

Kerstin Brandes

Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror.

Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, hg. v. Linda Hentschel, Berlin 2008.

„Spätestens seit den Terroranschlägen des 11. September 2001 und den anschließenden Kriegen“, so Linda Hentschel, „ist die alte Frage danach, wie viel Gewalt und Gräuel medial zu sehen gegeben werden sollen, wieder hochaktuell. In Zeiten, in denen Menschen gefoltert und enthauptet werden, damit Bilder davon zirkulieren, Karikaturen Menschenleben kosten und eine militärische Überlegenheit nicht ohne bilderpolitische Überlegenheit gewinnen kann, in diesen Zeiten ist die Frage nach einer visuellen Verantwortung und Handlungsfähigkeit zentral“ (S. 12f.). Auf dieser Folie versammelt das Buch neun Beiträge, die mit dem Schwerpunkt auf künstlerischen und massenmedialen Darstellungen im 20. und 21. Jahrhundert, aber auch mit Rückblicken ins 18. und 19. Jahrhundert die wechselseitigen Bedingungen von Medien, Macht und Geschlechterverhältnissen in Zeiten von Krieg und Terror untersuchen. Wenngleich einige der AutorInnen – Silke Wenk, Kathrin Hoffmann-Curtius und die Herausgeberin selbst – Kriegs- und Folterbilder bereits verschiedenerorts in genau diesem Überschneidungsbereich analysiert und historisiert haben, so antwortet die explizite konzeptuelle Einbeziehung der Kategorie Geschlecht, wie sie die *Bilderpolitik* vorstellt, dennoch darauf, dass dieser Aspekt in der Gesamtheit der zum Thema erschienenen kunst-, kultur- und medienwissenschaftlichen Publikationen der letzten Jahre ein Desiderat darstellt.

Mit der Fokussierung einer visuellen Verantwortung und Handlungsfähigkeit schlägt Hentschel zudem eine Perspektivverschiebung im Umgang mit den Bildern vor. Es ginge darum, die tradierten Muster von Schaulust, Schauangst und/oder Schauverbot, die auch die Debatte um die Abu-Ghraib-Fotografien und die Enthauptungsvideos von Al-Quaida bestimmten, in ihren strukturellen Voraussetzungsbedingungen kritisch mitzureflekieren. Gefragt ist demnach ein Projekt der doppelten Durcharbeitung, wie die Bilder und (deren) Blickregime die BetrachterInnen positionieren und welche visuellen Bewegungsmöglichkeiten – Seh-/Blickoptionen – darüber eröffnet werden können. Zur Diskussion stehen dabei sowohl die bildliche Darstellung von Gewalt als auch die strukturelle Gewalt des westlichen Repräsentationssystems, welches die Zirkulations- und Verwendungsweisen der Bilder bestimmt.

Genau dort setzt der Beitrag von Silke Wenk an. Ausgehend von der Erkenntnis, dass sich gerade in Krisenzeiten eine Bilderpolitik verstärkt, die über konservative Geschlechterkonstruktionen die Ordnung aufrechterhalten oder wiederherstellen soll, arbeitet Wenk heraus, wie Zusammenhänge von Sichtbarkeit, Unsichtbarkeit und Geschlechterbildern auch in den gegenwärtigen Bilderkriegen eine, an die Besonderheiten der neuen – asymmetrischen – Kriege angepasste, Fortsetzung finden. Eine aktuell entscheidende Herausforderung sieht sie darin, dass sich nun auch die sogenannten Anderen einer Bilderpolitik bedienen, die strukturell jene des Westens spiegelt und mit der dieser umgehen muss. Wie in den visuellen Praktiken des Auf- und Verdeckens

jeweils komplexe Verflechtungen von Heteronormativität, Geschlecht und Ethnizität zum Tragen kommen, zeigt Wenk u.a. in Bezug auf das Bild der verschleierte arabischen Frau als Zeichen von Unterdrückung sowie als Repräsentation eines unberechenbaren und rätselhaften Orients, und in der allegorisierenden Einsetzung des *bloßen* weißen weiblichen Körpers für eine prospektierte transnationale Einheit des Westens.

Tom Holert analysiert die 2006 mit dem Pulitzer Preis ausgezeichnete Fotoreportage *Final Salute* von Todd Heisler über die Trauerzeremonien für im Irakkrieg gefallene us-amerikanische Soldaten als Entwurf einer „patriotische[n] Bildsprache“ (S. 163), die den Tod der eigenen Soldaten zum Opfertod erhöht, indem individuelles Schicksal und das Geschick der Nation über das Bild der trauernden Witwe verknüpft werden. Die zunehmende mediale Darstellung weiblicher Soldaten in männlich konnotierten Rollen, so zeigt Holert weiter, widerspricht dem nur scheinbar. Denn zum einen funktionieren diese Bilder als emanzipiertes Gegenstück zur verschleierten muslimischen Frau und zum anderen ‚verschleiern‘ sie den fortdauernden Kampf von Frauen um Gleichberechtigung im Militär, der seinerseits wiederum die alte Seilschaft von Feminismus und Antimilitarismus zu Gunsten eines zu verteidigenden Nationalen ins Wanken bringt.

Der nahezu vergessenen nationalen deutschen Bilderkultur der Novemberrevolution 1918/19 widmet sich Kathrin Hoffmann-Curtius. Sie zeichnet die Bewältigungsbestrebungen des verlorenen Ersten Weltkriegs als eine Art Medienkrieg zwischen der illustrierten Presse, die sich im Besitz des Bürgertums befand, und der Linken, die vorwiegend mit den künstlerischen Medien der Zeichnung und Druckgrafik arbeitete, nach. Wie die Autorin an umfangreichem Bildmaterial prägnant analysiert, verunklärten sich dessen visuelle Fronten in den Darstellungen des Doppelmordes an Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, denn hier wurde auch von *links* an einer konservativen Geschlechterhierarchie festgehalten, die

ersteren individualisiert und als Christus-gleichen Märtyrer, letztere hingegen als ‚Gesicht‘ und Erlöschungshoffnung ins Bild setzte.

Hendrik Blumentrath analysiert eine in der britischen Kunst um 1900 artikulierte „Krisenhaftigkeit des Bildes“ (S. 54) als einen Sichtverlust, den er symptomatisch für eine als Machtverlust erfahrene Visualitätskrise des Britischen Empire behauptet. Ist es nach außen, so seine Beispiele, die in Kolonialberichten beklagte vermeintliche Unsichtbarkeit der *Wilden im Busch*, die als Bedrohung einer weiblich konnotierten Nation mit vehementen Grenzziehungsversuchen beantwortet wird, so ist es nach innen die durch die Suffragetten sabotierte Volkszählung von 1910. Blumentraths Versuch, diese beiden diskursiven Felder mit Foucault als ein Nebeneinander von souveräner und biopolitischer Machtökonomie zu beschreiben, die mit unterschiedlichen Geschlechter- und Bilderpolitiken verknüpft sind, wäre daraufhin zu befragen, ob solche Trennung nicht trotz der herausgearbeiteten prozessualen Überlagerungen zu glatt ist.

Um die Gleichzeitigkeit von Unsichtbarmachen und Totalüberwachung geht es bei Nicholas Mirzoeff, der Flüchtlingslager als Symptom und Symbol einer neuen Weltordnung liest, in der das Paradigma von Bewegungsfreiheit und offenen Grenzen mit nationalstaatlichem Territorialbewusstsein und Hoheitsdenken kollidiert und es eine westlich-weiße Hegemonie aufrechtzuerhalten gilt. Als ein neues, globales Panopticon sei das Lager einerseits das genaue Gegenteil des benthamischen Panopticons im 19. Jahrhundert, weil es seine Insassen zu Untoten erklärt und gezielt unsichtbar macht. Andererseits finde mit Hilfe von CCTV die totale Überwachung ganz im benthamischen Sinn statt – und das nicht nur in den Flüchtlingscamps selbst, sondern überall dort, wo gesichert und diszipliniert werden muss. Problematisch bleibt an Mirzoeffs an sich höchst interessantem Weltbildentwurf, dass die Vergleichbarkeit seiner (zu) vielen Beispiele oft nicht deutlich wird – was also etwa die Charakterisierung des Irak als Lager mit dem südaustralischen Flüchtlingscamp *Woomera* verbindet.

Michaela Wünsch thematisiert den us-amerikanischen Horrorfilm der späten 1960er und 1970er Jahre als ein Genre, das die Wiederkehr von Verdrängtem – Sklaverei, Rassismus und zeithistorisch vor allem das Trauma des Vietnamkrieges – ins Bild setzt. Die Toten des Krieges, wie Wünsch z.B. an George Romeros *Night of the Living Dead* (1968) herausarbeitet, kehren als Untote, als Zombies zurück und reißen die weiße us-amerikanische Mittelschichtsfamilie aus ihrer scheinbar friedvollen Idylle. Die (zu) vielen theoretischen und diskursiven Spuren, die die Autorin in der durchaus aufschlussreichen Besprechung einzelner Filme legt, werden jedoch nicht zu einer stringenten und fokussierten Argumentation verflochten. Unklar bleibt der analytische Nutzen ihres Allegorie-Begriffs als „Distanz zwischen dem Abgebildeten und dessen Bedeutung“ (S. 96), der zuerst auf einen vorausgesetzten Bildbegriff verweist, der selbst zu reflektieren wäre.

Reflexionsbedarf gäbe es ebenso für die von Godehard Janzing vertretene „bildwissenschaftliche Perspektive“ (S. 141). Er vergleicht Jacques-Louis Davids Historienmalerei *Leonidas bei den Thermopylen* (1799–1814) und Franz Eichhorsts zeithistorisches Geschichtsbild *Erinnerung an Stalingrad* (1943) daraufhin, wie ein soldatisches Männlichkeitsbild des Opferhelden entworfen wird. Eine Verbindung der beiden Werke – die Rede Hermann Görings „zum 10. Jahrestag der ‚Machtergreifung‘ am 30. Januar 1943“ (S. 148) –, die die Frage eines Bildgedächtnisses hätte fokussieren können, wird nur beiläufig erwähnt. Vor allem aber zeigt Janzings Insistieren auf einer kategorischen Unterscheidung von populären Bildmedien und Kunstwerken als zwei „Formen der Bilderpolitik“ sowie zwischen „verbale[n] Diskurse[n] und Ikonografien“ (S. 141 f.) die Grenzen einer „politischen Ikonografie“ auf, die nicht erklären kann, wie beide Bereiche als ein Zeichengefüge wirksam werden und als solches stets gemeinsam an den Typologien soldatischer Männlichkeit arbeiten.

Im argumentativen Anschluss an ihre Ausführungen zum bildpolitischen Umgang mit den Gu-

antanamo-Gefangenen in *Gefährdetes Leben* thematisiert Judith Butler die Folterfotografien von Abu Ghraib als Bilder der Entmenschlichung. In Auseinandersetzung mit Susan Sontags Thesen zu Fotografie und zur Betrachtung des Leidens anderer tritt sie für eine selbstreflexive Bilderpolitik ein, die dem „geschlossenen, triumphalistischen und sadistischen Kreislauf der ursprünglichen fotografischen Szene“ (S. 226) entgegenzutreten und ihn entlarven kann.

Erstaunlicherweise ist in vorangegangenen *Bilderpolitik*-Rezensionen ausgerechnet Butlers Beitrag als eine „in jeglicher Hinsicht erhellende Analyse der Fotografien aus dem irakischen Gefängnis“ gewertet worden, in der „die politischen, ethischen und medialen Fragestellungen des Bandes noch einmal zusammen[laufen] und [...] zugleich eine reflexive Vertiefung [erfahren]“,¹ oder wurden „die meisten der Beiträge des Buches wie ein Kommentar zu dem Text von Butler“² gelesen. Diese Beurteilungen unterstützen vor allem die Relevanz, die dem Buch insgesamt zukommt, weil sie zeigen, wie viel Arbeit es für die Theoretisierung eines selbstreflexiv-kritischen Umgangs mit Bilderpolitiken (noch) bedarf, die omnipräsent, aber in Hinsicht auf Krieg und Terror gegenwärtig besonders augenfällig sind.

Butlers Text ist in medientheoretischer Hinsicht problematisch, weil sie hinter etlichen Fotodiskursen zurückbleibt oder diese ignoriert. So wäre z.B. für ihr bei Lévinas entlehntes *Angesicht* des Anderen als visuelle Form dessen, was die Normen des Menschseins festlegt (S. 211), eine Brücke zu Barthes' *punctum* produktiv gewesen, weil es eine Ethik des Sehens direkt an die spezifischen fotografischen Rezeptionsökonomien gebunden hätte. Ihr zentrales Konzept des Rahmens, der die „Darstellbarkeit des Menschseins“ erlaubt (S. 205) und „die entmenschlichende Norm bestimmt“ (S. 227), bleibt eine theoretische Leerstelle. Während Butlers „Rahmen“ nur einrahmt, eindimensional und bisweilen präexistent erscheint, hat Derrida längst gezeigt, wie der Rahmen ein machtvoller und produktiver

Ort der Grenzziehung und Differenzproduktion ist, insofern er die Trennungen, die er vornimmt, immer auch verunsichert, und der binäre Konstellationen wie Innen und Außen, Eigentliches und Umgebendes, Bild und Hintergrund als wechselseitige Bedingtheiten ausstellt.³

Im Rekurs auf die Stationen der Bilderpolitik seit Beginn des „Kriegs gegen den Terror“ macht Linda Hentschel in ihrem eigenen Beitrag mit Hilfe von Foucaults Gouvernementalitätskonzept eine Schutzfunktion von Bildmedien, wie Kracauer sie behauptete, als historisch hergestellte Machttechnik verstehbar. Das Versprechen, mit Bildern „Gefahren bewältigen zu können“ (S. 190), artikuliert sich vor allem darin, dass sich ein Gebot, die eigenen Toten nicht zu sehen zu geben, und eine Spektakularisierung der Toten des Feindes gegenüberstehen. Hier zeigt Hentschel ihrerseits im Anschluss an Butlers Thesen in *Gefährdetes Leben*, wie zuallererst das Gesicht des Anderen in westlichen Medien eingesetzt wird, um ein Bedrohungsszenario aufzurufen, das dann als bewältigbar entworfen und damit in ein Gefühl der Sicherheit verwandelt wird. In ihrer Frage, wie man der binär-kausalen Struktur entkommen kann, in der die Inbesitznahme des Gesichts als visueller Selbstschutz zugleich eine Geste der Entmenschlichung ist, schlägt sie vor, sich versuchsweise auf die Verunsicherung des *Gesichts* einzulassen.

Ihr einleitendes Versprechen einer Textsammlung, die „den zahlreichen ‚Photographiergesichtern‘ von Krieg und Terror kein weiteres hinzu[fügt]“ (S. 17), sondern bei den Perspektiven ansetzt, „aus denen ‚Photographiergesichter‘ aufgenommen wurden und werden“ (S. 17), hat Hentschel gehalten. Dass die Abbildungen, z.B. in dem Beitrag von Hoffmann-Curtius, gerne etwas größer hätten sein dürfen, kann man nicht der Herausgeberin anlasten. Eine wegweisende Leistung des Buches besteht darin, dass es parallele Diskurse in Kunst- und Filmwissenschaften, den Visual Culture Studies und Gender Studies, in Politikwissenschaften und Philosophie konzeptuell zusammengeführt, eine

transdisziplinäre Forschungsaufgabe ausformuliert und in einer ersten Systematisierung vorgestellt hat. Das lädt auch ein weiterzufragen – etwa, wie die vorgestellten Perspektiven für eine Bilderpolitik in Zeiten von Klimawandel und Naturkatastrophen übersetzbar wären, die ‚das Menschliche‘ vielfach in Bildern leidender Tiere beschwört und dem (drohenden) Verlust ‚der Natur‘ ihre mediale Rettung als monumentales Doku-Drama kompensatorisch gegenüberstellt.

1 Susanne Holschbach: Linda Hentschel: Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, in: *Camera Austria*, 102 (2008), S. 98.

2 Stefan Heidenreich: Linda Hentschel (Hg.): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Die Digitalisierung des Bösen. <http://www.artantiques.net/>, 16. April 2008 (Zuletzt gesehen 21.08.08).

3 Vgl. Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Maleirei*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1992.

Elke Frietsch

Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies/Histoire de l'art et études genre/Art History and Gender Studies, hg. von Kornelia Imesch/Jennifer John/Daniela Mondini/Sigrid Schade/Nicole Schweizer, Bern u. a. 2008.

Seit ihrer Herausbildung in den 1960er Jahren hat die feministische Kunstgeschichte einiges erreicht. Die Kategorie Geschlecht ließ sich in die Forschung einschreiben, Ausschlussmechanismen des wissenschaftlichen Kanons konnten aufgezeigt und kritisiert werden. Dass alte Marginalisierungen jedoch nach wie vor greifen, zeigt sich derzeit an der Unterrepräsentanz von Frauen wie auch von Themen der Gender Studies in den boomenden Bildwissenschaften. Dies ist wohl ein Grund dafür, dass der Sammelband *Kunstgeschichte und Gender Studies* nicht nur den aktuell klingenden Titel *Transgressions* – im Sinne pro-

duktiver Überschreitungen überkommener Denkweisen und Disziplinen –, sondern auch den tradierten, an die Anliegen der frühen Phase feministischer Theorie erinnernden Titel *Inscriptions* – im Sinne nach wie vor notwendiger Einschreibungen in den Diskurs – trägt. Der Band umfasst deutsch-, englisch-, und französischsprachige Beiträge, womit neben der Vernetzung auch der Versuch angestrebt scheint, Ähnlichkeiten und Differenzen des status quo der kunstwissenschaftlichen Gender Studies im internationalen Kontext aufzuzeigen.

In ihrem einleitenden Essay widmet sich Sigrid Schade den blinden Flecken innerhalb der Bildwissenschaften. Schade geht auf drei Aspekte ein, die von Gender-Forscherinnen in den letzten Jahren an den Bildwissenschaften kritisiert wurden: Erstens, die bisweilen problematischen anthropologischen Definitionen sowie Naturalisierungen kultureller Konstruktionen. Zweitens, den im Zeitalter der Transdisziplinarität unangemessenen Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Drittens, das häufige Missverstehen semiologischer Ansätze beim Beharren auf einem *pictorial* oder *iconic turn*. In ihrer luziden Analyse zeigt Schade, wie Bildwissenschaftler auf diese Kritikpunkte reagiert haben, ohne kenntlich zu machen, dass die Kritik aus den Gender Studies stammt. Schade veranschaulicht, dass die Bildwissenschaften innerhalb der Cultural Studies eine antiquiert anmutende Bastion errichtet haben, in der sie sich vor Themen und Fragestellungen der Gender Studies abschotten.

Die Beiträge des Sammelbandes wenden neben der klassisch ikonografischen Herangehensweise v.a. semiotische, psychoanalytische, diskursanalytische und postkoloniale Methoden an. Anhand eines Beispiels aus der Künstlerinnen-Biographie zeigt Maike Christadler, dass es nicht ausreicht, wenn die feministische Forschung die Kategorie Geschlecht in den kunstgeschichtlichen Kanon einschreibt, sondern, dass es gilt, den Kanon selbst zu hinterfragen. Nicht das große schöpferische KünstlerInnenindividuum steht

damit im Interesse der Betrachtung, sondern das Bild als Zeichensystem. Wie Schade plädiert auch Christadler dafür, semiotische Ansätze keinem *pictorial turn* zu opfern, bevor ihre Möglichkeiten nicht ausgelotet sind. Ergänzt wird dieses Plädoyer durch die nachfolgenden Ausführungen von Rachel Mader, welche überzeugend verdeutlicht, dass die Anwendung diskursanalytischer Methoden in der Künstlerinnenforschung Verschiebungen fest gefahrener Konzepte von Geschlechterrollen sowie Sprech- und Machtpositionen nach sich ziehen würde. Mader kritisiert feministische Verfahrensweisen, welche die Künstlerbiografie durch ein weibliches Pendant ergänzen, anstatt deren ‚große Erzählungen‘ zu hinterfragen.

Auch Griselda Pollock weist in ihrer Analyse der Begriffe Modernität und Femininität darauf hin, dass eine bloße Einschreibung von Künstlerinnen in den ‚Meisterdiskurs‘ zu kurz greift. Anhand von Persönlichkeiten wie Käthe Kollwitz, Josephine Baker oder Laura Knight zeigt sie ganz unterschiedliche Versuche von Frauen auf, sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Diskurs einzuschreiben und ihn gleichzeitig zu überschreiten – Versuche, die auch zu Ende des 20. Jahrhunderts noch auf Widerstände stießen. So verdeutlicht Kornelia Imesch, wie der Geschlechterdiskurs im schweizerischen Kunstbetrieb nach 1970 als „Nebenwiderspruch“ verhandelt wurde. Am Ausschluss von Frauen und Gender-Themen zeigt sich, wie konservativ Ausstellungen – etwa die vom Schweizerischen Werkbund 1949 initiierte und von Max Bill konzipierte Wanderausstellung *Die gute Form* –, die sich selbst als fortschrittlich darstellten, waren. Zu einem ähnlich kritischen Befund kommt auch Jennifer John in ihrer Analyse der Ausstellung *Eva und die Zukunft*, die 1986 unter großer Medienaufmerksamkeit in der Hamburger Kunsthalle stattfand. *Eva und die Zukunft*, welche die Stellung von Frauen seit der Französischen Revolution thematisierte und mit dem Anliegen antrat, Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern offenzulegen, produzierte selbst Hierarchien und blinde

Flecken, etwa, indem Kunst von Frauen in abgetrennten Ausstellungsräumen der Kunst der Männer und deren Bild von ‚der Frau‘ gegenübergestellt wurde. Im bloßen Hinzufügen der Kunst von Frauen kam es, wie John eindringlich veranschaulicht, zu keiner intensiven Hinterfragung patriarchaler Mechanismen, sondern letztlich zu deren Affirmation, was sich auch in damaligen Ausstellungsbesprechungen spiegelt.

Im anschließenden Aufsatz verdeutlicht Séverine Sofio, dass die Gender Studies in Frankreich im Bereich der Kunstgeschichte im Gegensatz zu den Sozialwissenschaften und den Literaturwissenschaften noch in den Kinderschuhen stecken – erstaunlich für ein Land, das Künstlerinnen wie Berthe Morisot und Camille Claudel hervorbrachte. Der nachfolgende Text von Catherine Quéloz und Liliane Schneiter ist als performativer Dialog gestaltet. Die beiden Performerinnen entwerfen ein queeres Konzept transgressiver Identitäten, wobei sie reflektieren, wie dieses innerhalb von Kunsträumen und Bildungseinrichtungen übermittelbar werden kann.

Sigrid Adorf diskutiert am Beispiel der Arbeiten der kanadischen Videokünstlerin Lisa Steele die Verzahnung von Politik, Medialität sowie Körper- und Subjektdiskursen in den 1970er Jahren. Unter Bezugnahme auf Walter Benjamins Vergleich des medialen Eingriffs mit der Chirurgie beschreibt sie Steeles künstlerische Inszenierungen als Operationen, die den alten Pygmalionmythos dekonstruieren. Der Text von Elvan Zabunyan zeichnet sich dadurch aus, dass er postkoloniale Fragestellungen in die Analyse künstlerischer feministischer Positionen seit den 1970er Jahren miteinbezieht. Zabunyan beschreibt, wie die Künstlerinnen Theresa Hak Kyung Cha und Trinh T. Minh-ha in Film, Text, Fotografie und Performance patriarchale und koloniale Strukturen offenlegen. Im anschließenden Interview befragt Donatella Bernardi die dänische Künstlerin Kirsten Dufour. Dufour initiierte im Jahr 2000 das Projekt *Let Us Speak Now* – ein Videoarchiv mit Interviews feministischer Künstlerinnen und Akti-

vistinnen. In dem Interview mit ihr selbst, das 2006 stattfand, verdeutlicht Dufour die Motivationen, Implikationen und Methoden, die sie im Rahmen ihres Videoarchivs entwickelt hat.

Marianne Koos analysiert die Langlebigkeit androzentrischer Bildformeln anhand der Inszenierung männlicher Subjektivität in der frühen Neuzeit und Moderne. Moderne Performances, wie etwa von Chris Burden, der sich von einem Freund 1971 in den Arm schießen ließ, stellen Koos zufolge häufig keine Dekonstruktion des ‚männlichen Subjekts‘ dar, sondern dessen Affirmation. Wie bereits in der frühen Neuzeit wird Leid nicht als Hinterfragung überkommener Identitätskonzepte inszeniert, sondern als Bestätigung der alten Vorstellung vom Künstlerheroen. Insofern zeigt sich hier ein deutlicher Unterschied zum Anliegen von Künstlerinnen, tradierte Frauen-Bilder und Männer-Mythen aufzulösen, wie es etwa in den von Sigrid Adorf beschriebenen Bildoperationen Lisa Steeles zum Ausdruck kommt.

Die Aufsätze von Frédérique Villemur und Peter Stohler untersuchen demgegenüber Metamorphosen und Grenzverschiebungen zwischen den Geschlechtern in der Kunst der frühen Neuzeit und Gegenwart. Der abschließende Beitrag von Judith Halberstam verleiht den kritischen Ansätzen des Sammelbandes zusätzliche Schärfe. Er nimmt eine innerhalb der Kunstwissenschaften ungewöhnliche Perspektive ein. In ihr rücken Bedeutungen ins Blickfeld, welche den Kategorien Raum und Zeit bei der Konstruktion von *gender* und *race* zukommen.

Mit der Analyse vielfältiger subversiver Praktiken in der Kunst seit der frühen Neuzeit, der Dekonstruktion patriarchaler Mechanismen in der Wissenschaft und im Ausstellungswesen sowie der Anwendung unterschiedlicher Methoden aus den Gender, Queer und Post Colonial Studies veranschaulicht der Sammelband das umfangreiche Potenzial, das Theorien aus dem Umfeld des Feminismus heute erreicht haben. Alle Beiträge bewegen sich auf einem hohen analytischen Niveau. Eine detaillierte Kritik an den Bildwissenschaften

wird in dem Band allerdings nicht vorgenommen. Es wäre interessant gewesen, wenn die Kritik an den Bildwissenschaften, die in dem einleitenden Essay von Sigrid Schade formuliert wird, auch in Detailuntersuchungen ausgeführt worden wäre. Indem dies ausbleibt, veranschaulicht der Sammelband die vielfältigen Kompetenzen der Gender Studies, die in den Bildwissenschaften (noch) keine Anerkennung erfahren, ohne eingehend zu untersuchen, welche Folgen es für die Bildwissenschaften selbst hat, wenn sie sich – so die derzeit gängige Praxis – zwar mancher Ergebnisse der Gender Studies bedienen, die Gender Studies als Wissenschaft und ihre AutorInnen jedoch entnennen. Möglicherweise hätte die Aufnahme solcher Detailuntersuchungen jedoch den Rahmen dieser Anthologie gesprengt, deren wesentliches Verdienst es ist, Beiträge aus dem französischen, deutschen und angelsächsischen Sprachraum zu versammeln und damit notwendige Kontextualisierungen und Vernetzungen voranzutreiben. Auf der Basis des hier Erreichten werden sich künftige Anthologien aus dem Bereich der Gender Studies noch stärker einer Kritik an den Bildwissenschaften widmen können.

Andrea Hubin

MATRIX – Geschlechter/Verhältnisse/Revisionen

MUSA – Museum auf Abruf, Wien, 13. März–7. Juni 2008

Als vierte Ausstellung seit Eröffnung der neuen Schauräume der Kulturabteilung der Stadt Wien am 19. Juni 2007 und als erste, für die geladene Kuratorinnen eine thematische Sichtung der Sammlung der Stadt Wien vorgenommen haben, fand von 13. März–7. Juni 2008 im MUSA – Museum auf Abruf die Ausstellung *MATRIX – Geschlechter/Verhältnisse/Revisionen* statt. Bei der Pressekonferenz am 12. März 2008 erklärte es der Leiter der Kulturabteilung, Dr. Bern-

hard Denscher, zu einer programmatischen Setzung, dass diese erste Ausstellung, mit der die Sammlung einem neu-bewertenden Blick von Außen ausgesetzt wurde, der ‚Gender-Thematik‘ gewidmet wäre. Mit Verweis auf die runde Jäh- rung des Einmarschs deutscher Truppen in Österreich am 12. März 1938 erinnerte er an die auch die Nachkriegszeit überdauernde Gültigkeit aufgezwängter Rollenmuster im Faschismus und umriss damit den gesellschaftspolitischen Rahmen, in dem der Auftrag, eine Ausstellung zur Geschlechterfrage zu machen, situiert wäre. Die Benennung und Kritik eines „System[s], das einen Großteil der Menschen gefangen hält und sie daran hindert, ihr ‚richtiges‘ Leben zu führen“¹ war als eine Begriffsdefinition von *Matrix* auch eine der Ausgangsfragen der Kuratorinnen Sabine Mostegl und Gudrun Ratzinger. Jedoch stellten sie diesem Problemverständnis, das letztendlich als fragwürdiges Emanzipationsziel auf die in der Ökonomie der Ich-AGs schon längst eingelöste (und verkapitalisierte) Forderung nach freier Entfaltung im Selbst-Design setzt, auch einen entscheidenden weiteren Ansatzpunkt feministischer Kritik voran: die Durchdringung und hierarchische Ordnung gesellschaftlicher Konstellationen durch ein Denken in binären Gegenüberstellungen.

Entsprechend der Leitfigur, ein „Anders-Sein“ aufzuspüren, „das über die übliche Entweder-Oder-Polarisierung hinausgeht“² war eine kuratorische Entscheidung, bei der Auswahl der Werke nicht nur Autorinnen zu berücksichtigen. In der Ausstellung waren rund 50 Arbeiten von 43 Künstlern und Künstlerinnen zu sehen. Allerdings wurde die Kategorie des/der individuellen Autors/in nur zweimal in eine kooperative Richtung überschritten: Von der Künstlerinnengruppe *a room of one's own* wurde die Arbeit *Gift till they shift* (2003) präsentiert – eine 10teilige Serie von Briefen, mit denen die Gruppe namhaften Museen ihr Frühwerk als Schenkung offeriert; und von Alex Gerbaulet und Michaela Pöschl wurde die Video-Foto-Installation *Sprengt den Opfer-Tä-*

ter-Komplex! (2005) gezeigt. Überhaupt lag der Fokus der Ausstellung nicht darauf, Netzwerkbildungen und feldübergreifende Zusammenarbeit abzubilden, wie dies zuletzt von der Ausstellung und dem folgenden Katalogprojekt *let's twist again. Performance in Vienna from 1960 until today* (2002, Kunsthalle Exnergasse, Kuratorinnen: Carola Dertnig, Stefanie Seibold) geleistet wurde. Allerdings war die Ausgangslage der Kuratorinnen von *MATRIX* auch eine andere. Sie waren mit einem Sammlungsbestand konfrontiert, der durch eine Matrix aus Förderverfahrensform, Jurierung und Ankaufstauglichkeit, kurz den kaum objektivierbaren Prozessen der institutionellen Beglaubigung, organisiert ist. Denn obwohl das *MUSA* mit einem Sammlungsumfang, der seit der Gründung 1951 auf ca. 6.500 Objekte sämtlicher Kunstsparten von etwa 3.000 KünstlerInnen angewachsen ist, den Anspruch erhebt, einen ‚veritablen Querschnitt durch die Wiener Kunstentwicklung‘ präsentieren zu können, so muss klar sein, dass hier eine sehr spezifische Selektion am Werk ist. Und gerade diese hat im Rahmen einer feministischen Begutachtung zu interessieren. Jedoch nicht nur hinsichtlich der Quoten-Frage, sondern vor allem auch dahingehend, wie im Zusammentreffen einer künstlerischen Setzung und einer staatlichen/kommunalen Instanz Konzepte von Autor(innenschaft, Exzellenz und den Karrierewegen, die ihr zugrunde liegen müssen, von Handlungs- und Objekttypen, die für zulässig gelten, und Bewertungskriterien, Klassifizierungen und Urteile geformt werden. So entschieden sich die Kuratorinnen noch ein weiteres Label auszulassen, nämlich das einer kunsthistorischen Sortierung als ‚feministische Position.‘ Gezeigt wurden auch Werke, deren Lesbarkeit im Hinblick auf die Geschlechterfrage nicht vorrangig intendiert war, oder sich erst – indem diese Frage im Kontext der Ausstellung zu einer des/der Betrachters/in wurde – auf den zweiten Blick erschloss. So greifen sowohl Carla Degenhart als auch Marc Mer zum Mittel der ver- und aufdeckenden Überarbei-

tung massenmedial reproduzierten Bildmaterials: Degenhart bestickt Geldscheine (*Pursesonal*, 1995) und Mer faltet und übermalt Fernsehzeitschriften mit weißer Grundierung bis sie zu dicken Bündeln werden (*picture*, 1989). Dass die Blickwechsel in den Cowboy-Mutter-Kind-Szenen der von Mer ‚ausgestellten‘ Filmstills geschlechterhierarchisch organisiert sind bzw. auf den Geldscheinen Degenharts ‚große Söhne‘ Österreichs durchlöchert wurden, sickert dabei erst nach und nach durch. Umgekehrt gerieten so Positionen, die klar und provokant ein Geschlecht exponierten, nicht in den Zwangsverband einer Spartenkunst, die durch den historischen Abstand und die Musealisierung gezwungenermaßen ihre Dringlichkeit eingebüßt haben musste. Vielmehr aktualisierten die Kuratorinnen das politische Anliegen, geschlechterhierarchische Vorstellungen sicht- und damit bearbeitbar zu machen, indem sie die von feministischer Kunst, Kunstgeschichte und Kulturkritik entwickelten Analyse-Figuren heranzogen, um, wie Isabelle Graw es in ihrem Buch *Die bessere Hälfte* vorführt, Arbeiten so auszuwählen, dass erschließbar wurde, wie sie auf Hierarchien und Ausschlusskriterien des Kunstsystems reagieren und die ‚jeweils dominant erachteten künstlerischen Konventionen‘ angreifen, „um ihren eigenen Entwurf innerhalb des Kunstsystems zu artikulieren.“³

So wurde mit der Herkunft aus einer Sammlung mit den Werken auch ein Rezeptionskontext ausgestellt. In gewisser Hinsicht repräsentiert ein Ankauf gesellschaftliche Anerkennung und entspricht einer – nicht nur monetären – Wertzuschreibung. Beispielsweise wurde die früheste Arbeit der Ausstellung – VALIE EXPORTs *Aktionsshowe Genitalpanik* von 1969 – erst 2003 von der Stadt Wien angekauft. Sicher spielte in der Ankaufsentscheidung auch EXPORTs Status als Ausnahmefrau⁴ der frühen österreichischen Medienkunst eine Rolle bzw. der Wunsch, mit diesem speziellen Werk eine Ikone der forcierten Bearbeitung von Geschlechtsidentität für die Sammlung zu ge-

winnen. Die einzige historische Arbeit, bei der das Datum des Ankaufs und der Erstellung zeitlich zusammentreffen,⁵ ist eine zwischen 1983 und 1985 entstandene Fotosequenz von Margot Pilz, die die Künstlerin in einem von ihr gestalteten flexiblen Raumkubus im Widerstreit mit einer sich – je nach Leserichtung – senkenden oder höher steigenden Deckenwand zeigt. (*Trotzdem/MP* aus *The White Cell Project*, Ankauf 1986).⁶ Einer rezenten gesteigerten Aufmerksamkeit für die Performance-Dokumentation und Kunstpraxis-Entwürfe der 70er Jahre entspricht, dass nur zwei der sieben ausgestellten Werke aus diesem Jahrzehnt in den 80ern angekauft wurden, alle weiteren 2004 oder 2005.⁷ Jedoch könnte hier auch eine Korrelation mit einer Interessenslage der Kuratorinnen vorliegen. Die Ausstellung versammelte Positionen aus den vergangenen fünf Jahrzehnten, wobei der Schwerpunkt nicht auf der historischen Rückschau lag. Nur eine Arbeit datierte aus den sechziger Jahren: Das schon oben angesprochene Plakat *Aktionshose Genitalpanik*, auf dem VALIE EXPORT mit im Schritt ausgeschnittener Jeans und Gewehr im Anschlag posiert. Auch beanspruchte dessen Platzierung an der Rückwand des größten Raumes der Ausstellungshalle keinen leitmotivischen Status. Überhaupt verzichtete man auf eine Ordnung der gezeigten Arbeiten nach Maßgabe eines historischen Kontexts oder einer chronologischen Reihung. So entstanden produktive Konfrontationen – etwa wenn die altarrhafte Präsentation der *Wurfmesserbraut* von Renate Bertlmann mit ihrer seriellen Anordnung von Fotografien der Bild-im-Bildverschachtelung in der *Ateliereinsicht (mit P. P. Rubens)* von Lois Renner gegenübergestellt wurde. Oder wenn Karin Raitmayrs Nähaktion von 2005 (*Tradition*) und die Collagen von Ingeborg P. Pluhar von 1972–74 (*Illustrations*) zusammentrafen. Raitmayr hängt eine Strumpfhose mit im Schritt aufgenähem Haarteil neben eine Fotografie, die sie selbst bei der konzentrierten Produktion dieser Intimhaarverlängerung zeigt. Pluhar montiert Bildmaterial aus Werbeanzeigen und Illustrierten zu surrealen Waren-

und Körperlandschaften. Die Gegenüberstellung stellt nicht nur die Nähe der Applikationsverfahren des Aufstickens auf ein Nylon-Gewebe und Aufklebens auf Millimeterpapier aus. Was ebenfalls heraustritt ist die Strategie der Aneignung und Kontra-Nutzung industriell normierter Gegenstände und Bilder. Aufschlussreich ist auch die Konfrontation der Re-Lektüre der *His-Story* des Aktionismus von Carola Dertnig mit VALIE EXPORTs oben angesprochenem Aktionsplakat. Dertnig lässt in der Montage autobiografischer Erzählungen und grob gerasterter Performance-Dokumentationen eine fiktive Mitwirkende des Wiener Aktionismus zur Sprache kommen, die als Modell bisher nicht in den Rang einer Autorin eigenen Rechts gerückt war (*Lora Sana I/1–5*, 2005). Stellen auf den Bildern, an denen man den männlichen Aktions-Autor vermuten möchte, sind durch stereometrische schwarze Flächen ausgeblendet. Die Gegenüberstellung des Original-Plakats mit der inszenierten Patina der Performance-Dokumentationen irritiert nicht nur das Begehren, dem authentischen historischen Ereignis auf die Spur zu kommen, sondern lässt in der Differenz dessen, was im ‚Ausschnitt‘ zur Schau gestellt wird, auch das Spiel mit Verdecktem und Sichtbarem in den Blick treten.

Auffällig viele ausgestellte Arbeiten wählten als Format die Auffächerung ihres Arguments in Bilderserien. Sei es, dass im Durchlauf durch verschiedene Kostümierungen wie etwa bei Michaela Moscouw (*Bonsai (Miniaturselbstinszenierungen)*, 1996/97) oder bei Christa Biedermann (*Rollenbilder*, 1985–87) die intime oder theatrale Aneignung bzw. die Verfügbarkeit begehrtter Rollen erprobt wird; sei es, dass sich in den Badezimmer-Protokollen von Sabine Müller (aus der Serie *in between*, 1997), den ‚Foto‘-Dokumentationen von Sascha Reichstein (aus der Serie *Situationen im Bild – Positionen im Raum*, 2003) oder auch den persönlichen Bodenproben von Edgar Honetschläger (*Boden voller Sinn*, 1989), die den Künstler nackt in Vogel-Strauss-Haltung auf bzw. in einem Acker zeigen, erst angesichts der Serie das Beobachtungs-Programm erschlie-

Ben lässt. Eine gängige Lesart vermutet hinter diesen repetitiven Gesten ein Kreisen um Fragen der Identität mittels narzisstischer Selbst-Inszenierungen. Jedoch ließen sich diese Bilderfolgen auch wie Ausstellungen in der Ausstellung begreifen – als wäre es für die KünstlerInnen erforderlich gewesen, dem einzelnen Bild auch seinen Kontext zur Seite zu stellen, um die Legitimität des gewählten Verfahrens zu untermauern. Gerade für feministische oder genderpolitische künstlerische Positionen, die sich auf keine im Kanon der hegemonialen Kunstgeschichte verzeichnete Tradition berufen konnten, mag eine solche Vorgangsweise eine entscheidende Grundlage der Selbstvergewisserung (gewesen) sein; und eine extrovertierte strategische Setzung, um durch die schiere Anzahl Auslassungen in der öffentlichen Wahrnehmung und in öffentlichen Sammlungsbeständen zu kompensieren.

auch von den KünstlerInnen selbst abhängt, ob Werke zu einem bestimmten Zeitpunkt *am Markt* sind. So tragen unterschiedliche Faktoren und Instanzen dazu bei, wann ein Werk die entsprechende Aufmerksamkeit erhält. Vom Ankaufsdatum kann also nicht unmittelbar auf zeittypische Bewertungskonjunkturen oder das Klischee der verzögerten Wertschätzung geschlossen werden.

1 Ausst.-Kat. MATRIX. Geschlechter/Verhältnisse/Revisionen, hg. von Sabine Mostegl u. Gudrun Ratzinger für die Kulturabteilung der Stadt Wien, Wien/New York 2008, S. 11.

2 Ebd.

3 Isabelle Graw, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003, S. 11

4 Zum Begriff ‚Ausnahmefrau‘ vgl. Ebd., S. 169–255.

5 Nur Hans Scheirls unbändig großformatige Wandcollage aus 2008, die dem Medium entsprechend für jede Präsentation adaptiert werden muss, wurde im Zuge von *MATRIX* durch die Stadt Wien und damit ebenfalls im Jahr ihrer Erstellung angekauft.

6 Für die Ausstellung wurden von zwei Serien – *Schwarz-Nacht-Gauloise* (*Christian Michelides*) und *Objekt* (*Josef Hochgerner*), aus der ein Motiv auch als Cover-Sujet des Katalogs eingesetzt wurde – die ersten großformatigen Abzüge hergestellt. Die Fotografien waren davor nur in einem Projektkatalog publiziert worden. Die Negative gelangten 2007 im Rahmen einer Schenkung in die Sammlung der Stadt Wien.

7 Diese statistischen Daten dürfen jedoch nicht überbewertet werden, da Ankäufe durch Bewerbung und Empfehlung zustande kommen können bzw. es