

Annette Tietenberg

Zum Umgang mit Fragen der Geschlechterdifferenz in der Kunstkritik

Wenn ich recht verstehe, so bin ich eingeladen worden, Argumentations- und Handlungsmuster vorzustellen, die im Bereich der Kunstkritik dienlich sind, um Fragen der Geschlechterdifferenz thematisieren zu können. Aufgrund meiner jahrelangen Erfahrungen mit Tageszeitungen wie dem Berliner Tagesspiegel, der Neuen Zürcher Zeitung und vor allem der Frankfurter Allgemeinen Zeitung kann ich natürlich einiges aus der Praxis berichten. Aber um es gleich vorwegzuschicken: Ich bin keine Partisanin, sondern freie Mitarbeiterin und als Unternehmerin darauf angewiesen, meine Themen ›an den Mann‹, also an den Redakteur – seltener auch an die Redakteurin – zu bringen. Dabei ist festzustellen, daß es keineswegs schwieriger ist, ein Thema, das Fragen der Geschlechterdifferenz reflektiert, zu ›verkaufen‹ als etwa einen Artikel loszuschlagen, der sich Konzept Kunst, Minimal Art oder ephemeren Kunstformen wie Performances, Land Art oder Interventionen im nicht-institutionellen Raum widmet. All dies zählt allenfalls zur Peripherie des Feuilletons, während Themen von tagespolitischer Relevanz wie die Debatte um die Neue Wache, um das sogenannte Holocaust-Mahnmal oder um die Einflußnahme privater Sammler und Sponsoren auf die Konzeption staatlicher Museen redaktionsintern die größte Bedeutung beigemessen wird. Auf die Plazierung eines Artikels innerhalb der

Zeitung, auf Bebilderung und Überschrift sowie redaktionelle Kürzungen des Textes habe ich als freie Autorin keinen Einfluß. Ich kann lediglich Vorschläge machen, bin aber bei den täglichen Redaktionskonferenzen nicht anwesend. Als Hospitantin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung habe ich jedoch den Eindruck gewonnen, daß innerhalb der Feuilletonredaktion der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, wo am Frankfurter Produktionsort gegenwärtig drei Redakteurinnen und dreißig Redakteure tätig sind, Fragen der Geschlechterdifferenz kaum diskutiert werden. Der Stellenwert, der diesen Themen aus Sicht der Redaktion zukommt, läßt sich leicht an der Anzahl, der Plazierung, der Größe und Bebilderung von Artikeln ablesen, die sich mit Werken und Produktionsbedingungen von Künstlerinnen, mit traditionell weiblichen Räumen und Kleidung oder mit den Mythen von Weiblichkeit befassen. Statt über die Schwierigkeiten der journalistischen Tätigkeit zu lamentieren, möchte ich dieses Forum lieber dazu nutzen, die Rahmenbedingungen von Kunstkritik näher zu beleuchten.

Zunächst wäre hier die am Journalismus ausgerichtete Kunstkritik zu nennen, deren Aufgabe darin besteht, in verkürzter Form weiterzugeben, was Künstlerinnen und Künstler, Galeristinnen und Galeristen, Kustoden oder freie Kuratorinnen und Kuratoren bereits an anderer Stelle formuliert haben. Zentrales Anliegen dieser Textsorte ist also weniger die Kritik als vielmehr die Vermittlung und Ankündigung eines aktuellen Ereignisses. Wer sich in diesem Bereich bewegt, der bedient sich vor allem der Perspektiven und der Begriffe, die in Katalogen oder Presseerklärungen zur Weiterverwertung angeboten werden. Diese Textsorte, die auf dem Verfahren des Recyclings beruht, findet sich in lokalen und überregionalen Tageszeitungen, vor allem aber in Wochen- oder Monatsmagazinen wie ART, Artis, neue bildende Kunst, Der Spiegel und Focus. Im Vordergrund steht das mediale Ereignis, nicht etwa die Wahrnehmung von Kunst, die ja per se an eine subjektive Sicht der Dinge und an die Fähigkeit der Selbstreflexion gebunden ist. Daß es bei der hier erwähnten Textsorte kaum auf die Wahrnehmung von Kunst ankommt, bestätigt nicht zuletzt die quantitative Zunahme der ›Vorberichte‹, wobei es sich um eine Gattung handelt, die sich besonders in Magazinen großer Beliebtheit erfreut. Der Journalist oder die Journalistin erspart sich die Mühen der Reise und die Unbequemlichkeit eines Ausstellungsbesuchs, indem er oder sie zu Hause oder im Büro bequem am Schreibtisch sitzend die Presseerklärung zusammenfaßt und Bildvorlagen aussucht, die sich als ›eyecatcher‹ eignen. Der Artikel erscheint ›termingerecht‹, das heißt, parallel zur Ausstellungseröffnung und zur Anzeigenschaltung.

Dieser Textsorte in jeder Hinsicht diametral gegenüber steht die akademisch orientierte Kunstkritik, die sich eines festen Kanons begrifflicher Standards bedient und aus der Kenntnis des Historischen argumentiert. Sie richtet sich hauptsächlich an ein Fachpublikum: an Professoren und Professorinnen, an Assistenten und Assistentinnen, an Museumspersonal oder Vertreter der Denkmalpflege. Entsprechende Publikumsorgane sind die Kunstchronik, die Zeitschrift für Kunstgeschichte, das Art Bulletin oder die Zeitschrift für Deutsche Kunst und Denkmalpflege. Wer hier veröffentlicht, bewegt sich innerhalb eines festen Rahmens; er kann auf Fachvokabular zurückgreifen und sich innerhalb eines Fachdiskurses positionieren. Dies hat jedoch zur Folge, daß Phänomene, die methodisch und begrifflich noch nicht austariert sind, kaum Erwähnung finden. Oder um es anders auszudrücken: Die akademisch orientierte Kritik ›er-findet‹ für zeitgenössische Kunst und Architektur keine

Begriffe. Ein weiteres Manko stellt die extreme zeitliche Verzögerung dar, mit der die akademisch orientierte Kunstkritik operiert. Oft vergehen Jahre, bis Publikationen und Ausstellungen oder die veränderten Vorzeichen künstlerischer Praktiken überhaupt Erwähnung finden. Als ein willkürlich herausgegriffenes Beispiel möchte ich hier eine Rezension nennen, die im April-Heft der Kunstchronik des Jahres 1995 unter der Überschrift »Neuere Publikationen zur bolognesischen Quadraturalmalerei« zwei Bücher vorstellt, die 1991 und 1992 erschienen sind. Zwischen dem Erscheinungsdatum der Publikationen und dem Abdruck der Rezension liegen also drei bis vier Jahre.

Die beiden zuvor skizzierten Formen der Kunstkritik ließen sich demnach als reaktiv bezeichnen. Sie reagieren auf Vorhandenes – seien es Ausstellungen oder Publikationen – und erfüllen zuverlässig die Ansprüche ihrer Leserschaft; sie schlagen selten eine neue Lesart vor, bevorzugen keine spezifische Methode oder Forschungsperspektive, lösen selten Irritationen aus. Nehmen wir also als letztes noch eine Form der Kunstkritik in den Blick, die sich progressiv und ideologiekritisch gibt. Die methodisch reflektierte, theoretisch fundierte Kunstkritik, wie sie beispielsweise in den Texten zur Kunst, in der amerikanischen Zeitschrift *October* oder auch in den kritischen Berichten zu finden ist. Diese Kritik orientiert sich oftmals an den Wünschen einer bestimmten »Community«, bedient sich eines modischen Fachvokabulars oder stülpt eine Theorie, die beispielsweise im Bereich der Literaturwissenschaft entwickelt worden ist, über ein künstlerisches Werk. Schlagworte wie Ikonologie, Kontextforschung oder auch Gender Studies werden gezielt eingesetzt, um die Zugehörigkeit des Autors oder der Autorin zu einer Forschergruppe kenntlich zu machen oder um das Interesse an der Mitgliedschaft in einem solchen Club zu signalisieren. Diese Form der Kritik ließe sich demnach als strategisch charakterisieren, das heißt, die publizistische Tätigkeit steht im Dienst einer Kontakt- und Jobbörse.

Aus ökonomischer Sicht betrachtet, ist festzustellen, daß die journalistisch orientierte Kritik als professionelle Tätigkeit bewertet und auch entsprechend honoriert wird. Dem Redakteur und der Redakteurin steht ein Gehalt zu, der freie Mitarbeiter erhält ein zuvor vereinbartes Zeilenhonorar. Die akademisch orientierte sowie die theoretisch fundierte Kritik hingegen werden in den allermeisten Fällen vom Autor oder der Autorin kostenlos erstellt. Der Hoffnungsschimmer auf eine künftige wissenschaftliche Karriere ist oft Honorar genug, oder aber die Publikation wird als Teil der von anderer Seite vergüteten wissenschaftlichen Arbeit angesehen.

Fragen wir also nach den Argumentations- und Handlungsmustern, mit deren Hilfe Fragen der Geschlechterdifferenz in der Kunstkritik verankert werden können, so müssen wir bedenken, innerhalb welchen Feldes von Kunstkritik wir uns bewegen. Kehren wir zu dem zuvor vorgestellten Schema zurück, so ließe sich behaupten, in die der Aktualität verpflichteten, journalistisch ausgerichteten Kunstkritik, die wir getrost Berichterstattung nennen dürfen, können Fragen der Geschlechterdifferenz nur dann einfließen, wenn eine soeben eröffnete Ausstellung oder eine vor kurzem erschienene Publikation eben jene Fragen bereits aufwirft. Da ein solcher Text vorrangig die Aufgabe hat, das Vorformulierte zu wiederholen, kann der Autor oder die Autorin Fragen der Geschlechterdifferenz nur am Rande erwähnen, jedoch nicht zum Schwerpunkt des Artikels machen. Von der akademisch orientierten Kritik, wie ich sie oben skizziert habe, werden Fragen der Geschlechterdifferenz bis

heute heldenhaft ignoriert oder zumindest marginalisiert, während sie im Bereich der aus theoretischen Überlegungen heraus entwickelten Kunstkritik nahezu unerlässlich sind: Sie stellen dort nämlich ein eigenes Forschungsfeld dar, auf das es sich inzwischen zu spezialisieren lohnt.

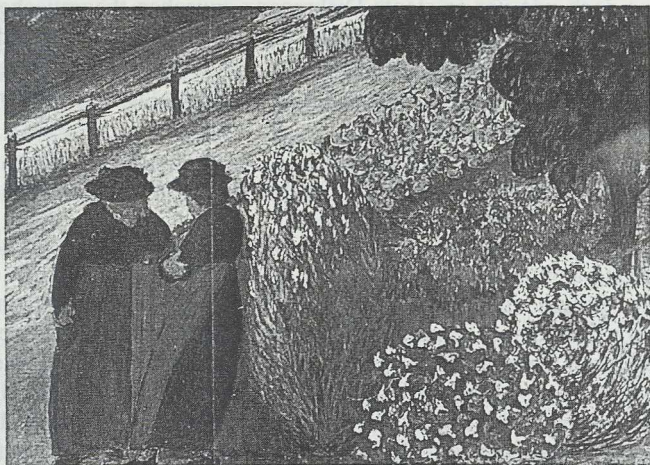
Wie durchlässig aber sind die verschiedenen Bereiche der Kunstkritik? Welche Möglichkeiten der Vernetzung gibt es? Lassen sich Fachdiskurse auch in populären Medien führen? Und wie sehen die Reaktionen einer mehr oder weniger anonymen Leserschaft aus? Um noch einmal auf meine Erfahrungen mit dem Medium einer weitverbreiteten Tageszeitung zurückzukommen: Die in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung veröffentlichten Artikel, die von ihrer Thematik und ihrer Perspektive her der feministischen Kunstwissenschaft verpflichtet sind, stoßen sowohl intern als auch extern auf wenig Resonanz. So stellte mein Artikel »Der Künstler ist immer der Gärtner«, der sich der Ausstellung »Im Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne« im Sprengel-Museum Hannover widmete, Rezeptionsmuster, Disziplinierungsmaßnahmen der rivalisierenden Lebenspartner, Ausbildungssituation sowie Arbeitsbedingungen der vorgestellten Künstlerinnen – darunter auch Paula Modersohn-Becker – in den Mittelpunkt der Analyse. Die Kritik erschien am 23. Januar 1997 in der FAZ und provozierte weder einen Leserbrief noch einen Telefonanruf. Ein halbes Jahr später verfaßte Renate Schostack einen Text zur Retrospektive von Paula Modersohn-Becker im Münchner Lenbach-Haus, der unter der Überschrift »Animalische Wucht und sanftes Vibrieren« am 29. Juli in der FAZ veröffentlicht wurde und folgendermaßen beginnt:

Der Künstler ist immer der Gärtner

Jedes Heldenepos braucht Statisten: Wegbereiterinnen der Moderne im Sprengel-Museum in Hannover

Avantgarde, so scheint es, war stets Männer Sache. Nicht von ungefähr ist der Terminus der strategischen Kriegführung milieulich und bezeichnet die militärische Vorhut, die sich wagemutig in fremdes Terrain begibt. Schenkt man den populären Entwicklungsgeschichten der Moderne Glauben, die nach dem Muster der heroischen Erzählung geschrieben sind, so kämpfen van Gogh, Picasso, Mondrian und Klee Seite an Seite um des künstlerischen Fortschritts willen für den Sieg neuer Ideen und die Durchsetzung aktueller Stilrichtungen. Kein Wunder, daß Frauen in einem solchen Heldenepos allenfalls als Statistinnen mitwirken dürfen. Eine Ausstellung im Sprengel-Museum Hannover will uns nun eines Besseren belehren. Künstlerinnen, so lautet die These der Kuratoren Ulrich Krempel und Susanne Meyer-Büser, spielten eine maßgebliche Rolle beim Triumpzug der Moderne, doch wurden ihre Werke zu selten gezeigt, ihre Leistungen nicht in ausreichendem Maße gewürdigt. Eine Revision tue daher not. Was liegt da näher, als unter dem beschwingten Motto »Garten der Frauen« – der Titel geht auf ein Gemälde von Marianne Werehkin zurück – rund hundert Werke von sieben Künstlerinnen zu versammeln, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts mit verwegener Farb- und Formexperimenten die bildkünstlerische Sprache revolutionierten.

Wer würde angesichts der tonigen Heidelandschaften und staturischen Frauenportraits leugnen wollen, daß Paula Modersohn-Becker selbstbewußt mit den akademischen Regeln ihrer Zeit brach? Auf der Suche nach dem Originären und Archaischen in der Kunst verzichtet sie einseitig in Worpswede und Paris arbeitende Malerin auf perspektivische Tiefenräumlichkeit, betont die Fläche der Leinwand und verleiht ihren Bildestatuen in der ersuchten Ein-



Wie Marianne Werehkin den »Garten der Frauen« sah (Gouache, um 1910)

Foto Katalog

Strahlkraft des Koloritis Bossis Werken weit überlegen sind die Gemälde Marianne

autonomen, schöpferischen Künstler stets das Klischee der reproduktiv nachahmenden

Katalog diese Thematik anspricht, haben die Kuratoren der Ausstellung »Garten der Frauen« davon keine Konsequenzen gezogen.

Zeitungsartikel von Annette Tietenberg: Der Künstler ist immer der Gärtner. Jedes Heldenepos braucht Statisten: Wegbereiterinnen der Moderne im Sprengel-Museum in Hannover, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. Januar 1997

»Sie malte so, wie man es sich traditionell von einem Mann dachte: mit großem Zugriff auf die Gegenstände. Ihr Mann, Otto Modersohn, Schöpfer naturlyrischer, vom Jugendstil geprägter Landschaften, malte, wie man es sich traditionell von einer Frau vorstellte: weich, stimmungsvoll, mit einem Sinn für das Atmosphärische. Als die anderen Künstler in Deutschland den Aufbruch in die Moderne wagten, legte sie sich nieder, mit einunddreißig Jahren, und starb, weil sie eine Frau war. Ein Jahr zuvor, 1906 in Paris, hatte sie sich von ihrem Mann trennen wollen. Sie tat es nicht. Paula Modersohn-Becker starb an den Komplikationen nach der Geburt ihres Kindes.«

Dieses Beispiel zeigt, daß zwei voneinander losgelöste, gänzlich unbeeinflusste Diskurse im Feuilleton derselben Tageszeitung nebeneinander herlaufen. Es zeigt aber auch, daß seitens der Redaktion der Frankfurter Allgemeinen Zeitung weder der eine noch der andere Diskurs unterdrückt wird. Es ist also durchaus möglich, Positionen feministischer Kunstwissenschaft in populäre Medien einzuschleusen, doch um den Preis ihrer Marginalisierung.