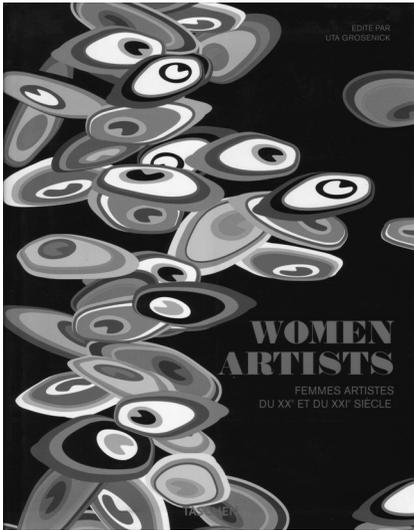


Rachel Mader **Frau-Sein verkauft sich gut – Überlegungen und Thesen zu Kunst, Karriere, Geschlecht und Vermarktung**

Im Jahr 2001 erschien im Taschenverlag die 576-seitige Publikation *Women Artists* (Abb. 1): Ein farbenfroher, mit kurzen und pffigen Texten versehener Bildband, in dem die Herausgeberin Ute Grosenick 93 Künstlerinnen aus dem 20. und 21. Jahrhundert präsentiert.¹ Das Thema scheint ein Erfolg zu sein. Ein Jahr später gibt der Verlag einen Kalender, sowie ein Tagebuch mit demselben Cover und entsprechend derselben Thematik heraus. Im Mai 2005 produziert der Verlag zu seinem 25-jährigen Geburtstag gar eine gebundene Jubiläumsausgabe, dazwischen gab es verschiedene Neuauflagen der broschiierten Variante. Diese Publikationen zeigen, wie die Künstlerinnenfrage zum erfolgreichen Gegenstand eines Buchmarktes geworden ist, der mit seinen Coffee-Table-Books auf ein breites Publikum ausgerichtet ist.

Das 2004 von den Guerrilla Girls aktualisierte Poster *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (Abb. 2), welches die Künstlerinnen 1987 entworfen und erstmals publiziert haben, scheint diesem Erfolg zu widersprechen oder ihn zumindest gehörig zu relativieren. Nur 3% aller Ausstellenden in den Modern and Contemporary Sections der Museen sind Künstlerinnen.² Diese paradoxen Angaben sind, so meine ich, nur scheinbar antagonistisch. Vielmehr sind sie Teil einer gesellschaftlichen und kunstbetriebsspezifischen Logik, deren Widersprüchlichkeit durch das Hinzufügen weiterer Fakten zum Thema ‚Frauen und Kunst‘ zusätzlich verschärft wird. So ist es schleierhaft und einsichtig zugleich, das der seit Jahren vom Kunstrating der Wirtschaftszeitschrift *Capital* berühmtester Künstler evaluierte Gerhard Richter mit seinen Werken rund zehn Mal mehr verdient als die best verkaufende Künstlerin Rosemarie Trockel. Ebenso wenig erstaunen die statistischen Auswertungen zur Macht der Frauen im aktuellen Kunstbetrieb in der August-Ausgabe der populären Kunstzeitschrift *Art*: Sie zeigen, dass trotz langjähriger Überzahl von weiblichen Studierenden an Kunsthochschulen und an kunsthistorischen Instituten ihre Präsenz in der Praxis – etwa als Kuratorinnen, Direktorinnen oder eben auch Künstlerinnen – weit geringer ist als diejenige ihrer männlichen Kollegen.³ Behauptet



2 Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 2004, Neuauflage.

1 Cover *Women Artists*, hrsg. von Uta Grosenick, Taschenverlag, 2001.

also die Kunstgeschichte bis heute, dass der Ausschluss der Künstlerinnen aus den institutionellen Ausbildungsgängen der Hauptgrund für das Fehlen namhafter Künstlerinnen gewesen sei, so wurde uns in den letzten hundert Jahren das Gegenteil vorgeführt.⁴

Für die Besprechung des Verhältnisses zwischen der Kunstproduktion und ihrer Vermarktung fokussiere ich auf die spezifische Problematik der sogenannten ‚Künstlerinnenfrage‘. Dies darum, weil dabei eine Frage zum Verkaufsargument wurde, die ihren Ausgangspunkt in gesellschaftspolitischen Debatten hatte. Die Behauptung, dass Frau-Sein sich im aktuellen Kunstsystem gut verkaufen lässt, meint, dass eine soziale Kategorie zur künstlerischen Position wurde, die nicht traditionellen Mustern der kunsthistorischen Rezeption folgt. Um diese Behauptung zu illustrieren greife ich erneut auf den eingangs erwähnten Taschenverlag zurück, da er, wie kein anderer in seiner Branche, das breite Publikum anzusprechen trachtet. Trotzdem oder gerade deswegen publiziert der Taschenverlag im Rahmen gängiger und somit auch klassischer Rezeptionsschemata: Der größte Teil der zumeist sehr bunten Bücher sind Künstlern und Künstlerinnen gewidmet und folgen also dem monographischen Ansatz. Des weiteren finden sich thematische Publikationen, die sich den -ismen widmen – etwa dem Expressionismus oder dem Impressionismus – und die damit dem Ordnungsprinzip des Stils folgen, wie er von der jüngeren Kunstgeschichte grundlegend in Frage gestellt wird.⁵ Ansonsten bedient sich der Verlag medialer oder gattungsspezifischer Einheiten: Es finden sich Veröffentlichungen zum Thema Ar-

chitektur, Design, Popkultur oder Sex, zu Meisterwerken der westlichen Kunst oder Einführungen bietende Übersichten wie *Art at the turn of the millenium*. Der Band *Women Artists* passt bezüglich der Fokussierung auf die monographische Auflistung der einzelnen Künstlerinnen und der allgemein gehaltenen Thematik also bestens ins Programm. Der Verlag behandelt das Frau-Sein als künstlerische Position, die im Kunstbetrieb als Label funktioniert und als ein Nischenprodukt, für das Taschen einen Markt gefunden hat. Welchen Mechanismen dieses Konzept folgt und wie es sich als lukratives Thema etablieren konnte, ist Gegenstand der vorliegenden Überlegungen. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die Verantwortlichkeit der kunsthistorischen Erzählung in der Ausgestaltung dieser Entwicklung gerichtet, da sie in der Gegenwart einen effektvollen Beitrag zur Anerkennung künstlerischer Statements leistet.

Feminismus als Label? Die eingangs erwähnte Publikation *Women Artists* des Taschenverlags ist zum Beleg der These, dass Frau-Sein ein vermarktbare Nischenprodukt ist, nur eines der augenscheinlichsten Beispiele. Artikel in populären Zeitschriften wie dem Kunstmagazin *Art*, die einmal nach der ‚Lüge Emanzipation‘⁶ fragen und ein anderes Mal Malerinnen der neuen Generation oder eine ausschließlich den Impressionistinnen gewidmete Ausstellung ins Zentrum rücken⁷, sind ein weiterer Fingerzeig desselben Phänomens. Doch beschränkt sich der Markt dieses Nischenproduktes keineswegs nur auf populäre Medien, sondern umfasst genauso den kuratorischen und den wissenschaftlichen Diskurs. So fanden allein im Jahr 2006 drei grössere Ausstellungen statt: Mit *Cooling out – Zur Paradoxie des Feminismus* fragte Sabine Schaschl, Kuratorin des Kunsthause Basel gerade nach den Kehrseiten des Erfolges der feministischen Bewegung, in *It's time for action (there's no option)* griff das Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich zeitgleich diejenigen Positionen der feministischen Kunst auf, die sich seit dem Beginn der zweiten Frauenbewegung kritisch mit diesem Begriff auseinandergesetzt haben. Zur selben Zeit veranstaltete das Museum Ludwig in Köln *Das achte Feld*, ein thematisch umfassendes und ambitioniertes Ausstellungsprojekt zu *Geschlecht, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960* – so auch der Untertitel der begleitenden Publikation. Das wohl ehrgeizigste Unterfangen startete kurz darauf – im März 2007 – die Kunsthistorikerin Linda Nochlin zusammen mit Maura Reilly unter dem nicht minder anspruchsvollen Titel *Global Feminism*. Es handelte sich dabei um eine Ausstellung mit begleitendem Katalog, in der „not a single, unitary feminism [...] but rather [...] varied, multiple, unstable constructions of female subjects and their predicaments and situations“ gezeigt werden soll.⁸ Auch eine stattliche Anzahl wissenschaftlicher Bücher zu Feminismus und Kunst erschienen in den

letzten Jahren, dazu zählen etwa der von der deutschen Kunsthistorikerin Anja Zimmermann herausgegebene Sammelband *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, in der bereits klassisch gewordene Texte von jungen Kunsthistorikerinnen in einem kommentierenden Text vorgestellt werden. Erwähnenswert ist aber auch *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism*, herausgegeben von den amerikanischen Kunsthistorikerinnen Norma Broude und Mary D. Garrard, die damit ihren dritten Band mit Aufsätzen zu unterschiedlichsten Themen veröffentlichen, die alle zugleich einen feministischen Gesichtspunkt behandeln. Damit scheint das Konzept des Gender Mainstreaming – ein Begriff aus der politischen Praxis, der auf die Umsetzung gleichstellungspolitischer Anliegen in allen gesellschaftlichen Belangen zielt – in allen relevanten Sphären des Kunstkontextes erfolgreich angelangt zu sein.

Wiewohl sich die Behandlung der Thematik Künstlerin entsprechend dem jeweiligen diskursiven Kontext anpasst, bestehen zumindest für die Kunstproduktion Regeln und Normen, nach denen die Rezeption erfolgt. Das Label *Women Artists* setzt sich aus Kriterien zusammen, die, der Geschichte des Begriffes verpflichtet, mit den einst damit verbundenen gesellschaftspolitischen Konnotationen eng in Zusammenhang stehen. So selbstverständlich diese These sich vorerst anhört, so bedeutsam wird sie, wenn es um ihre spezifische Funktionsweise im Kunstsystem geht. Ute Grosenick etwa, die Herausgeberin von *Women Artists*, macht gerade die historisch bedingte Ausprägung des von ihr in den Titel gesetzten Begriffes zum Ausgangspunkt einer dezidierten Kritik daran: „Die folgenden Seiten beweisen eindrucksvoll, dass Kunst von Frauen eben nicht gleichbedeutend mit ‚weiblicher‘ oder feministischer Kunst ist. Hinter dem Etikett ‚Kunst von Frauen‘ verbergen sich so viele künstlerische Herangehensweisen und Ausdrucksmöglichkeiten wie es Künstlerinnen gibt.“⁹ Grosenicks paradoxe Bezugnahme bei gleichzeitiger Zurückweisung von deren Inhalten ist nicht untypisch für eine Position, wie sie seit mehreren Jahren von unterschiedlichsten Rednern und Rednerinnen dem Feminismus entgegen gebracht wird. Die Analyse der Argumentationsweise von Grosenick soll deshalb dazu dienen, die Reise des Konzeptes ‚Feminismus‘ hin zu einem vermarktbareren Label mit spezifischen Eigenschaften zu verfolgen.

Das Feindbild: weibliche oder feministische Kunst In einem kurzen einleitenden Text situiert Ute Grosenick ihr Buchprojekt *Women Artists* im historischen Kontext des Themenkreises ‚Frauen in der Kunst‘. Dabei referiert sie mehrheitlich ein Wissen, das im Rahmen einer feministischen Kunstgeschichtsschreibung erarbeitet wurde: Frauen seien bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts von den Kunstschulen ausgeschlossen gewesen, dennoch hätten sie seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert an allen jeweils aktuellen künstlerischen

Tendenzen partizipiert. ‚Männliche Domänen‘ – wie etwa die Bildhauerei – hätten sie sich sogar alleine angeeignet. Trotz ihrer jahrzehntelangen Teilnahme seien sie aber über längere Zeit kaum gleichberechtigt im Kunstbetrieb anzutreffen gewesen. Die in den sechziger Jahren aufkommende zweite feministische Bewegung hätte dem Unrechtsbewusstsein der Frauen auch in der Kunst erneut Auftrieb gegeben. In der Folge hätten sich Künstlerinnen in ihrer Arbeit, sowie in ihrer gesellschaftspolitischen Praxis immer wieder auch explizit mit geschlechtsspezifischen Fragen beschäftigt. Dies geschah sowohl mittels einer sozialpolitischen Ausrichtung, indem Künstlerinnen ihre eigenen Galerien eröffneten, als auch in Form künstlerischer Auseinandersetzungen: Annette Messenger etwa hätte „weibliche Klischees“ demontiert, zahlreiche Performance-Künstlerinnen hätten in ihren Arbeiten die „Selbstbestimmung über den eigenen Körper“ eingefordert. Andere griffen zu symbolischen Akten: So etwa die Künstlerin Judy Chicago, die ihren ehelichen Namen Gerowitz gegen den Namen ihrer Geburtsstadt eintauschte. Im Zuge dieser feministischen Aktivitäten seien von Seiten engagierter Kunsthistorikerinnen verkannte Künstlerinnen unter emanzipativen Vorzeichen und im Sinne von Vorbildern aufgearbeitet worden. Dazu zählt die Autorin etwa die erst in den sechziger Jahren entdeckte Louise Bourgeois.¹⁰ Die nüchternen Schilderungen feministischer Bestrebungen im Feld der Kunst lassen darauf schließen, dass Grosenick mit den Erkenntnissen der feministischen Kunstgeschichte einverstanden ist. Für die achtziger und neunziger Jahre aber stellt sie ein verstärktes Abgrenzungsbedürfnis der Künstlerinnen gegenüber den klaren feministischen Positionen der vorangegangenen Jahrzehnte fest. Die jüngere Generation unternehme viel eher spielerische Versuche mit Geschlechternormen und Grosenick schliesst mit der Behauptung, dass ‚Frauenkunst‘ in den letzten Jahren eine gänzlich neue Ausrichtung erhalten habe: „Mit Elizabeth Peyton ist eine neue Generation von Künstlerinnen ins Blickfeld gerückt, die sich wieder der Malerei oder der Zeichnung zuwendet, dabei aber jedwede Thematisierung rollenspezifischer Charakteristika hinter sich gelassen zu haben scheint.“¹¹ Trotz der Anerkennung der Verdienste früher feministisch engagierter Künstlerinnen und der Konstatierung einer nachhaltigen Benachteiligung von Frauen bis in unsere Tage, lassen die Ausführungen von Grosenick keinen Zweifel daran, dass die Zeiten politischer Eindeutigkeit zu verabschieden sind, genauso wie die einst zentrale Rolle der historisch gewachsenen Geschlechterspezifik.

Stattdessen: Reflexion und postmodernes Spiel? Dass aber auch die neue Generation in ihren Arbeiten nicht ganz ohne „rollenspezifische Charakteristika“ auskommt, zeigen diejenigen Künstlerinnen, die in *Women Artists* die letzten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts vertreten. Die in Ägypten geborene und heute im Westen lebende Ghada

Amer (1963) etwa näht hochsexualisierte Frauenakte, die Schweizerin Sylvie Fleury (1961) zeigt in ihren Arbeiten Konsumgut, das der Welt luxuriöser Weiblichkeit entnommen ist, Pipilotti Rist (1962) zelebriert den nackten Frauenkörper oder die noch sehr junge Natacha Merritt (1977) fotografiert und filmt nicht nur ausgiebig ihre sexuellen Aktivitäten, sondern setzt sie gleich mit ihrem künstlerischen Tun.¹² Eine weitere Vertreterin dieser jüngeren Generation ist die Künstlerin Vanessa Beecroft. Ihr Medium ist die Performance, in der allerdings nicht sie selbst auftritt, sondern jeweils eine Gruppe von Frauen - oder gelegentlich auch Männern - zu stundenlangem Stehen verpflichtet werden. Sowohl die Frauen, als auch die Männer werden von Beecroft zu Beginn der Performance in gleichmässigen Musterungen aufgestellt. Bald wurden die einst sehr unterschiedlichen Frauen durch professionelle Models ersetzt, die zumeist nur sehr leicht bekleidet oder gar nackt ausgestellt sind. Die Betrachtenden werden im Verlaufe der Performance Zeuge des Zerfalls dieser perfekten und stereotypisierten Repräsentationen. Meist nach mehreren Stunden beginnen die Frauen und Männer ihre vorerst strikte Haltung aufzugeben, knien nieder oder setzen sich auf den Boden. Behauptet wird nun, dass Beecroft mit ihren Modellen nicht dasselbe tue wie die Modelagenturen, deren Aufgabe es ja ist, die Körper der Frauen möglichst ästhetisch vorzustellen und zu verkaufen. Viel eher würde Beecroft gerade die Mechanismen der Vermarktung und des Voyeurismus reflektieren, so der Tenor der Rezeption. Beecroft spiele mit unterschiedlichen kulturellen Codes aus Film, Mode, Literatur und Kunst und dekonstruiere diese durch ihre klinische Isolation in künstlichen Settings.¹³

Mit einem Blick auf die Entwicklung ihrer Performances drängt sich die Vermutung auf, dass die Herausbildung der spezifischen Elemente der Beecroftschen Arbeiten einer bestimmten Logik folgt, die ihrerseits eng in Zusammenhang mit dem Erfolg und der Vermarktung der Künstlerin steht.¹⁴ Diese möchte ich im Folgenden vorstellen. Eine ihrer frühen Performances trug den Titel *Lotte im Kampf mit den Bergen* (Abb. 3) und wurde 1994 in New York aufgeführt.¹⁵ Ähnlich, aber keineswegs identisch gekleidete und mit roten Zopferücken ausgestattete Frauen stehen lässig oder sitzen athletisch in einem weissen, einer Galerie ähnelndem Raum. Ihre Körpermasse entsprechen nicht denjenigen von professionellen Models, einige sind dazu deutlich zu füllig. Ihre Aufstellung im Raum ist locker und wenig geordnet. Die Grundzüge der Versuchsanordnung sind mit denjenigen der zahlreichen nachfolgenden Performances übereinstimmend: eine Gruppen von Frauen mit sehr vergleichbarem Erscheinungsbild wird in einem künstlichen, sehr häufig an konventionelle Ausstellungsräume erinnernden, Setting drapiert. Die einzige Aufgabe der Frauen ist es, über eine bestimmte Zeit ruhig und ohne Austausch untereinander oder mit dem Publikum auszu-



3 Vanessa Beecroft, *Lotte im Kampf mit den Bergen*, aufgeführt am 10. Oktober 1994 im P.S. 1 Centre for Contemporary Art, New York.



4 Vanessa Beecroft, VB 47, Digital C-Print der Performance vom 10. Juni 2001 in der Peggy Guggenheim Collection, Venedig.

harren. Damit stellen die Performances die zeitliche Bedingtheit repräsentativer Inszenierungen zur Schau: Das aufrechte Stehen lässt sich nicht lange durchhalten, die lässigeren Posen und schliesslich das Aufgeben dieser zu Gunsten des Sitzens oder gar Liegens ist die logische Konsequenz der Versuchsanordnung. Die von der Künstlerin selbst angefertigten Polaroidbilder dieser ersten Aktionen zeigen das Ermüden der Frauen. Die diesem Medium notwendigerweise anhaftende schlechte Bildqualität trägt dem Umstand Rechnung, dass die Fotografien den prozessualen und vergänglichen Charakter der Performance lediglich dokumentieren und scheinen keinen eigenen ästhetischen Gehalt zu postulieren.

Die Veränderungen der Performances mit dem zunehmendem Erfolg der Künstlerin sind auffallend und sowohl für ihre Karrierestrategie, als auch das Funktionieren des Kunstbetriebes aufschlussreich. In VB 47, aufgeführt am 10. Juni 2001 in der Peggy Guggenheim Collection, Venedig.

genheim Collection in Venedig, hat sich die Typologie der Frauen, ihr Outfit, ihre Aufstellung, sowie die photographische Reproduktion geändert (Abb. 4). Lediglich das Gerüst – eine Gruppe von Personen gleichen Geschlechts, aufgestellt in einem Ausstellungskontext – blieb dasselbe. Die erwähnten Veränderungen zielen auf einen ästhetisch-stilistischen Purismus und, so meine These, auf eine inhaltliche Komplexitätsreduktion. In VB47 sind die Frauenkörpern ausschliesslich professionelle Models mit entsprechenden körperlichen Eigenschaften, ihre Ausstaffierung mit Accessoires ist jeglicher persönlicher Färbung entledigt, ihre Attribute (hochhackige Schnürschuhe) sind Ausdruck einer zugespitzten sexualisierten Weiblichkeit. Witzige Titel wie *Lotte im Kampf mit den Bergen* wichen der strikten Durchnummerierung, ergänzt durch die Initialen der Künstlerin. Die Aufstellung der Models schliesslich ist strikt geometrisch und die Reproduktion der Performance geschieht nicht mehr mittels einer Polaroidkamera, sondern wird durch Hochglanzfotografien ersetzt.

Die Veränderungen in der Entwicklung der Performances sind augenscheinlich und eindeutig: Ein losen Mustern folgendes, vielfältiges und nicht selten mit Schalk ausgestattetes Frauenbild ist einer normierten und auf Weiblichkeitsklischees zugespitzten Inszenierung gewichen: Aus Pippilangstrumpf-Adaptionen wurden Hochglanzmodels, deren Scheitern im Vorführen ihrer Perfektion die Betrachtenden Schritt für Schritt und unweigerlich gepaart mit voyeuristischen Interessen verfolgen können.¹⁶ „Thus ‚Show‘ was also about disintegration. The women seemed to thaw out, becoming more human as the evening progressed. The sat or lay down on the floor; they exchanged glances and sometimes spoke to one another“¹⁷ beschreibt die New Yorker Kunstkritikerin Roberta Smith den Effekt der Performances anlässlich einer spezifischen Aufführung, der sie beiwohnte. Und mit der Bezeichnung *Painted Ladies*, des Kritikers David Hickey, mit der er auf die Tradition des Tableau Vivant anspielt, insistiert dieser auf der vielschichtigen und kunsthistorisch reflektierten Arbeitsweise von Beecroft. Dies tut er zudem mit einem Hinweis auf die Werkentwicklung, indem er auf die frühen Zeichnungen nach dem Modell verweist, die die Künstlerin im Rahmen ihrer Ausbildung anzufertigen hatte. Dabei beschreibt er die Verstörung Beecrofts angesichts dieser Situation, die ihr das Skizzieren nicht selten ganz verunmöglicht hätten. Sie, so zitiert Hickey frei die damaligen Gedanken Beecrofts, hätte nicht nur die Oberfläche der Modelle nachzeichnen, sondern etwas von ihrer psychologischen Undurchsichtigkeit kenntlich machen wollen.¹⁸ Beecroft hat sich also, das zumindest suggerieren Hickeys Paraphrasierungen ihrer einstigen Nöte als Akademiestudentin, für das Individuum hinter dem ausgestellten Modell interessiert und wollte in ihren Skizzen gerade die fehlenden persönliche Charakteristika dieser festhalten.

Schritt für Schritt hat nun aber Beecroft genau die individuelle Persönlichkeit des von ihr vorgeführten Modells zum Verschwinden gebracht: Verfügten die Frauen in ihren ersten Arbeiten noch über einen jeweils eigenen Auftritt, so wurde dieser bald durch Kleidung, normierte Körper, Schminke und Aufstellung möglichst konsequent vermieden. Mit dieser Entwicklung ihrer Arbeiten erschlich sie sich nicht nur die Lobreden, sondern ebenso die Aufmerksamkeit der Modebranche. Nur wenige Jahre nach ihrer ersten Performance wurden ihre Modelle bereits mit Kleidern berühmter Modedesigner – wie etwa Gucci – ausgestattet. Eine Zusammenarbeit, die sich später mit zahlreichen weiteren Projekten intensivierte.¹⁹ Damit wurden die Grenzen zwischen der künstlerischen Produktion und der Modewelt zusehends diffus; die Aufführungen unterschieden sich nur mehr aufgrund des räumlichen Kontextes und der Bewegungsmodalitäten der Modelle. Dennoch insistiert die Kritik bis heute auf dem Mehrwert der Arbeiten Beecrofts: Die Künstlerin mache in ihren Performances eben nicht dasselbe wie die Modelagenturen, die uns ausgehungerte und auf Perfektion gestylte Körper vorführt. Beecroft dagegen zeige die „disintegration“ (Roberta Smith), führe uns die uniformierte Gesichtslosigkeit als angestrengte Konstruktion vor, deren Oberfläche wir in den Hochglanzzeitschriften gerne erliegen. „In the presence of these tableaux, we are denied both the privacy of contemplating a representation and the intimacy of participating in a real encounter. As a consequence we find Beecroft's women, at once more present to us and less accessible than we would wish – us unavailable to our understanding as they are available to our gaze. Our anxiety, then, does not arise from the fact that naked women are near to us, but from the unbridgeable, yet ill-defined distance between ourselves and them.“ Unser gestörtes Rezeptionsmuster, so Dave Hickey, sorgt für die Irritation, deren Ziel Beecrofts Arbeiten sind. Für Betrachter und Betrachterinnen der Performances mag die Nähe zu halbnackten oder ganz entblößten Modellen ungewöhnlich sein. Für die Modelle selbst mag der Auftrag ebenfalls nicht vollkommen dem entsprechen, was sie aus ihrem Berufsalltag kennen. Die beiden Positionen – diejenige des Betrachtens und diejenige des Ausstellens – werden in Beecrofts Inszenierungen zugespitzt, weichen aber nicht grundlegend von den ihnen normalerweise zugeordneten Verhaltensformen ab.

Reflection sells Dass diese Arbeiten, auch puristisch stilisiert, im Kunstkontext beinahe selbstredend als kritischer Kommentar verstanden werden, hängt mit den Mechanismen des Kunstsystems zusammen: Zur Logik des Neuen, die den Kunstbetrieb dominiert, gesellt sich bereits seit einiger Zeit selbstredend die Voraussetzung, dass das jeweils Vorgeführte reflexiv behandelt werde.²⁰ Zahlreiche weitere Positionen, in denen

Frau-Sein in ähnlich oberflächlicher, aber zugleich Tiefe beanspruchender Weise thematisiert wird, finden sich in der bereits mehrfach erwähnten Publikation *Women Artists*. Dazu zählt etwa auch der österreichische Jungstar Elke Krystufek, die – so der Kurztext in der Publikation – in ihren multimedialen Arbeiten ein „postmodernes Rollenspiel“ vorführe.²¹ Oder auch die iranische Künstlerin Shirin Neshat, die mit ihrer stilisierten Bildsprache ebenfalls Grosses zu leisten ankündigt: „Ich verstehe meine Arbeit als bildlichen Diskurs zum Thema Feminismus und zeitgenössischem Islam - als einen Diskurs, der bestimmte Mythen der Wirklichkeit einer Prüfung unterzieht und zu dem Schluss kommt, dass diese viel komplexer sind als viele von uns gedacht haben.“²² Mit ihren künstlerischen Bekenntnissen zur Frauenfrage haben sich die erwähnten Künstlerinnen innerhalb weniger Jahre in der obersten Etagen der internationalen Kunstszene eingenistet und Karriere gemacht.

Das Label ‚Frau-Sein‘ und seine künstlerische Verarbeitung hat sich auf diese Weise in den letzten Jahren etabliert und popularisiert. Damit einhergehend erfuhr die Thematik nicht selten eine Komplexitätsreduktion und als Konsequenz der Herausbildung eines Etiketts haben sich, so meine ich, Ausschluss- und Einschlusskriterien entwickelt und durchgesetzt. Trotz gegenteiligem Anspruch scheinen mir die vorgestellten Arbeiten vor allem aufzuzeigen, wie oberflächlich und banal Geschlecht im künstlerischen Umfeld mitunter diskutiert wird und dass gerade diese Banalisierung zum Erfolg führte. Die spanische Künstlerin Alicia Framis beispielsweise, eine Künstlerin derselben Generation wie Beecroft, Krystufek und Neshat, hat ebenfalls in vielen ihrer Projekte die ‚Frauenfrage‘ aufgegriffen. Ihre Anerkennung im Kunstmarkt gestaltete sich bis heute aber weit zögerlicher, als diejenige ihrer Zeitgenossinnen, obwohl sie auf grossen Ausstellungen, wie etwa der Biennale Venedig (2003 im holländischen Pavillon vertreten), zu sehen war. Nach wie vor aber existieren kaum Texte, die ihre Arbeiten in den einschlägigen Zeitschriften besprechen.²³ Sie in diesem Zusammenhang aufzugreifen, ist gerade auch darum spannend, weil in ihren Arbeiten die Haut Couture ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. Eine ihrer Arbeiten, die in der spärlichen Literatur besprochen wird, ist das *Anti-Dog Project*, das sie seit mehreren Jahren verfolgt. Medial inszeniert ist es in zugleich Form von Mode, Performance und Installation. Ausgangspunkt der Arbeit ist ein Erlebnis der Künstlerin selbst: Als sie während eines Studienaufenthaltes in Berlin wohnte, wurde sie vor den Skinheads und deren bissigen Hunden im Stadtteil Marzahn gewarnt. Diese misslichen Umstände nicht nur beklagend, hat sich Framis viel mehr dazu entschieden, eine Abendkleid-Kollektion zu entwerfen, die Bissfest und Haute-Couture-verträglich zugleich ist. (Abb. 5). Vorgeführt werden die Roben in unterschiedlichsten Szenarien, so etwa auf der Strasse oder während einer Modeschau, Vorführstätten also, die abgestimmt sind auf Aussage und Zielpublikum.



5 Alicia Framis, Fotografie aus der Werkgruppe Anti-Dog-Project, 2002/03.

Präzise Interventionen, klare Botschaften und den komplexen Rahmenbedingungen Rechnung tragende Vorgehensweise charakterisieren ihre Arbeiten. Darin wird nicht ein überkommenes Bild der Frau beschworen, sondern es werden konkrete Vorschläge für die Erweiterung des weiblichen Bewegungsspielraumes entworfen. Inhaltliche Eindeutigkeit sind Kennzeichen von Framis Arbeiten, in denen Weiblichkeitsklischees nicht vorgeführt, sondern mit emanzipativer Ausrichtung umgearbeitet werden. Mit diesem Ansatz konnte sich Framis bisher nicht an die Weltspitze derjenigen Künstlerinnen katapultieren, die für ihre Auseinandersetzung mit der ‚Frauenfrage‘ bekannt sind.

Für diesen Umstand zeichnet nicht nur die Logik des Kunstmarktes, sondern auch die Kunstgeschichtsschreibung verantwortlich. Und damit ist eine Spezifikation des Kunstbetriebes im Bezug auf die zeitgenössische Kunst zu benennen: Das enge Zusammengehen von Produktion und Rezeption, das sich auch in der Vermarktung von Künstlerinnen und Künstlern zeigt. Die Kunstgeschichte der Gegenwart stellt nicht nur aus distanzierter Position Reflexionen an, sondern schafft mit ihren Überlegungen immer gleichsam auch potentiell vermarktbarere Werte. In der Kunstszene verkauft sich ein vermuteter intellektualisierter Mehrwert zur Realität, den kunstwissenschaftliche Texte nicht selten zur

Verfügung stellen. Mit der Bezeichnung von „Geschlecht als einem Routinebegriff“²⁴ greift Isabelle Graw die Problematik in Bezug auf die hier verhandelte Problematik auf: Das Aufgreifen geschlechtsspezifischer Fragen wird routiniert im kritischen Jargon als Reflexion auf die bestehende Realität interpretiert. Genaue Analysen dessen was zu sehen ist und wie es sich zur abgebildeten oder kommentierten Vorlage verhält, bleiben dabei zumeist aus. Dagegen positionieren sich diejenigen Ansätze im relativen Abseits, die nicht Reflexion vorgeben, sondern Handlung fordern. _____

1 Uta Grosenick (Hrsg.), *Women Artists*, Köln 2001.

2 Die Evaluation der 1989 in der Modern und Contemporary Section des Metropolitan Museum, New York ausgestellten Künstlerinnen ergab einen Anteil von 5%. Ebenfalls stellten die Guerilla Girls bei den Aktdarstellungen mit 85% weiblichen Darstellerinnen eine überwältigende Geschlechterdifferenz fest. Ihr erneutes Aufgreifen derselben Frage im September 2004 führte entgegen den Erwartungen der Gruppe zum erstaunlichen Resultat, dass mit 3% der Anteil der ausgestellten Künstlerinnen zusätzlich verkleinert wurde. Vgl. dazu die Informationen auf der Website der Guerilla Girls: <http://www.guerrillagirls.com/posters/get-nakedupdate.shtml>.

3 Ute Thon, Die Lüge Emanzipation, in: *Art*, August 2005, S. 50-53.

4 Die These von der zentralen Bedeutung der fehlenden Ausbildung bezüglich dem Mangel an ‚grossen Künstlerinnen‘ wurde erstmals von Linda Nochlin in ihrem mittlerweile klassischen Aufsatz *Why have there been no great women artists?* im Jahr 1971 formuliert. Seither ist sie Konsens. Sowohl in der feministischen, als auch der traditionellen Kunstgeschichte. Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists?*, in: *Women, art, and power and other essays*, Hrsg. von Linda Nochlin, London 1988 (1971), S. 145–178 [Erstausgabe: *Why have there been no great women artists?*, in: V. Gornick, B. Moran, *Women in sexist society: Studies in power and powerlessness*, New York 1971.]

5 Die Verabschiedung der –Ismen seitens der kunsthistorischen Methodik zeigt sich exemplarisch in Einführungswerken zur Disziplin. In ihnen sind lediglich Ansätze aufgeführt, die eine kritische historische Positionierung der künstlerischen Produktion vornehmen. Dazu zählen die Hermeneutik, der feministische oder sozialhistorische Ansatz, Überlegungen zur Befund-sicherung oder rezeptionsästhetische und kontextspezifische Perspektiven. Vgl. dazu z.B. Kunstgeschichte. Eine Einführung, hrsg. von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke, Berlin 1988 (3. und erweiterte Auflage).

6 Ute Thon (wie Anm. 3), S. 50–53.

7 Diese Themen sind für die Januar-Ausgabe 2008 im Dezemberheft 2007 angekündigt. Für die „neue Generation von Malerinnen“ wird dabei etwa gefragt,

ob Frauen denn anders malen würden, während im Bezug auf die Impressionistinnen die lückenhafte Rezeption im Kontrast zu derjenigen der männlichen Mitstreiter aufgegriffen wird.

8 *Global Feminism. New Directions in Contemporary Art*, Ausst.-Kat. Brooklyn Museum, New York/Davis Museum and Cultural Center, Massachusetts, 2007, hrsg. von Maura Reilly und Linda Nochlin, London/New York 2007, S. 11.

9 Uta Grosenick (wie Anm. 1), S. 5.

10 Uta Grosenick (wie Anm. 1), S. 14/15.

11 Uta Grosenick (wie Anm. 1), S. 17.

12 So wird Merritt zitiert mit dem Satz: „Meine künstlerischen und sexuellen Erwartungen sind ein und dasselbe.“ Uta Grosenick (wie Anm. 1), S. 351.

13 Stellvertretend für diese Position sei hier Thomas Kelleins Aufsatz *Das Geheimnis der weiblichen Intimität* erwähnt, der im Katalog der von ihm kuratierten monographischen Ausstellung zu Beecroft abgedruckt wurde. Thomas Kellein, *Das Geheimnis der weiblichen Intimität*, in: Vanessa Beecroft, *Fotografien, Filme, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld 2004, S. 6–18.

14 Auf der Website der Künstlerin sind sämtliche Performances unter den Jahren ihrer Aufführung mit Bildmaterial dokumentiert. Vgl. www.vanessabeecroft.com

15 Alle Performances von Vanessa Beecroft sind durchnummeriert. Da dies erst im Verlaufe ihres Schaffens geschah, wurden die frühen Performances im Nachhinein zusätzlich mit einer Nummer versehen. *Lotte im Kampf mit den Bergen* wurde so zudem mit VB 08 betitelt.

16 Viele der Kritiker und Kritikerinnen die wohlwollend über Beecrofts Arbeiten schreiben, greifen die Nacktheit der Models auf und beschreiben sie als für die Auslegung der Arbeiten nebensächlich oder gar irrelevant. Vgl. dazu etwa Thomas Kellein, *Das Geheimnis der weiblichen Intimität*, in: Vanessa Beecroft, *Fotografien, Filme, Zeichnungen* (wie Anm. 3), S. 6–18; David Hickey, *Vanessa Beecrofts Painted Ladies*, in: *Vanessa Beecroft Performances VB 08–36, Ostfildern 2000*; Roberta Smith, *Critic's Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment*, in: *The New York Times*, 6. Mai 1998.

17 Roberta Smith (wie Anm. 16).

18 David Hickey, *Vanessa Beecrofts Painted Ladies*,

in: Vanessa Beecroft Performances (wie Anm. 16).

19 Im Jahr 2005 hat Vanessa Beecroft im Auftrag von Louis Vuitton deren Initialen künstlerisch umgesetzt. Dafür liess sie die Buchstaben von jeweils mehreren nackten und am Boden liegenden Modells nachzeichnen. Im September 2007 klagte der holländische Grafikdesigner Anthon Beeke Beecroft des Plagiates einer seiner, bereits 1970 produzierten Arbeiten mit dem Titel ‚Naked Ladies Alphabet‘ ein. Louis Vuitton und Vanessa Beecroft entschuldigten sich in einer öffentlichen Erklärung beim holländischen Grafiker und vermieden seit dem sämtliche Reproduktionen des Beecroftschen Alphabetes. Vgl. www.vanessabeecroft.com, Konsultation: 10. Januar 2008.

20 Zur Logik des Neuen vgl. Boris Grojs, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992; zum Moment des Reflexiven in der Kunst vgl. z.B. Elke Bippus, *Research in Art – Research on Art. The Crossing of Theory and Practice in Contemporary Art*, in: *A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bologna Process*, hrsg. von Dieter Lesage & Kathrin Busch, Antwerpen 2007, S. 20–27.

21 Raimar Stange, in: Uta Grosenick (wie Anm. 1), S. 293.

22 Shirin Neshat zitiert in: Uta Grosenick (wie Anm. 1), S. 381.

23 Jean-Ernest Joos' Text ‚Faire oeuvre de résistance. À propos des interventions d'Alicia Framis‘ (in: *Parachute*, Nr. 115, Juli-Sept, 2004, S. 48-71), ist der einzige mir bekannte monographische Text, der Framis Arbeiten in kunsthistorischer Manier, also theoretisch fundiert und auf eine These ausgerichtet, in einer entsprechenden Fachzeitschrift bespricht.

24 Isabelle Graw, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen und Künstler des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003, S. 14.