

Leider wird an der Stelle nicht genau ausgeführt, in welcher Hinsicht genau von einer ‚Homogenisierung von Lebenswelten‘ die Rede sein kann. Den allzu plakativ eingespielten Diskurs um ‚einen authentischen‘, ‚einen globalen Islam‘ möchte ich daher zumindest in Zweifel ziehen. Meiner Ansicht nach muss zwischen ‚authentisch‘-traditionalistischen und ‚authentisch‘-reformerischen Ansätzen innerhalb des politisierten Diskurses um Islam unterschieden werden. Mit Ersterem meine ich Ansätze, die strikt patriarchal ausgerichtete Interpretationen des Islam favorisieren, mit Letzterem Ansätze, die sich unter Berufung auf islamische Primärquellen auch für eine elementare (Wieder-)Verbesserung des Status und der Lebenssituation von Frauen einsetzen. Die notwendige Differenzierung im Rahmen des genannten Diskurses wird in der Summe der vorliegenden Beiträge zumindest implizit vorgenommen. So ist diese Textsammlung nicht zuletzt aufgrund der Heterogenität ihrer Themen sehr zu empfehlen.

Antonia Ingelfinger

„I appropriate therefore I am“ – Künstlerinnen der Gegenwart

Isabelle Graw: *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003 (DuMont Literatur und Kunst Verlag, 272 S., 24,90 €).

Seit den 1980er Jahren etablieren sich verstärkt Künstlerinnen auf dem internationalen Kunstmarkt, nachdem sie dort lange Zeit eher die Ausnahme bildeten. Ganz zu schweigen von der Kunstgeschichtsschreibung, aus der sie über die Jahrhunderte fast vollständig ausgeschlossen waren, da Frauen traditionell ein Mangel an Originalität zugeschrieben wird, was bekanntlich zu den zentralen Mythen der künstlerischen Produktion zählt. Was ist also geschehen? Wird Künstlerinnen gegen Ende des 20. Jahrhunderts plötzlich Originalität zugetraut und bescheinigt, oder haben sich einfach ‚nur‘ die Bewertungsparameter künstlerischer Leistung radikal verändert? Wenn man der Kunstkritikerin, Herausgeberin und Redakteurin der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, Isabelle Graw, glauben darf, trifft vor allem Letzteres zu. Denn die vermehrte Gegenwart anerkannter Künstlerinnen in Museen und auf dem Kunstmarkt fällt mit der Etablierung der *Appropriation Art* zusammen, die nach der in dieser Kunstrichtung praktizierten künstlerischen Strategie der expliziten Aneignung von ‚Vorbildern‘ benannt ist.

Graws ansprechend gestaltetes, mit zahlreichen Schwarz-Weiß-Abbildungen angereichertes Buch geht der Frage nach, warum erfolgreiche Künstlerinnen erfolgreich sind. Verteilt auf drei thematische Kapitel stellt sie zu diesem Zweck eine Anzahl von Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts mit dem Schwerpunkt der 80er und 90er Jahre vor, die es in der Kunstszene und auf dem Kunstmarkt ‚geschafft‘ haben. Hierzu gehören u.a. Georgia O’Keeffe, Meret Oppenheim, Louise Lawler,

Sherrie Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Agnes Martin, Cosima von Bonin, Eva Hesse, Hanne Darboven, Bridget Riley und Rosemarie Trockel. In den drei Kapiteln erörtert sie deren künstlerische Strategien (1. Die Kunst der Aneignung), die Bedeutung von Kunstzentren für deren Erfolg (2. Frauen am Machtpol) und das Konzept der ‚Ausnahmefrau‘ (3. Ausnahmefrauen), das nach wie vor die Rezeption erfolgreicher Künstlerinnen bestimmt. Dabei geht es ihr, nach eigenen Aussagen, in erster Linie darum, die Arbeiten der vorgestellten Künstlerinnen auf ihre Bezüge „zu den jeweils als dominant erachteten künstlerischen Konventionen“ (S. 11) zu untersuchen, sie demnach also nicht im luftleeren Raum und isoliert vom Kunst-Kontext ihrer Schaffenszeit zu betrachten, wie dies, Graw zufolge, zahlreiche feministisch orientierte Darstellungen bedeutender Frauen tun. Sie verortet die Künstlerinnen anhand ihrer Werke und ihrer künstlerischen Verfahrensweisen in Kunstrichtungen oder -Gruppierungen und gibt deren Status innerhalb komplexer Beziehungsgeflechte an. Außerdem betont sie die strategische Relevanz von Selbstinszenierung und -vermarktung gerade auch für Künstlerinnen. Diese benötigen offenbar ein Gespür dafür, was von ihnen erwartet wird, um erfolgreich zu sein, bzw. wie sie sich auf keinen Fall verhalten dürfen – Taktik ist demnach eine notwendige Voraussetzung für Anerkennung und Erfolg. Das Etikett der ‚Ausnahmefrau‘ erweist sich für die als solche bezeichneten Künstlerinnen zwar auf den ersten Blick als Auszeichnung, impliziert es doch, dass es hier einer Frau gelungen sei, über ihr beschränkendes ‚Frausein‘ hinaus zu wachsen und geschlechtsneutrale Kunst zu produzieren. Auf den zweiten Blick wird mit diesem Begriff jedoch ein weiteres Mal das Vorurteil, dass Frauen an und für sich zu keinen großen Leistungen in der Kunst fähig sind, zementiert – die Ausnahme bestätigt hier also die Regel. Isabelle Graw diskutiert diese Problematik und thematisiert das subtile Diskriminierungspotential dieses bei erfolgreichen Künstlerinnen immer noch häufig bemühten Konzepts.

Problematisch erscheinen in Graws Darstellung zwei Thesen, mit denen sie den Erfolg von Künstlerinnen zu erklären versucht. Die eine betrifft die Frage, warum Künstlerinnen gerade mit dem Aufkommen der *Appropriation Art* auf dem Kunstmarkt Fuß fassen können, die andere bezieht sich auf die Partizipation von Künstlerinnen in klar umrissenen künstlerischen Gruppierungen und ihre damit verbundene erhöhte Chance auf Anerkennung. So argumentiert Graw z.B. folgendermaßen, um die Attraktivität der *Appropriation Art* für Künstlerinnen zu erklären:

„Das Prinzip Aneignung kann mit einigem Recht als *einzig*e Möglichkeit angesehen werden, sich zu einem dominanten Rahmen innerhalb einer auf Besitz gerichteten Gesellschaft zu verhalten. Deshalb ist ihm auch eine existentielle Notwendigkeit eingeschrieben. Erst der Bezug auf einen dominanten Rahmen schafft nämlich die Voraussetzungen dafür, dass der eigene Beitrag zur Kenntnis genommen und *anerkannt* werden wird. Künstlerische Aneignung wäre demnach auch eine Technik, die Anerkennung verheißt, respektive in Aussicht stellt.“ (S. 35, Hervorhebung im Original)

Was sich zunächst wie ein einfaches Erfolgsrezept anhört, wirft auf den zweiten Blick grundsätzliche Fragen auf: Können sich Künstlerinnen nur mittels offensiver Aneignungsgesten im Bereich der Kunst etablieren, wogegen eine genuin eigene Setzung unmöglich ist? Graws „Faustregel“ für das 20. Jahrhundert, „dass die Anzahl beteiligter Künstlerinnen proportional zur internen Reglementierung der jeweiligen künstlerischen Formation steigt“ (S. 56) unterstreicht diesen Eindruck noch. Hier klingt an, dass Künstlerinnen nur dann eine Chance haben, wenn sie sich auf Gebiete begeben, die bereits abgesteckt sind. Wenn sie also, anstatt grundsätzlich Neuland zu betreten, künstlerische Strategien, die bereits erfolgreich sind, sich aneignen und weiterentwickeln. Das klingt ganz so, als bräuchten Frauen Konventionen und Schemata, enge Grenzen und Vorgaben, um künstlerisch tätig sein zu können. Auch wenn ich der Autorin nicht unterstellen möchte, sie vertrete diese Meinung, können manche ihrer Ausführungen leicht in dieser Richtung missverstanden werden. An dieser Stelle fehlt mir eine klare Problematisierung und Bewertung der Situation, z.B. im Hinblick auf die institutionellen Gesetzmäßigkeiten oder im Hinblick auf eine rezeptionskritische These.

Eine weitere Unzulänglichkeit des Buches sind die fehlenden Abbildungen von Vergleichsbeispielen, was angesichts des als zentral verstandenen Verfahrens der künstlerischen Aneignung von Vorbildern verwundert. Die LeserIn muss, um der Autorin im einzelnen zu folgen, in der Kunstgeschichte und speziell im zeitgenössischen Kunstgeschehen zu Hause sein oder sich das entsprechende Vergleichsmaterial selbst zusammensuchen. Dasselbe gilt für die knappe Darstellung eines recht großen Umfangs von Künstlerinnen, die meist nur bestimmte Aspekte des jeweiligen Schaffens unter spezifischen Fragestellungen beleuchtet. LeserInnen ohne breiteren kunsthistorischen Hintergrund dürften dies als Manko empfinden. Dass zeitweise Kunstwerke ausführlicher besprochen werden, zu denen sich gar keine Abbildungen finden, oder Abbildungen von Werken unkommentiert bleiben, die sich der BetrachterIn nicht unmittelbar erschließen und in der Darstellung auch nicht weiter in Erscheinung treten, ist ebenfalls zu bemängeln. Vollends unverständlich erscheint mir die Tatsache, dass im gesamten Buch weder Angaben zur Medialität bzw. Materialität noch zu den Ausmaßen der abgebildeten Kunstwerke gemacht werden. So finden sich bei den durchweg schwarz-weißen Abbildungen im Bereich der Fotografie z.B. keine Hinweise darüber, ob es sich im Original um Farb- oder Schwarz-Weiß-Fotografien handelt. Solche Angaben sind aber für KunsthistorikerInnen, an die sich das Buch offenbar richtet, unerlässlich.

Trotz der genannten Mängel erscheint mir das Buch insgesamt lesenswert, wartet es doch mit Informationen über eine Menge zeitgenössischer Künstlerinnen aus den verschiedensten Bereichen auf und wirft Schlaglichter auf deren Erfolgsgeschichte.