbar gleichgestellter Künstlerinnen durchaus einschleichen können (vgl. Kap. IV.2.4.).

Auch wenn der Eindruck bisher vielleicht entstanden sein mag: Eine Untersuchung typischer Merkmale von Künstlerinnenbiografien ist im Folgenden *nicht* intendiert. Tatsächlich wäre mein Vorhaben mit einer Analyse von Mythen- und Legendenbildung nur unzureichend charakterisiert. Zwar setze ich mich kritisch mit den teilweise stereotypen (und bei näherer Betrachtung doch stark voneinander abweichenden) Berichten über Künstlerinnen auseinander. Und die „Ausnahmefrau“ (vgl. Kap. IV) ist natürlich die Legende par excellence. Es ist aber mindestens ebenso sehr mein Anliegen, diese Darstellungen ernst zu nehmen, nach ihrer möglichen Berechtigung, ihren *materiellen Grundlagen* zu fragen. Dies zu tun bedeutet allerdings auch, aktiv Legendenschreibung zu betreiben, was im vorliegenden Fall der Überzeugung geschuldet ist, dass Legendenbildung in der Kunstwissenschaft ohnehin nicht gänzlich vermeidbar ist. Als Autorin ist man immer in sie verstrickt und schreibt sie mit.

³⁷ Vgl. Barbara Vinken: „Dekonstruktiver Feminismus. Eine Einleitung“, in: Dies. (Hg.): Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, Frankfurt/M. 1992, S. 7-29, hier: S. 22.

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Zum Thema Status vgl. auch Emma Barker / Nick Webb / Kim Woods (Hg.): The Changing Status of the Artist, New Haven/London 1999.

Es wird mir also einerseits darum gehen, das Singuläre „legendärer“ Ausnahmekünstlerinnen herauszuarbeiten (vgl. Kap. IV). Andererseits werde ich den Nachweis erbringen, dass die Arbeiten dieser Künstlerinnen durchaus den Regeln verhaftet bleiben und das Allgemeine keineswegs vollständig überschreiten. Es handelt sich demnach um eine Form der Legendenbildung, die auf Konsolidierung *und* Zersetzung zielt. Dies wiederum entspricht der Legende als performativem Schema, das sich im Laufe seiner Überlieferungszeit ohnehin selbst zu zersetzen scheint.

In ihrem unübertroffenen Klassiker „Die Legende vom Künstler“ haben Ernst Kris und Otto Kurz eine Reihe von Motiven herausgearbeitet, die sich durch die unterschiedlichsten Künstlerviten seit der Antike ziehen.⁴⁰ Waren hier Erweckungserlebnis und der „Hirtenstand“ des Künstlers noch zentral gewesen, so scheint im 20. Jahrhundert der Eintritt des Künstlers in das Kunstmilieu die biografische Formel schlechthin zu sein. Schließlich wird dieser Moment in zahlreichen biografischen Angaben eigens hervorgehoben.⁴¹ Eine solche Bedeutung hat man ihm meines Erachtens aber auch *zu Recht* zugeschrieben – auf dieses veritable Initiationsritual, das für sämtliche hier besprochenen Künstlerinnen eine herausragende Rolle spielt, wird noch zurückzukommen sein (vgl. Kap. III.3 und III.4.) In zahlreichen Fällen wird sich die Zugehörigkeit zu einer Kunstszene tatsächlich als eine der wesentlichen Voraussetzungen für künstlerische Anerkennung erweisen. Doch stellt sich aufgrund dieser Zugehörigkeit nicht etwa automatisch „Erfolg“ ein, wobei zwischen „weltlichem“ und „künstlerischem“ Erfolg prinzipiell zu unterscheiden sein wird⁴² (vgl. Kap. III.2.).

Grundsätzlich gilt mein Interesse also weniger dem Prozess der Legendenbildung selbst als der Frage, inwieweit sich solche formelhaften Berichte über Künstlerinnen auf konkrete Sachverhalte und künstlerische Problematiken beziehen. Auch Kris / Kurz haben eingeräumt, dass biografische Formeln in „allgemeiner Lebenserfahrung“ wurzeln.⁴³ Gleichwohl wäre es gerade im Falle von Künstlerinnen fatal, den Grund für diese Formeln ausgerechnet in ihrem Leben suchen zu wollen. Denn damit hätte man der in der Rezeption von Künstlerinnen ohnehin bestehenden Tendenz zur Fixierung auf ihre Lebensgeschichte einmal mehr

⁴⁰ Ernst Kris / Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt/M. 1980.

⁴¹ Siehe hierzu Anselm Haverkamps Beobachtung, dass Hanne Darboven ihre „artistische Taufe“ an dem dafür einschlägigen Ort der Zeit (New York) erhalten habe. Vgl. Anselm Haverkamp: „Schreibzeit. Geschichte als Entzug“, in: Ders. (2002), S. 234-256, hier: S. 240.

⁴² Vgl. hierzu Bourdieu (1999), S. 347.

⁴³ Vgl. Kris / Kurz (1980), S. 55

nachgegeben.⁴⁴ Mein Anliegen ist dagegen, die *künstlerischen* Anlässe für die Legendenbildung zu untersuchen. Wie bereits angedeutet, läuft dies unweigerlich auf eine Teilhabe an der Legendenbildung hinaus, nur dass andere Interpretationsvorschläge eben auch deren Korrektiv bilden.

Diese Studie setzt zeitlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an und nimmt einzelne Beispiele von Künstlerinnen (Georgia O’Keeffe, Elaine de Kooning, Helen Frankenthaler, Meret Oppenheim) in den Blick, die sich im Kontext der Moderne dezidiert auf männliche Vorgänger beziehen und sich von ihnen abgrenzen, um ihren eigenen Entwurf innerhalb der Kunstwelt zu artikulieren. Als Versuch, die künstlerische Leistung einzelner Personen im Ablauf der Geschlechter zu verankern, ist Genealogiebildung stets integraler Bestandteil von Legendenbildung gewesen. Die feministische Kritik an diesem Modell einer linearen Kunstgeschichte war zweifellos berechtigt, nur erschwerte sie es auch, die Arbeiten von Künstlerinnen zu denen anderer Künstler/innen überhaupt noch in Beziehung setzen zu können. Ich arbeite deshalb mit der Prämisse, dass ein Denken in Filiationen für Künstlerinnen auch nützlich sein kann. Die Frage nach dem *Wie* halte ich dabei für entscheidend und so werde ich zu zeigen versuchen, dass Filiationen nicht in ödipalen Einfluss szenarien stecken bleiben müssen. Mit dem Modell einer „Strategie der ödipalen Fixierung“ soll die Möglichkeit eines gezielten *aneignenden* und *abgrenzenden* Bezugs auf Vaterfiguren umschrieben werden (vgl. Kap. II.2.1.).

Der Schwerpunkt dieser Studie liegt jedoch auf den achtziger Jahren, weil in diesem Zeitraum etwas Entscheidendes passierte. Mit der Appropriation Art kam in Amerika respektive in New York City eine Kunstrichtung auf, die diese Dialektik von Aneignung und Abgrenzung zu einer legitimen künstlerischen Methode erklärte. Appropriation Art leitet sich aus dem englischen Wort für „Aneignung“ her und bezeichnet eine Kunst, „als deren größter gemeinsamer Nenner die strategische Aneignung fremder Bildlichkeit“⁴⁵ gilt. Tatsächlich handelt es sich hier um ein Label, das Kunst schon dem Namen nach wesentlich über Aneignung bestimmt und als deren Pioniere Künstler/innen wie Sherrie Levine oder Richard Prince angesehen werden. Was diese „diskursive Formation“⁴⁶ für mein Thema interessant

⁴⁴ Vgl. hierzu Caroline Hille: „Erinnern und Verschweigen. Spiegel-Bilder. Blick zurück nach vorn“, in: Dies.: Fünf Malerinnen der frühen Moderne, Leipzig 2002, S. 217-241, hier: S. 237.

⁴⁵ Vgl. Stefan Römer: „Appropriation Art“, in: Hubertus Butin (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 15-18, hier: S. 15.

⁴⁶ Vgl. Stefan Römer: „Exkurs: Die diskursive Formation der Appropriation art“, in: Ders.: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001, S. 91-104.

macht, ist zunächst einmal die Tatsache, dass sie sich durch einen hohen Anteil an Künstlerinnen auszeichnet (vgl. Kap. II.). Die Gründe dafür werden u.a. in der buchstäblichen Bedeutung von Aneignung als „sich etwas zueigen machen“ zu suchen sein. Aneignung beinhaltet die Möglichkeit, Anspruch auf etwas zu erheben – eine Aussicht, von der ich glaube, dass sie für Künstlerinnen besonders vielversprechend ist.

Im Rahmen eines Überblicks über die „Theorien der Aneignung“ (vgl. Kap. II.1-II.1.7.) werde ich in einem ersten Schritt zwischen Aneignung im marxistischen Verständnis des sich die „sinnliche Natur“⁴⁷ (Marx) durch Arbeit aneignenden Arbeiters und künstlerischen Formen der Aneignung, die ja auf die Bildproduktion der visuellen Kultur gerichtet sind, unterscheiden. Anschließend werde ich herausarbeiten, inwiefern diese Unterschiede von den Apologeten der Appropriation Art bewusst eingegeben wurden, wenn sie beispielsweise die von Walker Evans wiederfotografierten Bilder Levines (vgl. Kap. II.2.3.) in Anlehnung an Marx’ „ursprüngliche Expropriation“ als „Enteignung“ feierten.⁴⁸ Diese kritische Emphase prägt das Verständnis der Appropriation Art bis heute, was aktuelle lexikalische Definitionen (vgl. Kap. II.3.1.) beweisen, die den Akt der künstlerischen Aneignung allein schon als neue Kodierung oder Bedeutungsverschiebung beschreiben.⁴⁹ Der wesentliche historische Einschnitt der Appropriation Art ist somit darin zu sehen, dass künstlerischen Arbeiten Kritikfähigkeit zugesprochen wurde, und zwar auf eine neue Weise.⁵⁰ Es wird zu zeigen sein, inwieweit diese kunstkritischen Annahmen bis heute wirksam geblieben sind und welche Folgen sich daraus ergeben. Künstlerische Produktion wird in meiner Arbeit als *Aneignungsbeziehung* verstanden, und Aneignung ist ihre zentrale produktionsästhetische Kategorie.

Die Aktualität der Appropriation Art ergibt sich aus dem Potential des Aneignungsbegriffs. In diesem Zusammenhang schlage ich vor, mit einem Modell von künstlerischer Aneignung zu arbeiten, das diese als *Wechselbeziehung* zwischen aneignendem Verfahren und angeeigneten Gegenständen begreift (vgl. Kap. II.1.4.). So wird es möglich, das Augenmerk stärker auf die

⁴⁷ Vgl. Karl Marx: „Ökonomisch-philosophische Manuskripte“ [1844], in: Karl Marx, Friedrich Engels. Studienausgabe, hg. von Iring Fetscher, Band 2, Politische Ökonomie, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1999, S. 38-129, hier: S. 77.

⁴⁸ Vgl. hierzu Römer (2001), S. 105.

⁴⁹ Vgl. den Eintrag „Appropriation Art“, in: Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, München 1999, S. 20.

⁵⁰ Vgl. hierzu John C. Welchman: „Introduction. Global Nets: Appropriation and Postmodernity“, in: Ders.: Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s, Amsterdam 2001, S. 1-65.

ästhetische Seite der jeweiligen Aneignungspraxis zu legen und gegebenenfalls Kriterien für eine gelungene oder weniger gelungene Aneignung zu erarbeiten (vgl. Kap. II.3.3.).

Der Aneignungsbegriff ist aber noch aus einem anderen Grund eine Schlüsselkategorie für diese Studie – weil er sowohl ästhetischer Grundbegriff als auch fundamentales Konzept für die Identitätsdebatte von Gender Studies und Queer Theory ist.⁵¹ Ohne seine handlungstheoretischen Implikationen wäre die für die Gender Studies zentrale Erkenntnis, dass sich Geschlechteridentität performativ konstituiert – und zwar qua wiederholender Aneignung –, kaum plausibilisierbar gewesen. Dementsprechend häufig wird man den Rekurs auf „Aneignung“ etwa in den Schriften von Judith Butler finden, in denen sie dem Zusammenhang zwischen Aneignung, Anerkennung und den die Bedingung von Anerkennung formulierenden Normen und Gesetzen nachgegangen ist.⁵²

Butlers philosophische Reflexionen zu diesem Thema sind ein wesentlicher Ausgangspunkt für meine Studie. Am Beispiel der Figur Antigones hat Butler ein Modell der Aneignung entworfen, das der Autorität opponiert und ihr zugleich verhaftet bleibt, sich ihr widersetzt und sie zugleich assimiliert: „She asserts herself through appropriating the voice of the other, the one to whom she is opposed, thus her autonomy is gained through the appropriation of the authoritative voice of the one she resists, an appropriation that has within it traces of a simultaneous refusal and assimilation of that very authority.“⁵³ Während Butlers Modell einer grundsätzlich kompromittierten und in Machtstrukturen verwickelten Aneignung für die vorliegende Studie richtungsweisend ist, besteht ihr Einsatz gleichwohl darin, *konkreter* zu werden und nach den Risiken und Problemen derartiger Ansätze in künstlerischer Praxis zu fragen (vgl. Kap. II.3.5.). In der konkreten Auseinandersetzung mit künstlerischen Praktiken wird sich allerdings umgekehrt auch herauskristallisieren, dass diese sich häufig am Übergang einer genuin künstlerischen Aneignung und einer identitätspolitischen Orientierung der Aneignung ansiedeln – was Butlers Modell für sie besonders relevant macht. Anhand der Arbeiten von Renée Green wird zu zeigen sein, wie künstlerische Aneignung in identitätspolitische Ziele *eingespannt* sein kann (vgl. Kap. II.3.4.). Der Grund für den

⁵¹ Vgl. hierzu den Eintrag von Michael Franz: „Aneignung“, in: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhard Steinwachs / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart 2000, S. 153-193. Vgl. hierzu auch Judith Butler: „Gender is Burning: Fragen der Aneignung und Subversion“, in: *Dies.: Körper von Gewicht*, Berlin 1995, S. 163-188.

⁵² Vgl. hierzu Judith Butler: *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, New York/Chichester, West Sussex 2000.

⁵³ Ebd., S. 11.

außerordentlichen Stellenwert von Aneignung scheint hier unter anderem darin zu liegen, dass sich Interventionsmöglichkeiten daran knüpfen lassen.

Die mit dem Topos Aneignung verbundenen Originalitätsdebatten und Urheberrechtsfragen werde ich indes nur am Rande behandeln. Auch die Debatte über die Ausbeutungsstrukturen einer „cultural appropriation“ wird bei mir keine Fortsetzung finden, zumal die mit den „uneven flaws of citation and taking instituted between Western and non Western Cultures“⁵⁴ (John C. Welchman) verbundenen Probleme andernorts ausführlich bearbeitet worden sind.⁵⁵ Gleichwohl werden Fragen wie die nach möglicherweise einseitigen Aneignungsbeziehungen oder nach der ungleichen Verteilung von Aneignungsschancen aufgegriffen und im Hinblick auf Künstlerinnen behandelt werden (vgl. Kap. II.1.5.)

Während „Aneignung“ produktionsästhetische Aspekte in den Vordergrund stellt, obgleich sie natürlich auch eine Form der produktiven Rezeption ist, wird mit der Figur der „Ausnahmefrau“ (vgl. Kap. III) ein bei Künstlerinnen häufig anzutreffendes Rezeptionsmuster untersucht. Entscheidend ist jedoch, dass der Topos „Ausnahmefrau“ aus den produktionsästhetischen Implikationen der Aneignung gleichsam hervorgegangen ist. Die Zusammengehörigkeit beider Termini lässt sich folgendermaßen erklären: Wenn sich mit „Aneignung“ generell und speziell mit künstlerischer Aneignung die Möglichkeit verbindet, Positionen nicht nur in Anspruch, sondern auch einzunehmen, und wenn es sich hierbei um Positionen handelt, die für Künstlerinnen historisch nicht unbedingt vorgesehen waren und es möglicherweise auch heute noch nicht sind, dann kann der Sonder- bzw. Ausnahmestatus der Künstlerin die mögliche Folge einer Aneignungspraxis sein – ein Sachverhalt, der in der gängigen Stilisierung von Künstlerinnen zu „Ausnahmen“ oder „Ausnahmefrauen“ seinen Ausdruck findet.

Im Wesentlichen sind es vier Aspekte, die mich an der Figur der „Ausnahmefrau“ interessieren. Erstens, dass sie, ähnlich wie schon die Aneignung, ein doppeltes Wechselverhältnis impliziert: das zwischen Ausnahme und Regel einerseits und andererseits das zwischen *Ausnahmefrau* und der Frau im Allgemeinen, von der sich die zur „Ausnahmefrau“ Erkorrene abheben soll. Des Weiteren gehe ich der Frage nach, wie sich diese Verhältnisse im konkreten Fall gestalten – ob also die „Ausnahmefrau“ wirklich, wie es

⁵⁴ Vgl. John C. Welchman: „Introduction. Global Nets: Appropriation and Postmodernity“, in: Ders. (2001), S. 1-65, hier: S. 1.

⁵⁵ Vgl. ebd.

die Redewendung besagt, nur die Regel bestätigt und ob sich die zur „Ausnahmefrau“ stilisierte Künstlerin notwendig über ihre Geschlechtsgenossinnen erhebt – all diese Fragen werden anhand von Fallstudien zu erörtern sein. Zweitens interessiert mich der Zusammenhang zwischen künstlerischen *Anlässen* und der Zuschreibung „Ausnahmefrau“, wobei ich die Hypothese aufstellen werde, dass Künstlerinnen dieser Zuschreibung durchaus Vorschub leisten und ihr zuarbeiten. Will man jedoch genauer herausfinden, wie sich die Zuschreibung „Ausnahmefrau“ im Einzelnen begründet, dann ist drittens nach dem „wovon?“ und nach dem „für wen?“ der Ausnahme zu fragen: Wovon bildet die Arbeit einer Künstlerin eine Ausnahme und von wem wird sie als eine solche erachtet? In diesem Zusammenhang wird es mir viertens um die mit der Figur der „Ausnahmefrau“ bezeichnete Möglichkeit einer „einschließenden Ausschließung“⁵⁶ gehen, wozu ich Giorgio Agambens in einem anderen Zusammenhang entwickelte Konzeption der Ausnahme aufgreifen werde.

Für Agamben ist die Ausnahme (die er in der Ausschließung des „nackten Lebens“ aus dem Gemeinwesen der abendländischen Politik exemplifiziert sieht), die „originäre politisch-juridische Struktur, von der aus das, was in der Ordnung eingeschlossen und das, was aus ihr ausgeschlossen ist, erst seine Bedeutung gewinnt“⁵⁷. Könnte man mit Agamben auch von den zu „Ausnahmefrauen“ stilisierten Künstlerinnen sagen, dass sie ein Licht auf die Ordnung werfen und dass umgekehrt diese Ordnung für ihre Geltungsmacht auf sie angewiesen ist? Ich werde zu zeigen versuchen, dass sich die von Agamben skizzierte Struktur der Ausnahme als einer „Art der Ausschließung“⁵⁸ durchaus auf Künstlerinnen übertragen lässt (vgl. Kap. IV.2.4.). Abschließend wird mich die Frage nach der zur Ausnahme gewordenen Regel unter der Überschrift des „Endes der Ausnahmefrau“ (vgl. Kap. IV.2.5.) beschäftigen. Gibt es empirische Anzeichen, die für eine solche Entwicklung sprechen? Und mit welcher künstlerischen Problematik wäre die zur Regel gewordene oder *vervielfältigte* Ausnahme verbunden?

Als Bindeglied zwischen diesen produktionsästhetischen und rezeptionstheoretischen Überlegungen werden die „Orte der Aneignung“ fungieren, die das III. Kapitel verhandelt. Hier wird der Bedeutung von Kunstzentren für künstlerische Produktion und der Frage nachgegangen, ob und wie sich die Zugehörigkeit zu informellen Zirkeln und avantgardistischen Gruppen auf die Karrieren von Künstlerinnen und auf die Gestalt ihrer

⁵⁶ Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/M. 2002, S. 17.

⁵⁷ Ebd., S. 27.

⁵⁸ Ebd.

künstlerischen Arbeiten auswirkt. Dies geschieht nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund, dass die Bedeutung von Kunstzentren und Kunstszenen in Teilen der feministischen Kunstgeschichte immer noch unterschätzt und nur für sekundär erachtet wird.⁵⁹ Der Versuch einer Situierung von aneignenden Verfahren wird hingegen zu dem Ergebnis führen, dass sich der jeweilige Aufenthaltsort noch in den scheinbar internsten Momenten künstlerischer Arbeiten bemerkbar macht, wie zum Beispiel in der Wahl des Materials (vgl. Kap. III.4.).

Die generelle Ambition meiner Studie besteht darin, ein Modell von Kunstkritik und Kunsttheorie zu entwerfen und umzusetzen. An erster Stelle soll dabei die Analyse des künstlerischen Verfahrens stehen, was das zweite Kapitel („Theorien der Aneignung“) ausführt. Will man aneignende Verfahren jedoch einordnen und angemessen verstehen, dann muss man sie situieren. Dies erfolgt im dritten Kapitel („Die Orte der Aneignung“). Als letzter Faktor für die Analyse von Gegenwartskunst müssen Rezeptionsgeschichte und der Status der Künstlerin hinzugezogen werden: Mit Hilfe der Figur der „Ausnahmefrau“ leistet das vierte Kapitel. Hat man nun das Verfahren „immanent nachvollzogen“ *und* in seiner Relationalität erkannt, es verortet *und* mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte und den Status der Künstlerinnen analysiert, so bleibt die Reflexion auf die eigene Autorschaft und den eigenen Ansatz. Auf diese letztgenannte Wendung zielte diese Einleitung.

⁵⁹ Siehe exemplarisch für diese Geringschätzung: Renate Berger: „Bildwelt contra Lebenswelt. Überlegungen zur künstlerischen Biographik“, in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Jg. 55, Heft 4, April 2002, S. 173-177, hier: S. 174.

II. THEORIEN DER ANEIGNUNG

II.1. Aneignungsbegriffe

II.1.1. Aneignung in ihrer entwicklungspsychologischen Bedeutung

Sich etwas aneignen – das scheint zunächst etwas ganz Selbstverständliches zu sein. Buchstäblich meint Aneignung, sich etwas „zueigen“ zu machen. Im Laufe ihres Lebens müssen Menschen unzählige Aneignungsleistungen vollbringen, vom Sprach- und Wissenserwerb bis hin zum Erlernen technischer Fähigkeiten und sozialer Kompetenz. Eine lange Kette von Institutionen der Aneignung wird durchlaufen: Familie, Schule, Universität – auch Kunstakademien –, sind traditionell die Orte, die Aneignungsprozesse organisieren. Und die Sprache ist eine der wesentlichen Voraussetzungen dieser Aneignungsprozesse; sie ist Aneignungsmedium und Schauplatz der unterschiedlichsten Aneignungspraktiken.

Als eine der fundamentalen Aneignungserfahrungen wäre tatsächlich die Aneignung von Sprache zu nennen – schließlich ist ihre Kenntnis die Voraussetzung dafür, dass weitere Aneignungen statt haben können. Eine Sprache zu erlernen, impliziert deren progressive Aneignung – die Aneignungserfahrung par excellence. Es bedarf dafür jedoch vermittelnder Instanzen. Gewöhnlich sind es die Eltern, die ihre Kinder zum Sprechen bringen und neben der Sprache auch andere Fähigkeiten an sie weitergeben. Kleine Kinder haben zunächst keine andere Wahl, als sich an ihren Eltern bzw. ihren Erziehern zu orientieren; sie sind dieser Situation bis zu einem gewissen Grad ausgeliefert. Eine der wesentlichen Lektionen der Psychoanalyse lautet schließlich, dass das, was ihnen beigebracht und vorgelebt wird, sie auch langfristig prägen wird – sei es als positiver Bezugspunkt oder als eine Verletzung, die auch in ihrem späteren Leben noch nachwirkt.

Da die Erwachsenen in diesem Erziehungsszenario die Macht haben, sind die ersten Aneignungsimpulse des Kindes vom mimetischen Begehren ebenso geleitet, wie sie als Antwort auf eine Ohnmachtserfahrung zu verstehen sind. Umgekehrt lässt sich das Ziel der mehr oder weniger institutionell organisierten Aneignungsprozesse als doppeltes charakterisieren: Einerseits soll das Kind in die Normen, die es ja auch bedingen, gleichsam eingewiesen werden. Und andererseits gibt man ihm die Möglichkeit an die Hand, sich aus seinen familiären und institutionellen Abhängigkeiten zu befreien. Der Aneignungsimpuls

bildet darüber hinaus Schnittmengen mit dem mimetischen Begehren. Gewöhnen sich Kinder beispielsweise sprachliche Wendungen oder das Verhalten ihrer Eltern an – wenn sie bestimmte Redeweisen oder Gesten imitieren –, dann ist immer auch Nachahmung im Spiel. Ein Rest von „Mimesis“ im Sinne einer nachahmenden Darstellung konserviert sich in diesen alltäglichen Aneignungspraktiken schon insofern, als ihnen – etwa der Aneignung einer Rolle – mimetische Impulse zugrunde liegen. Solche individuellen Aneignungen werden in der Regel von dem Bedürfnis geleitet, jemandem nachzueifern. Die Grenze zwischen dem Wunsch, so zu sein wie der andere, und der vollständigen Übernahme einiger seiner Eigenschaften ist dabei äußerst schwer zu ziehen.

Doch während diese alltäglichen Nachahmungen als eine Art Vorstufe der Aneignung noch auf ein nachzuahmendes Gegenüber fixiert bleiben, zielt Aneignung, als Eigentumsverhältnis verstanden, auf totale Einverleibung, auf die Aufhebung des Unterschieds zwischen Eigenem und Anderen. Wer etwas in diesem Sinne des Begriffs aneignet, macht es sich zueigen, überführt es unweigerlich in seinen Besitz und beansprucht Verfügungsgewalt. Wie eng das Modell „Aneignung“ an die Ideologie des Eigentums geknüpft ist, hat schon Karl Marx gezeigt, der eine Aneignung, bei der man sich nichts zueigen macht, schlicht für einen Widersinn hielt: „Eine Aneignung, die sich nichts zu eigen macht, ist *contradictio in subjecto*.“⁶⁰ In Bezug auf ein Common-sense-Verständnis dieses Begriffs ist das sicherlich zutreffend, und auch theoretisch erscheint es sinnvoll, Aneignung als einen bestimmten Modus der Besitzergreifung zu verstehen, zumal in den meisten alltäglichen Aneignungspraktiken ein Wunsch nach Besitz mitschwingt.⁶¹

Könnte es indes nicht ein anderes Verständnis von Aneignung geben, eine Art der Aneignung mithin, die nicht uneingeschränkt auf Besitz hinausliefe, bei der beispielsweise das Angeeignete als Externes markiert bliebe? Eine solche auf Transparenz setzende Aneignung ließe sich als „wissenschaftliche“ Aneignung definieren – vom wissbegierigen, alle Informationen in sich aufsaugenden Kind wäre sie wohl ein wenig viel verlangt. Wer „wissenschaftlich“ arbeitet, muss die Herkunft der von ihm angeeigneten Quellen angeben, was sich formal in Fußnoten oder in der Kennzeichnung von Zitaten niederschlägt. Trotz dieser Konventionen kann natürlich nicht ausgeschlossen werden, dass auch in diesem Bereich Ideen von anderen umstandslos angeeignet werden.

⁶⁰ Vgl. Karl Marx / Friedrich Engels: „Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie“, in: Karl Marx. Eine Auswahl aus seinem Werk, Berlin/Darmstadt/Wien o.J., S. 275-301, hier: S. 279.

⁶¹ Vgl. Rahel Jaeggi: „Aneignung braucht Fremdheit“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 46, Juni 2002, S. 60-69.

Während jedoch der wissenschaftlichen Aneignung formal Grenzen gesetzt sind, und zwar in Form von geistigem Eigentum und Urheberrecht, ist künstlerische Aneignung – und auf die kommt es mir im Folgenden an – nicht in demselben Maße regelbar. Eine künstlerische Arbeit als bloße Übereignung, mithin als Plagiat zu diffamieren, machte spätestens ab dem Moment keinen Sinn mehr, in dem das Plagiiere – wie im Zuge der Appropriation Art der achtziger Jahre – zur legitimen künstlerischen Strategie avancierte. Im Vergleich zur wissenschaftlichen Aneignung ist künstlerische Aneignung weniger in ein Regelwerk eingebunden – sie ist Ausdruck künstlerischer Freiheit. Aneignung wäre somit als ein Topos der Moderne anzusehen, zu dessen wesentlichen Voraussetzungen die Vorstellung gehört, dass Kunst ein relativ autonomer Bereich ist. Wenn Moderne heißt, dass die Künstler/innen aus ihrer Verpflichtung auf die angemessene Darstellung der Natur (Mimesis) entlassen wurden, vergrößerten sich dadurch ihr künstlerischer Handlungsspielraum wie auch ihre gestalterischen Möglichkeiten. Das künstlerische Verfahren der „Aneignung“ reagiert auf diese Situation, in der das Anzueignende durch keine Tradition oder Vorgabe mehr geregelt ist und wird ihr in angemessener Weise gerecht. Es impliziert ein gestaltendes Subjekt, das nicht etwa ein als gegeben vorausgesetztes Material bearbeitet, sondern jeweils anzueignendes Material selbst auswählt und der künstlerischen Aneignung wert befindet. Vorgesehen ist in diesem Verständnis von Aneignung aber auch die Möglichkeit, dass das angeeignete Material eine Art Eigendynamik entfaltet und sich der künstlerischen Vereinnahmung gleichsam widersetzt. Unabhängig davon, in welche Richtung das Pendel ausschlägt, ist der Künstler/die Künstlerin in der Aneignung die aktiv aneignende Person, eine subjektive Gestaltungsmacht, und darin liegt die kunstwissenschaftliche Relevanz dieses Konzepts.

Sein anderer Vorzug liegt darin, dass es Unterscheidungen ermöglicht und Klassifikationsschemata bereit hält. Ähnlich wie schon Aristoteles für die Kunst der Mimesis zwischen den Mitteln, dem Gegenstand und der Art der Mimesis unterschied,⁶² könnte auch für die künstlerische Aneignung nach dem Verhältnis zwischen angeeignetem Gegenstand, aneignendem Verfahren und der Art ihres Zusammenspiels gefragt werden. In einem zweiten Schritt könnte man dann zwischen unterschiedlichen künstlerischen Aneignungstypen unterscheiden, etwa zwischen jenen Arbeiten, die externes Material bruchlos und ungekennzeichnet in sich aufnehmen, und anderen, bei denen Provenienzen und Einflüsse

⁶² Vgl. Peter Wiench (Redaktionsleitung): „Naturnachahmung“, in: Wolf Stadler (Gesamtleitung): Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Erlangen 1994, S. 299.

deutlich gemacht werden. Oft koexistieren beide Aneignungstypen im selben Werk. Oder aber sie lösen sich ab – auf eine Phase der deutlichen Abarbeitung an einem anzueignenden Vorbild folgen Perioden des Heraustretens aus diesen Konventionen. In der Gegenwartskunst gibt es wohl kaum einen künstlerischen Entwurf, der sich nicht zu irgendeinem Zeitpunkt an einem Vorbild abgearbeitet oder diese Abarbeitung inszeniert hätte.

II.1.2. Aneignung und Identifikation

Wenn Künstler/innen andere zum Vorbild erheben, so drückt sich darin auch ein identifikatorisches Verhältnis aus. Dafür, dass jemandem die Rolle des künstlerischen Vorbilds zugeschrieben wird, muss *Identifikation* stattgefunden haben. Nur der kann schließlich zum Vorbild erhoben werden, mit dem man sich – bis zu einem gewissen Grad – identifiziert. Sich mit jemandem zu identifizieren, stellt aber auch einen Sonderfall von Aneignung dar, einer Aneignung mithin, die auf Identität bezogen gedacht werden muss. Der Gegenstand der Aneignung ist hier identifikatorisch aufgeladen. Beide Modelle – das der Identifikation und das der Aneignung – unterhalten eine Verwandtschaftsbeziehung zueinander. Nicht nur weil sich identifikatorische und aneignende Impulse wechselseitig konstituierten – nein, sie befeuern sich gleichsam gegenseitig. Tatsächlich ist Aneignung ganz ohne Identifikation und Identifikation ganz ohne aneignende Absichten kaum vorstellbar. Als Beispiel könnte man wieder eine der primären Formen der Identifikation anführen, die kindliche Identifikation mit einem Elternteil.⁶³

Wird nicht auch diese Identifikation durch einen Wunsch nach Aneignung im buchstäblichen Sinne des Sich-etwas-zueigen-Machens vorangetrieben? Das kleine Kind orientiert sich, entwicklungspsychologisch gesehen, an Vater oder Mutter, auch um gewisse Gesten oder Handlungsweisen zu *übernehmen*. Dieses noch passive Verhalten ist als Vorstufe eines späteren Automatismus anzusehen. Die Übergänge zwischen bloßer, passiver Übernahme und aktiver, vollständiger Aneignung, die als Einverleibung zu charakterisieren wäre, sind dabei fließend. Das ursprünglich übernommene Verhalten kann sich schon bald als „Eigenes“ ausgeben: Es bleibt der aneignenden Person nicht äußerlich. Dies heißt jedoch nicht, dass sie zur Übernahme und Fortsetzung bestimmter Verhaltensmuster der Eltern verdammt wäre – ganz im Gegenteil hat sie die Möglichkeit, sie etwa nur partiell zu übernehmen, sie dabei zu verändern oder Distanz zu ihnen einzuziehen. Identifikation mit dem Anderen ist Grundlage jedes Subjektivierungsprozesses – zum Subjekt wird man dadurch, dass man sich zuvor mit dem Anderen identifiziert hat. Es war Freud, der die Subjektwerdung zuerst an Identifizierung koppelte und beide Prozesse miteinander gleichsetzte.⁶⁴ Der Weg zu sich selbst verläuft demnach notgedrungen über andere Personen, über eine Reihe von Identifikationen, die – und

⁶³ Sigmund Freud: „Das Ich und das Es“ [1923], in: Sigmund Freud. Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey / Ilse Grubich-Simitis, Band 3, Frankfurt/M. 1972, S. 296ff.

⁶⁴ Vgl. Jacques Laplanche / J.B. Pontalis: „Identifizierung bei Freud“, in: Dies.: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1972, S. 219-228.

das ist die entscheidende Zuspitzung –, auch Aneignungserfahrungen beinhalten. Man wird zu dem, der man geworden ist, aufgrund unterschiedlicher identifikatorischer Beziehungen, die ihrerseits Schnittmengen mit Aneignungspraktiken bilden.

II.1.3. Aneignung und Besitz

Aus einer fundamental entwicklungsgeschichtlichen Perspektive scheint ohne Aneignung keine Entwicklung möglich zu sein. Heikel wird es in dem Moment, in denen Aneignung als ein Prozess der Einverleibung verstanden wird und in Besitz übergeht, in denen Aneignung als einem dynamischen Prozess eine Permanenzbehauptung gemacht wird. Das aggressive Potenzial einer solchen auf unanfechtbaren Besitz zielenden Aneignung kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die Überschneidungen zwischen dem hier beschriebenen Aneignungsszenario und dem psychoanalytischen Verständnis der Identifizierung sind auch an diesem Punkt frappierend. Beide Vorgänge verlaufen alles andere als sanft oder friedlich. Laut Freud werden in jeder Identifizierung aggressive Zerstörungsenergien, bis hin zur Vatermord-Fantasie, auf jemanden gerichtet.⁶⁵ Wer sich beispielsweise – wie die vielbeschworene „Vater-Tochter“ – mit seinem Vater identifiziert, wird sich nicht nur wohlwollend an ihm orientieren, sondern auch eines Tages an seine Stelle treten, ihn ersetzen wollen. Es hat erfolgreiche Frauen gegeben, die sich selbst als „Vater-Tochter“ bezeichneten; anderen hat man diese Identifizierung unterstellt. Solange die klassische Arbeitsteilung der Geschlechter noch unangefochten war, war diese Identifizierung unter ambitionierten Frauen – ein Beispiel unter vielen wäre Simone de Beauvoir – weit verbreitet. Dort wo die Mutter die Rolle der Hausfrau einnahm, bot sich der ambitionierten jungen Frau als Leitbild zunächst nur der in der öffentlichen Sphäre agierende Vater an.

So, wie es diese aneignende Identifikation mit dem Vater auf ein – allerdings imaginäres – „An-die-Stelle-Treten“ anlegt, läuft Aneignung im marxistischen Verständnis auf Enteignung hinaus: Das Kapital eignet sich fremde Arbeit an.⁶⁶ Als „ursprüngliche Expropriation“⁶⁷ hat Marx jenen Zustand beschrieben, in dem eine Gruppe ständig kauft, um Profit zu machen und sich zu bereichern, während die andere Gruppe ständig verkauft, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Erst wenn das Privateigentum positiv aufgehoben wäre, könne es eine wirkliche Aneignung des menschlichen Wesens durch und für den Menschen geben. Marx' Ideal der Aneignung war demnach eines der „Wiederaneignung“ – der Mensch sollte sich das zueigen machen, was ihm ohnehin zustand. Diese mythische Vorstellung einer Versöhnung des vormals Getrennten würde, auf künstlerische Aneignungsprozesse übertragen, einen Verlust

⁶⁵ Sigmund Freud: „Der Untergang des Ödipus-Komplexes“ [1924], in: Ders. (1972), Band 5, S. 243-251.

⁶⁶ Karl Marx: „Formen, die der kapitalistischen Produktion vorhergehen“ [aus: „Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie“], in: Karl Marx, Friedrich Engels. Studienausgabe, hg. von Iring Fetscher, Band 2, Politische Ökonomie, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1999, S. 129-164, hier: S. 150.

⁶⁷ Vgl. Karl Marx: „Lohn, Preis, Profit“ [1865], in: Marx / Engels (1999), S. 165-212, hier: S. 191.

an Spannung bedeuten. Im Ergebnis wären sie nun vorhersehbar und wenig überraschend. Aber ist diese Spannung, die aus der Zusammenführung von Eigenem und Fremden resultiert, nicht für Aneignungsbeziehungen generell konstitutiv? Die Philosophin Rahel Jaeggi hat jenem Verständnis von Aneignung den Vorzug gegeben, in dem das „Fremde“ eine Rehabilitation erfährt.⁶⁸ Der Aneignende trifft hier auf Fremdheit – beim Künstler wäre dies der Eigensinn des angeeigneten Materials –, und der Aneignungsprozess selbst wird zum Schauplatz einer Konfrontation. Für künstlerische Aneignungsbeziehungen ist dieser Vorschlag besonders relevant, weil er das entfremdete Verhältnis zum angeeigneten Gegenstand – mit und gegen Marx – als eine Chance betrachtet. Dass es auch produktiv sein kann, sich von außen leiten zu lassen, sich externen Vorgaben zu unterwerfen oder sich einem künstlerischen Medium zu überlassen, haben schließlich die Kunstbewegungen des zwanzigsten Jahrhunderts wie der Surrealismus oder der Abstrakte Expressionismus demonstriert.

Sich etwas künstlerisch anzueignen, kann demnach ein Moment von „Enteignet-Werden“ beinhalten, und damit verbunden ist eine produktive Gefährdung des vermeintlich souveränen Künstlersubjekts. Zugleich muss künstlerische Aneignung als eine das handelnde Künstlersubjekt voraussetzende Strategie der Einverleibung betrachtet werden, die so aggressiv wie besitzergreifend sein kann. Dies moralisch zu verurteilen, führt erkenntnistheoretisch in eine Sackgasse. Unterschiedliche Kulturtheorien – von Aby Warburg bis Clifford Geertz – haben den Versuch unternommen, kulturelle Einverleibungen zu klassifizieren, zwischen ihren Ausmaßen – auch im Hinblick auf eine möglicherweise „korrektere“ Einverleibung – zu unterscheiden. Die Rede von der Einverleibung mag dabei – auf kulturelle Alltagsleistungen bezogen – dramatisch, wenn nicht sogar gewalttätig klingen. Nur handelt es sich dabei auch um einen ganz alltäglichen, banalen, ritualisierten Vorgang. Eine solche Aneignung – etwa eines Gedankens, den ein anderer äußerte –, kann so bewusst wie reflexhaft erfolgen. Solche naturalisierten Aneignungen, bei denen anderen womöglich etwas weggenommen wird, pflastern schlicht unseren Lebensweg und insbesondere natürlich den Lebensweg von Künstler/innen.

⁶⁸ Vgl. Jaeggi (2002).

II.1.4. Ästhetische Aneignung nach Marcel Duchamp

Für die Sozialisation von bildenden Künstler/innen spielt Aneignung eine außerordentliche Rolle. Seine Studienzeit etwa verbringt der klassische Maler gewöhnlich damit, sich unterschiedliche malerische Verfahren und Vorbilder anzueignen, sich in den bestehenden künstlerischen Modellen unterweisen zu lassen. Die Bedeutung der technischen Kenntnisse mag zwar heute sekundär geworden sein, dafür ist die Auseinandersetzung mit früherer Kunst nach wie vor die unverzichtbare Folie, auf der neue Entwürfe entstehen. Und umgekehrt stellt die Aneignung für junge Künstler/innen eine Möglichkeit dar, in eine *Beziehung* zu diesen künstlerischen Konventionen zu treten, die ich als Set von ebenso wirkmächtigen wie veränderbaren Normen und Vereinbarungen begreife. Künstlerische Konventionen sind also keineswegs gegeben; sie lassen sich gestalten oder anders interpretieren. Andererseits bedingen sie aber auch die künstlerische Arbeit, die in diese Konventionen eingelassen ist. In jeder künstlerischen Aneignung drückt sich demzufolge ein Verhältnis aus – sie beschreibt die Art dieses Verhältnisses sehr genau. Diejenigen Künstler/innen, die sich – bewusst oder unbewusst – etwas aneignen, treten zu dem von ihnen angeeigneten Gegenstand unweigerlich in eine Beziehung. Etwas wird assimiliert und gestaltet, und zugleich sehen sich die Künstler/innen mit einer diesen Vorgang prägenden Vorlage konfrontiert. Die Pointe des Modells „Aneignung“ ist somit darin zu sehen, dass Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten des Individuums in ihm ebenso wie seine Abhängigkeit von einer vorgefundenen Situation verhandelt werden.⁶⁹ Aneignung macht es möglich, den eigenwilligen Zugriff des Künstlers mit den Grenzen, auf die er dabei stößt, zusammen zu denken. Entscheidend ist nun, dass diese Vorstellung einer *Wechselbeziehung* im Begriff der Aneignung selbst bereits enthalten ist.

Es gibt unterschiedliche Typen und Ausmaße künstlerischer Aneignung. Da wäre zunächst einmal jene primäre Form zu nennen, die zur traditionellen Ausbildung des bildenden Künstlers gehört: Bestimmte Verfahren, Techniken und Vorbilder müssen angeeignet werden, und dies häufig mit dem Ziel, sie später zu übertreffen oder neu zu erfinden. Aneignung bedeutet in diesem Stadium: Kopieren. Eine nächste Stufe der Aneignung stellen mehr oder weniger explizite Anspielungsstrukturen dar, von denen Kunstwerke gemeinhin durchzogen sind, und zwar in Form von Zitaten oder Referenzen. Diese gewährleisten eine Form der Kommunikation, welche künstlerische Bezüge signalisiert und die jeweilige künstlerische

⁶⁹ Ebd.

Arbeit gegebenenfalls in eine Konvention einbettet. Doch diese Form der Aneignung qua Zitat oder Referenz verbleibt noch im Horizont der Kunst, holt unterschiedliche Bezüge in sie hinein. Es waren die Collagen der Kubisten, die eine solche, noch auf den Rahmen des Bildes bezogene Aneignung weiter ausdehnten, indem sie buchstäblich fremdes Material wie Zeitungsausschnitte und Alltagsgegenstände in das Bild einarbeiteten. Der Name Duchamp steht nun für einen fundamentalen Richtungswechsel und eine Zuspitzung der Aneignung: Während es in der Collage noch darum ging, externes Material auf jeweils bestimmte Weise in die Kunst einzuspeisen, verlegte Duchamp seine Aufmerksamkeit nach außen und erklärte mit dem Ready-made Gebrauchswaren zu Kunstwerken. Es gab keinen künstlerischen Entwurf mehr, der den Fokus der Aneignung bildete, und auf das aneignende Verfahren schien es weniger anzukommen. Entscheidend sollte nun der angeeignete Gegenstand selbst und die für ihn erhobene Kunst-Behauptung sein.

Somit wäre Duchamp als derjenige Künstler anzusehen, der einerseits das Herunterspielen des aneignenden Verfahrens ermöglichte und andererseits das Terrain der künstlerischen Aneignung beträchtlich ausweitete, in dem er den Akt der Aneignung quasi zum Eigentlichen erklärte.⁷⁰ Man könnte ihn als „Vater der Aneignung“ bezeichnen, wenn diese paternalistische Metapher nicht so fragwürdig und bereits von feministischen Kunsthistoriker/innen zurückgewiesen worden wäre.⁷¹ Nebenbei bemerkt scheint noch die schärfste Polemik gegen seinen Status in der Kunstgeschichte letztlich der Verführung dieses Status zu erliegen. Die feministische Kunsthistorikerin Amelia Jones zum Beispiel kritisierte zwar zunächst seine Rolle als „Vater der Postmoderne“, um sich dann ausgiebig der Duchamp-Exegese zu widmen, was seinen Status als „Vater“ im Ergebnis bestätigt.⁷² Auch in Bezug auf den Topos Aneignung scheint an Duchamp kein Weg vorbei zu führen – schließlich ist Aneignung im Ready-made in ein neues Stadium getreten. Nicht nur zeigen die Vektoren der Aneignung nun in die entgegengesetzte, den Bild- oder Objektraum in Richtung Warenwelt öffnende Richtung. Nein, der Spielraum, den man dem Vorgefundenen einräumte, hätte nicht größer sein können. Mit Blick auf die Pop Art und die Appropriation Art, die zu Recht als „Duchamp-Effekte“ bezeichnet worden sind, ließe sich sogar die These aufstellen, dass sich

⁷⁰ Duchamps Rolle als Erfinder des Ready-made hat kürzlich die Kunsthistorikerin Irene Gammel bestritten, indem sie die Baroness Elsa zur eigentlichen Erfinderin nicht nur des Ready-made, sondern auch von Dada und Performance erklärte. Kritisch anzumerken wäre nur, dass die Baroness im Gegensatz zu Duchamp ihre Arbeiten nicht gezielt im Rahmen der Institution präsentierte. Vgl. Irene Gammel: *Baroness Elsa. Dada and Everyday Modernity. A Cultural Biography*, Boston 2002.

⁷¹ Vgl. Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge 1994.

⁷² Ebd.

der Radius der Aneignung erst in der Folge Duchamps beträchtlich ausweitete.⁷³ Bei aller Skepsis gegenüber linearen Entwicklungsmodellen sieht es tatsächlich so aus, als habe es „Fortschritte“ in der Geschichte der Aneignung gegeben.

Wie zentral die Bedeutung von Aneignung für das Werk von Duchamp war, ist kaum zu übersehen. In seinen berühmten Ready-mades, etwa dem „Bicycle Wheel“ (1913) oder dem kanonischen „Fountain“ (1917), avancierte die Aneignung zur genuin künstlerischen Geste. Tatsächlich ließe sich das Ready-made als ein Alltagsgegenstand definieren, den der Künstler *in einem Zug* auswählt und zu seiner Kunst erklärt – sprich aneignet. Auswahl und Aneignung gehen hier also Hand in Hand, und jedes Ready-made ist die Verkörperung dieser aneignenden Auswahl. Es verdankt sich der aneignenden Geste des Künstlers ebenso, wie es von dieser erzählt, von einer spezifischen künstlerischen Sensibilität Zeugnis ablegt. Gleichwohl lassen sich Ready-mades auch als Ergebnis eines künstlerischen Aneignungsprozesses betrachten, bei dem der angeeignete Gegenstand an die Stelle des traditionellen Schaffensprozesses getreten ist. Statt nämlich das Pissoir künstlerisch zu gestalten, ihm – einmal abgesehen von der Signatur mit einem Pseudonym – etwas hinzuzufügen, verlegte Duchamp seine ästhetische Kompetenz in erster Linie auf die Auswahl.⁷⁴

Ein wenig vorschnell wurde nun daraus vor allem von postmodernen Kunsthistoriker/innen abgeleitet, dass Duchamp den auktorialen Schöpfer zu Grabe getragen und das Prinzip Autorschaft unterwandert hätte.⁷⁵ Diese Meinung ist bis heute weit verbreitet. In Wahrheit überlebte der schöpfende, gestaltende Künstler auch in seinem Werk – nur machte er sich auf andere, verborgene Weise bemerkbar, und zwar auf der Ebene der Auswahl.⁷⁶ Schließlich waren es nicht irgendwelche Objekte, die Duchamp auswählte, sondern solche, die er der künstlerischen Aneignung für würdig befand. Thierry de Duves Vermutung, dass es sich um „einen beliebigen Gebrauchsgegenstand“⁷⁷ gehandelt habe, wäre an diesem Punkt zu widersprechen. Denn jedes dieser von Duchamp aus der Masse der Alltagsgegenstände herausgehobenen Objekte kann als Inbegriff einer Duchamp-spezifischen Sensibilität betrachtet werden. Von Geschmack – einer Vorliebe für scheinbar banale Gegenstände –

⁷³ Vgl. *October*, Heft 70, Herbst 1994 („The Duchamp Effect“).

⁷⁴ Vgl. auch Calvin Tomkins, *Duchamp. A Biography*, New York 1996.

⁷⁵ Dazu exemplarisch: Benjamin H.D. Buchloh: „Introduction“, in: *October*, Heft 70, Herbst 1994, S. 3-4. Hier wird Duchamp als „model of anti-authors“ bezeichnet.

⁷⁶ Diese Meinung vertritt auch Calvin Tomkins. Vgl. Tomkins (1996).

⁷⁷ Thierry de Duve: *Pikturaler Nominalismus. Die Malerei und die Moderne*, München 1987, S. 168.

zeugt das Spezifische dieser Auswahl. Sie steht, anders gesagt, für einen aneignenden Zugriff, in dem das Prinzip „Originalität“ auf dieser Ebene des Zugriffs überlebt.⁷⁸ So, wie man einerseits sagen kann, dass Duchamps Ready-mades historisch eine Ausdehnung der Aneignungszone insofern markieren, als sie den möglichen Gegenstandsbereich der Aneignung ausgeweitet haben, muss andererseits festgehalten werden, dass in ihnen der Anspruch auf eine singuläre Handschrift keineswegs aufgehoben wurde. Die Indizien dieser Handschrift haben sich lediglich an die Ränder der künstlerischen Arbeit verschoben. Singularität ist nicht mehr immanent – etwa im Pinselstrich – zu verorten. Sie manifestiert sich auf der Ebene der aneignenden Auswahl, der dem Ready-made hinzugefügten Signatur oder den bei Duchamp stets Bedeutung suggerierenden Titeln. Die von der postmodernen Kunstkritik bis in die 1990er Jahre hinein verfochtene These, dass Duchamps Ready-mades den „Tod des Autors“ eingeläutet hätten, lässt sich aus dieser Perspektive kaum aufrechterhalten. Zu viele Spuren deuten auf einen aktiv gestaltenden Autor hin. Womit Duchamps Ready-mades jedoch endgültig gebrochen haben, ist jenes klassische expressive Ideal, das einen Künstler postuliert, der sich in seiner künstlerischen Arbeit *ausdrückt*. Der aneignende – im Sinne von auswählende und in Besitz nehmende – Künstler drückt sich keineswegs unmittelbar aus, und er hat dies entgegen der Annahme eines expressionistischen Ideals vermutlich auch nie getan. Er hat vielmehr die Entscheidung für eine bestimmte Versuchsanordnung getroffen, sich auf die (womöglich beiläufige) Suche nach einem Objekt begeben, einem Objekt also, das der Aneignung für würdig befunden wird.

Dass die bloße Auswahl schon ein kreativer Akt sein könnte, war ein Gedanke, der durch Duchamp gleichsam „salonfähig“ wurde. Von dieser definitorischen Errungenschaft haben zahlreiche Kunstbewegungen – Fluxus, Nouveaux Réalistes oder Pop Art – profitiert. Das Material der künstlerischen Aneignung sollte sich dabei stetig ausweiten – angefangen von den Produkten der visuellen Kultur, die Andy Warhol in sein malerisches Verfahren einschleuste, bis hin zur Appropriation Art der achtziger Jahre, die die Vorlagen aus Film und Werbung – jedenfalls auf den ersten Blick – unverändert zu übernehmen schienen. Auf den zweiten Blick jedoch stellte sich heraus, dass diese Vorlagen subtil bearbeitet beziehungsweise gerahmt worden waren.

⁷⁸ De Duve hat künstlerische Sensibilität ebenfalls zugelassen, und zwar sieht er sie in den Titeln aufscheinen. Mit Hilfe der Titel habe Duchamp seinen Ready-mades eine „Farbe“ hinzugefügt. Vgl. de Duve (1987), S. 196-197.

II.1.5. Aneignung als soziales Privileg

Die Möglichkeit, sich etwas anzueignen, ist nicht jedem Menschen in gleicher Weise gegeben. Es gibt kein Recht darauf; und es kann soziale Bedingungen geben, die den Prozess der Aneignung erschweren, wenn sie ihn nicht gänzlich unmöglich machen. Die jeweilige soziale Stellung, aus der heraus man sich etwas aneignet, entscheidet sowohl über die Symmetrie der Aneignungsbeziehung als auch über ihren Verlauf. Wer bereits über ein gehöriges Maß an kulturellem Kapital oder Autorität verfügt, wird auf mehr Interesse für das Ergebnis seines Aneignungsprozess stoßen. Auch der Horizont dessen, was als „aneignbar“ erscheint, ist nicht für alle gleich. Ist das aneignende Subjekt ein Mitglied der ersten Welt, dem jede Menge Aneignungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen? Oder wurde es im falschen Land geboren, wo die primärsten Bedürfnisse nicht gesichert sind, was schon fundamentalste Formen der Aneignung unglaublich erschwert? Allerdings kommt es auch in wohlhabenden Gesellschaften entscheidend darauf an, aus welcher gesellschaftlichen Stellung heraus etwas angeeignet wird.

Der Faktor „Geschlecht“ fällt an diesem Punkt ins Gewicht, denn es beeinflusste bislang die Aneignungsperspektive erheblich, ob man als Mann oder Frau respektive als männlicher oder weiblicher Künstler durchs Leben ging. Männlichen Künstlern konnte die Möglichkeit, sich etwas anzueignen, immer ganz selbstverständlich erscheinen – als gäbe es eine Art naturgegebenes Recht auf Aneignung. Künstlerinnen hingegen blieben die wesentlichen Voraussetzungen für künstlerische Aneignung lange Zeit vorenthalten, erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde ihnen zum Beispiel der Besuch von Kunstakademien gewährt. Aber auch innerhalb dieser Akademien stand ihnen – so die bekannte These der Kunsthistorikerin Linda Nochlin – zunächst kein Aktmodell zur Verfügung, wodurch ihnen eine der grundlegendsten Einübungen in künstlerische Aneignungen versagt blieb.⁷⁹ War doch die Übung am lebenden Modell eine unverzichtbare Schulung, wollte man im damals renommiertesten Genre reüssieren – dem des Historienbildes. Die diesbezüglichen historischen Daten sind jedoch umstritten: Während Nochlin behauptete, dass Künstlerinnen in Frankreich noch 1893 aus den Aktzeichnungs-klassen ausgeschlossen waren, haben andere darauf hingewiesen, dass die „Académie Julian“ in Paris durchaus Aktzeichnen für Frauen anbot, allerdings in separaten Ateliers. Diese Entscheidung basierte auf finanziellem Kalkül – Julian spekulierte angeblich

⁷⁹ Vgl. Linda Nochlin: „Why have there been no women artists?“, in: Dies.: Women, Art and Power, and Other Essays, New York 1988, S. 145-178.

auf die Zahlungskraft weiblicher Studenten.⁸⁰ Erst im Laufe des zwanzigsten Jahrhundert sollten Künstlerinnen – zumindest formal – über dieselben institutionellen Voraussetzungen und somit auch Aneignungsgelegenheiten wie Künstler verfügen, was die Bedeutung außerinstitutioneller Aneignungsinstanzen keineswegs mindert und was vor allem nicht heißt, dass sie von nun an in jeder Hinsicht gleichberechtigt gewesen wären

Die Nachfolge dieser so massiven wie sichtbaren institutionellen Hindernisse haben subtilere und informellere Techniken der Ausschließung angetreten, welche ihrerseits mit einer Situation korrelieren, in der künstlerisches Wissen weniger institutionell verwaltet wird, als dass es *informell* zirkuliert. Diese informelle Zirkulation kann sich für Künstlerinnen dahingehend auswirken, dass die für sie relevanten Informationen an ihnen vorbeigehen. Vor diesem Hintergrund wird Aneignung zu einem Konzept von existenzieller Tragweite, ermöglicht es doch Künstlerinnen, sich etwas zu nehmen und dadurch teilzunehmen. Nehmen bedeutet zugleich, dass auf das Genommene verändernd eingewirkt wird. Die besondere Relevanz von Aneignung für Künstlerinnen lässt sich auch mit der in den achtziger Jahren in Amerika aufgekommenen Appropriation Art belegen, die sich zumindest in großen Teilen über Aneignung definierte und in der Mehrheit durch Künstlerinnen vertreten wurde: Sherrie Levine, Barbara Kruger, Louise Lawler und zahlreiche andere. Je legitimer es wurde, Aneignung zum zentralen Moment von Kunst zu erklären, desto mehr Künstlerinnen sprachen dieser Praxis zu.

⁸⁰ Vgl. Gabriel P. Weisberg: „The Women of the Académie Julian. The Power of Professional Emulation“, in: Ausst.-Kat. Overcoming All Obstacles (1999), S. 13-67.

II.1.6. Aneignung und Anerkennung

Was jedoch macht eine künstlerische Praxis, die sich im Wesentlichen über Aneignung bestimmt, für Künstlerinnen so ausgesprochen interessant? Das Prinzip Aneignung kann mit einigem Recht als *einzig* Möglichkeit angesehen werden, sich zu einem als dominant empfundenen Rahmen innerhalb einer auf Besitz gerichteten Gesellschaft zu verhalten. Deshalb ist ihm auch eine existentielle Notwendigkeit eingeschrieben. Erst der Bezug auf einen solchen Rahmen, der für einen gewissen Zeitraum Autorität beansprucht, schafft nämlich die Voraussetzungen dafür, dass der eigene Beitrag zur Kenntnis genommen und *anerkannt* werden wird. Künstlerische Aneignung wäre demnach auch eine Technik, die Anerkennung verheißt beziehungsweise in Aussicht stellt. Die mögliche Option „Anerkennung“ ist also jenen Techniken eingeschrieben, die ihren Gegenstand einem als dominant empfundenen Rahmen, etwa der visuellen Kultur, entnehmen und diesen Rahmen dadurch verändern. Künstler/innen, die Zugehörigkeit zu einer kanonisierten Kunstrichtung reklamieren, indem sie deren Werke produktiv rezipieren und assimilieren, haben somit zumindest Aussicht auf „Anerkennung“. Indes gibt es keine Garantie für Anerkennung – aber es gibt bestimmte aneignende Techniken, bei denen die Wahrscheinlichkeit groß ist, dass Notiz von ihnen genommen wird.

So wie die meisten Menschen nach Anerkennung streben, werden auch Künstler/innen ein Interesse an Anerkennung haben, da künstlerische Arbeit prinzipiell darauf angelegt ist, wahrgenommen zu werden. Eine radikal selbstbezogene Arbeit, die ohne jede Öffentlichkeit auskommt und niemals Anerkennung erfährt, muss langfristig sinnlos erscheinen.

Wie sehr uns die Sehnsucht nach Anerkennung umtreibt, so dass sie zu einem beherrschenden Thema unserer Existenz wird, hat die 1970 früh verstorbene Künstlerin Eva Hesse in den sechziger Jahren in ihrem Tagebuch festgehalten.⁸¹ Sie meinte an sich selbst ein ausgeprägtes Bedürfnis nach Anerkennung erkennen zu können, von dem sie sich regelrecht unter Druck gesetzt, wenn nicht sogar paralyisiert glaubte. Was Hesse hier in einer Art Selbstanalyse konstatierte, geht aber über den Einzelfall hinaus. Die Unverzichtbarkeit von Anerkennung besteht generell, und zwar in zweifacher Hinsicht: Erst durch Anerkennung kann man sich als gleichermaßen „besonders“ wie „verbunden“ erfahren. Bleibt Anerkennung aus, dann leidet nicht nur das Selbstwertgefühl, sondern auch die gesamte Existenz in ihrer sozialen Bedeutung.

⁸¹ Vgl. Helen A. Cooper: „Diaries and Notebooks“, in: Ausst.-Kat. Eva Hesse (1992), S. 17-50.

Wie verlaufen nun Anerkennungsprozesse bei Künstler/innen? Zunächst einmal wäre zwischen unterschiedlichen Instanzen der Anerkennung zu unterscheiden, zwischen Autoritäten, deren Meinung von Künstler/innen respektiert wird, und dem sprichwörtlichen Lob von der falschen Seite. Als Beispiel für den in erster Linie von Insidern Geschätzten wäre der Typus des „Künstler-Künstlers“ zu nennen – bei Kolleg/innen stößt seine Arbeit auf große Anerkennung, während Institutionen ihn weitgehend ignorieren. Eine vergleichbare Diskrepanz kann es aber auch zwischen monetärem Erfolg und kunstkritischer Gutheißung geben. Die positive kunstkritische Rezeption wirkt sich nicht unbedingt auf die Verkäufe aus, und umgekehrt kann ein auf dem Kunstmarkt erfolgreicher Künstler von der Kunstkritik als bedeutungslos erachtet werden. Anerkennung ist aber auch nichts, was sich erzwingen oder strategisch planen ließe. Ein Moment der radikalen Kontingenz und auch des „Glücks“ ist immer im Spiel.

II.1.7. Normen der Anerkennung: Judith Butler

Dem Thema Anerkennung kommt auch in den Schriften der bekannten feministischen Philosophin Judith Butler große Bedeutung zu. In einem Interview hat sie das Begehren nach Anerkennung zu einem fundamentalen erklärt.⁸² Das ist für eine Anhängerin der philosophischen Dekonstruktion, die sich gewöhnlich vor Ursprungsmythen hütet, recht überraschend. Der Begriff „Anerkennung“ scheint für Butler aber auch deshalb von Interesse zu sein, weil er sich für ihre theoretische Reflexion über die Auswirkung gesellschaftlicher Zwänge auf die Gestaltung von Subjektivität anbietet. Hält er doch, wie es der Philosoph Rainer Forst einmal treffend formulierte, „die Möglichkeit bereit, Wechselseitigkeit und Allgemeinheit mit der nicht subsumierenden Anerkennung von Einzelheit zu verbinden“.⁸³ Seine Pointe läge darin, dass er Prozesse der Individuation und der Vergesellschaftung vermittelt und aufeinander bezieht. Mit Hilfe des Konzepts Anerkennung lässt sich demnach postulieren, dass autonome Personen stets auch Mitglieder einer konkreten Gemeinschaft sind. Statt Subjekte als versprengte Einzelwesen zu denken, bleiben sie auf diese Weise auf Gesellschaft bezogen. Bedenkt man nun, dass Butlers Interesse stets dem Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Normen und den Möglichkeiten ihrer individuellen Umgestaltung galt, dann wird ihre Auseinandersetzung mit dem Komplex Anerkennung nachvollziehbar. Denn diese Normen bestimmen aus ihrer Sicht darüber, was als anerkanntswert gilt.⁸⁴

Nach Butler ist Anerkennung nur zu bestimmten Bedingungen zu haben, und diese umfassen eben auch Kategorien, die unter Umständen fragwürdig erscheinen, sowie ein gewisses Maß an Fremdbestimmung. Jede Anerkennung setze einen bestimmten Rahmen voraus: Nur innerhalb dieses Rahmens, der allerdings historisch entstanden und veränderbar ist, könne sie gewährt werden.⁸⁵ Dass es kein „Außerhalb“ dieses durchaus problematischen Rahmens gibt, keine soziale Existenz, die von den Kategorien der Anerkennung vollkommen frei ist, lässt sich auch mit Blick auf den Kunstbetrieb und seine Mitgliedern zeigen. Der Kunstbetrieb bleibt ihr gemeinsamer Bezugspunkt, unabhängig davon, ob seine Teilnehmer/innen sich heftig von ihm distanzieren oder nicht. Im Bann des Kunstbetriebs stehen nämlich auch jene, die vorgeben, auf Anerkennung in diesem System keinen Wert mehr zu legen; die sich, wie

⁸² Vgl. Carolin Emcke / Martin Saar: ‚... eine Welt, in der Antigone am Leben geblieben wäre‘. Interview mit Judith Butler“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Jg. 49, Heft 4, September 2001, S. 587-599, hier: S. 593.

⁸³ Vgl. Rainer Forst: *Kontexte der Gerechtigkeit*, Frankfurt/M. 1994, S. 414-415.

⁸⁴ Vgl. Anne Wolf: „Appropriation meets Subversion. Zum Aneignungskonzept bei Judith Butler“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 46, Juni 2002, S. 70-77.

⁸⁵ Vgl. Emcke / Saar (2001), S. 593-595.

zur Bekräftigung ihres Desinteresses am Kunstmarkt und als Folge seines Desinteresses an ihnen, sozial und künstlerisch von ihm verabschiedet haben.⁸⁶ Sie unterhalten nach wie vor eine Art Restbeziehung zu ihm – wenn auch eine negative.

Die Bedeutung eines vorgegebenen Rahmens, etwa den Wertehorizont des Kunstbetriebs anzuerkennen, heißt jedoch noch lange nicht, dass man ihn unterschreiben oder sich ihm gar vollständig unterwerfen müsse. Es besteht die Möglichkeit, sich die jeweils dominanten oder scheinbar dominierenden Kategorien anzueignen und dies in einer diese Kategorien *verändernden* Art und Weise. Eine solche Form der künstlerischen Aneignung geht über die passive Aneignungsleistung des Kindes hinaus, was nicht heißt, dass sie nicht zuweilen zwanghafte Züge annehmen können. Was bei künstlerischen Aneignungen somit auf dem Spiel steht, ist künstlerische Freiheit: Hier wird sie verhandelt, in der Spannung zwischen „Vorgabe“ und „eigener Setzung“, zwischen Gegenstand und dessen Modifikation durch ein künstlerisches Verfahren. Versteht man Aneignung darüber hinaus als handlungstheoretische Option, dann wird Aneignung zu einer Möglichkeit, Stellung zu beziehen, sich zu einer Vorgabe zu verhalten, sie möglicherweise abzuwandeln. Es ist dieser der Aneignung inhärente Bezug auf eine bestimmte Norm, die einem das Instrument an die Hand gibt, diese gegebenenfalls zu verändern.

⁸⁶ Vgl. Sabeth Buchmann / Susanne Leeb: „Zufall mit System. Ein Gespräch mit Verena Pfisterer über ihre frühen Arbeiten und ihre Rolle im damaligen Kunstbetrieb“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 44, Dezember 2001, S. 181-187.

II.2. Die Praxis der Aneignung

II.2.1. Künstlerische Aneignung: Rivalität und Faszination

Im zwanzigsten Jahrhundert sind es vor allem amerikanische Künstlerinnen gewesen, die „Aneignung“ betrieben haben und darin weiter gegangen sind und „zupackender“ waren als ihre männlichen Kollegen – Künstlerinnen wie Sturtevant, Sherrie Levine, Louise Lawler, Cindy Sherman oder Andrea Fraser, aber auch Hannah Wilke und Lynda Benglis. Über die Gründe für dieses amerikanische Phänomen lässt sich nur spekulieren. Hatte die Philosophie des Pragmatismus ein aneignungsgünstiges Klima geschaffen? Oder trug hier eine im Vergleich zu Deutschland stärker vorangetriebene Gleichberechtigungspolitik ihre Früchte? Auf jeden Fall hat eine Künstlerin wie Sturtevant ihr Werk bereits in den sechziger Jahren als eine Sequenz von Aneignungen inszeniert – jedes ihrer Bilder spielt Aneignung aus und zeugt von dem Bemühen, Aneignung zu perfektionieren, die ausschließlich männlichen Vorbilder möglichst originalgetreu nachzumalen.

Doch während Sturtevant Aneignung betrieb, ohne dass es in der Kunstkritik eine dementsprechende Theorie gegeben hätte, fielen die frühen Arbeiten der Künstlerin Sherrie Levine zeitlich mit dem Import postmoderner Theorien in die amerikanische Kunstkritik zusammen. Ende der siebziger Jahre sprachen sich Kritiker wie Douglas Crimp oder Craig Owens im Zuge ihrer Entdeckung des Poststrukturalismus für einen Kunstbegriff aus, der Wiederholung an die Stelle von Einmaligkeit setzte.⁸⁷ Levine galt als radikalste Vertreterin dieser Richtung, und zwar aufgrund eines primär auf Aneignung setzenden Verfahrens, das man euphorisch zum „Diebstahl“ überhöhte und mit einer kriminellen Handlung verwechselte.⁸⁸

Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass sich beide Künstlerinnen ausschließlich auf männliche Vorbilder, auf Vorlagen von männlichen Künstlern einließen. Dies hängt mit dem in künstlerischer Aneignung enthaltenen Veränderungspotenzial zusammen, das auf „Ersetzung“ und/oder „Verschiebung“ hinauslaufen kann. Sowohl bei Sturtevant als auch bei Levine trifft man auf eine Form der Ersetzung, die mit der Strategie der „ödipalen Fixierung“

⁸⁷ Vgl. Craig Owens: „Representation, Appropriation, and Power“, in: Ders.: Beyond Recognition. Representation, Power and Culture, Berkeley/Oxford 1992, S. 88-113.

⁸⁸ Vgl. Craig Owens: „Sherrie Levine at A & M Artworks“ [1982], in: Ders. (1992), S. 114-116. – Vgl. hierzu auch: Stefan Römer: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001 (Kapitel zu Sherrie Levine).

zu umschreiben wäre. Sie wird hier auf die Spitze getrieben und ist bei künstlerischen Aneignungen, zumal in denen eines männlichen Vorbilds, häufig anzutreffen. Mit der Formulierung „ödpale Fixierung“ soll allerdings keine Rehabilitation des Freud'schen „Ödipuskomplexes“ erfolgen, so wenig wie sie das regressive Steckenbleiben in einer frühen Entwicklungsphase meint. „Ödipale Fixierung“ ist hier vielmehr der Name für eine künstlerische Strategie von Künstlerinnen, mit der sie sich ganz bewusst und vorübergehend auf ein männliches Vorbild einschwören, sich darauf gleichsam gezielt fixieren. Diese Form der Fixierung ist nicht etwa – wie bei Freud – notwendige Konsequenz eines als gegeben vorausgesetzten ödipalen Dreiecks oder gar eine anatomisch determinierte Entwicklungsstufe im Sinne eines Wunsches nach dem Penis. Sie entspringt keiner „biologischen“ Notwendigkeit, sondern ist Ausdruck eines produktiv gemachten Wunsches: Begehrntwert erscheint die als attraktiv empfundene *gesellschaftliche Stellung* des männlichen Künstlers, und damit verbunden ist Begeisterung für seine künstlerische Arbeit, die aber auch eine bestimmte Behandlung erfährt.

Geradezu deutlich vorgeführt findet sich dieses Begehren in Hannah Wilkes Fotoserie „Advertisement for Living“ (1966-1984): Diptychen, deren eine Hälfte den Namen eines berühmten Künstlers (Sol LeWitt oder David Smith) aufzeigt. Die andere Hälfte ist Porträts ihrer Künstlerfreunde und persönlichen Liebhaber gewidmet: Claes Oldenburg zum Beispiel oder Richard Hamilton, mit denen sie auch gemeinsam posiert. Wilke schafft auf diese Weise vollendete Tatsachen, indem sie Zugehörigkeit demonstriert und die privaten Fotos zugleich zweckentfremdet und zu künstlerischen Arbeiten erklärt. Die Intensität dieses Wunsches nach Zugehörigkeit kann sich aber auch noch ungebrochener und auf der formalen Ebene äußern. Latent vorhanden ist er zum Beispiel in der Sorgfalt, mit der die Künstlerin Sturtevant ihr angeeignetes Material bearbeitet: Stets ist sie dem ursprünglichen Verfahren ihrer männlichen Vorbilder – den Ikonen der Pop Art zum Beispiel – so treu wie möglich geblieben.⁸⁹ In diesem geradezu beflissenen Bemühen um immanenten Nachvollzug liegt auch der wesentliche Unterschied zum klassischen Ringen mit dem künstlerischen Vorbild. Als paradigmatisches Beispiel für ein solches Initiationsritual wäre Pollocks Rivalisieren mit Picasso oder die buchstäbliche „Ausradierung“ eines Bildes von de Kooning durch Rauschenberg zu nennen. Die darin zutage tretende Aneignung blieb auf einen präzisen historischen Moment, auf eine singuläre Geste beschränkt, wohingegen eine Künstlerin wie Sturtevant ihre künstlerische Praxis *allein* über Aneignung bestimmte, wie um die spezifische

⁸⁹ Vgl. Bill Arning im Gespräch mit Sturtevant, in: Ausst.-Kat. Sturtevant (1992), S. 8-19.

Bedeutung dieses Prinzips für Künstlerinnen hervorzuheben. Im Unterschied zur aggressiven Abarbeitung einer letztlich zu überbietenden Vorlage wäre die von Sturtevant betriebene Form der Aneignung als „ehrfürchtig“ zu charakterisieren, zumal sie sich um die perfekte Beherrschung der jeweiligen malerischen Technik bemühte.⁹⁰ Ein gewisses Maß an libidinöser Besetzung scheint jedoch in beiden Typen künstlerischer Aneignung mitzuschwingen – Rivalität und Begehren sind oft kaum voneinander zu trennen.

Gemeinsam ist all diesen Aneignungspraktiken – trotz ihres unterschiedlichen ästhetischen Vokabulars –, dass Faszination und Negation ineinander greifen, wobei im Falle Sturteavants der Anteil an Faszination zu überwiegen scheint. Das Verhältnis zum angeeigneten Material bleibt jedoch auch hier von einem gewissen Maß an Ambivalenz gekennzeichnet, und der Grund dafür ist in ihm selbst zu suchen – handelt es sich doch um die Arbeiten zentraler und später etablierter, männlicher Künstler, die in demselben Maße herausfordern und anstacheln, wie sie das Exklusive einer bestimmten Kunstgeschichtsschreibung belegen.

Die Attraktivität männlicher Vorbilder scheint denn auch bis heute relativ ungebrochen, obgleich mittlerweile theoretisch auch „weibliche“ Vorbilder zur Verfügung stehen, die allerdings immer noch vergleichsweise selten angesteuert werden.⁹¹ Sind nun all jene Künstlerinnen, die sich beharrlich auf männliche „Vorbilder“ kaprizieren, als typische Vatertöchter abzutun? Keineswegs. Sinnvoller erscheint es, nach den Gründen für diese Strategie der „ödüpale Fixierung“ zu fragen, ihr ein produktives Potential zuzugestehen. Offenbar wohnt dem kanonisierten Entwurf eines männlichen Künstlers ein Versprechen inne – das Versprechen nämlich, es ihm gleich zu tun. Dieses Versprechen verbindet sich jedoch mit der Aussicht darauf, eine Veränderung vorzunehmen. In den Fällen, die als die interessantesten zu bezeichnen wären, sind Ersetzung und Verschiebung eng miteinander verknüpft.

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Als ein neueres Beispiel für eine demonstrative Hommage an eine Künstlerin wäre Helena Huneke's Hommage an Jutta Koether zu nennen. Vgl. Isabelle Graw: „Aus dem Nähkästchen. Helena Huneke in der Galerie Maschenmode“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 47, September 2002, S. 177-180.

II.2.2. Künstlerische Aneignung als Konkurrenzmuster:

Hannah Wilke, Lynda Benglis, Sturtevant

Künstlerinnen wie Sturtevant, Sherrie Levine, Hannah Wilke und Lynda Benglis haben sich auch deshalb so offensiv auf Sanktioniertes kapriziert, weil sich auf diese Weise ein Platz in der Kunstgeschichte beanspruchen ließ, der für Frauen lange Zeit nur schwer zu besetzen war. Je unerreichbarer eine Position ist, desto mehr steigt bekanntlich ihre Attraktivität. Hier liegt auch die Erklärung für die Faszination, die Duchamp auf zahlreiche Künstlerinnen ausgeübt hat. Duchamp steht für den paradigmatische Einschnitte repräsentierenden Großkünstler, der aus den Konventionen ausbrach und ein neues Kunstverständnis möglich machte. Eine vergleichbare Rolle hat man im zwanzigsten Jahrhundert jedoch noch keiner Künstlerin zugeschrieben. Umso verständlicher erscheint das Bemühen, etwa bei einer Künstlerin wie Hannah Wilke, sich in den sechziger Jahren mit Performances, Objekten und Fotos in die Nähe Duchamps zu begeben. Wilkes zahlreiche Anspielungen auf Duchamp lassen sich aber nicht allein mit dem Wunsch erklären, von der Bedeutung seines Werkes zu profitieren, sich quasi in dieses einzutragen. Ein derartiges Motiv wird bei künstlerischen Aneignungen – und darin besteht ihre Pointe – gewöhnlich von dem Bedürfnis überlagert, die Vorlage weiterzuentwickeln, ihr eine entscheidende Wende zu geben, sie zu verschieben. Eine solche Mischung aus Hommage und Korrektur war Wilkes berühmter Striptease „Through the Large Glass“ (1976) hinter Duchamps „Großem Glas“. Einerseits partizipierte sie am Status „Meisterwerk“ von Duchamps Arbeit, zumal sie ihren Körper mittig platzierte und das Scharnierprinzip des „Großen Glases“, dessen horizontale Zweiteilung mit der Vertikalität ihres Körpers konfrontierte.⁹² Andererseits baute sie auch als Folge dieser Platzierung die im Großen Glas selbst angelegte sexuelle Dimension noch stärker aus. Die gesuchte Nähe zum Vorbild bedeutete zugleich, Distanz zu ihm zu markieren, die eher schematische Repräsentation von Sexualität im Großen Glas durch einen real existierenden, nackten Frauenkörper mit Körperlichkeit gleichsam herauszufordern und zu korrigieren.

Von einer solchen Dynamik zeugt auch das berühmte und skandalisierte Poster der Bildhauerin Lynda Benglis (1974), das sich explizit auf ein wenige Monate zuvor produziertes Ausstellungsplakat von Robert Morris bezog. Robert Morris hatte sich anlässlich seiner Ausstellung in der Sonnabend Gallery (April 1974) überzogen machohaft mit geballten

⁹² Vgl. hierzu auch Johanna Frueh: „Hannah Wilke. Introduction“, in: Ausst.-Kat. Hannah Wilke (1989), S. 11-103, hier: S. 35.

Fäusten, nacktem, glänzenden Oberkörper, Soldatenhelm, Kette und Pilotenbrille in Szene gesetzt. Die Antwort von Lynda Benglis, die mit Morris im Übrigen zuvor auch künstlerisch zusammengearbeitet hatte, ließ an Schärfe nichts zu wünschen übrig. Noch im gleichen Jahr schaltete sie in der Zeitschrift *Artforum* eine Anzeige, auf der sie nackt, ebenfalls mit eingeöltem, glänzendem Körper und mit Sonnenbrille posierte, um mit entschlossenem Gesichtsausdruck einen überdimensionalen Dildo als Penis vorzuführen, was auf das damalige Kunstpublikum ungemein provozierend wirkte. Mit diesem Dildo, den sie übrigens gemeinsam mit Morris gekauft hatte⁹³, schien sie „Männlichkeit“ zu behaupten, nur dass ein angeschnallter Penis die Idee von „Männlichkeit“ natürlich auch ins Lächerliche zog und gefährdete. Die Reaktionen auf diese recht explizite Form der ersetzenden und verschiebenden Aneignung war so auch weitgehend negativ – an vorderster Front protestierten die Redakteur/innen der Zeitschrift *Artforum* mit einer gemeinsamen Erklärung, in der sie die heute kaum nachvollziehbare Behauptung aufstellten, dass diese Anzeige die Glaubwürdigkeit ihrer kritischen Arbeit gefährden würde.⁹⁴ Aber auch auf feministischer Seite stieß Benglis mit ihrer Anzeige kaum auf Gegenliebe: Man machte ihr das Kokettieren mit chauvinistischen Konventionen zum Vorwurf wie auch die Tatsache, dass sie sich selbst sexuell „degradiere“ und sexistischen Wahrnehmungen Vorschub leiste.⁹⁵

Dass sich Benglis diesem pornografischen Format nur unterworfen hatte, um sich seiner zu bemächtigen, war eine Auslegung, die erst in den neunziger Jahren im Zuge von postfeministischen „Girl-Power“-Diskussionen vorgeschlagen wurde.⁹⁶ Diesen Gedanken einer offensiven Selbstermächtigung aufgreifend, könnte man jedoch ebenso gut formulieren, dass das Problem dieser Arbeit gerade darin besteht, dass sie sich primär über eine aneignende Selbstermächtigung bestimmt, darüber aber kaum hinaus zu gehen scheint. Ihre zentrale Botschaft lautet, dass hier jemand den Platz eines anderen einfordert. Es handelt sich um einen in erster Linie auf Ersetzung zielenden Typus der Aneignung, bei der sich die aneignende Künstlerin in einem spektakulären Auftritt symbolisch etwas zueigen machen will. Diese Ambition füllt die Arbeit aus und gibt gleichsam die potenziell aggressive

⁹³ Vgl. Susan Krane: „Lynda Benglis. Theatres of Nature“, in: Ausst.-Kat. Lynda Benglis (1991), S. 21-62, hier: S. 42.

⁹⁴ Vgl. den Abdruck des „Letter from the editors“, in: Amy Newman: *Challenging Art. Artforum 1962-1974*, New York 2000, S. 524-525.

⁹⁵ Vgl. Krane (1991), S. 44-45.

⁹⁶ Vgl. Laura Cottingham: „Some Naked Truths and Her Legacy in the 1990s“, in: Ausst.-Kat. Hannah Wilke (1998), S. 56-63.

Stimmung vor, die durch ironische Brechungen, etwa durch den Dildo, nur noch verschärft wird.

Benglis' Bemühen, sich unmittelbar an die Stelle von Robert Morris zu setzen, muss auch vor dem Hintergrund der Tatsache gesehen werden, dass sich Künstlerinnen Jahrhunderte lang zu Distanz verpflichtet sahen, wenn sie nicht sogar auf Distanz gehalten wurden. Angesichts dieser langen Geschichte einer gesellschaftlich erzwungenen Distanz erscheint Benglis' deutlich erhobener Anspruch auf die so begehrte wie ironisierte Position durchaus nachvollziehbar und legitim. Distanz ist ohnehin nichts, was in Aneignungsbeziehungen jemals vollständig verloren gehen könnte: Jede Aneignung setzt schließlich ein gewisses Maß an Distanz voraus. Nur aus der Distanz heraus kann etwas als extern wahrgenommen und in ein Eigenes überführt, sprich angeeignet werden.

Weitaus befriedeter hingegen scheint das Verhältnis der Malerin Sturtevant zu ihren Vorlagen, zumal sich in ihrem Verfahren selbst keine Zeichen für kritische Distanz finden. Sturtevant hat in den sechziger Jahren die Position des Fans eingenommen, der die Ikonen der Pop Art – Jasper Johns „Flag“ oder Bilder von Frank Stella – noch besser zur Geltung bringt. So sehr sie sich auch um die Rekonstruktion der spezifischen Aura der von ihr angeeigneten Kunstwerke bemühte, vermochten die meisten der betroffenen Künstler – etwa Claes Oldenburg – ihre Reproduktionen (die Nachbildung seines „Store“) nur als Aggression, als Bedrohung ihrer Urheberschaft zu empfinden.⁹⁷ Mit ihrer Vorgehensweise stieß sie keineswegs auf Gegenliebe, was auch daran lag, dass Sturteavants spezieller Ansatz einer Infragestellung von Originalität im Sinne wiederholender Verdoppelung völlig aus dem Rahmen des damals Zugelassenen fiel. Es gab für diese Methode noch keinen Ort. Hinzu kam, dass ihre Arbeiten stark auf die Ausstrahlung des in ihnen angeeigneten Gegenstandes setzten – auf der Ebene des Verfahrens wurde kein eigenwilliger Vorschlag gemacht. All diese Gründe zusammen erklären vielleicht, warum Sturtevant lange Zeit nicht kunsthistorisch anerkannt wurde – erst in den achtziger Jahren würdigte man sie als Vorläuferin der Appropriation Art.

Während Lynda Benglis ihre Aneignung gleichsam körperlich ausgetragen hatte, indem sie sich selbst körperlich exponierte und dadurch Angriffsfläche bot, verlegte Sturtevant den Schwerpunkt ihrer Aneignung in die malerische oder bildhauerische Geste. Es macht einen

⁹⁷ Vgl. Bill Arning im Gespräch mit Sturtevant, in: Ausst.-Kat. Sturtevant (1992), S. 8, S. 12.

Unterschied, ob der Körper der Künstlerin zugleich Material und Schauplatz künstlerischer Aneignung ist oder ob ein künstlerisches Medium zwischengeschaltet wird, das die Aneignung automatisch distanzierter und vermittelter erscheinen lässt. Nicht der Körper der Künstlerin ist es nun, der sozusagen den einzigen Anhaltspunkt bietet, an dem sich Gegenstand und Verfahren festmachen lassen, sondern mit Hilfe eines Mediums im Sinne eines „physikalischen Trägers“ (Stanley Cavell) wird Abstand erzeugt. Es lenkt die Aufmerksamkeit vom Körper der Künstlerin hin zu den materiellen Bedingungen ihrer künstlerischen Arbeit. Hier könnte die Erklärung für die Tatsache liegen, dass sich zahlreiche Künstlerinnen in den achtziger Jahren von der Performance abwandten und sich für eine Bildproduktion entschieden, die unabhängig von der eigenen Person, vom Körper wahrgenommen werden würde.

II.2.3. Sublime Aneignung: Sherrie Levine

Es war Sherrie Levine, der es in den frühen achtziger Jahren gelang, diesen Abstand, diese Distanz zur eigenen Person und zum Körper *ästhetisch* zu kultivieren. Aus der Faszination für den jeweiligen Gegenstand entwickelte sie die für sie typische, Distanz markierende Signatur. Auf den ersten Blick könnte man meinen, Levine habe sich mit ihren wiederfotografierten Klassikern der Dokumentarfotografie – Porträts von Edward Weston oder Walker Evans - diesen Vorgaben unterworfen und deren Autorität unterschrieben. Doch das regelmäßige „After ...“ in den Bildtiteln – „After Walker Evans“ – steht für die Ersetzung des alten durch einen neuen Kontext. Einen buchstäblich neuen Rahmen stellen auch die für Levine typischen Passepartouts her, die den angeeigneten Gegenstand in eine eigene visuelle Rhetorik überführen. Die Passepartouts markieren einen für Levine typischen Stil und lassen auf eine dezidiert künstlerische Setzung schließen.⁹⁸

Gleichwohl kursierte die stereotype Behauptung, dass im Werk Levines das Prinzip Autorschaft aufgekündigt und die Autonomie des Künstlers in Frage gestellt worden sei.⁹⁹ Ein wenig vorschnell setzte man ihr Werk in ausschließlichen Bezug zu postmodernen Themen, erklärte es zum Ausdruck von Originalitätskritik oder zu einer Entsprechung zum „Tod des Autors.“¹⁰⁰ Dabei versäumte man es jedoch, diese Thesen im Werk selbst zu verankern. Wo genau soll sich diese angebliche Autorkritik eigentlich vollziehen? Bei genauerer Betrachtung erkennt man, dass Levine durchaus von ihrem Recht auf „autonome“ oder „originelle“ künstlerische Entscheidungen Gebrauch machte, in dem sie zum Beispiel nur einige Vorlagen unter vielen auswählte oder diese Vorlagen in besagter, für Levine typischer Manier mit einem Passepartout präsentierte. Bei Levine wird Autorschaft keineswegs aufgegeben – ganz im Gegenteil ist es das Tätigkeitsfeld der Autorin, das neu vermessen wird. So gesehen kann auch ein Werk, welches sich wie das von Levine vornehmlich über wiederholende Aneignung bestimmt, Reste von Originalität in sich tragen und ästhetische Eigenheiten aufweisen. Mit was für einem Typus der Aneignung man es zu jeweils tun hat, lässt sich nur am konkreten

⁹⁸ In einem Interview hat sich Levine sogar als formalistische Künstlerin gezeigt: Sie liebe die physische Qualität des Papiers und mache sich sehr viele Gedanken über Textur und Ränder. – Vgl. Martha Buskirk: „Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson“, in: *October*; Heft 70, Herbst 1994, S. 99-103.

⁹⁹ Vgl. Craig Owens: „The Discourse of Others. Feminists and Postmodernism“, in: Ders. (1992), S. 166-190, hier: S. 182. – Dort unterstellt Owens Levine eine Entleerung der autorkritischen Bedeutung und einen Mangel an Respekt für die paternale Autorität.

¹⁰⁰ So geschehen zuletzt in dem Artikel „Appropriation Art“, in: *Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert*, München/London/New York 1999. S. 20. Dort heißt es über Levine, Longo, P. Smith, aber auch Lawler, Prince, Kruger und Sherman, sie hätten modernistische Vorstellungen von Originalität, Autonomie und Autorschaft herausgefordert.

Beispiel entscheiden und muss im Material selbst veranschaulicht werden. Bei aller Unterschiedlichkeit der verschiedenen Aneignungspraktiken kann jedoch die allgemeine Beobachtung gemacht werden, dass noch der distanzierteste, rivalisierendste Zugriff gewöhnlich in eine Faszinationsbeziehung eingelassen ist.

II.2.4. Aneignung in der Nachfolge Marcel Duchamps: Meret Oppenheim

In der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts stellte es für Künstlerinnen noch ein beträchtliches Risiko dar, in der Duchamp zugeschriebenen Weise aus den bestehenden Konventionen auszubrechen, um eine Neuordnung des gesamten künstlerischen Felds vorzunehmen. Hätte eine Künstlerin zu diesem Zeitpunkt die Originalitätsbehauptung aufgegeben beziehungsweise das herkömmliche Verständnis gegen ein neues, erweitertes Verständnis von Originalität eingetauscht, gegen ein Verständnis mithin, bei dem der Künstler mehr auswählt als erfindet, dann wäre sie mit Sicherheit auf Schwierigkeiten gestoßen. Mit einem solchen auswählenden, aneignenden Verfahren hätte sich nämlich der ohnehin permanent gegen sie gerichtete Verdacht noch verstärkt, dass sie eben nichts „Eigenes“ zustande bringe, was dann im typischen Zirkelschluss als Beweis für die nicht-schöpferische Natur der Frau gelesen worden wäre. Umso größer war die Herausforderung für Künstlerinnen, den von Duchamp (und seinen Rezipient/innen) geworfenen Ball aufzufangen, um sich ihrerseits auf die Suche nach anzueignendem Material zu begeben. Einzig Meret Oppenheim versuchte demonstrativ, die unmittelbare Nachfolge dieser Position anzutreten.¹⁰¹

Bei ihrer berühmten Pelztasse „Déjeuner en fourrure“ (1936) hat man es mit einem visuellen und konzeptuellen Coup zu tun, der es mit den Ready-mades von Duchamp durchaus aufnehmen kann.¹⁰² Es blieb aber dabei. In der Folge ist es Oppenheim nicht gelungen, vergleichbar markante, surrealistische Begegnungen zwischen „Natur“ (Pelz) und „Kultur“ (Tasse) zu inszenieren. Dazu mag auch der überraschende Rezeptionserfolg dieser Pelztasse beigetragen haben, eine Arbeit, die bis heute als herausragendste Leistung der Künstlerin betrachtet wird. Freilich ist ein solcher Ruhm, der sich allein auf *eine* Arbeit beschränkt, eine zwiespältige Angelegenheit. Für Oppenheim hatte er, wie ihre Biografen berichten, geradezu verheerende Auswirkungen.¹⁰³ Im Anschluss an ihren Weggang aus Paris war sie 1939 in die Schweiz zurückgekehrt, wo sie angeblich in eine Depression verfiel. Ihre künstlerische Produktion versiegte nahezu, was natürlich zu der Verfestigung ihres Rufs als der „Dame mit

¹⁰¹ Irene Gammel hat zwar zu zeigen versucht, dass die Baroness Elsa mit ihren gefundenen Objekten Duchamp sogar vorweggenommen habe. Doch ihre Objekte entstanden eher beiläufig oder als Relikte ihrer Auftritte, ohne dass sie wie bei Duchamp bewusst im Kunstsystem platziert worden wären. Vgl. Gammel (2002).

¹⁰² Diese Arbeit wurde Bice Curiger zufolge als „Handstreich“ angesehen, vergleichbar dem *Urinoir* von Marcel Duchamp. Vgl. hierzu Bice Curiger: Meret Oppenheim. Spuren durchgestandener Freiheit, Zürich 1989, S. 40.

¹⁰³ Vgl. Josef Helfenstein: „Androgynität als Bildthema und Persönlichkeitsmodell. Zu einem Grundmotiv im Werk von Meret Oppenheim“, in: Ausst.-Kat. Meret Oppenheim (1987), S. 13-30, hier: S. 13. – Die „Pelztasse“ wurde zum Sensationsstück und zur Inkunabel des Surrealismus, die Künstlerin ihrerseits Opfer des – zum alles verstellenden Identifikationsaufhänger verkommenen – *einen* Werkes.

der Pelztasse“ beitrug. Die wenigen Bilder, die in dieser Zeit entstanden, sind buchstäblich spannungslos, weisen einen kindlich-naiven Humor („Hm Hm“, 1969) auf und gehen über die bloße Illustration ihrer Bildtitel kaum hinaus. Besonders aufschlussreich ist, dass Oppenheim selbst das Ende dieser Krise auf einen Traum aus dem Jahre 1954 zurückführt – eine geträumte Ateliersituation, in der das Interesse der Besucher/innen ausschließlich einer Arbeit Duchamps – „Rose Sélavy“ – gegolten habe.¹⁰⁴ Oppenheim lässt den Traum mit einer trotzigem Erklärung ihrerseits schließen: Sie habe etwas ganz Ähnliches gemacht. Wenn sie diesen Traum – eine Parabel für Selbstbehauptung und Wiederaneignung – zum Auftakt für ihre Genesung erklärt, dann kann man sich ausrechnen, wie schmerzhaft für Oppenheim Duchamps Autorität im Vergleich zu ihrer eigenen gewesen sein muss.

Die Beschäftigung mit Duchamp sollte jedoch an diesem Punkt nicht zu Ende sein – noch 1966 produzierte sie ein Objekt, das „Bon appétit Marcel (Die weiße Königin)“ betitelt war und aus einem Schachbrett aus Wachstuch mit darauf drapiertem Teller, einer aus Teig gebackenen Schachkönigin und Besteck bestand. Das Besteck zeigte an, das man fertig gegessen habe – dem mit dieser Arbeit unmittelbar adressierten Duchamp wurde symbolisch zu verstehen gegeben, dass seine Zeit abgelaufen sei, dass es für ihn nichts mehr gäbe, was er sich noch einverleiben könne. Oppenheims problematisches Verhältnis zu ihrer Rezeptionsgeschichte lässt sich auch daran ablesen, dass sie sich wiederholt über die Präsentation ihrer Arbeit „Festin du printemps“ (1959) in surrealistischen Überblicksausstellungen beschwerte.¹⁰⁵ Bei der von Breton und Duchamp gemeinsam organisierten Ausstellung „Exposition internationale du surréalisme Eros“ (1959/1960) kritisierte sie, dass diese Arbeit, bei der Essen auf dem Körper einer nackten Frau im Privaträumen serviert wird, in verfälschender Art und Weise öffentlich gemacht worden sei.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Vgl. hierzu: „Träume und Bilder, Dichtungen und Deutungen“, in: „Meret Oppenheim. Aus einem Gespräch mit Walo von Fellenberg, Françoise Grundbacher und Jean-Hubert Martin“, in: Ausst.-Kat. Meret Oppenheim (1987), S. 15.

¹⁰⁵ Vgl. die Biografie Oppenheims, die von Jacqueline Burckhardt und Bice Curiger zusammengestellt wurde, in: Ausst.-Kat. Meret Oppenheim (1987), S. 162.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

II.2.5. Der Status von Künstlerinnen im Surrealismus

Der Surrealismus, dem Meret Oppenheim zugerechnet wurde, war eine Kunstbewegung mit auffällig hohem Frauenanteil. Das wirft die Frage auf, was die Anziehungskraft dieser Formation für Künstlerinnen eigentlich ausmachte. Warum strebten sie ausgerechnet dieser Kunstrichtung zu, die nicht gerade in dem Ruf stand, für die Emanzipation der Frau einzutreten? Ihr misogynen Charakter ist ebenso belegt wie wohl kein Zweifel darüber besteht, dass auch die leidenschaftlichste Glorifizierung der Frau letztlich eine perfide Form des Sexismus darstellte. Hatte nicht André Breton in „Nadja“ ein Loblied auf die Kindfrau angestimmt?¹⁰⁷ Kein Zweifel, hier blühten die Männerfantasien. Schließlich entwarf Breton Nadja als die Figur, die die Last der surrealistischen Ideologie trägt, die Absenzen hat oder wie hypnotisiert erscheint und sogar künstlerisch produktiv wird. Jedoch wird Nadja an der Grenze zum Pathologischen situiert. Der Erzähler selbst macht keinen Hehl daraus, dass ihm ihre unkonventionelle Art auch auf die Nerven geht, und am Ende muss Nadja büßen – sie wird interniert.¹⁰⁸ Nicht nur, dass es eine Frau ist, der die surrealistischen Ideen in ihrer Konsequenz aufgebürdet werden – nein, sie hat auch den Preis des gesellschaftlichen Ausschlusses dafür zu zahlen. So symptomatisch dieser Entwurf für die psychische Verfassung ihres Autors auch gewesen sein mag, bleibt er doch literarische Fiktion.

Allgemeiner formuliert, erlauben surrealistische Männerfantasien keine Rückschlüsse auf die soziale Stellung der Frau im Surrealismus, auch wenn dieser Versuch insbesondere von einigen feministischen Kunsthistoriker/innen gemacht wurde.¹⁰⁹ Der Repräsentation der Frau durch die surrealistische Bewegung steht deren historische Situation gegenüber, die sich ganz anders ausnimmt und einen anderen Blickwinkel verlangt. So wäre zum Beispiel zu fragen, worin die Attraktion des Surrealismus für Malerinnen wie Leonora Carrington, Leonor Fini oder die später hinzugestoßene Dorothea Tanning eigentlich bestand? Zunächst einmal stellte der Surrealismus ein Reservoir an mythischen Bildern bereit – Tiermotive wie der Vogel (bei Tanning) oder Pferde (bei Carrington), die die Künstlerinnen in ähnlicher Weise wie ihre männlichen Kollegen als malerisches Alter Ego verwendeten. Die enorme Aufgeschlossenheit der Bewegung für okkulte Traditionen kam den Künstlerinnen ebenfalls entgegen. Frauen sollten angeblich mit besonderen seherischen oder „mediumistischen“ Fähigkeiten

¹⁰⁷ André Breton: Nadja, Frankfurt/M. 2002.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu auch Whitney Chadwick: Women Artists and the Surrealist Movement, London 1983, S. 34-35.

¹⁰⁹ Vgl. Rudolf E. Kuenzli: „Surrealism and Misogyny“, in: Mary Ann Caws / Rudolf Kuenzli / Gwen Raaberg (Hg.): Surrealism and Women, Boston 1990, S. 17-26.

ausgestattet sein, und diese Festschreibung war wie so oft eine zweiseitige Angelegenheit. Einerseits erklärte sie Frauen quasi zu Sonderwesen, die als ernstzunehmende Konkurrentinnen gar nicht in Betracht kamen. Andererseits ließ sich aus diesem Stereotyp auch Profit schlagen. Wenn im Rahmen des Surrealismus zum Beispiel großes Interesse am Hexenkult und am Bild der Frau als Hexe aufkam, dann konnten auch Künstlerinnen mit diesem positiv gewendeten Negativklischee arbeiten.¹¹⁰ So malte Dorothea Tanning zum Beispiel Frauen mit Haaren, die ihnen buchstäblich zu Berge standen, wobei sie den nobilitierten Status des Hexen-Bildes ausreizte und gleichzeitig ein wenig ins Lächerliche und Grotteske zog.

Die prinzipielle Ausrichtung des Surrealismus, der den literarischen Ausdruck als äquivalent gelten ließ vermag seine Beliebtheit bei Künstlerinnen ebenfalls zu erklären. Lange vor der Konzeptkunst hat diese Kunstrichtung dem Text einen hohen Stellenwert beigemessen. Die Übergänge zwischen verbalem und visuellem Ausdruck wurden fließend. Whitney Chadwick ist dieser Bedeutung des literarischen Schreibens für Künstlerinnen nachgegangen und stellte fest, dass Bildkonzeptionen häufig in Texten vorbereitet wurden.¹¹¹ Hier liegt nun ein weiterer Grund für die Attraktivität dieser Bewegung, die das so willkürlich gesetzte wie traditionell zum Ausschluss von Künstlerinnen führende Kriterium der rein malerischen, „formalen Qualität“ außer Kraft setzte. Bilder konnten nun auch die visuelle Umsetzung eines literarischen Inhalts sein und wurden nicht mehr ausschließlich mit formalen Maßstäben gemessen. Dies verlieh der Malerei den Anschein von Zugänglichkeit.

Hinzu kam, dass die surrealistische Bewegung gerade in ihrer Gründungsphase mehrheitlich durch Schriftsteller und Literaten repräsentiert wurde. Künstlerinnen wie Tanning und Carrington sind ebenfalls zunächst als Schriftstellerinnen hervorgetreten und haben von der Bedeutung, die der literarischen Produktion beigemessen wurde, auf diese Weise profitiert. So schrieb Carrington eine Reihe von Kurzgeschichten, die auch heute noch lesenswert sind. Ihre erste Novelle hieß „La Débutante“ und war offensichtlich von der surrealistischen Faszination für mythische Tiere (in ihrem Fall die Hyäne) geprägt.

Beim Surrealismus wie auch beim Abstrakten Expressionismus – einer vergleichbar stark von Frauen frequentierten Kunstrichtung – handelt es sich demnach um ein künstlerisches

¹¹⁰ Vgl. Whitney Chadwick: „Pilgrimage to the Stars: Leonora Carrington and the Occult Tradition“, in: Ausst.-Kat. Leonora Carrington (1991), S. 24-33.

¹¹¹ Whitney Chadwick: *Women Artists and the Surrealist Movement*, New York 1985, S. 219.

Dispositiv, das einerseits subjektive Freiräume eröffnet und andererseits über stark ausgebildete Regelwerke verfügt. Dieser Rahmen gewährte eine Fülle von höchst ausdifferenzierten, teilweise explizit formulierten internen Regeln, die am Ende dem Unbewussten oder okkulten Praktiken zu ihrem Recht verhalfen. Materielle Träger solcher Regeln konnten die zahlreichen Manifeste oder andere schriftliche Verlautbarungen sein. Oft existieren sie aber nur in ephemerer Form, als Ergebnis eines Gesprächs oder als wortlose Übereinkunft. Mit anderen Worten: Diese Regeln können die Form einer expliziten Vorgabe annehmen oder ungeschriebenes Gesetz sein. Ihr Spektrum reicht gewöhnlich von der unausgesprochenen Übereinstimmung bis zur expliziten Richtlinie – eine solche wäre zum Beispiel das surrealistische Prinzip der „écriture automatique“. Derartige Vorgaben, die sich im Übrigen auch im Abstrakten Expressionismus, der Minimal Art oder der Konzeptkunst finden, haben trotz ihres normativen Charakters den nicht von der Hand zu weisenden Vorteil, dass sie sich aufgreifen und neu interpretieren lassen.

Künstlerinnen sind also aus gutem Grund vermehrt immer dort zu finden, wo derartige Vorgaben von einer „Gruppe“ oder „Bewegung“ erarbeitet worden sind, wo künstlerische Gesetze latent oder explizit wirken, die einerseits den „Raum des Möglichen“ (Bourdieu) regeln und andererseits zu seiner Neuauslegung geradezu herausfordern. Mangelt es einer Kunstbewegung an solchen Vorgaben – wie etwa der Pop Art oder der neo-expressiven Malerei der frühen achtziger Jahre –, dann wird der Anteil an Künstlerinnen hier vergleichsweise gering sein. Für das zwanzigste Jahrhundert lässt sich deshalb sagen, dass die Anzahl beteiligter Künstlerinnen proportional zur internen Reglementierung der jeweiligen künstlerischen Formation steigt. Die auf den ersten Blick erstaunlich wirkende, hohe Anzahl von Frauen innerhalb des nicht gerade für seine Frauenförderung bekannten Abstrakten Expressionismus lässt sich mit dieser goldenen Regel ebenfalls erklären.¹¹² Vergleichbar dem Surrealismus verfügte auch diese Kunstrichtung über eine ausformulierte, durchdeklinierte künstlerische Doktrin, die zugleich neue Freiräume eröffnete. Der Kunsthistoriker Michael Leja hat den Abstrakten Expressionismus treffend als ein Projekt der Rekonstruktion des Selbst beschrieben.¹¹³ Tatsächlich wurde die malerische Geste als Instanz begriffen, in der sich dieses „Selbst“ gleichsam ausagiert.

¹¹² Vgl. Isabelle Graw: „Frauen und die New York School“, in: *A.N.Y.P. Zeitung für 10 Jahre*, Nr. 9, 1999, S. 15-26.

¹¹³ Michael Leja: *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940's*, Yale 1993, S. 39, S. 249-253.

II.2.6. Künstlerische Aneignung als Möglichkeit der Produktion von Singularität:

Helen Frankenthaler

Vor dem zuletzt entworfenen Hintergrund wird verständlich, warum die im Rahmen des Abstrakten Expressionismus arbeitende Malerin Helen Frankenthaler ihren Besuch der Pollock-Ausstellung in der Betty Parson Gallery (1951) als äußerst inspirierend erlebt haben soll. Ihre Biografin Barbara Rose hat dies so dargestellt: Wenig später habe Frankenthaler Pollock in seinem Studio in Springs, Long Island aufgesucht und seine dynamische, den ganzen Körper miteinbeziehende Arbeitsweise für sich entdeckt.¹¹⁴ Tatsächlich sollte sie von nun an das Malen ebenfalls mit einem hohen physischen Einsatz verbinden und die Leinwände wie Pollock auf dem Boden platzieren. Ihre Schütttechnik jedoch unterschied sich von der Pollock'schen insofern, als sie die Farbe stark verdünnte, was zu aquarellhaften Ergebnissen führte. Frankenthalers Bilder lassen sich denn auch als Beweis dafür lesen, dass neben der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Auffassung von Malerei in den fünfziger Jahren immer auch „Singularität“ demonstriert werden musste. Das Aufgreifen einer zur Konvention geronnenen Vorgehensweise stand unter der Maßgabe, dass ein eigener Entwurf sichtbar wurde. Mit dem berühmten Bild „Mountains & Sea“ (1958) hat Frankenthaler eine Art Singularitätsbeweis erbracht: Dieses Bild entsprach dem damaligen Diktum der anti-illusionistischen Oberfläche, es genügte „All-over“-Kriterien und betonte den Bildrand auf neue Weise. Frankenthaler nutzte die intensive Beschäftigung mit der damals als avanciert geltenden Position – Pollock –, um in ihrer Weiterverarbeitung dieser Methode einen deutlichen Unterschied zu markieren. Dies jedoch, ohne dass die formalen Prämissen der Formation Abstrakter Expressionismus jemals ernsthaft gefährdet worden wären. Ihre Abweichung blieb an einen Rahmen gebunden, zu dessen Zementierung und Ausdifferenzierung sie letztlich beitrug.

An diesem Punkt sei noch einmal daran erinnert, dass es ein gehöriges Selbstbewusstsein erforderte, diesen Rahmen überhaupt für sich zu reklamieren. Jeder Aneignung einer von männlichen Künstlern dominierten Konvention wohnt ein Moment von Anmaßung inne – man erhebt Anspruch auf eine Vorgehensweise und gibt damit zu verstehen, dass sie einem zusteht, dass man Besitz von ihr ergreift. Vielleicht liegt hier eine weitere Erklärung dafür, dass Frauen in der Kunst bis ins 20. Jahrhundert hinein weniger präsent waren. Die klassisch-weibliche Sozialisation prädestinierte nicht gerade für eine solche, in der Tat anmaßende

¹¹⁴ Vgl. Barbara Rose: Frankenthaler, New York 1970, S. 30-31.

Geste, die den männlichen Künstlern aufgrund des ihnen zur Verfügung stehenden Rollenbildes selbstverständlicher erscheinen konnte. Erst in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts haben Künstlerinnen in Sachen Aneignung die Führung übernommen, auch weil sie die aneignende Geste uneingeschränkter für sich reklamierten.

II.3. Aneignungsverfahren in der Appropriation Art

II.3.1. Aneignung als Bestimmungsgrund einer Kunstrichtung

Die Idee, dass Aneignung nicht nur zu den Voraussetzungen von Kunst gehört, sondern das wesentliche Charakteristikum der Kunst selbst sein kann, ist relativ neu. In den frühen achtziger Jahren kam es in New York zu einer erstaunlichen Konjunktur des Begriffs „Appropriation“. Darunter verstand man ein Verfahren, das vorhandene Bilder aus ihren ursprünglichen Kontexten (Medien/Werbung) herauslöste und zwar in einer Weise, die ihre Bedeutung verschob oder „neu kodierte.“¹¹⁵ Das Verschiebungspotenzial der Aneignung stand mithin im Vordergrund. Denn die Aneignung einer medialen Vorlage allein sollte bereits Bedeutungsverschiebung leisten und eine (angeblich) kritische Stoßrichtung haben. Man kann es gar nicht oft genug betonen, wie stark das Konzept „Appropriation“ zunächst mit „Kritik“ im Sinne von Sprachkritik, wenn nicht sogar mit politischer Stellungnahme gleichgesetzt wurde. Jede künstlerische Aneignung wurde reflexhaft allein im Hinblick auf ihre angenommene *kritische Funktion* gelesen.¹¹⁶

Die Urszene von „Appropriation“ wird gemeinhin der von Douglas Crimp kuratierten New Yorker Ausstellung „Pictures“ (1977) zugeschrieben, und tatsächlich gingen die Arbeiten der nach dieser bahnbrechenden Ausstellung benannten „Pictures Generation“ aus medialen Vorlagen unterschiedlicher Provenienz hervor.¹¹⁷ Im Laufe der achtziger Jahre sollte die ursprüngliche Aussage der Appropriation Art allerdings zunehmend verwässert werden, da die unterschiedlichsten Künstlerinnen unter dieses Label fielen – Richard Prince, Sherrie Levine, Barbara Kruger, aber auch David Salle oder Jeff Koons. Zu diesem Zeitpunkt setzte auch das Interesse am *Wie* der künstlerischen Aneignung ein. Es wurde notwendig, zwischen „guter“ und „schlechter“ Appropriation zu unterscheiden. In Anbetracht der Vielzahl von Künstler/innen, die wie David Salle, Juliane Schnabel, Philip Taaffe oder auch Jeff Koons und Haim Steinbach auf dem Ticket der Appropriation reisten, war sozusagen Kriterienbildung gefragt.

¹¹⁵ Vgl. Eintrag zu „Appropriation Art“, in: Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert. Prestel Lexikon, München/London/New York 1999, S. 20.

¹¹⁶ Vgl. zum Beispiel Craig Owens: „Representation, Appropriation and Power“, in: Ders. (1992), S. 88-113. In diesem Artikel wird die Appropriation als eine „Kritik der Repräsentation“ erörtert. Vgl. hierzu auch Hal Foster: „Re:Post“, in: Brian Wallis (Hg.): Art After Modernism. Rethinking Representation, New York 1984, S. 189-201, hier: S. 197. Foster attestiert der „appropriation“ hier emphatisch, dass sie sowohl kulturkritisch sei als auch „Originalität“ kritisiere.

¹¹⁷ Vgl. hierzu Douglas Crimp: „Pictures“, in: Wallis (1984), S. 175-188.

Mit Blick auf die frühe „Living Room“-Serie von Richard Prince („Untitled (living rooms)“, 1977) hätte man allerdings schon damals den Gegenbeweis zu der verbreiteten These antreten können, dass die bloße Appropriation einer medialen Vorlage, eine bestimmte Technik des Wiederfotografierens, schon Kulturkritik sei. Die kritische Ausrichtung seiner Arbeit wurde zwar angezweifelt, nur argumentierte man wieder mit reflexhaft angenommenen „Funktionen“ der Kunst, die von außen an sie herangetragen wurden. Douglas Crimp warf Prince zu große Nähe zum Kunstsystem vor – seine Arbeit bewege sich innerhalb dieses Systems und erfülle dessen Forderungen.¹¹⁸ Er unterstellte eine Funktion der Komplizenschaft, ohne sie im künstlerischen Verfahren selbst nachgewiesen zu haben. Dieser Vorwurf der mangelnden Kritik läuft letztlich genauso ins Leere wie die für andere Fälle reservierte Behauptung, dass Kritik geleistet würde. Stattdessen wäre zu fragen, wie eine solche Kritik, die analog zur Sprachkritik „Verschiebung“ bewirkt, eigentlich künstlerisch formuliert wird und wo genau sie sich in der künstlerischen Arbeit manifestiert.

Das appropriierende Verfahren von Prince wie auch die von ihm appropriierten Gegenstände stellen in dieser Hinsicht zahlreiche Anhaltspunkte zur Verfügung, die eine solche Differenzierung erlauben. Prince entwickelte eine Technik des Wiederfotografierens, die es offensichtlich auf „Glanzerzeugung“ anlegte und mit diesem Glanz wurde das Begehrenswerte des wiederfotografierten Gegenstands – eine Werbeanzeige für Wohnzimmer zum Beispiel – noch unterstrichen.¹¹⁹ Wenn Prince schließlich Werbungen für Accessoires wie Uhren oder Füller fotografierte, dann war der Fetischcharakter dieser stets in ein bräunlich-zweideutiges Licht getauchten Objekte schwer zu übersehen. Selbst der serielle Charakter seiner Arbeiten vermag diesen Effekt nicht zurückzunehmen – ganz im Gegenteil vervielfacht Redundanz die Attraktivität der Ware, wie schon Warhol gezeigt hat. Womöglich, weil bei Prince unverkennbar Faszination im Spiel war, haben die theoretischen Befürworter der Appropriation Art sein Werk denn auch konsequent ignoriert. Heute würde keiner von ihnen mehr behaupten, dass das bloße Wiederfotografieren einer Vorlage schon mit Kritik gleichgesetzt werden kann.¹²⁰ Künstlerische Aneignung gehört mittlerweile zu den

¹¹⁸ Vgl. Douglas Crimp: „Das Aneignen der Aneignung“, in: Ders.: *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996, S. 141-151, hier: S. 150-151.

¹¹⁹ Vgl. hierzu auch Isabelle Graw: „Der Hausmann. Ein Interview mit Richard Prince“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 46, Juni 2002, S. 45-59.

¹²⁰ Vgl. hierzu auch das Eingeständnis von Douglas Crimp, dass „solch eine Lesart insgesamt zu einfach“ war, in: Douglas Crimp: „Das Aneignen der Aneignung“, in: Ders. (1996), S. 141-151, hier: S. 141.

verbreitetsten künstlerischen Standards, und die mit ihr verbundene Kritikbehauptung scheint nun endgültig der Vergangenheit anzugehören.

Die große Leistung der Appropriation Art besteht aus heutiger Sicht darin, dass in ihr das aktuelle Interesse an visueller Kultur vorweggenommen wurde – damals sagte man noch „mass culture“ („Massenkultur“). Bevorzugt angeeignet wurden Bilder aus populären Zeitschriften, Filmstills oder Comicvorlagen. Diese angeeigneten Gegenständen standen jedoch bezeichnenderweise zunächst ebenso wenig im Mittelpunkt der Rezeption wie zuvor die aneignenden Verfahren. Weit mehr Aufmerksamkeit schenkten die Apologeten der Appropriation Art – Kritiker wie Douglas Crimp, Hal Foster oder Craig Owens – den Implikationen des jeweiligen künstlerischen Zugriffs. „Appropriation“ avancierte mithin zu einem handlungstheoretischen Modell, mit dem man nicht nur das künstlerische Verfahren selbst, sondern auch mediumspezifische Konventionen ignorieren wollte.¹²¹ Von der Idee des Mediums, welches gewöhnlich mit den angeblich gegebenen Konventionen der Malerei gleichgesetzt wurde, galt es ohnehin dringend Abschied zu nehmen – lange genug hatte diese Idee für den Modernismus respektive bei Clement Greenberg, dem vielgehassten Kritikerpapst der fünfziger und sechziger Jahre, die Rolle eines absoluten Kriteriums gespielt.

Die Frage nach der Bedeutung und möglichen Definitionen des Mediums vollständig übergehend, stellte man sich Aneignung und Intervention als nahezu identisch vor. Den Übergang zwischen Aneignung und einer „widerständigen Praxis“ dachte man sich fließend.¹²² Dieser als „widerständig“ stilisierten Aneignung sollte nun prinzipiell alles als Material zur Verfügung stehen: Fernsehbilder, Zeitschriften, Filmstills, Werbefotografien. So lag es nahe, die Fotografie zur bevorzugten „Praxis“ zu erklären – neben Video wurde sie zum wesentlichen Aneignungsmittel sämtlicher aneignender Praktiken.¹²³ Ihr reproduktiver Charakter schien sie für diese Rolle zu prädestinieren, und im Gegensatz zur damals vollständig in Verruf geratenen Malerei galt sie als weniger belastet und männlich kodiert. Auf die Fotografie zu setzen, bedeutete in der Tat, für ein Medium zu optieren, dass noch nicht im selben Maße durch Qualitätsdebatten verstellt worden war wie die Malerei. Nur sollte sich diese anfängliche Bevorzugung der Fotografie schnell in eine normative Verpflichtung verkehren – Fotografie und Video kamen in den Ruf der einzig „korrekten“

¹²¹ Vgl. hierzu Hal Foster: „Postmodernism. A Preface“, in: Ders. (Hg.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington 1987, S. IX-XVI, hier: S. X, S. XIII.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Zu den Hoffnungen, die auf die Fotografie gesetzt wurden, vgl. auch Douglas Crimp: „Das Aneignen der Aneignung“, in: Ders. (1996), S. 141-151, hier: S. 144-145.

Praxis. In einem Interview hat die bekannteste Vertreterin der Appropriation Art – Sherrie Levine – einmal beschrieben, wie undenkbar es ihr zu Beginn der achtziger Jahre erschienen sei zu malen, und dies, obwohl sie ihr ganzes Leben lang gemalt habe.¹²⁴ Die damals verbreitete Vorstellung, dass Medium gleich Malerei und deshalb prinzipiell fragwürdig sei, erscheint heute hingegen wenig plausibel. Schließlich existieren erstens andere Medien und zweitens ist das Medium allein niemals das Problem, eher die Art und Weise, wie es zum Einsatz kommt. Und umgekehrt hat sich die Fotografie weder wie ursprünglich erhofft als „neutraleres“ Medium erwiesen, noch lässt sie sich auf ein bloßes Mittel zum Zweck reduzieren.

¹²⁴ Vgl. hierzu Jeanne Siegel: „Angst vor Einfluss? Keine Angst! Ein Gespräch zwischen Sherrie Levine und Jeanne Siegel“, in: Ausst.-Kat. Sherrie Levine (1991), S. 31-39, hier: S. 33.

II.3.2. Der Status von Künstlerinnen in der Appropriation Art

Rückblickend betrachtet, war die Anzahl der an der Appropriation Art beteiligten Künstlerinnen erstaunlich hoch – neben Sherrie Levine noch Louise Lawler, Cindy Sherman, Gretchen Bender, Laurie Simmons, Annette Lemieux, Barbara Bloom und Jennifer Bolande – einige der Genannten sind heute allerdings nahezu in Vergessenheit geraten. Wie lässt sich dieser hohe Anteil an Künstlerinnen erklären? Eine erste – problematische – Erklärung wäre, dass ein künstlerisches Verfahren, welches primär auf Aneignung setzt, den unbestreitbaren Vorteil besitzt, die ohnehin fragwürdige Forderung nach Originalität in den Hintergrund treten zu lassen, sie gleichsam auszuhebeln. Aufgrund der Krise, in die das Konzept „Originalität“ im Zuge postmoderner Debatten zu Recht geraten war, mussten aneignende Künstlerinnen faktisch nicht mehr mit dem klassischen Vorwurf mangelnder Originalität rechnen. Originalität war schlicht keine Waffe mehr, die sich gegen sie ins Feld führen ließ. An die Stelle dieses ehemals absoluten Kriteriums waren postmoderne Konzepte wie Wiederholung und Differenz getreten.¹²⁵

Dies heißt jedoch nicht, dass der Originalitätsdruck nachgelassen hätte oder – eine noch fatalere Schlussfolgerung – dass sich Frauen in dieser vom Originalitätsdruck bereinigten Zone wohler gefühlt hätten. Nicht die Verpflichtung auf die Produktion von „originellen Beiträgen“ war abgeschafft worden, eher hatten sich die Bemessungsgrundlagen dafür verändert. Gerade in historischen Situationen, in denen alte Kriterien ihre Autorität einbüßen und neue formuliert werden, tobt der Konkurrenzkampf erfahrungsgemäß besonders intensiv. Aufgrund welcher Eigenschaften würde sich die eine Arbeit als langlebiger und ökonomisch erfolgreicher herausstellen als die andere? Dies war alles andere als ausgemacht, und im Laufe der achtziger Jahre wurde das Bemühen um Differenzierung auch auf Seiten der Kunstkritik immer offensichtlicher. Unterschiedliche fotografische Aneignungspraktiken hatten sich herauskristallisiert, was eine komplexere Fotografiekritik wie auch die Notwendigkeit neuer Kriterien nach sich zog. Je deutlicher die formalen Eigenheiten der einzelnen Praktiken ins Auge fielen, desto größer wurde natürlich auch der Bedarf an angemessenen Kategorien der Beschreibung. Mit der Zeit trat das zu Beginn der Appropriation Art noch tot geglaubte Künstlersubjekt erneut durch die Hintertür ein, denn es waren zweifellos Subjekte, die sichtbar individuelle Spuren in den künstlerischen Arbeiten

¹²⁵ Vgl. hierzu Rosalind Krauss: „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition“, in: Wallis (1984), S. 13-29.

hinterließen. Auch jene „Aura“, die man aufgrund des in Amerika begeistert rezipierten Reproduktionsaufsatzes von Walter Benjamin für unwiderruflich verloren gehalten hatte, schien sich langsam aber sicher wieder in den Kunstwerken zurückzumelden, wenn auch auf eine neu zu bestimmende Weise.

II.3.3. Aneignendes Verfahren und angeeigneter Gegenstand:

Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Louise Lawler

Während in den frühen Diskussionen um Appropriation Art die aneignende Geste allein schon gutgeheißen wurde, wandte sich die Kunstkritik in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre wieder verstärkt den aneignenden Verfahren sowie der Frage zu, welcher Gegenstand wie ästhetisch angeeignet wurde. Dafür, dass eine künstlerische Arbeit überzeugte, reichte es nicht mehr aus, dass etwas aus seinem ursprünglichen Kontext herausgerissen worden war. Eine solche Vorgehensweise vermochte nicht länger für „Kritik“ einzustehen, was die wiederfotografierten „Biker Girls“ oder „Cowboys“ von Richard Prince bewiesen, in denen beim besten Willen keine Anzeichen für eine kritische Untersuchung zu erkennen waren. Zu deutlich waren ihnen die persönlichen Obsessionen des Künstlers eingeschrieben.¹²⁶ Bei anderen Künstlern, etwa Haim Steinbach, stellte sich zunehmend die Frage, inwieweit sich seine Konsolen nicht zu stark auf eine angenommene Exotik der auf ihnen platzierten Gegenstände verließen. Setzte seine Aneignung nicht zu sehr auf vermeintlichen Trash oder Exotisches wie die psychedelischen „Lava Lamps“?¹²⁷ Der Kunsthistoriker Hal Foster ging so weit, Steinbach und Jeff Koons pauschal unter den Verdacht des Fetischismus zu stellen, so als sei Fetischismus etwas prinzipiell Verwerfliches. Gerade das Werk von Jeff Koons hätte eine Auseinandersetzung mit seinen aneignenden Verfahren nahe gelegt – einem geradezu malerischen Verfahren, durch das die von ihm angeeigneten Likör-Werbungen schließlich geschleust worden waren. Und diese Verfahren waren offensichtlich mehr als ein bloßes Mittel zur Realisierung. Je deutlicher ein solches Verfahren, mithin ein eigenes visuelles Vokabular bei einem Künstler/einer Künstlerin sichtbar wurde, desto größer standen seine/ihre Chancen, über die Konjunktur der Appropriation Art hinaus anerkannt zu bleiben.

Künstlerinnen wie Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler oder Sherrie Levine hatten dieser Voraussetzung für langfristige Implantierung und institutionelle Anerkennung insofern entsprochen, als ihre Arbeiten über visuelle Prägnanz verfügten. Das ästhetische Gewicht konnte dabei auf der Seite der angeeigneten Vorlage liegen, oder aber das Pendel schlug zugunsten des aneignenden Verfahrens aus. Während Levines Arbeiten noch ganz von der Ästhetik der Vorlage bestimmt blieben, da ihr aneignendes Verfahren eher subtil an den Rändern operierte, schien dazu Sherman den Gegenpol zu bilden. Bei Sherman hatte die

¹²⁶ Vgl. hierzu auch Graw (2002c), S. 49-51.

¹²⁷ Vgl. hierzu auch David Joselit: „Modern Leisure“, in: Ausst.-Kat. Endgame (1986), S. 71-89, hier: S. 72.

angeeignete Vorlage – beispielsweise Szenen aus Antonioni-Filmen – nur noch die Funktion eines weit entfernten Echos. Sie trat zugunsten des aneignenden Verfahrens zurück. Dies machte es der Rezeption zunehmend schwer, Shermans Darstellungen auf ein angeblich von ihnen ausgehendes Erkenntnisinteresse oder Anliegen zu verkürzen, etwa das der Repräsentationskritik.

Für Shermans „Film Stills“ war in der Tat zunächst eine Art kritische Aneignung der Repräsentation von Frauen im Film behauptet worden, ohne dass der formalen Organisation dieser Arbeiten auch nur die geringste Aufmerksamkeit geschenkt worden wäre.¹²⁸ Die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss war die Erste, die auf die materielle Beschaffenheit der Fotos hinwies und deren Grobkörnigkeit und Tiefenschärfe konstatierte, um nebenbei der Rezeption vorzuwerfen, dass diese bislang zu sehr auf die von Sherman gespielten Rollen fixiert gewesen sei.¹²⁹ Bei genauerer Betrachtung stößt man in Shermans Selbstinszenierungen, die Filmszenen nachempfunden sind, noch auf weitere formale Gesetzmäßigkeiten, etwa den scharfen Kontrast zwischen den theatralisch-überstilisierten Gesten der Figur Shermans, die wie eingefroren wirken, und den kulissenhaft-schematischen „Umwelten“. Ein wenig verloren und ihrer Umwelt entfremdet, tritt einem die Figur Shermans entgegen, so als habe sie jemand in dieses Setting hineinmontiert. Es fällt auf, dass sie sich stets „allein auf weiter Flur“ inszeniert und mit imaginären anderen Personen interagiert. Als Betrachter/innen dieser „Film Stills“ meint man so das Privileg zu haben, als „einziger Zeuge“ und eigentlicher Ansprechpartner gleichsam einkalkuliert worden zu sein.

Besonders erstaunlich erscheint aus heutiger Sicht, dass man in den achtziger Jahren keine Konsequenzen aus dem offensichtlichsten Merkmal ihrer Arbeit ziehen wollte. Man übersah den Sachverhalt, dass es Sherman selbst war, die sich hier inszenierte. Rosalind Krauss betonte etwa das Fiktive dieser Person: Jeder Charakter bei Sherman würde mit Hilfe einer „Verkettung separater Codes“ hervorgebracht.¹³⁰ Es trifft sicherlich zu, dass man in den „Film Stills“ nicht der wahren Sherman begegnet. Ihre Aversion gegen jegliches Substanzdenken ließ Krauss jedoch die handlungstheoretische Ebene übersehen. Auch Arthur C. Danto legte Wert auf die Feststellung, dass es sich bei Shermans Standfotografien keineswegs um

¹²⁸ Eines der zahlreichen Beispiele für diese Rezeption wäre: Craig Owens: „The Discourse of Others. Feminists and Postmodernism“, in: Ders. (1992), S. 166-190, hier: S. 183.

¹²⁹ Vgl. Rosalind Krauss: „Die Film Stills“, in: Ausst.-Kat. Cindy Sherman (1993), S. 17-61, hier: S. 56.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 32.

Selbstporträts handele.¹³¹ Nur ist es deshalb noch lange nicht bedeutungslos, dass Sherman selbst diese Rollen spielt und sozusagen auf sich nimmt. Welche Implikationen hat die Tatsache, dass Sherman selbst das Medium ihrer Aneignung ist? Einerseits wird dadurch ein jeder Performance innewohnendes Risiko eingegangen: Das Risiko nämlich, sich körperlich zu exponieren und dadurch verletzbar zu werden. Andererseits wählt Sherman das Mittel der theatralischen Verkleidung *und* das Format der fotografischen Bildproduktion, wodurch wiederum Distanz zu ihrer Person hergestellt wird.¹³² Man könnte also sagen, dass Sherman in ihren Film Stills die Tradition der Performance Art weiterführt, um sich zugleich der mit diesem Format verbundenen Probleme (etwa Vergänglichkeit oder Reduktion auf Körper) zu entledigen. Ihre Arbeiten sind auf Dauer angelegt, weil sie sich von vornherein als warenförmige Produkte präsentieren. Hinzu kommt, dass Sherman auf den unmittelbaren Einsatz ihres Körpers verzichtet und ihn im Bild visuell vermittelt.

Spätestens an diesem Punkt sollte jedoch die beinahe authentisch zu nennende Leidenschaft Shermans für abgründige Rollenspiele erwähnt werden. In ihren „Centerfolds“ (1981) nimmt sie zum Beispiel laszive Posen und betont zweideutige Stellungen ein. Einzig Danto bemerkte, ohne jedoch weiter darauf einzugehen, dass Sherman ganz offensichtlich Spaß an der Sache habe.¹³³ Dabei sind die Züge von spielerischer Selbstvergessenheit schon insofern bemerkenswert, als sie sich kaum mit herkömmlichen Vorstellungen einer „künstlerischen Strategie“ vereinbaren lassen, sondern sie vielmehr durchkreuzen. Man könnte sie zum Anlass nehmen, um generell die Frage zu stellen, ob sich die Vorgehensweisen von Künstler/innen überhaupt angemessen mit dem allzu rationalen und zielgerichteten Strategiebegriff umschreiben lassen? Kommen nicht auch irrationale Motive, Intuition oder ein Sich-der-Situation-Überlassen hinzu? Ein solcher Ansatz, der beim individuellen Künstlersubjekt und der Frage nach den Implikationen seiner Vorgehensweise ansetzt, hätte jedoch den damaligen Interpretationsgewohnheiten widersprochen. Deshalb steht er bis heute noch aus.

Auch Barbara Krugers Arbeiten sind Ergebnis unterschiedlicher textueller wie visueller Aneignungen. Nur geht ihre plakative Bildsprache in der ihr häufig unterstellten Kritik an medialen Frauenbildern und verbalen Alltagssexismen ebenso wenig auf. „Your body is a battleground“ (1989) hieß der berühmteste und in diesem Fall aus der Frauenbewegung

¹³¹ Vgl. Arthur C. Danto: „Photographie und Performance. Die Stills der Cindy Sherman“, in: Ausst.-Kat. Cindy Sherman (1990), S. 5-15, hier: S. 10-12.

¹³² Vgl. zum Thema Sherman und der Tradition der Performance Kunst auch ebd., S. 12.

¹³³ Vgl. Arthur C. Danto: „Alte Meister und Postmoderne. Cindy Shermans ‘History Portraits’“, in: Ausst.-Kat. Cindy Sherman (1991), S. 5-15, hier: S. 12.

übernommene Slogan, der an Eingängigkeit in der Tat nichts zu wünschen übrig ließ. Kruger war aber auch auf der Ebene der Bildfindung um wiedererkennbare, universelle Zeichen bemüht. Ihre Text-Bild-Collagen haben einen ausgesprochen logohaften Charakter.¹³⁴ Die heute allgegenwärtige Verpflichtung des bildenden Künstlers auf die Herausbildung eines Labels wurde von Kruger bereits in den achtziger Jahren vorweggenommen. Sie entwickelte die für ihre Arbeit typische Kombination aus roten Rahmen oder Balken, weißer Schrift und Schwarzweiß-Foto, welche mittlerweile als ihr visuelles Markenzeichen gilt. Auch Krugers aus der Werbung übernommene Text-Bild-Arrangements scheinen jenes Ineinandergreifen von grafischer und künstlerischer Kompetenz vorzubereiten, das heute künstlerischer Standard ist. So partikular die jeweiligen Textbotschaften auch sein mögen, so nehmen sie doch immer eine ausgesprochen eindringliche, schnell zu vermittelnde visuell prägnante Form an. Dieser ästhetischen Seite ihrer Montagen wurde bislang nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt.

Im Vergleich zu Sherman haben bei Kruger jedoch die angeeigneten Vorlagen – ob Parolen oder Fotos – einen größeren Anteil an der Konstruktion von Bedeutung. Zwar werden sie in spezifischer Weise kombiniert und gestaltet, doch ist Krugers Arbeit auf die Gegenwart dieses Materials, auf dessen Generierung von Bedeutung angewiesen. Gilt dies auch für die Arbeiten einer anderen paradigmatischen Aneignungskünstlerin – für Louise Lawler? Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass Lawlers Arbeiten enorm von der kulturellen Bedeutung der in ihnen angeeigneten Vorlagen profitieren. Sie zehren von ihnen. Zugleich hat sich ihr Werk in eine Richtung entwickelt, die den Anteil an künstlerischer Gestaltung immer deutlicher werden ließ. Mittlerweile wäre es kaum übertrieben, von einer unverkennbaren Handschrift, wenn nicht sogar von einem „Lawler-Stil“ zu sprechen. Im Laufe der Jahre hat sie in ihrem Werk einen beinahe liebhaberischen Blick kultiviert, der dem öffentlichen oder privaten Verbleib von Kunstwerken gilt.¹³⁵ Sie fotografierte in Sammlerwohnungen, Auktionshäusern und Museumsräumen, was ihre Arbeit zunächst in die Nähe von aneignenden, investigativen Verfahren rückte. Indes: In ihren Arbeiten selbst finden sich genau genommen kaum Anhaltspunkte für die ihnen oft zugeschriebene Kontextbefragung.¹³⁶ Sie mögen zwar Kunstwerke in sozialen Situationen zeigen, jedoch tut dieser stets berücksichtigte Rahmen der „Aura“ der fotografierten Werke kaum Abbruch. Dies gilt umso mehr, als zahlreiche Werke

¹³⁴ Vgl. Isabelle Graw: „Form versus function“, in: *Afterall*, Nr. 5, 2002, S. 30-45.

¹³⁵ Vgl. hierzu Isabelle Graw: „Salon Lawler“, in: *Artis*, Nr. 46, Dezember 1994/Januar 1995, S. 26-31.

¹³⁶ Vgl. zu Lawler und Kontext: Johannes Meinhardt: „The Sites of Art. Photographing the In-between“, in: *Ausst.-Kat. Louise Lawler (2000)*, o.S.

nur ausschnitthaft sichtbar werden. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Lawler eine regelrechte Faszination speziell für kanonisierte Kunstwerke hegt: Nicht nur Lichtenstein oder Pollock, nein, auch großbürgerliche oder museale Architekturen erregen ein immer auch fasziniertes Interesse. Diese Orte bilden etwas wie ein ästhetisches Kontinuum, in das die an ihnen gezeigte Kunst eingetaucht wird.

Einige von Lawlers Arbeiten lassen sogar auf einen tendenziell fetischisierenden Zugriff schließen, wenn sie beispielsweise formale Details wie den unteren Ausschnitt eines Bildes von Jackson Pollock neben der zentral arrangierten Porzellanschale in den Blick rücken („Pollock and Tureen, Arranged by Mr. & Mrs. Burton Tremain“, Connecticut, 1984).¹³⁷ Gerade durch seine Zerstücklung und scheinbar dekorative Nebensächlichkeit wird das Pollock-Bild hier zum zentralen Blickfang. Die von Lawler gewählten Bildausschnitte sowie der oftmals eigenwillig-distanzierte fotografische Blickwinkel sprechen ebenfalls für die Wahrnehmung einer *Connaisseuse*. Jedes der hier fotografisch angeeigneten Kunstwerke wird Teil eines für Lawler spezifischen Verfahrens, verschmilzt förmlich mit ihm und ist von diesem nicht mehr abzutrennen. Diese Aufhebung der Trennung zwischen aneignendem Verfahren und angeeignetem Gegenstand gehört zu den wesentlichen Voraussetzungen für das, was eine „gelungene“ Form der künstlerischen Aneignung zu nennen wäre.

Sherrie Levines schlicht aus Fotobänden herausgetrennte und unbeschnitten auf Papier aufgezugene Seiten, etwa Fotos von Andreas Feininger („After Andreas Feininger: 6, 1979“) oder Franz Marc, vermögen diese Fusion perfekt zu illustrieren. Auch hier fällt das aneignende Verfahren vollständig mit seinem Gegenstand zusammen. Die unbedingte Treue zu ihren Vorgaben ist bei Levine allerdings nicht so ungebrochen, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Wenn sich Levine die Klassiker der Dokumentarfotografie, Expressionisten wie Schiele oder Duchamp aneignete, dann verlief dieser Prozess alles andere als nahtlos. Allein die Wiederholung einer künstlerischen Geste versetzt diese in Bewegung, zieht sie in einen anderen Kontext hinein.¹³⁸ Manifest wird diese konkrete Verschiebung in jenen Selbstporträts von Egon Schiele, die Levine aus einem Katalog herausfotografierte („Untitled (After Egon Schiele)“, 1985). Levine wählte eine Form der Präsentation, die diese als expressiv geltenden Selbstporträts in einem anderen, *konzeptuelleren* Licht erscheinen ließ.

¹³⁷ Zum veritablen Fetisch wird ihre Arbeit in den so genannten „Paperweights“, jenen Briefbeschwerern, die zugleich „Schneekugeln“ sind und auf brusthohen Sockeln stehen. Wie ein Voyeur späht man durch diese Linsen auf ihre miniaturisierten Fotografien. – Vgl. hierzu auch: Rosalind Krauss: „Louise Lawler. Souvenir Memories“, in: Ausst.-Kat. Louise Lawler (1998), S. 35-44.

¹³⁸ Vgl. hierzu auch Dieter Schwarz: „Sherrie Levine“, in: Ausst.-Kat. Sherrie Levine (1988), S. 7-23.

Denn sie wählte das Format der Serie und umrandete sie mit feinem Passepartout, was ihnen eine konzeptuelle Anmutung verlieh. Um zu ermessen, was in Levines *nachvollziehender* und dabei die Vorlage verändernder Aneignung einer Zeichnung von Schiele auf dem Spiel stand, muss allerdings auch der Entstehungskontext dieser Arbeit hinzugezogen werden. Als Levine 1981 mit ihren Schiele-Zeichnungen an die Öffentlichkeit trat, stand in der New Yorker Kunstwelt nichts mehr unter Beschuss als der damals so genannte „Neo-Expressionismus“ – dem Maler wie Julian Schnabel, aber auch die italienische Transavanguardia zugerechnet wurden.¹³⁹ Levine widmete sich einem historischen Vorläufer dieser angeblichen Bewegung, einem notorischen Expressionisten. Auf der documenta 7 zeigte sie sieben Fotos nach Selbstporträts Schieles, es folgten Farbfotografien nach van Gogh, Mondrian und Monet. In einer Art Übersprungshandlung wurden die Schiele-Selbstporträts sogleich als Kritik am expressionistischen Impuls gelesen: als endgültige Enteignung oder als Aushöhlung des narzisstischen Selbstporträts.¹⁴⁰

Eine solche Interpretation scheint aus heutiger Sicht die Pointe dieser Arbeiten zu verfehlen. Hatte Levine mit diesen angeeigneten Selbstporträts nicht vielmehr ihr eigenes Begehren nach einem Selbstporträt bekannt gegeben, und zwar über den Umweg „Schiele“? Zumal sie diese Selbstporträts in ein für sie charakteristisches ästhetisches Vokabular überführte – feine Passepartouts mit Rahmen? Von einer vehementen Kritik am Neo-Expressionismus, die dieser Arbeit regelmäßig unterstellt wurde, ist eine derartig *sorgfältige* Behandlung der Vorlage weit entfernt. Das Modell „Schiele“ bot Levine eher den Vorwand für eine Praxis, die den äußersten Gegenpol zu dem damals Gutgeheißenen bildete. Sie situierte sich am äußersten Rand des „Raumes des Möglichen“ (Bourdieu) und zeigte seine Grenzen auf. Der Verweis auf Schiele war somit auch eine Art Bewährungsprobe, mit der sich ihr Ruf als „kritische“ Künstlerin testen ließ.

Diese spezifische Form der Aneignung leistete demnach zweierlei: Sie tauchte ihren Gegenstand in ein anderes, konzeptuelleres Licht *und* handelte zugleich von den ästhetischen Spielräumen der Künstlerin angesichts starrer Rezeptionsmuster und übermächtiger Traditionen. Jeder Künstler muss sich mit Traditionen auseinandersetzen – darin allein ist nichts Besonderes zu sehen. Ob Mann oder Frau, sehen sich alle Künstler/innen von

¹³⁹ Vgl. zur Ermessung dieser gegen den Neo-Expressionismus gerichteten Stimmung: Benjamin H.D. Buchloh: „Figures of Authority, Ciphers of Regression“, in: Wallis (1984), S. 107-134.

¹⁴⁰ Vgl. Schwarz (1988); vgl. auch Craig Owens: „Sherrie Levine at A&M Artworks“ [1982], in: Ders. (1992), S. 114-116.

Traditionen umgeben und mit Standards konfrontiert. Doch aufgrund der historisch bedingten Tatsache, dass Künstlerinnen über das selbstverständliche Verfügungsrecht auf diese Traditionen erst seit kurzer Zeit verfügen, kann das Verhältnis zu ihnen von einer gewissen Spannung gekennzeichnet sein. Es finden sich jedenfalls zahlreiche Kunstwerke von Künstlerinnen, die dieses angespannte Verhältnis „ausleben“ und die als Beleg dafür gelten könnten, dass sich Künstlerinnen in besonderer Weise von Traditionen herausgefordert fühlen. „Aneignung“ stellt eine bewährte Möglichkeit dar, dieser Übermacht des kunstgeschichtlich Sanktionierten zu begegnen.

II.3.4. Aneignung als identitätspolitische Kategorie: Renée Green

Die Künstlerin Renée Green hat zu Beginn der neunziger Jahre eine Form der künstlerischen Aneignung entwickelt, die ebenso auf eine bestimmte Kunst- und Kulturgeschichte bezogen wie identitätspolitisch ausgerichtet war und auf „Wiederaneignung“ zielte. Diese „Wiederaneignung“ korrigierte jedoch das marxistische Verständnis von „wirklicher Aneignung“ dahingehend, dass nicht ein eigentlicher Zustand oder gar eine „ursprüngliche Einheit“ wiederhergestellt wurde.¹⁴¹

Gleichwohl ist Greens Arbeit ein veritabler „Aneignungsschauplatz“: Sowohl ästhetisch als auch inhaltlich lässt sie sich nur über den Umweg des jeweils Angeeigneten beschreiben. Von einem eher kunsthistorisch orientierten Aneignungsprozess zeugt zum Beispiel die Tatsache, dass Green in ihren Arbeiten vorzugsweise eine serielle Formensprache, fotografische Aufzeichnungssysteme und die klassifizierenden Verfahren der Konzeptkunst verwendet. Zu den typischen Kennzeichen einer Green-Installation gehören: Schwarzweiß-Fotos oder Videos, die ihre Annäherung an einen Ort dokumentieren und eine Materialsammlung darstellen, Listen – etwa Bücherlisten oder Publikationen, die ein Archiv bilden –, räumliche Konstruktionen mit monochrom bemalten Wänden, Zitate, Filme, Sound-Installationen, eine Fülle von Referenzen und Namen. Von Recherche und einem Erkenntnisinteresse zeugen diese Installationen in demselben Maße, wie sie es auf visuelle und akustische Verführung anlegen. Der Rückgriff auf kunsthistorisch sanktioniertes Material ist zwar strategisch motiviert, doch wäre es falsch, daraus auf ein instrumentelles Verhältnis zum Formenrepertoire der Kunstgeschichte zu schließen oder gar ein Auseinanderfallen von Form und Inhalt zu konstatieren. Die von Green mobilisierten Formen – etwa die durch die Konzeptkunst nobilitierte Karteikarte oder die auch von Marcel Broodthaers gerne eingesetzten Lupen – bilden stets eine Einheit mit ihrer inhaltlichen Funktion und entfalten zugleich ein ästhetisches Eigenleben.

Indes gibt es wohl kaum eine andere zeitgenössische Künstlerin, deren Arbeit ein vergleichbares Volumen an Bezügen und Zitaten aufweisen würde. Von Zitaten macht Green insbesondere in ihren Texten exzessiv Gebrauch, und bei einer in der Tradition der Konzeptkunst stehenden Künstlerin sind Texte als gleichwertige künstlerische Aussagen

¹⁴¹ Vgl. hierzu Karl Marx: „Formen, die der kapitalistischen Produktion vorhergehen“ [aus: „Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie“], in: Marx / Engels (1999), S. 129-164, hier: S. 146-147.

anzusehen.¹⁴² Streckenweise gleichen diese Texte einer Zitatsammlung.¹⁴³ Ausgewählt werden sie jedoch im Hinblick auf ein künstlerisches Anliegen: Green zitiert stets zustimmend und ergänzt die Zitate mit ihren eigenen Ausführungen. Nach jeder Einlassung Greens lässt das nächste Zitat jedoch nicht lange auf sich warten. Die Auswahl dieser Zitate steht für ein eklektisches, aber breit gefächertes Interesse. Neben dem Philosophen Walter Benjamin finden sich beispielsweise Schriftsteller wie Jean Genet und Virginia Woolf, der Kulturtheoretiker Clifford Geertz oder der Kunsthistoriker Hal Foster. Was motiviert eine solche Ansammlung von Zitaten – wie ist diese überbordende Form der Aneignung von Wissen zu interpretieren? Angesichts ihrer schiereren Menge könnte man zunächst auf eine Demonstration von Belesenheit schließen. In der Tat sind sie Indikatoren für Greens Lektüre, und umgekehrt färbt die kulturelle Bedeutung der angeeigneten Zitate natürlich auf ihre künstlerische Arbeit ab. Wenn sich Green jedoch in einer ihrer bekanntesten Arbeiten auf die Suche nach der buchstäblich verschütteten Arbeit „Partially burried woodshed“ (1970) von Robert Smithson begibt, dann wird durch die Aufladung dieses angeeigneten Bezugs mit biografischen und politischen Daten deutlich, dass mehr auf dem Spiel steht als ein bloßes Profitieren von der kunsthistorischen Reputation dieses bedeutenden Künstlers. Mit dem Aufspüren der überwachsenen Hütte in der Kent State University (Ohio) verbunden war nämlich die Rückkehr an den Ort von Greens Kindheit sowie das Gedenken an die vier Toten, die bei der Niederschlagung der dortigen Studentenunruhen im selben Jahr ums Leben kamen. Sich auf Smithson – den Erfinder der Unterscheidung von „Orten“ und „Nicht-Orten“ – zu beziehen, war bei Green mithin Anlass dafür, den Ort als einen Parameter von Identität zu untersuchen und Videos und Fotoserien zu produzieren, in denen Fragen von Herkunft, Zugehörigkeit und politischem Widerstand nachgegangen wird.

Im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Künstler/innen, die ebenfalls in der Tradition der Konzeptkunst stehen und künstlerische Kompetenz auf Recherche ausgeweitet haben, sind Greens Referenzen, das von ihr angeeignete Material grundsätzlich einer *Notwendigkeit* geschuldet: Sie sind eingespannt in identitätspolitische Ziele. Das angeeignete Material trägt stets zur Bearbeitung eines Problems bei, Zitate und Referenzen werden im Hinblick auf diese Problemstellung ausgewählt und angeeignet. Die Problemstellung lautet: Wie lässt sich eine von außen aufgezwungene Identität wieder aneignen und dadurch verkomplizieren? Als

¹⁴² Vgl. zu Greens Zugehörigkeit zur Tradition der Konzeptkunst auch: Gespräch zwischen Renée Green, Lynne Tillman und Joe Wood, in: Ausst.-Kat. Renée Green (2001), S. 115. Green: „Ich versuche, einige Gedanken aus der Konzeptkunst zu sondieren und führe dann manche in eine andere Richtung.“

¹⁴³ Vgl. Greens Textbeiträge in: Ausst.-Kat. Renée Green (1996).

afroamerikanische Künstlerin sah sich Green in der Kunstwelt und besonders im New Yorker Kunstbetrieb mit dem Phänomen konfrontiert, dass sowohl ihre Arbeit als auch ihre Person auf diese eine Identität festgeschrieben wurden.¹⁴⁴ Speziell in den frühen neunziger Jahren, als der Kunstbetrieb auf „Minderheiten“ aufmerksam wurde und „Andersheit“ und „Differenz“ hoch im Kurs standen, kam es zu dieser verkürzenden Rezeption. Die New Yorker Whitney-Biennale von 1993, die als „politisch korrekte“ oder „multikulturelle“ Biennale in die Geschichte eingegangen ist und zu der Green eingeladen wurde, war in dieser Hinsicht ambivalent.¹⁴⁵ Einerseits wurden hier längst fällige Korrekturen an den üblichen Ausschlussverfahren des Kunstbetriebs vorgenommen, andererseits tendierte diese, noch ganz im Zeichen der Identitätspolitik stehende Ausstellung dazu, die Kunst mit der „Identität“ der Künstler/innen kurzzuschließen, sie darüber zu legitimieren oder als bloßen Ausdruck ihres „Geschlechts“ oder ihrer „Rasse“ zu sehen.¹⁴⁶ „Identitätspolitik“ war ein aus den Cultural Studies übernommenes Konzept, das auf die Kunst übertragen wurde. Es sollte jene Arbeiten bezeichnen, deren vermeintlicher Ausgangspunkt die Identität des Künstlers/der Künstlerin war. Zwar einigte man sich in Anlehnung an die Identitätsdebatte in den Cultural Studies schnell darauf, dass Identität nicht substantiell sei und als fragmentiert und plural verstanden werden müsse.¹⁴⁷ Dies hielt jedoch die Kritiker/innen nicht davon ab, Greens künstlerische Arbeit auf ein identitätsbedingtes Anliegen – das Thema „blackness“ – zu reduzieren.¹⁴⁸

Dabei hatte Green solche Verkürzungen vehement zurückgewiesen. Im Jahre 1991 hatte sie den Text „I Won't Play Other to Your Same“ geschrieben, dessen Überschrift bereits Programm ist.¹⁴⁹ In aller Deutlichkeit gab Green darin zu verstehen, dass sie nicht dazu bereit sei, das „Andere“ zu repräsentieren. Nach diesem fulminanten Einstieg folgten abstraktere Reflexionen zum Thema, etwa die Feststellung, dass das „Andere“ ohnehin nur zur Stabilisierung des Gleichen beitrage. Es würde stets so getan, als sei Gleichartigkeit die Norm, doch über diese Kategorie erfahre man nur sehr wenig. Bezeichnenderweise holte sich Green an diesem Punkt wieder die Stimme einer anderen zur Hilfe, indem sie eine lange

¹⁴⁴ Vgl. Renée Green: *Camino Road*, New York 1994, S. 73: „I don't want to be blinded by a narrow definition of what it is to be black.“

¹⁴⁵ Vgl. hierzu Nina Möntmann: *Kunst als sozialer Raum*, Köln 2002, S. 136: „Die Zusammenführung von Künstlern, in deren Arbeiten Identitätskonstruktionsmodelle unterschiedlicher Herkunft befragt werden, brachte der Ausstellung die Bezeichnung ‚PC-Biennale‘ ein.“

¹⁴⁶ Symptomatisch für diese Tendenz sind einige der Katalogtexte. Vgl. etwa Thelma Golden: „What's White ...?“, in: *Ausst.-Kat. 1993 Biennial Exhibition (1993)*, S. 26-45.

¹⁴⁷ Vgl. hierzu Lawrence Grossberg: „Cultural Studies in/and New Worlds“, in: *What's going on? Cultural Studies und Populärkultur*, Wien 2000, S. 209-221.

¹⁴⁸ Vgl. zum Beispiel Jan Avgikos: „Renée Green. Pat Hearn Gallery“, in: *Artforum*, Sommer 1992, S. 109-110.

¹⁴⁹ Vgl. Renée Green: „I Won't Play Other to Your Same“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 4, September 1991, S. 77-79.

Passage aus dem Roman „Sarah Phillips“ von Andrea Lee (1984) zitierte. Die Protagonistin dieses Romans empört sich über die ihr zugewiesene Andersheit, und Green schien sich unausgesprochen mit dieser Empörung zu identifizieren, um zugleich qua Zitat Vorkehrungen dagegen zu treffen, dass ihr manifestartiger Text nur als Ausdruck ihres „persönlichen Problems“ gelesen werden würde. Zitate stehen somit bei Green für eine Form der Aneignung, die Identifikation voraussetzt und zugleich Distanz schafft. Die Zitate sind Teil einer allgemeinen künstlerischen Strategie, die darauf abzielt, gegen verkürzende Wahrnehmungen anzugehen, sie zu verkomplizieren. Der Kritiker Joe Wood hat dies in einem Gespräch mit Green einmal treffend formuliert: Green würde sich unausgesetzt darum bemühen, gegen abgedroschene Ideen über ihre Arbeit anzugehen, sie zu „unterbinden“.¹⁵⁰ Green selbst fügte ergänzend hinzu, dass sie tatsächlich vorgefasste Meinungen über ihre eigene Person untergraben wolle.

Dieser Wunsch zeigt sich bereits in ihren frühesten Arbeiten, etwa in ihrer der Beatnik-Literatur nachempfundenen Erzählung „Camino road“, die 1994 publiziert wurde und in der Green die Tradition des „road novel“ fortschreibt. Neben Traumprotokollen, die in der Manier der Surrealisten aufgezeichnet wurden, finden sich Reiseberichte, in denen Green die Perspektive des reisenden, männlichen Bohemiens à la Jack Kerouac einnimmt. Sie habe sich damals gefragt – so Green im Gespräch mit Wood und Tillman –, was wäre, wenn eine Frau in einer solchen Gestalt leben würde.¹⁵¹ Es interessierte sie mithin, was dabei herauskommt, wenn eine schwarze Frau die Position eines Beatnik-Literaten wie Jack Kerouac für sich in Anspruch nimmt. Auch in späteren Arbeiten tauchen regelmäßig Namen von Exilanten, etwa der Name James Baldwins auf, was ein Interesse an Figuren sichtbar macht, die nirgendwo zu Hause sind und mit denen sich der Begriff Heimat von Herkunfts- oder Ursprungsideen lösen und neu definieren lässt. Das Nachdenken über „Identität“ hat Green systematisch von ihrer eigenen Person abgekoppelt und in die künstlerische Annäherung an andere Personen und Orte verlagert.

Sie selbst kultivierte mit ihrem Ausstellungsprojekt „world tour“ (1993) das Bild der reisenden Künstlerin, die immer „on the road“ ist und sich in jeder Stadt neu einrichtet. Versuche, sie einer ursprünglichen Gemeinschaft zuzuordnen, mussten allein an diesen

¹⁵⁰ Vgl. Gespräch zwischen Renée Green, Lynne Tillman und Joe Wood, in: Ausst.-Kat. Renée Green (2001), S. 120.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 113.

unterschiedlichen, temporären Zugehörigkeiten scheitern. Mit Hilfe eines dichten Gewebes aus Orten und Beziehungen wurden eindeutige Zuschreibungen ausgehebelt.

In einem Fall gelang es Green, die übliche Wahrnehmungsrichtung umzukehren und den weißen männlichen Theoretiker in der Person Diedrich Diederichsens zum Gegenstand ihrer ethnografischen Studie zu machen. Für „Import/Export Funk Office (1992-94)“ hatte Green Diederichsen als Akteur und Material verwendet: In zahlreichen per Video aufgezeichneten Interviews führte er Gespräche mit Musikern und Theoretikern über schwarze Musikproduktion und weiße Rezeption. In der Abteilung „Collectanea“ dieser an Broodthaers erinnernden Musealisierung wurden Ausschnitte seiner Büchersammlung wie Relikte eines fremden Stammes auf einem Metallregal präsentiert. Diese Bücher zu den Themen afrikanische Diaspora, Boheme und Subkultur ergänzte Green allerdings durch Bücher aus ihrem eigenen Bestand. Diese Mischung beweist, dass vermeintlich unterschiedliche „Identitäten“ – die einer schwarzen Künstlerin und die eines weißen Theoretikers – durchaus dieselben Interessen hervorbringen können, dass „Identität“ und „Interesse“ mithin nicht deckungsgleich sind. Auch in diesem Fall ließ Green die Übergänge zwischen ihrer eigenen Person und einer anderen durchlässig werden, wie um die Wahrnehmung ihres „Selbst“ zu verkomplizieren und den Betrachter an dieser Stelle mit einem dichten Geflecht aus Bedeutungen und Beziehungen zu konfrontieren.

Das Besondere an dieser Form der künstlerischen Aneignung ist darin zu sehen, dass darin nicht etwa das verkürzte, also uneigentliche Bild Greens durch ein eigentliches, vermeintlich wahres ersetzt wird. Green hält dem falschen Bild kein wahres entgegen, sondern arbeitet mit der existierenden, verfälschenden Wahrnehmung: Das ist ihr Ausgangspunkt. In Anlehnung an den Philosophen Giorgio Agamben könnte dies als „Enteignung aneignen“ bezeichnet werden.¹⁵² In seinem Buch „Mittel ohne Zweck“ hat er diesen Ansatz zu bedenken gegeben und damit die Möglichkeit umschrieben, dass sich der Mensch sein geschichtliches Sein, seine Uneigentlichkeit selbst aneignet. Das Nicht-über-sich-selbst-Verfügen wäre in dieser Perspektive ein nicht rückgängig zu machender Status quo. Besser, man setzt hier an und macht sich diese Enteignung zueigen, arbeitet mit ihr. Doch das, was man auf diese Weise aneignet, wird einem uneigentlich bleiben. Genau das hat Green am demonstrativsten mit ihrem Text „I Won't Play Other to Your Same“ getan: sich dem Reduziertwerden auf das

¹⁵² Giorgio Agamben: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg/Berlin 2001, S. 106-107.

Andere – einer spezifischen Form von Enteignung – verweigern und versuchen, Kontrolle darüber zu gewinnen.

Auch ihre Vorliebe für konzeptuelle und minimalistische Formensprachen lässt sich als Wiederaneignung des Enteigneten begreifen. Bevorzugt angeeignet werden schließlich Gestaltungsmittel, die nicht nur zeitlich in weiter Ferne liegen, sondern darüber hinaus einer mehrheitlich durch weiße Männer vertretenen Kunstrichtung „gehören“, wodurch sie einer afro-amerikanischen Künstlerin scheinbar nicht selbstverständlich zur Verfügung stehen. Ob Green den „strukturellen Film“ der sechziger Jahre mit ihrem Film „Some Chance Operations“ (1994) reaktiviert, ob in Anlehnung an Broodthaers auf Ferngläser und Alphabete zurückgegriffen oder die modernistische Figur des Rasters verwendet wird: Diese Aneignungen machen sich etwas zueigen, ohne jemals ganz darüber verfügen zu können. Es gibt sozusagen keine Möglichkeit der nahtlosen Inkorporation und auf Identität bezogen keine Möglichkeit, zu sich selbst zu kommen. Die Inbesitznahme muss notwendig unvollständig bleiben, und die Aneignungsgeste erschöpft sich nicht in ihr. Wenn wie in Greens Ausstellung in der Wiener Secession (1999) die monochrome Wand zum Träger eines Zitats mutiert oder die Figur des Rasters in einer räumlichen Labyrinthstruktur systematisch aufgebrochen wird, dann findet sich dieses vormals Neutralität signalisierende Vokabular des Modernismus in eine Semantik eingespannt, die seine Bedeutung radikal verändert. Künstlerisch anzueignen bedeutet hier, dass sich ein partikulares Interesse einer universellen Kunstsprache bedient, Letztere mit Ersterem konfrontiert. Doch Green stellt das Eigene dem Allgemeinen in einer Art und Weise gegenüber, die das Eigene in ein Beziehungsgeflecht überführt: Es ist nur noch ein Aspekt von vielen. So wenig zweifelhaft es erscheint, dass sich Greens künstlerische Aneignungen einer biografischen Notwendigkeit verdanken, so unangemessen wäre es, sie darin aufgehen zu lassen. Green scheint die Grenze zwischen „Eigentlichem“ und Uneigentlichem stets zu verwischen, um zugleich zu verstehen zu geben, dass ihre Aneignungspraxis situiert ist, aus einer bestimmten Situation hervorgegangen ist. Diese Form der Aneignung entbehrt nicht der existenziellen Notwendigkeit, ohne sich allerdings darin zu erschöpfen.

II.3.5. Aneignung als Einverleibung: Andrea Fraser

Als Höhepunkt aller bisher diskutierten Aneignungspraktiken könnte man jene aneignende „Einverleibung“ des kanonisierten Künstlers ansehen, welche die amerikanische Konzeptkünstlerin Andrea Fraser in einer Performance in der Galerie Nagel im Sommer 2001 vorführte.¹⁵³ Anlässlich ihrer Ausstellungseröffnung trat Fraser als Martin Kippenberger auf und rezitierte eine Rede von ihm. Der Kontrast zwischen der Künstlerin Andrea Fraser und ihrem angeeigneten „Gegenstand“ – dem verstorbenen Künstler Martin Kippenberger – hätte nicht größer sein können: Auf der einen Seite die junge amerikanische Künstlerin, die in dem Ruf steht, eine radikale Vertreterin der Konzeptkunst, institutionskritisch und produktfeindlich zu sein, und auf der anderen Seite der 1996 verstorbene, charismatische Meta-Künstler, der im Zentrum des Kunstbetriebs agierte und Bilder, Objekte und Ausstellungen in großer Menge produzierte.¹⁵⁴ Frasers Performance hatte jedoch den doppelten Vorteil, dass sie diese Kluft spürbar machte und zugleich die gängige Polarisierung unterlief. Ähnlich wie schon bei Levine erschien auch hier der angeeignete Gegenstand (der Künstler Martin Kippenberger) in neuem Licht.

Der Gedanke, dass zwischen Fraser und Kippenberger unverhoffte Parallelen und künstlerische Gemeinsamkeiten bestehen könnten, drängte sich den Zuschauern dieser Performance allein dadurch auf, dass Fraser als Kippenberger auftrat, seine ausladenden Gesten imitierte und ihn sich dadurch körperlich einverleibte. Das institutionskritische Potenzial, welches Kippenbergers berüchtigte Reden ohnehin gehabt haben, kam auf diese Weise voll zur Geltung. Gefürchtet waren seine in der Regel bei festlichen Anlässen gehaltenen Ansprachen vor allem deshalb, weil sie auf das Verdrängte und Unausgesprochene des Kunstbetriebs zielten, unterschwellige Hierarchien beim Namen nannten und gezielt verletzten. Insofern ist es gar nicht überraschend, dass Fraser sich nach ihren Untersuchungen über Kunstvereine, Museen und Privatsammlungen nun dem Phänomen Kippenberger zuwandte, zumal er selbst zu seinen Lebzeiten institutionskritischen Ansätzen gegenüber

¹⁵³ Vgl. Isabelle Graw: „I love Kippenberger“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 43, September 2001, S. 156-160.

¹⁵⁴ Vgl. zum Thema Andrea Fraser und der Institutionskritik: Christian Kravagna: „Von der institutionellen Kritik zur Ästhetik der Verwaltung“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 19, August 1995, S. 139-142. Vgl. zur Erinnerung an Martin Kippenberger: Isabelle Graw, „Der Komplex Kippenberger. Interviews mit Gisela Capitain, Albert Oehlen, Ursula Böckler, Merlin Carpenter, Roberto Ohrt, Jutta Koether, Thomas Grässlin, Michael Krebber, Veit Loers, Jörg Schlick und Heimo Zobernig“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 26, Juni 1997, S. 45-73.

mindestens ebenso aufgeschlossen war wie die Institutionen, die Fraser in den neunziger Jahren zu einer „Untersuchung“ einluden.¹⁵⁵

Fraser hat in ihren institutionsbezogenen Aktionen und Befragungen die durch Künstler/innen wie Hans Haacke oder Adrian Piper geprägte Tradition der „institutional critique“ weitergeführt – sei es, dass sie Mitarbeiterbefragungen für ihre Ausstellung in der Wiener „Generali Foundation“ (1995) durchführte und in einem „Report“ veröffentlichte oder dass sie den Vorstand des Münchner Kunstvereins zum Forschungsgegenstand erklärte („Eine Gesellschaft des Geschmacks“, 1993). Am beeindruckendsten waren jedoch ihre Videoperformances, etwa „The Public Life of Art. The Museum“ (1988). Fraser trat hier als unentwegt redende, beinahe hysterische Museumsführerin auf, die statt auf Bilder nur auf weiße Wände zeigte. Sowohl zu den Kunstwerken als auch zur Idee des produzierenden Künstlers hatte Fraser seither eine Haltung der skeptischen Distanz kultiviert. Wie würde sie sich nun der Kunst bejahenden Instanz Kippenberger annähern? Statt in ihrer Performance als Kippenberger nahtlos in dessen Rolle zu schlüpfen, was nicht zuletzt an Frasers „schmalere“ physischer Konstitution gescheitert wäre, trat der Abstand zwischen den beiden Künstler-Entwürfen deutlich zu Tage. Fraser nahm zwar den Platz von Kippenberger ein, was ein für Kippenberger typischer Anzug im Stil der achtziger Jahre mit weißem Hemd signalisierte, doch in dieser Uniform wirkte sie auch ein wenig verloren. Ebenso wenig überzeugen konnte ihr Versuch, die typischen Kippenberger-Gesten zu imitieren. Unverkennbar war es Fraser, die sich hier große Mühe gab, Kippenberger zu spielen. Doch gerade in der Unerträglichkeit dieser Kluft lag das *Anmaßende* der Aktion, das in diesem Abstand quasi spürbar wurde.

Offenbar hatte man es hier mit einem besonders weit reichenden Fall von Aneignung zu tun, bei dem die aneignende Künstlerin an die Stelle ihres Gegenstands tritt, der seinerseits kunstbetriebliche Autorität besitzt – eine Aneignung, die auch in diesem Fall auf Ersetzung zielt *und* verändernd auf die angeeignete Vorgabe einwirkt. An Judith Butler und ihre Überlegungen zum Thema Aneignung, Wiederholung und Reartikulation anknüpfend, könnte man von einer „Politik der Aneignung“ sprechen – ein Ausdruck, der für Frasers künstlerische

¹⁵⁵ Vgl. zu Kippenbergers Aufgeschlossenheit für Fraser und andere „amerikanische Frauen“: Jutta Koether: „Man muss was aushalten können.“ Ein Interview mit Martin Kippenberger“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 3, Sommer 1993, S. 81-95, hier: S. 82: Kippenberger: „Kunst wird ja nicht mehr gemacht, sondern nur betrachtet. Die amerikanischen Frauen etwa sind darin Spezialisten. Von Holzer, Kruger, Lawler bis Fraser. Die gucken sich Kunst an und arbeiten darüber, und das ist die Kunst von heute.“

Vorgehensweise nicht zu hoch gegriffen scheint.¹⁵⁶ Für Butler war Althusser's Begriff der Anrufung der Ausgangspunkt für die Frage, ob es möglich sei, sich diese Anrufung (also das Gesetz) wiederholend anzueignen und sich seinem festlegenden Charakter dadurch zu entziehen. Am Ende ihrer detaillierten Auseinandersetzung mit dem viel gedeuteten Film „Paris is Burning“ kam sie zu dem Schluss, dass Neu-Inszenierungen und Re-Artikulationen innerhalb dieser Aneignungsprozesse durchaus möglich sind. Und in einer solchen Reartikulation von (künstlerischer) Identität ist auch die Pointe von Frasers Performance zu sehen. Sie geht jedoch noch einen Schritt weiter und zeigt die Risiken auf, welche mit dieser buchstäblichen und körperlichen Aneignung einer Norm verbunden sind. Der langfristige Erfolg einer solchen Reartikulation ist nämlich keineswegs gesichert. Und sie hat ihren Preis.

Nichts konnte die Risiken dieser auf Ersetzung und Reartikulation zielenden Aneignung besser illustrieren als die Tatsache, dass Fraser in ihrer Performance die lange Rede Kippenbergers in gebrochenem Deutsch vortrug. Seine Rede wirkte dadurch nicht nur entstellt und verfremdet, sondern schien gänzlich neu gefasst. Besser hätte man das in jeder Aneignung einer hegemonialen Macht mitschwingende Moment von Anmaßung nicht demonstrieren können. Besonders weit reichend ist der hier vorliegende Fall von Aneignung auch insofern, als in ihm ein anderer Platz eingenommen und somit symbolisch besetzt und eingefordert wird – ein Platz, der darüber hinaus für eine Künstlerin wie Andrea Fraser eigentlich nicht vorgesehen ist. Dass es alles andere als einfach ist, einen anderen Platz anzueignen und dabei für sich zu reklamieren, konnte man auch an den eher betretenen ersten Reaktionen des Publikums auf diese Performance ablesen. Die meisten der Anwesenden blickten peinlich berührt zu Boden oder hofften insgeheim, dass es bald vorbei sein möge.¹⁵⁷ Erst nachdem Fraser ihre Hartnäckigkeit unter Beweis gestellt und einen Kippenberger-Witz überzeugend nachgespielt hatte, machte sich Erleichterung und richtiggehende Heiterkeit breit. Man begann, Fraser diese Anmaßung zuzugestehen, auch weil überzogene Ansprüche dieser Art wahrscheinlich ganz im Sinne Kippenbergers gewesen wären, der seinerseits gerne gegen Sakrilege verstieß. Auch besteht bei einer Performance schon genrebedingt nicht die Gefahr, dass der in ihr erhobene Anspruch ewig währen wird. Sie geht schließlich vorüber. Man kann somit davon ausgehen, dass sich der in ihr erhobene Anspruch bald wieder verflüchtigt.

¹⁵⁶ Vgl. Judith Butler: „Gender is Burning. Fragen der Aneignung und Subversion“, in: Dies.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin 1995, S. 163-188.

¹⁵⁷ Vgl. Graw (2001b).

Wie um ihrer Forderung nach einem anderen Platz Nachdruck zu verleihen, hatte Fraser aber auch Bilder gemalt und parallel zu ihrer Performance ausgestellt – monochrome, kleinformatische Leinwände, die mit grauen, breiten Strichen horizontal „zugemalt“ worden waren. Als „ernsthafte“ Malerei ließen sich diese Zeichen für Malerei nicht lesen, eher schon als konzeptueller Kommentar zum Thema Malerei. Diese Bilder brachen noch mit einem anderen Klischee – dem der rein diskursiv arbeitenden Künstlerin Andrea Fraser, die niemals ein Bild malen würde. Derartige Stereotypen sind bekanntlich erstaunlich zäh, zumal dann, wenn es einige Anhaltspunkte für sie gibt. Wer sie herausfordert, geht das Risiko ein, in die Grenzen seiner ursprünglichen Tätigkeit verwiesen zu werden. Fraser setzte sich der Möglichkeit aus, nicht ernst genommen oder verlacht zu werden. Bei dieser „Politik der Aneignung“ stand nichts Geringeres als Frasers künstlerische Existenz auf dem Spiel.

Am gelungensten schien diese Performance immer dann zu sein, wenn im Aneignungsprozess selbst der angeeignete Gegenstand mit dem aneignenden, künstlerischen Verfahren zusammenfiel. Tatsächlich hatte man für einen kurzen Moment den Eindruck, es nicht mehr mit Fraser, sondern mit einer Reinkarnation Kippenbergers zu tun zu haben: Fraser war zu Kippenberger mutiert, und dieser Effekt steht genau für jenen Moment, in dem das künstlerische Verfahren – Frasers Rezitation der Rede Kippenbergers – und sein Gegenstand – die Rede Kippenbergers – eins werden. Nur: Sind diesen einverleibenden Aneignungen eigentlich keine Grenzen gesetzt?

II.3.6. Aneignung als künstlerische Form der sozialen Integration: Cosima von Bonin

Seit den neunziger Jahren dominiert das Modell des Künstler/Kurators: kuratierende Künstler/innen, die andere einbeziehen sowie fremdes Material in ihre Ausstellungen integrieren. Als eine frühe Vertreterin dieser auf Integration ausgerichteten Aneignung wäre Cosima von Bonin zu nennen: Jede ihrer Ausstellungen handelt von der Eingemeindung anderer, wobei diese Integration gleichermaßen deren Unterstützung für ihr Projekt signalisiert, wie die jeweils Beteiligten umgekehrt natürlich auch profitieren, nicht zuletzt, indem sie öffentliche Aufmerksamkeit genießen. Das Spektrum der aneignenden Verfahren reicht dabei vom expliziten Verweis auf befreundete Künstler/innen, etwa in den Stoffpilzen und „Gattern“, die deren Namen tragen, über buchstäbliche Zusammenarbeit, wie bei den gemeinsamen Filmen mit Kai Althoff, bis hin zur richtiggehenden Übernahme einer anderen Arbeit, dem „Feldzentrum“ von Nils Norman beispielsweise, das in ihrer Braunschweiger Ausstellung „The Cousins“ (2000) prominent im Eingangsbereich platziert worden war.¹⁵⁸

Diese integrierende Form der Aneignung kann bei von Bonin nicht nur unterschiedliche Formen, sondern auch unterschiedliche Ausmaße annehmen. Besteht doch ein Unterschied zwischen suggerierten Beziehungen und der vollständigen Integration eines ganzen Werkkomplexes. In ihrer Hamburger Ausstellung „Bruder Poul sticht in See“ (Kunstverein in Hamburg, 2001) wurde der verstorbene dänische Maler Poul Gernes sozusagen posthum zum Bruder im Sinne eines „Bruders im Geiste“ erklärt und auf diese Weise in die künstlerische „Familie“ aufgenommen. Das heißt, er gehörte jetzt zum engeren Kreis um Cosima von Bonin, der wie eine Patchworkfamilie inklusive Adoptionen, Abspaltungen und Verwerfungen funktioniert. Dass Gernes als Familienmitglied aufgenommen wurde, ließ die Präsentation seiner Bilder „legitim“ erscheinen – ein ganzer Werkkomplex von Poul Gernes nahm eine große Wandfläche der Ausstellung ein. Die Natur dieser Aneignungsbeziehung ist jedoch – wie so oft – relativ kompliziert. Kaum auseinander halten lässt sich nämlich, wer hier von wem profitiert. Zweifellos hat sich von Bonin die Rolle der „Entdeckerin“ gesichert, die ihre Ausstellung einmal mehr für die Würdigung eines anderen Künstlers nutzt. Bereits 1991 hatte sie diese Form der Hommage auf die Spitze getrieben und ihren Ausstellungstermin in der Galerie Nagel der mittlerweile verstorbenen Künstlerin Ingeborg Gabriel zur Verfügung gestellt – wieder handelte es sich um eine öffentlich ausgesprochene

¹⁵⁸ Zu ihrer integrativen Methode vgl. auch Diedrich Diederichsen: „Die Blumen desjenigen, das aber auch nicht böse ist“, in: Ausst.-Kat. Cosima von Bonin (2000), S. 9-15.

Empfehlung. Auch die Hommage an Poul Gernes trug zur institutionellen Anerkennung dieses in Deutschland weitgehend unbekanntem Künstlers bei – und dies konnte eigentlich nur im Sinne seiner Anhänger/innen sein. Freilich wurden die psychedelisch-pophaften Zielscheibenbilder von Gernes zu den Bedingungen Cosima von Bonins gezeigt – sie blieben zunächst an einen Rahmen gebunden, der ihren Namen trägt. Ebenso könnte man bei den Zeichnungen von Ingeborg Gabriel fragen, inwieweit diese durch den äußeren Rahmen dominiert wurden. Doch ihre Rezeptionsgeschichte beweist, dass die damals von Cosima von Bonin „erzwungene“ Ausstellung einen Stein ins Rollen brachte: Die Zeichnungen von Ingeborg Gabriel wurden seither auch in zahlreichen anderen Institutionen gezeigt.

Aneignung ist bei von Bonin vor allem eine Methode, mit der soziale Kontexte hergestellt werden. Das gesamte Fürsprecher- und Lobbysystem der Künstlerin kann hier zum Material werden. So zeigt jeder ihrer Filme beispielsweise die jeweils für einen bestimmten Zeitraum relevanten sozialen Zusammenhänge – für den Film „Die fröhliche Wallfahrt“ (1991) war dies das Umfeld der Galerie Nagel, für die zwei folgenden Filme „Geschworen hat sich’s damals leicht“ (1995) und „30 millions d’amis“ (1996) die enge Zusammenarbeit mit Kai Althoff und ihre Partnerschaft mit Michael Krebber. Diese sozialen Beziehungsgeflechte werden nicht etwa nur abgebildet, sondern neu angeordnet. Die Schauspieler spielen sich selbst in ihrer Funktion als Mitglied einer Szene, und sie spielen zugleich eine Rolle. Als Unterstützungsgemeinschaften haben sie aber auch ein Echo in den Kunstobjekten. Aus Taschentüchern oder Stoffresten zusammengenähte Stoffbilder, die sich regelmäßig in von Bonins Ausstellungen finden, geben beispielsweise mit ihren eigentümlichen Farb- und Musterkombinationen und deutlicher noch mit hervorblitzenden Marken wie Burberry, Hermes oder dem Signet von Marks & Spencer zu verstehen, dass sie aus so subjektiven wie gemeinsam entwickelten geschmacklichen Vorlieben, Geheimsprachen und Spezialcodes resultieren. Sie sind verlängerte Geschmacksurteile, die per definitionem subjektiv und nicht für jeden (also nur für wenige) nachvollziehbar sind. Auf der Ebene der Hängung strahlen von Bonins Installationen ebenfalls eine Atmosphäre der Geschmackssicherheit aus, die sich aus dem Wissen um die Unterstützung durch andere speist. Den Betrachter/innen wird auf diese Weise Evidenz suggeriert, so als könne es gar nicht anders sein.

Während dieses unterstützende Soziale in den Objekten selbst eher latent spürbar wird, tritt es bei Titeln, Einladungskarten oder Katalogbeiträgen umso deutlicher hervor. Dort werden die Namen der befreundeten Akteure bekannt gegeben. In ihrer Ausstellung im Hamburger

Kunstverein (2001) nahm diese Bekanntmachung die Form einer Wandmalerei an, in der die kommenden Veranstaltungen sowie die Namen der involvierten Personen handschriftlich angekündigt und künstlerisch eingearbeitet wurden. Ein Netzwerk von Freunden und Bekannten schien hier gleichermaßen vorausgesetzt wie behauptet und konstruiert zu werden. So hoch der imaginäre Anteil solcher Gemeinschaften auch sein mag, haben sie doch den nicht zu leugnenden Vorteil, dass in ihnen bestimmte Überzeugungen, Meinungen und Geschmacksurteile zunächst *intern* zirkulieren. Eine Art Geheimwissen entsteht, das zu schwer zu vermitteln ist, als dass es sofort in die Hände von Kuratoren geraten könnte. Gerade die frühen Ausstellungen von Bonins, etwa das verschlungene Weizenfeld „Löwe im Bonsaiwald“ (1998), zehrten von diesem nicht preisgegebenen, geheimen Rest. Zwar konnte man die eigentümlich durch die Galerie laufenden Feldwege formal mit Paul Theks Holzsteg, der von hohen Weidenbüscheln flankiert wird, in Verbindung bringen („Jack’s Procession: What’s going on here?“, 1978-79). Nur ließen sich Bonins Fundstücke – etwa ein Kürbis in einem „Zelt“ aus Bambuszweigen – kaum symbolisch entschlüsseln. Der Grund dafür, warum diese und nicht andere Objekte verwendet worden waren, schien weder in ihrer Symbolik, noch in einer anderen intrinsischen Qualität zu liegen. Man sah sich sozusagen vor vollendete Tatsachen gestellt und wurde zugleich mit dem Ergebnis einer „Guttheißung“ konfrontiert, eines Werturteils, welches woanders getroffen worden und nicht unbedingt einsichtig war. Dieses Werturteil ging der künstlerischen Aneignung voraus.

Der Vorwurf gegen Bonin lautete denn auch bis in die späten neunziger Jahre hinein, ihre Arbeit sei zu „hermetisch“ oder „selbstbezüglich“.¹⁵⁹ Hermetik war dabei nur ein anderer Ausdruck für ein die Betrachter/innen beschleichendes, untrügliches Gefühl, hier nicht dazu zu gehören. Statt sich jedoch an diesem Modell künstlerischer Autonomie zu freuen, bei dem sich der Sonderstatus der Kunst auf der Ebene eines relativ autonom funktionierenden Sozialen manifestiert, verlangte man mehr Nachvollziehbarkeit, Interpretationsschlüssel oder zumindest ein paar eindeutige Informationen oder die Preisgabe der Intentionen. Doch von Bonin streckt die Hand nur aus, um sie gleich wieder zurückzuziehen – eine Gemeinschaftsausstellung mit Kai Althoff vermag dieses Changieren zwischen Integration und Blockade perfekt zu illustrieren. Sie hieß „Hast Du heute Zeit – Ich aber nicht“ (1995) und lockte mit einer Interaktion verheißenden Bar. Doch die Hoffnung auf Kommunikation oder Austausch wurde durch das seltsame Verhalten ihrer Betreiber, die große Stoffhüte

¹⁵⁹ Vgl. hierzu Franz Schubert / Axel Stockburger: „Das wandernde Wohnzimmer“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 21, März 1996, S. 203-204.

trugen und sich in einer Art Privatsprache miteinander verständigten, gleich wieder zerstört. Wer auf erklärende Worte hoffte, sah sich ebenfalls zurückgewiesen. Schon den bloßen Augenkontakt schienen die Künstler zu verweigern. Zurück blieb vor allem der Eindruck einer engen und vertrauten Zusammenarbeit zwischen von Bonin und Althoff.

Doch die zum künstlerischen Prinzip erhobene Zusammenarbeit sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass jede dieser Kooperationen in bestimmte *ästhetische* Prinzipien eingelassen ist. Bei von Bonin sind künstlerische Arbeiten in demselben Maße Ausdruck einer integrativ ausgerichteten künstlerischen Aneignung, wie sie dieses Aneignungsverhältnis auch ästhetisch ausgestalten. Ihre besondere künstlerische Vorgehensweise ließe sich als buchstäbliches „Aufweichen“ jener Konventionen beschreiben, die in einem bestimmten Segment des Kunstbetriebs zu einem gewissen Zeitpunkt Gültigkeit beanspruchen. In einer Rezeptionsgeschichte, die sich in ihrer Mehrheit auf den „interaktiven“ oder „partizipatorischen“ Charakter ihrer Arbeit eingeschworen hat, wurde dieser Aspekt bislang übersehen. Wenn sich von Bonin beispielsweise regelmäßig auf die berühmten Stäbe von André Cadere bezieht, dann in einer besonderen Weise und zwar mit weichen, an der Wand lehrenden oder auf dem Boden liegenden Stäben aus Schaumstoff, die mit unterschiedlich gefärbten Waffelstoff überzogen wurden. Dem Markenzeichen von Cadere wird mit Hilfe dieses aneignenden Verfahrens eine Wende ins Schlappe gegeben. Tatsächlich sehen diese Stäbe bei von Bonin so aus, als würden sie jeden Moment in sich zusammensinken. Sie wirken überaus melancholisch und scheinen die Tradition nur zu zitieren, um ihren Verlust zu betauern.

Auch von Bonins bekannte Stoffbilder stehen für diese Form der aufweichenden, die Konvention aushöhlenden Aneignung, bei der der angeeignete Gegenstand seine Konturen verliert. So bringen beispielweise demonstrativ aneinandergenähte Männertaschentücher die feministisch motivierten Patchwork-Collagen von Miriam Shapiro ins Spiel, ohne dass damit eine vergleichbare Emphase für Weiblichkeit oder Handarbeit verbunden wäre. Dies signalisieren die männlichen Accessoires auf spielerische Weise. In von Bonins Hinwendung zum Stoffbild wird aber auch der Tatsache Rechnung getragen, dass es sich hier um ein Verfahren handelt, das unweigerlich auch Namen wie Polke oder Palermo aufruft. Wenn von Bonins Stoffbilder eigentümlich krumm an den Rändern verlaufen, dann ist dies weniger als Kult weiblicher Handarbeit zu lesen, denn als eine die Tradition „Stoffbild“ aushöhlende und zugleich von ihr profitierende Geste. Manchmal schlagen die Tücher sogar Beulen,

gelegentlich denkt man, sie würden sich von der Wand lösen. Kein Zweifel: Kunsthistorisch nobilitierte Vorgaben wie „Polke“ oder „Palermo“ werden hier in einer Weise angeeignet, die sie zugleich ins Schwanken bringt. Ein solches „Herunterkochen“ des Vorbilds setzt jedoch auch eine starke Ausgangsbasis voraus – wer derart liebevoll-respektlos mit Heroen der modernen Kunstgeschichte verfährt, stellt seine eigene Souveränität unter Beweis. Als eine Schwächung oder Aufweichung der Konvention „Objekt“ lassen sich im Übrigen auch die mittlerweile zum Markenzeichen von Bonins avancierten Stoffpilze verstehen – mit Stoff bezogene Pilz-Objekte aus Schaumstoff, die leicht geknickt wirken, so als würden sie bald in sich zusammensacken. Für die ebenfalls mit Stoff bezogenen „Gatter“ aus Schaumstoff gilt ebenfalls, dass in ihnen das modernistische Rastermotiv buchstäblich auf wackeligen Beinen steht. Und der modernistische Sockel hat bei von Bonin seine Autorität vollständig eingebüßt – stehen doch die Pilze in letzter Zeit häufig auf dünnen „Untersetzern“ aus Plastik und stufen sie so den Sockel zum kleinbürgerlichen Haushaltsgegenstand zurück.

Je deutlicher diese „aushöhlende“ Form der Anverwandlung als Methode der Aneignung in den letzten Jahren erkennbar wurde, desto aufgeschlossener zeigte sich der zuvor noch eher reservierte Kunstbetrieb. Man begann, von Bonin in die Tradition von George Brecht oder Claes Oldenburg zu stellen, wobei ihre monumentalen Bikini-Lappen tatsächlich an die vergrößernde und zugleich Form auflösende Methode Oldenburgs erinnern.¹⁶⁰ Bonin reagierte auf dieses Wohlwollen, indem sie die Forderungen des Kunstmarkts quasi übererfüllte und nahezu penetrant Stoffpilze – ihr Markenzeichen - produzierte, die zeitweise in keiner Ausstellung fehlen durften. Und je mehr ihr eigenwilliges Verfahren auf eine integrative, partizipatorische Methode verkürzt wurde, desto forcierter wirken die Gemeinschaften, die in ihren Filmen inszeniert wurden. Eine Tanzszene aus „Alles Roger Commander“ (2001) lässt beispielsweise nichts an Steifheit zu wünschen übrig – hier hat sich eine Gruppe von Leuten, ausschließlich Freunde und Bekannte von Bonins, offensichtlich dazu bereit erklärt, mit ihr zusammen ein paar Grundpositionen des Ballett einzustudieren. Diese Tanzszene wird jedoch mehrfach auf geradezu zermürbende Weise wiederholt und man spürt dabei förmlich, wie wenig zwischen den Beteiligten passiert. Allein ihre Bereitschaft mitzumachen scheint sie zu einen. Das sichtlich Erzwungene dieser Gruppierung ist aber auch ein treffendes Bild für das Vorübergehende jeder künstlerischen Gemeinschaft – irgendwann zerfällt sie notgedrungen.

¹⁶⁰ Vgl. Anke Kempkes: „Interpretation und Sensibilität“, in: Ausst.-Kat. Cosima von Bonin (2000), S. 26-45.

An diesem Punkt stellt sich jedoch die Frage, inwieweit nicht auch das Modell einer integrativen Form der Aneignung an sein Ende gekommen sein könnte? Noch zu Beginn der neunziger Jahre hatten zahlreiche Künstler/innen aus Warhol und den Künstler-Kooperativen der siebziger Jahre die Konsequenz gezogen, dass künstlerische Produktion primär darauf hinauslaufen müsse, andere mit einzubeziehen, mithin eine soziale Form der Aneignung zu betreiben. Auch von Bonin hatte künstlerische Kompetenz als erweiterte, in erster Linie soziale praktiziert, und sie entwickelte ein außerordentliches Gespür für das jeweils zu Integrierende. Nur gehört dieses „Gespür“ mittlerweile eben auch zu den Qualitäten, die jedem erfolgreichen Popstar nachgesagt werden: Madonna oder Björk wird stets zu Gute gehalten, dass sie die richtigen Leute zum richtigen Zeitpunkt zu Mitarbeitern erklären würden. Kein Mensch glaubt heute noch an den aus sich heraus schaffenden Künstler – kreativ zu sein heißt, zu kooperieren. Eine Kunst, die auf Kooperationen setzt, spielt diesem Konsens natürlich zu, zumal Kooperationsbereitschaft ja zu den im aktuellen Stadium des Kapitalismus höchstangesehenen Eigenschaften gehört. Die Uhr zurückzudrehen und auf den einer inneren Eingebung folgenden Künstler zu setzen, ist indes auch keine Lösung und käme nur einer hoffnungslos nostalgischen Haltung gleich. Weitaus vielversprechender erscheint es hingegen, sich mit der Kehrseite dieser Verpflichtung auf Kooperation auseinander zu setzen. Was bringt sie mit sich? Neue Konkurrenzverhältnisse sowie ungeahnte Ausmaße an Eifersuchts- und Rivalitätsgefühlen. Gerade in ihren letzten, in Kooperation mit Kai Althoff entstandenen Filmen hat Cosima von Bonin diese zwischenmenschlichen Dramen, die aus dem Zwang zur Kooperation resultieren, aufgeführt beziehungsweise aufführen lassen. Die Beteiligten zermürben sich nur noch gegenseitig, machen sich fertig. Eine gewisse Verzweiflung ist aber auch ihren letzten Ausstellungen anzumerken – sie wirken gleichermaßen selbstbewusst, wie sie Ratlosigkeit verströmen. Im Hamburger Kunstverein (2001) war beispielsweise die Hälfte des Ausstellungsraums leer geblieben. Dafür lag an seinem Ende ein makellostes, weiß glänzendes, gekipptes Segelboot. Auf ein lustloses Achselzucken schien eine überaus Raum greifende, skulpturale Geste zu folgen. Eine derart bewusst gesetzte Leerfläche kann sich jedoch nur leisten, wer sich von einem Konsens getragen weiß. Dies war bei Cosima von Bonin der Fall. Sie galt zu diesem Zeitpunkt als eine der vielversprechendsten Künstlerinnen, und aufgrund dieses Status konnte sie ihrem Publikum einen zu weiten Teilen leer stehenden Raum zumuten.

Anhand des Beispiels Bonin sollte aber auch deutlich geworden sein, dass es zum Verständnis zeitgenössischer künstlerischer Praktiken ihrer Kontextualisierung bedarf. Dies gilt umso

mehr für die in ihnen zum Tragen kommenden Aneignungsprozesse, die ja zu etwas in Beziehung treten, das seinen Ort und seine Zeit hat. Und das wiederum macht es erforderlich, Aneignungspraktiken zu situieren und zu *verorten*. Mit anderen Worten: Will man zeitgenössische Kunst einschätzen, und zwar in einer ihr angemessenen Weise, dann kommt man um die Auseinandersetzung mit diesen Orten nicht herum, Orte, die im Folgenden „Machtpole“ genannt werden.

III. ORTE DER ANEIGNUNG – DIE BEDEUTUNG VON KUNSTZENTREN

III.1. Kunstzentren als „Machtpole“

Die großen westlichen Kunstzentren des 20. Jahrhunderts waren immer auch Großstädte, die eine dominierende Stellung besaßen: zuerst Paris, das nach dem Zweiten Weltkrieg von New York abgelöst wurde, aber auch Städte wie Wien oder München spielten zeitweilig die Rolle eines relevanten Kunstzentrums. Solche Städte weisen die Charakteristik eines Zentrums schon deshalb auf, weil sie über verdichtete Kommunikationsnetze und weitreichende Kontakte verfügen. Geht man also von Städten als Zentren aus, dann kommt man nicht umhin, eine Vielzahl solcher Zentren mit entsprechenden Peripherien anzuerkennen.¹⁶¹ Nachdem New York bis in die achtziger Jahre hinein nicht nur auf der Ebene der Kunstproduktion, sondern auch im Hinblick auf die Vermarktung von Gegenwartskunst absolute Vormachtstellung besaß, entwickelte sich London in den neunziger Jahren zu einer künstlerischen und ökonomischen Alternative. In Deutschland blieb das Kunstmonopol des Rheinlands über Jahrzehnte hinweg unangefochten. Erst mit der Ernennung Berlins zur Hauptstadt kam Bewegung in diese Situation: In Berlin wird nun versucht, den Kunstzentren Düsseldorf und Köln ihren Rang als Zentrum künstlerischer Produktion und Distribution abzulaufen. Gemessen an der hohen Anzahl junger Künstler/innen, die derzeit nach Absolvierung der Kunstakademie zielstrebig nach Berlin ziehen, dürften die Chancen für diese Stadt augenblicklich gar nicht so schlecht stehen.

Städte, die wie Berlin oder New York die Aura eines westlichen Kunstzentrums besitzen, lassen sich in Anlehnung an Klaus Theweleit als „Machtpole“ bezeichnen. Mit „Machtpolen“ sind bei Theweleit Orte politischer Macht gemeint, wobei sich der von der Polis abgeleitete „Pol“ für die Umschreibung der Knotenpunkte städtischer Konzentriertheit besonders gut zu eignen scheint.¹⁶² Pole seien jene Orte, „wo viele Drähte, Straßen und Schienen zusammenlaufen“¹⁶³. Städtische Konzentriertheit und Machtverdichtung ist auch für Kunstzentren charakteristisch, wo sich Galeristen, Künstler, Kritiker und Institutionen in

¹⁶¹ Vgl. hierzu Niklas Luhmann: „Zentrum und Peripherie“, in: Ders.: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997, Zweiter Teilband, Kapitel 4-5, S. 669.

¹⁶² Vgl. Klaus Theweleit: „1000 Pole“, in: Ders.: Buch der Könige, Band 1, Orpheus (und) Eurydike, Frankfurt/M. 1988, S. 388-393.

¹⁶³ Ebd., S. 392.

unmittelbarer Nähe zueinander befinden. Anders als bei Theweleit, für den es mehrheitlich Männer waren, die der Verführung der Macht erliegen, werden Machtpole im Kunstbetrieb mindestens ebenso stark von Frauen frequentiert. Frauen sind an diesen Orten nicht nur in großer Zahl anzutreffen, nein, sie gestalten sie auch aktiv mit und besetzen dort zunehmend wichtige Positionen. Gleichwohl kann nicht ausgeschlossen werden, dass Frauen – wie im Übrigen auch Männer – aus diesen Szenarien herausfallen, auf der Strecke bleiben oder ausgegrenzt werden. Der springende Punkt ist, dass sich die Geschlechterverhältnisse am Machtpol grundsätzlich komplizierter gestalten, als es die schlichte These vom Männermonopol nahe legt.

Von Machtpolen im Sinne von Kunstzentren auszugehen, ist aber auch ein theoretisch angreifbarer Vorschlag, der gerade vor dem Hintergrund neuerer globalisierungskritischer Theorien Präzisierung verlangt. Das Konzept „Kunstzentrum“ ist beispielsweise das Gegenteil dessen, wovon Michael Hardt und Antonio Negri in ihrem Buch „Empire“ ausgehen.¹⁶⁴ Ihnen zufolge soll es in einer politischen und ökonomischen Struktur namens „Empire“ aufgrund ihrer netzwerkartigen Organisation kein topografisches Zentrum mehr geben. Die Machtzentren dieses „Empire“ wären an keine geografische Region mehr gebunden. Auf das Kunstsystem lässt sich diese Beschreibung indes kaum übertragen. Nicht nur, dass künstlerische Produktion hier immer noch an bestimmten Orten stattfindet und mithin lokalisierbar ist. Nein, diese Orte haben auch Eigenschaften eines Zentrums herausgebildet: Hier haben sich machtvolle Institutionen und Akteur/innen angesiedelt, die ihrerseits Definitionsmacht ausüben. Macht ist nicht überall und nirgends, wie Hardt und Negri behaupten, sondern verdichtet sich ganz konkret an bestimmten Knotenpunkten. Die völlige Abwesenheit von Empirie in ihrer Studie ist der Preis, den sie für ihre Abkehr vom Zentrum bezahlen. Die Kunstzentren, von denen im Folgenden ausgegangen wird, sind jedoch nicht mehr über ihren Gegensatz zur Peripherie zu definieren. Als Knotenpunkte der Macht verstanden, können diese Zentren durchaus periphere Zonen in ihrem Inneren herausbilden. Kunstzentren wären somit als Grenzorte anzusehen, in denen Zentrales und Peripheres eng beieinander liegen. Ihr Ruf als Zentrum kann ihnen überdies jederzeit streitig gemacht werden.

¹⁶⁴ Michael Hardt / Antonio Negri: „Imperiale Souveränität“, in: Dies.: Empire. Die neue Weltordnung, Frankfurt/M. 2002, S. 195-216.

Was jedoch macht die Autorität eines Kunstzentrums aus – warum halten sich so viele Künstler/innen in ihm auf? Die Funktion eines solchen Knotenpunktes ist in erster Linie darin zu sehen, dass er über Instanzen verfügt, die Anerkennung gewähren oder die Möglichkeit auf Anerkennung in Aussicht stellen. Als solche Instanzen wären Galerien, Museumsinstitutionen, Sammler/innen und Kunstkritiker/innen zu betrachten. Es besteht ein nicht von der Hand zu weisender Zusammenhang zwischen Prozessen der auch institutionell organisierten Anerkennung und der Tatsache, dass diese Anerkennung an speziellen Orten leichter vergeben wird. Anerkennung hat stets eine *situative* Komponente und muss folglich auch topologisch verstanden werden.

Für Künstlerinnen, deren Werk institutionelle Anerkennung erfährt, gilt grundsätzlich, dass sie sich zumindest zeitweilig an einem solchen Ort der Anerkennung respektive am Machtpol aufgehalten haben – typischerweise zu Beginn ihrer Laufbahn. Dementsprechend groß sind die Hoffnungen, die sich an westliche urbane Zentren und deren Kunstszene knüpfen. Eine Bemerkung der Malerin Elaine de Kooning aus dem Jahre 1973 ist symptomatisch für diese Hoffnungen, die bildende Künstlerinnen mit der Großstadt verbinden. In ihrer Antwort auf eine Umfrage der Zeitschrift *Art News*, in der eine Reihe von Künstlerinnen auf die Thesen der feministischen Kunsthistorikerin Linda Nochlin reagierten, äußerte sie indirekt die Überzeugung, dass der Aufenthalt in einer Großstadt den Künstler vor Nichtbeachtung schütze. Solange man sich in einer „bedeutenden“ Stadt aufhalte, würde man mit dem Problem der Vernachlässigung gar nicht erst konfrontiert.¹⁶⁵ Dieses „Problem“ hatte zuvor die feministische Kunsthistorikerin Linda Nochlin in ihrem bahnbrechenden Artikel „Why Have There Been No Great Women Artists?“ aufgeworfen, und ihre Antwort auf diese Frage löste eine anhaltende Kontroverse – speziell unter Künstlerinnen – aus.

Empört reagierte ein Großteil der Künstlerinnen vor allem deshalb, weil Nochlin den historischen Beweis eines institutionell verankerten Sexismus führte. Das Problem waren nämlich, Nochlin zufolge, nicht etwa die Frauen selbst, sondern jene institutionellen Praktiken, die traditionell für ihren Ausschluss sorgten. Für die Herstellung „großer Kunst“ – eine Kategorie, die Nochlin bezeichnenderweise nicht in Zweifel zog –, hätten den Frauen

¹⁶⁵ Elaine de Kooning / Rosalyn Drexler: „Dialogue“, in: *Artnews*, Januar 1971, S. 40-41, S. 62-67. Elaine de Kooning sagt wörtlich: „I think what can make an artist stop is total neglect. And I don't think that's ever the case for artists – men or women – in major cities.“

schlicht die institutionellen Voraussetzungen gefehlt.¹⁶⁶ Derartige Überlegungen mussten vor allem jene Künstlerinnen als Zumutung empfinden, die sich wie Elaine de Kooning im Zentrum des Geschehens aufhielten. Sie hatte stets zum harten Kern der Formation „New York School“ gehört und war eine der sozial aktivsten Künstlerinnen der fünfziger Jahre. Doch ihrer Malerei sollte eine kontinuierliche und dauerhafte institutionelle Anerkennung – einmal abgesehen von gelegentlichen Gruppenausstellungen – versagt bleiben.¹⁶⁷ Dieser prekäre Status vermag zu erklären, warum sie sich in ihrer Antwort auf Nochlin weniger mit deren Thesen auseinander setzte, als das Problem der Nichtbeachtung schlicht von sich zu weisen, so als würde es sie gar nicht betreffen. Statt auf den Punkt der Nichtbeachtung einzugehen, übersprang sie ihn und begab sich auf eine andere Ebene. Ihr Verweis auf die Großstadt implizierte, dass sie selbst als eine in einer westlichen Kunstmetropole lebende Künstlerin mit dem Problem der Nichtbeachtung nicht konfrontiert sei.

Ist die westliche Kunstmetropole demnach eine Art Garantie für Anerkennung? Weit gefehlt. Garantiert ist Anerkennung auch in solchen Kunstzentren nicht, nur ist sie hier zumindest wahrscheinlicher als – sagen wir – auf dem Dorf. Elaine de Koonings Vertrauen auf die Großstadt steht demnach exemplarisch für die hohen Erwartungen, die bildende Künstler/innen seit jeher in unterschiedliche westliche Kunstmetropolen, wie Paris, New York, Köln oder Berlin, gesetzt haben, Städte, die für einen gewissen Zeitraum in dem Ruf eines Kunstzentrums standen. Es hat zwar im letzten Jahrhundert auch zahlreiche Fälle von Landkommunen wie zum Beispiel den Fall „Worpswede“ gegeben – Dörfer, die die Intensivierung der Künstler-Gemeinschaft sowie die Auslagerung ihrer Produktion an einen ruhigen Ort erlauben. Voraussetzung bleibt jedoch auch hier die Existenz einer bereits bestehenden Kunstszene, die die Verbindung zu einem oder mehreren Kunstzentren aufrecht erhält. Der zeitweilige Aufenthalt in diesen Kunstszenen sowie der regelmäßige Austausch mit anderen Künstler/innen scheint denn auch zu den wesentlichen Voraussetzungen künstlerischer Anerkennung zu gehören. Selbst berühmte „Aussteiger“-Künstlerinnen wie Georgia O’Keeffe oder Agnes Martin, die sich zurückzogen haben und deren Einsamkeit zu einer künstlerischen Notwendigkeit erklärt wurde, haben ihren vermeintlichen Rückzug erst

¹⁶⁶ Zu diesem Problem, dass Nochlin die Kategorien von „wahrer Größe“ und „großer Kunst“ nicht in Frage stellt und sie auf Künstlerinnen überträgt, vgl. auch Barbara Paul: „Paradigmenwechsel? Konzeptionen von Weiblichkeit bei Lucy R. Lippard und Linda Nochlin“, in: *Kritische Berichte*, Heft 3, 1998, S. 10-22.

¹⁶⁷ Vgl. hierzu B.H. Friedman: „Elaine de Kooning“, in: *Ausst.-Kat. The Figurative Fifties* (1988), S. 62-64, hier: S. 62: „In those years (the fifties) her being a woman, a writer and part of the rather disparagingly labelled ‘second generation’ distracted many viewers from the work itself.“

nach einer Phase jahrelanger Zugehörigkeit zu einer Kunstszene angetreten. Umgekehrt gibt es natürlich mindestens ebenso viele Beispiele für Künstlerinnen, die zwar als zentrale Akteurinnen einer Szene figurierten und von ihren Kollegen durchaus respektiert wurden, deren künstlerischer Beitrag jedoch keine institutionelle Aufmerksamkeit fand. Die Großstadt ist mithin keine Garantie, die davor schützen würde, dass man langfristig doch unbeachtet bleibt und in Vergessenheit gerät.

III.2. Das Misslingen von Anerkennungsprozessen:

Elaine de Kooning

Speziell bei jenen Künstlerinnen, die sozial sehr aktiv sind, kann man die Beobachtung machen, dass sie aufgrund dieser Auslastung über ihre eigentlich marginale Positionierung und die Probleme ihrer Situation hinwegsehen. Oft legen sie, wie Elaine de Kooning, die Überzeugung an den Tag, sich ohnehin im Zentrum des Geschehens zu befinden, was dann tendenziell mit künstlerischer Bedeutung gleichgesetzt wird. Die Geschichte von Elaine de Kooning ist in dieser Hinsicht recht aufschlussreich. Zwar wurde sie allseits geschätzt, worauf ihre Teilnahme an zahlreichen Gruppenausstellungen der „New York School“, etwa der „9th Street Show“, (1951) oder „Rising Talent“ (1953) hindeutet, und sie war sogar Mitglied des renommierten Künstlerclubs „The Club“. Doch diese soziale Integration lief keineswegs darauf hinaus, dass man ihr auch als Malerin Respekt zollte. Rückblickend betrachtet hätte insbesondere ihre „Faceless Men“-Serie (1949-56) meines Erachtens weit mehr kunstkritische Aufmerksamkeit verdient. Diese expressiv gemalten Porträts unterschiedlicher Männer ihres Umfeldes stellt nämlich ein visuelles Äquivalent zu jenen komplizierten Vorgängen dar, die bei der psychologisierenden Wahrnehmung anderer zusammenspielen. Die dargestellten Figuren wirken in demselben Maße gestisch zugemalt und somit symbolisch abgewehrt, wie die heftigen Bewegungen als ein Prozess der Annäherung verstanden werden können. Auf eigentümliche Weise scheint sich in diesen Porträts, wie dem „Portrait of Frank O’Hara“ von 1963, das existentialistische Thema der Bedrohung durch den Anderen mit dem psychoanalytischen Konzept der Identifikation zu überlagern. Jede malerische Annäherung an die zu porträtierenden männlichen Figuren – Kunstkritiker wie Harold Rosenberg oder Thomas B. Hess waren darunter – ist bei Elaine de Kooning mit der aggressiven Auslöschung dieser Figuren, insbesondere ihrer Gesichter, verbunden.

Auf den ersten Blick sieht es allerdings so aus, als hätten diese Porträts den formalen Prinzipien des Abstrakten Expressionismus die unbedingte Treue gehalten – schließlich weisen sie jede Menge „Drips“ (Farbtropfen), Spuren expressiver Gesten auf. Absichtlich herunterlaufende Farbe war allerdings in den Augen von Clement Greenberg – dem damaligen Kritikerpapst – der Inbegriff eines abzulehnenden malerischen Manierismus.¹⁶⁸ Hinzu kam, dass sich Elaine de Kooning über das von Greenberg verhängte Gesetz der

¹⁶⁸ Vgl. Clement Greenberg: „Nachmalerische Abstraktion“ [1964], in: Karlheinz Lüdeking (Hg.): Clement Greenberg. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam/Dresden 1997, S. 344-352.

Abstraktion mit einem Bekenntnis zur Figuration hinweg gesetzt hat. Vielleicht war es dieser eigentümliche Hang zum Aufbegehren, der ihren institutionellen Aufstieg erschwerte? Schließlich reaktivierte sie zu allem Überfluss noch ein Genre – das Porträt –, welches vollständig in Misskredit geraten war. Selbst ihr berühmter Mann Willem de Kooning vermochte seine Verachtung dafür nicht zu verhehlen: Porträts seien nichts weiter als „pictures that girls made“.¹⁶⁹

Mit Willem de Kooning verheiratet zu sein, diesem Übervater des Abstrakten Expressionismus, der neben Pollock zum großen Vorbild der „Second Generation“ avancierte, war Elaine de Koonings Karriere nicht gerade förderlich. Nichts schien den Ambitionen Elaine de Koonings jedoch ferner zu liegen, als sich von ihrem Mann abzugrenzen. Warum sonst hätte sie ihr Leben lang ostentativ *seinen* Namen beibehalten – auch in jenen Zeiten, in denen sie gar nicht zusammenlebten? Diese Treue zu seinem Namen ist symptomatisch. Tatsächlich nutzte Elaine de Kooning jede Gelegenheit, um ihrer Unterstützung seiner Malerei Ausdruck zu verleihen – sie war seine beste Verteidigerin.¹⁷⁰ Eine solche Haltung sollte jedoch nicht mit Selbstlosigkeit verwechselt werden, zumal Elaine de Kooning als Ehefrau von seinem Ruhm durchaus profitierte. In ähnlicher Weise hatte die Künstlerin Sonia Delaunay einige Jahrzehnte zuvor den Leistungen ihres Mannes Robert den Vortritt gelassen – sie betonte immer wieder, dass er an erster Stelle stand und sie eher im Hintergrund arbeitete.¹⁷¹

In diesem wiederholt aufgetretenen, demonstrativen Sich-Zurücknehmen von Künstlerinnen, die mit erfolgreichen Künstlern zusammenleben, ist offensichtlich eine Taktik zu sehen, mit der sie der traditionellen Rolle der Frau gerecht werden. Letztlich setzt sich bei diesen Künstlerinnen ein Verhaltensmuster fort, dass die Psychoanalytikerin Joan Riviere bereits Ende der zwanziger Jahre diagnostizierte und zu erklären suchte: Die nach außen hin erfolgreiche, finanziell unabhängige und Vorträge haltende Frau *kompensiert* ihre Überlegenheit mit zwanghaften Unterwerfungsgesten, mit denen sie um die Gunst der

¹⁶⁹ Zit. n. Svenja Kriebel: „Elaine de Kooning. Suche nach ursprünglicher Kraft“, in: Ausst.-Kat. Abstrakter Expressionismus in Amerika (2001), S. 105-114, hier: S. 110: „Da ihr Mann die Porträtkunst nicht ernst nahm, er bezeichnete sie als ‚pictures that girls made‘, bot sich ihr außerdem ein von seiner Kunst völlig unbeeinflusster Freiraum.“

¹⁷⁰ Vgl. Elaine de Kooning: „De Kooning Memories“ [1983], in: Dies.: The Spirit of Abstract Expressionism. Selected Writings, New York 1993, S. 207-215.

¹⁷¹ Vgl. hierzu auch: Cindy Nemser: „Sonia Delaunay“, in: Dies.: Art Talk. Conversations with 12 Women Artists, New York 1975, S. 35-45.

Vaterfiguren wirbt.¹⁷² Elaine de Kooning und Sonia Delaunay modifizieren dieses noch auf konkrete Situationen und männliche „Autoritäten“ bezogene Verhalten dahingehend, dass sie bedingungslose Loyalität in der Öffentlichkeit demonstrieren. Zu dem von Riviere vorgezeichneten Typus der finanziell unabhängigen „Karrierefrau“ ist Elaine de Kooning schon insofern zu zählen, als sie ihr Geld als Kunstkritikerin verdiente. Sie gehörte zum engsten Mitarbeiterstab der renommierten Kunstzeitschrift *Art News* und schrieb dort regelmäßig Beiträge.

Die Zeitschrift *Art News* mit Thomas B. Hess als Chefredakteur hatte sich in den fünfziger Jahren der „Linie De Kooning“ und zwar explizit gegen die Autorität Greenbergs und Pollocks verschrieben. Greenbergs Erzrivale – Harold Rosenberg – gab die Parole „Action painting“ aus, die den Ereignischarakter und das körperlich Involvierte dieser Malerei herausstellte. Die Doktrin des „Action painting“ wirkte sich auch auf die künstlerischen Maßstäbe von Elaine de Kooning aus. In einem programmatischen Text erklärte sie den Bildgegenstand zu etwas Sekundärem, um die Haltung des Künstlers, seine sichtbare Involviertheit dagegen zu setzen.¹⁷³ Dass sich Elaine de Kooning regelmäßig zur Kunst und zu den Arbeiten anderer Künstler äußerte, sollte sich jedoch als großes Hindernis für die Akzeptanz ihrer eigenen Malerei erweisen. Künstlerinnen, die wie de Kooning parallel zu ihrer Malerei über andere Künstler schreiben, müssen bis heute damit rechnen, aufgrund dieser Tätigkeit eine Ablehnung ihrer künstlerischen Arbeit zu erfahren. Man spendet ihnen zwar bereitwillig Lob für ihre „einfühlsamen“ Texte, doch ihr eigentliches künstlerisches Angebot wird kaum wahrgenommen, wenn nicht sogar diskreditiert.

Dass Elaine de Kooning mehr für ihr Schreiben als für ihre Malerei geschätzt wurde, lag vermutlich auch an der Qualität ihrer Artikel, die eine detaillierte Kenntnis der für die Avantgarde der fünfziger Jahre typischen malerischen Konventionen aufwies. Insbesondere die Serie ihrer Atelierbesuche zeugte von großer Vertrautheit mit den damals in den progressiven Zirkeln New Yorks gängigen Kategorien und Theorien, etwa der „Push and Pull“-Theorie des einflussreichen Lehrers Hans Hofmann.¹⁷⁴

¹⁷² Joan Riviere: „Weiblichkeit als Maske“, in: Lilli Gast (Hg.): Joan Riviere. Ausgewählte Schriften, Tübingen 1996, S. 102-113.

¹⁷³ Vgl. Elaine de Kooning: „Subject: What, How, or Who“ [1955], in: Dies. (1993), S. 143-149.

¹⁷⁴ Vgl. Elaine de Kooning: „Hans Hofmann Paints a Picture“ [1950], in: Dies. (1993), S. 67-73.

Auf ihren eigenen – prekären – Status als Malerin kam Elaine de Kooning allerdings in ihren Kritiken niemals zu sprechen. Auch in Interviews, die mit ihr geführt wurden, vermisst man jede Einschätzung ihrer eigenen Situation. Hatte sie diese einfach ausgeblendet oder war es ihre Teilnahme an einer Kunstszene, die ihr den distanzierten Blick auf die eigene Lage erschwerte? Wahrscheinlich eine Mischung aus beidem. Am Beispiel von Elaine de Kooning lässt sich jedenfalls zeigen, dass urbane Kunstzentren in demselben Maße die Voraussetzungen für Anerkennung schaffen, wie sie eine ideale Bühne für Ablenkung, Verkennung und kompensatorische Aktivitäten sind. Dennoch scheint es keine Alternative zu ihnen zu geben.

III.3. Das Gelingen von Anerkennungsprozessen:

Hanne Darboven

Gemessen an dem relativ kurzen Zeitraum, den Hanne Darboven in New York verbrachte (1966-68), wird diesem Aufenthalt in ihrer Biografie sehr viel Aufmerksamkeit geschenkt.¹⁷⁵ Erwähnung finden vor allem die in dieser Zeit geschlossenen Künstlerfreundschaften, etwa zu Sol LeWitt, aber auch Kontakte zu anderen Minimal- und Konzeptkünstlern, wie Carl André oder Lawrence Weiner.¹⁷⁶ Dass Bekanntschaften mit namhaften Künstlern wie Gütesiegel funktionieren, ist kein neues Phänomen – schließlich sind Künstler auf Unterstützung durch andere stark angewiesen, was Louise Bourgeois bereits in den dreißiger Jahren notierte.¹⁷⁷ Wenn also Sol LeWitt, der heute als einer der Vordenker der Konzeptkunst zu bezeichnen ist, Hanne Darbovens „Tun“, wie sie es selbst prosaisch nannte, guthieß und unterstützte, dann wies dies ihre Arbeit als relevanten Beitrag zur Konzeptkunst aus.

Der Kontakt mit dem Kunstzentrum New York verortete Darbovens Werk innerhalb einer sich gerade formierenden Kunstrichtung. Als ein Zeichen der Zugehörigkeit lässt sich zum Beispiel die Einladung Darbovens zu frühen Manifestationen der Konzeptkunst interpretieren – etwa zur legendären Ausstellung „Normal Art“ im Lanis Museum of Normal Art (1967). Zweifellos brachte man ihren ersten Entwürfen – spröden Konstruktionszeichnungen auf Millimeterpapier – großen Respekt entgegen, zumal sie dieses protokonzepuelle Verfahren in relativer Abgeschlossenheit entwickelt hatte.¹⁷⁸ Die für Darboven typische Aufzeichnungsmethode kündigt sich interessanterweise bereits in den ersten „Briefen aus New York an zu Hause“ an: Diese Briefe gleichen Rechenschaftsberichten, in denen finanzielle Ausgaben, gelesene Bücher oder erledigte Arbeiten pflichtschuldig und von endlosen Dankesbezeugungen begleitet aufgelistet werden.¹⁷⁹ Vorweggenommen findet sich hier ebenfalls Darbovens spätere Technik des Abschreibens, wenn zum Beispiel abgeschriebene Gedichte in diese Briefe einfließen. Stets wurde der Ort der Schreibenden

¹⁷⁵ Vgl. Anselm Haverkamp: „Schreibzeit. Geschichte als Entzug“, in: Ders.: *Figura Cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/M. 2002, S. 234-256.

¹⁷⁶ Vgl. Biografie in: *Ausst.-Kat. Hanne Darboven (1989)*, o. S. Dort steht: „1967-1968 Aufenthalt in New York, Kontakte zu Sol LeWitt, Carl André u.a.“

¹⁷⁷ Marie-Laure Bernadac / Hans-Ulrich Obrist (Hg.): *Louise Bourgeois. Destruction of the Father. Reconstruction of the Father. Schriften und Interviews 1923-2000*, Zürich 2001, S. 33.

¹⁷⁸ Vgl. Ortrud Westheider / Elke Bippus / Sebastian Giesen: „Das war kein malerischer Flop, sondern notwendiger Werdegang.“ Hanne Darboven im Gespräch über ihr Frühwerk. Mit biografischen Notizen“, in: *Ausst.-Kat. Hanne Darboven (2000)*, S. 133-140, hier: S. 136. – Darboven behauptet hier: „Ich kannte nur meine Grocery, A&P, meine Verkäuferin ...“.

¹⁷⁹ Vgl. Hanne Darboven: *Briefe aus New York 1966-68 an zu Hause (Künstlerbuch)*, Stuttgart 1997.

präzise angegeben – eine Eigenheit, die in den regelmäßigen Ortsangaben auf Darbovens Blättern ihre Fortsetzung findet. New York war somit der Ort, der es Darboven ermöglichte, eine eigenwillige künstlerische Grammatik zu entwickeln – allerdings immer auch im Hinblick auf das in einer bestimmten New Yorker Kunstszene Verhandelte. Hier knüpfte sie nicht nur Kontakte zur Kunstszene, die sie, wie in den Briefen nachzulesen, mit regelmäßigen Besuchen in der „Kansas Bar“ zielstrebig suchte. Nein, mindestens ebenso bedeutend war, dass New York ihr Abstand verschaffte, Abstand zu einem behüteten Leben in einer wohlhabenden Hamburger Kaufmannsfamilie. Ihrem Vater gegenüber, der sich beharrlich nach ihren weiteren Plänen erkundigte und sie damit subtil unter Druck setzte, betonte sie immer wieder, dass sie Eigenverantwortlichkeit und „Grenzen“ für ihre künstlerische Arbeit benötigen würde. Erst nachdem sie ihren eigenen Rhythmus gefunden und ihre New Yorker Wohnung in ihrem Sinne spärlich eingerichtet hatte, konnte sie denn auch einen Ansatz entwickeln, der Konzeptkunst *avant la lettre* war.

Es scheint deshalb eine gewisse Berechtigung zu haben, wenn Darboven in Interviews jegliche äußere Einflüsse dieser Zeit abstreitet: Sie habe ihren Ansatz bereits entwickelt gehabt, bevor sie Sol LeWitt und die anderen Konzeptkünstler kennen lernte.¹⁸⁰ Eine solche „Einflussangst“ (Harold Bloom), die sich als produktive Fehllektüre manifestiert, ist freilich eine unter aufstrebenden Künstler/innen weit verbreitete Haltung. Künstlerinnen scheinen Einfluss besonders vehement zu negieren, was auch daran liegt, dass sich auf diese Weise der traditionell gegen sie erhobene Plagiatsvorwurf präventiv abwehren lässt. Diese Diskursstrategie ist eine Sache und sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass noch jede Künstlerin, so unbeeinflusst sie sich auch geben mag, externe Anregungen anderer bewusst oder unbewusst aufnimmt. Und die Spuren dieser produktiven Rezeption findet sich in der künstlerischen Arbeit. Somit muss Darbovens Verfahren als in gleicher Weise selbstständig entwickelt angesehen werden, wie es *untergründig* mit den Prämissen der Konzeptkunst kommunizierte. In demselben Maße, wie sie einen höchst eigenwilligen Entwurf vorlegte, waren in diesen die New Yorker Erfahrungen und Anregungen eingegangen und in spezifischer Weise verarbeitet worden.

New York stellte für Darboven den für Künstler unverzichtbaren Resonanzraum dar, und in einem solchen Resonanzraum zirkulieren selbstverständlich auch Einflüsse. Hier traf sie auf

¹⁸⁰ Vgl. Westheider / Bippus / Giesen (2000), S. 136. Darboven: „Und als ich sie kennen lernte, hatte ich alles.“

Gleichgesinnte wie LeWitt, die ihrer Arbeit Gelungenheit attestierten und sie weiterempfahlen oder durch kleine Ankäufe förderten. Zu Beginn ihres Arbeitslebens ist eine solche Form der Protektion auch deshalb unverzichtbar, weil sie das Interesse anderer nach sich zu ziehen vermag und somit der erste Schritt auf dem Weg zu institutioneller Anerkennung ist. Auf eine solche Gutheißung durch befreundete Künstler/innen war man in den sechziger Jahren noch weitaus stärker angewiesen als in den neunziger Jahren. In den Neunzigern konnte es durchaus vorkommen, dass Künstler allein von Händlern und Kuratoren lanciert wurden, ohne dass sie von Kollegen oder Kritikern jemals empfohlen worden wären. In den sechziger Jahren hingegen fand sich auch in der Umgebung des angeblich einsiedlerischen, eigenbrötlerischen Künstlers eine „Peer group“, zumindest in der Anfangszeit.

Eine Stadt wie New York besaß außerdem den unbestreitbaren Vorteil, im Laufe der sechziger Jahre zum unbestrittenen internationalen Zentrum der Avantgarde aufgestiegen zu sein – hier ließen sich die Regeln des Kunstmarkts wie auch erfolgversprechende künstlerische Ansätze studieren. Bei Ausstellungsbesuchen, von denen Darboven in ihren Briefen berichtete, verfolgte sie die damals aktuellen Präsentationsmethoden und den Trend zur Installation. Durch die Galerien streifend, sah sie sich mit dem Spektrum des damals Gutgeheißenen konfrontiert – und jedes Autorität beanspruchende Modell kommt in der Kunst einer Aufforderung gleich, ihm etwas entgegenzusetzen. So wie sich Pollock durch Picasso herausgefordert fühlte, setzte sich Darboven mit Mondrian oder Josef Albers auseinander.¹⁸¹ Aus Darbovens Briefen spricht denn auch ihre feste Entschlossenheit, einen eigenen künstlerischen Beitrag leisten zu wollen; sie beabsichtigte, ein ernsthaftes Angebot zu machen, das zur Kenntnis genommen werden sollte. Ihr Aufenthalt in New York schaffte die dafür notwendigen sozialen Voraussetzungen.

Zu einer Station, die über den weiteren Verlauf ihrer Karriere entscheiden sollte, wurde New York für Darboven jedoch erst, als sie durch die Vermittlung LeWitts Kasper König kennen lernte, der seinerseits damals für die Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf arbeitete – eine renommierte Galerie, in der Darboven von nun an regelmäßig ausstellte. Neben der Bildhauerin Isa Genzken war Hanne Darboven die einzige deutsche Künstlerin, die von der Galerie Konrad Fischer vertreten wurde. Spätestens mit dieser Zusammenarbeit waren die Weichen für eine erfolgreiche Laufbahn gestellt. Die mit einem Kunstzentrum wie New York

¹⁸¹ Vgl. Darboven (1997).

verbundene Hoffnung auf institutionelle Anerkennung hatte sich bei Hanne Darboven weitgehend erfüllt. Es sei jedoch nochmals darauf hingewiesen, dass zu den wesentlichen Voraussetzungen dieser institutionellen Anerkennung auch die Fürsprache anderer Künstler/innen und Kuratoren gehörte. Der Beachtung durch Institutionen ging die Förderung durch einen Freundeskreis – mithin Protektion – voraus.

Nachteilig wirkte sich dieser Aufenthalt höchstens dahingehend aus, dass Darbovens Arbeit ausschließlich in den Kategorien der Konzeptkunst interpretiert wurde. Ihre obsessiv mit Zahlenreihen und Wörtern angefüllten Blätter betrachteten die meisten Kritiker nur noch unter dem Gesichtspunkt des „Systems“ – einem für die Konzeptkunst programmatischen Begriff.¹⁸² Bis heute wird unermüdlich versucht, dieses „System“ – Darbovens Zahlenspiele aus geteilten Quersummen – nachzuvollziehen. Kunstkritische Reflexe erweisen sich einmal mehr als erstaunlich zäh. Andere Deutungen, die mindestens ebenso nahe liegen würden – etwa psychoanalytische oder gesellschaftsbezogene Analysen der Rolle von Disziplin –, sind hingegen selten. Die Engführung ihrer Arbeit mit der Konvention „Konzeptkunst“ führte gewissermaßen zu einer Verengung des Blickwinkels, woran auch Darbovens spätere Proteste gegen jede Etikettierung, ob gegen die Minimal Art oder die Konzept-Kunst, nichts zu ändern vermochten.¹⁸³

Gleichwohl ist die Bilanz ihres New York-Aufenthalts eindeutig positiv, zumal sie als Deutsche in New York über eine Art Sonderstatus verfügte, der ihre erstaunlich schnelle Integration in das Milieu der Konzeptkünstler ebenfalls erklärt. Wäre sie nicht eine Künstlerin mit deutschem Pass gewesen, so könnte man spekulieren, dann hätte man ihr womöglich gewisse Eigenheiten, etwa ihre signifikante Handschrift, zum Vorwurf gemacht. Diese Handschrift, die Darboven ab 1968 geradezu manisch kultivierte, hätte jeder orthodoxe Anhänger der Konzeptkunst eigentlich als Skandal empfinden müssen – als einen Rückfall in Subjektivismus, Expressivität oder die Zonen des Unbewussten. Doch genau das Gegenteil trat ein. Sol Le Witt, Vordenker der Konzeptkunst, der den Rahmen des Zulässigen in seinen „Sentences of Conceptual Art“ (1967) absteckte, räumte dem eigenwilligen Verfahren Darbovens – implizit – einen privilegierten Platz ein. Gleich im ersten Satz seines

¹⁸² Vgl. Klaus Honnef: „Grundsätzliches“, in: Ausst.-Kat. Hanne Darboven (1979), o. S. Honnef spricht hier von ihrem „Darstellungssystem“.

¹⁸³ Vgl. Eva Keller: „1. Konstruktionen 1966/67“, in: Ausst.-Kat. Hanne Darboven (1991), S. 3-9, hier: S. 8: „Ich mache keine Minimal und keine Konzept-Kunst: Ich mache Maximal Art.“

manifestartigen Textes wird der Konzeptkünstler eher als Mystiker denn als Rationalist beschrieben, und im dritten Satz findet sich die Behauptung, dass irrationale Urteile zu neuer Erfahrung führen würden. Dieses überraschende Plädoyer für Irrationalität lässt sich – einmal abgesehen von seiner offensichtlichen Verbindung zu Cage – heute wie ein Willkommensgruß an Darboven lesen. Tatsächlich scheint ihre Arbeit dem ursprünglich betont nüchternem Auftritt, der beinahe wissenschaftlichen Aura der frühen Konzeptkunst eine Wende ins Zwanghaft-Irrationale gegeben zu haben – darin besteht eine ihrer wesentlichen künstlerischen Leistungen. Bei Darboven ist jedes Projekt, etwa die berühmte „Schreibzeit“, in demselben Maße klar strukturiert und streng organisiert, wie es obsessive Momente aufweist und zum Ausufern neigt.

Die unmittelbare Nähe zur Formation „Konzeptkunst“ hat bei Darboven aber auch eine fast existenzielle Dimension – sie ermöglichte ihr, einen allgemeineren Ausdruck für ein durchaus persönlich zu nennendes Bedürfnis zu finden. Als persönliches Bedürfnis wäre jenes Verlangen nach einer Struktur, nach Regelmäßigkeit zu bezeichnen, von dem in den Briefen an die Eltern häufig die Rede ist. Die ästhetischen Merkmale der Konvention „Konzeptkunst“ müssen diesem Bedürfnis nun auf nahezu ideale Weise entsprochen haben, zumal Strukturen ihr zentrales Motiv bilden. Daraus jedoch abzuleiten, dass die Konzeptkunst Darboven schlicht einen passenden Rahmen für ihre persönlichen Zwangshandlungen gegeben habe, käme einer verkürzend pathologisierenden Interpretation gleich. Gehen doch bestimmte formale Eigenschaften der Arbeit, etwa die roten Rahmen mit ihrem Signalcharakter, der den roten Balken der Zeitschrift *Der Spiegel* aufgreift, in derartigen Deutungen nicht auf. An anderen Stellen hingegen, etwa den Datierungen oder Erledigungslisten, entsteht kein Zweifel, dass hier eine Vorliebe für Ordnung und Strukturen vorhanden ist.

Auch in ihren späteren Arbeiten hat Darboven immer wieder die Auseinandersetzung mit ihren Zeitgenossen gesucht – als Beispiel sei nur ihre Bismarckstatue im Rahmen der Ausstellung „Bismarckzeit“ genannt, die durchaus als eigentümliche Antwort auf Jeff Koons und seine erfolgreiche „Banality“-Serie gelesen werden könnte. Wesentlich für eine solche Kommunikation ist jedoch, dass man mit dem Wertehorizont des Kunstbetriebs vertraut ist, ein Wertehorizont, in den die eigene Arbeit eingelassen ist und den sie zugleich mitgestaltet. Darboven hatte zunächst den Ort des Geschehens unmittelbar aufgesucht, um die Kunstwelt

nach ihrem New-York-Aufenthalt eher aus der Ferne zu beobachten. Sie lebt heute zurückgezogen in Hamburg-Harburg, „am Burgberg“, wie auf ihren Blättern nachzulesen.

III.4. Kunstzentren generieren Regelsysteme und künstlerische Verfahrensweisen:

Eva Hesse

Die in Deutschland geborene amerikanische Künstlerin Eva Hesse hat bis heute eine große Vorbildfunktion für zahlreiche junge Künstlerinnen. Dies erklärt sich auch daraus, dass Hesse die New Yorker Kunstszene nahezu im Sturm eroberte und seither als Paradebeispiel für den erfolgreichen Eintritt der Frau in die Kunstwelt gilt. Zu einer mythischen Figur wurde sie durch ihren frühen Tod: Lucy Lippard publizierte wenig später eine heute legendäre Biografie mit Auszügen aus Hesses seither viel zitiertem Tagebuch, in dem sie unter anderem ihre Schwierigkeiten als Frau im Kunstbetrieb reflektiert.¹⁸⁴ Seither ist Hesse eine Protagonistin jeder feministischen Kunstgeschichte. In ihrem Tagebuch registrierte sie nicht nur subtile Sexismen, sondern auch ihren starken, geradezu unbändigen Wunsch nach Anerkennung.¹⁸⁵ Unentwegt scheinen ihre Gedanken um die Gründe für diese Sehnsucht nach Anerkennung zu kreisen. Es wäre kaum übertrieben, Hesse als eine Theoretikerin der Anerkennung zu bezeichnen.

Der Wunsch, Teil einer künstlerisch relevanten Gemeinschaft zu sein und in dieser Bestätigung zu finden, durchzieht bereits ihre frühen Aufzeichnungen. Wo immer sie lebte – ob in New York oder während ihres zweijährigen Aufenthalts (1965-66) in Deutschland in der Nähe von Düsseldorf (Kettwig) –, suchte sie gezielt die Zentren der jeweils avantgardistischen Strömungen auf, als wolle sie die notwendigen Voraussetzungen für Anerkennung schaffen. Freilich schien sie stets zwischen ihrem Interesse an anderen und dem Verlangen, sich dem Druck externer Maßstäbe zu entziehen, hin- und hergerissen zu sein. Ein Tagebucheintrag von 1960 steht exemplarisch für diese Bewegung – sie fasst zuerst den Beschluss, von nun an gegen alle selbstaufgelegten oder externen Regeln anzukämpfen, um dann beinahe resigniert festzustellen, dass diese Regeln omnipräsent seien, überall eindringen: „Ich werde gegen jede Regel anmalen, die ich mir selbst oder andere kaum wahrnehmbar auferlegt haben. Oh – wie sie sich über alles legen und alles durchdringen...“¹⁸⁶

¹⁸⁴ Vgl. Lucy R. Lippard: *Eva Hesse*, New York 1974, S. 6: „I did not then or will I in this book hesitate to ‘read into’ Hesse’s work my knowledge of Hesse herself.” – S. 11: „In her diary she asked herself: ‘Does sentiment interfere with intellectual thought? What is arbitrary, what essential?’”

¹⁸⁵ Vgl. Helen A. Cooper: „Eva Hesse. Diaries and Notebooks”, in: *Ausst.-Kat. Eva Hesse (1992)*, S. 17-50, hier: S. 20: „Too bad I need any of this type [of] attention to sustain ego.” Oder auf S. 22: „There is yet too much need for immediate gratification.”

¹⁸⁶ Zit. n. ebd., S. 23: „I will paint against every rule I or others have invisibly placed. Oh, how they penetrate throughout and all over ...”

Mit diesen Regeln, die sie offenbar so sehr verinnerlicht hatte, waren auch die formalen Prämissen der Minimal Art gemeint – einer Kunstrichtung, die im New York der sechziger Jahre diskursbeherrschend war. Von deren Vorgaben scheint sie sich in demselben Maße eingeschränkt wie stimuliert gefühlt zu haben. Ihre wiederholte Verwendung des Kubus oder des Quadrats deutet darauf hin – Formen, die schließlich zum Standardvokabular der Minimal Art gehörten. Beispielsweise kam mit „Accession“ (1967), einer Metallbox, die erstmals im Stil der Minimal Art von Hesse bei einer Firma in Auftrag gegeben wurde, *die* minimalistische Figur par excellence zum Einsatz. Gleichwohl war dieser Kubus mit Schläuchen aus Vinyl ausgekleidet worden, was ihm eine eigentümlich organische Qualität verlieh. Hesse verzichtete niemals darauf, bestimmte formale Vorgaben mit ihrer eigenwilligen Signatur zu versehen.

Künstlerisch zu arbeiten, war jedoch zunächst gleichbedeutend mit einer grundsätzlichen Aufgeschlossenheit für die Anregungen anderer. Mit dieser Haltung stand Hesse keineswegs allein. Auch andere Künstler wie Robert Morris oder Lynda Benglis, die wie Hesse der „post-minimalistischen“ Strömung zugerechnet wurden, waren prinzipiell offen für Einflüsse, die es als einen weiteren *produktiven* Zufall in die künstlerische Arbeit zu integrieren galt. „Post-Minimalismus“ war der Name für eine künstlerische Sensibilität, die mit den rigiden Vorgaben der Minimal Art zu brechen suchte. Und es waren die maßgeblichen Akteure dieser losen Formation, die zu Hesses Freundeskreis gehörten, wie die Kritikerin Lucy Lippard, die mit ihrer Ausstellung „eccentric abstraction“ (1966) in der Fischbach Gallery den Startschuss gegeben hatte, oder Robert Smithson, der viel beachtete Reflexionen über „Orte und Nicht-Orte“ publizierte.¹⁸⁷ Den intensivsten Austausch hatte Hesse jedoch mit den Konzeptkünstlern Mel Bochner und Sol LeWitt. LeWitt war in den sechziger Jahren bevorzugter Gesprächspartner und maßgeblicher Unterstützer nicht nur für Darboven, sondern auch für Hesse gewesen. Er selbst bestreitet jedoch, dass seine Unterstützung feministisch motiviert gewesen sei. Er habe diese Frauen schlicht für „gute Künstlerinnen“ gehalten – die „Qualität“ ihrer Arbeiten habe ihn einfach überzeugt.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Vgl. Robert Smithson: „Eine provisorische Theorie der Nicht-Orte“, in: Eva Schmidt / Kai Vöckler (Hg.): Robert Smithson. Gesammelte Schriften, Köln 2000, S. 106.

¹⁸⁸ Vgl. Isabelle Graw: „Förderer. Ein Briefwechsel mit Robert Morris, Sol Le Witt und Peter Weibel“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 22, Mai 1996, S. 63-67.

Innerhalb dieses Freundeskreises – der in erster Linie aus Bochner, LeWitt und Hesse bestand – war es üblich, sich gegenseitig im Atelier zu besuchen, die Arbeit des anderen zu kommentieren, Ergänzungs- oder Titelvorschläge zu machen. Der vormals eher „geschlossene“ Charakter des Ateliers sollte dadurch eine einschneidende Öffnung erfahren – das Atelier wurde zu einem halböffentlichen Ort der gezielten Präsentation. Auf Fotos von Hesses Atelier ist diese außerordentliche Bedeutung von „Display“ und Inszenierung besonders augenfällig. Denn Hesses Objekte treten einem als arrangierte entgegen – geschickt wurden sie auf dem Boden oder auf einem Sockel platziert.¹⁸⁹ In diese beinahe musealen Arrangements wurde der potenzielle Besucher von Hesse gleichsam einkalkuliert.

Dafür, dass die gegenseitigen Besuche und Treffen dieser Künstler untereinander produktiv waren, gibt es bei Hesse zahlreiche Belege. So ist zum Beispiel überliefert, dass Mel Bochner sie zu dem Kauf eines Fremdwörterlexikons anregte, welches sie für ihre Titel konsultierte.¹⁹⁰ Le Witt half ihr bei der Herstellung des Objekts „Washer Table“ (1967) und von Le Witt stammte auch der Vorschlag, ihre kleinen, bräunlichen Objekte aus Latex in eine von ihm gefundene Bäckervitrine zu legen.¹⁹¹ Gingen die Hilfestellungen demnach nur in eine Richtung? Dankenswerterweise hat Mel Bochner in einem Gespräch über Hesse die Gegenseitigkeit dieser Einflussnahmen hervorgehoben.¹⁹² Nicht nur Hesse sei von ihren männlichen Freunden beeinflusst worden, nein, diese wären umgekehrt auch von ihr beeinflusst gewesen. Nur sind Hesses Vorschläge – und dies wiederum ist bezeichnend für die größere Aufmerksamkeit, welche man ihren männlichen Förderern schenkte – nirgendwo explizit erwähnt oder festgehalten worden. Es fällt auf, dass es mehrheitlich Männer waren, die ihr bei der technischen Abwicklung geholfen haben. Einzig von Ruth Vollmer ist überliefert, dass sie ihr einmal Lehm zur Verfügung stellte, den Hesse für das Modell einer eigentümlich gebrochenen, seriellen Bodenarbeit (Untitled, 1968) verwendete.¹⁹³

Entscheidend bleibt jedoch, dass Hesse in New York in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre auf ein weitverzweigtes Geflecht aus Freunden und Unterstützern zurückgreifen konnte,

¹⁸⁹ Vgl. Abbildung: „Atelier de l'artiste à Bowery, 1966“, in: Ausst.-Kat. Eva Hesse (1993), S. 19.

¹⁹⁰ Vgl. Lippard (1974), S. 204.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 98.

¹⁹² Vgl. Mel Bochner im Gespräch mit Joan Simon: „Über Eva Hesse“, in: Ausst.-Kat. Eva Hesse (1994), S. 81: „Le Witt, André, Smithson, ich selbst – wir alle wurden von ihr beeinflusst.“

¹⁹³ Vgl. Bill Barrette: Eva Hesse. Sculpture. Catalogue Raisonné, New York 1989, S. 166: „This is a model for a large sculpture that was never built. It was made from clay that Hesse had been given by Ruth Vollmer.“

womit die Unverzichtbarkeit von Protektion in Form einer Lobby im Kunstbetrieb illustriert wäre. Freilich war diese Lobby alles andere als homogen – unterschiedlichste künstlerische Glaubenssysteme, von Carl André bis zu Ruth Vollmer, liefen bei Hesse zusammen. Die Existenz dieser Lobby allein vermag jedoch nicht den rasanten Aufstieg Hesses zu erklären – auf das erstaunliche Tempo der institutionellen Entfaltung dieser Künstlerkarriere hat Mel Bochner zu Recht hingewiesen.¹⁹⁴ In der Tat dauerte es – nach ihrer Rückkehr aus Deutschland (1965) – nur ein Jahr, bis sie zu den bedeutendsten Gruppenausstellungen eingeladen wurde. Unter den Unterstützern ihrer Arbeit befanden sich einflussreiche Kritiker, etwa die bereits erwähnte Lucy Lippard oder Robert Pincus-Witten.

Die Gründe für den außerordentlichen Zuspruch, den ihre Arbeit fand, sind aber in erster Linie in der Kunst selbst, in ihren ästhetischen Eigenschaften zu finden. Hesses Einsatz von weich anmutenden Formen und Materialien trug zum Beispiel entscheidend zur Formulierung eines neuen Paradigmas bei – dem von Robert Morris entwickelten Konzept der „Anti-Form.“¹⁹⁵ „Anti-Form“ war das Schlagwort, mit dem die Distanz zur starren, geometrischen Formensprache der Minimal Art markiert werden sollte. Dass Hesse häufig Latex – ein biegsames und deshalb von post-minimalistischen Künstlerinnen wie Lynda Benglis oder Hannah Wilke überaus geschätztes Material – verwendete, machte sie ebenfalls zu einer der Hauptfiguren dieser Strömung. Doch im selben Maße, wie ihr Werk sämtliche Kriterien für Progressivität erfüllte, wusste es auch den Eindruck von Singularität zu erwecken. Ein Objekt wie „Hang Up“ (1966) zum Beispiel ist eine überaus eigenwillige Erscheinung – wie ein losgelassener Pinselstrich tritt eines der umwickelten Seile hier aus dem Bild heraus, so als würde es dieses Bild symbolisch verlassen. Ein souverän angedeuteter Ausstieg aus dem Bild, bei dem das Bild buchstäblich zum Objekt mutiert. In dieser frühen Arbeit findet sich auch eine der zentralsten Forderungen der Minimal Art verwirklicht – der Betrachter sollte nämlich, so Morris in seiner einflussreichen Aufsatzreihe „Anmerkungen zur Skulptur“, nicht mehr passiv vor vollendete Tatsachen gestellt, sondern buchstäblich „bewegt“ werden und körperlich teilnehmen.¹⁹⁶ Diesen „partizipierenden“ Betrachter stellte man sich als jemanden vor, der um die Objekte herumging, sich in Beziehung zu ihnen setzte. Das Seil bei „Hang

¹⁹⁴ Vgl. Mel Bochner im Gespräch mit Joan Simon: „Über Eva Hesse“, in: Ausst.-Kat. Eva Hesse (1994), S. 77.

¹⁹⁵ Vgl. Robert Morris: „Anti-Form“, in: *Artforum*, April 1968, S. 33-39.

¹⁹⁶ Vgl. Robert Morris: „Anmerkungen über Skulptur“ [1966-67], in: Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Perspektive*, Basel 1995, S. 92-120.

Up“ greift denn auch förmlich nach dem Betrachter, schlägt einen Bogen, als würde es „Partizipation“ vorführen und exemplarisch einfordern.

In einem nächsten Schritt ging Hesse zur Produktion von größeren Objekten über, die ganz im Sinne von Morris den Raum stärker einbezogen. Nach Morris sollten sich progressivere Arbeiten eben dadurch auszeichnen, dass sie zu einer „Funktion von Raum, Licht und Gesichtsfeld des Betrachters“ werden.¹⁹⁷ Hesse dehnte diese, noch minimalistische Vorstellung von Partizipation und Raumbezug indes dahingehend aus, dass sie den Betrachter *körperlich* zu aktivieren suchte. In dieser Hinsicht sind Hesses Objekte sogar konsequenter als die von Morris – sie gehen einen Schritt weiter. Vergleicht man zum Beispiel Morris‘ an der Wand hängende Filzbahnen mit Hesses quer zur Wand angebrachten transparenten Lappen aus Latex („Contingent“, 1969), dann strahlen Letztere eine an poröse Haut erinnernde Verletzlichkeit aus, die körperliche Reaktionen unvermeidlich hervorruft. In ähnlicher Weise verführt „Ingeminante“ (1965) – zwei schwarz lackierte, explizit phallische Würste mit Kordeln, die auf einem weißen Sockel liegen – den Betrachter dazu, die Objekte zu berühren, mit ihnen zu hantieren.

Für diese Aufforderung an den Betrachter, sich körperlich zu involvieren, sprechen auch Fotos, welche Hesse mit ihrer Arbeit zeigen: Dort sieht man die Künstlerin zumeist in die Arbeiten hineingreifen. Oder aber sie bedeckt sich, auf ihrem Bett liegend, mit Latex-Schnüren. Es war zweifellos ihr Anliegen, mit diesen Inszenierungen ein wahrhaft körperliches Engagement vorzuführen und ihren eigenen, körperlichen Einsatz zu demonstrieren. Eigenwilligere Wege als ihre männlichen Kollegen schlug Hesse aber auch ein, wenn sie raumbezogen arbeitete, den Raum in ihre Vorgehensweise einbezog. Wenn sie die Raumdecke nutzte, wie zum Beispiel bei „Right After“ (1969), einer monumentalen Arbeit aus Fiberglas-Fetzen, die gleich einem Mobilé von der Decke herabhing, dann ging es nicht primär um die von zahlreichen Minimal Art-Künstlern beanspruchte Thematisierung des Raums. Mit den Spiegelkuben von Morris („Mirrored Cubes“, 1965) hatte sich implizit der Anspruch verbunden, dass sie den Raum *reflektierten* und ihn in die Wahrnehmung integrierten. Hesses Raumbezug hingegen war eher poetischer Natur. Ihre Objekte ergänzten den Raum auf eine vielbeschworen „lyrische“ Weise, verhalfen ihm zu einer anderen Klangfarbe, vergleichbar etwa der Vertonung eines Gedichts. „Right After“ steht aber auch

¹⁹⁷ Ebd., S. 105.

aufgrund seiner Morphologie für eine progressive Verabschiedung aus den minimalistischen und postminimalistischen Konventionen – ein eigentümlich fragiles, keineswegs geometrisches Gebilde, in dem die minimalistische Figur des Rasters nur noch nachzuhalten scheint. Mit dem zunehmend „expressiv“ werdenden Vokabular ihres Spätwerks schien sich Hesse aus den formalen Vorgaben der Minimal- und Post-Minimal Art zu verabschieden.

Rosalind Krauss hat die sechziger Jahre in New York einmal als eine Zeit beschrieben, in der sich eine provinzielle Boheme plötzlich in „Boomtown“ verwandelt habe.¹⁹⁸ Im Zuge dieser Professionalisierung des Kunstmarkts sei eine kollektive Sprache entstanden – vormals private Aktivitäten hätten sich in eine Disziplin verwandelt. Dieser Übergang von einer „privaten Aktivität“ in eine Art Disziplin lässt sich anhand des Werks von Eva Hesse gut nachvollziehen, zumal sie zu den entscheidenden Erfindern dieser Disziplin gehörte. Am Ende ihres Lebens schien sie sich aus den damit verbundenen Übereinkünften jedoch wieder verabschieden zu wollen. Der Kritiker Robert Pincus-Witten hat für diese Verselbständigung ihres Werks ausschließlich biografische Gründe angeführt. Es sei Hesses Krankheit gewesen – sie hatte einen Gehirntumor –, die ihre Wahrnehmung „sublimier“ gemacht und ihre Arbeit vom Einfluss der Minimal Art und seiner „local theory“ befreit habe.¹⁹⁹ Einmal abgesehen von den verkürzenden Rückschlüssen von der Biografie auf das Werk, die eine solche Erklärung vornimmt, erinnert „Right After“ tatsächlich an einen Befreiungsschlag – ein eigentümlich losgelöstes Gebilde mit expressiven Zügen, das schimmernd von der Decke herabhängt. Aufgrund dieser Losgelöstheit büßt es aber auch jene Spannung ein, über die Hesses frühe Arbeiten verfügen – in diesen Objekten griffen Unterwerfung und Auflehnung gegen bestehende künstlerische Normen noch demonstrativ ineinander.

Jede künstlerische Norm ist jedoch, daran sei an dieser Stelle erneut erinnert, zunächst an Situationen gebunden: Sie fällt nicht vom Himmel, sondern ist situativ; wird an bestimmten Orten ausgehandelt. Der jeweilige Aufenthaltsort einer Künstlerin ist aus diesem Grund als ein Faktor unter vielen anzusehen, der mit darüber entscheidet, welche Gestalt ihre künstlerische Arbeit annehmen wird. Doch der Ort bestimmt die Kunst natürlich nicht

¹⁹⁸ Vgl. Rosalind Krauss: „Eva Hesse“, in: Ausst.-Kat. Eva Hesse (1979), o.S.: „The consolidation of the stylistic hegemony of the New York School converted a provincial Bohemia into a Boomtown, a centre of self-confident aesthetic energy on which there was lavished money, glamour, attention.”

¹⁹⁹ Vgl. Robert Pincus-Witten: „Eva Hesse. More light on the transition from Post-Minimalism to the Sublime“, in: Ausst.-Kat. Eva Hesse (1972), o.S.: „Sickness broke the hold of Minimalism and opened Hesse to a more sublime vision, one freed of local theory.”

vollständig. Kunst zeichnet sich ganz im Gegenteil gerade durch ihr Potenzial aus, sich über diese Entstehungsbedingungen auch wieder zu erheben, sie zu konterkarieren oder spannungsvoll auszulegen. Hesses Kunst besitzt den entscheidenden Vorteil, dass der Kontakt zu künstlerischen Normen in ihr selbst sichtbar wird, wobei diese Normen nicht nur eigenwillig ausgelegt, sondern mitgeschrieben und formuliert werden.

III.5. Kunstzentren als künstlerischer Gegenstand und Erklärung von Standards:

Sarah Morris

Seit geraumer Zeit – etwa seit den neunziger Jahren – reicht es nicht mehr aus, nur in einer Stadt präsent zu sein. Geografische Mobilität ist die zentrale Forderung des globalisierten Kapitalismus, und als bildender Künstler sollte man heute möglichst zwischen unterschiedlichen Städten pendeln. Erste Anzeichen für diese Entwicklung hatte es bereits in den späten achtziger Jahren gegeben, als vereinzelt – etwa bei Albert Oehlen – damit begonnen wurde, mehrere Wohnorte in den Curricula anzugeben.²⁰⁰ Mittlerweile ist der „Mehrfach-Wohnsitz“ eine Selbstverständlichkeit, was mit der Internationalisierung des Kunstmarkts und einem daraus erwachsenen Mobilitätsimperativ, aber auch mit der Zunahme an flexibilisierten Dienstleistungspraktiken in der Kunst zusammenhängt. Wer ökonomisch erfolgreich sein will, sollte sich möglichst von mehreren Galerien international vertreten lassen. Den Kontakt zu diesen Galerien muss man pflegen, wie auch die Bekanntschaft mit den dazugehörigen Sammlern, Kuratoren und Vermittlern.

Die 1969 geborene amerikanische Künstlerin Sarah Morris hat es sich zur Regel gemacht, zwei Städte als Wohnsitz in ihren Katalogen anzugeben: London und New York – Orte, die nicht nur über relevante Kunstszenen verfügen, sondern darüber hinaus noch einen Ruf als internationale Finanzzentren genießen.²⁰¹ Morris gehört zu den derzeit – ökonomisch wie künstlerisch – erfolgreichsten Künstlerinnen. Ihre Arbeit wird von drei international potenten Galerien vertreten: Max Hetzler in Berlin, Friedrich Petzel in New York und White Cube in London. Allein diese Daten sprechen dafür, dass sich Morris derzeit am Machtpol aufhält. Aber auch ihre künstlerische Arbeit handelt von Orten, die mit Macht assoziiert werden. Geradezu obsessiv scheinen Morris' glänzende Rasterbilder um Machtsymbole zu kreisen: Sie nähern sich den Fassaden von Großfirmen, Luxushotels oder wie in der Serie „Capital“ (2001) den Gebäuden des Regierungsviertels in Washington malerisch an. Jeder ihrer Filme setzt sich mit einem Machtzentrum auseinander – zum Beispiel mit dem weltweit größten Zentrum für Unterhaltung Las Vegas in „AM/PM“ (2000) oder New Yorks geschäftigem „Midtown“-Viertel in „Midtown“ (1998). Ihr letzter Film „Capital“ (2001) steuerte sogar

²⁰⁰ Vgl. die biografischen Angaben in: Wilfried Dickhoff: „A. Oehlen. Biografie“, in: *Kunst Heute*, Nr. 7, 1991, S. 92.

²⁰¹ Vgl. die biografischen Angaben in: Ausst.-Kat. Sarah Morris (2000), S. 77.

geradewegs auf den Sitz der politischen Macht Amerikas zu – er wurde zum Teil im Weißen Haus aufgenommen und zeigt Ex-Präsident Clinton in einer Sitzung.

Zu Morris' Interesse für politische Entscheidungsträger, korporative Architektur und urbane Organisationsformen scheint zu passen, dass Glanz zu den auffälligsten Merkmalen ihrer Bilder gehört – es ist gewöhnlicher Haushaltslack, der ihnen zu ihrem „lackierten“ Aussehen verhilft. Tatsächlich glänzen die Oberflächen dieser Bilder so stark, dass der Blick an ihnen abprallt, nicht wirklich in sie einzudringen vermag. Auf diese Weise scheinen sie in demselben Maße Macht auszustrahlen, wie sie die Spuren einer „mächtigen“ Position in sich tragen. Macht und Glanz stehen traditionell in einem Zusammenhang. Personen, die über Macht verfügen – Politiker/innen, Popstars, Schauspieler/innen – strahlen, unabhängig von ihrem individuellen Aussehen und sobald sie öffentlich auftreten, etwas Glanzvolles aus; und auch die gläsernen Fassaden mächtiger Großkonzerne wirken zuweilen wie in Glanz getaucht. Nicht von ungefähr ist „Glamour“ der inzwischen allgegenwärtige Begriff, der nicht nur für diesen sozialen und ästhetischen Zusammenhang, sondern für die Kunst und die Kunstwelt im Allgemeinen geprägt wurde.²⁰²

Muss aus all dem nun geschlossen werden, dass die Bilder von Morris der Verführung der Macht erlegen sind, dass sie also nichts weiter als eine Faszination für Machtsymbole vorführen? Ja und Nein. Einerseits ist der Bezug auf den Gegenstand bei Morris durchaus affirmativ zu nennen, andererseits stellt jede ästhetische Vermittlung, zumal die malerische, eine beträchtliche Verkomplizierung dar. So könnte man ihre verführerisch glänzenden Bilder zum Beispiel als visuelle Äquivalente der Idee betrachten, dass Macht unweigerlich verstrickt, dass es sich zu ihr nur schwer auf absolute Distanz gehen lässt, weil sie einen unweigerlich in ihren Bann zieht. Dazu passend setzen sich die Rasterflächen auf ihren Bildern scheinbar ins Endlose fort wie nach oben fliehende Schneisen, die beim Betrachter eine Art Taumel auslösen. Betont werden derartige Schwindeeffekte noch durch „totale Inszenierungen“, etwa bei der Ausstellung der Serie „Capital“ im Hamburger Bahnhof (2001). Dort bewirkte eine gleichmäßige „Rundum“-Hängung der Bilder, dass man von ihnen förmlich eingekreist war. Wohin man sich auch drehte und wendete – überall schienen Rasterstrukturen in einer Art Aufwärtsbewegung nach oben zu streben. Und sobald die Augen von einem Bild zum anderen

²⁰² Vgl. hierzu Tom Holert: „Glamour“, in: Hubertus Butin (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 103-106.

wanderten, fing alles an, sich zu drehen, so als würde man tatsächlich von Hochhäusern, von glitzernden Fassaden umgeben sein. Zu ihnen aufzuschauen bedeutete, den Halt zu verlieren. Diese halluzinatorischen Effekte lassen sich durchaus parallel zu neueren subjekt- und machttheoretischen Überlegungen, etwa von Slavoj Žižek, lesen. In einem beinahe apokalyptischen Ton stellte Žižek die Behauptung auf, dass das Ausmaß, in dem das Schicksal eines jeden Einzelnen vom komplizierten Netz der globalen Machtverhältnisse abhängt, noch nie so groß gewesen sei.²⁰³ Trotz der Überzogenheit einer solchen Diagnose, die das Leben jedes Einzelnen als durch und durch fremdbestimmt begreift, lässt sich ein grundlegendes machttheoretisches Postulat aus ihr ableiten. Sofern Machtverhältnisse – etwa das internationale Finanzgeschehen – einen unmittelbar betreffen, können sie einen nicht unberührt lassen. Aber auch weil Macht blendet, strahlt und mithin verwickelt, lässt sie sich nicht distanziert betrachten, geschweige denn objektiv analysieren.

Auch formalästhetisch kann man argumentieren, dass sich Morris' Projekt keineswegs in bloßer Faszination erschöpft. Kommt doch das Raster in ihren Bildern in einer Weise zum Einsatz, die einen Bruch mit seiner üblichen Verwendung markiert. Zunächst einmal ist das Raster eine prototypisch „moderne“ Figur, und gerade unter Künstlerinnen erfreut es sich traditionell einer großen Beliebtheit. Auf diese erstaunliche Anziehung, die das Raster auf Künstlerinnen ausübt, hat der englische Kritiker Lawrence Alloway in einem Text über Agnes Martin einmal hingewiesen, allerdings ohne eine Erklärung dafür anzugeben.²⁰⁴ Ist es demnach reiner Zufall, dass sich einige der bedeutendsten Künstlerinnen wie Agnes Martin oder Bridget Riley ein Leben lang dem Rastermotiv verschrieben? Worin liegt das Versprechen des Rasters für Künstlerinnen?

Eine Antwort könnte lauten, dass das Raster einem Gesetz gleicht, welches im selben Maße über klare Strukturen verfügt, wie es Autorität einzuklagen vermag. An einer solchen normativen Figur sind Künstlerinnen natürlich besonders interessiert, da sie gleich auf einem bestimmten Niveau ansetzt. Denn das Raster steht für ein hohes Maß an Abstraktion und scheint dadurch ein gewisses Maß an Unangreifbarkeit zu verheißen. Eine Malerei, die auf

²⁰³ Vgl. Slavoj Žižek: Die Tücke des Subjekts, Frankfurt/M. 2001, S. 294.

²⁰⁴ Vgl. Lawrence Alloway: „Agnes Martin“, in: Ausst.-Kat. Agnes Martin (1972), S. 9-12, hier: S. 12: „Perhaps by coincidence, perhaps not, many of the artists who have drawn a particularly unique interpretation from the grid's precise strains are women. Agnes Martin's channels of nuance, stretched on a rack of linear tension which destroys the rectangle, are the legendary exemplars of an unrepetitive use of a repetitive medium.”

diesen Standard des Rasters zurückgreift, erhebt zwar einerseits hohe Ansprüche, muss sich andererseits aber auch an den „Vätern“ des Rasters, an Mondrian oder Malewitsch messen lassen. Die Attraktivität des Rasters für Künstlerinnen lässt sich aber auch damit erklären, dass das Raster zu Beginn des zwanzigsten Jahrhundert ein bewährtes Mittel war, das die Figur-Grund-Probleme ein für allemal zu lösen schien. Der offiziellen Ideologie des „Modernism“ zufolge sind Rasterstrukturen eine unverbrüchliche Garantie für die Aufhebung sämtlicher perspektivischer Hierarchien im Bild; das Bild selbst soll unter den Bedingungen des Rasters nur noch reine Oberfläche sein.²⁰⁵

Nun muten die Oberflächen von Morris' Bildern zwar ausgesprochen glatt an, doch setzen sie das modernistische Diktum der Oberfläche, jene von Clement Greenberg geforderte „flatness“, zugleich außer Kraft. Denn neben ihrer durch glänzend-glatten Farbauftrag betonten Oberflächlichkeit weisen sie unerwartete Figur-Grund-Dynamiken auf: Mal sind es die quer verlaufenden Streben, dann wieder die sattgemalten, farbigen Rechtecke, die sich in den Vordergrund drängen und Hintergründe bilden. Ständig entstehen neue Perspektiven, werden Schneisen geschlagen, von denen die Betrachter/innen erfasst, in die von ihnen suggerierte Unendlichkeit sie hineingezogen werden. Insbesondere in der Serie „Capital“ (2001) kommt diese Sogwirkung durch diagonal verlaufende Gitterstrukturen zur Geltung, und dies, obwohl das Raster derartig illusionistische Tiefenwirkungen theoretisch ausschließt.

Es scheint in demselben Maße auf die Autorität des Rasters gesetzt zu werden, wie seine traditionell referenzlose Funktion mit expliziten Referenzen unterminiert wird. Referenziell aufgeladen sind die Bilder von Morris allein durch die Titel, etwa „Library of Congress“ (2001) oder „Midtown – Revlon Corporation“ (1998), die auf real existierende Gebäude verweisen. Der Weg für einen solchen referenziellen Einsatz des Rasters wurde bereits in den achtziger Jahren geebnet, und zwar von postmodernen Malern wie beispielsweise Peter Halley, die das Raster ebenfalls bemühten, es aber als Repräsentation für urbane Strukturen, für „Zellen“ und „Röhren“ („cells and conduits“) verstanden wissen wollten.²⁰⁶ Mit einer gewissen Selbstverständlichkeit wird seither davon ausgegangen, dass gemalte Raster auch urbane Strukturen konnotieren. An diesen historischen Stand des Malereidiskurses schließt

²⁰⁵ Vgl. hierzu auch Rosalind Krauss: „Grids“, in: Dies.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Boston 1986, S. 8-22.

²⁰⁶ Vgl. Peter Halley: „On Line“, in: Ders.: *Collected Essays 1981-87*, Zürich 1988, S. 151-159, hier: S. 154.

das Projekt Morris an – es setzt ihn voraus –, und deshalb sollte die Bedeutung von Referenzialität wie auch die der jeweiligen Referenzen in ihrem Werk nicht überschätzt werden. Entscheidender ist das künstlerische Verfahren, mit dem die Ebene einer bloßen Faszination für die Knotenpunkte der Macht verlassen wird. Das für Sarah Morris typische malerische Verfahren – eine Technik des Abklebens, die für perfekte, glatte Oberflächen sorgt – bringt Begehren ins Spiel. Ein Begehren, das jenem ähnelt, welches bildliche Darstellungen aus der so genannten „Visuellen Kultur“ zu erzeugen vermögen – man denke nur an die Kosmetikwerbungen der Firma Clinique, an die Art und Weise, wie es dieser gelingt, die „satte“ Materialität eines Lippenstifts sinnlich erfahrbar zu machen. Vergleichbar „satt“ wirken die Bildoberflächen bei Morris, so als würden sie auf die Werbefotografie als ernstzunehmende Konkurrentin reagieren. Damit beanspruchen sie eine vergleichbare Geltungsmacht. Freilich begegnet Morris diesen Konkurrenten auf einem anderen, genuin künstlerischen Terrain: dem der Malerei. Und deren mediumspezifische Eigenschaften sorgen letztlich dafür, dass es nicht bei einer bloßen Feier des Begehrens nach Luxusartikeln bleibt.

Über die Malerei ist oft gesagt worden, dass sie wesentlich über Entzug funktioniere, dass sie etwas verspreche, sich dann aber doch entziehe.²⁰⁷ Dieser Topos des Entzugs gehört inzwischen zu den oft bemühten Gemeinplätzen der dekonstruktiven Ästhetik und könnte zu Recht als dekonstruktivistischer Reflex, als Plattitüde bezeichnet werden. Nichtsdestoweniger lässt sich mit diesem Entzugsmodell genau der Punkt bestimmen, an dem es bei Morris über eine bloße Faszination für Machtzentren hinausgeht. Vor den Bildern von Morris stehend, kann man eine konkrete Mangelerfahrung machen, die über den genrebedingten Entzug noch hinausgeht. Jene schwindelerregende Leere stellt sich ein, jene Abgründe tun sich auf, die die Kehrseite des Begehrens sind. Der psychoanalytischen Definition Lacans zufolge soll sich Begehren ja ebenfalls über Mangel bestimmen – ein Entzugsmodell, das im Übrigen die Vorlage für „dekonstruktiv“ wahrgenommene Malerei bildete.²⁰⁸ Nur entspricht dieser theoretisch postulierte Entzug hier einer konkreten Erfahrung. Er entspricht jenem tranceartigen Gefühl, jener Amnesie, welche sich zum Beispiel unmittelbar nach einem Kaufrausch einstellt – etwa wenn man den heißbegehrten Lippenstift endlich käuflich erworben hat. Die Künstlerin Barbara Kruger hat diesen Umschlag von absolutem

²⁰⁷ Vgl. hierzu Michael Wetzels: „Malerei als Medium“, in: Ders.: Die Wahrheit nach der Malerei, München 1997, S. 21-39.

²⁰⁸ Vgl. Jacques Lacan: „Man muss das Begehren buchstäblich nehmen“, in: Jacques Lacan. Schriften, Band 1, hg. von Norbert Haas, 3. korr. Aufl., Berlin 1991, S. 210-236.

Kaufbedürfnis in Vergesslichkeit, wenn der erworbene Gegenstand plötzlich vollkommen unbedeutend wird, in einer für den Frankfurter „Kaufhof“ gestalteten Plakatwand gut auf den Punkt gebracht: „Du willst es, Du kaufst es, Du vergisst es“ stand dort geschrieben („Untitled [Shopping]“, 2002). Statt nach dem Kauf „Befriedigung“ zu empfinden, sieht sich der Käufer/die Käuferin anschließend mit einer erschreckenden Leere konfrontiert. Schnell muss ein neues Zielobjekt her. Da Morris in Serien arbeitet – zu jeder Serie gehören mindestens zehn Bilder –, ist für Zielobjekte stets gesorgt.

Diese Dialektik von Begehren und Konsum findet sich bei Morris aber auch auf der Ebene der Farbgebung. Die strahlenden Farben zeugen von einer Sensibilität, welche Übereinstimmungen mit dem Farbverständnis eines Modedesigners aufweist. So wählt und kombiniert Morris häufig Farben, die den aktuellen Modefarben der jeweiligen Saison entsprechen. Sie selbst merkte einmal zu diesem Thema (im Gespräch mit der Autorin) an, dass sie ausschließlich solche Farben nehmen würde, die sie auch selbst gerne trage. Der Unterschied zur „Strategie“ eines mächtigen Modekonzerns schwimmt auch insofern, als Morris' Bilder auf dem Kunstmarkt wie ein erfolgreiches Label zirkulieren. Ein Morris ist auf Anhieb als solcher erkennbar – gleich einem Fashionlabel konnte sich der Look ihrer Bilder dauerhaft etablieren. Sich der Logik des Labels zu verschreiben hat jedoch auch seinen Preis. Schränkt doch der Markencharakter zwangsläufig die künstlerischen Freiheiten ein. Jede Marke hat immer auch festschreibenden Charakter: Der Künstler wird auf sie festgelegt und kann es sich kaum leisten, den Ruf der Marke zu gefährden. Im Falle von Morris ist es zum Beispiel schwer vorstellbar, dass sie ein ostentativ schlechtes, absichtlich unprofessionell wirkendes, gestisch-expressives Bild malen würde.

Diese Bilder von Sarah Morris können auch vor dem Hintergrund ihres Entstehungskontextes gelesen werden – dem New Yorker Kunstbetrieb der frühen neunziger Jahre. Seitdem hat sich die Situation allerdings besonders in Bezug auf das ideologische Klima stark verändert. Als Morris zu Beginn der neunziger Jahre an die New Yorker Öffentlichkeit trat, stellte sich ihr auf Begehren und Konsum setzendes Verfahren noch den damaligen Übereinkünften entgegen. Denn in der zum Teil politisierten Kunstwelt der neunziger Jahre kam es einem Affront gleich, die Symbole der Macht (vermeintlich) zu feiern und eine Vorliebe für

Machtzentren zu demonstrieren.²⁰⁹ Als Künstler hatte man sich eher für das am Rande Liegende, Periphere zu interessieren. Identitätspolitische Ansätze, die die Identität des Künstlers zum Ausgangspunkt nahmen, standen ebenfalls hoch im Kurs.²¹⁰ In einem solchen Kontext kam der Ansatz von Morris einer Herausforderung gleich. Doch spätestens im Zuge zahlreicher Ausstellungen zum Thema „Globalisierung“ hat sich im Kunstbetrieb die Überzeugung durchgesetzt, dass es ohnehin kein „Außerhalb“ gibt.²¹¹ Die in Morris' Bildern aufscheinende Perspektive, die von einer prinzipiellen Verstrickung in den Kapitalismus erzählt, konnte im Kunstbetrieb der späten neunziger Jahre durchaus mit Zustimmung rechnen. Dieser neue Konsens drückte sich beispielsweise darin aus, dass Galerien an dezidiert kapitalismuskritischen Projekten kaum noch interessiert waren. Unausgesprochen schien man sich darauf geeinigt zu haben, dass es ohnehin keine Alternative zum Kapitalismus gäbe. Die dominierende Atmosphäre war die eines allgemeinen „Einverständenseins“, und Morris' Bilder schienen sich in diese Atmosphäre recht gut einzufügen. Gerade weil sie so professionell anmuteten und tatsächlich arbeitsteilig und effizient hergestellt worden waren, stellten sie eine Bestätigung der neuen Professionalitätsstandards im Kunstbetrieb dar. Andererseits scheint in dem starken Glänzen ihrer Bildoberflächen ein Effekt zu liegen, der sich nicht in Professionalität, Warenlogik oder Markendenken erschöpft. Dieser Glanzeffekt ist so stark, dass er etwas Überschüssig-Abgründiges an sich hat und derartigen Funktionen auch wieder entgeht. Sicherlich: Diese Bilder haben die von ihnen ausgespielten professionellen Maßstäbe der Großfirmen und Modeimperien bis zu einem gewissen Grad verinnerlicht. Nur ist dabei eben auch etwas entstanden, das darüber hinausgeht.

²⁰⁹ Für einen Überblick über die Politisierung in den neunziger Jahren vgl. auch Holger Kube Ventura: Politische Kunst Begriffe in den neunziger Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien 2002.

²¹⁰ Vgl. hierzu: Isabelle Graw: „Das war vor Jahren. Plädoyer für eine Politisierung“, in: Ausst.-Kat. Zusammenhänge herstellen (2003), S. 6-11.

²¹¹ Vgl. hierzu die Äußerung des Kunstkritikers George Baker im Roundtable-Gespräch der Zeitschrift *October*, wo er feststellt, es gebe angeblich kein „Outside“ der Kunstwelt mehr, in: *October*, Heft 100 („Special Issue on Obsolescence“), Frühjahr 2002, S. 210.

III.6. Zentrum und Peripherie:

Jutta Koether

Statt sich in Macht verwickeln zu lassen, hat sich die Malerin Jutta Koether in ihrer künstlerischen Praxis bewusst an deren Rändern angesiedelt. Sie als „Malerin“ zu bezeichnen geschieht hier in der Absicht, der üblichen Wahrnehmung ihrer Person als „interessante Figur“ und „Kritikerin“ entgegenzuwirken. Genau darin, dass sie eher für ihre musikkritischen, kunstkritischen und schriftstellerischen Aktivitäten als für ihre Malerei bekannt wurde, liegt nämlich eine gewisse Symptomatik.²¹² Von Kunstzentren wie Köln oder New York ausgehend, reizt Koether die Möglichkeiten des Peripheren aus. Sobald situativ Standards – etwa der bereits erwähnte Professionalitätsstandard der neunziger Jahre – aufkommen, rollt Koether sie von ihrem anderen Ende her auf, was letztlich nichts anderes bedeutet, als dass sie sie ganz bewusst verletzt. Immer dann, wenn bestimmte Vereinbarungen des Kunstbetriebs künstlerische Freiheit in unproduktiver Weise einzuschränken drohen, kehrt Koether ihnen den Rücken zu, allerdings ohne dabei den Kontakt zu ihnen zu verlieren.

In ihre Bilder ist zwar eine Menge großstädtisches Material eingegangen, zum Beispiel die Vorlage einer Chanel-Handtasche („Potlaching“, 1999), Zitate aus theoretischen Büchern, die in der Kunstszene viel diskutiert werden, oder Prada-Kataloge, die einer Serie von „Pradalookbooks“ als Bildgrund dienten. Das Besondere dieser Anleihen liegt jedoch darin, dass sie einem malerischen Verfahren untergeordnet bleiben: Es ist das gesamte Arsenal expressiver Gesten, das im Hinblick auf die Frage „aufgefahren“ wird, ob sich individueller Ausdruck am Ende nicht doch einstellt. Und von diesem individuellen Ausdruck, dessen Spuren mehr als deutlich hervortreten, wird am Ende alles aufgesogen. Entscheidend ist jedoch, dass Koether noch in ihren subjektivsten Ausdrucksformen einer objektiven Versuchsanordnung verhaft bleibt. Der Künstler John Miller hat in diesem Zusammenhang zu Recht darauf hingewiesen, dass Ausdruck bei Koether nichts sei, was vom Subjekt herrühre. Ganz im Gegenteil werde die Identität des Subjekts gleichsam retroaktiv vom Ausdruck geformt.²¹³ Es sind demnach bestimmte malerische Eigenheiten, die Subjektivität nach sich ziehen und am Ende alles mit sich fortreißen.

²¹² Über die Widerstände gegenüber ihrer Malerei vgl. auch Mike Kelley: „100% Malerei oder Wie aus Musik Malerei wird und umgekehrt. Ein Gespräch mit Jutta Koether“, in: *Kunstforum international*, Bd. 134, Mai/September 1996, S. 242-248.

²¹³ Vgl. John Miller: „Prozess-Expressionismus“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 29, März 1998, S. 121-123.

In Koethers Bildern werden in demselben Maße Anregungen aus der Großstadt New York verarbeitet – jenem Kunstzentrum, in dem sie seit den frühen neunziger Jahren lebt –, wie sich in ihnen auch abseitige Referenzen, Spuren idiosynkratischer Interessen und Hinweise auf entlegene Forschungsgebiete finden.²¹⁴ In dieser Zweigleisigkeit liegt das Besondere einer künstlerischen Methode, die das Zentrum – den Standort New York und sein kulturelles Geschehen – nutzt, um zugleich seine Ränder auch im Sinne eines „Underground“ aufzusuchen. Bereits in Koethers frühen Bildern aus den achtziger Jahren lässt sich dieses Heraustreten aus situativ auftretenden Konventionen bei gleichzeitigem Verhaftetsein in ihnen nachweisen. Zu diesem Zeitpunkt lebte sie noch in Köln und verfolgte das Geschehen um die Gruppe der „Mühlheimer Freiheit“ – allerdings aus einer gewissen Distanz heraus.²¹⁵ Man könnte in diesem Zusammenhang von „strategischer Selbstmarginalisierung“ sprechen – sich bewusst an den Rand begeben, um von dort aus zu operieren. Koether selbst hat diese Haltung einmal als „beobachtendes Teilnehmen“ beschrieben – eine Haltung, die sie im Übrigen mit Künstlerinnen wie Rosemarie Trockel teilte.²¹⁶ Beide Künstlerinnen arbeiteten am Aufbau anderer sozialer Vernetzungsmuster, wofür die Gruppenausstellung von Trockel, Koether und Bettina Semmer in Rouen 1985 der beste Beweis ist. Koethers Beitrag hieß „Smell of Female“ – ein Titel, mit dem sie der zu erwartenden instinktiven, wenn nicht sogar körperliche Aversion männlicher Kollegen gegen „Frauenkunst“ auf ironische Weise zuvorkam.

Parallel zu derart strategisch-freundschaftlichen Allianzen sollten die Künstler Albert Oehlen und Martin Kippenberger für Koethers gestische Malweise und ihre so figurative wie Text verarbeitende Formensprache zu wichtigen Bezugspunkten werden. Innerhalb dieses Bezugsfeldes blieb sie jedoch künstlerisch gesehen eine Außenseiterin.²¹⁷ Vergleicht man zum Beispiel Koethers Serie kleinformatiger roter „Knubbel“-Bilder, die häufig von kreisförmigen Bewegungen und kleinen „Wirbeln“ durchzogen wurden, mit den

²¹⁴ Vgl. hierzu Bennett Simpson: „Sie hat’s getan – ihr nicht!“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 42, Juni 2001, S. 43-50.

²¹⁵ Diedrich Diederichsen hat diese Position Koethers anhand eines Gruppenfotos veranschaulicht. Auf diesem Foto der Mühlheimer Freiheit von 1981 wäre Koether alleine, „irgendwo ganz hinten und in einem Buch blättern“, zu sehen gewesen. Und dies liest Diederichsen als ein Indiz auf ihre Position im Kunstbetrieb. Vgl. Jutta Koether interviewt von Diedrich Diederichsen, in: *Ausst.-Kat. Jutta Koether (1991)*, o.S.

²¹⁶ Vgl. hierzu Ulrike Groos / Markus Müller: „Interview mit Jutta Koether. Köln, Juni 1998“, in: Dies. (Hg.): *Make it Funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst, Jahresring*, Bd. 45, 1998, hg. im Auftrag des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. von Bernhard von Loeffelholz und Brigitte Oetker, S. 277-284, hier: S. 277.

²¹⁷ Vgl. hierzu: Kelley (1996).

großformatigen Leinwänden ihrer männlichen Kollegen, dann fällt der unterschiedliche malerische Gestus ins Auge: ein anderes Verständnis von „Bad Painting.“ Der Begriff „Bad Painting“, mit dem die absichtliche Missachtung malerisch-technischer Fertigkeiten gemeint ist, tauchte zum ersten Mal als Titel einer New Yorker Malereiausstellung 1978 auf.²¹⁸ Im Laufe der achtziger Jahre wurde er jedoch auch unter deutschen Malern zum geflügelten Wort. Koethers Praxis des „Bad Painting“ ging weniger mit auftrumpfenden und selbstgewissen Setzungen als mit kryptischen Anspielungen („Paralysed Force“, 1986) einher, worin man auch einen Ausdruck der Tatsache sehen könnte, dass sie sich nicht durch eine Gruppe von Gleichgesinnten getragen wusste. Während Albert Oehlen oder Werner Büttner mit ihrer sichtlich zupackenden Malweise und humorvollen Titeln politische Stellungnahmen zur Populärkultur abgaben, kam Koethers zeitaufwändigeres Verfahren ohne derbe Witze oder beißenden Spott aus, wodurch es die damaligen Definitionen von Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft verletzte oder diesen „Raum des Möglichen“ – positiv gewendet – in Frage stellte. Dies lag zum einem an dem offensichtlich seriellen Charakter besagter „Knubbel-Bilder“, ein Arbeiten in Serie, das auf eine eher konzeptuelle Strategie und quasi-wissenschaftliche Versuchsanordnungen schließen ließ.

Zum anderen hatte Koether bevorzugt die Farbe Rot verwendet, ein sattes, tiefes Rot, das von der zu Beginn der achtziger Jahre – etwa bei Lüpertz – gerne verwendeten Palette aus Gelb- und Grautönen nicht weiter hätte entfernt sein können und zudem mit dem Klischee der „Frauenfarbe“ spielte. Eine Aura des Weiblich-Meditativen ging dadurch von Koethers Bildern aus. Zudem waren sie in einer Weise krude und absichtlich unbeholfen gemalt, die sich von dem sanktionierten Dilettantismus der „Neuen Wilden“ unterschied. Insbesondere ihre mit den Insignien von Weiblichkeit – also Brüsten oder kurvenreichen Körpern – ausgestatteten gemalten Figuren der Serie „100% Malerei“ (1991) erinnerten mit ihren großen Augenhöhlen und fließenden, kreisförmigen Silhouetten an die Darstellungen weiblicher Figuren, wie sie Schulkinder häufig obsessiv in ihre Hefte kritzeln. Durch diesen Eindruck des Zwanghaft-Regressiven kam ihre Malerei in den Ruf, noch ein wenig „unausgegoren“ oder „unfertig“ zu sein.²¹⁹ In Wahrheit handelte es sich auch hier um eine bewusst gesetzte Versuchsanordnung: Was passiert, wenn unbewusste Impulse und zwanghafte Wiederholungen malerisch zugelassen und ausgelebt statt domestiziert werden? Passend zu dem umstrittenen Status dieser Bilder im Kunstbetrieb tat sich in ihrem Zentrum häufig ein

²¹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. „Bad“ Painting (1978).

²¹⁹ Vgl. zu dieser Reaktion des Kunstbetriebs auf ihre Bilder: Groos / Müller (1998), S. 278.

Abgrund auf – eine Art gemaltes „Loch“, in dessen Strudel die Betrachter/innen gleichsam hineingezogen wurden.

Die Reaktionen auf dieses Malerei-Projekt – und an diesem Punkt nehme ich die Perspektive der teilnehmenden Beobachterin ein – fielen unterschiedlich aus. Auf der einen Seite gab es eingeschworene Fans unter Theoretiker/innen, jungen Künstler/innen oder im Musikbereich. Auf der anderen Seite verhielt sich der offizielle Kunstbetrieb eher reserviert, insbesondere Galerist/innen und Kurator/innen. Dort stand man der Person Koether und ihren schriftstellerischen, musikjournalistischen und kunstkritischen Aktivitäten zwar wohlwollend gegenüber, doch die Vorbehalte gegenüber ihrer Malerei hätten nicht größer sein können. Für die einen waren diese Bilder einfach „schlechte Malerei“, ohne dass der Unterschied zum gutgeheißenen Schlechten des „Bad Painting“ jemals klargemacht worden wäre. Anderen fiel es schwer, diese geplant regressiven Gesten mit der Reflektiertheit von Koethers schriftlichen Äußerungen zusammenzubringen. Kulminationspunkt dieser Verwirrung war die damals von Mitgliedern des Kölner Kunstbetriebs häufig gestellte Frage, wie eine Künstlerin, die derart „kluge“ Texte schrieb, nur einen derart unbeholfen-naiven malerischen Duktus an den Tag legen könne?²²⁰ Man war damals scheinbar noch nicht geneigt, in dieser Verbindung aus geplanter Regression und äußerster Informiertheit und Reflektiertheit den besonderen Beitrag der Malerei Koethers zu sehen. Dem Kunstbetrieb mangelte es augenscheinlich an Vorwissen, um die produktive Verbindung zwischen Koethers Malerei und dem Do-it-yourself-Ethos des Post-Punk für Koethers Kunst zu erkennen.²²¹ Neben ihrer Tätigkeit als Herausgeberin der Musikzeitschrift *Spex* hatte Koether schließlich regelmäßig Performances veranstaltet, Musik produziert und mit Musiker/innen wie Tom Verlaine und Kim Gordon zusammengearbeitet. Die Bedeutung dieses „hybriden Kontextes“ (Simpson) wurde notorisch unterschätzt und kaum gesehen: Erst ein Jahrzehnt später ist dieser Zusammenhang aufgearbeitet worden.²²²

Aus heutiger Sicht kann man sagen, dass Koethers Malerei in den achtziger Jahren eine Art Grenzfall darstellte, den jedes System zu seiner Stabilisierung benötigt. An ihrem Beispiel ließ sich nämlich ein Exempel statuieren, nicht zuletzt, indem man sozusagen hinter vorgehaltener Hand behauptete, dass diese Malerei den Kriterien von Malerei nun wirklich

²²⁰ An diese Frage erinnere ich mich aus Gesprächen in dieser Zeit in meiner Funktion als Teilnehmerin und Zeugin dieser „oral history.“

²²¹ Zu dieser Verbindung vgl. auch Simpson (2001).

²²² Ebd.

nicht genüge. Den willkürlichen Anteil solcher mündlich veranschlagten Kriterien überspielend, bot sich hier die Gelegenheit, deren normative Gültigkeit zu zementieren. Vor diesem Hintergrund muss man es Koethers Verfahren hoch anrechnen, dass es die Grenzen des Zulässigen überstrapazierte und als eine Art Testfall fungierte.²²³ Zahlreiche ihrer Projekte aus den neunziger Jahren sind als Thematisierung dieser eigentümlichen Platzierung zu lesen: zentral und peripher zugleich. „The Inside Job“ von 1992 war eine solche Arbeit, die von der Zentralität des Standorts New York profitierte, um die dortige Kunstszene zugleich mit einer damals als marginal erachteten malerischen Praxis zu konfrontieren. Entstanden war sie im Rahmen der von dem Künstler Erik Oppenheim organisierten Gruppenausstellung „The real thing“, mit der sich die Möglichkeit von Atelierbesuchen bei den beteiligten Künstler/innen verband. Koether hatte ein kleines Zimmer angemietet, dessen Vorteil sie selbst bezeichnenderweise darin sah, dass es „in the middle of the city“ – im Zentrum der Stadt – lag.²²⁴ Man konnte sie dort nach Terminabsprache besuchen, um unversehens in eine Versuchsanordnung hineingezogen zu werden.

Die gesamte Fläche des Bodens füllte ein Bild aus, an dem Koether in der Manier Pollocks – jedoch ohne zu klecksen – malte. Die Anregungen der Besucher/innen wurden im Prozess des Malens aufgegriffen und eingearbeitet. Es war kaum möglich, diesem Bild auszuweichen – wollte man sich im Raum aufhalten, dann musste man es betreten und auf ihm herumlaufen. Als Besucherin wurde man nicht nur zur unmittelbaren Auseinandersetzung mit diesem Bild gezwungen – mehr noch beglaubigte man es in Form von eigenen Fußspuren. Es bestand gleichwohl die Möglichkeit, sich in eine Art Kammer zurückzuziehen und dort Material zu studieren, schriftliche Kommentare abzugeben oder die Einträge der Vorgänger/innen zu lesen. Koether selbst hatte die Gespräche ebenfalls protokolliert, wodurch die ohnehin ausgeprägte Neigung zur voyeuristischen Neugierde im Kunstbetrieb noch weiter angestachelt wurde. Nicht wenige haben diese Mischung aus einer intimen Situation und ihrer Veröffentlichung jedoch als Zumutung empfunden und sich geweigert, ihre Meinung schriftlich zu fixieren, um auf diese Weise dem Einblick anderer ausgeliefert zu sein.²²⁵ Andere – so Koether in ihrem Bericht – lasen mit Begeisterung die Aufzeichnungen der vorherigen Besucher/innen.

²²³ Bennett Simpson hat in seinem Text über Koether berichtet, sie fühle sich dazu genötigt, das Falsche zu tun. Vgl. hierzu Simpson (2001), S. 49.

²²⁴ Vgl. hierzu: Jutta Koether: J.K. The Inside Job, Köln 1992, o.S.

²²⁵ Ebd.

Man muss sich vorstellen, dass es die maßgeblichen Akteur/innen des New Yorker Kunstbetriebs waren, die sich damals bei Koether die Klinke in die Hand gaben: Galerist/innen, Kritiker/innen, Sammler/innen, aber auch Musiker/innen und Schriftsteller/innen. „The Inside Job“ stellte nichts Geringeres als den Versuch dar, die Auseinandersetzung mit der eigenen Arbeit selbst in die Hand zu nehmen, Rezeption anzustoßen und den Verlauf des Anerkennungsprozesses zu steuern. Dieser Versuch ist – rückblickend betrachtet – zum Teil gelungen. Denn Koether wurde im Anschluss an „The Inside Job“ zuerst von der Galeristin Pat Hearn und später von der Galerie Daniel Buchholz in Köln regelmäßig ausgestellt und als Künstlerin vertreten.

Das Projekt „The Inside Job“ vermag aber auch Aufschluss darüber zu geben, wie Malerei in der progressiven Kunstszene New Yorks zu Beginn der neunziger Jahre wahrgenommen wurde. Den Rezipient/innen wurde nämlich eine Art Mitspracherecht eingeräumt. Koethers Protokollen zufolge setzte sich in einigen Reaktionen das alte Rezeptionsmuster fort: Ein Großteil der Besucher/innen konnte mit ihren Zeichnungs-Büchern und den schriftlichen Protokollen mehr anfangen als mit dem am Boden liegenden gemalten Bild. Für diese Reserviertheit gab es auch dieses Mal einen Grund, resultierte sie doch aus den spezifischen Präferenzen eines bestimmten Segments des New Yorker Kunstbetriebs zu Beginn der neunziger Jahre. Wohl zu keinem anderen Zeitpunkt war Malerei – zumal expressiv anmutende – verpönter als zu diesem Zeitpunkt. Der erklärte Feind der progressiven Kunstkritiker hieß „Neo-Expressionismus“, und Koethers Bild schien dieser Richtung schon aufgrund seiner düster-überladenen Anmutung anzugehören.

Kaum jemand machte sich damals die Mühe, zwischen unterschiedlichen Einsätzen der expressiven Geste zu differenzieren. Stattdessen wurden Maler wie Julian Schnabel, Albert Oehlen und Georg Baselitz über einen Kamm – den des Neo-Expressionismus – geschoren und pauschal verurteilt. Hinzu kam, dass Koether die Situation des „Artist in the Studio“ reaktivierte und das Atelier zu einem Zeitpunkt zur Diskussion stellte, da sich zahlreiche Künstler/innen auf die Institutionskritik beriefen und ihre eigene Praxis – auch in der Folge von Daniel Burens Kritik an der Ideologie des Ateliers – als „post studio practice“ verstanden wissen wollten. Die Künstlerin Andrea Fraser ließ denn auch während ihres Besuches in Koethers Atelier die Bemerkung fallen, dass sie selbst kaum noch Künstler/innen kenne, die

im Atelier arbeiten würden.²²⁶ Indirekt gab sie Koether auf diese Weise die Obsoletheit ihres Ansatzes zu verstehen. Koether hatte aber auch für diesen Fall vorgesorgt, hatte Einstiegsmöglichkeiten für die Anhängerinnen der Konzeptkunst geschaffen, und zwar mit Hilfe von künstlerischen Maßnahmen, die sie selbst als informierte Kennerin institutionskritischer und postkonzeptueller Techniken auswies. Mit diesem Raum nahm sie auf bestimmte Installationstechniken Bezug, die ihrerseits auf Aufzeichnungsmethoden basierten, Partizipation einforderten und sich als halböffentliche ausgaben – etwa die Raum greifenden Installationen von Renée Green. Das, was das New Yorker Publikum an Koethers Malerei verstörte – ihr scheinbar so ungezügelt expressiver Gestus –, wurde durch diese konzeptuellen Elemente gleichsam abgefedert.

Was in Koethers Bildern demnach zusammenfällt, sind zwei Dinge: großstädtische Informiertheit einerseits und andererseits ein malerischer Strich, der die Frage nach dem unverkennbar „Eigenen“ des Ausdrucks stellt, indem er es systematisch herauskitzelt. In demselben Maße, wie jedes malerische Projekt an eine theoretische Ausgangsfrage gebunden bleibt, scheint sich Koether plötzlichen Eingebungen oder Energieströmen zu überlassen, die im Ergebnis undiszipliniert und roh wirken. Ein Wissen um den Stand der aktuellen Diskussion ist ihren Bildern und Projekten genauso anzumerken, wie sie gegen bestimmte Vereinbarungen vehement verstoßen. In den späten neunziger Jahren war es beispielsweise die allgemeine Forderung nach „Professionalität“, der sich Koethers Bilder demonstrativ entzogen. Statt gängige Professionalitätsstandards zu erfüllen, nahm sich ihr Beitrag zur Berliner Malerei-Ausstellung „Init“ (1999) wie ein Lappen aus, der ohne Rahmen lose von der Wand hing. Gerade in Anbetracht einer Situation, in der professionelle Präsentation groß geschrieben wurde, erinnerte dieses Bild an das Potenzial anderer Traditionen, etwa an die „do it yourself“-Ästhetik des Punk oder an das „Formlose“ des Post-Minimalismus. Doch so sehr dieses „Outlaw“-Bild auch gegen die herrschenden Gesetze verstieß, trat es keineswegs aus ihrem Wirkungskreis hinaus: Es blieb an eine zentrale Instanz – besagte künstlerische Traditionen – gebunden und wurde im Rahmen einer zentralen Veranstaltung – der Überblicksausstellung über Malerei – gezeigt. Der Verstoß gegen den Professionalitätsstandard schließt bei Koether demnach nicht aus, dass man sich unmittelbar an ihm misst und in sein Zentrum vorstößt.

²²⁶ Vgl. ebd.

Was den Vertrieb ihrer Bilder betrifft, so hat sie in New York nach dem Tod ihrer Galeristin Pat Hearn eine Art „dritten Weg“ eingeschlagen – jenseits von etablierten Galerien und „alternative spaces“. Das Projekt „Need Change“ (2002) fand in Koethers Wohnung statt, und auch dieses Mal wurden Termine mit Besucher/innen vereinbart, um über die dort entstandenen Bilder zu diskutieren. „Need change“ ist im buchstäblichen Sinne als Ruf nach Veränderung zu verstehen: Den ritualisierten Gesprächen auf Galerieeröffnungen wird die Hoffnung auf eine andere Form der Kommunikation über Kunst entgegengesetzt. Im Vergleich zu „Inside Job“ geschieht die Einbindung der Besucher/innen dieses Mal weniger reglementiert – und in dieser Offenheit zeigt sich der Wunsch, eine verloren gegangene Tradition des „Sprechens über Kunst“ wieder zu beleben. Das Kunstzentrum New York bleibt Bezugspunkt auch dieser Aktivität – nur hat sie sich dieses Mal an seinen äußeren Rand verlagert: in die Privatwohnung der Künstlerin, die weder „off space“ noch Atelier ist. Diese private Situation, über deren Öffentlichkeit Koether selbst verfügt, entspricht wieder einer Grenzsituation: „Need Change“ ist die innerhalb des Kunstzentrums New York herausgebildete Peripherie – eine Peripherie, die das Zentrum gewissermaßen produziert. Zahlreiche Mitglieder des Kunstbetriebs fanden sich auch dieses Mal ein, ohne dass dies bedeuten würde, dass Koether deshalb im Zentrum des Kunstmarkts angekommen wäre. Sollte es dazu kommen, dann müsste dieses Zentrum seine Funktionsweise neu überdenken und seine Ränder neu definieren. Solche Aktivitäten am Rande sind der lebendige Beweis dafür, dass es auch anders geht: Es gibt auch innerhalb des Kunstzentrums Randzonen, die nicht sogleich von ihm eingemeindet oder „vereinnahmt“ werden, aber auch nicht ganz außerhalb von ihm bleiben.

III.7. Der Rückzug aus dem Kunstzentrum:

Agnes Martin

Mit dem „Rückzug“ als einem künstlerischen Verhaltensmodell sind Vorstellungen von „Distanz“ und „Abstand“ verbunden, die das absolute Gegenteil der am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts gefragten Kompetenzen wie „Networking“ und „Kommunikation“ sind. Und für den „Culturepreneur“, wie Simon Ford und Anthony Davies den in den neunziger Jahren modellhaft gewordenen „Künstler als Unternehmer“ genannt haben,²²⁷ ist Distanz zum Geschehen alles andere als erstrebenswert. Unter Bedingungen, die Interaktion und Kommunikation zum Inbegriff des Kreativen erklären, scheint es tatsächlich nachgerade abwegig zu sein, auf Rückzug zu setzen. Der aus seinen sozialen und beruflichen Verpflichtungen *aussteigende* Künstler ist folglich vollständig aus der Mode gekommen. Gerade diese Abwegigkeit des Modells Rückzug spricht aber auch für eine erneute Beschäftigung mit ihm. Denn im vollständig Verworfenen und radikal Ausgeschlossenen liegen oftmals ungeahnte Möglichkeiten. Gerade für Künstler/innen verbindet sich mit dem Heraustreten aus dem „Raum des Möglichen“ ein Potenzial, das künstlerisch produktiv gemacht werden kann.

Zunächst muss zwischen unterschiedlichen Formen des Rückzugs differenziert werden: relative Rückzüge, bei denen der Künstler eine Zeitlang zu Hause bleibt und seine sozialen Aktivitäten einschränkt – oder Modelle, bei denen Künstler sich von den Zentren verabschieden und woanders hinziehen. Dabei macht es natürlich einen Unterschied, ob man in eine andere Stadt, aufs Land oder in die Wüste von New Mexico zieht. Diese letzte, „radikalste“ Form des Rückzugs als Ausstieg lässt sich bei amerikanischen Künstler/innen besonders häufig antreffen, wobei das Spektrum von klassischen Aussteiger-Künstler/innen wie Georgia O’Keeffe bis zu Einsiedlerkünstlern mit Cowboyimage wie Bruce Nauman reicht. Für jüngere Künstler/innen hingegen scheint diese Option wenig attraktiv, auch weil es sich angesichts der enorm gestiegenen Bedeutung von Präsenz im Kunstbetrieb kaum jemand erlauben kann, dauerhaft in der Prärie zu leben.

²²⁷ Vgl. Anthony Davies / Simon Ford: „Kulturpartner im Netzwerk“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 38, Juni 2000, S. 61-69.

Den Vorteilen wie Ruhe oder Konzentration, die Rückzüge bieten – wobei eine weitere Unterscheidung zwischen „deklarierten“ und „sang- und klanglosen“ Rückzügen zu machen wäre –, stehen freilich jede Menge Nachteile und Risiken gegenüber: nicht nur für den Karriereverlauf, sondern auch für die daraus resultierenden künstlerischen Ergebnisse. Eine Kunst, die in totaler Abgeschlossenheit geschaffen wurde, kann nämlich im schlechtesten Fall Züge eines selbstgerechten Monologs annehmen. Insbesondere dann, wenn die unmittelbare Auseinandersetzung mit anderen zuvor zu ihrem sichtbaren Motor gehörte, wird sich der Wegfall von Dialogpartnern und Kontrollinstanzen weitgehend negativ auswirken. Aus diesem Grund scheint es auch kaum empfehlenswert für junge, am Anfang ihrer Laufbahn stehende Künstlerinnen zu sein, bereits zu diesem Zeitpunkt der Kunstwelt den Rücken zuzukehren. Als Abwesende, die kein öffentliches Werk hinterlassen haben, laufen sie Gefahr als von der Bildfläche verschwunden zu gelten.²²⁸ Früher oder später fällt die aus dem kollektiven Bewusstsein gleichsam verschwundene Person dem Vergessen anheim. Einen Rückzug – beispielsweise in Form eines Lebens auf dem Land – können sich daher nur jene Künstler/innen leisten, die bereits über die nötigen finanziellen Ressourcen und institutionellen Kontakte verfügen.

Die geografische Distanz zu den Gesetzen des Kunstbetriebs kann sich auch als Vorteil erweisen – erlaubt sie doch zuweilen künstlerische „Befreiungsschläge“. Gelungene Beispiele dafür – und hier wäre an erster Stelle Agnes Martin zu nennen – zeichnen sich dadurch aus, dass die Kommunikation mit den Künstlerkollegen in den betreffenden künstlerischen Arbeiten nicht abreißt. Die Kritiker/innen Agnes Martins haben indes keine Gelegenheit ausgelassen, ihre zurückgezogene Existenz in New Mexico zu erwähnen oder ihr Werk allein aus diesem Leben in der „unverbrauchten Natur“ heraus zu erklären.²²⁹ Das Thema des Rückzugs ist in der Rezeption von Martin derart präsent, dass man meinen könnte, Einsamkeit nehme die Bedeutung eines Stilmittels an. Die Floskel, dass sie erst in absoluter Einsamkeit und totaler Abgeschlossenheit zu sich selbst gefunden habe, findet sich nahezu in jedem Katalogvorwort.²³⁰

²²⁸ Vgl. hierzu Isabelle Graw: „Im Nachhinein. Ein Interview mit Chris Reinecke“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 15, September 1994, S. 111-125.

²²⁹ Beispielhaft sei hier nur genannt: Mark Stevens: „Eine ausgeglichene, reine und gelassene Kunst“, in: *Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992)*, S. 117-121, hier: S. 117: „Agnes Martin lebt sehr einfach in New Mexico, in einem Häuschen mit einem bescheidenen, selbstgebauten Atelier (...). Ein ungewöhnliches Leben also für eine gefeierte Künstlerin.“

²³⁰ Vgl. „Vorwort“, in: *Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992)*: „Agnes Martin harvested the fruit of a life spent in concentration and immersed in that increasing rarity: unspoiled nature.“

Einmal abgesehen von derartigen Mystifizierungen hatte ihr überraschender Rückzug – Martin verließ New York im Jahr 1967 – meines Erachtens zwei Seiten: produktive Isolation *und* Fortsetzung des Dialogs mit anderen Künstlern. Einerseits muss Martin Abstand wie auch eine lange Schaffenspause zwischen 1967 und 1974 benötigt haben, um zu dem zu finden, was ihre „idee fixe“ werden sollte – die horizontale Linie. Es mag nach einer formalen Kleinigkeit klingen, tatsächlich aber war ihr Abschied von jenen ausgebleichenen, filigranen Rasterstrukturen, die sie zuerst in New York gezeichnet hatte, ungeheuer einschneidend: Er war die entscheidende Wegmarke auf dem Sonderweg, den sie beschritt. Zu diesem Sonderweg gehörte auch die Hinwendung zur Farbe, zu eigentümlich pastellhaften Tönen – in den sechziger Jahren hatte Martin ausschließlich in Schwarzweiß (allerdings zuweilen auf gefärbtem Papier) gearbeitet. Neben diesen Brüchen ist aber auch Kontinuität zu verzeichnen: Martin sollte ihre Vorliebe für das quadratische Format beibehalten; eine Vorliebe, die sie im Übrigen mit Ad Reinhardt teilte, der Mitte der sechziger Jahre in New York hoch angesehen war.²³¹ Auch die für Martin typische Linienführung findet sich bis heute in ihren Bildern – horizontal gezogene Bahnen, die leicht zu zittern scheinen, gleich einem visuellen Tremolo, wie es Annette Michelson einmal treffend ausdrückte.²³² Diese vibrierende Qualität verdankte sich vor allem der Tatsache, dass Martin darauf bestand, ihre Linien mit der Hand zu ziehen.

So streng und „mechanisch“ die Anmutung ihrer Bilder auch sein mag – Martin bedient sich keineswegs technischer Hilfsmittel. Der Vergleich zu Ad Reinhardt drängt sich auch an diesem Punkt auf – malte er doch seine monochromen, schwarzen Bilder ebenfalls eigenhändig, was die subtil aufscheinenden Rasterstrukturen erkennen lassen. Innerhalb der Formation Abstrakter Expressionismus wurde Martin aufgrund ihrer repetitiven Vorgehensweise als Außenseiterin wahrgenommen, dennoch scheint sie die Überzeugungen der anderen Künstler/innen geteilt zu haben. Obgleich Martins Bilder später der Minimal Art zugerechnet wurden, was ihre Teilnahme an Ausstellungen wie „Systemic Painting“ (Guggenheim Museum, 1966) zeigte, hat sich Martin selbst immer als Anhängerin des Abstrakten Expressionismus begriffen. In einem ihrer zahlreichen Vorträge behauptete sie

²³¹ Vgl. hierzu die Aussage des Kritikers Alexander Alberro, für einen Künstler in New York sei es 1965 obligatorisch gewesen, sich mit Ad Reinhardt zu beschäftigen, in: „Round Table: Conceptual Art and the Reception of Duchamp“, in: *October*, Heft 70, Herbst 1994, S. 129.

²³² Vgl. Annette Michelson: „Agnes Martin. Recent Paintings“, in: *Artforum*, Januar 1967, S. 46-47.

beispielsweise, dass „self-expression“ unausweichlich sei.²³³ Auf die für die Anhänger/innen des Abstrakten Expressionismus zentrale Bedeutung von „Eingebung“ kam sie ebenfalls gerne zu sprechen – als Künstler müsse man ruhig und geduldig auf Eingebung warten.²³⁴ In dieser Vorstellung, dass sich die Kunst nicht etwa einer Strategie, sondern einem Impuls verdanke, der plötzlich und quasi aus heiterem Himmel über einen kommt, schwingen noch letzte Reste des Glaubenssystems des Abstrakten Expressionismus mit.

Wie um Martin als legitime Erbin des Abstrakten Expressionismus auszuweisen, hat denn auch eine Autorin in ihrem Katalogtext darauf hingewiesen, dass Martin im gleichen Jahr wie Pollock geboren wurde.²³⁵ Dieses Faktum allein besagt jedoch gar nichts – man müsste vielmehr fragen, inwiefern sich die Überzeugungen und Methoden des Abstrakten Expressionismus auf ihre Arbeit auswirkten. Es gibt tatsächlich einige Spuren in ihren Bildern, die auf eine Affinität hindeuten. So lassen sich beispielsweise die stets ein wenig zitternden Linien, die die Oberfläche gleichmäßig überziehen, als angewandtes All-over-Verfahren charakterisieren, vor allem in jenen Bildern, in denen die Linien bis an den Rand reichen. Aber auch die eigentümlich konturlosen Farbtönungen ihrer Arbeiten aus den siebziger Jahren, die diese gewichtslos und leicht gewölbt erscheinen lassen, weisen Parallelen zu den für einen Maler wie Mark Rothko typischen aufgelösten, gleichsam schwebenden Flächen auf. Das erklärt auch die überraschende Tatsache, dass Martin – nachdem sie 1957 nach New York gezogen war – nur ein Jahr später (1958) in der Galerie Betty Parsons ausstellte, der zentralen Anlaufstelle für die „New York School“. Neben Rothko und Reinhardt stellten dort auch Pollock und William Baziotes aus. Es sah tatsächlich so aus, als wäre Martin am Ziel ihrer Träume angelangt, zumal sie sich Ad Reinhardt und Mark Rothko, wie kolportiert wurde, künstlerisch verbunden fühlte.²³⁶ Dass Martin Freundschaften und Künstlergemeinschaften suchte und pflegte, lässt sich auch aus der Wahl ihres Wohnortes schließen – lebte sie doch in dem Künstlerviertel „Coenties Slip“. Dort hatte sich eine kleine „community“ gebildet – nicht nur Ellsworth Kelly, auch Youngerman, Robert

²³³ Vgl. hierzu: Agnes Martin: „On the Perfection Underlying Life“, in: Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992), S. 26-31, hier: S. 26: „Work is self-expression. We must not think of self-expression as something we may not do. Self-expression is inevitable. In your work, in the way that you do your work and in the results of your work your self is expressed.“

²³⁴ Vgl. Agnes Martin: „Gedanken“, in: Dies.: Schriften, hg. von Dieter Schwarz, Winterthur 1991.

²³⁵ Vgl. Marja Bloem: „An Awareness Of Perfection“, in: Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992), S. 32-41, hier: S. 35: „She was born the same year as Pollock (...) who also (...) aspired to produce a unified surface.“

²³⁶ Vgl. ebd., S. 35: „She felt a certain emotional affinity for Ad Reinhardt and for Mark Rothko whom she admired very much (...).“

Indiana und Anne Wilson lebten in dieser Gegend.²³⁷ Der Austausch untereinander und regelmäßige, gegenseitige Besuche waren Grundpfeiler auch dieser künstlerischen Gemeinschaft.

Ein von Hans Namuth aufgenommenes Gruppenfoto von 1957 könnte als Indiz für die Tendenz Agnes Martins gelesen werden, aus diesem sozialen Zusammenhang ein wenig hervorzutreten – eine Sonderstellung einzunehmen.²³⁸ Dieses Foto wurde auf den Dächern von „Coenties Slip“ aufgenommen – man sieht eine Gruppe von rauchenden und trinkenden Künstler/innen, darunter Ellsworth Kelly, Robert Indiana und Jack Youngerman sowie die Schauspielerin Delphine Seyrig und ein Kind, das im Zentrum des Bildes steht. Es blickt als einzige Person direkt in die Kamera. Die anderen Anwesenden sind einander zugewandt, sprechen miteinander und scheinen hier auf dem Dach gemeinsam Zeit zu verbringen. Agnes Martin ist auf einem dieser Dächer sitzend im Profil zu sehen, ein wenig abseits, die Hände in den Taschen haltend und zugleich die Szenerie wohlwollend verfolgend. Man gewinnt dennoch den Eindruck, dass sie nicht wirklich dazu gehört. So sehr diese Pose Distanz markiert, war Martin in Wahrheit ihrem Milieu durchaus verbunden. Berichten zufolge hatte es sich Martin zum Beispiel – wie Ad Reinhardt, John Cage und zahlreiche andere Künstler/innen – zur regelmäßigen Gewohnheit gemacht, die von Daisetz Taitaro Suzuki an der Columbia University gehaltenen Vorträge über Zen-Buddhismus zu besuchen.²³⁹ Dieser Einfluss vermag den eigentümlich beschwörenden Charakter wie auch den messianischen Tonfall ihrer eigenen Vorträge und Texte zu erklären – eine Mischung aus esoterischen Traktaten und philosophischen Lebensmaximen. In ihrer Dogmatik erinnern sie unweigerlich an die berühmten Manifeste von Ad Reinhardt. Im Mittelpunkt stehen auch hier immer die gleichen Themen: Rückzug, Entsagung, Askese. Zuweilen laufen Martins Texte auf Vorschriften für Leben und Arbeit des bildenden Künstlers hinaus. Dass Geselligkeit die Kunst nicht weiterbringe, ist eine These, die bei ihr unermüdlich variiert wird. Aber auch Reinhardts berühmte Formel „Art as Art“, die Kunst nur als Kunst erklären will, findet bei Martin einen Nachhall. In einem Statement von 1968 konstatierte Martin, dass Kunst nicht

²³⁷ Vgl. Barbara Haskell: „Agnes Martin. The Awareness of Perfection“, in: Ausst.-Kat. Agnes Martin (1992/1993), S. 93-117, hier: S. 100-102.

²³⁸ Ebd., Foto auf S. 166.

²³⁹ Vgl. hierzu Haskell (1992/1993), S. 95: „Martin joined with large numbers of American intellectuals who likewise turned in the 1950’s to Taoism and Zen, its later Japanese articulation, as an alternative to existentialism. The free lectures on Zen given by D.T. Suzuki at Columbia University in 1949-51 triggered the interest of an entire generation of artists, including Ad Reinhardt and John Cage (...).“

ethisch, nicht moralisch und schon gar nicht rational oder automatisch sei.²⁴⁰ Diese negative Definition stellte einen erfolgreichen Versuch dar, sich von sämtlichen, zur Verfügung stehenden Stilen und künstlerischen Bewegungen abzugrenzen – angefangen vom Surrealismus bis hin zur Konzeptkunst.

Auffällig ist auch der ausgesprochen didaktische Zug, der Martins Texte auszeichnete – eine Tendenz, die sich womöglich ihrer langjährigen Lehrtätigkeit verdankt. Bevor Martin – mit vierzig Jahren – ihre erste Einzelausstellung durchführte, hatte sie ihr Geld als Lehrerin verdient. Richtiggehend zur Blüte kam ihr Hang zur didaktischen Äußerung jedoch erst in der künstlerischen Programmatiken gegenüber aufgeschlossenen Atmosphäre der sechziger Jahre. Es gab damals viele Künstler/innen, die Leitlinien zur Kunst formulierten. Welches Gewicht Martin ihren schriftlichen Verlautbarungen und Vorträgen beimaß, zeigt die Tatsache, dass ihre handschriftlichen Vorträge häufig als Faksimile in ihre Kataloge integriert wurden. Seite um Seite kann man hier ihren Ausführungen folgen, die in der Ästhetik der Konzeptkunst – inklusive Ringbuch – unverändert abgebildet wurden.²⁴¹ Dem Künstler als schreibendem Gelehrten und Einsiedler, wie ihn Reinhardt in seinen Texten imaginierte, scheint in diesen Vorträgen die Treue gehalten zu werden. Umgekehrt hatte Martin aber auch mit ihren quadratischen Formaten die berühmten „black squares“ von Reinhardt, die dieser ab 1960 unermüdlich malte, vorweggenommen. Und auch die falsche Monochromie seiner schwarzen Bilder, die bei näherer Betrachtung subtile Rasterungen aufweisen, kommunizierten mit der monochromen Blässe, die Martin erzielte. Der künstlerische Dialog zwischen beiden ist zweifellos intensiv gewesen.

Hatte es also mit dem Tod von Reinhardt zu tun, dass Agnes Martin New York im Oktober des Jahres 1967 abrupt verließ? Dafür spricht, dass ihre Abreise nur wenige Monate nach seinem Tod (im August 1967) erfolgte. Sie zog weg aus der Großstadt, um von nun an dauerhaft in New Mexico zu leben. Als Grund für diesen Umzug hat sie selbst ihr Ruhebedürfnis angegeben – sie habe Zeit gebraucht, Zeit, die einem in New York niemand zu geben bereit sei.²⁴² Ständig werde man unterbrochen, vom Arbeiten abgehalten. Wie sehr sie

²⁴⁰ Vgl. Agnes Martin: „A Personal Statement“, in: Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992), S. 25: „Art is not ethical, moral or even rational and not automatic.“

²⁴¹ Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992), S. 17-39.

²⁴² Zit. n. Haskell (1992/1993), S. 111: „I had to have time and nobody’s going to give you time where I was. So I had to leave.“

unter dem Brauch, sich gegenseitig zu besuchen, gelitten haben muss, vermag eine Bemerkung in ihren Schriften zu illustrieren – Unterbrechungen seien „Katastrophen“ für den Künstler.²⁴³ Hat sie den regen Austausch also nur als katastrophale Störung und Bedrohung erlebt? Ihr obsessives Beharren auf dem Thema Einsamkeit spricht dafür, dass für sie die unmittelbare Nähe zu anderen Künstlern wie auch die daraus resultierenden Rivalitäten irgendwann unerträglich wurden. Auf die geografische Distanz zu New York folgte eine lange Schaffenspause, die Martin damit verbracht haben soll, sich ein Haus zu bauen.²⁴⁴

Zu Beginn der siebziger Jahre wagte sie dann den entscheidenden Schritt zur Farbe – blasse, ausgesprochen verwaschen wirkende Pastelltöne, mit denen die sanfte Tönung ihrer Bilder erzielt wurde. Die Blassheit dieser Farben sollte zum charakteristischen Merkmal von Martins Bildern werden – die Blässe verleiht ihnen etwas Altertümliches, sie ähneln vergilbten Wänden, denen die Farbe entschwindet. Auf diesen Eindruck von Hinfälligkeit, etwas Prekärem, scheint es Martin allerdings auch abgesehen zu haben. Warum sonst hätte sie ihre Bilder einmal als „impotent“ bezeichnet?²⁴⁵

Ist ihre Kunst wirklich so frei von Machtstreben, wie sie es uns immer versichert? Gerade zurückhaltende, malerische Gesten lassen sich nicht umstandslos in soziale Machtlosigkeit, Schwäche oder gar „Impotenz“ übersetzen. Malerische Zurückgenommenheit kann man ebenso als Privileg auslegen, das sich nur jene leisten können, die Macht haben. An derartigen Interpretationen, die auf Ableitung basieren, ist jedoch fragwürdig, dass sie irgendwann beliebig werden. Jede Ableitung erscheint dann legitim. Für Martin gilt deshalb, dass ihre künstlerische Geste der Zurücknahme weder auf reales Machtstreben noch auf Machtverzicht schließen lässt. Was ihre verblassenden Farben wie auch die zurückgenommenen Gesten in erster Linie signalisieren, ist künstlerische Souveränität. Nur wenige Jahre nach ihrem Weggang aus New York wurde Martin eine erste Museumsausstellung angeboten. Diese Wiederentdeckung war – daran sei an dieser Stelle erinnert – an die vielversprechende Anfangszeit in New York gekoppelt. Ihr Werk wurde auch weiterhin von einigen Galeristen,

²⁴³ Vgl. Agnes Martin: „We are in the Midst of Reality Responding with Joy“, in: Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992), S. 20-24, hier: S. 20: „In order to do so he must have a studio, as a retreat and as a place to work. In the studio an artist must have to interruptions from himself or anyone else. Interruptions are disasters.“

²⁴⁴ Vgl. Bloem (1991/1992), S. 34: „She lived isolated in a mesa – the flat summit of a mountain – building her own house out of mud the way the Pueblo Indians have always done.“

²⁴⁵ Zit. n. Haskell (1992/1993), S. 106: „The result answered Martin’s desire for an art that was empty of ego and pride and thereby was humble – an art of impotence, as she once described it.“

Künstlern und Kuratoren aufmerksam verfolgt. Martin ihrerseits blieb mit New York in Verbindung – ihre Schreib- und Vorlesungstätigkeit hat nach ihrem Weggang aus New York beträchtlich zugenommen. Auf diese Weise schaffte sie sich ein Gegenüber, das sie unmittelbar adressierte. Der Dialog mit New York ist demnach auch in Zeiten des Rückzugs nicht abgerissen. Und je mehr ihre Texte die Form von Richtlinien annahmen, desto mehr schienen sie das Fehlen von Ansprechpartnern zu kompensieren.

Gleichwohl produzierte Martin in New Mexico lebend ein Werk, das den Eindruck einer zeitlosen Stabilität erweckte. Hier liegt auch eine Erklärung für den ökonomischen Erfolg von Martins Bildern. Der Kunstkritiker Lawrence Alloway hat diese Funktion mit Bezugnahme auf Ernst H. Gombrich als „Metaphern für Wert“ umschrieben.²⁴⁶ Tatsächlich scheint das Werk von Martin für dauerhafte Werte zu garantieren, basiert es doch auf einem verlässlichen System, das sich über die gesamte Bildoberfläche ausdehnt und in seiner Berechenbarkeit Vertrauen weckt: Auf Martin kann man zählen; nichts wird sie davon abbringen, horizontale Linien zu ziehen.

²⁴⁶ Vgl. Alloway (1973), S. 10: „The unitary system of the picture becomes expressive of stability, fullness, completeness, as subject matter. The form of the painting itself becomes, to use E. H. Gombrich’s phrase, a visual metaphor of value.“

IV. DIE FIGUR DER „AUSNAHMEFRAU“

IV.1. Zur Bestimmung des Begriffs der „Ausnahmefrau“

IV.1.1. Vereinzelung und Gruppenbildung

Der Blick auf den Kunstmarkt erlaubt die Feststellung, dass sich innerhalb einer künstlerischen Formation immer nur *eine* Künstlerin findet, die sich ökonomisch durchsetzt und deren Werke in den oberen Preiskategorien gehandelt werden. Der singuläre Erfolg von Frauen innerhalb dieser Formationen drückt sich in Zahlen aus, in künstlerischen Arbeiten mithin, die einen Wert erzielen, der dem der Werke ihrer etablierten männlichen Kollegen nahe kommt. Die Liste dieser Ausnahmefiguren ist so lang wie die der künstlerischen Bewegungen: Sie reicht von Georgia O’Keeffe über Agnes Martin, Helen Frankenthaler und Hanne Darboven bis hin zu Bridget Riley, Katharina Sieverding, Isa Genzken und Rosemarie Trockel. Die Arbeiten dieser Künstlerinnen erzielten nicht nur hohe Preise auf dem Kunstmarkt, sondern wurden auch in den kunsthistorischen Kanon aufgenommen. Die Kehrseite dieser kunsthistorischen und ökonomischen Bedeutung scheint jedoch eine tendenziell isolierende und heroisierende Rezeption zu sein: Besonders von Katalogautor/innen werden diese Künstlerinnen wie einsame Heldinnen gefeiert. Im Gespräch mit Kurator/innen und Galerist/innen konnte man – vor allem in den achtziger Jahren – immer wieder die Erfahrung machen, dass die wenigen von ihnen geschätzten Künstlerinnen stets mit dem Nimbus der Ausnahmeerscheinung versehen wurden. Daraus kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass Künstlerinnen im zwanzigsten Jahrhundert nur unter der Bedingung institutionell anerkannt wurden, dass sie in bestimmter Hinsicht als Ausnahme beschreibbar waren oder – überspitzt formuliert – die Ausnahme blieben. Für männliche Künstler galt hingegen, dass die Gruppe, zumindest zu Beginn ihrer Laufbahn, eine zentrale Funktion besaß; und aus dieser Gruppe konnten auch *mehrere* erfolgreiche Karrieren hervorgehen. Neben Jasper Johns erreichte sein ehemaliger Mitstreiter Robert Rauschenberg ebenfalls eine etablierte Position, so wie sich die Bildung eines „Freundeskreises“ auch bei Georg Baselitz, Jörg Immendorff und Markus Lüpertz für alle Beteiligten ausgezahlt hat.

Erst in den neunziger Jahren ging dieses Gruppenschema auch auf Künstlerinnen über: Heute kann es mehrere, gleichermaßen erfolgreiche Künstlerinnen innerhalb ein und derselben

künstlerischen Gruppierung geben. Sollte daraus auf das Ende der zuvor beschriebenen strukturellen „Ausnahmefrau“ geschlossen werden? Oder hat man es nun mit einer seriellen Produktion von „Einzelkämpferinnen“ zu tun? Beiden Vermutungen ist nachzugehen. Mag das Phänomen „Ausnahmefrau“ im Kunstbetrieb der neunziger Jahre auch erodiert sein, so ist doch parallel zu diesem Zurücktreten seine Beständigkeit in anderen Bereichen zu konstatieren – etwa in den notorischen Frauenkalendern über „Berühmte Frauen“ oder in den unzähligen populären Büchern zum Thema. Auch Biografien über Künstlerinnen können entweder explizit von dieser Figur geleitet oder latent von ihr bestimmt bleiben. Kaum eine monografische Studie kommt ohne den zentralen Verweis auf das Außergewöhnliche ihres Gegenstands aus, ob sie nun Hannah Höch, Bridget Riley oder Frida Kahlo gewidmet ist. Damit verbunden ist in der Regel ein lebensgeschichtlicher Ansatz, der der künstlerischen Arbeit dieser Frauen kaum gerecht wird.

IV.1.2. Die Produktion der „Ausnahmefrau“ in „Frauenausstellungen“

Auch die ersten feministisch motivierten Ausstellungsinitiativen haben lange Ketten von „Ausnahmefrauen“ gebildet, so zum Beispiel die berühmte „Frauenausstellung“, die Linda Nochlin 1976 zusammen mit Ann Sutherland Harris erarbeitete.²⁴⁷ So historisch verdienstvoll und unverzichtbar für die Wiederentdeckung der Arbeit von Künstlerinnen diese Anstrengungen auch waren, blieben sie doch von einem „Great Women Approach“ bestimmt, der in den achtziger Jahren durch andere Ausstellungskonzepte korrigiert wurde.²⁴⁸ Im Rückblick nehmen sich die achtziger Jahre als eine Zeit aus, in der die Diskussionen zum Thema „Frauenausstellung“ besonders intensiv und kontrovers verliefen und eine hohe Dichte erreichten. Jeder Vorschlag zog unweigerlich Verbesserungsvorschläge nach sich, und der Wunsch nach einer Revision der Kunstgeschichte verband sich mit der an poststrukturalistischen Theorien orientierten Frage, ob die Kunst von Frauen als Differenz beschreibbar sei.²⁴⁹ Die Ausstellung „Zur Physiologie der bildenden Kunst: Künstlerinnen, Multiplikatorinnen, Kunsthistorikerinnen“ (Berlin 1987) ging indes in eine andere Richtung: Sie war der Versuch, die Perspektive auf die Kulturgeschichte auszuweiten und soziologisch vorzugehen. Statt einer traditionellen Geschichtsschreibung verhaftet zu bleiben und „hervorragende Frauen“ isoliert zu betrachten, folgte man hier Prämissen der Frauengeschichtsforschung und weitete den Blick auf „normale“ Kulturproduzentinnen aus.²⁵⁰

Andere Frauenausstellungen – am prominentesten wohl „Kunst mit Eigen-Sinn“ (Museum moderner Kunst Wien, 1985) – setzten thematisch an, um Kunst respektive ihren vermeintlichen „Eigensinn“ in den Vordergrund zu rücken. Waren „Kunst mit Eigen-Sinn“ oder „Die andere Avantgarde“ (Brucknerhaus Linz, 1983) noch differenzfeministisch orientiert – und zwar in dem Sinne, dass sie entweder „die spezifische ästhetische Qualität weiblicher Kunstproduktion“²⁵¹ zu bestimmen suchten oder aber an weiblicher Andersheit festhielten –, setzte „Inside the Visible“ (1994) bei der Prämisse an, dass es kein Außerhalb

²⁴⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Women Artists (1976).

²⁴⁸ Vgl. Isabelle Graw: „Nach allen Regeln der Kunst“, in: Cornelia Eichhorn / Sabine Grimm (Hg.): Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik, Berlin 1994, S. 139-151.

²⁴⁹ Als ein Beispiel von vielen sei die Ausstellung „Typisch Frau“ in der Galerie Magers und im Bonner Kunstverein 1981 genannt (Bonn, 19.9.-1.11.1981). Vgl. Ausst.-Kat. Typisch Frau (1981).

⁴ Vgl. Annette Kuhn: „Frauengeschichtsforschung. Zeitgemäße und unzeitgemäße Betrachtungen zum Stand einer neuen Disziplin“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Bd. 34-35, 1990, S. 3-15.

²⁵¹ Silvia Eiblmayr: „Einleitung“, in: *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentationen*, Wien/München 1989, S. 8-9.

gebe, da Künstlerinnen innerhalb des Systems operierten.²⁵² Am Ende unterstellte man auch hier „Andersheit“, eine Andersheit jedoch, die wahlweise als „Abweichung“, „Dekonstruktion“, „Verschiebung“ oder „Widerstand“ den künstlerischen Arbeiten zugesprochen, wenn nicht sogar „angedichtet“ wurde. In ihrem programmatischen Katalogtext ging die feministische Kunsthistorikerin Griselda Pollock so weit, diese Andersheit „weiblich“ zu nennen, wobei sie sich beeilte zu versichern, dass dieses „Weibliche“ nicht substanzialisierend als Essenz, sondern als Bruch mit feststehenden Bedeutungen zu verstehen sei.²⁵³ Dennoch bleibt fraglich, ob es strategisch angemessen war, diese Qualität mit dem Etikett „weiblich“ zu belegen. Angesichts der biologischen Konnotationen scheint Skepsis gegenüber der Möglichkeit jeder Resignifizierung mehr als angebracht. Am Ende befördert sie die Wahrnehmung, dass dieses (wenn auch neu bestimmte) „Weibliche“ Ausdruck einer frauenspezifischen Befindlichkeit sei. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zur abwertenden Verkürzung der Kunst von Frauen auf „Frauenkunst“.

Unabhängig davon, ob sich diese Ausstellungen auf Differenz beriefen, Themen postulierten oder soziologische Perspektiven einnahmen, ist ihr wesentlicher Nachteil in ihrer Tendenz zum Additiven zu sehen. „Kunst mit Eigen-Sinn“ stellt in dieser Hinsicht einen Extremfall dar – im Katalog dieser Ausstellung wurde eine Künstlerin pro Seite abgehandelt, was letztlich einer isolierten Betrachtung Vorschub leistete und die ausführliche Würdigung der künstlerischen Arbeit wie auch ihre Einbettung in ihren jeweiligen Kontext versäumte. In ihrer Wirkung auf den Handel sind „reine“ Frauenausstellungen ebenfalls nicht uneingeschränkt positiv zu bewerten – dies gilt auch für solche, die wie „Inside the Visible“ (1996) mit ihrem Titel explizit eine andere Richtung einschlagen und sich gar nicht als „Frauenausstellung“ ausgaben. Allein die Separierung von Künstlerinnen leistet – wenn auch ungewollt – ihrem (ökonomischen) „Sonderstatus“ auf dem Kunstmarkt Vorschub. Statt Künstlerinnen getrennt und gleichsam außer Konkurrenz zu verhandeln, wäre eine Rückbindung ihrer künstlerischen Entwürfe an die jeweils hegemonialen Konventionen sinnvoller. Dies könnte in Ausstellungen geschehen, die ihre Arbeiten vor dem Hintergrund auch ihrer männlichen Kollegen und der zur Zeit der Entstehung einflussreichen künstlerischen Vereinbarungen zeigen – Vereinbarungen, auf die diese Künstlerinnen im

²⁵² Vgl. Catherine de Zegher: „Introduction. Inside the Visible“, in: Ausst.-Kat. Inside the Visible (1996), S. 9-41.

²⁵³ Vgl. Griselda Pollock: „Inscriptions in the Feminine“, in: Ausst.-Kat. Inside the Visible (1996), S. 67-87.

Übrigen eingewirkt haben. Dem „Raum des Möglichen“, dessen Kenntnis zum Verständnis von künstlerischen Arbeiten unverzichtbar ist, wäre auf diese Weise Rechnung getragen. Derart rückgebunden und eingebettet würde der „Sonderstatus“ von Künstlerinnen nun in einem anderen Licht erscheinen und je nach Sachlage sogar gerechtfertigt oder relativiert werden. Die künstlerischen Konventionen der jeweiligen Kunstbetriebe sind dabei nicht als normative Setzungen zu verstehen – ihre Autorität ist stets anfechtbar. Doch auch wer sie umgehen, sie produktiv verfehlen oder andere Regeln behaupten will, wird sich zumindest mit ihnen zu befassen haben.

IV.1.3. „Ausnahmefrau“: Imaginäre Konstruktion und Anlass

Jede künstlerische Arbeit, auch die der besagten Künstlerinnen, die in der Vorstellungswelt des Kunstbetriebs eine Ausnahmeerscheinung darstellen, handelt von den Möglichkeiten innerhalb eines vorgegebenen Systems. Hier liegt die Erklärung für die Faszination, die von solchen zur Ausnahme stilisierten Figuren ausgeht: Die Künstlerin Eva Hesse zum Beispiel hat für viele junge Künstlerinnen auch deshalb die Funktion eines Vorbilds, weil es ihr gelungen ist, sich in die Genealogie männlicher Künstlergenies einzuschreiben. Sie hinterließ ein Werk, das gleichermaßen Originalitätskriterien erfüllte, sich auf der Höhe damaliger Avantgardekunst bewegte *und* mit ihrer Situation als Frau in Verbindung gebracht werden konnte. Künstlerinnen wie Hesse, die in den sechziger Jahren als „Ausnahme“ figurierten, stellen somit exemplarisch Handlungsmöglichkeiten vor, auf die heute noch Bezug genommen werden kann. Ihre Position hat den nicht zu unterschätzenden Effekt des „Mutmachens.“ Ihr Leben und Werk scheint der Vorbildfigur „Ausnahmefrau“ perfekt zu entsprechen und ist dieser Vorbildfigur entsprechend aufbereitet worden. Gerade ihre Kunst lieferte aber – und das ist entscheidend – den Anlass und das Material für diese Zuschreibung. In dem Begriff „Ausnahmefrau“ ist somit zweierlei enthalten: Imaginäre Konstruktion und Anlass, Projektion und realer Auslöser. Die „Ausnahmefrau“ nimmt einen Platz in einem imaginären Konsens ein und ist gleichzeitig real.

Legitim wird die Arbeit mit diesem Begriff deshalb, weil zahlreiche bildende Künstlerinnen, denen in ihrem Milieu die Rolle der „Ausnahmefrau“ zugewiesen wurde, diese durch ihre Arbeit und ihr Auftreten aktiv ausfüllten, ihr bewusst Vorschub leisteten, und zwar in einer jeweils zu bestimmenden Art und Weise. Die Figur der „Ausnahmefrau“ steht für dieses beständige Changieren zwischen Realität und Zuschreibung. Das Verhalten einer Künstlerin kann ihre Charakterisierung als „Ausnahmefrau“ ebenso heraufbeschwören wie die Rezeption ihrer Arbeit von dieser Vorbildfigur geleitet sein kann.

Gleichwohl sichern sich die Fürsprecher/innen der „Ausnahmefrau“ über die Vergabe dieses Etiketts auch Kontrolle und Macht. Parallelen zum „Ausnahmestand“ lassen sich ziehen, und zwar in Bezug auf das Machtmonopol derjenigen, die den Ausnahmestand dekretieren. Frei nach Carl Schmitt könnte man formulieren, dass souverän ist, wer über die „Ausnahmefrau“ entscheidet – nur dass diese These einer genaueren Überprüfung am Material nicht standhält. Denn zwischen Künstlerinnen, die zu Ausnahmeerscheinungen

erklärt wurden, und ihren Fürsprecher/innen bestanden keineswegs automatische einseitige Abhängigkeitsbeziehungen. Als ein Beispiel von vielen wäre der bekannte Galerist Alfred Stieglitz anzuführen, der Georgia O’Keeffe – seine Frau und *die* wichtigste Künstlerin seiner Galerie – zwar von Anfang an als absolute Ausnahmekünstlerin anpries und sie zur „Ausnahmefrau“ stilisierte, auf sie aber umgekehrt in persönlicher und beruflicher Hinsicht mindestens ebenso sehr angewiesen war. O’Keeffe verhalf ihm schließlich mit ihren Bildern zu einer künstlerischen Position, für die es sich wieder lohnte, als Galerist zu arbeiten, und sie ermöglichte ihm auch privat als junge Lebensgefährtin einen neuen Lebensabschnitt.²⁵⁴ In der O’Keeffe-Literatur wird es jedenfalls so dargestellt, als habe die Entdeckung ihrer Kunst seine drohende Lebenskrise abgewendet.

²⁵⁴ Vgl. Sarah Whitaker Peters: *Becoming O’Keeffe. The Early Years*, New York 1991, S. 29-63.

IV.1.4. Zum evaluativen Charakter des Begriffs „Ausnahmefrau“

Explizite Verwendung findet der Begriff „Ausnahmefrau“ vor allem in der Hochglanzpresse, in Modezeitschriften wie *Elle* oder *InStyle*, die regelmäßig Porträts über „außergewöhnliche“ Frauen veröffentlichen, oder in populären Büchern über „Berühmte Frauengestalten“²⁵⁵. Dass sich solche Zeitschriften und ihre Journalisten schon berufsbedingt für „das Außergewöhnliche“ interessieren, ist durch ein allgemeines Interesse bedingt und nicht zu kritisieren. Interessant ist hingegen, dass der Begriff „Ausnahmefrau“ dort so gebraucht wird, als handele es sich um einen stehenden Begriff, dessen positive Konnotationen außer Zweifel stehen. Umso negativer ist er dafür in akademischen, feministischen Diskussionen besetzt: „Ausnahmefrauen“ stehen hier in dem Verdacht, die konventionelle bürgerliche Geschlechterordnung zu akzeptieren und diese so zu zementieren.²⁵⁶

Der unmittelbar wertende Charakter dieses Begriffs lässt sich an seinem alltäglichen Gebrauch ablesen – manche verbinden nur Positives mit ihm und vergeben bereitwillig dieses Etikett. Andere, etwa Anhängerinnen eines patriarchatskritischen Feminismus, bringen der „Ausnahmefrau“ nur Unterstellungen entgegen und machen zuweilen keinen Hehl aus ihrer Verachtung für jene Kolleginnen, die diese Rolle bereitwillig spielen oder sich gar als „Ausnahmefrauen“ „brüsten“.²⁵⁷ Der Kontrast zwischen Ablehnung und Feier könnte also nicht größer sein: Was die „Ausnahmefrau“ im kulturellen Mainstream – etwa in den bewundernden Berichten der Frauenzeitschriften über Madonna oder Hillary Clinton – an Glanz und Versprechen ausstrahlt, macht sie im anderen Fall verdächtig. Sie wird zum Modellfall des Verrats an der Sache der Frauenbewegung, weil ihr wahlweise vorgeworfen wird, dass sie, das patriarchale System für sich ausnutzend, Sexismus ignoriere, sich über andere Frauen erhebe oder ihnen Solidarität verweigere. Könnte es nicht sein, dass sich Frauen gerade deshalb als „Ausnahmefrauen“ inszenieren, weil sie gesellschaftliche Ungleichheiten als solche durchaus wahrnehmen und *diesen* Schluss aus ihnen ziehen? Und warum sollen sich „Ausnahmestatus“ und Loyalität mit anderen Frauen gegenseitig ausschließen?

²⁵⁵ Vgl. etwa Barbara Sichtermann: 50 Klassiker Frauen. Die berühmtesten Frauengestalten, Gerstenberg/Hildesheim 2001.

²⁵⁶ Vgl. Ingrid Buchfeld / Bettina Schmitz: „Identität, Differenz und Trauer der Frauen.“ Ein im Rahmen der Konferenz „Les États Généraux de la Psychoanalyse“ (8.-11.7.2000) in Paris an der Sorbonne gehaltener Vortrag. Siehe <http://www.bbpp.de/paris/feminist.htm>.

²⁵⁷ Vgl. Sabrina Dittus / Meike Schmidt-Gleim: „Die Kunstwelt ist matschiger als das Postamt. Feministisches Engagement ist an Akademien nur punktuell vorhanden, aber dringend nötig – eine Bestandsaufnahme“, in: *Zur Sache Kunsthochschulen. Zeitschrift für Kunst- und Kulturpolitik*, August 2000, S. 17-24, hier: S. 22.

Mit dem Bild der „Ausnahmefrau“ bleibt aber die Vorstellung verbunden, dass hier jemand aus der Masse der Frauen herausgetreten und das Gleichheitspostulat aufgekündigt habe. Diese Sonderstellung kann als Mythos kritisiert oder reproduziert und dadurch zementiert werden – je nach ideologischer Voraussetzung. Ob man sich nun auf die eine oder die andere Seite schlägt – in beiden Fällen wird das Potenzial der Figur „Ausnahmefrau“ verfehlt. Dieses besteht nämlich genau darin, dass es aus dieser Polarisierung herauszuführen vermag. Die Figur „Ausnahmefrau“ eröffnet die Möglichkeit, zwischen individualistischem Einzelkämpfermythos und kollektivistischen Idealen zu *vermitteln*. So wenig, wie es Künstlerinnen nämlich bei genauerer Betrachtung im Alleingang schaffen, so wenig lassen sich die Besonderheiten ihres Verfahrens und das Individuelle ihrer Herangehensweise abstreiten. Man kann die Figur „Ausnahmefrau“ also dahingehend wenden, dass man den Mythos, sie habe es alleine geschafft, zurückweist und zugleich das Singuläre der künstlerischen Arbeit herausstellt.

Für die Analyse der Situation von Künstlerinnen bietet sich die Figur „Ausnahmefrau“ auch insofern an, als in ihr Deskriptives und Normatives zusammenfallen. Sie beschreibt nicht nur einen Status, den der von der Regel abweichenden, eine Ausnahme bildenden Frau. Sie suggeriert darüber hinaus, dass sich die als „Ausnahmefrau“ Bezeichnete geschlechtsuntypisch verhalte, dass sie „für eine Frau“ Außergewöhnliches leiste. Anders ausgedrückt liegt diesem Begriff eine restriktive Vorstellung des für Frauen Machbaren zugrunde, das nur „Ausnahmefrauen“ zu übertreffen in der Lage sein sollen. Während alle anderen Frauen sich scheinbar ihrem Geschlecht entsprechend verhalten, soll es dieser Vorstellungsfigur zufolge immer nur eine geben, der es gelingt, über den vermeintlich „weiblichen Standard“ hinauszugehen. Diese Aufwertung der einen, deren herausragende Position auf Kosten der anderen eingenommen wird, ist ihrerseits wieder mit subtilen Abwertungen verbunden. Die zur „Ausnahmefrau“ stilisierte Künstlerin ist ja zugleich die von der Regel ausgenommene, von ihr *abweichende* Frau, und Abweichung ist auch mit negativen Vorzeichen besetzt. Umgekehrt verschwinden alle andere Frauen, die an die vermeintlich außergewöhnlichen Leistungen der „Ausnahmefrau“ nicht heranreichen, hinter der zur „Ausnahmefrau“ gekürten – ein strukturelles Problem, für das die betreffenden Künstlerinnen nicht persönlich zur Verantwortung zu ziehen sind.

IV.1.5. Zuschreibung und Verinnerlichung

Der Status „Ausnahmefrau“ ist ein zugeschriebener – er wird verliehen, wie der schnellsten Schwimmerin die Medaille verliehen wird. Dieser Gedanke eines Angewiesenseins auf andere ist in der Bezeichnung „Ausnahmefrau“ bereits enthalten: Es muss eine Instanz geben, die diesen Titel verleiht. Schiedsrichter/innen sind in unserem Fall die Akteur/innen des Kunstbetriebs, wobei Zuschreibung und Wahl auch hier ineinander spielen. Künstlerinnen können sich ganz bewusst für das Bild der „Ausnahmefrau“ entscheiden, es ansteuern und kultivieren. Ein beständiges Changieren zwischen selbstgewählter und zugewiesener Platzierung ist hier zu konstatieren. Unabhängig davon, in welchem Verhältnis Zuschreibung und Wahl zueinander stehen, wird dieser Status jedoch „real“ erfahren und sozial gelebt. Er wirkt sich, anders gesagt, auf die Subjektivität der betreffenden Künstlerin aus. Als „Ausnahmefrau“ geltende Künstlerinnen neigen beispielsweise dazu, jeglichen Zusammenhang zwischen ihrer Kunst und ihrem Frau-Sein abzustreiten. Stellvertretend sei hierfür die Äußerung Helen Frankenthalers in Emile de Antonios Film „Painters Painting“ (1972) genannt: Nach den speziellen Schwierigkeiten für Frauen gefragt, stritt sie jeglichen Zusammenhang zu ihrer Kunst ab und dies mit einer Abruptheit, die zu verstehen gab, dass sie dieses Thema nicht weiter zu vertiefen bereit sei. Einerseits hatte sie damit Recht, weil ja Kunst nicht unmittelbar die Geschlechtsidentität widerspiegelt und Geschlecht auch kein Faktor ist, der zwangsläufig in die Kunst eingeht. Andererseits lässt es sich kaum abstreiten, dass sich Künstlerinnen in einer *anderen Lebenssituation* als ihre männlichen Kollegen befinden, und dies nicht etwa aufgrund einer vermeintlichen „weiblichen Andersheit“, sondern aufgrund ihrer sozialen Stellung als Frau im Kunstmilieu. Äußern kann sich diese andere Situation auf unterschiedliche und individuell besondere Weise – etwa in spezifischen Handlungsspielräumen, Rezeptionsmustern oder anders verlaufenden Karrieren und Anerkennungsprozessen.

Die Beschäftigung mit der als „Ausnahmefrau“ geltenden Künstlerin wirft nun ein Licht auf diese andere Lebenssituation. Ausnahmen sind also schon insofern von Interesse, als sie mehr über die Regel verraten, als es der vermeintliche Normalfall täte. Schließlich müssen Ausnahmen stets Ausnahmen *von* etwas sein: Sie beziehen sich auf ein Allgemeines, aus dem sie herausfallen und über das sie zugleich Aufschluss geben. Voraussetzung für die Ausnahme ist zudem, dass sie *von* jemandem als solche wahrgenommen und rezipiert wird. Dies wirft

die Frage auf, in wessen Augen Künstlerinnen eigentlich etwas Besonderes darstellen und aus welchem Zusammenhang ihre künstlerische Arbeit heraustritt.

IV.1.6. Ausnahmen und Regeln

Der entscheidende analytische Wert der Figur „Ausnahmefrau“ besteht also darin, dass der Verweis auf eine Regel ihr bereits eingeschrieben ist. Die Ausnahme kann es nur im Hinblick auf Regeln geben, zu denen eben auch die periodisch in bestimmten Segmenten des Kunstbetriebs geltenden Übereinkünfte gehören. In diesen „Raum des Möglichen“ ist die Ausnahme eingelassen, von ihm wird sie bedingt. Für die Arbeit einer als „Ausnahmefrau“ rezipierten Künstlerin wäre somit zu untersuchen, inwieweit sie sich – trotz der für sie behaupteten Außergewöhnlichkeit – in bestimmte Regelwerke einfügt. Nun schwingt in dem Modell „Ausnahmefrau“ aber auch die restriktive Vorstellung von der Regel mit, die von der Ausnahme – so das bekannte Sprichwort – nur bestätigt würde. Somit hätten „Ausnahmefrauen“ – in unserem Fall institutionell anerkannte Künstlerinnen – keine Chance, das Gesetz respektive kunstbetriebliche und künstlerische Vereinbarungen auch nur im Geringsten zu verändern. Letztlich würde der Unterschied, den sie machen, also nur die bestehende Ordnung zementieren.

Es besteht sicherlich ein Zusammenhang zwischen Einschluss und Ausschluss. Für den Systemtheoretiker Niklas Luhmann zum Beispiel kann es Inklusion nur dann geben, wenn Exklusion möglich ist: Nur vor dem Hintergrund der Exklusion wäre Inklusion überhaupt denkbar.²⁵⁸ Bei der „Ausnahmefrau“ hat man es indes mit einem Sonderfall des Einschlusses zu tun: Ein Einschluss, der auf Ausschluss – dem Sonderstatus „Frau“ nämlich – basiert. Künstlerinnen, die diesen Ruf genießen, sind genau aus diesem Grund keineswegs vor Diskriminierung gefeit. Ganz im Gegenteil zeigt die Beschäftigung mit dem konkreten Fall, dass es Integrationen geben kann, die auf eine festschreibende oder ausschließende Weise geschehen. Diese Form eines Einschlusses, der im Grunde Ausschluss bedeutet, hat der Philosoph Giorgio Agamben in seinem Buch „Homo sacer“ behandelt.²⁵⁹ Ausgehend von der substanziellen Bedeutung der Struktur der Ausnahme für abendländische Politik kommt diese einer „einschließenden Ausschließung“ gleich. Bei Agamben ist es der „Bann“ des politischen Souveräns, der über diese Ausnahme, welche die bestehende Ordnung festigt, bestimmt. Die Ausnahme wird somit zum Teil einer Ordnung, gerade indem sie aus ihr herausfällt. Der Einschluss vollzieht sich als Ausschluss.

²⁵⁸ Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997, Zweiter Teilband, Kapitel 4-5, S. 618-634.

²⁵⁹ Vgl. Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt/M. 2002, S. 25-39.

In dieser an Agamben orientierten Perspektive stellt sich die „Ausnahmefrau“ als eine besonders perfide Form der Ausgrenzung dar. Nur als Ausnahme wäre das nicht der Regel Entsprechende zugelassen und bliebe letztlich – in dieser Struktur des Einschlusses qua Ausnahme – ausgeschlossen. Gegen diese pessimistische Einschätzung spricht jedoch, dass aus einer Ausnahme prinzipiell *mehrere* werden können. Die *vervielfältigte* Ausnahme: Läuft dies nicht ihrem grundlegenden Prinzip zuwider, dass es nur eine geben kann? Durchaus. Gleichwohl häufen sich die empirischen Anzeichen für eine solche Entwicklung, für das „Ende der Ausnahmefrau“. Zumindest im Kunstbetrieb des anglo-amerikanischen Raums deutet vieles darauf hin, dass das Modell „Ausnahmefrau“ an Dominanz verliert und durch die Gegenwart mehrerer, gleichermaßen „erfolgreicher“ Künstlerinnen ersetzt wird.

IV.1.7. Die Produktion von „Ausnahmefrauen“ auf dem Kunstmarkt

Noch in den sechziger und siebziger Jahren waren erfolgreiche Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt alles andere als die Regel – sie waren vielmehr eine Rarität. Einmal abgesehen von Malerinnen wie Helen Frankenthaler oder Bridget Riley, tauchen auf dem 1970 von Willi Bongard gegründeten „Kunstkompass“ zunächst bezeichnenderweise kaum Künstlerinnen auf.²⁶⁰ Wenn doch, dann rangierten sie auf den letzten Plätzen dieser Rangliste für potenzielle Kunstinvestoren. Trotz seiner fragwürdigen Bemessungsgrundlagen (an Ausgewählte verschickte Fragebögen) und Kriterien (Überschätzung der Bedeutung von Museumsausstellungen) ist dieser Kunstkompass ein aufschlussreiches Dokument. Bongard war der „Reputation“ von Künstler/innen auf der Spur, und seine Umfragen gaben ein bestimmtes Einschätzungsspektrum wieder.

Einen Sonderfall stellte zum Beispiel Agnes Martin dar – das Interesse an ihren Bildern bestand kontinuierlich. Zum ersten Mal tauchte ihr Name unmittelbar im Anschluss an ihre erste Retrospektive (1973) im „Kunstkompass“ auf. Freilich wurden ihre Arbeiten in dieser Rangliste für potenzielle Kunstinvestoren zunächst noch mit dem Vermerk „billig“ versehen, doch der Umschwung zur Kategorie „teuer“ setzte wenig später ein. Erst in den achtziger und neunziger Jahren veränderte sich dieses Bild, in dem sich Künstlerinnen wie eine Seltenheit ausnehmen. Dazu trugen vor allem die ökonomisch erfolgreichen Künstlerinnen der Appropriation Art bei; Namen wie Jenny Holzer, Cindy Sherman oder Barbara Kruger drangen in das erste Drittel dieser Liste vor.

Für Künstlerinnen gibt es, nach diesen Listen zu urteilen, *zwei* Wege, die zum Erfolg auf dem Kunstmarkt führen: Entweder sie verschreiben sich konsequent einem scheinbar rein formal ausgerichteten Projekt, wie es Agnes Martin oder Helen Frankenthaler getan haben, oder aber sie setzen auf neue Techniken oder neue Medien und profitieren von den entsprechenden Konjunkturen und Moden, für die der Kunstmarkt besonders empfänglich ist. In diesem Zusammenhang sei nur auf die aktuelle Popularität der Filme und Videostills von Vanessa Beecroft verwiesen.²⁶¹

²⁶⁰ Vgl. Linde Rohr-Bongard (Hg.): Kunst = Kapital. Der *Capital*-Kunstkompass von 1970 bis heute, Köln 2001.

²⁶¹ Vgl. Susanne von Falkenhausen: „Klassische Reglements. Vanessa Beecrofts Anordnungen“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 42, Juni 2001, S. 70-78.

Dieser zweite Ansatz führt jedoch eher selten dazu, dass sich eine Künstlerin dauerhaft auf dem Kunstmarkt etabliert. So schnell wie ein Name – etwa der der Performance- und Konzeptkünstlerin Hannah Wilke – auf dieser Liste in den siebziger Jahren auftauchte, konnte er auch wieder verschwinden. Für die neunziger Jahre wäre Pipilotti Rist als Paradebeispiel einer Künstlerin zu nennen, die den „Kunstkompass“ im Sturm eroberte. Dies lag vor allem daran, dass sich an ihren Namen die – teilweise überzogenen – Hoffnungen knüpften, die der Kunstbetrieb regelmäßig in ein neues Medium setzt – in ihrem Fall die Videobeam-Installation. Wie schnell sich diese Begeisterung für ein neues Medium in plötzliches Desinteresse verkehren kann, hat nicht zuletzt das schnell erlahmte Interesse an einer Videokünstlerin wie Marie-Jo Lafontaine gezeigt, die in den achtziger Jahren sehr präsent war. Ihr Name ist seither beinahe vollständig in Vergessenheit geraten, was der spezifischen Körperästhetik ihrer Medien-Verwendung zuzuschreiben sein könnte.

Am Beispiel der Fotocollagen von Martha Rosler lässt sich zeigen, dass auch wer nicht in aller Munde ist ökonomisch erfolgreich sein kann.²⁶² Roslers Arbeiten aus den siebziger Jahren waren unter Sammlern der späten neunziger Jahre ein Geheimtipp. Zwischen Achtungserfolgen und realem Einkommen, zwischen künstlerischem und weltlichem Erfolg tut sich indes häufig eine Schere auf – dafür ist die Rezeption des Werks von Mary Kelly ein Beispiel. Ihre berühmte Arbeit aus den siebziger Jahren „Post-Partum Document“ (1973) gilt als Ikone der feministischen Kunstgeschichte und erfuhr in den neunziger Jahren institutionelle Anerkennung.²⁶³ Trotz der hier im künstlerischen Material vollzogenen, unübertroffenen Verknüpfung von feministischer Erkenntnis und konzeptueller Ästhetik war das Interesse des Kunstmarkts an dieser Arbeit nie besonders groß. Dafür hat man ihr institutionelle und kunsthistorische Anerkennung gezollt. Ein gewisses Maß an institutioneller Anerkennung kann umgekehrt aber auch Schutz vor den Konjunkturschwankungen des Kunstmarkts gewähren. Je höher die Anzahl der Museen und Sammler, die bereits in eine Arbeit investiert haben, desto größer die Wahrscheinlichkeit, dass deren Wert vorerst stabil bleibt und nicht radikal abfällt. Es gibt in diesem Fall einfach zu viele Agenten des Kunstbetriebs, die ein Interesse daran haben, dass der Wert der Arbeit auf einem gewissen Niveau verbleibt, so dass sich ihre Investition gelohnt haben wird.

²⁶² Zur Unterscheidung zwischen ökonomisch erfolgreichen und „Künstler-Künstlern“ vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/M. 1999, S. 347: „Das Scheitern kann daher stets in historisch nach und nach herausgebildeten Institutionen wie der Kategorie des *artiste maudit* seine Rechtfertigung finden, einer Kategorie, die der realen oder angenommenen Kluft zwischen weltlichem Erfolg und künstlerischem Wert zu einer anerkannten Existenz verhilft.“

²⁶³ Vgl. Sabine Breitwieser (Hg.): Rereading Post-Partum Document: Mary Kelly, Wien 1999.

Waren es in den siebziger Jahren noch hauptsächlich die Werke von Malerinnen, die die Kauflust der Sammler zu wecken vermochten, so stellt sich die Situation heute ganz anders dar. Die Malerei mag zwar immer noch als das traditionell verlässlichere Medium gelten und mithin schneller Vertrauen wecken. Doch wird Flexibilität mindestens ebenso sehr belohnt, was der Erfolg jener Künstlerinnen demonstriert, die in den unterschiedlichsten Medien arbeiten – das prominenteste Beispiel ist Rosemarie Trockel. Seit einigen Jahren schon hält sie den vierten Platz auf der *Capital*-Liste, dicht gefolgt von Cindy Sherman und Pipilotti Rist. Die Entwicklung zur Einnahme von immer zahlreicheren Spitzenplätzen durch Künstlerinnen setzte in den achtziger Jahren ein und hat sich seither immer stärker ausgedehnt. Das ist erfreulich, aber noch lange kein Grund, in Jubel auszubrechen. Vor allem muss diese starke Präsenz von Künstlerinnen als Folge eines *generellen* Bedürfnisses des Markts angesehen werden, als eine Konsequenz seines prinzipiellen Expansionsstrebens. Jeder Markt – auch der Kunstmarkt – tendiert dazu, sich auszudehnen und neue Sub-Segmente auszubilden. „Geschlecht“ wäre, aus dieser Sicht betrachtet, eines der letzten Hindernisse, die der Kunstmarkt überwinden musste, weil es seiner progressiven Tendenz im Wege stand.

Obgleich der Kunstmarkt faktisch Macht besitzt, sind seine normativen Setzungen prinzipiell anfechtbar. Die prinzipielle Angreifbarkeit der auf dem Kunstmarkt getroffenen Entscheidungen verliert sich nun nicht etwa in dem Moment, da es Künstlerinnen sind, die auf ihm reüssieren. Wie die Erfolge von Künstlerinnen jeweils einzuschätzen sind, ist weniger eine Frage des Geschlechts als eine der von ihnen repräsentierten Kunst. Falls es Argumente geben sollte, diesen künstlerischen Ansatz abzulehnen, kann der Durchbruch der betreffenden Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt auch nicht als Triumph – etwa für die „Sache der Frau“ – verbucht werden. Gerade bei feministisch motivierten Ausstellungsprojekten – etwa der Ausstellung „Making their mark“ (1989) –, entsteht oft der Eindruck, dass die Arbeiten allein aufgrund ihrer weiblichen Autorschaft wohlwollend interpretiert werden.²⁶⁴ Zu kurz kommt dabei die Herausbildung anderer Kriterien, die über die weibliche Identität der beteiligten Künstlerinnen hinausgehen würden. Und ebenso wichtig wie eine solche formal-ästhetische Kriterienbildung ist der differenzierte Blick auf das von der Kunstgeschichte geformte Bild der Künstlerin. Wie wurde sie eigentlich in den Kanon aufgenommen, auf welche Art und

²⁶⁴ Vgl. Randy Rosen / Catherine Brawer: *Making Their Mark. Women Artists Move into the Mainstream – 1970-85*, New York 1989.

Weise wurde das zuvor Ausgeschlossene integriert? Dieser kritische Blick auf die Rezeptionsgeschichte kennzeichnet den wohl produktivsten Zweig der feministischen Kunstgeschichte. Für Künstlerinnen wie Lee Krasner oder Marisol ist zum Beispiel festgestellt worden, dass sie – obgleich in die Kunstgeschichte integriert – gleichsam auf ihren Platz verwiesen wurden. Im Fall von Krasner war dies der Platz „hinter“ Pollock, bei Marisol ging der Platzverweis in die Richtung der Bereiche Mode oder „Folk Art“.²⁶⁵

Als aktuelles Beispiel für eine Platzierung im buchstäblichen Sinne, die in erster Linie natürlich einer Auszeichnung gleichkommt, wäre Rosemarie Trockels Rang auf der *Capital*-Liste zu nennen. Ihrem Ruf als erfolgreichste deutsche Künstlerin steht die Tatsache gegenüber, dass ein Vorrücken ihres Namens auf den ersten Platz zurzeit relativ ausgeschlossen erscheint, sind doch die Spitzenpositionen dieser Liste nach wie vor fest in männlicher Hand – Polke, Richter, Nauman. Hieße es, die Autorität dieser Liste zu stark zu bewerten, wenn man aus Trockels jahrelanger Platzierung auf Platz vier nun die Botschaft „Bis hierhin und nicht weiter“ ablesen würde? Oder wäre eine solche Folgerung abzulehnen, zumal ja faktisch nichts darauf hindeutet, dass es so bleiben muss? Tatsächlich spricht nichts dagegen, dass sich die Dinge langfristig einmal ändern werden. Vorerst erscheint es legitim, auf soziologische Befunde zum Thema „Frauen in Führungspositionen“ zu verweisen, um die Ergebnisse aus der amerikanischen Geschlechterforschung in Anschlag zu bringen.²⁶⁶ Mit dem Begriff „class ceiling“ hat man dort das Phänomen umschrieben, dass Frauen die „oberste Decke“ des *executive level* verwehrt bleibt. Einmal auf einem leitenden Posten angekommen, lasse sich ein gewisser Plafond nur schwer durchstoßen. Auf den Kunstbereich übertragen, müsste man allerdings präzisieren, dass hier prinzipiell jeder – ob Mann oder Frau – mit einer solchen Stagnation zu rechnen hat. Selbst in den privilegiertesten Stellungen, den scheinbar gefestigten Karrieren kann es vorkommen, dass sich plötzlich gar nichts mehr bewegt. Doch während der Platz eines Künstlers wie Beuys für männliche Nachfolgefiguren – etwa Jonathan Meese mit seinen wuchernden Installationen und privaten Mythen – zumindest potenziell einnehmbar erscheint, steht eine Besetzung dieser Funktion durch eine Künstlerin derzeit nicht in Aussicht.

²⁶⁵ Vgl. Anne Middleton Wagner: *Three Artists (Three Women). Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley/Los Angeles/London 1996; sowie Cécile Whiting: *A Taste for Pop. Pop Art, Gender and Consumer Culture*, Cambridge University Press 1997.

²⁶⁶ Vgl. Sascha Lehnartz: „Vor die gläserne Wand gerannt“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 3, 20.1.2002, S. 51.

IV.2. Exemplarische Studien zum Phänomen der „Ausnahmefrau“

IV.2.1. Die verweigerte Ausnahme:

Bridget Riley

Auf den ersten Blick scheint Bridget Riley dem Bild der „Ausnahmefrau“ perfekt zu entsprechen. In der Literatur wird sie stets als „Einzige“ beschrieben, als eine Künstlerin mithin, die im Alleingang eine Bilderfindung machte und wie Phoenix aus der Asche innerhalb von nur einem Jahr zu einem „Shooting Star“ des internationalen Kunstbetriebs aufstieg.²⁶⁷ Neben Vasarely gilt sie als Erfinderin einer ganzen Kunstrichtung – der Op Art (Abkürzung für Optical Art) – , was für Künstlerinnen mehr als ungewöhnlich ist. Statt diesen Status einer Wegbereiterin jedoch auszukosten, hat Riley mit Hilfe ihrer Katalogautor/innen und Interviewpartner/innen unausgesetzt daran gearbeitet, jede Verbindung zwischen ihrem Werk und dieser Kunstrichtung zu kappen.²⁶⁸ Es war durchaus nicht nur von Vorteil, als zentrale Repräsentantin der Op Art in die Kunstgeschichte einzugehen, da in diesem Fall der Einschluss (als Ausnahme) einer Relativierung gleichkam, die ihr Ansehen als seriöse Malerin gefährdete. Wenn Ausnahme stets Ausnahme *von etwas* impliziert, dann steht die von Riley angestoßene Rezeption ihres Werkes exemplarisch für den Versuch, die enge Verbindung zu dem Zusammenhang, innerhalb dessen sie Ausnahmestatus genoss, zu unterbinden und es stattdessen in die „High Art“-Tradition der Malereigeschichte einzutragen.

Rileys Karriere setzte wie mit einem Paukenschlag im Jahre 1965 mit ihrer Teilnahme an der Gruppenausstellung „The Responsive Eye“ im Museum of Modern Art ein. Diese Ausstellung führte die unterschiedlichsten Spielarten der Abstraktion zusammen und könnte als Indiz für die Fragwürdigkeit kunsthistorischer Einteilungen gelten. Denn die Übergänge zwischen dem

²⁶⁷ Vgl. Lisa G. Corrin: „Continuum. Bridget Riley’s 60’s and 70’s. A View From The 90’s“, in: Ausst.-Kat. Bridget Riley (1999), S. 35-43, hier S. 41: „(...) Her rise to art world stardom was meteoric (...)“ Oder: „Here was a stunning woman who, far from being a shrinking violet, was one of the leaders of the pack, and made equally stunning art as rugged, courageous, assertive and self-possessed as that of any of her male counterparts.“ (S. 38) – Vgl. auch: Bryan Robertson: „Einführung“, in: Ausst.-Kat. Bridget Riley (1971a), S. 10-78, hier: S. 64: „Um 1960 entdeckte die Künstlerin erstmals, dass die Linien in Cézannes Aquarell-Studien, zumal in seinen Skizzen von Baumstämpfen, nicht etwa, wie allgemein angenommen, ‚Korrekturen‘ der Umrisse sind; sie stellen vielmehr graphische Notationen für das Licht dar, welches die Oberfläche der Körper umspielt.“ – Vgl. auch: Richard Shone: „Introduction“ in: Ausst.-Kat. Bridget Riley (1996), S. 7-8, hier: S. 8: „There are few senior artists in Britain who compel the respect of their own as well as of a younger generation. Bridget Riley is outstanding among those few.“

²⁶⁸ Vgl. Bridget Riley: „Statement“ [1970], in: Robert Kudielka (Hg.): The Eye’s Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-1999, London 1999, S. 79: „There is art beyond op art, an art which engages the whole personality and draws a similarly total response from society.“ – Vgl. auch: Maurice de Saumarez: Bridget Riley, London 1970, S. 16: „For Bridget Riley, there is no such thing as optical illusion (...)“

„Color Field Painting“ eines Ellsworth Kelly, der abstrakten Malerei von Joseph Albers, den Experimenten der „Gruppe N“ oder den Bildern von Agnes Martin wurden hier als fließend dargestellt. All diese Malweisen sollten auf den gemeinsamen Nenner der „Perceptual Art“ gebracht werden.²⁶⁹ In besonderer Weise wurde Rileys Werk durch die Abbildung ihres schwarzweißen Wellenbildes „Current“ (1964) auf dem Katalogumschlag exponiert. Diese Platzierung kam einer Hervorhebung, einer Herausnahme aus der „Bewegung“ gleich. Mit seiner – auch im Vergleich zu den anderen Exponaten – vehementen Irritation der Wahrnehmung repräsentierte dieses Bild auf dem Katalogumschlag die Op Art besonders gut, und aufgrund seines Logocharakters eignete es sich hervorragend zur Popularisierung dieser Kunstrichtung. Rileys schlagartige Berühmtheit förderte ebenfalls eine parallel zu dieser vielbeachteten Überblicksausstellung veranstaltete Einzelausstellung in der New Yorker Galerie Ronald Feigen, die noch vor der Eröffnung ausverkauft war.²⁷⁰ Für eine junge Künstlerin, die zum ersten Mal in Amerika ausstellte, war dies mehr als ungewöhnlich. Riley löste also das aus, was heute als „Hype“ bezeichnet würde.

„The Responsive Eye“ war der Auslöser für eine erbitterte und langanhaltende Kontroverse über die Op Art: Während sich Mode- und Lifestyle-Magazine begeistert auf Riley stürzten – eine Begeisterung, die von ihrer auffallend existenzialistischen Selbstinszenierung mit modischem Kurzhaarschnitt und schwarzem Rollkragenpullover sicherlich noch gesteigert wurde –, reagierte die Kunstpresse eher verhalten, wenn nicht sogar abweisend. Eine Reihe von Kunstkritiker/innen warfen der Op Art vor, sie setze auf billige Effekte und betreibe „Eye Bashing“.²⁷¹ Dass Rileys Bildmotive auch noch von einem Modedesigner für Op Art-Kleider verwendet wurden, war Wasser auf die Mühlen einer Kunstkritik, die Op Art ohnehin nur als eine so populäre wie oberflächliche Modeerscheinung abtun wollte.²⁷² Op Art und „seriöse“ Malerei schienen sich gegenseitig auszuschließen, und als Vertreterin des Letzteren – als seriöse Malerin – hat sich Riley stets verstanden. Nur hatte sich die damals maßgebliche Autorität in Sachen Malerei – der renommierte Kunstkritiker Clement Greenberg – zu ihren Bildern erst gar nicht geäußert. Dass ihre Bilder eine malerische Leistung erbrachten, wurde

²⁶⁹ Vgl. Ausst.-Kat. *The Responsive Eye* (1965).

²⁷⁰ Vgl. Frances Spalding: „Bridget Riley and the Poetics of Instability“, in: Ausst.-Kat. *Bridget Riley* (1999), S. 11-21, hier: S. 17.

²⁷¹ Vgl. Robert Kudielka: „Building Sensations. The early work of Bridget Riley“, in: Ausst.-Kat. *Bridget Riley* (1999), S. 23-33, hier: S. 23. – Vgl. auch Ders.: „Bridget Riley“, in: Ausst.-Kat. *Bridget Riley* (1992), S. 8-28, hier: S. 16: „(...) wurde es in modischer Hinsicht schick, von der ‚Aggressivität‘ dieser Muster zu schwärmen, und in kunstpolitischer Hinsicht opportun, über Augenschmerzen zu wehklagen.“ Vgl. auch David Sylvester, der im Interview mit Riley insistierte, ihre Bilder verletzten das Auge und seien „aggressiv“. „Interview with David Sylvester“ [1967], in: Kudielka (1999a), S. 70-88, hier S. 73.

²⁷² Vgl. Thomas B. Hess: „You can hang it in the hall“, in: *Art News*, Bd. 64, Heft 2, April 1965, S. 41-50.

hier noch nicht einmal registriert. Dieses Versäumnis wird in der Riley-Literatur bis heute als eine Art stummer Bannfluch dargestellt, der ihr gleichsam den Zugang zum Olymp versperrte.²⁷³

Aus Rileys Berichten über ihren New York-Aufenthalt lässt sich ebenfalls entnehmen, dass sie diesen nicht etwa als Triumphzug, der er ja aus einer bestimmten Perspektive war, sondern als fatal in seinen langfristigen Konsequenzen erlebte. Bereits auf dem Rückflug habe sie sich mit dem Gedanken gequält, es würde mindestens zehn Jahre dauern, bis ihre Bilder wieder ernsthaft angeguckt würden.²⁷⁴ Mit diesen Befürchtungen bezüglich der kunsthistorischen Anerkennung ihrer Arbeit lag sie gar nicht so falsch. Das Label „Op Art“ drohte tatsächlich den Blick auf den malerischen Aspekt ihres Frühwerks zu verstellen, so als ginge es in ihm allein um ein visuelles Experiment oder einen gestaltpsychologisch motivierten Wahrnehmungstest. Kritiker hatten sich denn auch schnell darauf geeinigt, ihre Bilder „aggressiv“ zu finden und als Angriff auf die Wahrnehmung zu beschreiben – eine Einschätzung, gegen die sich Riley seither heftig verwehrt.²⁷⁵ In fast allen Interviews wird sie nicht müde zu betonen, dass sich ihre Arbeit allein aus ihren eigenen Seherfahrungen heraus entwickelt habe.

Ist demnach davon ausgehen, dass Riley durch ihre Teilnahme an der Ausstellung „The Responsive Eye“ (1965) wie zufällig in den Kontext der Op Art „hineingeriet“, dass ihre Bilder in Wahrheit gar nichts mit der ihnen unterstellten Wahrnehmungsforschung, mit optischer Täuschung oder mit den experimentellen Versuchsanordnungen etwa der Kinetischen Kunst zu tun hatten? Ja und Nein. Als wichtigste Eindrücke werden in Rileys Kurzbiografien stets zwei Londoner Ausstellungen genannt, die gegensätzlicher nicht sein könnten. Zum einen die Ausstellung „The Developing Process“ (1956), welche Künstler/innen wie Henry Thubrod oder Maurice de Sausmarez versammelte, die an „Basic Design“-Prinzipien interessiert waren und eher wissenschaftlich in Anlehnung an die Prinzipien der „konkreten Kunst“ arbeiteten. Zum anderen die Ausstellung „American Post-War Art“, die den Abstrakten Expressionismus zum ersten Mal in London vorstellte und Riley mit einem Bild von Pollock konfrontierte.²⁷⁶ Folgt man Rileys biografischen Stationen,

²⁷³ Vgl. Corrin (1999), S. 38: „Greenberg never turned his pen to Riley’s work and through this omission he effectively excommunicated her from his fold.“

²⁷⁴ Vgl. Bridget Riley: „Perception is the Medium“ [1965], in: Kudielka (1999a), S. 66-68.

²⁷⁵ Vgl. „Interview with David Sylvester“ [1967], in: Kudielka (1999a), S. 70-88, hier S. 70-78.

²⁷⁶ Vgl. Bryan Robertson: „Introduction and Biographical Note“, in: Ausst.-Kat. Bridget Riley (1971b), S. 3-24, hier: S. 21: „The start of a clear direction in Riley’s painting came in 1956 when she saw American post-war art

dann sieht es so aus, als sei der Besuch von „The Developing Process“ das einschneidendere Erlebnis gewesen. Sie kündigte ihren Job bei einer Werbeagentur und nahm an einem von Thubron ausgerichteten „summer workshop“ teil. Bei dieser Gelegenheit lernte sie Maurice de Sausmarez kennen, mit dem sie eine enge Beziehung einging. Wird sie heute nach ihren Einflüssen befragt, dann stellt sie jedoch das Pollock-Erlebnis viel stärker heraus, was sicherlich auch an dem geringeren Bekanntheitsgrad von de Sausmarez liegt.²⁷⁷

Der andere Bezugsrahmen, dem sich ihre betont sachliche, schon früh auf Assistenten setzende Arbeitsweise schließlich ebenso verdankt, scheint stets heruntergespielt werden zu müssen, und dies aus gegebenem Anlass. Rileys vertikale, sich dynamisch zusammen- und auseinander ziehende Streifen, die in den späten sechziger Jahren durch Diagonalen ergänzt wurden, hätte man zwar schon damals als Energiefeld, als eine „push and pull“-Situation im Sinne Hans Hofmanns (des einflussreichen Lehrers des Abstrakten Expressionismus) beschreiben können, zumal jede Ausbreitung der Streifen oder Punkte durch eine gegenläufige Bewegung wieder zurückgenommen wurde. Riley selbst hat ihre Malerei auch in diesen Begriffen beschrieben und ihre Sympathie für den amerikanischen, offenen und „flachen“ Bildraum bekundet.²⁷⁸ Doch wurde dieser Zusammenhang mit den Prinzipien des Abstrakten Expressionismus in den sechziger Jahren schlicht nicht gesehen. Der Grund hierfür war die ausgesprochen grafische, pophafte Anmutung von Rileys Frühwerk, das vom gestischen „dripping“ eines Pollock weit entfernt war und sich eher ihrer Kompetenz in Sachen Design zu verdanken schien. Dass ihre Bilder als Paradebeispiel für „optische Täuschung“ angeführt wurden, erscheint somit zum Teil nachvollziehbar, wird man doch bei ihrer Betrachtung unmittelbar auf Wahrnehmungsvorgänge zurückgeworfen: Die Bildfläche gerät in Bewegung, springt einem förmlich entgegen. Ob dies als „aggressiv“ zu charakterisieren ist, sei dahingestellt. Unbestreitbar ist hingegen, dass diese Bilder den Betrachter den Prozess und die Zeit seiner eigenen Wahrnehmung eindringlich spüren lassen, sie ihm gleichsam vehement zurückspiegeln.²⁷⁹ Ausgelöst wird dieser Effekt durch die sukzessive Verknappung oder Verdichtung vormals gleichmäßig gesetzter Abstände zwischen den für Riley typischen Rastermustern, Streifen- oder Wellenlinien. In jedem Bild wird so

in the exhibition at the Tate Gallery, but it was most especially stimulated by the ideas of Harry Thubron and Victore Pasmore in the ‘The Developing Process’ exhibition at the Institute of Contemporary Arts, London.“

²⁷⁷ Vgl. Bridget Rileys Aussage: „Pollock has always been a hero of mine.“ Zit. n. „Into Colour. In Conversation with Robert Kudielka“ [1978], in: Kudielka (1999a), S. 89.

²⁷⁸ Vgl. Maurice de Sausmarez: „In Conversation with Bridget Riley“, in: Ders. (1970), S. 57-63, hier: S. 62.

²⁷⁹ Vgl. zu diesem Aspekt: Robertson (1971a), S. 76-78.

eine Gesetzmäßigkeit aufgebaut, die in ihm selbst wieder kollabiert. Diese Aufhebung der gerade noch etablierten Ordnung versetzt das Auge in Unruhe.

Der gesamten Riley-Rezeption ist nun die Anstrengung anzumerken, die es bedeutete, ihr Werk als „seriöse“ Malerei zu etablieren und der Festschreibung auf Op Art zu entreißen. All das, was dieses Ziel gefährdet hätte, etwa die Erwähnung externer Zusammenhänge, galt es tunlichst zu vermeiden. Riley kann somit als ein Spezialfall der „Ausnahmefrau“ angesehen werden, als eine Künstlerin, die zwar einerseits in einer bestimmten Kunstrichtung die Rolle der „Ausnahmefrau“ spielte, aber andererseits von dieser Regel, für die ihr Name ja quasi einsteht, wieder ausgenommen werden wollte, indem sie die Zugehörigkeit zu ihr *verweigerte*. Den Kampf gegen das Label „Op Art“ hat Riley denn auch unmittelbar im Anschluss an ihren New-York-Aufenthalt unverzüglich aufgenommen. Sie verfasste ein Statement, das seither häufig zitiert und von zahlreichen Rezensenten wiederholt wird: Sie habe weder Optik studiert, noch sei sie an Mathematik interessiert.²⁸⁰ Deutlicher hätte sie ihre Distanz zu den wissenschaftlichen Experimenten der Op Art und zu der Rhetorik der gesamten konkreten Kunst ihrer Zeit nicht markieren können. Aber auch auf der malerischen Ebene wurden Schritte gegen den Op Art-Zusammenhang eingeleitet: Grautöne sowie Hell- und Dunkel-Kontraste minderten die vormals grafische Anmutung ihrer frühen Schwarzweißbilder und produzierten einen zwar immer noch illusionistischen, aber malerischen Bildraum, der über mehrere Ebenen zu verfügen schien.

Der Wechsel zu farbigen Streifen, der in den späten sechziger Jahren erfolgte, reduzierte den Effekt der optischen Täuschung und betonte das farbtheoretische „Wissen“ ihrer Bilder. Von nun an sollte Riley bei jeder Gelegenheit zu farbtheoretischen Fragen Stellung nehmen, am ausführlichsten in ihren „Dialogen zur Kunst“, in denen sie mit ausschließlich männlichen Kunsttheoretikern debattierte.²⁸¹ Seitenlang konnte sie in diesen Dialogen darüber referieren, wie sich die eine Farbe zur anderen verhält und welche Farbeffekte daraus resultieren. Ihre Gesprächspartner – darunter Ernst H. Gombrich – schienen ihr absolute Autorität auf diesem Gebiet einzuräumen, nach dem Respekt zu urteilen, den Gombrich ihrer malerischen Erfahrung zollte. Erörtert wurden in diesen Gesprächen ausschließlich wahrnehmungstheoretische oder klassisch formale Themen der Kunstgeschichte – etwa der Bildraum bei Cézanne –; es gab keine Bemerkung, die aus dieser rein immanenten Ebene

²⁸⁰ Vgl. Robertson (1971b), S. 11.

²⁸¹ Robert Kudielka (Hg.): Bridget Riley. Dialogues on Art with Neil MacGregor, E.H. Gombrich, Michael Craig-Martin, Andrew Graham-Dixon and Bryan Robertson, London 1995.

herausgeführt hätte. Stattdessen wurde von einem in traditioneller Weise als „autonom“ verstandenen Bildraum ausgegangen, was den bei der Lektüre dieser Gespräche gelegentlich aufkommenden Eindruck von Klaustrophobie zu erklären vermag.

Diese „Abschottung“ findet auch in Katalogtexten eine Fortsetzung, wenn zum Beispiel stets darauf hingewiesen wird, dass Riley alles andere als eine Recherchekünstlerin sei, dass sie nicht wissenschaftlich arbeite und auch über keine Programmatik verfüge. Auch gegen Mode und Popkultur wurden gelegentlich Barrikaden errichtet, sodass das Bild einer Ausnahmekünstlerin entsteht, deren Werk noch jede Regel transzendiert. Während ihres Aufenthalts in New York versuchte Riley zum Beispiel, auf rechtlichem Wege gegen die modische Verwendung ihrer Op Art-Motive als Stoffmuster vorzugehen.²⁸² Einmal abgesehen davon, dass diese Verteidigung ihrer Urheberrechte durchaus nachvollziehbar erscheint, ging es in der drastischen Maßnahme auch um die Sicherung des Status ihrer Bilder als „High Art“. Die juristischen Anstrengungen verfehlten allerdings ihr Ziel. Geradezu phobisch scheint Riley bis heute auf jegliche Form von Populärkultur zu reagieren, wenn man der überlieferten Anekdote Glauben schenkt, dass sie das Blättern in Zeitschriften meide wie eine ansteckende Krankheit.²⁸³ Das New-York-Erlebnis hatte eine dauerhafte Abgrenzung von „Massenkultur“ zur Folge, auch wenn der Gegensatz zwischen „High“ und „Low“ in der Gegenwartskunst als überwunden gilt.

An diesem Punkt wäre zu fragen, ob sich Rileys unausgesetzter Kampf gegen das Label Op Art oder gegen die mögliche Nähe ihrer Arbeit zu einer Mode eigentlich gelohnt hat? Ist die Einschreibung in den Kanon der westlichen Malergenie, die sie über alle künstlerischen Bewegungen herausheben sollte, am Ende gelungen? Zweifellos – nur hat dies sehr lange gedauert. Nachdem Riley 1968, noch im Zuge des ersten Hypes, als erste Frau den Preis für Malerei auf der Biennale in Venedig und zahlreiche andere museale Würdigungen erhalten hatte, setzte ab 1975 eine lange Durststrecke ein, eine Phase, in der das institutionelle Interesse an ihrem Werk erlahmte. Sie galt zwar nach wie vor als Wegbereiterin der Op Art, doch dieser Titel blieb ansonsten folgenlos. Erst in den späten achtziger und frühen neunziger Jahren erfolgte im Zuge der aufkommenden „Neo-Geo“-Bewegung eine zweite Welle der Rezeption, die auch von den Riley-Appropriationen des amerikanischen Malers Philip Taaffe beflügelt wurde. Seither gilt Riley vor allem in England als bedeutende Malerin, und das

²⁸² Vgl. Kudielka (1992).

²⁸³ Ebd., S. 16: „Man braucht nur ein Farbmagazin durchzublättern (was Riley meidet wie eine ansteckende Krankheit) (...)“

Label „Op Art“ ist nur noch eine Fußnote ihrer Geschichte. Ihrer Kunst wird nun allgemeine Bedeutung bescheinigt, und die Verbindung zu jener Kunstrichtung, von der sie zunächst die Ausnahme bildete, scheint erfolgreich unterbunden. Wäre ihre Karriere möglicherweise anders verlaufen, wenn sie sich der Modewelt und der Popkultur gegenüber offener gezeigt hätte? Wo doch ein Künstler wie Andy Warhol deren Repertoire so erfolgreich für sich zu nutzen wusste? War es wirklich notwendig, stattdessen einen lebenslangen Kampf zur Verteidigung der vermeintlichen Reinheit ihrer Malerei aufzunehmen? Es sieht ganz so aus. Warhol befand sich in einer ganz anderen Situation, weil die angewandte Kunst immer sein Standbein gewesen war und er von daher auf kunsthistorische Anerkennung, die ihm im Übrigen auch lange Zeit vorenthalten blieb, gar nicht angewiesen war. Für Künstlerinnen hingegen stellte es in den sechziger Jahren ein größeres Risiko dar, sich im angewandten Bereich aufzuhalten.

Die Beschäftigung mit der Künstlerin Marisol Escobar – Künstlernamen „Marisol“ – gibt in diesem Zusammenhang Aufschlüsse. Marisol lebte in den sechziger Jahren in New York und galt als eine Ausnahmeerscheinung im Rahmen der Pop Art. Gegenüber der Mode hatte sie sich extrem kooperationsbereit gezeigt, gelegentlich posierte sie sogar als Model in Modezeitschriften vor ihren Arbeiten.²⁸⁴ Riley kannte Marisol; beide Künstlerinnen waren einander auf der Venedig-Biennale von 1968 begegnet, wo sie sogar gemeinsam mit den protestierenden Studenten zu diskutieren versuchten. Möglicherweise hatte Riley das Beispiel Marisols vor Augen, als sie sich zunehmend aus ihrer Rolle der „Ausnahmefrau“ der Op Art herausbewegte, um sich auf die Position einer reinen Malerin zurückzuziehen.

²⁸⁴ Vgl. Whiting (1997), S. 187-231.

IV.2.2. Die „Ausnahmefrau“ als Diva:

Marisol und Katharina Sieverding

Der Künstlerin Marisol ist es in den frühen sechziger Jahren gelungen, soziale Berühmtheit zu erlangen, nur verband sich diese nicht mit der Aufnahme ihrer Kunst in den modernistischen Kanon.²⁸⁵ Allein ihrer Person, ihrem Aussehen und ihrer Herkunft aus einer wohlhabenden südamerikanischen Familie wurde Außergewöhnlichkeit zugestanden – Zeitzeugen heben ihre „exotische“ oder „blendende“ Schönheit bis heute hervor.²⁸⁶ Nun sollte es in den späten sechziger und siebziger Jahren zahlreiche Künstlerinnen geben – Lynda Benglis, Valie Export, Carolee Schneeman, Hannah Wilke, um nur einige zu nennen –, die ihren Körper zum künstlerischen Einsatz brachten und auf diese Weise auch Kapital aus dem ihnen attestierten „guten Aussehen“ schlugen. Marisol ist auf diesem Gebiet als Vorreiterin anzusehen. Die Art und Weise jedoch, wie sie ihr Gesicht, vor allem ihr Profil, als notorisches Wiedererkennungsmerkmal auf Katalogumschlägen und in ihren Arbeiten verwendete, lässt nicht nur auf die Bedeutung ihrer Physiognomie in ihrer Funktion als künstlerisches Material, sondern auch auf eine bewusste künstlerische Entscheidung schließen. Dieser Ansatz wäre als der Versuch zu umschreiben, sich in dem Bild, das sich andere von einem machen, einzurichten.

Der Grund dafür, dass Marisol aus der Geschichte der Pop Art herausgeschrieben und aus den einschlägigen Überblicksausstellungen ausgeschlossen wurde, ist also nicht primär, wie kürzlich behauptet, in einer tendenziös-feminisierenden Rezeption zu sehen.²⁸⁷ Dass Marisols Werk an den äußersten Rand der Pop Art verwiesen wurde, hing in erster Linie mit dessen spezifischen ästhetischen Eigenschaften zusammen, jenem satirischen Realismus, der einen unwillkürlich an die Assemblagen von Ed Kienholz denken lässt – ein Künstler, der ja ebenfalls nicht zu den zentralen Akteuren der Pop Art gerechnet wurde. Dass Marisol außerdem noch das Bild der so modischen wie verschlossenen Muse von sich kultivierte, kam erschwerend hinzu. Es war der Anerkennung ihrer künstlerischen Arbeit nicht unbedingt förderlich. Im Gespräch mit Cindy Nemser erinnert sich Marisol an diese Situation: Die

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 188-189.

²⁸⁶ Vgl. Hyuga Akiko: „Marisol in the 60's – Social Satire and Search for Identity“, in: Ausst.-Kat. Marisol (1995), S. 21-24, hier: S. 21: „True to her portrait of a few years earlier, Marisol was a slim beauty and had a dazzling aura about her.“ Vgl. auch: Charlotte Streifer Rubinstein: *American Women Artists from the Early Indian Times to the Present*, Boston/New York 1982, S. 347: „Her dark exotic beauty and withdrawn personality have become legendary.“

²⁸⁷ Vgl. Whiting (1997), S. 187-221.

Männer hätten sie in den sechziger Jahren zwar hübsch und ein bisschen sonderbar gefunden, ihre Kunst hingegen hätten sie nicht ernst genommen.²⁸⁸ Tatsächlich galt sie als „einzige Frau“ innerhalb der Popbewegung, und in dieser Rolle wurde sie stets nach dem Muster der so unnahbaren wie glamourösen Diva beschrieben.²⁸⁹ Zu dieser Mystifikation hat sie – nach ihren eigenen Aussagen zu urteilen – aktiv beigetragen. Sie arbeitete ihr bewusst zu und hat sie somit auch *veranlasst*.²⁹⁰

In ihrer Zugehörigkeit zu einer Avantgardebewegung, aber auch aufgrund ihrer stark stilisierten Selbstinszenierung erinnert Marisol an eine andere, ebenfalls auf markante, divaeske Auftritte setzende Künstlerin, die in einem ganz anderen Kontext und zu einem späteren Zeitpunkt die Rolle der „Ausnahmefrau“ spielte: die Düsseldorfer Künstlerin Katharina Sieverding. Die Düsseldorfer Kunstakademie der späten sechziger Jahre, genauer gesagt die Beuys-Klasse, stellte die Ordnung dar, innerhalb derer Sieverding Außergewöhnlichkeit zugestanden wurde. Ähnlich wie Marisol kultivierte Sieverding ein unverkennbares, schwer zu übersehendes Auftreten. Und wo Marisol von Warhol mit dem Kompliment bedacht worden war, „the only girl artist with glamour“ zu sein, hatte Beuys Sieverding den Titel der Meisterschülerin verliehen, durch den sie – bei allem Anachronismus dieser Auszeichnung – als „besonders“ hervorgehoben wurde.²⁹¹

Was den sozialen Status und das künstlerische Auftreten betrifft, gibt es also auffällige Parallelen zwischen beiden Künstlerinnen, deren künstlerische Arbeit unterschiedlicher nicht sein könnte. Wo bei Marisol die mimetische Nachbildung letztlich vorherrschend blieb, so etwa in den geschnitzten Selbstbildnissen, arbeitete Sieverding mit dem indexikalischen Verfahren der Fotografie und mit Verfremdungstechniken, welche etwa ihren solarisierten Selbstporträts aus dem Zyklus „Die Sonne um Mitternacht schauen“ (1973) etwas extrem Künstliches verliehen. Beide Künstlerinnen profitierten augenscheinlich von der in den sechziger Jahren – auch im Zuge der Beatnik- und später in der Frauenbewegung –

²⁸⁸ Vgl. Cindy Nemser: „Marisol“, in: Dies.: *Art Talk. Conversations with 12 Women Artists*, New York 1975, S. 179-193, hier: S. 182.

²⁸⁹ Vgl. hierzu Paul Gardner: „Who is Marisol?“, in: *Art News*, Bd. 88, Heft 5, Mai 1989, S. 146-151, hier: S. 148: „She is the only woman artist to have emerged during the Pop movement and survived.“ – Und: „For years, Marisol’s own aura of mystery and cool chic provoked references to Garbo.“

²⁹⁰ Vgl. Cindy Nemser: „Marisol“, in: Dies. (1975), S. 179-193, hier: S. 183: Marisol antwortet auf Nemser’s Bemerkung, sie sei ein Mythos gewesen: „I encouraged it for a while. I went along with it. Why not wear a nice dress for a change and go to a party?“

²⁹¹ 45 Zit. n.: Whiting (1997), S. 202. Vgl. auch „Biografische Angaben“, in: *Ausst.-Kat. Katharina Sieverding* (1992), S. 20: „1967–72 Staatliche Kunstakademie Düsseldorf: Studium der Bildhauerei und Meisterschülerin bei Joseph Beuys.“

aufkommenden künstlerischen Option, das eigene Selbst zum Ausgangspunkt künstlerischer Arbeit zu nehmen. Für eine Künstlerin wie Riley, die in den fünfziger Jahren ihre Ausbildung durchlief, wäre ein solcher Selbstbezug noch mit größeren Risiken behaftet gewesen.

So vergleichbar Marisols und Sieverdings Arbeiten in ihrem Rekurs auf das Bild des Selbst erscheinen, sind sie doch an den entgegengesetzten Polen des ästhetischen Spektrums anzusiedeln: auf der einen Seite die primitivistisch-folkloristisch anmutenden Assemblagen von Marisol, auf denen stets ihr Kopf thront; auf der anderen Seite die im Fotoautomaten entstandenen Porträt-Blöcke oder die ersten Großfotos von Sieverding, die auf Vorlagen basieren und aus farbintensiven Überblendungen oder übereinander montierten Filmschichten resultieren. Während Marisols satirisch-burleske Szenen – etwa „The Dealers“ (1965-66) – mit ihren Zeichen für „Entfremdung“ (Fernrohr statt Augen, vorgeschaltete, monströse, „geldgierige“ Münder) in einer Linie mit dem vermeintlich beißenden Humor von Ed Kienholz und seinen normierten Fernseherköpfen stehen, erinnern Sieverdings mit dem Selbstauslöser gemachten Polaroidserien an die ebenfalls auf Polaroidfotos basierenden Siebdruckporträts von Warhol.²⁹² Diese Verwandtschaft zeigt sich noch deutlicher auf der Ebene der Farbwahl, auf der sakral anmutende Farben mit einem hohen Schwarzanteil kombiniert werden, was Sieverdings Großfotos den Anschein gibt, von Licht durchdrungen zu sein.²⁹³

Beide Künstlerinnen setzten jedoch stark auf ihr „Image“. Dass sich diese Künstlerinnen darzustellen wissen, heißt jedoch nicht, dass sich ihr „wahres Wesen“ hinter der Inszenierung verbergen würde, dass Inszenierung reine Vortäuschung sei. Mindestens ebenso überzogen ist das umgekehrte postmoderne Credo, wonach die Wahrheit einer Person in ihrer Inszenierung läge, hinter der Maske also nur weitere Masken lägen. Denn so, wie es einerseits natürlich Aspekte gibt, die in der Inszenierung keineswegs preisgegeben werden, muss andererseits diese Inszenierung auch als Teil des Entwurfs einer Persönlichkeit verstanden werden. Sie ist ihr zugehörig. Marisols bekannteste Installation „The Party“ (1965-66), bei der mehrere Holzblöcke mit schaufensterhaften Köpfen, exzentrischen Kopfbedeckungen, mit Schmuck und gemusterten Kleidern lose verteilt im Raum stehen, wirkt zum Beispiel wie eine Parade ihres Konterfeis. Mal ist es ihr geschnitztes, kubistisch aufgefächertes und in mehrere Richtungen blickendes Profil, dann wieder ein aufgeklebtes Foto ihres Gesichts, das den Kopf

²⁹² Vgl. Ausst.-Kat. Katharina Sieverding (1984).

²⁹³ Vgl. Ausst.-Kat. Katharina Sieverding (1997).

dieser Holzfiguren bildet. Neben gemalten kommen auch reale Kleider zum Einsatz, die Marisol ihrer eigenen Garderobe entnommen hatte. Als sie zu Beginn der siebziger Jahre auch noch ihre Fischobjekte mit ihrem eigenen „Profil“ versah, war das Maß scheinbar voll. Die Ausstellung dieser Arbeiten (1973) stieß – gelinde gesagt – auf wenig positive Resonanz.²⁹⁴ Über die Gründe für diese Ablehnung ist nichts Genaues bekannt; man kann jedoch spekulieren, dass die Fisch-Objekte nicht nur den üblichen Narzissmus-Vorwurf mobilisierten, sondern auch die Grenze zum Kitsch überschritten. Darauf, dass es sich hier tatsächlich um einen „Einbruch“ ihrer Karriere handelte, deutet jedenfalls die folgende Abnahme ihrer Ausstellungsfrequenz hin.

Sieverdings Frühwerk war ebenfalls ganz dem Selbstbildnis gewidmet: serielle „Blöcke“ von Selbstporträts, in denen ihr Gesicht durch unterschiedliche Techniken, etwa starke Solarisierung des mit Goldstaub bedeckten Antlitzes, zur glänzenden Maske verfremdet wurde.²⁹⁵ Ihre zur Ikone erstarrten Gesichtszüge variierten nur leicht von Bild zu Bild, Nuancen der Mimik lassen sich wie im Close-up einer Bewegungsstudie verfolgen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Sieverding diesen stilisierten Gesichtsausdruck Jahre später – etwa in der Porträtserie „Nachtmensch“ (1982) – abrufen konnte. Dies erinnert an die immer gleichen Haltungen, die vor dem Passfotoautomaten eingenommen werden und die zu erstaunlich konstanten Gesichtsausdrücken führen.

Während sich Marisol in dem Bild, das man sich von ihr machte, einzurichten schien, ihm durch Nachempfindung treu blieb, tendieren die Selbstbildnisse von Sieverding zur Überzeichnung: Etwas Grelles haftet ihnen an. Ein Pendant zu dieser Differenz ist in den Alltagsinszenierungen der Künstlerinnen zu sehen. So ist von Marisol zum Beispiel überliefert, dass sie mit ihren unbeweglich ebenen Gesichtszügen stets ein wenig entrückt wirkte. Sie gab sich so, als wäre sie nicht von dieser Welt. Ihr Verhalten in der Öffentlichkeit wurde als „introvertiert“ beschrieben, wodurch sie sich den Ruf einhandelte, eine „unergründliche Sphinx“ zu sein.²⁹⁶ Anders Sieverding: Ihr damaliges Erscheinungsbild zeugt von einem so extrovertierten wie fordernden Auftreten. Zu ihren Erkennungszeichen gehörten Cowboystiefel, streng zurückgekämmte lange Haare sowie eine auffällige Art, sich die Augen mit Kajalstift und Lidschatten sowie die Lippen zu schminken. Dass sie diesem Schminkstil (in abgemilderter Form) bis heute die Treue gehalten hat, ist auch auf neueren

²⁹⁴ Vgl. Gardner (1988). Vgl. auch: Hyuga (1995), S. 21

²⁹⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Katharina Sieverding (1990).

²⁹⁶ Vgl. Whiting (1997), S. 199.

Fotos zu sehen und spricht für seine Bedeutung. Im Unterschied zu Marisol, die von der Zeitschrift *Harper's Bazaar* 1963 als Trendsetterin fotografiert wurde und mit ihrem dort vorgeführten Outfit – enge Hosen, schwarzer Rollkragenpullover, Stulpenstiefel und darüber getragener weißer V-Ausschnitt-Jumper – perfekt den damaligen modischen Normen entsprach, setzte Sieverding auf das Bild der unkonventionellen, exzentrischen Künstlerin, die sich selbst entwirft und ihren eigenwilligen Stil selbstbewusst zur Schau trägt.

Diese Unterschiede in der Inszenierung lassen sich auch kontextuell damit begründen, dass beiden Künstlerinnen ganz unterschiedliche Rollenbilder zur Verfügung standen. Im Rahmen der Pop Art war für Frauen eigentlich nur die Rolle des „schönen, kreativen Groupies“ vorgesehen, was mit der enormen Popularität von Models in den sechziger Jahren zusammenhing.²⁹⁷ Dies schloss eigenes künstlerisches Arbeiten nicht aus, nur musste man diesen Voraussetzungen entsprechen, um künstlerisch sichtbar zu sein. Als bekanntestes Beispiel für den „schönen, kreativen Groupie“ wäre die Singer/Songwriterin Nico anzuführen, die sowohl mit Velvet Underground zusammenarbeitete, als auch Groupie im Umfeld der „Factory“ gewesen ist.²⁹⁸ Was Identitätsangebote für Frauen betrifft, nahm sich die Situation an der Düsseldorfer Kunstakademie nicht viel besser aus. Die Künstlerin Chris Reinecke hat ausführlich beschrieben, wie schwer es Frauen damals – vor allem in der Beuys-Klasse – gemacht wurde. Als Künstlerinnen wurden sie kaum ernstgenommen.²⁹⁹ Beuys ist aber auch als ein Meister des „Auftritts“ anzusehen, zumal er der Idee der prägnanten Künstleruniform anhing und sein Äußeres mit bestimmten Wiedererkennungsmerkmalen versah. Viel spricht dafür, dass Sieverding hierin ein Modell für sich erblickte. Es gibt zum Beispiel eine Fotoarbeit Sieverdings von 1980, die untergründig mit Beuys kommuniziert und sich darüber hinaus als Allegorie der Einzelkämpferin interpretieren lässt. So wie sich Beuys mit seinem Eurasienstab als ein mit überirdischen Kräften ausgestatteter Seher inszeniert hatte, trat Sieverding hier als von innen erleuchtete Figur auf, die einen Stab haltend auf einem Seil balanciert.

Während Sieverding ins Herz des damaligen künstlerischen Wertesystems vorgestoßen war, scheint Marisols Kunst mit der Ästhetik der Pop Art wenig gemein zu haben. Hier liegt auch

²⁹⁷ Im Gespräch mit Cindy Nemser hat Marisol auf diese Beliebtheit von Models hingewiesen: „Models were very popular in the art world of the sixties.“ In: Cindy Nemser: „Marisol“, in: Dies. (1975), S. 179-193, hier: S. 188.

²⁹⁸ Vgl. Richard Witts: Nico. The Life and Lies of an Icon, New York 1995.

²⁹⁹ Vgl. Isabelle Graw: „Im Nachhinein. Ein Interview mit Chris Reinecke“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 15, September 1994, S. 111-125.

eine der Erklärungen dafür, dass Marisols Arbeit aus den wichtigsten Überblicksausstellungen ausgeschlossen wurde, wohingegen Sieverding heute zu den bekanntesten deutschen Künstlerinnen gehört. Marisols Arbeiten weisen schließlich keine der Eigenschaften auf, die die Pop Art dem damaligen Verständnis zufolge auszeichneten – beispielsweise „Neutralität“ oder „Coolness.“³⁰⁰ Ganz im Gegenteil konfrontierte sie den Betrachter mit illustrativen Szenen, mit symbolisch aufgeladenen, weiblichen Figuren, die wie Schaufensterpuppen ausgestattet mit Hüten, applizierten Brüsten und Handtasche nebeneinanderher stolzierten („Women and dog“, 1964). Mit ihren Folk Art-Reminiszenzen verfehlten sie den Raum des damals künstlerisch Gutgeheißenen, allerdings auf äußerst produktive Weise, stellten sie doch das von der Pop Art weitgehend Verdrängte dar – *andere* Kulturen jenseits der westlichen Warenwelt. Aus heutiger Sicht lassen sich diese eigenwilligen Assemblagen als eine Summe des aus der Pop Art Ausgeschlossenen lesen. Hier verbinden sich Minimal Art-Konventionen, Folklore, Collage, Zeichnung und figurative Skulptur auf eigentümliche Weise. Innerhalb der Pop Art musste ein solches Hybrid allerdings ausgegrenzt werden.

In Sieverdings Arbeiten hingegen spiegelt sich der Horizont des zu ihrer Zeit jeweils Gutgeheißenen, etwa in der Technik der Überblendung ihrer „Transformer“-Serie – jener Serie, in der ihre Gesichtszüge die ihres Lebensgefährten Klaus Mettig überlagern und mit ihnen zu verschmelzen scheinen.³⁰¹ Andere Künstler ihres Umfelds hatten diese Technik ebenfalls erprobt. Gemeinsam mit Gerry Schum hatte Imi Knoebel 1972 ein filmisches Experiment durchgeführt, bei dem die Stadtkulisse Darmstadts bei Nacht mit Hilfe einer Lichtkanone ausgeleuchtet wurde.³⁰² Aufgrund eines auf die Linse montierten, mit Retouchierfarbe schwarz übermalten Dias entstanden Überblendungen und die dadurch hervorgerufene Qualität eines inneren Leuchtens gehört bis heute zu den wesentlichen Kennzeichen von Sieverdings Werk. Das Besondere ihrer Arbeiten blieb also stets in ein bestehendes Regelwerk eingebunden – ein Regelwerk, das Sieverding mitproduzierte und aus dem sie mit ihrer Arbeit auch heraustrat. Am deutlichsten lässt sich dies mit ihren frühen Dokumentarfotos zeigen, die ihr unmittelbares soziales Umfeld – die Beuys-Klasse und die Proteste gegen die Schließung der Akademie – zum Gegenstand hatten. Der Titel „Eigenbewegung“ (1967-69) für diesen Fotoblock spielt unmittelbar auf die „Studentenbewegung“ an, deutet aber auch auf einen „eigenen“ Beitrag hin. Tatsächlich weist

³⁰⁰ Vgl. Whiting (1997), S. 192.

³⁰¹ Vgl. Ausst.-Kat. Katharina Sieverding (1998).

³⁰² Vgl. Susanne Küper: „Den Anfang und das Ende verweigern“, in: Ausst.-Kat. Imi Giese u.a. (2000), S. 4-21, hier: S. 13.

dieser Fotoblock ein filmisches, Standbilder aneinanderreihendes Verfahren auf, das wenig später zum Charakteristikum von Sieverdings Selbstporträts werden sollte. So wie hier auf ästhetische Konventionen angespielt wird, können ästhetische Verfahren aber auch kommentiert oder vorweggenommen werden. Die hohe Aufrasterung einer Arbeit von 1975 („4/75“), die dadurch den Anschein eines Pressefotos erhält, scheint zum Beispiel auf Polkes Rasterbilder zu verweisen.³⁰³ In den großformatigen Abzügen findet sich jene Cibachrome-Technik angekündigt, die in den achtziger Jahren zur Norm werden sollte.

Beide Künstlerinnen – sowohl Marisol als auch Sieverding – nahmen eine Sonderstellung in der jeweiligen Kunstszene ein. So wurde Sieverding beispielsweise als einzige Künstlerin dazu aufgefordert, in dem eigentlich Männern vorbehaltenen „Raum 19“ der Kunstakademie zu arbeiten. In diesem Raum hatten sich Imi Knoebel, Imi Giese und Palermo verschanzt, um sich von der Beuys-Klasse abzugrenzen und einen „autonomeren“ Bereich für die Kunst zu verteidigen.³⁰⁴ Ihren Sonderstatus in diesem Kontext hat Sieverding offensiv mit einem Beitrag zum Akademierundgang (1969) ausgespielt. Auf dem Gang der Akademie platzierte sie ein oben spitz zulaufendes Zelt, in dem sie selbst in ihrem einer Zigeunerin nachempfundenen Outfit (Cowboystiefel, kurzer Rock) saß und ihre Dienste als Wahrsagerin anbot.³⁰⁵ Vor dem Zelt hatte sie eine klassisch anmutende Doppelbüste aufgestellt – der eine Kopf war ihrem eigenen nachempfunden, der andere stellte den ihres damaligen Mannes Imi Knoebel dar.³⁰⁶ Diese Doppelbüste leistete zwei Dinge zugleich: Auf der einen Seite war sie Ausdruck der Ehe mit Knoebel, einer Verbindung, die in die Wahrnehmung ihrer Arbeit und Person sicherlich stets hineinspielte. Parallel zu dieser Festschreibung, die die Doppelbüste buchstäblich zementierte, machte Sieverding andererseits mit dem Zelt ein kommunikatives Angebot, indem sie ihre seherischen Fähigkeiten zur Verfügung stellte. Während sie die klassische Rolle der Frau als Vermittlerin einnahm, übertrieb sie diese auch, um sie als künstlerische Strategie auszustellen. Die Selbststilisierung als Wahrsagerin im Look der Zigeunerin lässt sich als offensive Überzeichnung eines weiblichen Stereotyps interpretieren. So offensiv ihr Angebot auch war, blieb es doch einer klassischen Frauenrolle verhaftet. Somit war sichergestellt, dass sie von ihren männlichen Kollegen nicht als Konkurrenz auf deren Terrain – dem der Bildhauerei und Malerei – empfunden würde. Andererseits ließ sich

³⁰³ Vgl. Pia Müller-Tamm: „'Filme im Kopf.' Anti-fotografische Verfahren bei Katharina Sieverding“, in: Ausst.-Kat. Katharina Sieverding (1997), S. 258-267, hier: S. 260.

³⁰⁴ Vgl. Küper (2000), S. 9.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 17.

³⁰⁶ Vgl. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding, in: Ausst.-Kat. Katharina Sieverding (1998), S. 16.

ihre Existenz als Künstlerin nun nicht mehr wegdiskutieren. Sieverding hatte nicht nur Präsenz bewiesen, sondern auch durch die Involvierung anderer erreicht, dass ihr Projekt beachtet wurde.

Anders Marisol, die zwar in einem sozialen Zentrum agierte, wenn sie beispielsweise mit Warhol Partys besuchte und diesem mit dem Stuhlobjekt „Andy 62-63“ ein mehrdimensionales Denkmal mit gezeichnetem Porträt und schwarzen Original-Herrenschuhen schuf. Mit ihrem mimetischen Verfahren entfernte sie sich jedoch zunehmend, zumal in den Fischskulpturen, von dem in New York damals vorherrschenden Kunstbegriff. Für ihr Insistieren auf einer idiosynkratischen Formensprache, zu der ihre vielbeschworene „Zurückhaltung“ noch erschwerend hinzukam, zahlte Marisol einen Preis. Erst heute wird es möglich, das Vokabular ihrer frühen Figurensäulen angemessen zu würdigen, auch vor dem Hintergrund neuerer Assemblageporträts, etwa von Künstlern wie Markus Selg oder Keith Farquhar. Das grundlegende Prinzip von „Party“ (1966-67) lässt sich sogar in den Säulen von Isa Genzken wiederfinden, wo der minimalistische Kubus auf ähnliche Weise mit Collageverfahren fusioniert.

IV.2.3. Die Kunst der „immanenten Ausnahme“:

Isa Genzken

Kaum ein zeitgenössisches Werk strahlt so viel Eigenständigkeit aus wie das der deutschen Künstlerin Isa Genzken. Insbesondere ihr Frühwerk – etwa die am Boden liegenden eleganten „Ellipsoiden“, die trotz ihrer raumgreifenden Monumentalität wie schlanke Flugkörper anmuten, oder die schroffen Gips- und Betonskulpturen aus den achtziger Jahren –, scheinen aus dem Raum der damaligen künstlerischen Konventionen selbstbewusst hervorzutreten und ihre eigenen Gesetze zu formulieren. Bei Genzken ist die Struktur der Ausnahme auf der Ebene der künstlerischen Arbeit anzusiedeln: Vor allem ihre frühen Objekte präsentieren sich als Ausnahmeerscheinung, als ein *Sonderfall* des zum Zeitpunkt und am Ort ihrer Entstehung jeweils Gutgeheißenen – und als solche sind sie von ihren Befürwortern auch rezipiert worden.³⁰⁷ Im Unterschied zu Marisols figurativen Blöcken blieben sie jedoch stärker dem spätmodernistischen Erbe der Minimal Art verpflichtet.³⁰⁸

Es wäre deshalb einigermaßen absurd, Genzkens Frühwerk aus der Kunstgeschichte gänzlich herausheben zu wollen, zumal allein in den Ellipsoiden zahlreiche Einflüsse anklingen: konstruktivistische Modelle wie El Lissitzkys „Proun“-Raum, die lapidar-romantischen Objekte Palermos oder – auf der Ebene der Bemalung der Ellipsoide – die Streifen von Barnett Newman.³⁰⁹ Das Baustoffmaterial der Betonarbeiten aus den achtziger Jahren weist diese ebenfalls als der Minimal Art zugehörig aus, nur dass in ihnen – und darin liegt ihre Pointe – das minimalistische Vokabular mit seinem Gegenpol, der klassischen Skulptur, versöhnt wurde. Dies geschah durch schmale Stelen aus Stahl, auf denen Genzken ihre Betonarbeiten regelmäßig platzierte. Die für die Anhänger der Minimal Art um jeden Preis aufzugebende Idee des Sockels wurde auf diese Weise konserviert. Statt also „specific objects“ im Sinne der Definition von Donald Judd zu sein, blieben die Betonarbeiten einem traditionellen Begriff von Skulptur verhaftet; und dieses beharrliche Festhalten an angeblich obsoleten Kategorien verleiht Genzkens Werk stets die Aura von Sturheit und Eigenwilligkeit. Erschwert wird der Wunsch nach Einordnung oder Rückbindung zusätzlich durch die für Genzken typische *abrupte Inszenierung von Werkphasen*; eine Art Politik der

³⁰⁷ Vgl. Klaus Honnef: „Die künstlerische Welt der Isa Genzken“, in: Ausst.-Kat. Isa Genzken (1988), S. 64-72, hier: S. 66: „Bereits im ersten Zugriff durchkreuzen Genzkens Plastiken gängige Vorstellungen von Skulptur.“

³⁰⁸ Vgl. Benjamin H.D. Buchloh: „Isa Genzken: Vom Modell zum Fragment“, in: Ausst.-Kat. Isa Genzken (1992), S. 127-134.

³⁰⁹ Auf diese Hintergründe hat Benjamin H. D. Buchloh zuerst hingewiesen. Vgl. ebd., S. 127-128.

vollendeten Tatsachen, die den Betrachter regelmäßig mit unvorhersehbar erscheinenden Brüchen konfrontiert.³¹⁰ Von der Idee einer „kontinuierlichen Entwicklung“ hatten sich zwar auch andere Künstler ihres Umfelds verabschiedet – am prominentesten Gerhard Richter, bei dem Genzken an der Düsseldorfer Kunstakademie studierte –, nur war der Auftritt jeder neuen Werkphase bei Genzken von einer Vehemenz begleitet, die als Zumutung empfunden werden konnte.³¹¹

Den Ellipsoiden mit ihren polierten Oberflächen folgten schrundige architektonische Gipsmodelle, die formal in keinerlei Zusammenhang zu ihren Vorläufern zu stehen schienen, ihrerseits jedoch unverhofft von imposanten Betonarbeiten abgelöst wurden, die im Vergleich viel wuchtiger und weniger expressiv wirkten. Kaum hatte man sich jedoch an die Rohheit dieser architektonischen Modelle, an Fenster und Paravents aus Beton gewöhnt, sah man sich mit exzessiv zum Einsatz gebrachter Farbe in Lampenskulpturen konfrontiert, deren Schirme sich zu allem Überfluss auch noch drehten. Diese neuerliche Wendung schien um so drastischer zu sein, als die zu Beginn der neunziger Jahre entstandenen „Hauben“ aus Epoxidharz an pastose, schmierige malerische Bildoberflächen erinnerten. Auf keinen dieser Brüche konnte man gefasst sein – sie trafen einen vollkommen unvorbereitet. Das Werk von Genzken stellte mithin kein Regelwerk zur Verfügung, das jeden dieser Schritte plausibel gemacht hätte. In regelmäßigen Abständen schien es vielmehr sein eigenes System zu verlassen, *sich aus ihm auszunehmen*. Man hat es mit „immanenten Ausnahmen“ zu tun – immanent deshalb, weil die Demonstration der Ausnahme werkimmanent erfolgt. Wenn sich jede neue Werkphase als eine „Ausnahme von sich selbst“ vorstellt, dann fordert dies eine auf die jeweilige materielle Beschaffenheit der einzelnen Arbeit gerichtete Perspektive ein. Mit jeder neuen Werkphase formulierte sich bei Genzken somit der Anspruch, als singuläre, aus den bisherigen Erklärungszusammenhängen ausgenommene Erscheinung wahrgenommen zu werden.

In der Rückschau ist es jedoch möglich, bestimmte formale Konstanten festzustellen, etwa das omnipräsente Fenstermotiv oder die durchgängige Vorliebe für rauhe Oberflächen, die sich in der rauhen, inneren Bemalung eines „Hyperbolos“ ebenso ausdrückt wie in den schrundigen

³¹⁰ Vgl. Isabelle Graw: „Berufsbild Künstlerin. Die Arbeitswelt von Isa Genzken“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 13, März 1994, S. 43-57, hier: S. 49.

³¹¹ Diesen Eindruck gewann ich aus mündlichen Gesprächen mit Galerist/innen und Künstler/innen in den späten achtziger Jahren.

Betonarbeiten und den unebenen Holzoberflächen der Säulen.³¹² Dass es Genzken jedoch auf die einzelne künstlerische Arbeit ankam, die sie zu den ihr eigenen Bedingungen gewürdigt wissen wollte, geht auch aus einer in diesem Zusammenhang aufschlussreichen Selbstinszenierung der Künstlerin hervor. Auf einem Foto von 1982, welches Genzken von ihren Ellipsoiden umgeben in einem großen, loftartigen Atelier zeigt, hält sie einen „Hyperbolo“ in den Händen – eine Arbeit, die sie dem Betrachter förmlich entgegenstreckt, so als wolle sie auf diese Weise zu verstehen geben, dass es nicht etwa auf ihre Person, sondern auf dieses so monumentale wie federleichte Objekt ankäme, das buchstäblich in den Vordergrund gehalten wird.³¹³ Man kann das Signal dieser Inszenierung auch als eine Antwort auf die fatale Gewohnheit des Kulturbetriebs lesen, sich bei Künstlerinnen immer nur für die persönliche Ebene zu interessieren, für die Frage, wie sie ihr Leben führen, statt die künstlerische Arbeit als solche zu würdigen. Indem sich Genzken „hinter“ ihre Arbeit stellt, scheint sie genau diese Würdigung zu forcieren.

Gleichwohl liefert Genzkens Biografie zahlreiche Anhaltspunkte dafür, dass sie dem „Raum des Möglichen“ ihrer Zeit durchaus verhaftet blieb. Erstes Indiz dafür sind Datum und Ort ihrer ersten Einzelausstellung, die bereits 1976 in der Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer stattfand. Diese Galerie war die zentrale Anlaufstelle für die amerikanischen Vertreter der Minimal Art und galt als eine Art Epizentrum der Avantgarde. Hier hatten nicht nur Gerhard Richter und Gerhard Rückriem, sondern auch Carl André oder Hanne Darboven ausgestellt. Einen weiteren Knotenpunkt auf der Landkarte des rheinländischen Kunstbetriebs stellte das Museum Haus Lange in Krefeld dar, und auch von dieser kulturellen Instanz wurde Genzkens Frühwerk gewürdigt. Zusammen mit dem heute in Vergessenheit geratenen Richter-Schüler Horst Schuler lud man sie dort 1979 zu einer Museumsausstellung ein. Dass eine derart junge Künstlerin unmittelbar im Anschluss an ihr Studium ein solches Ausmaß an institutioneller Anerkennung erfuhr, war damals umso ungewöhnlicher, als Genzkens Kunst nicht unumstritten war. Die ersten Reaktionen von Mitgliedern der „fortschrittlichen Kunstwelt des Rheinlands“ sollen, so der Kunsthistoriker Benjamin Buchloh, eher negativ ausgefallen sein. Man habe ihre Ellipsoiden nur als „das typische Produkt weiblicher Hysterie“ betrachtet; mit anderen Worten, man nahm sie als Bildhauerin nicht ernst.³¹⁴ Die formale Herausforderung, welche die Ellipsoiden und Hyperbolos darstellten, wie auch das ungeheure

³¹² Vgl. hierzu: Isabelle Graw: „Geschichte der Empfindsamkeit“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 39, September 2000, S. 177-182.

³¹³ Dieses Foto findet sich auf S. 52-53 in: *Ausst.-Kat. Isa Genzken (1988)*.

³¹⁴ Vgl. Buchloh (1992), S. 132.

Selbstbewusstsein, das ihre schiere Größe ausstrahlte, konnte damals schlicht nicht gesehen werden. Diese Ablehnung basierte – wie der von Buchloh beschriebene reflexhafte Rückgriff auf die Frauen gerne unterstellte Hysterie beweist – auf sexistischen Motiven, was den Verlauf von Genzkens Karriere zu erklären vermag. Trotz des fulminanten Auftakts sollte der Ausstellungsrhythmus nämlich in den achtziger Jahren ein wenig ins Stocken geraten; jedenfalls verzeichnet ihre Biografie für diese Zeit kaum Einzelausstellungen, wohingegen die Beteiligungen an zahlreichen Gruppenausstellungen konstant blieben.

Es gibt eine Arbeit aus dieser Zeit, in der diese Akzeptanzprobleme souverän auf den Punkt gebracht werden: ein „Modell für einen Brunnen in Bonn“ (1987), das unrealisiert blieb. In diesen Entwurf hinein collagiert finden sich die Personen Kasper König und seine damalige Frau Edda. Neben der Brunnenskulptur stehend scheint er diese wohlwollend zu begutachten. Mit diesem inszenierten Wohlwollen einer Autorität des Kunstbetriebs schien Genzken die Anerkennung des Projekts auf humorvolle Weise zu antizipieren. Darüber hinaus zeugt diese Maßnahme von einer großen Vertrautheit mit den Protektionsgesetzen des Kunstbetriebs, von einem Wissen um die Notwendigkeit von einflussreichen Unterstützern. Nur war es in diesem Fall Genzken selbst, die diese Unterstützung gleichsam als gegeben konstruierte und der institutionellen Würdigung symbolisch zuvorkam.

Die Schwierigkeiten, mit denen sich Genzken in den achtziger Jahren konfrontiert sah, müssen allerdings auch vor dem Hintergrund gesehen werden, dass sie mit Gerhard Richter verheiratet war. Als Frau an der Seite eines Künstlers seines Renommées war es keine leichte Aufgabe, die Aufmerksamkeit des Kunstbetriebs auf die Ausnahmebehauptung ihrer Arbeit zu lenken. Was es künstlerisch bedeutete, als „Frau von (...)“ zu gelten und auf diese Identität gleichsam festgelegt zu werden, hat Genzken nur ein Mal – in einer Selbstinszenierung mit künstlerischer Arbeit – angedeutet. Eines ihrer „Hyperbolos“ nannte Genzken „Meister Gerhard“ (1983); und es gibt ein Foto von ihr, das sie neben dieser Arbeit auf einem Stuhl sitzend und nachdenklich in die Kamera blickend zeigt. Mit dieser Inszenierung schien sie offiziell bekannt zu geben, dass Richters Status als „Meister“ und Großkünstler nicht nur die Rezeption ihrer Arbeit überlagerte, sondern auch in ihr eigenes Selbstverständnis hineinstrahlte. Dieser Tatsache begegnete sie jedoch mit großer Gelassenheit, buchstäblich zurückgelehnt. Statt also alles zu tun, um jegliche Spuren dieser Verbindung aus ihrer Kunst zu tilgen – eine Verbindung, die das, was an ihrer Kunst außergewöhnlich war, zu überdecken drohte –, schlug Genzken hier den entgegengesetzten Weg ein und optierte für eine so

offensive wie gelassene Thematisierung. Derartige Initiativen sollten allerdings eher Randerscheinungen bleiben, und die Person Richter tauchte in ihrem Werk nur peripher auf, etwa in einer Fotoserie über einen Krankenhausaufenthalt, die in dem Katalog mit dem Motto „Jeder braucht mindestens 1 Fenster“ publiziert wurde.³¹⁵ Während Biografisches hier noch in Form von subtilen Andeutungen auftritt, nahm es in den neunziger Jahren explizitere Züge an.

Vergleicht man Genzkens Collagebücher aus den neunziger Jahren mit der eher abstrakten Formensprache ihres Frühwerks, dann fällt die Fülle autobiografischer Bezüge auf. An die Stelle des Prinzips „immanente Ausnahme“ mit seiner scheinbaren Beziehungslosigkeit trat nun eine Fülle von privaten Referenzen. Zugleich blieb jedes privat anmutende Foto auch hier Teil einer so allgemeinen wie für Genzken spezifischen Formensprache. Diese drückte sich in ihrer Vorliebe für scharfe Schnitte aus, die sich leitmotivisch sowohl durch die Collagebücher wie durch ihre Filme ziehen.³¹⁶

Am deutlichsten zeigte sich diese rhetorische Verschiebung zugunsten des Biografischen und Narrativen bei zwei zeitgleichen Ausstellungen im Kunstverein Braunschweig und im Kunstverein Frankfurt (2000), mit denen die Künstlerin quasi doppelt – retrospektiv und mit neuen Arbeiten – gewürdigt wurde. Waren narrative Strukturen und Spuren von Biografischem zuvor eher an den Rändern ihres Werkes zu finden, zumal sie dessen Ausnahmecharakter gefährdet hätten, so schienen sie jetzt sein Zentrum zu bilden. Insbesondere in den in Frankfurt gezeigten Modellen von „Strandhäusern“, die teilweise sogar von Muscheln und Sand „umspielt“ oder mit Abziehbildchen von Delphinen beklebt worden waren, offenbarte sich ein narrativer, wenn nicht sogar „sentimentaler“ Zug³¹⁷ – sentimental insofern, als dem Klischeehaften eines historischen Vokabulars in seiner Aufrufung selbst Rechnung getragen wurde. So scheinen zum Beispiel die von Genzken so genannten „schwulen Babys“ – mit Bändern zusammengehaltenen Blechformationen aus Haushaltsgegenständen – den Formalismus eines Chamberlain aufzurufen, um diesen Bezug zugleich als sentimental aufgeladen vorzuführen. Dies nicht zuletzt aufgrund von überdeterminierten Materialien wie einem Schneebesen, dem bestimmte Konnotationen wie „Kochen“ oder „weibliche Sphäre“ eingeschrieben sind. Noch deutlicher zeigt sich dieser nostalgisch-sentimentale Umgang mit künstlerisch nobilitiertem Vokabular bei den zahlreichen neuen „Säulen“ – bemalte oder beklebte Pfeiler, die wie hochaufgeschossene

³¹⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Isa Genzken (1992).

³¹⁶ Vgl. hierzu Graw (2000).

³¹⁷ Vgl. ebd.

Sockel isoliert oder in Gruppen auftreten können. Das Spektrum ihrer Oberflächenbehandlung scheint die Bandbreite formalistischer Bildtechniken durchzuspielen: Mal wird das Material selbst mit seinem ausgeprägten Holzmaserungen zur Oberfläche, dann wieder finden sich Holz- oder gelöcherte Eisenplatten auf die Säulen montiert. Ihre Bemalung gleicht ebenfalls einem Erinnerungsraum für malerische Gesten – neben Reminiszenzen an Barnett Newman (Streifen) finden sich auch expressivere Sprühtechniken mit grellen Farben, die im Techno-Bereich anzusiedeln wären, sowie abstrakte Zonen, die an Gerhard Richter erinnern. Mit einer erstaunlichen Beiläufigkeit schafft es Genzken immer wieder, künstlerische Konventionen im Bewusstsein ihres künstlerischen Stellenwertes zu zitieren und spielerisch hinter sich zu lassen.

Ihre Säulen gleichen modernistisch-trashigen Tempeln, die persönliche Vorlieben versammeln. Gleich dem Pinboard eines Fans sind sie mit Souvenirs beklebt – von einem Foto von Leonardo di Caprio bis zu einer Lehmbruck-Postkarte. Jede dieser sentimental-anwandlungen wird von der minimalistischen Gestalt der Säule quasi in Schach gehalten. Andererseits gehört der der Säule zugrunde liegende Kubus mittlerweile zu einer beliebten Pathosformel. Eine biografische Aura geht von Genzkens Säulen auch deshalb aus, weil sie nach Personen ihres Umfelds benannt wurden. Hatte Genzken ihre Arbeiten bislang nur in Ausnahmefällen „getauft“, sieht man sich heute mit einer Gruppe von zur Säule erstarrten Freund/innen, mit „Kai“ (Althoff) oder „Lawrence“ (Weiner) konfrontiert. Im Braunschweiger Kunstverein bildeten sie eine Art Säulenpark, der im Übrigen mit jenen krummen „Gattern“ von Cosima von Bonin kommunizierte, die diese ebenfalls in diesem Raum ausgestellt und nach Freunden benannt hatte.

Die weniger konfrontative Natur der Säulen, ihre sentimental-Züge sind etwas, das sich Genzken jetzt leisten kann, da der Ausnahmecharakter ihrer Arbeit sozusagen bewiesen und anerkannt ist. Statt den Betrachter wie in den achtziger Jahren mit schroffen Betonarbeiten vor den Kopf zu stoßen, verwickelt sie ihn mittels der Säulen nun in ihre sentimental-biografische Struktur. In dem Moment, da Genzkens Arbeit „Außergewöhnlichkeit“ bescheinigt worden war, war es der Künstlerin möglich, sie narrativ stärker aufzuladen. So deutlich der Verweis auf andere Künstler/innen jetzt auch sein mag, ist Genzken doch keine Künstlerin, die regelmäßig mit anderen Künstler/innen kooperieren, geschweige denn Arbeiten gemeinsam signieren würde. Die in ihrem Werk aufscheinenden Bezüge – etwa zu anderen Künstler/innen – vermochten den Status ihres Werks als Ausnahmeerscheinung nicht

zu gefährden. Anders liegt der Fall bei Rosemarie Trockel – einer ebenfalls mit dem Etikett der „Ausnahmefrau“ belegten deutschen Künstlerin, deren Verfahren jedoch diesem Etikett keineswegs immer entspricht. Rosemarie Trockel ist eine Künstlerin, die regelmäßig Kooperationen eingeht. Lässt sich die Zuschreibung „Ausnahmefrau“ auf diese Weise aus den Angeln heben? Oder ist sie nicht vielmehr enorm flexibel und ausbaufähig, weshalb jeder Versuch, diesen Status zu unterlaufen, letztlich auf seine Stabilisierung hinausläuft?

IV.2.4. Ausnahme und Kooperation:

Rosemarie Trockel

Für Rosemarie Trockel ist das Etikett „Ausnahmefrau“ einerseits zutreffend, andererseits falsch. Als Künstlerpersönlichkeit wird ihr zwar stets die Rolle der „Ausnahmefrau“ zugeschrieben, doch ihr künstlerischer Ansatz setzt auf *Kooperation* und Teamwork, was dem Klischee der „Ausnahmefrau“ auf den ersten Blick widerspricht. Indes: Ist Teamfähigkeit heute nicht die Voraussetzung für „Außergewöhnlichkeit“, wo doch soziale Kompetenz zu den gefragtesten Eigenschaften in der freien Wirtschaft gehört? Trockels Status als „einzige“ erfolgreiche Künstlerin ihrer Generation, neben der es seit den achtziger Jahren in Deutschland tatsächlich keine andere vergleichbar erfolgreiche Künstlerin gegeben hat, steht aus dieser Perspektive in keinerlei Gegensatz zu ihrer kooperativen Arbeitsweise. So wenig man sagen kann, dass diese Kooperationen ihre künstlerische Autorschaft gefährdeten, so zentral erscheint für ihre künstlerische Methode doch das „Delegieren“. Im Rahmen jeder ihrer künstlerischen Kooperationen ist Trockel jedoch stets autonome Künstlerin geblieben. Vor allem im Medium der Zeichnung legt sie eine so eigenwillige wie inszenierte künstlerische Handschrift an den Tag.

Die Spannweite von Trockels Kooperationen ist enorm – sie reicht von der langjährigen Zusammenarbeit mit ihrer Galeristin Monika Sprüth, die auf die Lancierung Trockels und den sinnvollen Vertrieb ihres Werks ausgerichtet war, bis hin zu den Gemeinschaftsarbeiten mit Carsten Höller, in denen Trockel ihre alleinige Autorschaft zugunsten einer „geteilten“ aufgegeben hat. Gemeinsam mit Monika Sprüth war Trockel, wie es Jutta Koether einmal anschaulich beschrieben hat, zu Beginn der achtziger Jahre in die Offensive gegangen, um einen weniger malereizentrierten Ansatz als den der damals dominanten Künstlergruppe „Mühlheimer Freiheit“ zu entwickeln.³¹⁸ Zu dieser Gruppierung, der Trockel freundschaftlich verbunden blieb, war sie schon früh künstlerisch auf Distanz gegangen, was für ihren Status einer Ausnahmekünstlerin sicherlich förderlich gewesen ist. Statt unmittelbar mit ihren männlichen Kollegen auf dem Feld der Malerei zu konkurrieren, schlug Trockel einen Sonderweg ein – einen Sonderweg, der jedoch Kooperationen mit anderen Künstler/innen nicht ausschloss.

³¹⁸ Vgl. Jutta Koether: „Out of Character. Die Strategien für die visuelle Praxis einer Künstlerin in Deutschland“, in: Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel (1993), S. 23-31.

Als Höhepunkt dieser kooperativen Arbeitsweise ist das gemeinsam mit Carsten Höller erarbeitete Projekt „Haus für Schweine und Menschen“ (1998) anzusehen. Es handelt sich um einen minimalistisch anmutenden Betonbau, der mit seiner einseitig durchsichtigen Glasscheibe auf Dan Grahams interaktive Räume anspielte und aufgrund seiner Präsentation auf der documenta X enorme Popularität erreichte.

Zwischen diesem Kooperationsstypus, der auf geteilte Autorschaft hinausläuft, und anderen Kooperationsmodellen, in denen die alleinige Autorschaft Trockels intakt bleibt, muss jedoch unterschieden werden. Ersterer ist eher die Ausnahme, Letzterer die Regel. Als frühes Beispiel für eine die Autorschaft nicht gefährdende Form der Kooperation wäre die in Kapitel II. bereits erwähnte Gruppenausstellung von 1985 in Rouen zu nennen, die Trockel gemeinsam mit zwei befreundeten Künstlerinnen – Jutta Koether und Bettina Semmer – organisierte; eine Initiative, die das Singuläre der jeweiligen Beiträge erst Recht zur Geltung zu bringen schien. Das Selbstbewusstsein, mit dem die Künstlerinnen hier auftraten und die Bedeutung ihrer Arbeit als gegeben voraussetzten, machte es dem üblichen Reflex, solche Initiativen als „Frauenkunst“ abzuwehren, schwer.³¹⁹ Auch diese Kooperation zeichnete sich in erster Linie durch Freundschaft aus – so, wie sie auf Freundschaft basierte, signalisierte sie umgekehrt gegenseitige Unterstützung. Dies gilt auch für dasjenige Kooperationsmodell, das sich bei Trockel am häufigsten findet: eine Form der kooperativen Einbindung, bei der Freund/innen als Darsteller/innen in Trockels Projekten auftreten.

Charakteristisch für diesen Typus der Zusammenarbeit ist, dass Trockel und die jeweils mit ihr kooperierenden Personen auf unterschiedliche Weise davon profitieren. Wenn Trockel beispielsweise ihre Galeristin Monika Sprüth für das Coverfoto der Zeitschrift *Texte zur Kunst* als Gitarre spielende und singende Madonna inszenierte, dann tauchte dies die Person Sprüth in ein neues Licht – Trockel verlieh ihr die Aura des Popstars.³²⁰ Andererseits floss Sprüths kunstbetriebliche Autorität unweigerlich in diese Arbeit ein – eine Autorität, die durch das neu hervorgehobene Starpotenzial gleichsam in andere Richtungen erweitert wurde. Frauen aus Trockels Umfeld haben auch in einigen ihrer Filme – etwa „Fan Fini“ (1993) oder „Papparazzia“ (1993) – die Rolle des Stars gespielt. Caroline Nathusius, die mit Trockel damals eine Edition verlegte, bewegte sich nach Fotos wie Jackie Kennedy; und Ilka Becker, eine befreundete Kunsthistorikerin, nahm die Rolle von Brigitte Bardot in einem

³¹⁹ Vgl. dazu das Gruppenfoto der drei Künstlerinnen, abgebildet in *du*, Nr. 725, April 2002, S. 79.

³²⁰ Vgl. Umschlagfoto von *Texte zur Kunst*, Heft 42, Juni 2001.

nachgestellten Auftritt mit Serge Gainsbourg alias Peter Abs ein.³²¹ Was die Personen für diese Rollen prädestinierte, waren weniger physiognomische als habituelle Ähnlichkeiten. In ihren Körperbewegungen, ihrer Mimik oder ihren Gesten erinnerten sie entfernt an die von ihnen dargestellten „Celebrities“. Zugleich konnte Trockel aber auch mit der sozialen Stellung ihrer Schauspieler/innen rechnen – eine Stellung, die sich zu der von ihnen dargestellten Rolle hinzu addierte.³²² Das künstlerische Entscheidungsmonopol lag bei Trockel, doch sie mutete ihren Darsteller/innen niemals eine Rolle zu, die ihnen geschadet hätte. Ganz im Gegenteil lief es immer auf eine Komplizierung des öffentlichen Bildes der eingesetzten Personen hinaus, deren Starpotenzial von Trockel herausgearbeitet wurde. Umgekehrt gewinnen ihre Filme aber auch durch das vertraute Verhältnis, das sie selbst zu ihren Darsteller/innen unterhält.

Es fragt sich nur, ob diese ohnehin empfindliche Balance zwischen Geben und Nehmen nicht am Ende doch zugunsten der „Ausnahmekünstlerin“ Trockel ausschlägt? Trockel ist ganz einfach die bekannte Künstlerin, deren Name zwangsläufig im Vordergrund steht, und alles andere gleichsam überstrahlt. Ein solcher Mechanismus wäre nicht etwa Trockel selbst anzulasten, sondern Folge der auf sie gerichteten öffentlichen Aufmerksamkeit. Doch bei genauerem Blick fällt auf, dass die Namen der Darsteller/innen in den Titeln einiger Arbeiten gar nicht aufgeführt werden – will man sie in Erfahrung bringen, muss man schon Erkundigungen anstellen. Somit hätte Trockel einen nicht unerheblichen Anteil an dieser Subsumierung sämtlicher Beiträge unter ihren Namen.

In einem Gespräch, das Trockel, Carsten Höller und Marcel Odenbach kürzlich über ihre Zusammenarbeit führten, suchte Höller die zentrale Stellung Trockels mit der Starfixiertheit des Publikums zu erklären. Sie –Trockel – sei der Star, dies sei nun mal so, auch wenn Trockel dies, wie er implizit suggerierte, nicht wahrhaben wolle.³²³ In leicht larmoyantem Tonfall beschwor Höller auf diese Weise das Machtvolle solcher Zuweisungen, ihr willkürliches Moment. Dem wäre allerdings ergänzend hinzuzufügen, dass es für eine solche Ernennung zum Star – einmal abgesehen von ihrem scheinbar arbiträren Charakter – eines

³²¹ Vgl. hierzu Marietta Franke: „What you see is what you get? Zu den Video-Filmen von Rosemarie Trockel“, in: Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel (1994), S. 30-37.

³²² Vgl. hierzu: Isabellle Graw: „Der Faden ist nie gerissen. Fixe Ideen, Kunstbetrieb und Freundschaft“, in: *du*, Nr. 725, April 2002, S. 58-60, S. 86.

³²³ Vgl. Fanni Fetzer: „Mehr Spaß. Ein Küchentischgespräch mit Rosemarie Trockel und den befreundeten Künstlern Marcel Odenbach und Carsten Höller über die Lust zur künstlerischen Zusammenarbeit und die Gesetze des Kunstmarkts“, in: *du*, Nr. 725, April 2002, S. 62-68, hier: S. 68.

Anlasses bedarf, und zu diesen Anlässen gehört auch die Beschaffenheit künstlerischer Arbeit. Die Figur der „Ausnahmefrau“ eröffnet nun die Möglichkeit, diese konkrete Veranlassung mit dem weniger nachvollziehbaren Anteil zusammenzudenken. Dies bedeutet natürlich nicht im Umkehrschluss, dass der Status „Ausnahmefrau“ in jedem Fall berechtigt ist. Er ist im selben Maß Ausdruck einer willkürlich anmutenden Zuschreibung, wie er eine bestimmte – im Falle von Künstlerinnen *künstlerische* – Leistung honoriert. Weder gibt es eine absolute Notwendigkeit für ihn, noch entspringt er beliebiger Willkür. Die Gründe für die Vergabe des Etiketts „Ausnahmefrau“ liegen in einem „Dazwischen.“

Ein Schlüsselmoment in Trockels Karriere vermag dieses Changieren zwischen „arbiträr“ und „veranlasst“ perfekt zu illustrieren. Mitte der achtziger Jahre inszenierte der Kunstbetrieb eine Art unausgesprochenen Wettkampf zwischen Trockel und einer anderen Künstlerin – Katharina Fritsch –, bei dem beide hinter vorgehaltener Hand als Kontrahentinnen aufgebaut wurden. Anlässlich einer Ausstellung in Basel schickte man sie buchstäblich ins Rennen.³²⁴ Bei dieser Gelegenheit sollte sich entscheiden – so hieß es damals unter Mitgliedern des Kunstbetriebs –, wer die bessere Künstlerin sei. Unausgesprochen schienen sich damals alle einig zu sein, dass es nur *eine* bedeutende junge deutsche Künstlerin geben könne – dies war ungeschriebenes Gesetz. Folglich galt es zu ermitteln, ob nun Trockel oder Fritsch die Auserwählte sein würde. Aus diesem Wettstreit ist Trockel als Siegerin hervorgegangen – ein Sieg, der sich dem strukturellen Zwang einer arbiträren Entscheidung ebenso verdankte wie den besonderen Eigenschaften von Trockels Kunst, die in den Zeichnungen am deutlichsten hervortreten.

Zeichnung ist bei Trockel dasjenige Medium, welches sie sich zumeist selbst vorbehalten hat. In ihren Zeichnungen entwickelte Trockel eine eigenwillige Signatur, die darüber hinaus als produktiver Traditionsbezug gelesen werden konnte – etwa in Form von expliziten Anspielungen auf die Zeichnungen von Beuys oder Warhol. Die Rolle der Zeichnung in ihrem Werk kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden – Zeichnungen sind es, die es zusammenhalten und Kontinuität stiften. Im Gegensatz zum Film, der als eine Artikulationsform unter vielen zu betrachten ist – eine Option allerdings, die Trockel seit 1992 häufig aufsucht –, hat die Zeichnung die Funktion eines *Meta-Mediums*. Bereits als Kind

³²⁴ Vgl. hierzu Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel (1988).

hat sie sich, wie sie mir mündlich erzählte, leidenschaftlich dieser Tätigkeit verschrieben, und sie zeichnet bis heute regelmäßig.³²⁵

Angesichts eines Werks, von dem immer wieder behauptet wurde, es sei diskontinuierlich und ihm fehle die durchgängige Signatur, ist es die Zeichnung, die ihm Glaubwürdigkeit verleiht, seinen *singulären Ausnahmecharakter* quasi bescheinigt.³²⁶ Da Zeichnungen traditionell als „ursprünglichere“ Äußerungsform gelten, wurden ihrem zeichnerischen Werk zahlreiche Museumsausstellungen gewidmet. Mit ihnen lässt sich das in den Künstler gesetzte Vertrauen rechtfertigen. In einem Werk, das ansonsten in unterschiedlichste Aktivitäten auseinander fällt, funktioniert die Zeichnung als Beweis einer Art Rest-Authentizität.

Zu den Standards der Trockel-Rezeption gehört nichtsdestotrotz der Hinweis auf die *Pluralität* ihres Werkes: ein postmoderner Topos, dem es perfekt zu entsprechen schien.³²⁷ Tatsächlich gibt es kaum einen Text über Trockel, in dem nicht auf die große Bandbreite ihrer Tätigkeiten hingewiesen wurde. Ist daraus zu schließen, dass die faktische Vielseitigkeit der künstlerischen Ausdrucksweisen dem Ausnahmestatus ihres Werks ebenfalls zu Gute kam? Nicht nur das. Während die Zeichnungen in die Filiation „genialer Zeichner“ eingetragen werden konnten, entsprach ihr Disziplinen übergreifendes Verfahren der postmodernen Forderung nach Kompetenzerweiterung.

Nun trifft es zweifellos zu, dass Trockel in den unterschiedlichsten Medien arbeitet – neben den bereits erwähnten, Zeichnung und Film, gehören außerdem Fotografie, Skulptur, Strickbilder und grafische Entwürfe dazu. Nur ist aus dieser grundsätzlichen Mobilität ihres Werks wie auch aus seiner Multidisziplinarität oft abgeleitet worden, dass in ihm das Prinzip Identität aufgehoben würde, dass es sich verflüchtigt und sich also *nicht* durch eine durchgängige Handschrift auszeichne.³²⁸ Bei genauerer Betrachtung der Werkgeschichte lässt sich diese These jedoch nicht aufrechterhalten. Schon Trockels Malmaschine („Ohne Titel“ [Malmaschine], 1990) demonstrierte, dass sich Signatur inszenieren lässt: Signatur wurde hier maschinell und kooperativ hergestellt. An den herabhängenden Pinseln dieser Maschine waren Haarbüschel unterschiedlicher Künstler/innen befestigt worden – ihr persönlichstes

³²⁵ Vgl. hierzu: Marion Ackermann: „Form und Formlosigkeit. Verzicht und Verschwendung“, in: Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel (2000), S. 99-112, hier: S. 104.

³²⁶ Vgl. hierzu: Anne Middleton Wagner: „Trockel’s Promise“, in: *The Drawing Center’s Drawing Papers*, Bd. 18, 2000, S. 7-19.

³²⁷ Ebd., S. 8-9.

³²⁸ Vgl. Gudrun Inboden: „Interpretieren ist wichtig“, in: Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel (1998), S. 9-16.

Kennzeichen, das auf diese Weise kooperativ integriert wurde und seine Spuren auf den Blättern hinterließ. Zum deutlicheren Beweis für Trockels so eigenwillige wie inszenierte Handschrift sind auch hier ihre Zeichnungen zu erwähnen: Trotz der Vielfalt von Technik, Genre und Strichführung werden sie von einem gewissen Tempo, einer offensichtlichen Dynamik zusammengehalten. Der Kunsthistoriker Sebastian Egenhofer sprach in diesem Zusammenhang treffend von „eiligen Linien“.³²⁹ Tatsächlich zieht eine unvermittelte Heftigkeit, die etwas Zupackendes hat und Entschlossenheit vermittelt, durch diese unterschiedlichsten Strichführungen, ob es sich nun um pophaft blass gezeichnete Silhouetten, dichte Schraffierungen oder den festen, comichaften Strich handelt, der an Philip Guston erinnert. Bei einigen Zeichnungen, etwa der eines von horizontalen und vertikalen Wirbeln durchzogenen und dadurch bedrohlich dampfenden Kochtopfes (Ohne Titel, 1992) ist man versucht, sie expressionistisch zu nennen. Hier streben schnell und heftig gesetzte Striche in alle Richtungen, so als wollten sie eine Stimmung ausdrücken. Selbst dann noch, wenn Trockel explizit in Fotokopierzeichnungen Vorlagen aufgreift, etwa in dem Mao-Porträt „Untitled, after Andy Warhol“ (1992) oder der Frauenfigur „Untitled, after Käthe Kollwitz“ (1992), kommt es zu gleichermaßen subtilen wie unverkennbar eigenen Setzungen. Der der Kollwitz-Figur hinzugefügte Penis ist allerdings auch ein sichtbar plumper Witz, mit dem sich der Anspruch auf die eigene Setzung relativiert. Mit Blick auf dieses Material wird Trockels Status als „Ausnahmekünstlerin“ zum Teil nachvollziehbar. Dies gilt vor allem für jene Zeichnungen, in denen das Medium eine Art Eigendynamik entfaltet oder selbst Regie führt, etwa bei den doppelt gezogenen Konturen von Porträts von Hunden (O.T., 1998), Gesichtern oder Küchenherden (Ohne Titel, 1997). Man könnte das, was diese zweifachen Umrisslinien ausstrahlen, auch „Selbstvergessenheit“ nennen. Die Hand wiederholt, einmal im Schwung, dieselben Bewegungen, nur ein wenig versetzt. Zugleich ist diese Geste aber auch in der Kunstgeschichte verankert. Die für Warhols Zeichnungen typischen grafischen Markierungen finden hier eine Fortsetzung.³³⁰

Es gibt weitere Beispiele für Trockels Bereitschaft, sich einer anderen Instanz zu überantworten: Mal wird ihre Hand in den Zeichnungen vom Bleistift geführt, dann wieder sind es die Vorschläge von Mitarbeiter/innen, die in gemeinsame Ausstellungsprojekte

³²⁹ Vgl. Sebastian Egenhofer: „Knirschen“, in: Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel (1998), S. 96-98, hier: S. 98.

³³⁰ Zum Thema Verdopplung der Umrisslinie vgl. auch: Ackermann (2000), S. 100.

münden.³³¹ Künstlerische Autonomie und Teamarbeit gehen hier Hand in Hand. Diese prinzipielle Offenheit für externe Einflussnahme hat jedoch nichts an der Tatsache zu ändern vermocht, dass Trockel in den Augen der Kunstöffentlichkeit stets die Einzige blieb, so als könne neben ihr keine andere existieren. Für andere Künstlerinnen in ihrem unmittelbaren Umfeld war das Interesse des Kunstbetriebs eher gering. Dies ist – wie schon gesagt – natürlich nicht der Künstlerin selbst anzulasten, sondern als strukturelles Problem zu betrachten.

Spätestens seit den neunziger Jahren scheint sich nun diesbezüglich eine Veränderung abzuzeichnen, wobei es die deutlichsten Anzeichen dafür in England und Amerika gibt. Beim Phänomen Brit Art lässt sich zum Beispiel das Ende der „Ausnahmefrau“ diagnostizieren; handelt es sich doch um eine Formation, in der mehrere, gleichermaßen erfolgreiche Künstlerinnen anzutreffen sind. Auch Kooperationsbereitschaft ist heute nichts mehr, was dem Bild des singulären Künstlerindividuums entgegenstehen würde – ganz im Gegenteil zeichnet sich das als avanciert geltende Künstlersubjekt dadurch aus, dass es kooperiert, sozial als routinierter „Networker“ agiert und informelle Bündnisse schließt. So prinzipiell begrüßenswert dieses sich abzeichnende Ende der Ära „Ausnahmefrau“ auch sein mag, sind auch Probleme mit ihm verbunden.

³³¹ Vgl. beispielsweise das Ausstellungsprojekt „Sex – Vom Wissen und Wünschen“, welches Trockel mit einem wissenschaftlichen und künstlerischen Team für die Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden 2001/2002 erarbeitete.

IV.2.5. Das Ende der „Ausnahmefrau“:

Sarah Lucas und Tracey Emin, die V-Girls und „Favoritin“

Am Beispiel der Brit Art der neunziger Jahre lässt sich das „Ende der Ausnahmefrau“ besonders gut demonstrieren: Erstens handelt es sich hier um eine Kunstrichtung, die maßgeblich durch *mehrere, auch ökonomisch erfolgreiche* Künstlerinnen repräsentiert wird. Zweitens haben deren bekannteste Vertreterinnen – Sarah Lucas und Tracey Emin – die Bedeutung dieser Gruppierung stets hervorgehoben, statt sich von ihr – auch künstlerisch – ab einem gewissen Punkt zu distanzieren, um einen eigenen Weg einzuschlagen, wie es zahlreiche Künstlerinnen in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren getan haben. Für diese beiden Künstlerinnen hat die Bedeutung der Gruppe nicht abgenommen. Tracey Emin verwickelte ihre Brit Art-Kolleginnen in künstlerische Dialoge, etwa wenn sie gespendete Kleider in einer Performance an- und auszog („Trying On Clothes From My Friends [she took the shirt off his back]“, 1997). Sarah Lucas schwärmt bis heute von ihrer „Peer Group“, von dem Rückhalt, den sie durch diese erfahre.³³² Diese „Peer Group“ umfasst Emin, aber auch Künstler wie Angus Fairhurst oder Gary Hume, mit denen Lucas zusammenarbeitete oder gemeinsam ausstellte. Schwärmerische Katalogtexte, die Fairhurst für Lucas verfasste, vermögen dieses System der gegenseitigen Unterstützung ebenfalls zu illustrieren.³³³

Es ist prinzipiell nichts Neues, wenn sich eine Künstlergruppe nach dem Muster der klassischen Avantgarden als „eingeschworene Gemeinschaft“ präsentiert, zumal wenn für den Erfolg des Exportartikels „Brit Pack“ die in diesem Namen bereits anklingende Vorstellung entscheidend war, dass in dieser „Bande“ alle fest zusammenhalten.³³⁴ Neu ist vielmehr, dass es eine Reihe von Frauen ist, die als exponierte Vertreterinnen dieser Kunstrichtung hervortreten. Neben Sarah Lucas und Tracey Emin wären noch Sam Taylor-Wood, Georgina Starr oder Jane und Louise Wilson zu nennen. Dieses Phänomen einer Vielzahl prominenter Künstlerinnen, die eine künstlerische Richtung maßgeblich repräsentieren, korreliert mit einer gestiegenen Bedeutung der Inszenierung. Zweifellos hat der allgemeine Inszenierungsdruck in der heutigen „Mediengesellschaft“ zugenommen. Auf diesen Inszenierungsimperativ scheinen Künstlerinnen besonders gut vorbereitet zu sein. Kunstbetriebliche und geschlechtsspezifische

³³² Vgl. Brigitte Kölle im Gespräch mit Sarah Lucas: „Man kann sich nicht immer hinter einer Wolke verstecken“, in: in: Ausst.-Kat. Sarah Lucas (1997), o.S.

³³³ Vgl. Angus Fairhurst: „Concrete Dreams“, in: Ausst.-Kat. Sarah Lucas (1996), S. 41-45.

³³⁴ Vgl. Isabelle Graw: „Mein erster Verriss. Genese einer Voreingenommenheit – Sarah Lucas“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 45, März 2002, S. 34-49.

Gründe sind hierfür maßgeblich. Zunächst einmal ist der Ausbau der eigenen Person zur „Persönlichkeit“ für die „charismatische Ökonomie“ (Bourdieu) des Kunstbetriebs stets ein entscheidender Faktor gewesen, an dem sich die Glaubwürdigkeit der Kunst (siehe Picasso) gleichsam bemessen lassen sollte. Ein geschärftes Bewusstsein für das Darstellungsverhalten junger Künstler ging damit einher.³³⁵ Speziell Künstlerinnen waren aufgrund des ihnen zugewiesenen Ausnahmestatus lange Zeit einer erhöhten Aufmerksamkeit ausgesetzt, sie waren sozusagen mit Sichtbarkeit geschlagen. Als Seltenheitsmitglied in einem Kontext konnten sie das Exponiertsein jahrelang trainieren. Dies ist möglicherweise die Erklärung dafür, dass sie auf diesem Gebiet des öffentlichen Auftritts heute besonders routiniert agieren.³³⁶ In Anbetracht der aktuellen Situation, in der im Kunstbetrieb jeder weiß, dass die Inszenierung der eigenen Person, also das überzeugende „persönliche Auftreten“, mehr als die halbe Miete ist, sind sie zweifellos im Vorteil. Nebenbei bemerkt: Solche Inszenierungen sind nicht etwa durchgängig intentional oder gar strategisch planbar, sondern Ergebnis eines „komplexen intentionalen Prozesses“.³³⁷

Im Folgenden soll nun zwischen drei Inszenierungsvarianten unterschieden werden, und zwar jeweils anhand von Beispielen, die das „Ende der Ausnahmefrau“ illustrieren: Sarah Lucas und Tracey Emin mit ihrem gemeinsam betriebenen „Shop“, die Performances der amerikanischen V-Girls und der von Birgit Megerle und Astrid Sourkova initiierte Raum „Favoritin“ in Berlin.

Im ersten Fall – wie auch für die Brit Art insgesamt – spielt Selbstinszenierung eine außerordentliche Rolle: Das Bild, welches Künstler wie Damien Hirst von sich gezeichnet haben, ist das des so authentischen wie „außergewöhnlichen“ Künstlersubjekts. In der zweiten Variante – repräsentiert durch die V-Girls – wird zwar auch stark auf Inszenierung gesetzt, doch in einer Weise, die sich quer legt zu dem Begehren des Kunstbetriebs nach authentischen Künstlersubjekten. Bei der dritten Variante – dem Raum „Favoritin“ – scheint es sich auf den ersten Blick um eine eher zurückgenommene Form der Selbstinszenierung zu handeln, was idealerweise den Exponaten zu Gute kommt. Von dem jeweiligen Inszenierungstyp abhängig ist aber auch, ob sich das Prinzip „Ausnahmefrau“ wie im Falle

³³⁵ Zur Bedeutung von „Inszenierung“ in der Kunst vgl. auch Brigitte Scheer: „Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung“, in: Josef Früchtl / Jörg Zimmermann (Hg): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/M. 2001, S. 91-103.

³³⁶ Zum Thema „Tyrannei der Inszenierung“ vgl. auch Früchtl / Zimmermann (2001), S. 7-9.

³³⁷ Vgl. Martin Seel: „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“, in: Früchtl / Zimmermann (2001), S. 48-62, hier: S. 49.

der V-Girls und „Favoritin“ gleichsam durch die Hintertüre wiedereinschleicht oder ob die massive Demonstration von „Außergewöhnlichkeit“ zu mehreren Künstlerinnen mit Ausnahmestatus führt.

Bei allen Künstler/innen, die der Brit Art zugerechnet werden, fällt auf, dass sie besonders gekonnt über ihre Inszenierung verfügen. Man braucht nur eine beliebige Ausgabe der britischen *Vogue* aufzuschlagen, um mit diesen Selbstdarstellungen – beliebteste Kandidatin ist wohl Sam Taylor-Wood – konfrontiert zu werden: In modischem Outfit und mit selbstbewusst-mediengeschulter Modelpose treten sie einem dort entgegen. In der Art und Weise, wie sie den Inszenierungsanforderungen der Hochglanzpresse genügen, können es diese Künstlerinnen also durchaus mit Popstars und Supermodels aufnehmen. Warum sonst würde die englische Presse der verloren gegangenen Katze von Tracey Emin mindestens ebenso viel Interesse entgegenbringen wie der Schwangerschaft von Kate Moss?³³⁸ Für den Umgang mit einer Öffentlichkeit, in der das vormals „Privatsache“ genannte mehr und mehr Gegenstand öffentlichen Interesses ist, scheinen diese Künstlerinnen besonders gut gerüstet. Speziell bei Emin und Lucas ragt die persönliche Inszenierung jedoch in die künstlerische Arbeit hinein, die sich ihrerseits weitgehend über Selbstinszenierung bestimmt. Für Emin gilt dies in noch stärkerem Maße als für Lucas, hat man es doch hier mit einem Werk zu tun, das sich aus Inszenierung speist und auf die sich in Szene setzende Emin geradezu angewiesen ist. Emin ist Thema der Zeichnungen, Fotos, Performances und Installationen, und sie bürgt noch für jenes patchworkartig mit Buchstaben benähte Sesselobjekt, zu dem ein Foto gehört, auf dem man sie wie zur Beglaubigung in ebendiesem Sessel sitzend und lesend sieht („Monument Valley (Grand Scale)“, 1995).

Bezeichnend ist, dass die Emin-Rezeption für solche Arbeiten stets den Diskurs des Authentischen bemüht, so als wäre es die authentische Emin, die den Gegenstand dieser Arbeit bildete, als erfahre man „wahre Begebenheiten“ aus ihnen.³³⁹ Nicht die „privaten Anlässe“ dieser Kunst sind dabei in Zweifel zu ziehen, sondern die Vorstellung, dass es die wahrhaftige Emin wäre, die einem hier gänzlich unverstellt entgegentritt. In Wirklichkeit handelt es sich um ein Set von künstlerischen Strategien, die auf ebendiesen Authentizitätseffekt abzielen. Diesen Strategien muss man nachgehen.

³³⁸ Vgl. Raphael Honigstein: „Immer nur Tracey. Leben und Leiden für alle – ein Abend mit der Künstlerin Emin“, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 178, 3./4.8.2002, S. 12.

³³⁹ Vgl. hierzu: Neal Brown: „God, Art, and Tracey Emin“, in: *Ausst.-Kat. Tracey Emin (1989)*, S. 4-7.

Jede Arbeit Emins gibt sich als Verarbeitung eines persönlichen Erlebnisses aus, so als ginge sie auf eine authentische Begebenheit zurück. Wenn ein Selbstporträt „Drinking“ (1995) heißt – eine Zeichnung, die eine nackte Figur neben einem Tisch mit phallischen Objekten im Stil der Objekte von Sarah Lucas zeigt –, dann wird dieses Bild Emins durch ihr Verhalten in den Medien gleichsam mit Authentizität aufgeladen. Man denke nur an ihren viel beachteteten betrunkenen Auftritt im britischen Fernsehen.

Das „Ende der Ausnahmefrau“ ist hier augenscheinlich an die Wiederkehr des so authentischen wie außergewöhnlichen Künstlersubjekts geknüpft. Dieses wird im Übrigen auch von Lucas repräsentiert. Es gibt eine Reihe von Selbstporträts und Wachsabgüssen, die an ihrer Selbstinszenierung im selben Maße partizipieren, wie sie ein bestimmtes Lucas-Bild produzieren. So zum Beispiel ein Wachsabdruck ihres Unterkiefers mit „realem Zigarettenstummel“ im Mund, dessen vielsagender Titel „Where does it all end?“ (1994) dazu auffordert, diese Frage auf den Lebensstil der Künstlerin zu beziehen. Dass es die Person Lucas bzw. ihre Lebensweise ist, die „hinter“ den Objekten steht und diese gleichsam absichert, ist auch dem Umschlagfoto eines Kataloges zu entnehmen, auf dem Lucas lachend mit Zigarette in der Hand vor ebendiesem Abdruck posiert. Solche, wenn auch ironisch gebrochene „Beglaubigungen“ bedienen drei Nachfrageebenen: das voyeuristische Interesse einer breiteren Medienöffentlichkeit, konventionelle Bilder des „transgressiven“ Künstlers sowie ein naiv-konservatives Kunstverständnis, das in der Kunst nicht mehr sieht als die Verarbeitung des authentisch Erlebten.

Das Bild, welches Lucas und Emin von sich entworfen haben, ist eine eigentümliche Mischung aus klassischem Künstlerbohemien inklusive „ausschweifendem“ Leben, unternehmerischen Qualitäten und der sexuell fordernden, selbstbewussten Pose des „bad girl“.³⁴⁰ Als Testlauf für diese Inszenierung kann der zu Beginn der neunziger Jahre (1993) von Lucas und Emin gemeinsam gegründete „Shop“ angesehen werden. Dabei handelte es sich um eine Verbindung aus Atelier, „alternative space“ und Verkaufsraum. Fotos vom „Shop“ sind immer auch Fotos seiner Betreiberinnen: Emin und Lucas in der Eingangstür stehend – Lucas rauchend und mit schweren Stiefeln in einem eher derben Outfit, daneben

³⁴⁰ „Bad Girl“ war ein Begriff, mit dem man in den frühen neunziger Jahren – auch im Zuge der „Rrriot Grrl“-Bewegung und zahlreicher Post-Punk-Frauenbands – eine Haltung charakterisierte, die so offensiv selbstbestimmt wie lustbetont sein sollte. In der gleichnamigen New Yorker Ausstellung (1994) legte man außerdem noch Wert auf die Feststellung, dass die Arbeiten der gezeigten „bad girl“-Künstlerinnen humorvoll seien. Vgl. auch: Marcia Tanner: „Mother Laughed: The Bad Girl’s Avantgarde“, in: Ausst.-Kat. Bad Girls (1994), S. 47-96.

Emin kokett in Minirock und enggeschnürter, bauchfreier Bluse posierend. Was beide jedoch als Mitglieder des gleichen Teams auszeichnet, sind tarnfarbene Sonnenhüte und Sonnenbrillen.

Während sich Lucas eher als machohafte „Künstlertype“ inszenierte, setzte Emin auf Zeichen für offensive Weiblichkeit. Der „Shop“ war aber auch eine unternehmerische Initiative, die auf soziale Kontakte und daraus resultierende Verkäufe zielte, sowie Testlauf für spätere Arbeiten und deren vermeintlich „drastisches“ sexuelles Vokabular.³⁴¹ Lucas führte hier das später häufig verwendete Motiv des männlichen Geschlechtsorgans ein, und Emin erprobte ihre notorische Handschrift für Beschimpfungstiraden oder sexuelle Bekenntnisse auf gelben Klebezetteln. Der „Shop“ könnte als Keimzelle eines neuen Künstlertypus angesehen werden, in dem sich unternehmerische Teamfähigkeit, „Frauenpower“, selbstbestimmte Sexualität und bohemistisch-exzessiver Outlaw-Habitus überlagern. Unabhängig davon, wie man diesen Entwurf nun einschätzt – ob als perfekte Entsprechung zu jener neoliberalen Subjektivierung, die Tom Holert und Mark Terkessidis als eine „strahlende Synergie von Teamfähigkeit und Einzelkämpfertum“³⁴² charakterisieren, oder ob als interessante Fortsetzung der schon für Rembrandt nachgewiesenen Symbiose von Kunst und Unternehmertum³⁴³, besteht der entscheidende Punkt darin, dass sich Kunst hier in hohem Maße über Inszenierung bestimmt.

Wenn das „Ende der Ausnahmefrau“ mit der Wiederkehr konventioneller Künstlerbilder bezahlt wird, dann ist dies ein neuer Sachverhalt, mit dem es umzugehen gilt. Bedenklich wird es jedoch, wenn sich Kunst und persönliche Inszenierung gegenseitig absichern, und zwar bis hin zu jenem Punkt, an dem Kunst auf Inszenierung angewiesen ist, sich ihre Bedeutung aus der Inszenierung borgt und letztlich in Inszenierung aufgeht.

Noch die abstrakteren und scheinbar „inszenierungsfreien“ Arbeiten von Lucas zehren in hohem Maße von Inszenierung, wenn sie sich nicht in ihr erschöpfen. In Lucas' bekanntester Skulptur „Bitch“ (1994) steht zum Beispiel die Künstlerin selbst für diese mit Hilfe eines übergezogenen T-Shirts anthropomorphisierte Form des Tisches ein und verleiht ihm Glaubwürdigkeit. Nicht nur der Titel „Bitch“ fordert eine personalisierende Rezeption geradezu ein, mehr noch: Die absichtlich plumpe sexuelle Symbolik (Melonen für Brüste und

³⁴¹ Zum Thema „Shop“ vgl. auch: Sarah Kent: „Tracey Emin: Flying High“, in: Ausst.-Kat. Tracey Emin (1989), S. 31-37.

³⁴² Vgl. Tom Holert / Mark Terkessidis: *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*, Köln 2002, S. 116.

³⁴³ Vgl. Svetlana Alpers: *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, Köln 1998.

der eingeschweißte Fisch für das weibliche Geschlechtsorgan) legt den Gedanken an einen Personenbezug schon insofern nahe, als sich Lucas auf einem anderen Foto mit einem lässig über die Schulter geworfenen großen, nass glänzenden Fisch inszenierte.

Im Falle von Emin ist dieser Aspekt noch ausgeprägter, zumal sich jede ihrer Arbeiten auf „Privates“ beruft, so als wäre es auch heute noch brisant, das Private zum Politischen zu erklären. Hatte dieser Schlachtruf der Frauenbewegung für zahlreiche Künstlerinnen der siebziger Jahre noch die Möglichkeit eröffnet, vormals geschlechtsspezifisch kodierte Bereiche und Themen als künstlerisch relevant zu erklären, so ist die Offenlegung privater und intimer Details heute längst Talkshow-Alltag, konsensfähig und damit zumindest fragwürdig geworden.³⁴⁴ Um Missverständnissen vorzubeugen: Nicht die Kritik am Privaten im Sinne einer „häuslichen, weiblichen Sphäre“ ist es, die sich etwa überlebt hätte. Ganz im Gegenteil, eine solche Kritik muss natürlich nach wie vor geleistet werden. Bei Emin steht jedoch etwas anderes auf dem Spiel: die Idee des Privaten als einer Zone für das, was niemanden etwas angeht.³⁴⁵ Wenn ihre Arbeit eine ohnehin durch ehemals private Themen dominierte Öffentlichkeit mit privaten, intimen Details füttert, dann ist es dieser „Wert des Privaten“, der preisgegeben wird.³⁴⁶ Am deutlichsten geschah dies in ihrem berühmten Stoffzelt („Everyone I have ever slept with 1963-95“), in dessen Innenwänden die Namen aller derer, mit denen sie angeblich das Bett teilte, patchworkartig appliziert waren. Obgleich hier lediglich „Privatsachen“ einmal mehr zum künstlerischen Material avancieren, feierte die Kritik dieses Zelt als risikoreiche Offenlegung eines persönlichen Traumas.³⁴⁷

Dass es zahlreiche Vorläuferinnen für derartige Offenlegungen in der feministischen Kunstgeschichte gibt – etwa die fotografische Dokumentation ihres körperlichen Verfalls von Jo Spence –, wird von der Emin-Rezeption konsequent ausgeblendet. Nichts findet Erwähnung, was die vermeintliche Sprengkraft ihrer Aktionen möglicherweise mindern könnte, und so erklärt sich auch das mangelnde Interesse für die kunsthistorischen Referenzen. Die Tatsache zum Beispiel, dass stets instrumentalisierend auf sie zurückgegriffen wird, fand bislang keine Erwähnung. Bei Emin und Lucas ist Kunst ein Vokabular, auf das *zurückgegriffen* wird – Mittel zum Zweck der Selbstinszenierung. Im

³⁴⁴ Vgl. Isabelle Graw: „Privatsachen. Modelle des Persönlichen im Werk von Mary Kelly, Barbara Kruger und den V-Girls“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 24, November 1996, S. 59-71.

³⁴⁵ Vgl. Beate Rössler: *Der Wert des Privaten*, Frankfurt/M. 2001, S. 46.

³⁴⁶ Vgl. den Buchtitel von Rössler (2001).

³⁴⁷ Vgl. Brown (1989), S. 4.

Falle von Emin ist es die Tradition der feministischen Patchwork-Ästhetik, die mobilisiert und mit Hilfe eines wiederkehrenden Farbspektrums (rosa, hellblau) und soliden Rahmen gleichsam salonfähig gemacht wird, wie um den Anforderungen der Galerie zu genügen. Lucas hingegen setzt eher bei der kanonischen Kunstgeschichte an, bei Duchamp, den ihre Toilettenskulpturen auf denkbar schlichte Weise zitieren, wobei die Grobschlächtigkeit dieses Zitats seiner Überstrapaziertheit in gewisser Weise auch entspricht. Dieses instrumentelle Verhältnis zur Kunst scheint die Kehrseite der Medaille eines im hohen Maße auf Selbstinszenierung setzenden Verfahrens zu sein. Davon ausgenommen ist höchstens ein Performancetypus, der wie im Falle der V-Girls auf künstlerische Produktion im Sinne eines verkäuflichen Produkts gänzlich verzichtet.

Wenn jedoch die Neonröhren eines Dan Flavin plump sexualisiert und zum penetrierenden Phallus „umgewidmet“ werden („Cock-a-Doodle Do“, 2000), dann fühlt man sich an vergleichbare Arbeiten mit ähnlich simplen Umkehrstrategien aus der New Yorker „Bad Girl“-Ausstellung (1994) erinnert. Das Vokabular der Kunstgeschichte wird rein strategisch zum Einsatz gebracht, so als sei es ein zum Zweck der Resignifizierung abrufbarer Fundus. Gegen diese Kritik spricht, dass der instrumentelle Zugriff doch gerade der springende Punkt dieser Arbeiten ist: ein respektloser, entwertender Umgang mit Kunst. Einmal abgesehen von der letztendlichen Dürftigkeit eines solchen Ansatzes, sind Lucas' Pissairs zu ihrer Rechtfertigung offensichtlich auf Duchamp angewiesen, was dem Rückgriff auf Duchamp etwas Ehrfürchtiges verleiht. Hinzu kommt, dass abgedroschener Inhalt und abgedroschene Form sowohl bei Lucas als auch bei Emin zu einer Vereindeutigung beitragen, die jeden Zweifel über die Bedeutung im Keim erstickt. Die Folge dieser stillgelegten Bedeutung ist nun, dass sich die Betrachter/innen schnell unterfordert, wenn nicht sogar gelangweilt fühlen. Vielleicht liegt hier auch der Grund dafür, dass sich die Emin- und Lucas-Rezeption so stark an deren Inszenierung klammern: Es ist die Kunst, die dies nahe legt.

Auch die V-Girls kreisen in ihren Performances – schon genrebedingt – um Selbstinszenierung. Nur ist nicht Glaubwürdigkeit ihr Ziel, sondern die Verunsicherung ihrer Glaubwürdigkeit. Es ist die Idee des authentischen Künstlerinnen-Subjekts, die die V-Girls zu ihrem Hauptangriffspunkt erklären. Diese aus fünf Künstlerinnen und Kulturproduzentinnen bestehende Gruppe formierte sich zu Beginn der neunziger Jahre, also parallel zu den „Young British Artists“, in New York. Im Unterschied zur losen Formation der Brit Art handelte es sich hier um eine veritable Gruppe, die zudem separatistisch funktionierte, da sie

ausschließlich aus weiblichen Mitgliedern bestand. Insofern sie sich aus mehreren Frauen zusammensetzt, illustriert sie das „Ende der Ausnahmefrau“ ebenso, wie sie den Fortbestand dieses Modells belegt. Ein Mitglied der V-Girls hieß Andrea Fraser. Sie war die einzige in der Gruppe, die als öffentlich beachtete Künstlerin in Erscheinung trat. Das Konzept „Ausnahmefrau“ überlebte also auch hier auf latente Weise.

So sehr die Performances der V-Girls Selbstinszenierung künstlerisch ausbeuteten, wendeten sie diese reflexiv. Darauf deutet auch die Tatsache, dass das vormalige „authentische Künstlersubjekt“ beim Eintritt in die Gruppe der V-Girls hinter deren anonymisierendem Namen verschwand. Als Vorlage für ihre Performances diente den V-Girls ein feministisches Handbuch für Selbsterfahrungsgruppen, das eine Art Anleitung zur Ermittlung authentischer Gefühle enthielt. So gewissenhaft dessen Anweisungen von ihnen auch befolgt wurden, zielte ihre Performance doch in erster Linie darauf, sich der Verpflichtung auf Authentizität zu entziehen.³⁴⁸ Allein die Inszenierung ihres Auftritts wirkte ausgesprochen manieriert: fünf Frauen, die elegant gekleidet und überaus aufrecht auf barhockerähnlichen Stühlen mit übereinandergeschlagenen Beinen saßen. Von dem Klischee der am Boden lagernden Selbsterfahrungsgruppe war dies weit entfernt. An die Stelle vermeintlich spontaner Gefühlsäußerungen war ein professioneller Diskurs getreten, ein theoretisches Vokabular, das akademische Schulung und eine genaue Kenntnis der Psychoanalyse von Jacques Lacan verriet. Ein V-Girl dozierte über den Widerspruch zwischen dem Forschungsziel der Selbsterfahrungsgruppe, die ja das Selbst in Erfahrung bringen wolle, und der theoretischen Anfechtbarkeit dieses Konzepts. Eloquent erörterte man daraufhin die Frage, wie sich unter diesen Umständen über „eigene“ Erfahrungen überhaupt sprechen lasse? Die V-Girls machten, anders ausgedrückt, jene theoretischen Schwierigkeiten publik, die das Konzept „Authentizität“ mit sich bringt. Wo sind die Grenzen zwischen dem, was mich im Kern ausmacht, und meiner Inszenierung zu ziehen? Je sichtbarer die Künstlerinnen den Abstand zu ihren Rollen werden ließen, desto weniger Zweifel konnte am Nicht-Authentischen dieses Auftritts bestehen. Nur für den Bruchteil einer Sekunde blitzte „authentisch Erlebtes“ in ihren Erzählungen hervor, wie um die Tatsache zu illustrieren, dass Inszenierungen eben nicht nur verfälschen, sondern auch etwas Wahres enthalten, ohne deshalb gleich die „ganze Wahrheit“ sein zu müssen.

³⁴⁸ Zu den Performances der V-Girls vgl. Graw (1996b).

Die historische Bedeutung der V-Girls ist vor allem darin zu sehen, dass sie einerseits das Potenzial von Inszenierung voll ausschöpften, um andererseits die konkreten Übergänge zwischen Authentischem und Inszenierten vorzuführen und benennbar zu machen. Der Preis für diesen theoretischen Ansatz war jedoch, dass diese Gruppe erstens keine verkäufliche Kunst produzierte und sich zweitens – auch als Folge mangelnder Einkünfte – in den späten neunziger Jahren inoffiziell auflöste. Allein auf Selbstinszenierung zu setzen, wenn auch auf kritische Weise, erwies sich auch hier als langfristig fragwürdige Strategie.

Dies gilt ebenfalls für die Option „Separatismus“: Die V-Girls hatten sich ja als reine Frauengruppe ganz bewusst in eine Linie mit militanten Vorläufern – etwa den Guerilla Girls – gestellt. Dieses Modell hat offenbar an Attraktivität eingebüßt. Schon der „Shop“ von Lucas und Emin war weniger separierend als integrativ ausgerichtet. Die mit Emin und Lucas befreundeten männlichen Kollegen stellten hier ebenfalls aus und gingen im „Shop“ ein und aus.

Ebenso bleibt auch der seit November 2001 von den beiden Berliner Künstlerinnen Birgit Megerle und Astrid Sourkova ins Leben gerufene Ausstellungsraum „Favoritin“ auf eine bestimmte Kunstszene bezogen, indem gezielt männliche Kollegen eines bestimmten Umfelds eingebunden werden. „Favoritin“ ist ein privater, in der Privatwohnung von Sourkova unregelmäßig abgehaltener Ausstellungsraum, dessen Name zunächst die Bevorzugung einer weiblichen Kandidatin („Favoritin“) signalisiert. Doch die Ausstellungsbilanz von „Favoritin“ weist eine Reihe von Namen männlicher Künstler auf: Markus Selg, Andreas Hofer, André Butzer, Thomas Zipp. Diese werden gewöhnlich dem Kontext der Galerie Maschenmode zugerechnet – ein in erster Linie von Männern bestimmter sozialer Zusammenhang, der derzeit in Berlin eine Avantgardeposition für sich in Anspruch nimmt.³⁴⁹ Die Mitglieder dieses Zusammenhangs machten zunächst dadurch von sich reden, dass sie mit einem machohaft-männerbündlerischen Gestus kokettierten. In einem Beitrag zum Raum „Favoritin“ hat die Künstlerin Helena Huneke diese Wiederauferstehung eines männlich-bohemistischen Habitus spielerisch kommentiert, und zwar in Form einer aufgeklebten Banane, die phallusartig aus ihrem Tuch-Bild herausragte. Dafür, dass diese Botschaft ihren Adressaten nicht verfehlte, war gesorgt: Wegen des ebenfalls ausstellenden André Butzer fand sich die gesamte Maschenmode-Szene zur Eröffnung ein. Im Unterschied zur uneingeschränkten

³⁴⁹ Vgl. Isabelle Graw: „Aufbruchstimmung. Über die Ausstellung ‚Im Wandel der Liebe zu uns selbst und des Gesichtssinns im allgemeinen‘“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 42, Juni 2001, S. 150-154.

Kooperationsbereitschaft, die der „Shop“ den anderen Brit Art-Künstlern gegenüber signalisierte, wählt „Favoritin“ jedoch aus und filtert programmatisch. Dies drückt sich nicht nur in der Einladungspolitik, sondern auch in Konzeption und Ablauf aus. Die Eröffnungen finden am Sonntagnachmittag bei Kaffee und Kuchen statt – ein salonartiger Rahmen, der sich von den üblichen Eröffnungsritualen mit anschließendem Alkoholkonsum abhebt. Die im Zuge von organisierten Galerierundgängen verloren gegangene Tradition des „Redens über Ausstellungen“ konnte auf diese Weise reaktiviert werden. Statt also bewährte Avantgardestrategien bloß aufzugreifen und Oldenburgs „Store“ als „Shop“ wiederzubeleben, richtet „Favoritin“ sein Konzept an den Gegebenheiten aus. Zugleich wird zu diesen aber auch Distanz eingezogen.

Beide Initiativen – der „Shop“ und „Favoritin“ – stehen für das „Ende der Ausnahmefrau“ schon insofern, als sie von mehr als einer Frau ausgehen und mehrere Künstlerinnen involvieren. Was die Bedeutung von Selbstinszenierung betrifft, könnten sie jedoch nicht weiter auseinander liegen. Megerle und Sourkova haben andere Konsequenzen aus dem Inszenierungsimperativ gezogen. Es gibt zum Beispiel kein Foto von ihnen, das sie selbstbewusst als Betreiberinnen inszeniert zeigen würde – im Gegensatz zu Emin und Lucas üben sie sich auf ihren Eröffnungen eher in Zurückhaltung, was natürlich nicht weniger als Inszenierung verstanden werden muss. Nur lenkt dies die Aufmerksamkeit – im Idealfall – auf die ausgestellten künstlerischen Arbeiten. Nicht verwechselt werden sollte diese zurückhaltende Inszenierung jedoch mit der rein mäzenatischen Geste einer Gertrude Stein, die ihre privaten Räume großzügig anderen Künstler/innen zur Verfügung stellte. Megerle und Sourkova nutzen den Raum auch selbst, und zwar für die Präsentation und Kontextualisierung ihrer eigenen Arbeiten, in denen das „Selbstporträt“ wie im Falle von Megerle durchaus variiert wird. Damit geben sie den Ort an, von dem aus sie ihre ja keineswegs neutrale Auswahl treffen.

Wie schon der „Shop“ hat auch „Favoritin“ entscheidend dazu beigetragen, dass eine Reihe von Künstlerinnen auf die Agenda des Kunstbetriebs gesetzt wurde. Es zeichnet sich derzeit ab, dass einige der beim Raum „Favoritin“ präsentierten Künstlerinnen – Susanne Winterling, Helena Huneke oder Birgit Megerle – nun in das Galeriesystem übergehen. Andere hatten zuvor bereits ausgestellt (Nina Könnemann, Kalin Lindena), oder ihre institutionelle Anerkennung war, wie bei von Amelie von Wulffen, weit fortgeschritten. Dies

veranschaulicht die Vermischung zwischen den Institutionen des Kunstbetriebs und „Favoritin“: Die Übergänge zwischen beiden waren von Anfang an fließend.

Auch wenn der „Seltenheitswert“ von Künstlerinnen in diesem Kontext stetig abnimmt, heißt dies noch lange nicht, dass sich die Vorstellungsfigur der „Ausnahmefrau“ damit erledigt hätte. Sie kann weiterhin das Argument für eine Künstlerin sein, wenn der Galerist sie beispielsweise ausschließlich mit weiblichen Konkurrentinnen vergleicht. Im Unterton der mündlichen Beschreibung ihrer „Qualitäten“ kann sie ebenfalls mitschwingen. Sie wird also nicht automatisch durch die empirische Tatsache außer Kraft gesetzt, dass es zu Beginn des neuen Jahrtausends offensichtlich eine Reihe von anerkannten Künstlerinnen und eine Vielzahl junger Künstlerinnen etwa in Gruppenausstellungen gibt.

Zweifellos steht Künstlerinnen heute ein größeres Spektrum an Inszenierungsmöglichkeiten zur Verfügung: Das vermeintlich drastische oder schwer zu übersehende Auftreten ist nicht mehr – wie noch bei Katharina Sieverding – das vielversprechendste Modell. Gleichwohl kann „Präsenz“ immer noch massiv demonstriert werden, wie am persönlichen Auftreten der Künstlerin Cosima von Bonin abzulesen. Im Unterschied zu den Inszenierungen von Emin und Lucas setzt sich von Bonins Auftritt jedoch nur bedingt in ihrer künstlerischen Arbeit fort.

„Favoritin“ ist als Teil einer Entwicklung zu betrachten, in der zwar der Inszenierungsimperativ nach wie vor besteht, die Künstlerinnen jedoch die Möglichkeit haben, ihm auf vielfältige Weise zu begegnen. Dass sich Aufmerksamkeit auch subtil erzeugen lässt und dass der künstlerischen Arbeit dafür mehr Bedeutung zukommt, ist auch Folge der gestiegenen Nachfrage nach Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt. Für zahlreiche Galerist/innen ist es heute selbstverständlich und erstrebenswert, mehrere Künstlerinnen im Programm zu haben, und dies nicht nur deshalb, weil sie sich etwa unter Druck gesetzt fühlen, sondern weil sie damit dem Gebot der Stunde des Kunstmarkts Folge leisten. Auf der letzten Berliner Kunstmesse (September 2002) konnte man so etwa die Beobachtung machen, dass es immer die Namen junger Künstlerinnen waren, die man sich als „vielversprechend“ gegenseitig zuraunte. Und so gut wie keine Galerie ließ es sich nehmen, mit zahlreichen jungen Künstlerinnen aufzuwarten. Dadurch, dass der Anteil an ausstellenden und künstlerisch anerkannten Frauen allgemein zugenommen hat, sind aber auch die Konkurrenzverhältnisse komplizierter geworden. Nicht nur, weil Künstlerinnen jetzt stärker

untereinander konkurrieren und nicht mehr davon ausgehen können, als „Einzig“ zu figurieren. Nein, auch Männer sind auf diese Konkurrenz nicht wirklich vorbereitet – es fehlen die Modelle. Noch hat sich kein anderes Muster herauskristallisiert, das die bewährten Muster des „Boys Club“ oder „Male Bonding“ abgelöst hätte. In dieser Hinsicht gibt es vielmehr ein Nebeneinander unterschiedlicher Entwürfe zu verzeichnen, die sich zyklisch überlagern können. Wo in der einen Kunstszene zu einem bestimmten Zeitpunkt die männlich dominierte Boheme wieder aufersteht – mit einer entsprechend ungünstigen Ausgangsposition für Künstlerinnen –, kommt es in anderen Segmenten zeitgleich zu experimentelleren Anordnungen, zu neu verhandelten Geschlechterverhältnissen und einer erstaunlichen Dominanz von Künstlerinnen.

Aufgrund dieser Ungleichzeitigkeiten ist es für die Diagnose des endgültigen „Abschieds von der Ausnahmefrau“ wohl noch zu früh. Schließlich hat man es bei der Kunstwelt mit einer jener seltenen Soziotope zu tun, in denen alte Hierarchien besonders gut erhalten bleiben und jederzeit reaktiviert werden können. Der Kunsthistorikerin Mary D. Sheriff zufolge ist das System Ausnahme/Regel ohnehin eher in hierarchisch organisierten Gesellschaften zu finden, was seine zähe Beständigkeit im Kunstbereich erklärt.³⁵⁰ Andererseits bilden auch netzwerkartig organisierte Gesellschaften ihre eigenen Hierarchien heraus, sodass sich das zum Netzwerk verwandelte Soziale des Kunstbetriebs mit der Idee der „Ausnahmefrau“ ebenfalls gut verträgt. Tatsächlich kann es selbst unter „aufgeklärten“ und „networkenden“ Akteuren des Kunstbetriebs vorkommen, dass einzelne Künstlerinnen als Ausnahme aus ihrer jeweiligen Szene herausgegriffen, allseits für gut befunden und gefördert werden, wobei es für diese plötzliche Übereinkunft natürlich immer auch eines künstlerischen Anlasses bedarf.³⁵¹ Sind es jedoch mehrere Künstlerinnen, die innerhalb derselben Formation reüssieren, dann schließt dies ihre Wahrnehmung als „außergewöhnliche Ausnahmefrauen“ keineswegs aus. Es gibt dann schlicht eine Reihe von herausragenden Künstlerinnen – eine Situation, die sich ihrem Auftreten und ihrer künstlerischen Arbeit zu unterschiedlichen Anteilen verdankt. Selbst noch in vermeintlich enthierarchisierten Frauengruppen wie den V-Girls bleibt dieses Prinzip latent vorhanden. Es sieht nach alledem so aus, als sei die „Ausnahmefrau“ nicht aus der Welt zu schaffen. Solange es Anlässe für diese Vorstellungsfigur gibt, wird sie Effekte haben, und solange sie in den Köpfen herumspukt, wird sie wirkmächtig sein.

³⁵⁰ Mary D. Sheriff: *The Exceptional Woman*, Chicago/London 1996, S. 4.

³⁵¹ Vgl. zum Thema „Konsensbildung“: Isabelle Graw: „A Star is Born. Über Lucy McKenzies ‚Global Joy‘ in der Galerie Daniel Buchholz, Köln“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 44, Dezember 2001, S. 171-176.

V. SCHLUSSBEMERKUNG UND AUSBLICK

Ist ein Projekt beendet, dann haben sich gewöhnlich auch die Koordinaten seiner Entstehung verschoben. So auch im vorliegenden Fall. Der Begriff der „Strategie“ ist in Kunst- und Kulturkritik derzeit omnipräsent, was dem in dieser Arbeit vorgeschlagenen Modell von künstlerischer Aneignung Virulenz verleiht. Im Gegensatz zu einem Strategiebegriff nämlich, der dem künstlerischen Subjekt Kalkül und Zielstrebigkeit unterstellt, wodurch objektive Vorgaben, beispielsweise bei der Wahl des künstlerischen Materials, vernachlässigt werden, läuft das hier favorisierte Verständnis von Aneignung als einer *Wechselbeziehung* auf eine als reziprok verstandene Subjekt-Objekt-Beziehung des Gebens und Nehmens hinaus. Dieses Modell könnte nun dahingehend akzentuiert werden, dass ein Dominanzwechsel vom Nehmen zum Geben, vom Subjekt zum Objekt erfolgt. Der objektiven Seite der Aneignung würde auf diese Weise größeres Gewicht zukommen.

Für die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit künstlerischen Aneignungspraktiken würde dies bedeuten, dass die Frage nach der möglichen Priorität des angeeigneten Objekts/Materials wieder stärker im Vordergrund stünde. In diesem Sinne hätte man sich in Zukunft also mit der Frage auseinander zu setzen, inwieweit vom Material nicht doch eine Art Forderung ausgeht, und zwar in anderer Weise, als es die Ideologie des Modernismus voraussetzte. Für den Aneignungsbegriff würde dies bedeuten, dass Aneignung als *Zueignung* begriffen werden müsste. Auf die Subjekt-Objekt-Relation übertragen würde sich folgende Problemstellung daraus ergeben: Wie lässt sich der mögliche Vorrang des angeeigneten Materials in das Konzept des aneignenden künstlerischen Subjekts wieder eintragen? Der entscheidende Unterschied zu einem neo-modernistischen Denken müsste an diesem Punkt jedoch dadurch markiert werden, dass von der mythischen Vorstellung eines „gegebenen“ Materials abgesehen und die Rolle der angeeigneten Vorgaben im Material selbst verortet würde. Als zusätzliche Faktoren wären dann noch die Inspirationslegenden über Künstler/innen hinzuzuziehen, in denen regelmäßig davon berichtet wird, dass sich der Künstlerin das Anzueignende geradezu aufgedrängt habe, so als sei es ihr unwillkürlich widerfahren. Da sich dieses Motiv durchgehend – ob im Surrealismus, im Abstrakten Expressionismus, in der Pop Art, der Minimal Art oder bei zeitgenössischen Künstlern wie Jonathan Meese – findet, wäre seiner Symptomatik nachzugehen. Statt also die Kunst in der Tradition Vasaris weiterhin als Ausdruck von Ideen zu begreifen, würde eine stärkere Aufmerksamkeit für die Eigendynamik des angeeigneten Materials darauf hinauslaufen,

Aneignung auch als eine Form der Zueignung zu begreifen. Was bei dieser Konzeption der Aneignung auf dem Spiel steht, ist eine anders gewichtete Produktionsästhetik.

Dass aneignende künstlerische Praktiken nur sinnvoll unter Einbeziehung milieuspezifischer Komponenten interpretiert werden können, habe ich in dieser Arbeit zu zeigen versucht. Will man beispielsweise die Bedeutung des jeweiligen künstlerischen Materials oder – wie im Falle der Appropriation Art – der aneignenden Verfahren und der angeeigneten Gegenstände ermessen, dann muss man deren Stellenwert in einem spezifischen „Raum des Möglichen“ in Erfahrung bringen. Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die Kunstwissenschaft? Das hängt von ihrer jeweiligen Orientierung ab. Im Rahmen eines phänomenologisch orientierten kunsthistorischen Ansatzes, der ohnehin wieder stärker von der Materialität der Objekte ausgeht und nach deren Wirkung fragt – als exemplarisch wären die Studien Georges Didi-Hubermans zu nennen –, wäre die Erforschung der milieuspezifischen Kodierung des Materials hinzuzuziehen. Für kunstsoziologische Untersuchungen hingegen, die sich an Bourdieu orientieren, käme es umgekehrt darauf an, dem künstlerischen Material und seiner möglichen Eigendynamik auf neue Weise Rechnung zu tragen.

Auch meine These über die Auswirkungen von Kunstzentren auf künstlerische Produktionen könnte in unterschiedliche Richtungen weiterentwickelt werden. Für eine stadtsoziologische Perspektive könnten etwa die interne Struktur dieser Kunstzentren sowie die diesbezüglich in schnellem Tempo voranschreitenden Veränderungen von Interesse sein. In einem Kunstzentrum wie Berlin ist zum Beispiel derzeit folgende Entwicklung zu beobachten: Einzelne Funktionszusammenhänge (Sammler, Kunstmessen) spalteten sich ab und wurden dadurch gleichsam an andere Orte ausgelagert. Tatsächlich scheinen sich Produktion und Distribution, Angebot und Nachfrage mehr und mehr auf unterschiedliche Orte zu verteilen – ein Befund, der für Urbanismustheorien und kunstsoziologische Ansätze gleichermaßen von Interesse sein dürfte. Die Stadt Berlin mit ihrem vielbeschworenen billigen Wohnraum fungiert heute in erster Linie als ein Ort der künstlerischen Produktion – hier leben und arbeiten Künstler/innen und Kulturproduzent/innen. Dieser Ort hat also mehr und mehr die Züge einer von der Distribution abgespaltenen, „outsourcten“ Produktionsstätte angenommen, was seiner phantasmatischen aufgeladenheit jedoch keinen Abbruch tut. Im Anschluss an die zahlreichen ökonomiekritischen Untersuchungen der neunziger Jahre könnte vor diesem Hintergrund der Frage nachgegangen werden, wie sich die Zuordnung einer künstlerischen Arbeit zu einem Kunstzentrum heute konkret auf Wertbildungsprozesse

auswirkt? Auch der Rekurs auf Globalisierungstheorien könnte zum Verständnis der Tatsache beitragen, dass die an diesen Orten produzierte Kunst in der Regel woanders (auf Kunstmesse z.B.) gezeigt und verkauft wird. Das gängige Bild der Kunstszene müsste ebenfalls korrigiert werden, zumal man es jetzt mit einem Soziotop zu tun hat, in dem die Künstler/innen ihren potenziellen Abnehmer/innen nur in den seltensten Fällen persönlich begegnen. Schlussendlich wäre zu fragen, was die hier nur angedeuteten neueren Entwicklungen für meine Theoretisierung des Kunstzentrums bedeuten? Wenn sich eine Schere zwischen Produktion, Rezeption und Distribution auftut, dann muss dieses Kunstzentrum konsequenterweise als ein Ort beschrieben werden, der in einzelne Segmente zerfällt, sich geographisch über mehrere Orte erstreckt und aus einer Reihe von Knotenpunkten besteht. Daraus zu schließen, dass das Kunstzentrum nicht mehr lokalisierbar sei, würde ich jedoch für überzogen halten.

Mit der Figur der „Ausnahmefrau“ habe ich eine phantasmatische Konstruktion eingeführt, die reale Effekte hat und künstlerisch veranlasst wurde. Als einen ihrer entscheidenden Vorzüge wurde der ihr eingeschriebene Bezug zur Regel herausgearbeitet, wobei solche Regeln ihrerseits verortbar sind. In meiner Auseinandersetzung mit Künstlerinnen, die als „Ausnahmefrauen“ gelten, waren es zwei Fragestellungen, auf die es mir im Wesentlichen angekommen ist. Erstens: Inwieweit bleibt die einer „Ausnahmefrau“ zugeschriebene Arbeit bestimmten Regeln verhaftet? Und zweitens: An welchen Punkten überschreitet sie diese? Es ist die Konsolidierung *und* Zersetzung des Ausnahmestatus, die daraus resultierten – ein doppelter Effekt, der aus den bisherigen Aporien der feministischen Kunstwissenschaft herausführen könnte. Denn während auf der einen Seite das Singuläre des jeweiligen künstlerischen Beitrags herausgearbeitet und gewürdigt wird, geht es auf der anderen Seite darum, das mythische Bild von der „Ausnahmefrau“ als der aus allen Regeln herausfallenden zu hintertreiben. Dieser Mittelweg zwischen positiv-emphatischer Legendenbildung und kritischer Analyse scheint den grundsätzlichen Vorteil zu besitzen, dass Nähe und Distanz in ihm auf neue Weise verhandelt werden. Es ist ein anderer Kritikbegriff, der darin vorausgesetzt ist, und dieser könnte für eine Kunstwissenschaft von Interesse sein, die sich zuletzt auf dem Deutschen Kunsthistorikertag (2003) mit ihrem problematischen Verhältnis zur unmittelbaren Nähe der Gegenwartskunst befasste. Feministisch orientierte Forschungen könnten bei der Rezeptionsgeschichte von „Ausnahmekünstlerinnen“ anknüpfen und genauer untersuchen, inwieweit es auch weiterhin Anzeichen für deren „gesonderte“ Wahrnehmung

gibt. Falls es dabei zu dem Befund einer „Normalisierung“ kommen sollte, wäre vorab festzulegen, was denn die Kriterien für eine solche wären.

Die Rede von dem zur Regel gewordenen Ausnahmezustand ist in letzter Zeit wieder zu einem intellektuellen Allgemeinplatz geworden, mit dem im apokalyptischen Tonfall das Ende der demokratischen Ordnung festgestellt und heraufbeschworen wird. Statt jedoch überall Zeichen für diesen angeblich verallgemeinerten Ausnahmezustand zu wittern und ihn dadurch auf geradezu fahrlässige Weise herbeizureden, könnte es sich – wie schon die Beschäftigung mit der „Ausnahmefrau“ gezeigt hat – als sinnvoller erweisen, die Ausnahme zu dem in Beziehung zu setzen, wovon sie angeblich die Ausnahme bildet. Bei dieser Gelegenheit wird sich das vorschnell zum Ausnahmezustand Deklarierte als eine Situation erweisen, die viel zuviel mit der Regel verbindet, als dass sie wirklich Ausnahmezustand im politischen Sinne des Wortes wäre.

Danksagung

Diese Arbeit ist Ergebnis langjähriger Forschungsarbeit, zahlreicher Bibliotheksbesuche und unzähliger Gespräche. Ihm gingen Veröffentlichungen in Zeitschriften und Katalogen sowie eine große Anzahl von Vorträgen voraus, und bei dieser Gelegenheit möchte ich mich bei den Studierenden der Städelschule Frankfurt für ihre kritischen Kommentare sowie bei allen Auftraggebern und insbesondere bei Herrn Vetsch dafür bedanken, dass er mir die Veröffentlichung der Reihe „Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen“ in der Zeitschrift *Artis* in den neunziger Jahren ermöglichte. Frau Kronenburg von der Kunstbibliothek des Museum Ludwig in Köln hat mir auf großzügige Weise bei der Recherche geholfen und mir zusätzliches Material zur Verfügung gestellt. Auch den Mitarbeiter/innen der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin sei dafür gedankt, dass sie mir die Erlaubnis erteilten, Künstlerbücher und Kataloge im Studiensaal einzusehen. Ebenso möchte ich den Mitarbeiter/innen der Galerien Nagel (Köln), Buchholz (Köln) und Contemporary Fine Arts (Berlin) dafür danken, dass sie mir die Einsicht in ihre Archive ermöglichten. Den Künstler/innen, mit denen ich im Laufe der Jahre Gespräche über ihre Arbeit führte, sei ebenfalls gedankt: Cosima von Bonin, Andrea Fraser, Katharina Sieverding, Hanne Darboven, Isa Genzken, Louise Lawler, Sherrie Levine, Sarah Morris, Renée Green, Jutta Koether, Birgit Megerle, Astrid Sourkova, Rosemarie Trockel, Richard Prince. Meinem Betreuer, Professor Anselm Haverkamp, bin ich für seine Unterstützung zu großem Dank verpflichtet. Seine theoretischen Anregungen waren äußerst produktiv für diese Arbeit.

Clemens Krümmel hat Korrektur gelesen und unverzichtbare Einwände erhoben, wie auch Brigitte Weingart, die mich auf einige Schwachstellen hinwies. Katharina Sykora möchte ich ebenfalls für ihre genaue Lektüre und ihre produktiven Ergänzungsvorschläge danken, die mir ganz neue Perspektiven eröffneten. Josephine Pryde hat mein Verständnis der Brit Art geschärft und die Rolle der E-mail-Adressatin für einige Entwurfsskizzen bereitwillig gespielt. Ebenso Jutta Koether, die das Projekt von Anfang an mit ergänzenden Ideen bereicherte. Wertvolle Hinweise habe ich auch von Amelie von Wulffen erhalten. Merlin Carpenter war derjenige, der mir vor vielen Jahren beiläufig vorschlug, doch auf der Basis meiner bisherigen Veröffentlichungen über Künstlerinnen eine Studie über Künstlerinnen zu schreiben. Als es dann so weit war, hat mich Beate Söntgen immer genau zum richtigen Zeitpunkt an die Notwendigkeit erinnert, die Arbeit – vor allem anderen – zu Ende zu

bringen. An Sabeth Buchmann konnte ich mich zu jeder Zeit und mit jeder Frage wenden – von Schreibtisch zu Schreibtisch.

Ganz besonders danken möchte ich jedoch Aram Lintzel, der stets genau gelesen und nachgefragt hat, was mir die Präzisierung zahlreicher Ideen erleichtert hat. Seine emotionale Unterstützung war die Bedingung, die dieses Projekt ermöglichte.

Thank you euch allen: meinen Eltern Annette und Winfrid Graw, Jörg-Uwe Albig, Ursula Böckler, Yilmaz Dziewior, Galerie Metro Pictures; New York, Christian Nagel, Daniel Buchholz, Christopher Müller, Beatrice von Bismarck, Michael Krebber, Birgit Megerle, Astrid Sourkova, Josef Strau, Amelie von Wulffen, Charline von Heyl, Esther Buss, Jutta Krautscheid, Rosemarie Trockel, Juliane Rebentisch, Wilhelm von Werthern, Diedrich Diederichsen, Tom Holert, Lucy Mc Kenzie, Stephanie Tasch, Sabeth Buchmann, Georg Graw, Sarah Morris, Anselm Haverkamp, Susanne Leeb, Britta Lange.

VI. LITERATURVERZEICHNIS

VI.1. Ausstellungskataloge

Ausst.-Kat. 1993 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York 1993.

Ausst.-Kat. Abstrakter Expressionismus in Amerika. Lee Krasner, Hedda Sterne, Elaine de Kooning, Joan Mitchell, Helen Frankenthaler, Pfalzgalerie Kaiserslautern / Ulmer Museum, hg. von Britta E. Buhlmann und Brigitte Reinhardt, 2001.

Ausst.-Kat. Bad Girls, kuratiert von Marcia Tucker, New York 1994.

Ausst.-Kat. „Bad“ Painting, kuratiert von Marcia Tucker, New Museum of Contemporary Art, New York 1978.

Ausst.-Kat. Lynda Benglis. Dual Natures, Museum of Atlanta, Georgia 1991.

Ausst.-Kat. Cosima von Bonin. The Cousins, Braunschweiger Kunstverein, Braunschweig 2000.

Ausst.-Kat. Cosima von Bonin. Rabbit at Rest, hg. von Yilmaz Dziewior, Kraichtal 2000.

Ausst.-Kat. Leonora Carrington. Paintings, drawings and sculptures 1940-1990, London 1991.

Ausst.-Kat. Hanne Darboven. Bismarckzeit, Rheinisches Landesmuseum Bonn, 1979.

Ausst.-Kat. Hanne Darboven. Ansichten 85, Hamburger Museum für Archäologie, 1989.

Ausst.-Kat. Hanne Darboven, Kunsthalle Basel, 1991.

Ausst.-Kat. Hanne Darboven. Das Frühwerk, Hamburger Kunsthalle, 2000.

Ausst.-Kat. Tracey Emin, hg. von Jay Joplin, London 1989.

Ausst.-Kat. Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture, Boston 1986.

Ausst.-Kat. The Figurative Fifties. New York Figurative Expressionism, Newport Beach/California 1988.

Ausst.-Kat. Isa Genzken, hg. von Klaus Honnef / Dieter Schwarz / Jan van Adrichem, München 1988.

Ausst.-Kat. Isa Genzken, Köln 1992.

Ausst.-Kat. Imi Giese, Jörg Immendorff, Imi Knoebel, Palermo, Katharina Sieverding, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 2000.

Ausst.-Kat. Renée Green. Certain Miscellanies. Some Documents, Amsterdam 1996.

Ausst.-Kat. Renée Green. Between and Including, Köln 2001.

Ausst.-Kat. Eva Hesse. A Memorial Exhibition, New York 1972.

Ausst.-Kat. Eva Hesse. Sculpture 1936-70, Whitechapel Art Gallery, London 1979.

Ausst.-Kat. Eva Hesse. A Retrospective, Yale University Art Gallery, 1992.

Ausst.-Kat. Eva Hesse, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 1993.

Ausst.-Kat. Eva Hesse. Drawing in Space, hg. von Brigitte Reinhardt, Ostfildern/Ruit 1994.

Ausst.-Kat. Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, Of, and From the Feminine, hg. von Catherine de Zegher, Boston 1996.

Ausst.-Kat. Jutta Koether. Massen, Wien 1991.

Ausst.-Kat. Louise Lawler. A Spot on the Wall, Köln 1998.

Ausst.-Kat. Louise Lawler. An Arrangement of Pictures, New York 2000.

Ausst.-Kat. Sherrie Levine, Galerie Nächst St. Stephan, Wien 1988.

Ausst.-Kat. Sherrie Levine, Kunsthalle Zürich, Zürich 1991.

Ausst.-Kat. Sarah Lucas, Rotterdam 1996.

Ausst.-Kat. Sarah Lucas, Frankfurt/M. 1997.

Ausst.-Kat. Marisol, The Hakone Open Air Museum, New York 1995.

Ausst.-Kat. Agnes Martin, Institute of Contemporary Art / University of Pennsylvania, Philadelphia 1973.

Ausst.-Kat. Agnes Martin. Paintings and Drawings 1957-1975, Arts Council of Great Britain, London 1977.

Ausst.-Kat. Agnes Martin. Paintings and Drawings 1974-1990, Stedelijk Museum Amsterdam / Museum Wiesbaden / Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991/1992.

Ausst.-Kat. Agnes Martin, hg. von Barbara Haskell, New York 1992/1993.

Ausst.-Kat. Sarah Morris, Kunsthalle Zürich, Zürich 2000.

Ausst.-Kat. Meret Oppenheim, Kunsthalle Bern, Bern 1984.

Ausst.-Kat. Meret Oppenheim. Legat an das Kunstmuseum Bern, hg. von Josef Helfenstein, Bern 1987.

Ausst.-Kat. Overcoming All Obstacles. The Women of the Académie Julian, Dahesh Museum, hg. von Gabriel P. Weisberg / Jane R. Becker, New York 1999.

Ausst.-Kat. The Responsive Eye, kuratiert von William C. Seitz, The Museum of Modern Art, New York 1965.

Ausst.-Kat. Bridget Riley, Kunsthalle Bern 1971 (a).

Ausst.-Kat. Bridget Riley. Paintings and Drawings 1951-71, London 1971 (b).

Ausst.-Kat. Bridget Riley. Bilder 1982-1992, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1992.

Ausst.-Kat. Bridget Riley. Recent Paintings and Gouaches, London 1996.

Ausst.-Kat. Bridget Riley. Paintings from the 1960's and 70's, London 1999.

Ausst.-Kat. Cindy Sherman, Untitled Film Stills, München/London/Paris 1990.

Ausst.-Kat. Cindy Sherman. History Portraits, München/London/Paris 1991.

Ausst.-Kat. Cindy Sherman 1975-1993. Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, München/Paris/London 1993.

Ausst.-Kat. Katharina Sieverding. Die Sonne um Mitternacht schauen. Aus dem Gesamtzyklus 1973, Mönchengladbach 1984.

Ausst.-Kat. Katharina Sieverding. Du sollst nicht gegen die Sonne reden, Lüneburg 1990.

Ausst.-Kat. Katharina Sieverding. Kristallisationsbilder, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1992.

Ausst.-Kat. Katharina Sieverding. Großfotos 1-10, 75-77, Museum Folkwang, Essen 1997.

Ausst.-Kat. Katharina Sieverding. 1967-1997, Stedelijk Museum of Modern Art, Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Köln 1997.

Ausst.-Kat. Transformer 73/98. Katharina Sieverding, hg. von Isabella Fehle, Schwäbisch Hall 1998.

Ausst.-Kat. Katharina Sieverding. Weltlinie 1998, Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1998.

Ausst.-Kat. Sturtevant, Württembergischer Kunstverein, hg. von Tilman Osterwold, München/Stuttgart 1992.

Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel, Kunsthalle Basel / ICA London, hg. von Wilfried Dickhoff, Basel 1988.

Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel, hg. von Gregory Burke, Wellington 1993.

Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel. Anima, Wien 1994.

Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel. Werkgruppen 1986-1998, Köln 1998.

Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel, Kunstbau Lenbachhaus, München 2000.

Ausst.-Kat. Typisch Frau, Bonner Kunstverein / Galerie Magers, Bonn 1981.

Ausst.-Kat. Hannah Wilke. A Retrospective, hg. von H. Kochheiser, Columbia 1989.

Ausst.-Kat. Hannah Wilke. A Retrospective, hg. von Elisabeth Delin Hansen u.a.,
Kopenhagen 1998.

Ausst.-Kat. Women Artists 1550-1950, kuratiert von Anne Sutherland Harris / Linda Nochlin,
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1976.

Ausst.-Kat. Zusammenhänge herstellen. Contextualize, Kunstverein Hamburg, 2003, hg. von
Yilmaz Dziewior, Köln 2003.

VI.2. Sonstige zitierte Literatur

Ackermann (2000)

Ackermann, Marion: „Form und Formlosigkeit. Verzicht und Verschwendung“, in: Ausst.-
Kat. Rosemarie Trockel (2000), S. 99-112.

Adorno (1970)

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1970.

Agamben (2001)

Giorgio Agamben: Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik, Freiburg/Berlin 2001.

Agamben (2002)

Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt/M.
2002.

Alloway (1973)

Lawrence Alloway: „Agnes Martin“, in: Ausst.-Kat. Agnes Martin (1973), S. 9-12.

Alpers (1998)

Svetlana Alpers: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt, Köln 1998.

Avgikos (1992)

Jan Avgikos: „Renée Green. Pat Hearn Gallery“, in: *Artforum*, Sommer 1992, S. 109-110.

Barck / Fontius / Schlenstedt / Steinwachs / Wolfzettel (2000)

Karlheinz Barck/ Martin Fontius/ Dieter Schlenstedt/ Burkhardt Steinwachs/ Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart 2000.

Barker / Webb / Woods (1999)

Emma Barker / Nick Webb / Kim Woods (Hg.): *The Changing Status of the Artist*, New Haven/London 1999.

Barrette (1989)

Bill Barrette: *Eva Hesse. Sculpture. Catalogue Raisonné*, New York 1989.

Benjamin (1977)

Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1977, S. 251-263.

Bernadac / Obrist (2001)

Marie-Laure Bernadac / Hans Ulrich Obrist (Hg.): *Louise Bourgeois. Destruction Of The Father. Reconstruction Of The Father. Schriften und Interviews 1923-2000*, Zürich 2001.

Bloem (1991/1992)

Marja Bloem: „An Awareness Of Perfection“, in: *Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992)*, S. 32-41.

Bourdieu (1987)

Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/M. 1987.

Bourdieu (1993)

Pierre Bourdieu: *Soziologische Fragen*, Frankfurt/M. 1993.

Bourdieu (1999)

Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/M. 1999.

Breitwieser (1999)

Sabine Breitwieser (Hg.): Rereading Post-Partum Document: Mary Kelly, Wien 1999.

Breton (2002)

André Breton, Nadjia, Frankfurt/M. 2002.

Brown (1989)

Neal Brown, „God, Art, and Tracey Emin“, in: Ausst.-Kat. Tracey Emin (1989), S. 4-7.

Buchfeld / Schmitz (2000)

Ingrid Buchfeld / Bettina Schmitz: „Identität, Differenz und Trauer der Frauen“, im Rahmen der Konferenz „Les Etats Généraux de la Psychoanalyse“ (8.-11.7.2000) in Paris an der Sorbonne gehaltener Vortrag: www.bbpp.de/paris/feminist.htm.

Buchmann / Leeb (2001)

Sabeth Buchmann / Susanne Leeb: „Zufall mit System. Ein Gespräch mit Verena Pfisterer über ihre frühen Arbeiten und ihre Rolle im damaligen Kunstbetrieb“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 44, Dezember 2001, S. 181-187.

Buchloh (1984)

Benjamin H.D. Buchloh: „Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting“ [1981], in: Wallis (1984), S. 107-134.

Buchloh (1992)

Benjamin H.D. Buchloh: „Isa Genzken: Vom Modell zum Fragment“, in: Ausst.-Kat. Isa Genzken (1992), S. 127-134.

Buchloh (1994)

Benjamin H.D. Buchloh: „Introduction“, in: *October*, Heft 70, Herbst 1994 („The Duchamp Effect“), S. 3-4.

Buskirk (1994)

Martha Buskirk: „Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson“, in: *October*, Heft 70, Herbst 1994, S. 99-103.

Butin (2002)

Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002.

Butler (1991)

Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

Butler (1995)

Judith Butler: „Gender is Burning. Fragen der Aneignung und Subversion“, in: Dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995, S. 163-188.

Butler (2000)

Judith Butler: *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, New York/Chichester-West Sussex 2000.

Chadwick (1983)

Whitney Chadwick: *Women Artists and the Surrealist Movement*, London 1983.

Chadwick (1985)

Whitney Chadwick: *Women Artists and the Surrealist Movement*, New York 1985.

Chadwick (1990)

Whitney Chadwick: *Women, Art and Society*, London 1990.

Chadwick (1991)

Whitney Chadwick: „Pilgrimage to the Stars: Leonara Carrington and the Occult Tradition“, in: Ausst.-Kat. Leonora Carrington (1991), S. 24-33.

Clark (1991)

T.J. Clark: „Zur Sozialgeschichte der Kunst. Einleitung in The Image of the People – Gustave Courbet and the 1848 Revolution“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 2, Frühjahr 1991, S. 39-51.

Clark (1992)

T.J. Clark: „Zur Verteidigung des Abstrakten Expressionismus“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 7, Oktober 1992, S. 43-56.

Clark (1999)

T.J. Clark: Farewell To An Idea. Episodes from a History of Modernism, New Haven/London 1999.

Cooper (1992),

Helen A. Cooper: „Eva Hesse. Diaries and Notebooks“, in: Ausst.-Kat. Eva Hesse (1992), S. 17-50.

Corrin (1999)

Lisa G. Corrin: „Continuum. Bridget Riley's 60's and 70's. A View From The 90's“, in: Ausst.-Kat. Bridget Riley (1999), S. 35-43.

Cottingham (1998)

Laura Cottingham: „Some Naked Truths and Her Legacy in the 1990's“, in: Ausst.-Kat. Hannah Wilke (1998), S. 56-62.

Crimp (1984)

Douglas Crimp: „Pictures“, in: Wallis (1984), S. 175-188.

Crimp (1996)

Douglas Crimp: Über die Ruinen des Museums, Dresden/Basel 1996.

Curiger (1989)

Bice Curiger: Meret Oppenheim. Spuren durchgestandener Freiheit, Zürich 1989.

Danto (1990)

Arthur C. Danto: „Photographie und Performance. Die Stills der Cindy Sherman“, in: Ausst.-Kat. Cindy Sherman (1990), S. 5-15.

Danto (1991)

Arthur C. Danto: „Alte Meister und Postmoderne. Cindy Shermans History Portraits“, in: Ausst.-Kat. Cindy Sherman (1991), S. 5-15.

Darboven (1997)

Hanne Darboven: Briefe aus New York 1966-68 an zu Hause (Künstlerbuch), Stuttgart 1997.

Davies / Ford (2000)

Anthony Davies / Simon Ford, „Kulturpartner im Netzwerk“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 38, Juni 2000, S. 61-69.

Dickhoff (1991)

Wilfried Dickhoff: „A. Oehlen. Biografie“, in: *Kunst Heute*, Nr. 7, Köln 1991, S. 92.

Diederichsen (2000)

Diedrich Diederichsen: „Die Blumen desjenigen, das aber auch nicht böse ist“, in: Ausst.-Kat. Cosima von Bonin (2000), S. 9-15.

Dittus / Schmidt-Gleim (2000)

Sabrina Dittus / Meike Schmidt-Gleim: „Die Kunstwelt ist matschiger als das Postamt. Feministisches Engagement ist an Akademien nur punktuell vorhanden, aber dringend nötig. Eine Bestandsaufnahme“, in: *Zur Sache Kunsthochschulen. Zeitschrift für Kunst- und Kulturpolitik*, August 2000, Wien, S. 17-24.

de Duve (1987)

Thierry de Duve: *Pikturaler Nominalismus. Die Malerei und die Moderne*, München 1987.

Egenhofer (1998)

Sebastian Egenhofer: „Knirschen“, in: *Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel* (1998), S. 96-98.

Eiblmayr (1989)

Silvia Eiblmayer: „Einleitung“, in: *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentationen*, Wien/München 1989, S. 8-9.

Emcke / Saar (2001)

Carolin Emcke / Martin Saar: „... eine Welt, in der Antigone am Leben geblieben wäre“. Interview mit Judith Butler“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Jg. 49, Heft 4, September 2001, S. 587-599.

Fairhurst (1996)

Angus Fairhurst: „Concrete Dreams“, in: *Ausst.-Kat. Sarah Lucas* (1996), S. 41-45.

von Falkenhausen (2001)

Susanne von Falkenhausen: „Klassische Reglements. Vanessa Beecrofts Anordnungen“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 42, Juni 2001, S. 70-78.

Fetzer (2002)

Fanni Fetzer: „Mehr Spaß. Ein Küchentischgespräch mit Rosemarie Trockel und den befreundeten Künstlern Marcel Odenbach und Carsten Höller über die Lust zur künstlerischen Zusammenarbeit und die Gesetze des Kunstmarkts“, in: *du*, Nr. 725, April 2002, S. 62-68.

Forst (1994)

Rainer Forst: *Kontexte der Gerechtigkeit*, Frankfurt/M. 1994.

Foster (1984)

Hal Foster: „Re:Post“, in: *Wallis* (1984), S. 189-201.

Foster (1987)

Hal Foster (Hg.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington 1987.

Franke (1994)

Marietta Franke: „What you see is what you get? Zu den Video-Filmen von Rosemarie Trockel“, in: *Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel (1994)*, S. 30-37.

Freud (1972)

Sigmund Freud. *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey / Ilse Grubich-Simitis, Frankfurt/M. 1972.

Friedman (1988)

B.H. Friedman: „Elaine de Kooning“, in: *Ausst.-Kat. The Figurative Fifties (1988)*, S. 62-64.

Früchtl / Zimmermann (2001)

Josef Früchtl / Jörg Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*, Frankfurt/M. 2001.

Frueh (1989)

Johanna Frueh: „Hannah Wilke. Introduction“, in: *Ausst.-Kat. Hannah Wilke (1989)*, S. 11-103.

Gammel (2002)

Irene Gammel: *Baroness Elsa. Dada and Everyday Modernity. A Cultural Biography*, Boston 2002.

Gardner (1989)

Paul Gardner: „Who is Marisol?“, in: *Art News*, Bd. 88, Nr. 5, Mai 1989, S. 146-151.

Golden (1993)

Thelma Golden: „What's White ...?“, in: *Ausst.-Kat. 1993 Biennial Exhibition (1993)*, S. 26-

45.

Graw (1994a)

Isabelle Graw: „Nach allen Regeln der Kunst“, in: Cornelia Eichhorn / Sabine Grimm: *Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik*, Berlin 1994, S. 139-151.

Graw (1994b)

Isabelle Graw: „Berufsbild Künstlerin. Die Arbeitswelt von Isa Genzken“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 13, März 1994, S. 43-57.

Graw (1994c)

Isabelle Graw: „Im Nachhinein. Ein Interview mit Chris Reinecke“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 15, September 1994, S. 111-125.

Graw (1994/1995)

Isabelle Graw: „Wie hat die das geschafft? Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen“, in: *Artis*, Ausgaben April/Mai 1994 bis Okt./Nov. 1995.

Graw (1995)

Isabelle Graw: „Salon Lawler“, in: *Artis*, Nr. 46, Dezember 1994/Januar 1995, S. 26-31.

Graw (1996a)

Isabelle Graw: „Förderer. Ein Briefwechsel mit Robert Morris, Sol LeWitt und Peter Weibel“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 22, Mai 1996, S. 63-67.

Graw (1996b)

Isabelle Graw: „Privatsachen. Modelle des Persönlichen im Werk von Mary Kelly, Barbara Kruger und den V-Girls“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 24, November 1996, S. 59-71.

Graw (1997)

Isabelle Graw: „Der Komplex Kippenberger. Interviews mit Gisela Capitain, Albert Oehlen, Ursula Böckler, Merlin Carpenter, Roberto Ohrt, Jutta Koether, Thomas Grässlin, Michael

Krebber, Veit Loers, Jörg Schlick und Heimo Zobernig“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 26, Juni 1997, S. 45-73.

Graw (1999)

Isabelle Graw: „Frauen und die New York School“, in: *A.N.Y.P. Zeitung für 10 Jahre*, Nr. 9, 1999, S. 15-26.

Graw (2000)

Isabelle Graw: „Geschichte der Empfindsamkeit“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 39, September 2000, S. 177-182.

Graw (2001a)

Isabelle Graw: „Aufbruchstimmung. Über die Ausstellung ‚Im Wandel der Liebe zu uns selbst und des Gesichtssinns im Allgemeinen‘“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 42, Juni 2001, S. 150-154.

Graw (2001b)

Isabelle Graw: „I love Kippenberger“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 43, September 2001, S. 156-160.

Graw (2001c)

Isabelle Graw: „A Star is born. Über Lucy Mc Kenzies ‚Global Joy‘ in der Galerie Daniel Buchholz, Köln“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 44, Dezember 2001, S. 171-176.

Graw (2002a)

Isabelle Graw: „Mein erster Verriss. Genese einer Voreingenommenheit – Sarah Lucas“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 45, März 2002, S. 34-49.

Graw (2002b)

Isabelle Graw: „Der Faden ist nie gerissen. Fixe Ideen, Kunstbetrieb und Freundschaft“, in: *du*, Nr. 725, April 2002, S. 58-60, 86.

Graw (2002c)

Isabelle Graw: „Der Hausmann. Ein Interview mit Richard Prince“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 46, Juni 2002, S. 45-59.

Graw (2002d)

Isabelle Graw: „Aus dem Nähkästchen. Helena Huneke in der Galerie Maschenmode“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 47, September 2002, S. 177-180.

Graw (2002e)

Isabelle Graw: „Form versus function“, in: *Afterall*, Nr. 5, 2002, S. 30-45.

Graw (2003)

Isabelle Graw: „Das war vor Jahren. Plädoyer für eine Politisierung“, in: Ausst.-Kat. *Zusammenhänge herstellen* (2003), S. 6-11.

Green (1991)

Renée Green: „I Won't Play Other to Your Same“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 3, Sommer 1991, S. 77-79.

Green (1994)

Renée Green: *Camino Road*, New York 1994.

Greenberg (1964/1997)

Clement Greenberg: „Nachmalerische Abstraktion“ [1964], in: Lüdeking (1997), S. 344-352.

Groos / Müller (1998)

Ulrike Groos / Markus Müller (Hg.): *Make it Funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*, *Jahresring* 45, 1998, hg. im Auftrag des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. von Bernhard von Loeffelholz und Brigitte Oetker, S. 277-284.

Grossberg (2000)

Lawrence Grossberg: „Cultural Studies in/and New Worlds“, in: *What's going on? Cultural Studies und Populärkultur*, Wien 2000, S. 209-221.

Guilbaut (1997)

Serge Guilbaut: *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Krieg*, Dresden/Basel 1997.

Halley (1988)

Peter Halley: *Collected Essays 1981-87*, Zürich 1988.

Hardt / Negri (2002)

Michael Hardt / Antonio Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/M. 2002.

Harten (1976)

Jürgen Harten (Hg.): *Prospect Retrospect. Europa 1946-1976*, Düsseldorf/Köln.

Haskell (1992/1993)

Barbara Haskell: „Agnes Martin. The Awareness of Perfection“, in: *Ausst.-Kat. Agnes Martin (1992/1993)*, S. 93-117.

Haverkamp (2002)

Anselm Haverkamp: *Figura Cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/M. 2002.

Helfenstein (1987)

Josef Helfenstein: „Androgynität als Bildthema und Persönlichkeitsmodell. Zu einem Grundmotiv im Werk von Meret Oppenheim“, in: *Ausst.-Kat. Meret Oppenheim (1987)*, S. 13-30.

Hess (1965)

Thomas B. Hess: „You can hang it in the hall“, in: *Art News*, Bd. 64, Nr. 2, April 1965, S. 41-50.

Hess (2001)

Barbara Hess: „Aus der weißen Zelle. Galerie oder Kunsthandel – Drei Portraits“, in: *Texte*

zur *Kunst*, Heft 44, Dezember 2001, S. 79-81.

Hille (2002)

Caroline Hille: Fünf Malerinnen der frühen Moderne, Leipzig 2002.

Holert / Terkessidis (2002)

Tom Holert / Mark Terkessidis: Entsiehert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert, Köln 2002.

Honegger /Arni (2001)

Claudia Honegger / Caroline Arni: Gender. Die Tücken einer Kategorie, Zürich 2001.

Honigstein (2002)

Raphael Honigstein: „Immer nur Tracey. Leben und Leiden für alle – Ein Abend mit der Künstlerin Emin“, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 178, 3./4.8.2002, S. 12.

Honnef (1979)

Klaus Honnef: „Grundsätzliches“, in: Ausst.-Kat. Hanne Darboven (1979), o.S.

Honnef (1989)

Klaus Honnef: „Die künstlerische Welt der Isa Genzken“, in: Ausst.-Kat. Isa Genzken (1988), S. 64-72.

Hyuga (1995)

Hyuga Akiko: „Marisol in the 60's. Social Satire and Search for Identity“, in: Ausst.-Kat. Marisol (1995), S. 21-24.

Inboden (1998)

Gudrun Inboden: „Interpretieren ist nichtig“, in: Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel (1998), S. 9-16.

Jaeggi (2002)

Rahel Jaeggi: „Aneignung braucht Fremdheit“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 46, Juni 2002, S. 60-69.

Jones (1994)

Amelia Jones: *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge 1994.

Joselit (1986)

David Joselit: „Modern Leisure“, in: *Ausst.-Kat. Endgame* (1986), S. 71-89.

Keller (1991)

Eva Keller: „1. Konstruktionen 1966/67“, in: *Ausst.-Kat. Hanne Darboven* (1991), S. 3-9.

Kelley (1996)

Mike Kelley: „100% Malerei oder wie aus Musik Malerei wird und umgekehrt. Ein Gespräch mit Jutta Koether“, in: *Kunstforum international*, Bd. 134, Mai-September 1996, S. 242-248.

Kempkes (2000)

Anke Kempkes: „Interpretation und Sensibilität“, in: *Ausst.-Kat. Cosima von Bonin* (2000), S. 26-45.

Kent (1989)

Sarah Kent: „Tracey Emin: Flying High“, in: *Ausst.-Kat. Tracey Emin* (1989), S. 31-37.

Kölle (1997)

Brigitte Kölle im Gespräch mit Sarah Lucas: „Man kann sich nicht immer hinter einer Wolke verstecken“, in: *Ausst.-Kat. Sarah Lucas* (1997), o.S.

Koether (1991)

Jutta Koether: „„Man muss was aushalten können.“ Ein Interview mit Martin Kippenberger“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 3, Sommer 1991, S. 81-95.

Koether (1992)

Jutta Koether: J.K. The Inside Job, Köln 1992, o.S.

Koether (1993)

Jutta Koether: „Out of Character. Die Strategien für die visuelle Praxis einer Künstlerin in Deutschland“, in: Ausst.-Kat. Rosemarie Trockel (1993), S. 23-31.

de Kooning (1993)

Elaine de Kooning: The Spirit of Abstract Expressionism. Selected Writings, New York 1993.

Krane (1991)

Susan Krane: „Lynda Benglis. Theatres of Nature“, in: Ausst.-Kat. Lynda Benglis (1991), S. 21-62.

Krauss (1979)

Rosalind Krauss: „Eva Hesse“, in: Ausst.-Kat. Eva Hesse (1979), o.S.

Krauss (1984)

Rosalind Krauss: „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition“, in: Wallis (1984), S. 13-29.

Krauss (1986)

Rosalind Krauss: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Boston 1986.

Krauss (1992)

Rosalind Krauss: „Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 6, Juni 1992, S. 131-143.

Krauss (1993)

Rosalind Krauss: „Die Film Stills“, in: Ausst.-Kat. Cindy Sherman (1993), S. 17-61.

Krauss (1998)

Rosalind Krauss: „Louise Lawler. Souvenir Memories“, in: Ausst.-Kat. Louise Lawler (1998), S. 35-44.

Kravagna (1995)

Christian Kravagna: „Von der institutionellen Kritik zur Ästhetik der Verwaltung“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 19, August 1995, S. 139-142.

Kriebel (2001)

Svenja Kriebel: „Elaine de Kooning. Suche nach ursprünglicher Kraft“, in: Ausst.-Kat. *Abstrakter Expressionismus in Amerika* (2001), S. 105-114.

Kris / Kurz (1980)

Ernst Kris / Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M. 1980.

Kube Ventura (2002)

Holger Kube Ventura: *Politische Kunst Begriffe in den neunziger Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002.

Kudielka (1992)

Robert Kudielka: „Bridget Riley“, in: Ausst.-Kat. *Bridget Riley* (1992), S. 8-28.

Kudielka (1995)

Robert Kudielka (Hg.): *Bridget Riley. Dialogues on Art with Neil MacGregor, E.H. Gombrich, Michael Craig-Martin, Andrew Graham-Dixon and Bryan Robertson*, London 1995.

Kudielka (1999a)

Robert Kudielka (Hg.): *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-1999*, London 1999.

Kudielka (1999b)

Robert Kudielka: „Building Sensations. The early work of Bridget Riley“, in: Ausst.-Kat. Bridget Riley (1999), S. 23-33.

Kuenzli (1990)

Rudolf E. Kuenzli: „Surrealism and Misogyny“, in: Mary Ann Caws / Rudolf Kuenzli / Gwen Raaberg (Hg.): *Surrealism and Women*, Boston 1990, S. 17-26.

Küper (2000)

Susanne Küper: „Den Anfang und das Ende verweigern“, in: Ausst.-Kat. Imi Giese u.a. (2000), S. 4-21.

Kuhn (1990)

Annette Kuhn: „Frauengeschichtsforschung. Zeitgemäße und unzeitgemäße Betrachtungen zum Stand einer neuen Disziplin“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Bd. 34/35, 1990, S. 3-15.

Lacan (1991)

Jacques Lacan. Schriften, Band 1, hg. von Norbert Haas, 3. korr. Aufl., Berlin 1991.

Laplanche / Pontalis (1972)

Jacques Laplanche / J.B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1972.

Leja (1993)

Michael Leja: *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940's*, Yale 1993.

Lehnartz (2002)

Sascha Lehnartz: „Vor die gläserne Wand gerannt“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 3, 20.1.2002, S. 51.

Lippard (1974)

Lucy R. Lippard: *Eva Hesse*, New York 1974.

Lüdeking (1997)

Karlheinz Lüdeking (Hg.): Clement Greenberg. Ausgewählte Essays und Kritiken. Die Essenz der Moderne, Amsterdam/Dresden 1997.

Luhmann (1997)

Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997.

Martin (1991)

Agnes Martin: Schriften, hg. von Dieter Schwarz, Winterthur 1991.

Martin (1991/1992a)

Agnes Martin: „We are in the Midst of Reality Responding with Joy“, in: Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992), S. 20-24.

Martin (1991/1992b)

Agnes Martin: „A Personal Statement“, in: Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992), S. 25.

Martin (1991/1992c)

Agnes Martin: „On the Perfection Underlying Life“, in: Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992), S. 26-31.

Marx (o.J.)

Karl Marx. Eine Auswahl aus seinem Werk, Berlin/Darmstadt/Wien o.J.

Marx / Engels (1999)

Karl Marx, Friedrich Engels. Studienausgabe, hg. von Iring Fetscher, Band 2, Politische Ökonomie, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1999.

Michelson (1967)

Annette Michelson: „Agnes Martin. Recent Paintings“, in: *Artforum*, Januar 1967, S. 46-47.

Miller (1998)

John Miller: „Prozess-Expressionismus“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 29, März 1998, S. 121-123.

Meinhardt (2000)

Johannes Meinhardt: „The Sites of Art. Photographing the In-between“, in: Ausst.-Kat. Louise Lawler (2000), o.S.

Möntmann (2002)

Nina Möntmann: *Kunst als sozialer Raum*, Köln 2002.

Morris (1968)

Robert Morris: „Anti-Form“, in: *Artforum*, April 1968, S. 33-39.

Morris (1966-67/1995)

Robert Morris: „Anmerkungen über Skulptur“ [1966-67], in: Stemmrich (1995), S. 92-120.

Müller-Tamm (1997)

Pia Müller-Tamm: „„Filme im Kopf.“ Anti-fotografische Verfahren bei Katharina Sieverding“, in: Ausst.-Kat. Katharina Sieverding (1997), S. 258-267.

Munro (2000)

Eleanor Munro: *Originals. American Women Artists*, 2. Aufl., New York 2000.

Nemser (1975)

Cindy Nemser: *Art Talk. Conversations with 12 Women Artists*, New York 1975.

Newman (2000)

Amy Newman: *Challenging Art. Artforum 1962-1974*, New York 2000.

Nochlin (1988)

Linda Nochlin: *Women, Art and Power, and Other Essays*, New York 1988.

Owens (1992)

Craig Owens: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Oxford 1992.

Paul (1998)

Barbara Paul: „Paradigmenwechsel? Konzeptionen von Weiblichkeit bei Lucy R. Lippard und Linda Nochlin“, in: *Kritische Berichte*, 1998, Heft 3, S. 10-22.

Pincus-Witten (1972)

Robert Pincus-Witten: „Eva Hesse. More light on the transition from Post-Minimalism to the Sublime“, in: *Ausst.-Kat. Eva Hesse (1972)*, o.S.

Pollock (1988)

Griselda Pollock: *Vision & Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art*, London/New York 1988.

Pollock (1996)

Griselda Pollock: „Inscriptions in the Feminine“, in: *Ausst.-Kat. Inside the Visible (1996)*, S. 67-87.

Riley (1965/1999)

Bridget Riley: „Perception is the Medium“ [1965], in: *Kudielka (1999a)*, S. 66-68.

Riley (1970/1999)

Bridget Riley: „Statement“ [1970], in: *Kudielka (1999a)*, S. 79.

Riviere (1996)

Joan Riviere: „Weiblichkeit als Maske“, in: *Lilli Gast (Hg.): Joan Riviere. Ausgewählte Schriften*, Tübingen 1996, S. 102-113.

Robertson (1971a)

Bryan Robertson: „Einführung“, in: Ausst.-Kat. Bridget Riley (1971a), S. 10-78.

Robertson (1971b)

Bryan Robertson: „Introduction and Biographical Note“, in: Ausst.-Kat. Bridget Riley (1971b), S. 3-24.

Römer (2001)

Stefan Römer: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001.

Rössler (2001)

Beate Rössler: Der Wert des Privaten, Frankfurt/M. 2001.

Rohr-Bongard (2001)

Linde Rohr-Bongard (Hg.): Kunst = Kapital. Der *Capital*-Kunstkompass von 1970 bis heute, Köln 2001.

Rose (1970)

Barbara Rose: Frankenthaler, New York 1970.

Rosen / Brawer (1989)

Randy Rosen / Catherine C. Brawer: Making Their Mark. Women Artists Move into the Mainstream 1970-85, New York 1989.

de Sausmarez (1970)

Maurice de Sausmarez: Bridget Riley, London 1970.

Scheer (2001)

Brigitte Scheer: „Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung“, in: Früchtl / Zimmermann (2001), S. 91-103.

Schmidt / Vöckler (2000)

Eva Schmidt / Kai Vöckler (Hg.): Robert Smithson. Gesammelte Schriften, Köln 2000.

Schubert / Stockburger (1996)

Franz Schubert / Axel Stockburger: „Das wandernde Wohnzimmer“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 21, März 1996, S. 203-204.

Schwarz (1988)

Dieter Schwarz: „Sherrie Levine“, in: Ausst.-Kat. Sherrie Levine (1988), S. 7-23.

Scott (2001)

Joan W. Scott: „Millennial Fantasies. The Future of ‚Gender‘ in the 21st Century“, in: Honegger / Arni (2001), S. 19-37.

Seel (2001)

Martin Seel: „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“, in: Früchtel / Zimmermann (2001), S. 48-62.

Sheriff (1996)

Mary D. Sheriff: *The Exceptional Woman*, Chicago/London 1996.

Shone (1996)

Richard Shone: „Introduction“, in: Ausst.-Kat. Bridget Riley (1996), S. 7-8.

Sichtermann (2001)

Barbara Sichtermann: *50 Klassiker Frauen. Die berühmtesten Frauengestalten*, Gerstenberg/Hildesheim 2001.

Siegel (1991)

Jeanne Siegel: „Angst vor Einfluss? Keine Angst! Ein Gespräch zwischen Sherrie Levine und Jeanne Siegel“, in: Ausst.-Kat. Sherrie Levine (1991), S. 31-39.

Simpson (2001)

Bennett Simpson: „Sie hat's getan – ihr nicht!“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 42, Juni 2001, S. 43-50.

Smithson (2000)

Robert Smithson: „Eine provisorische Theorie der Nicht-Orte“, in: Schmidt / Vöckler (2000), S. 106.

Söntgen (2001)

Beate Söntgen: „Vorbemerkung“, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Nr. 4/2001, S. 4.

Spalding (1999)

Frances Spalding: „Bridget Riley and the Poetics of Instability“, in: Ausst.-Kat. Bridget Riley (1999), S. 11-21.

Stemmrich (1995)

Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Perspektive*, Basel 1995.

Stevens (1991/1992)

Mark Stevens: „Eine ausgeglichene, reine und gelassene Kunst“, in: Ausst.-Kat. Agnes Martin (1991/1992), S. 117-121.

Streifer Rubinstein (1982)

Charlotte Streifer Rubinstein: *American Women Artists from the Early Indian Times to the Present*, Boston/New York 1982.

Tanner (1994)

Marcia Tanner: „Mother Laughed: The Bad Girl's Avantgarde“, in: Ausst.-Kat. Bad Girls (1994), S. 47-96.

Theweleit (1988)

Klaus Theweleit: *Buch der Könige*, Bd. 1, Orpheus (und) Eurydike, Frankfurt/M. 1988.

Tomkins (1996)

Calvin Tomkins: Duchamp. A Biography, New York 1996.

Vinken (1992)

Barbara Vinken (Hg.): Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, Frankfurt/M. 1992.

Wagner (1996)

Anne Middleton Wagner: Three Artists (Three Women). Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe, Berkeley/Los Angeles/London 1996.

Wagner (2000)

Anne Middleton Wagner: „Trochel's Promise“, in: *The Drawing Center's Drawing Papers*, Bd. 18, 2000, S. 7-19.

Wallis (1984)

Brian Wallis (Hg.): Art After Modernism. Rethinking Representation, New York 1984.

Weisberg (1999)

Gabriel P. Weisberg: „The Women of the Académie Julian. The Power of Professional Emulation“, in: Ausst.-Kat. Overcoming All Obstacles (1999), S. 13-67.

Welchman (2001)

John C. Welchman: Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s, Amsterdam 2001.

Westheider / Bippus / Giesen (2000)

Ortrud Westheider / Elke Bippus / Sebastian Giesen: „Das war kein malerischer Flop, sondern notwendiger Werdegang.' Hanne Darboven im Gespräch über ihr Frühwerk. Mit biografischen Notizen“, in: Ausst.-Kat. Hanne Darboven (2000), S. 133-140.

Wetzel (1997)

Michael Wetzel: Die Wahrheit nach der Malerei, München 1997.

Whitaker Peters (1991)

Sarah Whitaker Peters: Becoming O'Keeffe. The Early Years, New York 1991.

Whiting (1997)

Cécile Whiting: A Taste for Pop. Pop Art, Gender and Consumer Culture, Cambridge University Press 1997.

Witts (1995)

Richard Witts: Nico. The Life and Lies of an Icon, New York 1995.

Wolf (2002)

Anne Wolf: „Appropriation meets Subversion. Zum Aneignungskonzept bei Judith Butler“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 46, Juni 2002, S. 70-77.

de Zegher (1996)

Catherine de Zegher: „Introduction. Inside the Visible“, in: *Ausst.-Kat. Inside the Visible* (1996), S. 9-41.

_i_ek (2001)

Slavoj _i_ek: Die Tücke des Subjekts, Frankfurt/M. 1996.