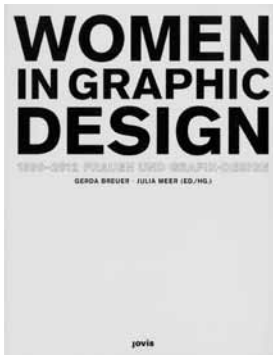


und Komposition wirken jedenfalls altertümlicher als in den übrigen Fragmenten. Als letztes Torheitsbild stellt Büttner das ebenfalls nur über mehrere Kopien bekannte Gemälde „Der Gaukler“ vor. Wie beim „Steinschneiden“ wird darin die Dummheit angegründet, mit der sich viele Menschen betrügen und bestehlen lassen.

Das letzte Kapitel („Interpretationen“) thematisiert die Bedeutung Boschs im 16. Jahrhundert sowie seine zahlreichen Nachahmer, von denen Büttner nur zwei bedeutende Vertreter, einen sehr frühen und sehr späten, bespricht: den Baumeister tätigen Kupferstecher Alaert du Hamel (1449/50–1506/09) und den posthum als zweiten Bosch glorifizierten Pieter Bruegel d.Ä. (1525/30–1569). Abschließend kehrt Büttner zu den schon anfangs kritisierten Projektionen der Kunstgeschichtsschreibung zurück, die ebenso die stilgeschichtlichen Einordnungen Boschs wie auch die höchst spekulativen Erklärungen unverständlicher Bildinhalte betreffen. Nachdrücklich warnt Büttner vor der Versuchung, die Interpretation Boschs einer vorgefassten Meinung gefügig zu machen. Stets solle man das Bildverständnis der Zeitgenossen Boschs vor Augen haben; dieses gehe nämlich „von einer Vieldeutigkeit aus, die allen Versuchen entgegensteht, die Kunstwerke dieser Zeit auf eine Sinnenebene zu reduzieren“. Diese These trifft vielleicht nicht auf alle, aber bestimmt auf die meisten Bilder Boschs zu, die uns in ihren befremdlichen Details unlösbare Rätsel aufgeben.

ERWIN POKORNY

Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien



Gerda Breuer, Julia Meer: Women in Graphic Design 1890–2012/ Frauen und Grafik-Design; Berlin: Jovis 2012; Englisch/Deutsch; 608 S.; 554 f u. s/w Abb.; 42,00 Euro; ISBN 978-3-86859-153-8.

Von Januar bis April dieses Jahres war in der Reihe »Design Positionen« in der Pforzheim Galerie eine Ausstellung von ›the old boys‘ club‹ zu sehen.¹ Auf der zugehörigen Website hieß es: »The old boys‘ club bewegt sich souverän zwischen den tradierten Kategorien von Kunst und Design. Er arbeitet auf so unterschiedlichen Feldern wie Webdesign, Animation, Videoclip, Plakat, Tapete, Textilien, Musik, Illustration und vielem mehr.«² Es gibt nur wenige DesignerInnen, die die Kategorie Geschlecht offensiv thematisieren wie die Französin, die hinter ›the old boys‘ club‹ steht und deren bürgerlicher Name sowie ihr

1 URL: <http://theoldboysclub.org/> (24.9.2013).

2 URL: [http://www.pforzheim.de/veranstaltungsansicht-portalseite.html?tx_jwcalendar_pi1\[eventid\]=13413&tx_jwcalendar_pi1\[uid\]=4140&tx_jwcalendar_pi1\[action\]=singleView&cHash=9c96919bee8b1ac047fe7c8eb10235da](http://www.pforzheim.de/veranstaltungsansicht-portalseite.html?tx_jwcalendar_pi1[eventid]=13413&tx_jwcalendar_pi1[uid]=4140&tx_jwcalendar_pi1[action]=singleView&cHash=9c96919bee8b1ac047fe7c8eb10235da) (24.9.2013).



Barbara Kruger: Untitled (We don't need another hero), 1987. Fotografischer Siebdruck auf Vinyl, 109 10 inches; © Barbara Kruger. Courtesy: Mary Boone Gallery, New York

Geschlecht weder auf der eigenen Website noch in Presstexten erscheint. Namen sind ein Teil der Kommunikation, denn sie sind Zeichen, konnotiert mit Werten und Vorstellungen. Kommunikationsdesign oder die ältere Bezeichnung, Grafik-Design, bedeutet immer ein Hinterfragen und Neugestalten von bestehenden Zeichen und Kategorien. Daher liegt es nahe, dass in der Design-Praxis und speziell im Grafik-Design Rollenzuschreibungen thematisiert werden. Gerade weil DesignerInnen bestehende Geschlechterkonzepte aufnehmen und durch ihre Arbeit, vor allem in der Werbung, mitprägen, ist es wichtig, dass die Frage nach Gender nicht nur in Bezug auf die Rezeption gestellt wird, sondern auch hinsichtlich der Produktion. Denn oft bildet die Gestaltungsgrundlage die eigene Identität, insbesondere wenn die eigene Handschrift und künstlerische Eigenständigkeit angestrebt werden. Es bestehen drei Möglichkeiten mit einem geschichtlichen Blick auf Grafik-Design die Frau in ihrer historischen Erscheinungsform zu untersuchen: erstens die Frau als Objekt der Darstellung, zweitens die Frage nach einer speziell weiblichen Ästhetik (die problematisch sein kann), und drittens Werke und Biografien von Designerinnen. Insbesondere letzterer gehen Gerda Breuer und Julia Meer in ihrer Publikation nach, die aus mehrjährigen Forschungen an der Bergischen Universität Wuppertal hervorging. Während russische Künstlerinnen und Grafikerinnen wie Warwara Stepanowa in ihrer Selbstbezeichnung bewusst die weibliche Endung wegließen und sich wie ihre männlichen Kollegen ›konstruktor‹ (›Konstrukteur‹) nannten, da die weiblichen Berufsbezeichnungen negativ konnotiert waren (Ada Rev S. 110), schafft ›the old boys' club‹ die Hinterfragung der Kategorie Geschlecht ganz humoristisch. Diskussionen über die Frauenquote, den Aufschrei, der um die neu eingeführte Schreibweise ›Professorinnen‹ für beiderlei Geschlechter an der Universität Leipzig durch die Medien ging und die vielen Genderprofessuren an deutschen Hochschulen, die in den letzten Jahren entstanden sind, zeigen, dass das Thema auch ca. 40 Jahre nach der Feminismus-Bewegung und fast ein Jahrhundert nach der Einführung des Frauenwahlrechts in Deutschland, nach wie vor brisant ist und das System der Zweigeschlechtlichkeit mit all seinen Konnotationen eine starke Wirkmacht besitzt.³ Die Verweigerung

³ URL: <http://www.faz.net/aktuell/beruf-chance/campus/neue-schreibweise-nur-noch-professorinnen-an-der-uni-leipzig-12210792.html> (24.9.2013).

einer eindeutigen geschlechtlichen Positionierung von ›the old boys' club‹ wie auch das Vorgehen der russischen Gestalterinnen des Konstruktivismus kann als Dekonstruktion und damit Umsetzung der Theorien von Performativität von Judith Butler, eine der bekanntesten Protagonistinnen der Genderforschung, gesehen werden. Gleichzeitig kann diese Geste aber auch in der Tradition von Künstler- und Grafikerinnen gesehen werden, die sich männliche Pseudonyme zulegte oder ihre Arbeiten nur mit ihren Initialen signierten, um ihr Geschlecht nicht preiszugeben.

Nun mag man sich fragen ob es überhaupt einen Unterschied macht, inwiefern Mann oder Frau hinter der Gestaltung stehen, solange diese gut ist. Aber beschäftigt man sich mit der Berufsrealität von DesignerInnen stellen sich doch Fragen, die einen differenzierten Blick notwendig machen, zum Beispiel, warum sich zwar viele Frauen in Ausbildung und Studium befinden, dagegen aber so gut wie keine in den großen Design-Verbänden wie ADC (Art Directors Club) oder AGI (Alliance Graphique Internationale) vertreten sind. Die Grafikerin Verena Gerlach sagte 2010 in einem Interview mit dem Magazin ›Slanted‹ auf die Frage, warum sie ihr Büro ›Frau Gerlach‹ genannt habe, dass einer der Gründe war, klarzustellen, dass es ihr Büro sei und es keinen ›Herrn Gerlach‹ gebe. Sie habe zuvor immer wieder Anrufe empfangen, bei denen gefragt wurde, ob der Chef zu sprechen sei.⁴

Ausgehend von diesen Fragen eröffnet das Buch ›Women in Graphic Design‹ einen Zugang auf unterschiedlichen Ebenen, ohne dabei den Anspruch zu haben, endgültige Lösungen zu präsentieren. Die Herausgeberinnen sind sich der Festschreibung der bestehenden Kategorien, wie sie unter anderem von Butler kritisiert wurden, bewusst, aber sehen eine Begründung in der Sichtbarmachung der Frauen im Grafik-Design auch darin, dass in anderen Bereichen wie zum Beispiel in der freien Kunst oder dem Produktdesign diese schon lange stattgefunden habe. Es gibt Publikationen die das verbreitete Frauenbild am Bauhaus und der HfG Ulm aufarbeiten, aber der Bereich Grafik-Design wurde bislang ausgespart. Die Autorinnen sehen dies auch in der allgemein wenig stattfindenden bewussten Wahrnehmung des Berufsstandes der Grafik-Designer begründet. Daher zielt das Buch darauf ab, den Kanon der Designgeschichte zu hinterfragen und Frauen, die teilweise sogar zu ihren Lebzeiten erfolgreich waren, aber in Vergessenheit gerieten, eine geschichtliche Bühne zu geben. So lässt sich der von Bettina Richter in ihrem Essay ›Plakatgestalterinnen – Eine Spurensuche‹ zuletzt genannte Wunsch, dass Plakatgestalterinnen nicht isoliert betrachtet werden, sondern ihren Platz in der Plakatgeschichte neben ihren männlichen Kollegen finden sollten, auf alle Grafik-Disziplinen und das ganze Buch erweitern. (S. 48–65)

›Women in Graphic Design‹ ist in vier Bereiche gegliedert. Nach dem Grußwort der Gleichstellungsbeauftragten der Bergischen Universität Wuppertal, Christel Hornstein, sowie dem Vorwort und der Einleitung der Herausgeberinnen, die betonen, dass es sich nicht um eine repräsentative Übersicht, sondern eine Grundlage für weitere Forschung handeln soll, wird im ersten Teil in mehreren Essays vor allem his-

4 Julia Kahl im Interview mit Verena Gerlach Slanted 12. Beat that if you can! Women, Typography, Graphic Design, Hg: Magma Brand Design GmbH & Co. KG, Karlsruhe 2010, S. 103.

torisch die Position der Frau im Verhältnis zu Design ausgelotet. Danach folgt ein Teil mit Interviews aktueller Gestalterinnen. Unter der Kategorie »Dokumente/Documents« werden schon veröffentlichte programmatische Texte abgedruckt. Das Buch wird abgerundet durch den letzten Teil, der mit Kurzbiografien von Gestalterinnen auf ca. 200 Seiten des insgesamt etwas mehr als 600 Seiten starken Buches aufwartet. Angelegt in Deutsch und Englisch, zielt es auf Leser, die beider Sprachen mächtig sind, da manche Artikel nur in Englisch abgedruckt und die deutschen Artikel nur in einem englischen Abstract zusammengefasst wurden. Vor allem die Texte im Kapitel »Documents« sind in der jeweiligen Originalsprache verfasst. Durchmischt ist der ganze Band mit farbigen Abbildungen von grafischen Gestaltungsarbeiten der vorgestellten Frauen. Die Herausgeberinnen wollten gutes Design zeigen, das aber nicht auf eine weibliche Ästhetik reduziert werden kann und soll. Besonders im letzten Teil des Buches erweist sich diese Begleitung der Texte mit viel Bildmaterial und die Verweise innerhalb der Texte auf die Bilder der Gestalterinnen und ihre Kurzbiografien als äußerst angenehm. Irritierend ist jedoch, warum zum Beispiel das Interview mit Susanne Dechant nicht im Interview-Teil sondern bei den Essays verortet ist.

Eine der Stärken des Buches liegt in der umfangreichen Recherchearbeit zu den Frauen im grafischen Gewerbe vor 1970. Hier geben besonders die folgenden Aufsätze Einblick: Bettina Richter über Plakatgestalterinnen, Patrick Rössler über die Art-Direktorin Irmgard Sörensen-Popitz und Ute Brüning über die Plakatgestalterin Dore Mänkemeyer-Corty, die es zwar zu internationaler Anerkennung brachte, aber heute fast nicht mehr bekannt ist sowie die Schriftgestalterin und Typografin Anna Simons. Des Weiteren belegen die Kurzbiografien die große Anzahl an zu Unrecht vergessenen Gestalterinnen. Auch der Artikel »Gender und Kreativität – Zur Professionalisierung des Berufs der Grafik-Designerinnen in der Moderne« von Gerda Breuer, die seit 1995 an der Bergischen Universität Wuppertal Professorin für Kunst- und Designgeschichte ist, bietet einen interessanten Einblick in die Arbeitsbedingungen von Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. So wird unter anderem thematisiert, dass in allen großen Design-Verbänden wie zum Beispiel dem Werkbund, aber auch an Hochschulen, Frauen lange Zeit nicht vertreten waren. Breuer sieht diese noch heute bestehende Ungleichheit unter anderem in der zu Beginn des Faches Grafik-Design bestehenden Teilung begründet. So waren für die ›hohe‹ Kunst, die an Akademien vermittelt wurde, bis 1918 in Deutschland nur Männer zugelassen, während die ›niedere‹ Kunst im Bereich der Dekoration und des Kunsthandwerks an Kunstgewerbeschulen auch von Frauen studiert werden durfte. Diese Teilung spiegelt sich sogar am bereits 1919 eigentlich für sein fortschrittliches Frauenbild bekannten Bauhaus wider. Obwohl das Bauhaus für die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Künstler und Handwerker stand, wurden die meisten Frauen in den handwerklichen Bereich der Weberei gedrängt.

Mit dem Beitrag von Sabine Bartelsheim »Schrift-Bild – Bild-Text Relationen im Werk zeitgenössischer Künstlerinnen« wird ein ganz anderer Aspekt des Designs aus weiblicher Perspektive angeschnitten, nämlich die Grenze zwischen sogenannter ›angewandter‹ und ›freier‹ Kunst. Sheila Levrant de Bretteville geht in ihrem Artikel »Some Aspects of Design from the perspective of a woman Designer« von 1973 auch

den geschlechterspezifischen Darstellungsformen in den Medien nach. (310–317). Hier wirft sie den Medien eine zu grobe Vereinfachung vor und plädiert dafür, allen Individuen die Entwicklung in allen Bereichen zu ermöglichen und zwar durch Design, das dem Betrachter mehr abverlangt und ihn stärker mit einbezieht. Doch auch sie bleibt dem traditionellen Bild von Geschlechtereigenschaften verhaftet, wenn sie mit ihren Studenten über »Frauenthemen« wie Menstruation spricht und Rückschlüsse zieht, dass eine partizipatorische Designpraxis mehr zu einer ›Frauenwelt‹ passe. Dabei zieht sie Vergleiche zum gemeinsamen Arbeiten an einem Quilt, da die Patchwork-Arbeit an solch einer Zierdecke vorwiegend unter Frauen aufgeteilt würde. Daran wird deutlich, wie stark die Feminismus-Bewegung in den 1970er Jahren an der Festigung der bestehenden Kategorien beteiligt war. Derartige Psychologisierungen sind damit selbst ein Kind ihrer Zeit, mindern aber nicht die Wichtigkeit des Textes, die vor allem im Appell an andere Designer liegt, sich der gesellschaftlichen Verantwortung bewusst zu sein.

Betrachtet man nur das Inhaltsverzeichnis, so besitzen schon manche der Titel des Interview-Teils Aussagecharakter: »Paula Scher – I am an individual – not a ›model‹«, »Tina Roth Eisenberg – Ich habe immer das gemacht, was ich für richtig hielt.«, »Judith Grieshaber – Gute Gestaltung ist nicht männlich oder weiblich.« Schon hier wird deutlich, dass auch den Positionen Raum gegeben wird, die sich mit der Reduzierung auf Geschlechterkategorien schwer tun, wie auch Paula Scher in ihrem offenen Brief 1993 deutlich macht: »The thing of it is, I never set out to be the only woman blah-blah. I set out to be a designer. [...] I haven't ›broken‹ into boys' clubs. I am merely following the path of a life in design at a time when doors are opening for women, not merely because they are women, but because they are successfully following that path.« (320) Die subjektive Sicht von heutigen Gestalterinnen erweitert den historischen Teil um aktuelle Fragen der Berufsorganisation und dem Selbstverständnis ihres Schaffens in Korrelation zu ihrem Umfeld. Ein Pluspunkt ist, dass die Interviewten unterschiedlichen Generationen angehören. Dies wirkt sich auf die Sensibilisierung gegenüber feministischer Theorien aus und es wird ein breites Spektrum an Meinungen abgedeckt.

In einem Interview mit der Internetplattform »Designerinnen Forum« stellte die Herausgeberin Julia Meer fest, dass sie sich vor Beginn des Buchprojekts gleichberechtigt fühlte und erst danach für Geschlechterungleichheiten in ihrem Arbeitsalltag sensibilisiert war. Im Vorwort wird deutlich, dass diese Haltung sich auch in der Einstellung vieler Design-Studentinnen und jungen Designerinnen widerspiegelt. Daraus ergibt sich die Wichtigkeit, die Kategorie Geschlecht nicht separat zu untersuchen sondern wie die Volkskundlerin Silke Götsch propagiert, das »Verhältnis der Kategorie ›Geschlecht‹ zu anderen Gesellschaft strukturierenden Merkmalen wie Schicht- oder Klassenzugehörigkeit, Ethnizität, Rasse, Macht und Hierarchie [zu untersuchen]. Denn Geschlecht ist zwar ein fundamentales Kriterium gesellschaftlicher Ordnung, aber es darf nicht als primär gedacht und damit verabsolutiert werden. Sie alle sind miteinander verwoben, konstituieren sich gegenseitig und bestimmen gesellschaftliche Positionierungen, beziehungsweise werden benutzt, um gesellschaft-

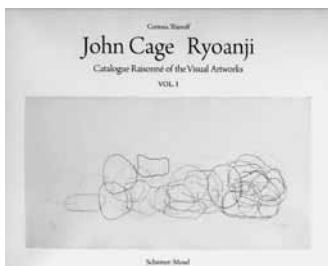
liche Ungleichheiten festzuschreiben und zu legitimieren.«⁵ So nimmt das Buch auch Stellung zu den oft prekären Lebenssituationen von Grafik-DesignerInnen und stellt Fragen, inwieweit sich die Kategorie Geschlecht hier ebenfalls niederschlägt. Inwiefern sind Frauen von der ökonomischen Unsicherheit der Kreativbranche stärker betroffen? Wie ist das Verhältnis von ökonomischem und symbolischem Kapital?

Auch wenn sich eine Lösung für eine bessere Umsetzung von Gleichberechtigung schwer finden lässt, ist ein Bewusstwerden der Ungleichheiten, vor allem in den alltäglichen kleinen Bereichen ein erster Schritt und zum Nachdenken hierüber kann das Buch anregen.⁶ Der Verkaufserfolg des Buches zeigt, dass die Sichtbarmachung von Frauen nach wie vor Aktualität hat. Trotzdem wird durch die Aufarbeitung der Geschlechter-Dichotomie die Frage aufgeworfen, wann diese im Alltag als Maßstab herangezogen werden muss, und in diesem Sinne lässt sich die Frage, die Sheila Levant de Bretteville ihren Studenten stellt, nur wiederholen: »Is your language rich enough to find other ways to describe what you are looking at, rather than to have to use gender as a referent?« (187).⁷

ANNE-KATRIN KOCH

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

-
- 5 Silke Götsch: Geschlechterforschung und historische Volkskultur. Zur Re-Konstruktion frühneuzeitlicher Lebenswelten von Männern und Frauen, In: Christel Kühle-Hezinger, Martin Scharfe, Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. Christel Kühle-Hezinger, Martin Scharfe, Rolf Wilhelm Brednich (Hg.) Münster, New York, München, Berlin 1997, S. 6.
- 6 URL: [http://nl2012.designerinnen-forum.org/index.php?id=758\(24.9.2013\)](http://nl2012.designerinnen-forum.org/index.php?id=758(24.9.2013)).
- 7 Auf dieses Zitat verweist Susanne Duchant auf die Frage, ob es weibliche Schriften gibt. S. 187.



Thierolf, Corinna (Hg.): John Cage. Ryoanji [Catalogue Raisonné of the Visual Artworks, Bd. 1]. München: Schirmer/Mosel 2013. 240 S., 23 Abb., 143 Tritone-Tafeln. ISBN 978-3-8296-0625-7. EUR 98,00.

Soll man einen Komponisten des 20. Jahrhunderts nennen, der sich auch bildkünstlerisch betätigt hat, wird man vermutlich zuerst an Arnold Schönberg denken. Es war der Maler Wassily Kandinsky, der sich bereits 1911 von den Bildern des Wiener Musikers begeistert zeigte (er sah in ihr eine neuartige Form der Realistik, eine Art „Phantastik“) und dafür sorgte, dass drei von ihnen 1911/12 in der ersten Ausstellung des *Blauen Reiters* in München gezeigt und zwei im Almanach *Der Blaue Reiter* (1912) abgebildet wurden, und darüber hinaus noch im gleichen Jahr in einem dem Komponisten gewidmeten Sammelband einen eigenen Text über die Bilder Schönbergs verfasste. Weniger begeistert war dagegen August Macke, der nach dem