

Barbara U. Schmidt

### **Performativität und subjektive Verantwortung**

Mira Schor, WET. On Painting, Feminism and Art Culture, Duke University Press, Durham und London 1997, £ 14.95

Revisionen und Resümees zur feministischen Kunst und Kunstgeschichte haben zur Zeit Konjunktur. Die Anlässe, eingeschlagene Kurse zu überdenken, sind vielfältig, und kontrovers sind auch die daraus resultierenden Einschätzungen: Während z.B. Jo Anna Isaak große Veränderungen im Betriebssystem Kunst feststellt, die besonders durch feministisch-poststrukturalistische Kritik herbeigeführt wurden<sup>1</sup>, fragt sich Mira Schor, die genau wie Isaak in New York lebt und arbeitet, ob nicht hinter so manchen kritischen Unternehmungen bekannte hegemonale Strukturen fortbestehen.

Ihre Überlegungen veröffentlichte Schor u.a. in ME/A/N/I/N/G, einer Zeitschrift, die sie parallel zu ihrer Tätigkeit als Malerin gemeinsam mit der Künstlerin Susan Bee 1986 gegründet hatte und die 10 Jahre lang, bis Mai 1996, erschien. Essays, die sie dort und an anderen Stellen veröffentlicht hatte, faßt Schor in ihrem Buch WET zusammen zu einer nach wie vor provokanten Anthologie. Provokant sind die Texte vor allem, weil sie dekonstruktive und poststrukturalistische Ansätze in der aktuellen Theorie und Kunst, die auch im Rahmen der feministischen Diskussion anerkannt sind, auf Ambivalenzen und Widersprüche hin befragt.

Daß z.B. der propagierte „Tod des Autors“ das Überleben des autonomen Künstlersubjekts nicht ausschließt, zeigt Schor anhand der Bilder von David Salle und deren zentralen Rezeptionsmustern. Salles inkohärente bildnerische Strategien zeigen laut offizieller Kritikermeinung sein Mißtrauen gegenüber der Malerei, der er nur noch mit Ironie und Parodie begegnet. Schor fragt sich, warum Salles künstlerische Behauptung vom Verlust einer vom Autor intendierten Bedeutung einhergeht mit einer großen Zahl pornografischer Frauenakte, zu denen es keine männlichen Äquivalente gibt. Es gelingt ihr zu zeigen, wie nahtlos hier der Bezug des vermeintlich post-modernen, selbstreflexiven Autors zum Künstlergenie der Moderne ist, dessen Überwindung tradierter Formen und dessen souveräne Beherrschung der Materialien nicht selten in Darstellungen von Frauenakten ihren Ausdruck fanden.<sup>2</sup> In beiden Fällen werden die Mechanismen von Über- und Unterordnung, von Konzept (Geist) und Material (Materie) durch polare Geschlechterstereotypen ausgedrückt und gleichzeitig als kunstimmanent oder performativ und damit außerhalb von gesellschaftlicher Realität aufgefaßt.

Auch wenn Künstlerinnen ihre Aktivität ausschließlich auf den Bereich der Performativität begrenzen, zweifelt Schor daran, daß damit automatisch weiter-

reichende Veränderungen in Gang gesetzt werden. Wenn z.B. Cindy Sherman Konzepte von Identität, Autorschaft, Originalität und Repräsentation als konstruiert und kontingent vorführt, so bleibt es für Schor problematisch, daß damit immer noch die Strukturen beibehalten werden, innerhalb derer sie funktionieren, denn „to use phallogocentric thought against itself by 'miming' it, is to risk being 'recuperated'“ (S. 52). Schor verfolgt nicht die Absicht, selbst hegemoniale Strukturen zu produzieren, indem sie feministisch-ideologische Zensur ausübt oder selbst Patentrezepte liefert. Sie macht vielmehr bewußt, daß die Grenze zwischen kritischer Aufarbeitung und theoretischer Anpassung fließend ist und ständiger Überprüfung und fortgesetzter Diskussion bedarf. In diesem Sinne ist auch ihre Auseinandersetzung mit den Ansätzen anderer KünstlerInnen trotz gelegentlicher Skepsis differenziert und vor allem darauf ausgerichtet, deren Vielschichtigkeit bewußt zu machen, die oft mit der Vereinnahmung durch Mainstream-Diskurse in Vergessenheit gerät. Schors Verfahren läßt sich als eine Art Doppelstrategie beschreiben. In Übereinstimmung mit dekonstruktiven Ansätzen begreift sie vorhandene Systeme als konstruiert, aber sie würde der akzeptierten Behauptung, daß es kein Außerhalb normativer Strukturen gibt, nicht rückhaltlos zustimmen. Damit wird kein Bereich des Vordiskursiven, Authentischen beschworen. Schor geht vielmehr von der Auffassung aus, daß z.B. identitätstiftende Diskurse und symbolische Codes nicht nur Konstruktionen sind, sondern auch Auslassung von Ambivalenzen bedeuten, die es wieder einzuschreiben gilt.<sup>3</sup>

Auch das Verknüpfen widersprüchlicher Diskurse ist eine von Schors kritischen Methoden. So trennt sie z.B. nicht zwischen ihrem feministischen und künstlerischen Engagement, obwohl die Kluft zwischen politischen Ansätzen und der Malerei noch vielfach besteht und komplexe Entstehungsbedingungen hat. In einigen ihrer Essays kritisiert sie, daß, abgesehen von den bekannten – männlichen – Ausnahmen wie Gerhard Richter oder Anselm Kiefer, die Beschäftigung mit Malerei rasch interpretiert wird als Weiterführung von deren ideologischen Implikationen. Schor dreht den Spieß um und zeigt anhand der Arbeiten von Ida Applebroog, daß gerade ein Medium, das so belegt ist mit den Vorstellungen einer kohärenten Ganzheit und einem unmittelbaren Betrachtererlebnis dazu geeignet ist, diese Erwartungen zu ent-täuschen. Darüber hinaus betont sie, wie wichtig es für eine feministische Auseinandersetzung ist, auf der Ebene von Inhalten und Ästhetik auf die misogynen, homophoben und rassistischen Aspekte des modernen Mainstreams in der Malerei hinzuweisen. Interpretation, und damit auch Kunstkritik und -geschichtsschreibung, wird so als abhängig vom jeweiligen rezipierenden Subjekt verstanden, das selbst eingelassen ist in sozio-kulturelle Diskurse. Das Moment der Performativität, das an anderer Stelle verworfen wurde, wird hier wieder aufgegriffen, um zu zeigen, daß Bedeutung fragil, vorläufig und relational ist.

Zweifel am bisher Erreichten, Suche nach produktiver Vieldeutigkeit, feministische Kritik am herrschenden Kanon – auch dem feministischen – und den damit verbundenen Mainstreamdiskursen sind zentrale Aspekte von Schors Essays. Sie zeigt blinde Flecken auf und ist sich gleichzeitig bewußt, wie sehr sie

selbst teilhat an einem System, das diese Ignoranz produziert. Das Scheitern ist damit vorprogrammiert, aber auch die Möglichkeit, selbst Verantwortung zu übernehmen und produktiv und handlungsfähig zu bleiben.

1 Jo Anna Isaak: *Feminism & Contemporary Art*. London/New York 1996.

2 Carol Duncan spricht in diesem Zusammenhang vom „ritual of male transcendence“ und führt aus, „if we see it as organized around male fears, fantasies, and desires, then the quest for spiritual transcendence on the one hand and the obsession with sexualized female body on the other, rather than appearing unrelated or contradictory, can be seen as parts of a larger, psychologically integrated whole.“ (Carol Duncan: *The aesthetics of power: essays in critical art history*. Cambridge/Mass. 1993, S. 192). Siehe auch Griselda Pollock: *Avant-Garde Gambits 1888-1893. Gender and the Colour of Art History*. London 1992, besonders S. 12 ff.

3 Diese Position ist alles andere als neu, aber nach wie vor wenig berücksichtigt durch die eher polarisierende und oft simplifizierende Abgrenzung von essentialistischen und anti-essentialistischen Positionen. So schreibt z.B. Silvia Bovenschen: „Das aktuelle, das gesellschaftskritische Fragen nach der Funktion und der Bedeutung des Weiblichen in der Geschichte wird, wenn es den Ansatz seiner wissenschaftlichen Operationen ausschließlich auf dieser Ebene festmacht, dem Gegenstand seines Interesses nicht gerecht. Auf der Suche nach dem geschichtlichen Einfluß der Frauen läßt sich an den historischen Dokumenten vor allem die Geschichte eines Verschweigens, einer Aussparung, einer Abwesenheit studieren.“ (Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchung zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/M. 1979, S. 10). – Teresa de Lauretis führt aus, „For gender, like the real, is not only the

effect of representation but also its excess, what remains outside discourse as a potential trauma which can rupture or destabilize, if not contained, any representation.“ (Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender*. Bloomington/Ind. 1987, S. 3).