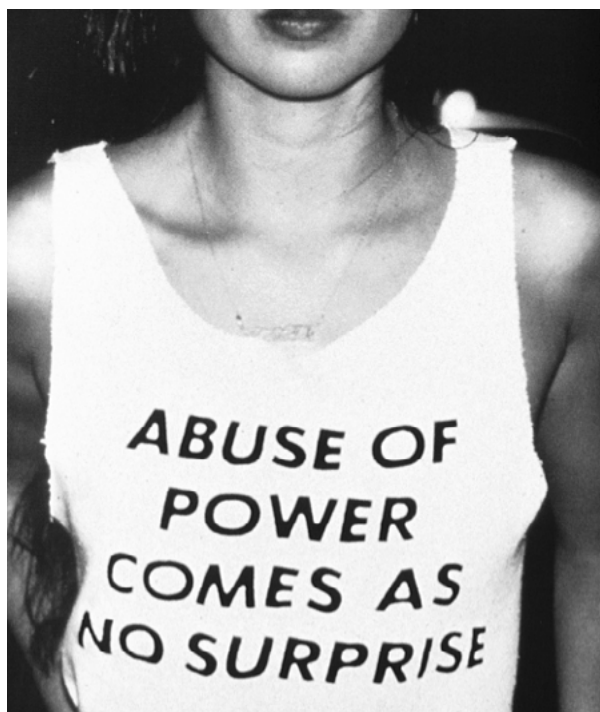


Nachdem das von der afro-amerikanischen Aktivistin Tarana Burke 2006 eingeführte Hashtag *#MeToo* im Herbst 2017 im Zuge des Skandals um Hollywood-Produzent Harvey Weinstein und des Aufrufs der Schauspielerin Alyssa Milano in sozialen Netzwerken viral gegangen war, erreichte das Thema bald auch das Feld der bildenden Künste.² Schon Ende Oktober 2017 entstand in Reaktion auf die Vorwürfe sexuellen Fehlverhaltens gegen *Artforum*-Mitherausgeber Knight Landesman das Hashtag *#NotSurprised*, unter dem ein Künstlerinnen-Kollektiv um Cindy Sherman, Barbara Kruger und Coco Fusco einen offenen Brief verbreitete. Darin forderten sie die Offenlegung und Beseitigung jener Strukturen im Kunstfeld, die sexualisierten Machtmissbrauch begünstigten, tolerierten oder gar sanktionierten.³ Der Titel des Aufrufs ist Jenny Holzers *Truisms*-Arbeit *Abuse of Power Comes as No Surprise* von 1977–79 entlehnt (Abb. 1), womit die systemische Dimension der unter *#MeToo* sichtbar gewordenen Einzelfälle aufgerufen werden sollte. Dahinter steht die Annahme, dass jenseits der gesamtgesellschaftlichen Problematik im Kunstfeld spezifische Mechanismen greifen, die nach einer gesonderten Analyse verlangen.

Hierzu zählt zum einen der seit der Frühen Neuzeit fortwirkende Geniebegriff, der Genius und künstlerische Autonomie gerade qua Grenzüberschreitung, verstanden als emanzipatorische Befreiungsleistung, definiert. So wurde Übergriffigkeit – bis hin zum Verbrechen – seitens des Künstlergenies akzeptiert, zum Teil sogar eingefordert oder instrumentalisiert, sei es zu Gunsten künstlerischer Ausnahmeleistungen, als tragendes Element absolutistischer Herrschaft oder als dynamisierend-avantgardistischer Gegenentwurf zum bürgerlichen Establishment.⁴ Problematisch wird dies allerdings insbesondere dann, wenn strukturell immer wieder bestimmte gesellschaftliche Gruppen unter der Grenzüberschreitung leiden, zumal wenn sich diese der juristischen Aufklärung tendenziell entzieht, wie im Falle sexualisierter Gewalt. Dennoch gilt es mit Coco Fusco zu hinterfragen, ob das «Bad Boy»-Image des «Künstlergenies» als Voraussetzung für Übergriffe im Kunstfeld so bedeutend ist wie schlichtweg materialistische Faktoren. So weist Fusco auf die prekäre finanzielle Lage vieler Studierender und Kunstschaffender hin, die sich auf unheilsame Weise mit hohem Konkurrenzdruck, schlechten Berufsaussichten und einer unmittelbaren Abhängigkeit von wohlhabenden Sammler*innen bzw. namhaften Professor*innen verbinde, die sich in einem Graubereich zwischen öffentlich und privat abspiele, in dem nicht zuletzt mit Eros gehandelt werde.⁵ Diese Faktoren tragen Fusco zufolge zu einem Umfeld bei, in dem trotz – oder gerade wegen – eines nach außen hin progressiven Anspruchs sexuelle Belästigung und Ausbeutung zum Alltag gehören.

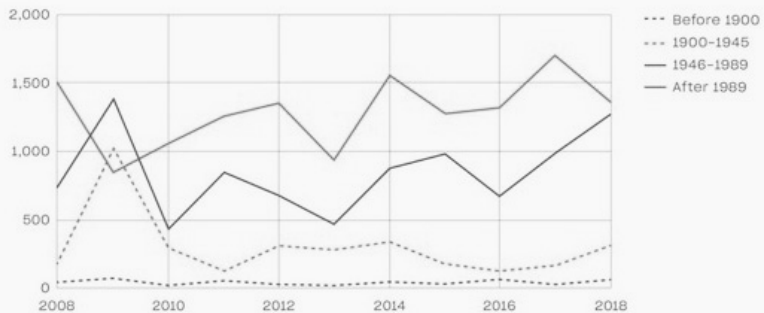
Dass der Mythos des Genius – obwohl bereits 1914 von der Kunsthistorikerin Lu Märten einer marxistisch-feministischen Kritik unterzogen und 1918 von Edgar



1 Jenny Holzer, «Abuse of Power Comes as No Surprise», Text aus *Truisms* (1977–79), T-Shirt, 1983, Modell: Lady Pink

Zilsel in *Die Geniereligion* dekonstruiert – noch immer sein sexistisches Unwesen im Kunstfeld treibt, legt jedoch die im September 2019 erschienene Studie von *artnet News* und *In Other Words* zur Repräsentanz von Künstlerinnen in Museen und auf dem Kunstmarkt nahe.⁶ Sie brachte die erschreckende Erkenntnis, dass trotz der Vielzahl erfolgreicher Einzelausstellungen, mit denen Künstlerinnen in den letzten zwei Jahren medienwirksam bedacht wurden – darunter Anni Albers in Düsseldorf und London, Hilma af Klint in New York, Lotte Laserstein in Frankfurt am Main und Berlin oder Lee Krasner und Hannah Ryggen ebenfalls in Frankfurt –, die Höchstzahl musealer Erwerbungen der Werke von Künstlerinnen vor zehn Jahren erreicht war und seitdem in der Summe rückläufig ist (Abb. 2).⁷ In krassem Gegensatz zu der Tatsache, dass die Ausstellung *Hilma af Klint: Paintings for the Future* am Guggenheim in New York 2018–2019 den Besucher*innenrekord des Museums brach und in Einlösung des titelgebenden Versprechens ein beispiellos junges Publikum anzog, entfielen in den letzten zehn Jahren nur 11 % der Ankäufe und 14 % der Ausstellungen in den großen US-amerikanischen Museen auf Werke von Künstlerinnen, wobei Sammlungen der Moderne und Gegenwart zum Teil noch schlechter abschnitten als Universal Museen mit ihren historischen Sammlungsschwerpunkten.⁸ Die Ursachen dieses Missverhältnisses verankern die Initiator*innen der Studie unter anderem im primären und sekundären Kunstmarkt, der die Vergleichspreise für Werkankäufe durch Museen liefert wie auch die Objekte für private Sammlungstiftungen und die Grundlage für kunsthistorische Wertzuschreibungen. Beispielhaft nennt die Umfrage hierfür den im vergangenen Jahr auf einer Auktion erzielten Rekordpreis für das Werk einer Künstlerin, das mit \$12,5 Millionen für Jenny Savilles *Propped* von 1992 nur 14 % der Summe einholte, die für das teuerste Werk eines männlichen

Museum Acquisitions of Work by Women Artists by Date of Work 2008–2018



2 Datenanalyse von *ArtNet News* und *In Other Words* zu Ankäufen von Werken von Künstlerinnen durch amerikanische Museen seit 2008

chen lebenden Künstlers gezahlt wurde – Jeff Koons' *Rabbit* von 1986.⁹ Von dem bei Auktionen zwischen 2008 und 2019 umgesetzten Gesamtvolumen von \$196,6 Milliarden, verfallen gerade einmal 2 % auf Kunst von Frauen* – mit \$4 Milliarden für die Werke von insgesamt fast 6.000 Künstlerinnen noch immer weniger als die \$4,8 Milliarden, die für Werke allein von Pablo Picasso im selben Zeitraum gezahlt wurden.¹⁰ Die vorwiegend männlichen Sammler, so die Autor*innen der Studie, kauften meist Werke männlicher Künstler, deren Wertsteigerung, u. a. durch die Präzedenz bisheriger Verkäufe, gesichert erscheine.¹¹ Gegenüber den Zahlen des Auktionsmarktes glänzt geradezu das Verhältnis von Künstlern zu Künstlerinnen bei den führenden Galerien mit 65 zu 35 %, obwohl dies immer noch bedeutet, dass nahezu doppelt so viele Männer* wie Frauen* vertreten werden – und dies ungeachtet der Tatsache, dass Letztere 57 % der Kunsthochschul-Absolvierenden darstellen.¹² So wundert es kaum, dass ihre Werke und Ausstellungen einer Studie der Yale School of Art zufolge zwei- bis dreimal seltener besprochen oder wissenschaftlich erforscht werden als jene ihrer Kommilitonen.¹³ Offenbar bestätigt sich also im Kunstfeld, dass Genius nach wie vor als männlich gedacht wird, und es liegt die Vermutung nahe, dass die ebenfalls bereits von Märten 1914 kritisierte und vom Deutschen Kulturrat 2016 erneut konstatierte Ungleichverteilung und fehlende Vergesellschaftung der hauswirtschaftlichen und familiären Sorgearbeit – etwa in Form von Residencies mit Kinderbetreuung – zu bedeutenden Ausschlüssen beiträgt.¹⁴

Wenn Florian Waldvogel den Initiatorinnen des Offenen Briefes, der von Candice Breitz im September 2018 lanciert wurde, um auf die Überrepräsentanz männlicher Künstler in der von ihm und Alain Bieber kuratierten Ausstellung *Im Zweifel für den Zweifel* am NRW-Forum in Düsseldorf aufmerksam zu machen (zwölf Männer*, eine Frau*), und der unter dem Hashtag *#pimmelsuppe* bzw. *#nomoredicksoup* und *#achtungweisswurst* in Sozialen Netzwerken kursierte, «Krämertum» bescheinigt, stellt sich angesichts der Omnipräsenz des Geschlechter-Missverhältnisses in den Künsten die Frage, wie auf ein strukturelles Problem aufmerksam gemacht werden

könnte, wenn nicht durch Zahlen. Initiativen wie Breitz' offener Brief bleiben dabei moralisch so zweifelhaft wie verzweifelte Einsätze des digitalen Prangers als gesetzloses Mittel in einem häufig gesetzlosen Feld.¹⁵ Die Forderung nach Gendergerechtigkeit in den Künsten wurde schon in den ersten Petitionen im Kontext der #MeToo-Debatte mit dem Hinweis auf die von Diskriminierungen und Übergriffen besonders betroffenen nicht-westlichen Künstler*innen und Migrant*innen verbunden. Befeuert unter anderem durch das Hashtag #MeTwo, mit dem der Sozialaktivist Ali Can im Juli 2018 eine Debatte über Alltagsrassismus in den deutschen Medien anstieß, gelangte dabei auch der anhaltende Eurozentrismus des Kunstbetriebs ins Blickfeld, und damit die Frage, wie sich Vielfalt abbilden ließe, ohne künstlerische Positionen auf die Identitäten ihrer Urheber*innen zu reduzieren. Im Hinblick auf internationale Großausstellungen wie die *Venedig-Biennale*, *Documenta*, *Manifesta* und die *Skulptur Projekte* forderte die Philosophin Juliane Rebentisch jüngst, eine kuratorische Praxis zu überdenken, in der «nicht-europäische Positionen» pro forma, bar jeglicher inhaltlicher Beziehungstiftung und publikumsorientierter Vermittlung als Alibis eines im Kern ungestört hegemonial-westlichen Universalismus präsentiert würden.¹⁶ Aus einer verflachenden, moralisierenden Indienstnahme des Politischen folge, so Rebentisch, eine paradoxe Depolitisierung, da an die Komplexität der kartierten globalen Konflikte kaum produktiv, sprich handlungsanstiftend, angeschlossen werden könne. Positiv zu wertende Kunst dagegen eigne sich gerade nicht zur Aufklärung über politische Sachverhalte und zur Herstellung juristischer Eindeutigkeiten, zeichne sie sich doch durch ihre Unbestimmtheit und Interpretierbarkeit aus – folglich durch ihre Negativität.¹⁷ Zwar erscheint diese Kritik im Grundsatz gerechtfertigt, doch lässt sich ebenso einwenden, dass die Großausstellungen der vergangenen zehn Jahre hinsichtlich der erstmaligen Sichtbarmachung, Rekonstruktion und Erschließung einer transkulturellen, nichtwestlichen und migratorischen Kunstgeschichte bedeutende Grundlagenarbeit geleistet haben.¹⁸ Erst auf dieser Basis können neue, postkoloniale kuratorische Praktiken überhaupt diskutiert und weiterentwickelt werden.

Letztendlich drehen sich die skizzierten Debatten um die Frage nach einer zeitgemäßen Interpretation des Anspruchs einer «Autonomie der Kunst». Die Auseinandersetzung hierüber ist durch den Filterblasen-Verstärker der Sozialen Netzwerke und digitalen Medien in den letzten zwei Jahren schnell hochgekocht auf eine oftmals frapierend desinformierte Anklage vermeintlicher «Zensur von Links» einerseits und eine empfindliche Überreaktion auf als moralisch anstößig oder politisch unvertretbar wahrgenommene künstlerische Positionen andererseits. Einer der prominentesten Ankläger des von ihm als «Klicktivismus» bezeichneten linksliberalen Protests, der mittels Sozialer Medien und Online-Petitionen Debatten jenseits informierter Fachkreise öffnete und somit schnell zum undifferenzierten Shitstorm anschwellte, ist der *Zeit*-Redakteur Hanno Rauterberg, der 2018 seine Streitschrift zum Thema *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus* veröffentlicht hat.¹⁹ Darin setzt sich Rauterberg mit fünf beispielhaften Fällen auseinander – Dana Schutz' *Open Casket*, Balthus' *Thérèse*, Chuck Close's Ausstellung in der National Gallery in Washington, D.C., Eugen Gomringer's Gedicht auf der Fassade der Alice-Salomon-Hochschule in Berlin und die Mohammed-Karikaturen der Zeitschrift *Charlie Hebdo* –, in denen Abhängungen, Übermalungen, Ausstellungsabsagen oder Selbstzensur in der einen oder anderen Form gefordert, diskutiert oder gar umgesetzt wurden. Rauterberg diagnostiziert hieraus folgernd eine

«tiefe Krise des Liberalismus», in der «im Rücken des Rechts» eine «Diktatur» erwachse, deren Zensurmaßnahmen «keiner staatlichen Schergen» bedürften – da sie die Kunst in jenem Feld der Wertaushandlung verorte, das der Gesetzgebung vermeintlich noch vorausgehe und diese miterzeuge.²⁰ Die unter anderem von Uwe Tellkamp und Vera Lengsfeld unterzeichnete *Charta 2017* zitierend, eignet er sich deren Position in der Distanzierung gleichsam an, insofern «unter dem Begriff der Toleranz Intoleranz gelebt» werde und «unsere Gesellschaft nicht mehr weit von einer Gesinnungsdiktatur entfernt» sei.²¹ Statt die Kunst als Freiraum und Ort des Abweichenden, der Störung wertzuschätzen, werde das Abweichende von einer Gesellschaft, die unbeschränkter sei denn je und gerade deshalb das Bedürfnis nach Befestigungen und Grenzen hervortreibe, ausgesondert.²² Mit erstaunlicher argumentativer Akrobatik erkennt Rauterberg dabei zugleich an, dass das Museum immer schon ein «durchmachter Ort» gewesen sei, in dem wechselnde Werte unter Ausschluss anderer vertreten worden seien, und schließt sich dem modernistischen Ideal an, dass das Museum «auf alle Zeit verwahrt, was nach freier Übereinkunft als wertvoll ausgehandelt worden sei», sprich, das einzigartige, allgemein verbindende, eigenen Maßstäben folgende «unverwechselbare Kunstwerk, geschaffen vom Künstler-Unikum».²³ Dabei erscheint seiner jüngsten Stellungnahme unter dem Titel *Der Teufelskreis demokratischer Kunst* folgend die Autonomie der Kunst geradezu als unvereinbar mit den Werten der Demokratie, führten Letztere doch zu einer Aufgabe des Qualitätskriteriums selbst und zur Relativierung der «moderne[n] Idee einer freien, radikalen, provokativen Kunst».²⁴ Es fragt sich, wo sozialhistorische Kritik, Rezeptionsgeschichte und Postmoderne geblieben sind...

Im Frühjahr 2019 bekundete jedoch auch der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich seine zunehmende Sorge vor einem Ausverkauf der Kunstfreiheit, wenn das Konzept der «Autonomie der Kunst» von Links nur noch misstrauisch beäugt und als verkapptes Machtinstrument abgelehnt werde. Vor dem Hintergrund der Verschiebung der Leipziger Jahresausstellung infolge des Rücktritts mehrerer Künstler*innen nach Bekanntwerden der Teilnahme des AfD-nahen Malers Axel Krause, der über bekennende Facebook-Posts hinaus dem Kuratorium der AfD-nahen Desiderius-Erasmus-Stiftung angehört, fragte Ullrich provokant, ob die Autonomie der Kunst nur noch in den Händen der «autonomen Rechten» gewährleistet sei und ob die Linke die Verteidigung der «Kunstfreiheit» wirklich dem rechten Lager überlassen wolle.²⁵ Dabei zitiert er die Forderung des im rechten Spektrum beliebten Kulturphilosophen Frank Lisson, dass sich der Künstler (sic) «aus tiefster Notwendigkeit gegen das Gewissen seiner Zeit stellen [müsse], um sich jene Unabhängigkeit zu bewahren, welche die Kunst von ihm fordert». Hieraus folgere Lisson, dass «die beste Kunst in Zeiten der Unterdrückung» entstehe, weshalb sie nur von willensstarken Kämpfern hervorgebracht werden könne («Kultur ist stets männlich», so Lisson).²⁶ Entsprechend berufe sich auch Krause auf die Autonomie der Kunst, indem er fordere, dass ein Bild «zweckfrei» und «um seiner selbst willen» «zur Welt gebracht» werden müsse.²⁷ In der Tat lassen sich an den Werken von Krause, ebenso wie von dem bei Pegida aktiven Maler Sebastian Hennig, kaum eindeutige Gesinnungen ablesen. Dass die «Autonomie», die von Rechts appropriiert werde, jedoch nur eine scheinbare ist, mache, so Ullrich, die Rede AfD-naher Künstler von der Männlichkeit der Kunst, der «Franzosenwirtschaft an der Kunsthochschule» und «Picasso-Freaks unter den Professoren» sowie vom angeblich «linksverfälschten Kulturbetrieb» deutlich. Zu erwähnen wäre noch Björn Höckes Forderung

nach einer «erinnerungspolitischen Wende um 180°», die mit der Abschaffung des Holocaust-Mahnmals als «Denkmal der Schande» beginnen solle,²⁸ oder die unter Abbildung von Krauses Gemälden verfasste Stellungnahme auf der Webseite des rechtsgerichteten Manuscriptum-Verlags von Manufactum-Gründer Thomas Hoof: «Die moderne und damit abstrakte Malerei entwertet seit einhundert Jahren das anschauliche Denken» und «[d]ie moderne Malerei wird im Rückblick erscheinen als ein früher Versuch der Inklusion der völlig Talentfreien in die kleine Schar der Talentierten». Damit ist unzweifelhaft klargestellt, wer, sollte der Einfluss der AfD auf den Kulturbetrieb zunehmen, bald nicht mehr zu sehen wäre.²⁹ In der von Ulrich beschriebenen Verschmelzung von «autonom» und «identitär» wird Freiheit zur Freiheit der Wenigen, Autonomie die Verteidigung des Eigenen, verstanden als deutsch, heroisch, männlich.³⁰ Dass dies bereits die Gegenwart betrifft, bezeugt eine gemeinsame Recherche der *Süddeutschen Zeitung* und des ARD-Magazins *Titel, Thesen, Temperamente* vom August 2019 zur Stimmungsmache der AfD gegen Kulturinstitutionen in Deutschland. Darin wurden exemplarisch vierzig Vorfälle dokumentiert, in denen Vorstöße zur Einschränkung der Kunstfreiheit von Seiten der AfD sowie rechtsautonomer Gruppen in Deutschland unternommen wurden – von parlamentarischen Anträgen auf Haushaltskürzungen im Kulturbereich und Strafanzeigen bis hin zu Gewaltandrohungen oder gar gewalttätigen Übergriffen.³¹ Die Ergebnisse aktueller Landtagswahlen in Sachsen, Thüringen und Brandenburg lassen weitere Vorfälle erwarten.

Wie die Kunsthistorikerin Antje Stahl in der *Neuen Züricher Zeitung* gewarnt hat, sollte der Feind daher nicht an der falschen Stelle bekämpft werden: «Mit aller Kraft hauen sie auf zivile Akteure aus Berlin oder London, anstatt sich um ernstzunehmende Gegner der Freiheit der Kunst zu kümmern. Diese verbergen sich anderswo – da, wo kulturpolitisch gegen das Fremde, Andere, Verquere, Bizarre mobil gemacht, eine Folklore nationaler Leitkultur und Tradition beschworen wird.»³² Der Angriff wertkonservativer Kritiker auf eine als überambitioniert wahrgenommene Demokratisierung der Künste erscheint als Spiel mit dem Feuer in einer politischen Lage, in der die Kunstfreiheit akut von Rechts bedroht und der Begriff der Meinungsfreiheit instrumentalisiert wird, um an anderer Stelle für ein Verbot unliebsamer «Gesinnungen» zu agitieren. Die Akteurinnen und Akteure, die in den vergangenen drei Jahren aus Gründen der Moral oder sogenannter *political correctness* nach Abhängungen oder Rekontextualisierungen von Kunstwerken gerufen haben, gehören, wie auch Stahl argumentiert, zu einer Minderheit, die jenseits der Schaltstellen von Politik und Kulturbetrieb agiert. In den wenigsten Fällen haben ihre Forderungen, so zweifelhaft sie sein mögen, etwas bewirkt: Im Sommer 2017 wurden drei Video-Arbeiten, darunter *Dogs That Cannot Touch Each Other* von Sun Yuan und Peng Yu, aus einer Ausstellung am Guggenheim Museum in New York aus Tierschutzgründen entfernt, Ausstellungen von Chuck Close, Thomas Roma und Bruce Weber unter anderem in der National Gallery of Art in Washington, D.C. und in den Hamburger Deichtorhallen nach Sexismusvorwürfen aus strategischen Gründen in Absprache mit den Künstlern verschoben, eine Ausstellung des Künstlerkollektivs KomiTee an der Universität Göttingen, die angeblich sexistische und antisemitische Bilder beinhaltete, abgehängt. Zuletzt verhüllte die Saatchi Galerie zwei Werke von SKU, die von muslimischen Besucher*innen als blasphemisch wahrgenommen worden waren, womit die Galerie einem Vorschlag des*der Künstler*in nachkam, auf diesem Wege einen offenen Dialog über die Autonomie der

Kunst zu führen ohne Besucher*innen ungewollt mit potenziell kränkenden Inhalten zu konfrontieren – eine Entscheidung, die in einer Galerie wohl nicht zuletzt finanzielle Gründe birgt.³³ Interventionen, wie jene der Künstlerin Michelle Hartney, die in ihrem *Call to Action* vom 3. November 2018 eigene Labels im Metropolitan Museum in New York angebracht hat, um auf missbräuchliches Verhalten der betreffenden Künstler hinzuweisen, wurden innerhalb weniger Stunden rückgängig gemacht.³⁴ Im Fall des Gomringer Gedichts wurde eine einvernehmliche Lösung mit dem Künstler in einem demokratischen Prozess gefunden, demzufolge nun alle fünf Jahre ein neues Preisträger-Gedicht an der Fassade der Alice-Salomon-Hochschule erscheint – Gomringers Gedicht selbst bleibt auf einer Tafel unterhalb der Wand zusammen mit einer Stellungnahme des Dichters nachzulesen (Abb. 3).³⁵ Beim Gemälde *Hylas and the Nymphs* von John William Waterhouse, das in der Manchester Art Gallery zeitweise abgehängt wurde, handelte es sich gar um eine Auftragsarbeit zur Reflexion des kunsthistorischen Kanons und kuratorischer Entscheidungen, eine Performance der afro-britischen Künstlerin Sonia Boyce in der wohl kaum noch schockierenden, wenn auch deshalb nicht minder aktuellen Tradition der Institutionskritik der 1970er-Jahre.

«Selten zuvor», resümiert Stahl, «wurden in der Geschichte der Kunst die Verhältnisse [...] so verzerrt dargestellt, und selten zuvor wurde Kunstfeindlichkeit im deutschsprachigen Raum so gut verpackt». Gemeint ist die Kunstfeindlichkeit jener, die wie Rauterberg an einer vermeintlichen «Uneingebundenheit und Universalität» der Kunst festhalten wollen, die jedoch weder jemals von gesellschaftlichen Bedingungen und Machtverhältnissen unabhängig noch universell war.³⁶ Während die einen im «schrankenlosen» Aufbruch der Avantgarde in die «Befreiung» stürmten (Rauterberg), prallten andere gegen längst bekannte, ganz konkrete, wenn auch unsichtbare Schranken.³⁷ Während Rauterberg den etablierten Kanon verteidigte

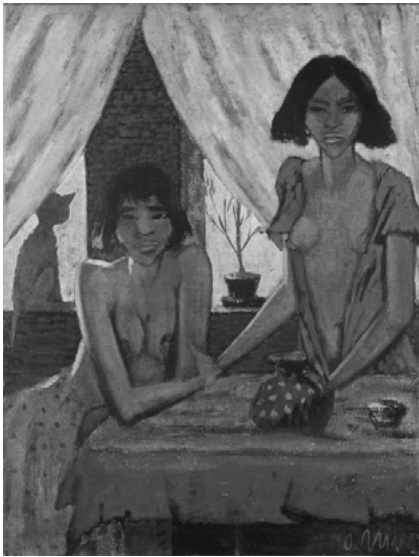


3 Fassade der Alice Salomon Hochschule Berlin nach Sanierung mit dem Preisträger-Gedicht von Barbara Köhler, 2018

und vor einer «Aussonderung des Abweichenden» durch einen fehlgeleiteten Liberalismus warne, reflektiere, so Stahl, gerade die von ihm misstrauisch beäugte Generation der Digitalmoderne in ihrer Kunst eine transhumanistische, xeno-feministische Zukunft fragmentierter Körper, Cyborgs und digitaler Seelen.³⁸ Es handelt sich dabei um Positionen, die nicht selten selbst von der Prüderie algorithmisch eingeschriebener Zensurmechanismen in Sozialen Medien betroffen sind.³⁹ Damit sei es jedoch, wie Stahl bemerkt, keineswegs das «Andersartige», das von linksliberalen Kritiker*innen hinterfragt werde, sondern im Gegenteil, das allzu Traditionelle und Etablierte, das Altbekannte und kanonisch abgesicherte. So gehe es der Mehrzahl der Aktivist*innen auch nicht um eine Verbannung jener Kunst, die heutige gesellschaftliche Werte nicht mehr widerspiegele, sondern im Gegenteil um eine Erweiterung und Vervielfältigung dessen, was in Ausstellungen zu sehen ist.⁴⁰ Wenn Rauterberg schreibt, dass das «Museum der Digitalmoderne [...] ganz offensichtlich ein politisiertes Museum» sei, fragt sich, warum es deshalb nicht frei, radikal, provokant sein sollte.⁴¹

Was vielfach ausgeblendet wird, ist die Tatsache, dass Kunstsammlungen schon immer umgehängt wurden: Werke verschwanden in Depots und andere nahmen ihren Platz ein. Bislang verlief dieser Prozess jedoch, abgesehen von einzelnen institutionskritischen Interventionen, meist stillschweigend und unsichtbar. Spätestens seit der Studie von *artnet News/ In Other Words* erscheinen subjektive Präferenzen und Verweise auf «Qualität» jedoch nicht mehr hinreichend, sind Diskriminierungsmechanismen doch systemisch zu tief eingeschrieben.⁴² Einhundert Jahre nach der allgemeinen Öffnung der Kunstakademien für Frauen* in Deutschland und dem Ende des deutschen Kolonialismus werden konkrete Maßnahmen im Sinne einer institutionalisierten Selbstkritik und Förderstrategie eingefordert – wie die Initiatorinnen von *#NotSurprised* im Umkehrschluss schreiben: «With all we have experienced and witnessed, this letter should come as no surprise.»⁴³ Dabei erscheint die Erwartung naiv, dass die Verteilungskämpfe im Ringen um Partizipation und Sichtbarkeit, die die gesellschaftliche Diversifizierung im Zeichen der Globalisierung und Emanzipation begleiten, konflikt- und fehlerfrei verlaufen. Umso mehr sollten sie als Chance auf einen Erkenntnisgewinn für alle Seiten begriffen und produktiv gemacht werden.⁴⁴

Letztlich kann es aber nicht um eine allgemeinverbindliche Entscheidung über das Zeigen oder Nichtzeigen gehen, um Schau- und Denkverbote. Eine Selbstzensur kann allein dort angemessen sein, wo für die Entstehung eines Bildes Gewalt zugefügt wurde, und durch die Betrachtung neues Leid entstehen kann – dies gilt vor allem im Bereich nicht-künstlerischer Bilder, wie im Falle der Erschießungsvideos des Islamischen Staates, von Kinderpornografie und anderen entwürdigenden Darstellungen, bei denen Betrachtende zu Komplizen des Verbrechens werden.⁴⁵ Bedeutender ist meines Erachtens im musealen Bereich die Kontextualisierung – denn nur indem die Widersprüche innerhalb eines Werks oder einer Person thematisiert werden, kann die Fähigkeit vermittelt werden, Ambiguität auszuhalten, Komplexität zu denken. Es ist dies der aufklärerische Auftrag der Museen – von der Einsicht in die Wirkmacht der Bilder nicht auf Zensur zu schließen, sondern durch Bildung und Reflexion den Bann der Bilder, wenn auch nicht zu brechen, so doch zu distanzieren, und so im wahrsten Sinne jenen «Denkraum» zurückzugewinnen, der im Eifer digitalisierter Debatten im virtuellen Raum zu entgleiten droht.



5 Still aus dem Dokumentarfilm von Peter und Zsóka Nestler, *Zigeuner sein*, SE 1970, 47 Min.

4 Otto Mueller, *Zwei Zigeunerinnen mit Katze*, 1926/27, Museum Ludwig, Köln

Dass derartige Kontextualisierungen ein Werk nur noch interessanter, einen Ausstellungsbesuch als Lehrstunde über das machtvollere Wechselverhältnis von Kunst und Gesellschaft erhellender machen, belegen Ausstellungen wie jene am Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin über Emil Noldes widersprüchliche Verstrickungen in die nationalsozialistische Ideologie, oder die Gegenüberstellung von Otto Muellers *Zwei Zigeunerinnen mit Katze* am Museum Ludwig in Köln mit dem Dokumentarfilm *Zigeuner sein*, der durch Schilderung der Lebenswirklichkeit der Roma und Sinti in Deutschland um 1970 auf fortwirkende rassistische wie sexistische Konstrukte aufmerksam macht (Abb. 4 und 5).⁴⁶ Auch der in der Porträtgalerie des Worcester Museum of Arts in Massachusetts angebrachte Kommentar, der auf die maßgebliche Rolle der Dargestellten im Einsatz von Sklaverei hinweist, klärt über die sozialhistorischen Bedingungen von Kunstproduktion und Mäzenatentum, Selbstdarstellung und das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf eine Weise auf, die einer Porträtgalerie des 18. und 19. Jahrhunderts überhaupt erst wieder Aktualität verleiht. Wie die Künstlerin Michelle Hartney über ihre Beschilderungs-Intervention am Metropolitan Museum zu Protokoll gab, braucht eine emanzipierte Gesellschaft genau diese ambivalenten Bilder: «We need these works of art to remain in the museums so we can learn from them. Educating and presenting the truth is how we learn and do better [...]».⁴⁷ Dabei kann gerade das digitale Medium in Form von Ausstellungs-Apps und virtuellen Rundgängen – wie etwa dem *Queer Walk Through British Art* der Tate Britain – helfen, einen vielschichtigen Zugang zum Werk zu eröffnen, ohne den Blick auf dessen materiell-ästhetische Qualitäten zu verstellen.⁴⁸

Anmerkungen

- 1 Der Text ist hervorgegangen aus einer Podiumsdiskussion anlässlich der Jubiläumstagung des Ulmer Vereins 2018 in Stuttgart, sowie aus daran anschließenden Gesprächen mit Irene Below, der ich zahlreiche Hinweise verdanke. Ich danke zudem Yvonne Schweizer, Henry Kaap und Matthias Bruhn für wertvolles Feedback zu früheren Versionen des Textes.
- 2 Tarana Burke verwendete das Hashtag erstmals 2006 im Sozialen Netzwerk *MySpace*, um Solidarität insbesondere zwischen afro-amerikanischen Frauen, aber auch Männern, herzustellen, die von sexuellem Missbrauch betroffen waren. Ziel war ein «Empowerment durch Empathie» für Überlebende sexualisierter Gewalt, aus dem weitere Hilfsprogramme und Strukturveränderungen folgen sollten. Siehe hierzu Michaela Haas, Es geht nicht darum, mächtige Männer abzuschießen, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 9. März 2018, online unter: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/die-loesung-fuer-alles/es-geht-nicht-darum-maechtige-maenner-abzuschiessen-84547>, Zugriff am 19. November 2019.
- 3 Der Originalbrief *We Are Not Surprised* ist nachzulesen auf *artnet News*, Webseite, 30. Oktober 2017, <https://news.artnet.com/art-world/not-surprised-read-blistering-open-letter-art-world-women-wrote-artforum-1132463>, Zugriff am 20. November 2019.
- 4 Horst Bredekamp, *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*, München 2008.
- 5 Coco Fusco, Die Spielregeln lernen, in: *Texte zur Kunst*, März 2018, Jg. 28, Heft 109 (*Art without Rules*).
- 6 Lu Märten, *Die Künstlerin*, hg. v. Chryssoula Kambas, Bielefeld 2001 (München 1919), S. 25 und S. 35; und Edgar Zilsel, *Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung*, Wien 1918. Märten's Text wurde 1914 verfasst, erschien jedoch verzögert durch den Ersten Weltkrieg erst 1919.
- 7 Julia Halperin / Charlotte Burns, Museums Claim They're Paying More Attention to Female Artists. That's an Illusion, *artnet News*, Webseite, 19. September 2019a, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/womens-place-art-world-museums-1654714>, Zugriff am 3. November 2019.
- 8 Siehe ebd.
- 9 Julia Halperin / Charlotte Burns, Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why and How That Can Change, *artnet News*, Webseite, 19. September 2019b, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/female-artists-represent-just-2-percent-market-heres-can-change-1654954>, Zugriff am 3. November 2019.
- 10 Fast die Hälfte dieser \$4 Milliarden entfallen dabei auf nur fünf Star-Künstlerinnen, namentlich Louise Bourgeois, Yayoi Kusama, Joan Mitchell, Georgia O'Keeffe und Agnes Martin. Siehe Halperin/Burns 2019b (wie Anm. 9). Die Geschlechtsbezeichnungen sind mit Sternchen markiert, da sie als sozial konstruiert verstanden werden, als gesellschaftliche Zuschreibungen, aus denen spezifische Sozialisierungen bzw. Diskriminierungen folgen.
- 11 Allerdings wird der positive Trend vermerkt, dass immer mehr Sammler*innen in Kunst von Frauen investierten, da die Preissteigerungen inzwischen mitunter größer seien als bei männlichen Künstlern. Auch ist der Anteil der Kunst von Frauen an den Gesamtverkaufssummen von Galerien oftmals größer als der jeweilige Prozentsatz verteilter Künstlerinnen.
- 12 Lisa de Vries / Marai Füchtjohann, *Blickpunkt Daten und Fakten: Hochschultypen, Frauenanteile, Informatik*, April 2018, Studie gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung, online unter: <https://docplayer.org/110494613-Blickpunkt-daten-und-fakten-hochschultypen-frauenanteile-informatik-lisa-de-vries-marai-fuechtjohann.html>, Zugriff am 02. Dezember 2019. Im Studienjahr 1991/92 lag der Anteil von Frauen an den Kunststudierenden in Deutschland einer Studie des Zentrums für Kulturforschung zufolge bei 53 %, das Wirtschaftsmagazin *Brandeins* hat für das Jahr 2008 einen Anteil von 61,6 % ermittelt. So darf davon ausgegangen werden, dass die Zahl der Kunststudentinnen seit spätestens 1990 über 50 % liegt. Vgl. Olaf Zimmermann, *Wie brotlos ist die Kunst?*, PDF, www.kas.de/upload/dokumente/frau/9803zimmermann.pdf, Zugriff am 20. November 2019; und Sebastian Hofer, Kunst in Zahlen, *Brandeins*, Webseite, 2009, www.brandeins.de/magazine/brand-eins-wirtschaftsmagazin/2009/kunst/kunst-in-zahlen, Zugriff am 3. November 2019.
- 13 Laurie Cameron / William N. Goetzmann / Milad Nozari, Art and Gender: Market Bias or Selection Bias?, in: *Journal of Cultural Economics*, Juni 2019, Bd. 43, Heft 2, S. 279–307.
- 14 Die Studie des deutschen Kulturrats von 2016 machte Kinderbetreuung als entscheidenden Faktor in der Gleichstellungsproblematik aus, siehe Gabriele Schulz, Zahlen, Daten, Fakten. Geschlechterverhältnisse im Kultur- und Medienbetrieb, in: *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, hg. v. dies. / Carolin Riez / Olaf Zimmermann, Deutscher Kulturrat, Berlin 2016, S. 48–50, online unter: www.kul

- turrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf, Zugriff am 27. November 2019. Auch die *artnet News/In Other Words*-Studie kommt zu ähnlichen Ergebnissen, siehe Rachel Corbett, *The Art World Is Considered Progressive, But It Has a Big Blind Spot. Supporting Working Mothers*, in: *artnet News*, Webseite, 19. September 2019, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/maternity-leave-parenthood-art-world-1613179>, Zugriff am 20. November 2019.
- 15 Open Letter Regarding Lack of Diversity in NRW Forum Exhibition, *e-flux*, Webseite, 1. September 2018, <https://conversations.e-flux.com/t/open-letter-regarding-lack-of-diversity-in-nrw-forum-exhibition/8345>, Zugriff am 3. November 2019.
- 16 Juliane Rebentisch, Notizen eines Kunstsommers, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2018a, Bd. 81, S. 174–180, insbes. S. 17; sowie dies., Was dürfen Künstler? Wie moralisch müssen sie sein? Anmerkungen zu einer überhitzten Debatte, in: *Zeit online*, Webseite, 14. März 2018b, <https://www.zeit.de/2018/12/moral-kuenstler-debatte-existenzberechtigung>, Zugriff am 5. November 2019.
- 17 Ebd., S. 180.
- 18 Siehe die Stellungnahme der AG Kunstproduktion und Kunsttheorie im Zeichen globaler Migration (Ulmer Verein – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften) zur *documenta 14* (2017), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2018, Bd. 81, S. 181–184.
- 19 Hanno Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Frankfurt am Main 2018a, u. a. S. 13.
- 20 Ebd., S. 9–10.
- 21 Ebd., S. 11.
- 22 Ebd., S. 11 und S. 14.
- 23 Ebd., S. 13–15.
- 24 Hanno Rauterberg, Der Teufelskreis demokratischer Kunst, in: *ZEIT online*, Webseite, 13. November 2019, www.zeit.de/2019/47/kunstmuseen-aufklaerung-diskriminierung-protest-mitbestimmung, Zugriff am 29. November 2019. Ich danke Irene Below für diesen Hinweis.
- 25 Wolfgang Ullrich, Auf dunkler Scholle, in: *Die Zeit*, 16. Mai 2019, Nr. 21.
- 26 Zit. n. ebd.
- 27 Zit. n. ebd.
- 28 Cornelius Pollmer u. Jens Schneider, Vielfache Kritik an Björn Höcke, in: *sz.de*, Webseite, 18. Januar 2017, <https://www.sueddeutsche.de/politik/afd-vielfache-kritik-an-bjoern-hoecke-1.3338644>, Zugriff am 19. November 2019.
- 29 Manuscriptum-Verlag, Webseite, <https://galerie.manuscriptum.de>, Zugriff am 3. November 2019; siehe auch: Peter Laudenbach / John Goetz, Druck von Rechts, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28. August 2019, online unter: www.sueddeutsche.de/kultur/afd-kulturpolitik-rechts-extremismus-gewalt-1.578106, Zugriff am 3. November 2019.
- 30 Zit. n. Ullrich 2019 (wie Anm. 25).
- 31 Ebd. Siehe hierzu auch die Stellungnahme des Ulmer Vereins im Mitglieder-Rundbrief vom September 2019.
- 32 Antje Stahl, Wem gehört die Kunstfreiheit?, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Webseite, 19. Februar 2018, www.nzz.ch/feuilleton/wem-gehoert-die-kunstfreiheit-ld.1356377, Zugriff am 26. November 2019.
- 33 Siehe Edward Helmore, Can Mistreated Dogs Ever Be Considered Art?, in: *The Guardian*, Website, 29. September 2017, www.theguardian.com/world/2017/sep/29/can-mistreated-dogs-ever-be-considered-art, Zugriff am 4. November 2019; Cindy Riechau, Einstein mit Schweineohren, in: *FAZ.net*, Webseite, 8. November 2017, www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/ausstellung-an-der-uni-goettingen-abgehaengt-15283730.html, Zugriff am 4. November 2019; Sarah Cascone, National Gallery Postpones Chuck Close and Thomas Roma Shows Over Allegations of Sexual Misconduct, in: *artnet News*, 26. Januar 2018, <https://news.artnet.com/exhibitions/national-gallery-chuck-close-thomas-roma-1208231>, Zugriff am 4. November 2019; Jim Waterson, Saatchi Gallery Covers Up Artworks After Muslim Visitors' Complaints, in: *The Guardian*, Webseite, 5. May 2019, www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/05/saatchi-covers-up-artworks-after-complaints-by-muslim-visitors, Zugriff am 29. November 2019.
- 34 Nadja Sayeg, «The Artworld Tolerates Abuse» – The Fight to Change Museum Wall Labels, in: *The Guardian*, Website, 28. November 2018, www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/28/the-art-world-tolerates-abuse-the-fight-to-change-museum-wall-labels, Zugriff am 26. November 2019.
- 35 Der aufschlussreiche Beschluss des akademischen Senats zur Neugestaltung der Hochschulfassade ist neben weiteren Stellungnahmen online abrufbar unter: www.ash-berlin.eu/hochschule/organisation/referat-hochschulkommunikation/pressespiegel-fassadendebatte/, Zugriff am 21. November 2019.
- 36 Hanno Rauterberg, In einer Welt der Verbote, in: *Die Zeit*, 9. August 2018b, Nr. 33. Dasselbe gilt für das von Rauterberg beschworene «Allgemeine und Verbindende» als vermeintliches Ziel der Moderne, siehe Rauterberg 2018a (wie Anm. 19), S. 14. Zu den politischen Verstrickungen des Kanons der Moderne, siehe die Ausstellung *Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* am Haus der Kulturen der Welt in Berlin, 3. November 2017 bis 8. Januar 2018 (Katalog im Erscheinen).
- 37 Rauterberg 2018b (wie Anm. 36).

- 38** Stahl 2018 (wie Anm. 32); Rauterberg 2018a (wie Anm. 19), S. 13–14.
- 39** Siehe hierzu Anika Meier, *Netzfeminismus? Ja bitte!*, in: *Monopol*, Juli/August 2016, www.monopol-magazin.de/anika-meier-ueber-feminismus-4-punkt-null, Zugriff am 21. November 2019; sowie Katja Müller-Helle, *Digitale Bildzensur. Zur Einhegung der Kunst in der Digitalmoderne*, in: *kritische berichte*, 2019, Jg. 47, Heft 3, S. 56–67.
- 40** Wie Sebastian Frenzel in *Monopol* argumentiert, werde Kunst oftmals gerade deshalb vom Kanon ausgeschlossen, weil sie frei, radikal, provokant sei. Siehe Sebastian Frenzel, *Das wird man wohl noch malen dürfen!*, in: *Monopol*, Webseite, 27. November 2019, www.monopol-magazin.de/das-wird-man-wohl-noch-malen-duerfen?utm_source=monopol_Newsletter&utm_campaign=manuell, Zugriff am 29. November 2019.
- 41** Rauterberg 2019 (wie Anm. 24)
- 42** So etwa in einer Antwort des Kurators Alain Bieber auf Oliver Larics Nachfrage wegen fehlender Künstlerinnen in einer Ausstellung am NRW-Forum in Düsseldorf 2016, siehe *Zwölf Männer, eine Frau*, *Artemisia Blog*, Webseite, 16. September 2018, <https://artemisia.blog/2018/09/16/zwoelf-maenner-eine-frau/>, Zugriff am 20. November 2018.
- 43** Offener Brief 2017 (wie Anm. 3).
- 44** Für aktuelle Zahlen siehe Halperin/Burns 2019a (wie Anm. 7).
- 45** Horst Bredekamp, *Das Beispiel Palmyra*, Köln 2016, S. 24; sowie ders., *Opportunismus der Moral*, Interview mit Stefan Trinks, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. Februar 2018, S. 15. Siehe auch Charlotte Klonk, *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt am Main 2017, bes. S. 213–49.
- 46** Ich danke Irene Below für diesen Hinweis.
- 47** Zit. n. Sayej 2018 (wie Anm. 34).
- 48** *A Queer Walk Through British Art*, Tate Britain, Webseite, <https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/queer-walk-through-british-art>, Zugriff am 12. Dezember 2019.