

**„FEMINISTISCHE AVANTGARDE“
ALS KAMMERSPIEL**

Susanne von Falkenhausen über „Die zu sein scheint, die bin ich.“ Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman, Katharina Sieverding und Francesca Woodman in der Galerie Thomas Schulte, Berlin

Wer sich den Fenstern der Galerie Thomas Schulte zur Kreuzung Leipziger/Charlottenstraße in Berlin-Mitte nähert, sieht schon von Weitem ein buntes, großes, diagonal über den Raum gespanntes Etwas vor dem weißen Grund der Wand: die bunten Chiffren der Malerei von Fabian Marcaccio, Post-painterly Abstractions, vom 3-D-Drucker zu plastischen Gebilden gemacht. In ihrer Buntheit und dem Wuchern aus der Fläche in den Raum wirken sie wie Frank Stellas Papierskulpturen auf Crack. Dagegen ist im fensterlosen Galerieraum dahinter keine malerisch-dreidimensional gepoppte Post-Postmoderne zu sehen, sondern ein zurückhaltendes Kammerspiel kleinformatiger Fotografie aus der sogenannten Feministischen Avantgarde¹: Arbeiten der 1970er Jahre von Francesca Woodman, Birgit Jürgenssen, Cindy Sherman sowie in einem separaten Raum Arbeiten im Großformat von Katharina Sieverding. Die feministische Bewegung nahm damals gerade Fahrt auf und hatte eher mit Widerstand gegen das Patriarchat zu tun als mit der zur selben Zeit Fahrt aufnehmenden Postmoderne oder gar mit poststrukturalistischer Subjektkritik. 40 Jahre später ist dies Geschichte, mit ausgeprägten Wiedergängertendenzen, wie die Geschehnisse, Debatten, Shitstorms der letzten Monate zu sexueller Gewalt zeigen, von der Kölner Domplatte bis zum US-Wahlkampf. Zugleich gibt es seit ungefähr zehn Jahren Signale, dass die Macher/innen des Kunstsystems ganz allmählich die Kunst von Frauen – um den Kreis über das

Etikett „feministisch“ hinaus zu erweitern – in den Kunstkanon aufnehmen. Dabei ist das Etikett „feministisch“ allerdings nicht Voraussetzung; der Kunstmarkt kooptiert, was nicht allzu unbequem oder unappetitlich ist. Und so zeigt die Galerie denn auch nicht jene radikale Seite feministischer Kunst, welche um 1970 ohne große Umwege patriarchale Gewalt und Sexismus thematisierte (wie z. B. frühe Video- und Fotoarbeiten von Valie EXPORT).

Francesca Woodman, die jüngste der vier Künstlerinnen (1958–1981), performiert im kleinen fotografischen Schwarz-Weiß-Format in leeren Räumen, die an zerfallene Villen denken lassen, in mysteriösen Szenen ihren Körper, meist in altmodische Mädchenkleider gehüllt. Selten ist ihr Gesicht zu sehen, Spiegel und Masken vor Gesicht und Scham sind im Spiel, oder ein Speiseaufzug wird gezeigt, in dem ihr Körper halb verschwindet; Woodmans Körperinszenierungen vermitteln den Eindruck von Schutzlosigkeit und vergeblicher Suche nach einer Position im (gesellschaftlichen) Raum. Ihr Selbstmord im Alter von 22 Jahren sorgte für Lesarten ihrer Arbeiten im melancholischen Schlüssel gescheiterter Selbstfindung. Die „Entdeckung“ ihres Werks begann erst nach ihrem Tod, 1986, mit einer Einzelausstellung im Wellesley College Art Museum; Essays von Rosalind E. Krauss und Abigail Solomon-Godeau prägen ihre Rezeption. Ihr Werk wurde seitdem wie das von Cindy Sherman zum Kronzeugen für die gendertheoretische Repräsentationskritik im Bild. Inzwischen kursieren ihre Arbeiten als Vintage-Prints und als posthum vom Original abgezogene Auflagen zu hohen Preisen auf dem Kunstmarkt.

Noch intimer geht es bei Birgit Jürgenssen (1949–2003) zu, von der eine Serie von Polaroids



„Die zu sein scheint, die bin ich“, Galerie Thomas Schulte, Berlin, 2016, Ausstellungsansicht

gezeigt wird, die sich über zwei Wände erstreckt. Die Polaroids, häufig überbelichtet und inzwischen leicht ausgebleicht, erscheinen wie Notate subjektiver Seheindrücke aus nächster, fragmentierender Nähe; Details des eigenen Körpers in rätselhaften Perspektiven mit und ohne Maske, aber auch des Umraums, mit Pflanzen, Schmetterlingen, Fensterausschnitten, gelegentlich verwackelt. Eine Ästhetik extremer Nähe, um die Unmöglichkeit eines weiblichen Selbst kreisend; dennoch oder gerade deshalb verschleiert sie die Präsenz der Künstlerin eher, als dass sie sie herausstellt.

Beide, Woodman wie Jürgenssen, werden mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht, um jene Bildsprache zu beschreiben, die in den 1980er und 1990er Jahren, gerade im mehr verals enthüllenden Einsatz der doch angeblich so realistischen Fotografie, von kunstwissenschaft-

lichen Gendertheoretikerinnen als Repräsentationskritik gelesen wurde. Ehrlich gesagt, konnte ich diesen Arbeiten damals nicht so recht etwas abgewinnen; zu sehr schienen sie mir einer verträumten Ästhetik des „Weiblichen“ verpflichtet zu sein, einschließlich einer merkwürdigen Passivität. Hier schien mir ein latenter Opferdiskurs zu lauern, wie er die feministische Patriarchatskritik geprägt hatte und aus dem ich heraus wollte. Heute nehme ich die Arbeiten wahr als bereits historisch und museal entrückt.

Dagegen haben die frühen Arbeiten von Cindy Sherman (*1954) wenig von ihrer scharfen, sezierenden Frische der Beobachtung verloren, auch wenn frau sie schon oft gesehen hat. Keine verträumte Intimität, sondern nüchtern und präzise ins Bild gesetzte Personifikationen von Alltagstypen im Bus in der Serie „Bus Riders“ (1976, Abzüge von 2005) und die luziden Inszenierungen



Birgit Jürgenssen, „Ohne Titel (Selbst mit Fellchen)“, 1974/2011

imaginärer Filmstills („Untitled Filmstills“, 1977–79). Die „Bus Riders“, eine Arbeit aus ihrer Studienzeit, spielten, anders als die berühmten „Untitled Filmstills“, für die gendertheoretische Rezeption keine Rolle, denn sie wurden erst vor zehn Jahren öffentlich und umgehend in ihren Werkkontext integriert. 2007 waren sie in der großen Cindy-Sherman-Ausstellung im Gropiusbau in Berlin zu sehen. Warum haben ihre Arbeiten meines Erachtens ihre Frische bewahrt? Ich habe da eine Vermutung: Sherman schaut nicht in narzisstisch unabschließbarem Begehren nach einem Selbst in einen Spiegel, der noch dazu die Antwort verweigert, sondern sie schaut raus,

auf die Anderen und auf das kollektive Imaginäre. Und das funktioniert, obwohl sie ausschließlich mit ihrem Körper als Material arbeitet.

Mit welcher Ästhetik tritt die Auswahl „feministischer Avantgarde“ bei Thomas Schulte an? Im Medium der Fotografie, kleinformatig, in Schwarz-Weiß oder im Winzformat und den gedeckten Farben überbelichteter Polaroids, in Serien; solche diskreten Formate von „Arbeiten auf Papier“, wie das Museum sie nennt, sind seit jeher eine Sache für Connoisseurs, die sich intensiv betrachtend über Blätter beugen. Ausnahmen sind Katharina Sieverdings visuell lautstarke Großdias. Sieverding (*1944) hatte das Privileg, als Künstlerin der Galerie auf die konkrete Ausstellungssituation reagieren zu können, und wollte ihre Arbeiten offenbar nicht im Register des Kammerspiels zeigen. Für die Ausstellung hat sie 397 Dias von drei Serien („Transformer“, „Sonne und Mitternacht schauen I–VII“ und „Solarisation“, 1969–73) zu einer dreiteiligen digitalen Projektion zusammenfügt, welche den kleinen Raum fast sprengt. Da ist nichts mit Drüberbeugen oder kurzsichtiger Annäherung, da wird frau dreifach angeschaut, ja, angestarrt von immer denselben, riesig vergrößerten Gesichtszügen, unterschiedlich bearbeitet in Farbfilteroptik, Solarisation und Überblendungen (in „Transformer“ ist ihr Gesicht mit männlichen Gesichtern überblendet). Ihr frontaler Blick ist ungemildert durch jene bis heute weiblich codierte Schräghaltung des Kopfes, die oft gepaart ist mit einem von Frauen wie selbstverständlich erwarteten Lächeln (das gilt noch heute, auch für die mächtigsten Frauen der Welt, sobald die Medien Zugriff haben).

In dieser Konfrontation wirken die Fotos von Woodman und Jürgenssen umso mehr wie aufgetaucht aus einer lange zurückliegenden Ver-



Cindy Sherman, „Untitled #441 hom“ aus der Serie
„Bus Riders“, 1976/2005

gangenheit und nun den Blicken eines sammle-
risch und auch, angesichts ihrer mädchenhaften
Ästhetik, nostalgisch gestimmten Publikums
dargeboten. Jenes Feministische, das der gender-
theoretische Kunstdiskurs in den 1980er und
1990er Jahren um diese Arbeiten wob, muss heute
über den Kommentar von Pressemitteilungen,
Kuratoren- und Kuratorinnensprech und Rezen-
sionen vorgeführt werden, zumeist allerdings in
einer Kurzfassung, die dem repräsentationskri-
tischen Anspruch damaliger theoretischer Aus-
einandersetzung nicht gerecht werden kann. Für
mich, die sowohl die 1970er Jahre in der Frauen-

bewegung wie auch den gendertheoretischen
Hype um die Arbeiten von Woodman, Jürgenssen
und Sherman der 1980er/1990er Jahre miterlebt
hat (Sieverdings Arbeiten fanden da weniger
Interesse), ist die Wiederbegegnung mit ihnen im
Kontext von Kunstmarkt und -kanon zwiespältig.
Denn wer hat es schon gern, wenn die eigene
kritische Vergangenheit im Museum landet?

„Die zu sein scheint, die bin ich. Birgit Jürgenssen, Cindy
Sherman, Katharina Sieverding und Francesca Woodman“,
Galerie Thomas Schulte, Berlin, 17. September bis 5. Novem-
ber 2016.

Anmerkungen

- 1 „Feministische Avantgarde der 1970er Jahre“ ist der Titel
einer Ausstellung von Werken aus der Sammlung Verbund,
Wien, kuratiert von Gabriele Schor, die seit 2010 in
verschiedenen Kunstinstitutionen gezeigt wird, aktuell im
MuMok, Wien. Diese Ausstellung gab den Anstoß für die
Auswahl in der Galerie. Schor nimmt für sich in Anspruch,
mit der Formel „Feministische Avantgarde“ Feminismus
und Avantgarde endlich zusammengebracht zu haben.
Dem ging jedoch u.a. die Berliner Ausstellung „re.act.
feminism“ (2009) voraus. Ohne sich auf die heldenerzäh-
lerische Kategorie der Avantgarde beziehen zu müssen,
versammelte sie radikale Kunstpraktiken mit radikalen
feministischen Positionen und trug ein ambitioniertes
Archiv von wenig Kunstmarkt- und kanonkompatiblen
Arbeiten zusammen.