

Kunstkritik und Gender

Panel 5

MODERATION
ELKE BUHR

**MIGUEL RIVAS VENEGAS
BELINDA GRACE GARDNER**

»Yihadismo de Género«: Die antifeministischen Begriffsarsenale des spanischen Nationalpopulismus***Miguel Rivas Venegas***

Miguel Rivas Venegas analysiert in seinem Beitrag populistische Strömungen in der Politik, insbesondere anhand des Sprachgebrauchs der betreffenden Akteure, am Beispiel Spaniens mit Parteien wie Podemos, Vox oder der Partido Popular. Freund-Feind-Schemata und auf Ausschlüssen basierende Konstruktionen eines ›Volkes‹ sowie ›Volkswillens‹ entlang starrer Vorstellungen von Geschlechterrollen bestimmen die Kommunikation dieser Parteien in der Öffentlichkeit und vor allem in den digitalen Sozialen Medien. Die – zumindest mit Bezug auf die eigene ›In-Group‹ des nationalen ›Volkes‹ stattfindende – verbale Herunterspielung von Gewalt gegen Frauen ist fester Bestandteil dieser Rhetorik. Rivas Venegas zeichnet die Motive dieser diskriminierenden Rede von Gleichstellungsthemen als ›Gender-Ideologie‹ nach und erinnert an die Notwendigkeit unserer ständigen Achtsamkeit für die Rechte von Frauen und Minderheiten.

RE/WRITING HISTORY. Kunstkritik als Vehikel der Veränderung in der Ära von #MeToo***Belinda Grace Gardner***

Vom Rück- und Überblick auf zentrale historische Positionen und Aktionen feministischer Kunst und Kunstkritik, etwa die Guerrilla Girls, Lucy Lippard, Cindy Nemser, schlägt Belinda Grace Gardners Vortrag die Brücke zu den Debatten um #MeToo, als Verstärker bereits vorhandener Stimmen gegen Diskriminierung von Frauen, und die Art der Präsenz weiblicher Künstlerinnen in ihrem Tätigkeitsbereich, in Ausstellungen, Magazinen, Führungspositionen. In der Folge der Diskussionen sieht Gardner ein Aufbrechen männlicher Dominanz in der Kunstwelt, welches sich etwa auch in den posthumen Neubewertungen der Werke von Künstlerinnen niederschlägt – einer Geste, die jedoch auch kritisch als orientiert am nach Neuentdeckungen hungrigen Markt betrachtet werden kann. Dennoch gelte es, den Status Quo einer maskulinen ›Überzahl‹ in den Reihen der Repräsentierten und Repräsentanten in der Kunst weiterhin und verstärkt durch eine öffentliche Auseinandersetzung mit den Künstlerinnen zu überholen.



Abb. 8: Demonstration 8M für Frauenrechte, Granada, 8. März 2018

»YIHADISMO DE GÉNERO«: DIE ANTIFEMINISTISCHEN BEGRIFFSARSENALE DES SPANISCHEN NATIONALPOPULISMUS

113

Miguel Rivas Venegas

Die exponentielle Zunahme der spanischen Rechtsextremen, die von der kürzlich gegründeten radikalen Partei Vox und dem umbenannten Partido Popular repräsentiert werden, haben auf beiden Seiten des politischen Spektrums die Verbreitung einer nationalpopulistischen Politik verstärkt und gefördert. Auf der anderen Seite bilden die seit Langem etablierten linksnationalistischen Parteien wie EH Bildu in den baskischsprachigen Gebieten und die progressive Podemos-Partei im übrigen spanischen Staatsgebiet ein linkes Gegengewicht in einer politischen Landschaft, in der die Rehabilitierung von Patriotismus und Begriffen wie »Vaterland« und »Nationalstolz« nicht mehr das Alleinerbe konservativer Kräfte ist. Die Katalonien-Krise und die zunehmende Eskalation der Situation nach dem Ergebnis des unterdrückten Referendums vom 1. Oktober 2017 in Katalonien führte im gesamten Land zu einer Lage, die von sehr gegensätzlichen Weltanschauungen und Sprachgebräuchen charakterisiert ist. Eine klar definierte Selbstdarstellung und politisch-performative Strategien, die mit einer Radikalisierung der Begriffsarsenale nationalpopulistischer Bewegungen einhergehen, definieren den Unterschied zwischen dem »Wir« und den »Anderen« und verstärken eine von Carl Schmitt geprägte Auffassung von Politik als kriegsähnlicher Auseinandersetzung – eine Situation, die Chantal Mouffe als »momento populista« in Spanien bezeichnet hat.¹ Cas Mudde sprach in seiner weithin bekannten Veröffentlichung von einem »populistischen Zeitgeist«;² dieser scheint neu zu erstarken in einer politischen Arena, in der Anklänge an die sogenannte »Bürgerkriegsrhetorik« und ihre alten Begriffsarsenale wieder die politische Kommunikation der spanischen Politik bestimmen.

Um den Fall Spaniens zu analysieren, der eng mit der aktuellen Expansion populistischer Tendenzen rund um den Globus zusammenhängt, müssen die wichtigsten methodischen Standpunkte kurz skizziert werden. Diese lassen sich mit Gidron und Bonikovsky (2013), die die Forschungsarbeiten zu diesem sich ausweitenden politischen Phänomen aus verschiedenen Blickwinkeln untersucht haben, in drei Hauptgruppen gliedern. Ohne die umfangreiche Debatte über den Charakter des Populismus ausweiten zu wollen, werde ich ihre Hauptrichtungen im Folgenden kurz beschreiben und dabei auch eine Position in der Untersuchung eines politischen Phänomens beziehen, das zunehmend relevant erscheint und das, wie Loris Zanatta (2014) feststellte, immer wieder aufzusteigen scheint wie ein unterirdisches Wasservorkommen.

Die erste Herangehensweise, die in den einflussreichen Arbeiten von Cas Mudde und Cristóbal Kaltwasser (2004; 2012) vertreten wird, betrachtet und kategorisiert den Populismus als eine »dünne« Ideologie. Seine »dünne« ideologische Basis ermöglicht es dem Populismus, sich ebenso in linken wie in rechten politischen Kontexten zu entwickeln.³

1 Chantal Mouffe: »El momento populista«, auf: *El País*, 10.06.2016, https://elpais.com/elpais/2016/06/06/opinion/1465228236_594864.html 2018 (07.11.2020).

2 Cas Mudde: »The Populist Zeitgeist«, in: *Government and Opposition* 39,4/2004, S. 541-563.

3 Cas Mudde und Cristóbal Kaltwasser (Hg.): *Populism in Europe and the Americas*, Cambridge 2012, S. 544.

Eine zweite Herangehensweise, die in den Untersuchungen von Kenneth Roberts (2006), Kurt Weyland (2001) und Robert Jansen (2011) vorgestellt wird, nähert sich dem Phänomen des Populismus, indem es diesen im Wesentlichen als politische Strategie, als Organisationsform und als Modus der Mobilisierung auffasst. Die dritte Position, die vor allem in den Forschungsarbeiten von Ernesto Laclau (1985; 2005), Chantal Mouffe (1985; 2018), Francisco Panizza (2005) oder Michael Kazin (1995) vorgestellt wird, ist besonders bekannt, weil sie von einigen spanischen Parteien wie Podemos als Richtlinie verwendet wurde; hier wird der Populismus als »eine Möglichkeit, politische Ansprüche zu erheben«, aufgefasst und seiner rhetorischen Dimension besondere Bedeutung verliehen. Dies ist, aufgrund der im Wesentlichen rhetorischen Eigenschaften des Populismus als politisches Phänomen, die Auffassung von Populismus, die mich am meisten interessiert.

Unabhängig von diesen drei wichtigsten Sichtweisen, die den Populismus, »einen der umstrittensten Begriffe der Sozialwissenschaften«,⁴ aus unterschiedlichen Perspektiven und methodischen Blickwinkeln betrachten, gibt es bestimmte Merkmale, die einhellig als grundlegende Elemente des Populismus gelten. Ich werde einige dieser Merkmale kurz auflisten, um zu erklären, warum Parteien wie Vox und der Partido Popular aus meiner Sicht beispielhaft für den Nationalpopulismus sind: die Entwicklung eines besonderen Sprachgebrauchs – etwas, das man mit Tolmach Lakoff (1990) als »Sondersprache« bezeichnen kann: Eine eng gefasste Definition des nationalen »Selbst« wird den klischeehaften »Anderen« gegenübergestellt, die als »out-group« (Fremdgruppe) gelten und in einem Schmitt'schen Freund-Feind-Schema als pathologisch dargestellt werden; Politik wird als ein kriegsähnliches Szenario aufgefasst und die »in-group« (Eigengruppe) gilt als homogene Gemeinschaft; das »Volk« und sein »Wille«, der letztlich die Bedeutung demokratischer Wahlergebnisse übertreffen oder über sie hinausgehen wird, werden überhöht; dies geht einher mit der Vergötterung des politischen Anführers, der als »Stimme des Volkes« und einsamer Kämpfer gegen die Tyrannei der traditionellen politischen Kaste dargestellt wird. Im besonderen Fall des Rechtspopulismus impliziert die Zusammensetzung der erwähnten homogenen Gemeinschaft auch die Konstruktion von starren, radikal festgelegten Geschlechterrollen für diejenigen, die als Teil der Eigengruppe gelten, und für diejenigen, die ihren gerechten Zorn zum Ausdruck bringen.

Das »wahre Spanien« gegen die »Feminazis«: Wie man einen nationalen Feind aufbaut

»[Das Gesetz für Gleichstellung und den Schutz vor geschlechtsspezifischer Gewalt] fördert und finanziert den Krieg zwischen den Geschlechtern, es korrumpiert die Sprache aus ideologischen Motiven und vergiftet durch eine inakzeptable gerichtliche Einmischung in die Privatsphäre der Bürger heterosexuelle Beziehungen bis zu deren

4 Hans Georg Betz: »The Radical Right and Populism«, in: Jens Rydgren (Hg.): *The Oxford Handbook of the Radical Right*, New York 2018, S. 86-104.

Ausrottung. Es beruht auf der Vermutung der Schuld des Mannes in einer sexuellen Beziehung, die ›de facto‹ einvernehmlich ist.«⁵

Vox España wurde 2013 nach dem Vorbild von europäischen Parteien wie der AfD oder des Front National gegründet. Vox España versteht sich als einzige Alternative zur »feigen Rechten, die an Komplexen leidet«, und als ein Mittel gegen den katalanischen und baskischen Nationalismus, die »Gender-Ideologie« und den »Gender-Djihadismus«. Im Zeitraum von Ende 2016 bis Anfang 2019 entwickelte sich diese radikal nationalpopulistische Partei aus der politischen Bedeutungslosigkeit zu einem nationalen Erfolg: Aus den 47.000 Stimmen (0,20%) der Parlamentswahlen 2016 wurden 2,6 Millionen Stimmen im April 2019 (10,26%), die den Rechtsextremen 24 Sitze im Abgeordnetenhaus sicherten.

Es waren zweifellos zwei Aspekte, die in diesen drei Jahren das Aufkommen einer politischen »Alternative« ausgelöst hatten, deren Werte auf der Verteidigung weißer, männlicher Privilegien und auf einem national-unionistischen, radikalen Populismus beruhen: So ging die Polarisierung der öffentlichen Meinung in Spanien angesichts der politischen Krise in Katalonien einher mit einem zunehmend paranoiden Diskurs über die sogenannte »Verweiblichung der Gesellschaft«. Die täglich zunehmenden Massenproteste gegen geschlechtsspezifische Ungerechtigkeit und Gewalt gegen Frauen – wie etwa die Demonstrationen vom 8. März 2018, bei denen in Madrid 450.000 Menschen und in Bilbao 200.000 Menschen auf die Straße gingen – wurden von dieser radikalen »in-group« als Bedrohung der »männlichen Gleichberechtigung« interpretiert. Zudem führte das Urteil in dem Prozess gegen eine Gruppe von fünf Männern – darunter ein Polizist und ein Soldat –, die sich »La Manada« (das Rudel) nannte und am Rande der Fiesta San Fermín 2016 gemeinsam eine Achtzehnjährige vergewaltigt hatte, zu einer Art Kettenreaktion: Aggressive Teile des Patriarchats richteten sich gegen Personengruppen, die sie als »Feminazis« beschimpften. Bestimmte konservative, antifeministische Kreise der männlichen öffentlichen Meinung reagierten in den Sozialen Medien auf diesen Prozess, als habe es sich dabei um einen »politischen oder politisierten Prozess« gegen Männer an sich gehandelt. Die Ergebnisse des Prozesses wurden, wie ich weiter unten ausführen werde, von Vox benutzt, um den Hass auf das Gesetz gegen geschlechtsspezifische Gewalt zu schüren. Die Wählerschaft dieser Partei ist, wie offizielle Statistiken zeigen, überwiegend männlich, 35 bis 44 Jahre alt, lebt in kleinen Dörfern (mit weniger als 2.000 Einwohner*innen) und bezeichnet sich selbst als rechtsextrem.

Der politische Erfolg von Vox geht überwiegend direkt auf ihre Fake-News-Kampagnen in den Sozialen Medien zurück, bei denen die Partei auch auf die Unterstützung und Erfahrung des bekannten Medien-Gurus der Alt-Right-Bewegung, Steve Bannon, zählen konnte. Das propagandistische Schema von Vox unterscheidet sich kaum von dem vergleichbarer nationalpopulistischer politischer Akteure in aller Welt: Ein ausgeprägter antilitärer Diskurs wird verknüpft mit einer klar umrissenen Definition eines

5 »Comunicado de VOX sobre la mal llamada violencia de género« [»Kommuniqué über das Gesetz zur fälschlicherweise als geschlechtsspezifisch bezeichneten Gewalt«], 17.07.2018, <https://www.voxespana.es/noticias/comunicado-de-vox-sobre-la-mal-llamada-violencia-de-genero-20180717>. (07.11.2020).

»äußeren Feindes« – in diesem Fall eine vage Form von linksextremer, verschwörungsähnlicher Intervention; ein »Anderer« im Inneren – die Nationalisten und ihre sogenannten »Verbündeten«, also die Mitte-links-Parteien von der Sozialdemokratie (PSOE) bis zu Podemos; und eine radikale Verteidigung von »Werten der spanischen Kultur«, die man aufgrund der zersetzenden Wirkung von nationalistischen Bewegungen an der Peripherie, aufgrund des »totalitären Feminismus« und aufgrund der Immigration für »bedroht« hält. Der Kampf gegen die sogenannte »Gender-Ideologie« ist, auch im Falle Spaniens, ein Faktor, der die Entwicklung von extrem aggressiven Begriffsarsenalen einschließt, die eine sehr schlichte, aber äußerst wirkungsvolle Idee zum Ausdruck bringen: Der heterosexuelle Mann, und mit ihm das nackte Überleben der nationalen Gemeinschaft, ist in Gefahr. Diese paranoide Ausrottungsidee stand tatsächlich jahrelang im Zentrum des offiziellen Diskurses der radikalsten Kreise der katholischen Kirche Spaniens. Bis vor Kurzem war dieses Narrativ in den Reihen des Partido Popular nur begrenzt erfolgreich, doch seitdem Vox den Ton der Debatte verschärfte, hat sich auch der Diskurs der älteren rechtsorientierten Partei radikalisiert. Pablo Casado, Vorsitzender des Partido Popular und seit Juni 2018 Präsidentschaftskandidat, förderte diese Wahnvorstellung, indem er Frauenrechte frontal attackierte und forderte, dass das Abtreibungsgesetz zu seiner restriktivsten Fassung aus dem Jahr 1985 zurückkehren solle, um dadurch die von der Linken geförderte »Abtreibungs-Happy-Hour« zu beenden.

Es ist keine große Überraschung, dass Rhetorik-Gurus wie Steve Bannon, der in Deutschland die AfD und ähnliche Plattformen unterstützte, dazu rieten, Gewalt gegen Frauen neu zu kodieren und umzudeuten, als handele es sich dabei um »importierte Gewaltexzesse«, wie die deutsche *Identitäre Bewegung* in Augsburg (2018) behauptete. Die Erklärung von Santiago Abascal, dem Mitbegründer und derzeitigen Vorsitzenden von Vox, ist in dieser Hinsicht besonders verräterisch: Es möge zwar gewisse Formen von Gewalt gegen Frauen geben, doch diese Gewalt werde von »Anderen« ausgeübt – ein Argument, das gleichzeitig die Schließung der Grenzen und die Abschaffung des Gesetzes gegen geschlechtsspezifische Gewalt (»ley de violencia de género«) rechtfertigt: »Wir wollen kein Gesetz, das Männer kriminalisiert. Wir wollen ein Gesetz gegen häusliche Gewalt, das Frauen, aber auch Männer schützt [...]. Wir wissen, dass diese Form der Gewalt mit der Präsenz einer bestimmten Art von Immigration zu tun hat, und wir schämen uns nicht, dies klar auszusprechen.«⁶

Auch Pablo Casado äußerte sich zur Gewalt gegen Frauen, als ob er diese Bezeichnung abschaffen wolle: »In einem demokratischen, freien Land wie dem unseren ist es sinnlos, von Gewalt gegen ein Geschlecht oder eine Altersgruppe zu sprechen; es ist sinnlos zu betonen, dass sie gegen Frauen, ältere Menschen oder Kinder ausgeübt wird.«⁷ Die politische Entscheidung, jede Erwähnung von Gewalt gegen Frauen auszuradieren, führte zu einer Fülle von rhetorischen Pirouetten, äußerst vagen Begriffen und

6 Öffentliche Erklärung des Vox-Abgeordneten MP Santiago Abascal, Dezember 2018.

7 Öffentliche Erklärung des Präsidentschaftskandidaten des Partido Popular (PP) in Ceuta, Januar 2019.

euphemistischen Formulierungen wie »Gewalt im spezifischen Umfeld der Familie«. Pablo Casados Warnungen an »Muslime« verknüpften Barbarei, Gewalt gegen Frauen und Radikalismus auf eine Weise, die perfekt zur politischen Agenda der Rechtsextremen passte: »[W]ir praktizieren in diesem Land keine weibliche Genitalverstümmelung, wir schlachten zu Hause keine Lämmer, wir haben kein Sicherheitsproblem im Inneren [sofern es nicht importiert ist] [...] entweder seid ihr fähig, euch unserer Lebensweise anzupassen; wenn nicht, heißt das, dass ihr im falschen Land seid.«⁸

Die Verwendung von Narrativen, die sich um die Vorstellung eines »nationalen Identitätsverlusts« drehen, ist eng verknüpft mit dem eingangs erwähnten Schlüsselbegriff einer »Verweiblichung der Gesellschaft«. Diese Vorstellung war schon im Diskurs faschistischer und ultrakonservativer Intellektueller allgegenwärtig und prägte die politische Weltanschauung konterrevolutionärer Kräfte in Spanien während des Staatsstreichs 1936. Ich zitiere hierzu eine Äußerung des Vox-Parlamentsabgeordneten Rocío Monasterio zum spanischen Gesetz gegen geschlechtsspezifische Gewalt (»ley de violencia de género«), das 2004 verabschiedet wurde, um Frauen mehr Schutz zu bieten. Dies konnte der Schutz vor Übergriffen durch unbekannte Täter sein, schloss aber auch und vor allem Taten von Beziehungspartnern, früheren Ehemännern und Exfreunden ein. Die Strategie der Rechtsextremen besteht darin, den Begriff »Gewalt gegen Frauen« als solchen zu negieren und von einem Vorgang der »Indoktrinierung« sprechen, den der Staat durch die Einführung dieses Gesetzes vorantreibe:

»Das Gesetz der Gender-Ideologie zerstört nicht nur das ganz einfache Gleichheitsprinzip, es ist zudem eine schwere Verletzung der Rechte und Freiheit der Spanier. Es ist ein Gesetz, das auf nichtwissenschaftlichen Parametern beruht; dieses Gesetz behauptet, dass die Identität unseres Geschlechts von unserem Willen und unseren Wünschen abhängt [...] es verfolgt jeden, der es wagt, diese totalitäre Ideologie infrage zu stellen; es ist beispielsweise ein Frontalangriff auf die Freiheit der Medien, die verpflichtet sind, bestimmte Protokolle und einen bestimmten Sprachgebrauch zu befolgen und dadurch diese Doktrin zu verbreiten.«⁹

Der Sieg, den Vox und seine politischen Verbündeten vom Partido Popular anstreben, ist ein rein rhetorischer Sieg: Das Aufzwingen einer Terminologie wie »violencia intrafamiliar« (häusliche Gewalt) oder »ideología de género« (Gender-Ideologie) erlaubt es, die Unterschiede zwischen einer Gewalt, die auf männlichem Chauvinismus beruht, und anderen Formen von Gewalt zu verwischen. Rechtsextremisten aus der Vox-Partei und vergleichbaren politischen Organisationen unternahmen während des erwähnten Prozesses gegen das selbsternannte »Rudel« propagandistische Versuche, das Verbrechen zu relativieren. Die rhetorische Schlacht manifestierte sich als Konfrontation zwischen den Unterstützern eines Narrativs, das auf einem mehr oder weniger einvernehmlichen

8 Äußerung von Pablo Casado während der Kampagne für die Parlamentswahlen in Andalusien, Granada, 24.11.2018.

9 Der Vox-Abgeordnete Rocío Monasterio im Interview mit *La Contra TV*, März 2018.

»Missbrauch« beruhte, und denjenigen, die diese Straftat mit der angemessenen Bezeichnung »Massengewalt« benennen wollten. Die erfolgreiche Durchsetzung eines dieser Begriffe würde das gesamte Narrativ verändern. Die Reaktion eines andalusischen Vox-Mitglieds, zufällig ein pensionierter Richter, auf den Prozessausgang versteht sich von selbst: Männer sind in Gefahr. Sogar diejenigen, die »im Bett nicht gut funktionieren, werden von unbefriedigten Frauen angezeigt werden und direkt ins Gefängnis wandern.«¹⁰

Als es in Manresa zu einem ähnlichen Vorfall kam, bei dem eine 17-Jährige von fünf Jugendlichen marokkanischer Herkunft massengewaltigt wurde, nutzten Rechtsextreme die Situation und entwickelten einen Diskurs, der mit den Narrativen der »Rassenschande« und des Mythos der »Kulturzerstörer« (dt. im Orig.) vergleichbar ist, und forderten die Wiedereinführung der Todesstrafe. Der Körper der »nationalen« Frau wird im Nationalpopulismus oft wie ein Artefakt betrachtet, welches das Überleben der Nation sichert und daher verdinglicht und mit der gängigen Metapher der »Nation als (Volks-) Körper« assoziiert wird. Diese Auffassung der Nation als harmonischer Körper ermöglicht die Konstruktion einer homogenen Gemeinschaft und entfesselt ein Narrativ, das sich mindestens bis in den nationalistischen Diskurs aus der Zeit des Spanischen Bürgerkriegs zurückverfolgen lässt; darin wurden republikanische Kämpfer als »betrunkene Vergewaltiger und Barbaren« und regierungstreue Frauen als »Freigeister und Prostituierte« eingestuft. Franquistische Legionäre, die Kriegsverbrechen begingen, waren in den Worten der Generäle, die heute von den Rechtsextremen gefeiert und erinnert werden, »echte Männer, die den Frauen zeigten, was es bedeutet, ein richtiger Mann zu sein«. Gemäß dieser Logik sind es nicht die Patrioten, die Frauen vergewaltigen und missbrauchen, sondern Fremde und als »andersartig« dargestellte Feinde. Die Männer der eigenen Nation sind »Verführer«, Migranten und politische Feinde sind »Vergewaltiger«. Migrant*innen sind nicht einmal Menschen, sondern dem Vorsitzenden der rechtsradikalen Partei Vox zufolge nur politische Artefakte:

»Open Arms [eine spanische NGO, die sich vor allem auf die Seenotrettung im Mittelmeer konzentriert] ist keine NGO, sondern eine linksextreme Organisation, die mit der stillschweigenden Billigung multinationaler Konzerne und Banken arbeitet. Wenn sie Italien angreifen, greifen sie in Wirklichkeit die Souveränität, Identität und Harmonie Europas an. Migranten sind nur ihre politische Handelsware. Sonst nichts.«¹¹

Die Partisanenrhetorik von Vox äußert sich, wie dieses Beispiel zeigt, in einer betont kriegerischen Dialektik, in der Dysphemismen eine zentrale Rolle spielen. Rhetorische Manipulationen und politische Euphemismen konstruieren sofort eine neue Realität, in der die Richtigkeit der Fakten – zumindest für die Unterstützer des Postfaktischen – völlig bedeutungslos zu sein scheint. Wenn man durch die bloße Wiederholung dieser ausgewählten Dysphemismen aus Menschenleben eine »politische Handelsware« macht und

10 Siehe Francisco Serrano Castro und José Riqueni Barrios: *Guía práctica para padres maltratados. Consejos para sobrevivir a la dictadura de género*, Córdoba 2019.

11 Santiago Abascal auf seinem Twitter-Account, 19. August 2018.

geschlechtsspezifische Straftaten als Handlungen von Männern beschreibt, »die Frauen vielleicht nicht sonderlich gut behandeln«, wie Casado sagt, dann dient dies den gleichen Zielen wie denen, die Viktor Klemperer 1946 in seiner wegweisenden Untersuchung der »bürokratischen Rhetorik« des sogenannten »Dritten Reichs« beschrieb.¹² Deportationen als bloße »Transporte« zu bezeichnen, diene dem gleichen Ziel wie die Rede von einer »Eliminierung von Überschüssen«, als spanische Faschisten 1937 in Bilbao einmarschierten. Die Funktion der »*Lingua Quarti Imperii*« (Griffin, 2014), die heutige Rechtspopulisten verwenden, um ethnische und politische Feinde zu verdinglichen, gleicht der Funktion von Klemperers *LTI* (»*Lingua Tertii Imperii*«, Sprache des Dritten Reichs).

Während des Wahlkampfs in Andalusien verwendete Vox folgende Begriffe, um Frauen zu bezeichnen, die nicht in das radikale Weltbild der Partei passen: »radikale, transgene, vergnügungssüchtige Feministinnen«, »psychopathische Feminazis«, »totalitäre«, »psychotische Hexen«, »Trägerinnen ideologischer Burkas« und eine lange Liste ähnlicher Hate-Speech-Begriffe. Gleichzeitig findet sich im politischen Diskurs des Partido Popular immer häufiger eine gewisse »Bürgerkriegs«-Terminologie. Diese kam beispielsweise bei den politischen Veranstaltungen auf der Madrider Plaza de Colón im Februar 2019 zum Einsatz, bei denen die drei rechtsgerichteten Parteien gemeinsam demonstrierten; sie forderten Neuwahlen und bezeichneten die sozialdemokratische Regierung als »Verräter«. Auch Wörter wie »Verbrecher«, die seit Spaniens Rückkehr zur Demokratie in der Politik des Landes quasi bedeutungslos geworden waren, standen in der politischen Kommunikation nun wieder an erster Stelle. Viele sahen in dieser Wortwahl eine strategische Entscheidung: Wenn man den derzeitigen Präsidenten einen »Vaterlandsverräter« und »Putschisten« nennt, oder wenn man gewählte Politiker*innen wie die frühere Madrider Bürgermeisterin Manuela Carmena als »kommunistische Hexe« bezeichnet, dient dies nicht nur dazu, die Spannungen im Kongress zu verstärken und die öffentliche Meinung weiter zu polarisieren. Es weckt zugleich Erinnerungen an mächtige Narrative, die im kollektiven Gedächtnis der spanischen Gesellschaft immer noch sehr präsent sind. So fanden sich in den Worten von Casado und Abascal Anklänge an Äußerungen von rechts-extremen Politikern wie José María Gil Robles; dieses Mitglied der CEDA¹³ hatte 1936 ähnliche Begriffsarsenale aufgeföhren, um seinerseits gewählte Politiker und legitime Regierungen zu disqualifizieren, zum Volksaufstand aufzurufen und »Verräter« und »Übeltäter« zu benennen, zu denen auch Frauen gehörten, die vergessen hatten, »wo sie hingehören«. Auf diese Weise beschwor er wieder das Gespenst der »beiden Spanien« herauf – auf der einen Seite das Spanien der »guten Spanier« und »señoritas«, auf der anderen Seite das Spanien ihrer Todfeinde.

Progressive Frauen wurden oft als »zu männlich«, »zu unabhängig«, »zu stark«, »vulgär« und »promiskuitiv«, als »autoritär«, »grausam« oder einfach »nicht gutaussehend« bezeichnet. Wie die Begriffsarsenale des historischen Rechtsextremismus und Faschismus zeigen, wurden Frauen dargestellt, als ob sie aus einem anderen Material

12 Victor Klemperer: *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin 1947.

13 Die CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) war ein katholisch-konservatives Bündnis, das 1933 gegründet und während des Spanischen Bürgerkriegs 1937 aufgelöst wurde.

wären als Männer. In der Nachkriegsliteratur findet man die Behauptung, dass Frauenkörper aus einer anderen Substanz bestünden, denn »rote« Frauen froren nicht – um die franquistische Schriftstellerin Concha Espina (1941) zu zitieren – in Situationen, in denen »echte Damen« zittern würden. Der rhetorische Sprachgebrauch des Franquismus verfolgte die gleichen Ziele wie die *Lingua Quarti Imperii* der heutigen Rechtsextremen; die Begrifflichkeiten mögen sich verändert haben, doch die programmatischen Anliegen sind noch immer dieselben.

Angesichts des Aufstiegs des Nationalismus und seiner dichotomen Weltbilder scheint die bekannte Mahnung von Simone de Beauvoir heute wieder wichtiger zu werden: »Vergessen Sie nie, dass es nur eine politische, ökonomische oder religiöse Krise braucht, um die Rechte der Frauen wieder in Zweifel zu ziehen. Diese Rechte können immer verfallen. Sie müssen ihr ganzes Leben lang wachsam bleiben.«¹⁴ Es ist unsere Pflicht als Demokrat*innen, Wissenschaftler*innen und Feminist*innen, diese Worte im Gedächtnis zu behalten.

Übersetzung: Barbara Hess

14 Übers. n. frz. Original v. Barbara Hess. Vgl. Simone de Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, Paris 1949.

Belinda Grace Gardner

Die Guerrilla Girls, die sich selbst als »Gewissen der Kunstwelt« bezeichneten, starteten 1985 eine Poster-Kampagne mit dem Titel *Guerrilla Girls Talk Back*, die sich zu einem 30-teiligen Portfolio ausweitete. Die Kampagne richtete sich gegen Kunstinstitutionen, Kuratoren, Kunsthändler, Kritiker und Künstler, die sich aus ihrer Sicht aktiv dafür einsetzten oder passiv daran beteiligt waren, ein System aufrechtzuerhalten, das Frauen und nicht-weiße Künstlerinnen und Künstler aus Museumssammlungen, Galerieräumen, Publikationen und anderen Orten der Repräsentation ausgrenzte.¹

Die feministische Künstlerinnen- und Aktivistinnen-Gruppe formierte sich ursprünglich als Reaktion auf die Ausstellung *International Survey of Painting and Sculpture*, die 1984 im New Yorker Museum of Modern Art gezeigt wurde. Die Übersicht präsentierte Werke von 169 Kunstschaffenden, von denen weniger als zehn Prozent Frauen waren. Die Guerrilla Girls verbargen ihre individuellen Identitäten hinter ihren mittlerweile emblematischen Gorilla-Kostümen und lancierten Mitte der 1980er Jahre ein langfristiges performatives Multi-Media-Kunstprojekt, das den Ausschluss von Frauen aus dem Kunstbetrieb mit Ironie und bissigem Humor radikal infrage stellte und sich weiterhin, etliche Dekaden später, mit ungebremsster Verve fortsetzt.

Eines der ersten Plakate des Portfolios, 1985 veröffentlicht, prangerte bekannte Kunstkritiker der Zeit, von denen auch heute noch einige aktiv sind, in Großbuchstaben an: »THESE CRITICS DON'T WRITE ENOUGH ABOUT WOMEN ARTISTS« (»Diese Kritiker schreiben nicht ausreichend über Künstlerinnen«). Ein weiteres Poster, das 1986 publiziert wurde, widmete sich der Frage: »WHICH ART MAG WAS WORST FOR WOMEN LAST YEAR?« (»Welches Kunstmagazin war für Frauen im vergangenen Jahr am schlechtesten?«). Laut den Guerrilla Girls traf letztere Kategorie auf die Magazine *Flash Art* und *Artforum* zu, die Künstlerinnen zwischen September 1985 und Sommer 1986 lediglich in 13 bis 16 Prozent ihrer Artikel behandelt hatten.² Neben prominenten männlichen Autoren waren auch Kunstkritikerinnen aufgelistet, die ihrerseits natürlich in den oberen Rängen der Kunstpublizistik eine Minderheit darstellten, was im Grunde noch heute tendenziell der Fall ist.

Bereits ein Jahrzehnt zuvor hatten die feministischen Kunstkritikerinnen Lucy Lippard, deren wegweisendes Buch zur Konzeptkunst *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* 1973 veröffentlicht wurde, und Cindy Nemser, 1972 Mitbegründerin des *Feminist Art Journal* zusammen mit den Künstlerinnen Pat Mainardi und Irene Moss, *Artforum* erfolglos Artikel über wenig bekannte Künstlerinnen angeboten. Wie auf Nemser's Webseite erläutert wird, war ein erklärtes Ziel des in New York herausgegebenen *Feminist Art Journal*, »misogyne Diskriminierung zu exponieren, die die Künste

1 Vgl. die erste Presseerklärung der Guerrilla Girls vom 6. Mai 1985, <https://www.guerrillagirls.com/projects> (07.11.2020).

2 Ebd.

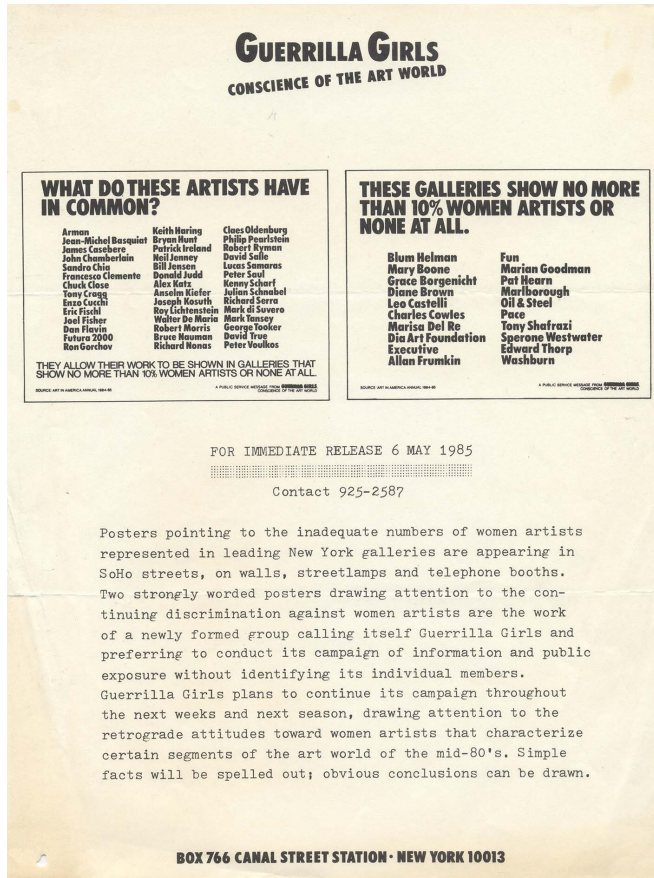


Abb. 9: Die erste Presseerklärung der Guerrilla Girls, 6. Mai, 1985

dominierte, und für Künstlerinnen der Vergangenheit und Gegenwart einzutreten.³ Das Magazin erschien vierteljährlich von 1972 bis 1977 und erreichte eine Auflage von 8.000 Exemplaren mit Abonnenten aus den USA und anderen Teilen der Welt. Leider reichte dies nicht aus, um eine breitere Öffentlichkeit aufzuklären. Trotz der expandierenden Frauenbewegung der 1970er Jahre wurden die Werke von Künstlerinnen wie Helen Frankenthaler und Georgia O'Keefe immer noch als »emotional« oder »weich« herabgesetzt und im Fall von O'Keefe aufgrund ihrer Integration von »Körperteilen« als trivial abgetan. Erstere Einschätzung äußerte der berühmte Vertreter der Minimal-Art Donald Judd, letztere der

3 Vgl. die Webseite von Cindy Nemser: <https://www.cindynemser.com> (07.11.2020), übers. v. der Autorin.

einflussreiche Kritiker, Künstler und Romanautor Peter Plagens, der O'Keefe in einem seiner zahlreichen Beiträge für *Artforum* desavouierte.⁴

Nemser's Text *Stereotypes and Women Artists* in der ersten Ausgabe des *Feminist Art Journal*, der sich mit Klischeevorstellungen gegenüber Künstlerinnen auseinandersetzt, war zuvor von dem prominenten Herausgeber des Magazins *Art in America* und Autor des erfolgreichen Buchs *Inside the White Cube* (1976) Brian O'Doherty abgelehnt worden.

In ihrem Artikel *Criticism: A Feminist Reckoning*, publiziert im Frühjahr 2019 in einer mittlerweile emanzipierteren Inkarnation von *Art in America*, hebt Olivia Gauthier hervor, dass lange vor #MeToo Nemser und andere feministische Aktivistinnen bereits die Exklusion und Diskriminierung von Frauen in der Kunstwelt angeprangert hatten. Gauthier zitiert einen Brief aus den späten 1970er Jahren, in dem Nemser das Ethos ihres Magazins umreißt: »Wir glauben, dass Kunst die Macht hat, das Denken der Menschen und ihr Leben zum Besseren zu verändern, und dass sich in diesem historischen Augenblick die Kunst von Frauen schnell und entschieden in diese Richtung bewegt.«⁵ Sowohl Lucy Lippard als auch Cindy Nemser waren treibende Kräfte, die sich für die Kunstproduktion von Frauen einsetzten und die in ihren Schriften die tief verwurzelte chauvinistische Agenda der Betrachtung und Diskussion der von Frauen geschaffenen Kunst durchbrachen. Und doch hat es Jahrzehnte gebraucht, und wohl auch die enorme Verbreitung, die Internet und Online-Medien ermöglichten, um den enormen Wandel auszulösen, den wir jetzt im Zuge von #MeToo erleben.

Jahrhundertlang hat der männliche Blick alle denkbaren Rahmungen weiblicher Kunstproduktion und Reflexion durchdrungen: von der Ausgrenzung von Frauen aus Universitätsprogrammen und Veröffentlichungen, die der Rezeption und Diskussion von Kunst dienen, bis hin zum musealen Raum, in dem sich die institutionelle Ausklammerung und systematische Zurückweisung weiblicher Kunstproduktion besonders eklatant manifestiert hat. Wie die Pionierin feministischer Kunstgeschichte Griselda Pollock, Autorin des maßgeblichen, 1977 erschienenen Artikels *What's Wrong with Images of Women?*, 1988 hinsichtlich des Mangels an weiblicher Präsenz in der Kunstgeschichte sowie im akademischen Kontext allgemein feststellte: »Frauen wurden nicht aufgrund von Vergesslichkeit oder schlichten Vorurteilen ausgeschlossen. Der strukturelle Sexismus der meisten akademischen Disziplinen trägt aktiv zur Produktion und Aufrechterhaltung von Gender-Hierarchien bei.«⁶ Diese Auslassung reicht weit zurück in die Geschichte und hat sich tief in unsere Kultur eingeschrieben.

4 Vgl. Olivia Gauthier: »Criticism: A Feminist Reckoning«, in: *Art in America*, 01.04.2019, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/criticism-cindy-nemser-63624/> (07.11.2020).

5 Zit. n. Gauthier, ebd.

6 Vgl. Griselda Pollock: »Feminist Interventions in Art's Histories«, gekürzte Fassung von: »Feminist Interventions in the Histories of Art: An Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*, London u. New York 1988, publ. in: *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* (16,1/1988), S. 5.

The #MeToo Age: Power and Gender Equity in the Art World

Abb. 10: *The #MeToo Age: Power & Gender Equity in the Art World*, Ankündigung zur Diskussionsveranstaltung am 21. Februar 2018

Schnellvorlauf in die Gegenwart: Seit sie im Herbst 2017 startete, ist die #MeToo-Bewegung – der Begriff wird hier synonym mit verwandten Initiativen wie *Time's Up* verwendet – von den Abgründen Hollywoods im Gefolge des Weinstein-Skandals in andere kreative Felder vorgerückt und mittlerweile mitten im misogynen Herzen der Finsternis gelandet, das auch im Kunstbetrieb den Ton angibt. In diesem Kontext hat #MeToo nicht nur eine Entthronung und Vertreibung männlicher Führungskräfte aufgrund ihrer Übergriffigkeit gegenüber Frauen herbeigeführt, die ehemals Kunstpublikationen, Galerien und Messen vorstanden: eine Entwicklung, die sich von Herausgebern und Kuratoren bis hin zu Leihgebern, Sponsoren und auch Künstlern selbst erstreckt hat. Die Bewegung, wenn sich diese tatsächlich nicht nur als ein kurzlebiger Augenblick in der Geschichte erweist, hat eine massive Umstrukturierung und Recodierung von Museumssammlungen mit sich gebracht, die sich von den USA nach Europa und in andere Teile der Welt ausgeweitet hat. Dazu gehört die Neubewertung von Kunstwerken, die von Frauen geschaffen wurden, deren Repräsentation im Ausstellungsraum ebenso wie deren Rezeption durch die Medien und die Öffentlichkeit. In diesem Prozess wurden Künstler, die die westliche Kunstgeschichte definierten, von ihren Sockeln gestoßen und zumindest vorübergehend ihrer Vormachtstellung enthoben.

Auf der »Power 100«-Liste von 2018, die jährlich von dem Londoner Magazin *ArtReview* erstellt wird und die jeweils einflussreichsten Kräfte des Kunstbetriebs aufführt, landete #MeToo seinerzeit auf dem 3. Platz für die profunde Veränderung »des vorherrschenden Klimas, in dem Kuratoren ernannt, Preise verliehen und Ausstellungen kontextualisiert werden.«⁷ Auch wenn man »Power 100«-Listen oder jegliche Listen dieser

7 2019 fiel #MeToo auf den 21. Platz der *ArtReview* Power 100 Liste ab, stieg im Jahr 2020 dann wieder auf den 4. Platz der Liste auf: <https://artreview.com/artist/metoo/?year=2020> (Zugriff am 11.03.2021). (Übers.d.Autorin)gives a voice to victims of sexual harassment and assault continues to have a significant impact on the artworld.« Vgl. <https://reader.exacteditions.com/issues/85083/page/88> (07.11.2020).

Art zu Recht für etwas suspekt hält, war die Einschätzung in diesem Fall angemessen. Tatsächlich löste #MeToo eine überraschend schnelle und sogar dramatische Transformation eines Zustands aus, der noch im Zeitlupenmodus – oder gar im Stillstand – verharret hatte, als ihn Lippard, Nemser, Pollock, und andere Kritikerinnen in den 1970er-Jahren thematisierten. Und der nur stockend vorangeschritten ist, seitdem die Guerrilla Girls Mitte der 1980er Jahre mit ihrem künstlerischen Aktivismus zum Angriff aufriefen. Die #MeToo-Bewegung, die zweifelsohne mit problematischen Aspekten einer kollektiven Vorverurteilung, Überzogenheit und einem Mangel an Differenzierung einhergeht, hat dennoch zu einer radikalen, geradezu rasanten Neubewertung und gar Abrechnung mit dem bisher von Männern kontrollierten Status quo der westlichen Gesellschaft, Politik und Kultur über nationale und institutionelle Grenzen hinweg geführt. #MeToo kann als Verstärker bereits vorhandener Stimmen gesehen werden, die durch zunehmende Bündelung und Ausbreitung nun endlich auch Gehör finden.

Mittlerweile sind männliche Kunstschaaffende zum Gegenstand kontroverser Diskussionen geworden. Diese erstrecken sich von der gut dokumentierten Forderung nach Entfernung von Balthus' sexualisiertem Gemälde eines jungen Mädchens, *Thérèse, träumend* (1938), aus der Sammlungspräsentation des New Yorker Metropolitan Museums Ende 2017 bis hin zur Konfrontation kunsthistorischer Giganten wie Picasso oder Gauguin aufgrund des sexistischen Umgangs mit Frauen, der sich augenscheinlich in ihrem Werk manifestiert. Dies hat den Weg für eine weiter gefasste Abrechnung mit der männlich definierten Kunstgeschichte durch die Epochen und kulturellen Kontexte hindurch geebnet, inklusive einer Herabsetzung der traditionellen männlichen Heroen und ihrer Inkunabeln. Die zunehmende Hinterfragung ästhetischer Traditionen und Diskurse im Verlauf ihrer feministischen und post-kolonialen Neubewertung offenbart die sexistischen, misogynen und rassistischen Subtexte, die die kunsthistorischen Narrative bestimmen, ebenso wie ihren eklatanten Mangel an Diversität. Dabei wird auch die Notwendigkeit einer Re-Evaluierung und Neukontextualisierung von Museumssammlungen sichtbar.

Im Zuge des Aufbrechens männlicher Dominanz in der Kunstwelt infolge von #MeToo wird Künstlerinnen in der institutionellen Präsentationspolitik endlich Priorität gegeben. Beispielhaft dafür: Die Londoner Tate Britain beleuchtete ab April 2019 ein Jahr lang zeitgenössische britische Kunst von 1960 bis zur Gegenwart in einer großen Ausstellung mit 60 Arbeiten von 30 Künstlerinnen – männliche Künstler waren gänzlich ausgeklammert –, darunter Susan Hiller, Sarah Lucas, Bridget Riley und Monster Chetwynd. Die renommierte Institution arbeitet daran, ihren Bestand von Künstlerinnen zu erweitern, und plant in Zukunft noch dezidiert und prominenter als bisher von Frauen geschaffener Kunst Raum zu geben. Die Tate Modern wiederum hatte einen Vorsprung in der bewussten und massiven Ausweitung der Präsenz von Künstlerinnen und nicht-europäischen Kunstschaffenden, insbesondere seitdem Francis Morris 2016 zu deren erster – weiblicher – Direktorin ernannt wurde. 2019 waren etlichen Künstlerinnen hier große Einzelausstellungen gewidmet, darunter Englands bisher größte Übersichtsausstellung der russischen Avantgarde-Pionierin Natalia Goncharova, gefolgt von der ersten Retrospektive des Werks von Dora Maar, zuvor in erster Linie als Picassos Muse und Modell bekannt. Lee Krasner,

zuvor in ihrer Rolle als Vorreiterin des Abstrakten Expressionismus von ihrem Mann Jackson Pollock überstrahlt, wurde im Herbst 2019 eine große Retrospektive in der Frankfurter Schirn Kunsthalle ausgerichtet, der eine umfangreiche Ausstellung im Londoner Barbican im selben Jahr vorangegangen war. Während die in Kalifornien lebende Luchita Hurtado, geboren 1920 in Venezuela und Mutter des international bekannten Künstlers Matt Mullican, Anfang 2019 mit 98 Jahren ihre erste signifikante Einzelausstellung in den Galerieräumen von Hauser & Wirth in New York hatte.

Der Trend, Künstlerinnen in ihren späteren Jahren, und oft auch erst nach deren Ableben, zu würdigen, ist schon seit einiger Zeit im Gang. Dazu gehört die relativ späte internationale Anerkennung von Louise Bourgeois ebenso wie, in etwas jüngerer Zeit, die (Wieder-)Entdeckung der rumänischen Konzeptkünstlerin Geta Brătescu, die zur Venedig-Biennale 2017 als erste Frau im rumänischen Pavillon eine Solo-Schau zeigte. Brătescu war zu dem Zeitpunkt bereits über 90 und verstarb ein Jahr später, 2018. Auf der einen Seite ist das wachsende Interesse an zuvor unterrepräsentierten weiblichen Kunstschaaffenden fraglos wünschenswert. Und doch vermittelt dies auf der anderen Seite auch ein gewisses Gefühl von Opportunismus zu einer Zeit, in der die Werke von Künstlerinnen zur angesagten Ware avancieren und vom Kunstmarkt usurpiert werden.

Dennoch sollte trotz der Dialektik, die in dieser Hinsicht mit #MeToo einhergeht, die positive Auswirkung der Bewegung auf die finanzielle Wertschätzung weiblicher Kunstproduktion nicht unterschätzt werden. Dies bezieht sich nicht nur auf – mittlerweile – etabliertere Künstlerinnen wie Louise Bourgeois, Georgia O'Keefe, Agnes Martin, Joan Mitchell und Yayoi Kusama, sondern auch auf Angehörige jüngerer Generationen wie Jenny Saville, die gegenwärtig enthusiastisch vom Markt gefeiert werden und deren Werke immer höhere Preise erzielen. Geboren 1970 in Cambridge, England, hat Saville mit ihren radikal entidealisierten monumentalen weiblichen Aktdarstellungen Starstatus erlangt. Im Herbst 2018 wurde Savilles Selbstportrait als Akt, *Propped* aus dem Jahr 1992, im Rahmen einer Auktion von Sotheby's London zum Rekordpreis von 9,5 Millionen Pfund, oder rund 11 Millionen Euro, versteigert. Saville wurde damit zur »teuersten lebenden Künstlerin der Welt«.⁸

Die substanzielle Veränderung institutioneller Rahmung und Neubewertung der von Frauen produzierten Kunst betrifft nicht nur die gegenwärtige Situation. Diese Paradigmenwechsel verändern und erweitern auch die Lesarten der kunsthistorischen Vergangenheit, die endlich auch Frauen berücksichtigen, deren Beiträge zum stets expandierenden Terrain der Kunst bislang nicht adäquat wahrgenommen und gewürdigt wurden. Allerdings erfordert das nicht nur eine Anerkennung jener Kunstschaaffenden, die

8 Vgl. Nate Freeman: »Jenny Saville Becomes Most Expensive Living Female Artist at £67.3 Million Sotheby's Sale«, auf: [artsy.net](https://www.artsy.net), 05.10.2018, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jenny-saville-expensive-living-female-artist-673-million-sothebys-sale> (07.11.2020). 2020 hielt Saville weiterhin den Rekord als »teuerste lebende Künstlerin«, siehe: Elena Martinique: »Who Are The Most Successful Female Artists in Auction?«, auf: [widewalls.ch](https://www.widewalls.ch), 27.01.2020, <https://www.widewalls.ch/magazine/most-successful-female-artists-in-auction> (07.11.2020).



Abb. 11: Jenny Saville, *Propped*, 1992

von den kunsthistorischen Narrativen bislang ausgeschlossen wurden, sondern eine De-
 konstruktion der eigentlichen Parameter, auf denen diese Narrative beruhen. Wie
 Griselda Pollock bereits vor einigen Jahrzehnten feststellte: »Die Kunstgeschichte selbst
 muss als eine Reihe von Repräsentationspraktiken verstanden werden, die aktiv Definitio-
 nen sexueller Differenz herstellen und zur gegenwärtigen Konfiguration sexueller Politik
 und Machtverhältnisse beitragen. Die Kunstgeschichte ist Frauen gegenüber nicht ledig-
 lich indifferent; sie ist ein maskulinistischer Diskurs, der an der sozialen Konstruktion sexu-
 eller Differenz beteiligt ist.«⁹ Der »maskulinistische Diskurs«, der seit Jahrhunderten vor-
 herrscht und auch heute noch weitgehend die kunsthistorischen Rahmenbedingungen
 definiert, die von »patriarchaler Logik, Repräsentation, Geschichte und Rechtsordnung«¹⁰
 bestimmt werden, bedarf einer rigorosen Demontage und Neuformulierung.

9 Vgl. Pollock, S. 11f.

10 Vgl. Peggy Phelan: »Survey«, in: *Art & Feminism*, hg. v. Helena Reckitt, London u. New York 2001, S. 17.

Das kann nur durch neue, umfassende, multidimensionale Ansätze einer Analyse der bisher vernachlässigten Kunstproduktion von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen mit Blick in die Vergangenheit und Gegenwart erreicht werden: eine Kunstkritik, die über bloße Reaktion und Beschreibung hinausgeht. Und die eine Neuerfindung der kunsthistorischen Saga bewirkt, während sie zugleich die Machtstrukturen aufdeckt, die diese Narrative hervorgebracht und so lange aufrechterhalten haben. In radikalster Konsequenz würde das zu einer Neuschreibung der Kunstgeschichte als offene Narrative konsistenter Exzellenz und Signifikanz der bisher im Areal der Kunst Marginalisierten führen. Es würde beitragen zur Konzeption einer, in den Worten der feministischen Wissenschaftlerin Peggy Phelan, Sprache, »die auf die Bewegung an den Rändern des Rahmens aufmerksam macht, über die hybride Grenze hinweg, die die Differenz zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, dem Bekannten und dem Unbekannten markiert«.¹¹

Die umfassende Hinterfragung des Status quo sollte gewiss nicht dazu führen, dass Museen ihrer Sammlungsbestände entledigt werden oder dass die Kunstgeschichte komplett ihrer früheren – männlichen – Stars entleert wird. Das Ziel sollte vielmehr sein, das Bewusstsein für die bisherigen blinden Flecken zu schärfen und die ideologischen ästhetischen Rahmungen zu durchbrechen, die unseren – westlichen – Kunstbegriff viel zu lange und viel zu eng definiert haben. Auf diese Weise könnte es schließlich gelingen, komplexere, inklusivere und umfassendere Versionen der vorhergehenden Narrative zu entwickeln, die vielleicht zum ersten Mal die vielen übersehenen und nicht beachteten Kunstproduzentinnen sichtbar machen, die weit vor dem aktuellen Augenblick ästhetisch in Aktion traten und sich weiterhin mit großer Courage und Kraft ihren Weg bahnen.

11 Ebd.

Moderiert von Elke Buhr

Elke Buhr

Als erstes möchte ich auf Sie zurückkommen, Miguel. Ich frage mich, ob Ihnen der Umstand, dass Sie als Kunstkritiker ausgebildet sind, bei dieser Art von Forschung hilft, oder ist das etwas, das nicht so viel mit dem zu tun hat, was Sie jetzt machen?

Miguel Rivas Venegas

Ja, tatsächlich ist es sehr praktisch, denn ich beschäftige mich nicht nur mit ›lexikalischen Arsenalen‹ (der spanischen extremen Rechten), nicht nur mit Texten. Ich arbeite auch zur visuellen Kommunikation, was nicht Teil dessen ist, was ich heute präsentieren wollte, sondern Teil der Forschung, die ich im Moment im Hinblick auf den nationalen Populismus mache, nicht nur im Fall der extremen Rechten, sondern auch im Fall der sogenannten ›patriotischen Linken‹, die für manchen hier etwas neu klingen mag, aber im Baskenland eine lange Tradition hat. Also ja, ich würde sagen, der zweite Hauptteil meiner Tätigkeit besteht darin, dass ich gezielt mit Bildern arbeite, bei denen es sich um Bilder in den sozialen Medien, auf politischen Plakaten oder aus politischen Performances, wie ich es nennen würde, handelt. Und in diesem Fall ist es logischerweise sehr nützlich, Kunsthistoriker zu sein, da möglicherweise viele Politikwissenschaftler oder Menschen, die als Politikwissenschaftler arbeiten, nicht über diese Instrumente verfügen oder sie nicht so häufig verwenden – die analytischen Instrumente, die man als Kunsthistoriker oder als Wissenschaftler, der sich mit politischer Ikonografie beschäftigt, entwickeln kann.

Elke Buhr

Und andersherum gedacht, wenn Sie sich die Diskussionen der Kunstkritiker ansehen, etwa darüber, wie politisch ein Werk sein kann oder ob es offener sein muss, was empfinden Sie dann hinsichtlich dieser Diskussionen, die aus dem politischen Feld kommen? Meinen Sie, dass die Kunst etwas in diesem Problem des Populismus bewirken kann?

Miguel Rivas Venegas

Ja, ich bin mir ziemlich sicher, dass die Kunst gegen den Populismus ankämpfen kann und vielleicht sollte, indem sie die notwendigen Narrative bereitstellt, um diesen nationalistischen Tendenzen etwas entgegenzusetzen.

Elke Buhr

Belinda, Sie hatten ja letztlich ebenfalls eine optimistische Auffassung von der Wirkmächtigkeit der Kunstkritik. Es klang so, als meinten Sie, dass die Kunstkritik wirklich etwas ändern kann. Doch wie äußert sich das in Ihrer alltäglichen Arbeit? Ziehen Sie feministische Konsequenzen in Betracht, wenn Sie sich entscheiden, worüber sie schreiben sollen, wo wir uns doch noch nicht einmal immer entscheiden können, worüber wir schreiben wollen?

Belinda Grace Gardner

Tatsächlich liegen diese Entscheidungen für eine freischaffende Autorin nicht immer in der eigenen Hand. Ich glaube, ich bin immer sensibler gegenüber der Tatsache geworden, dass das Narrativ in der Kunstwelt von einem von Männern dominierten Dis-

kurs geprägt wird. Ein konkretes Beispiel in diesem Kontext ist der Titel einer Ausstellung 2019 in den Hamburger Deichtorhallen, die zunächst in Stuttgart zu sehen war. Sie trug den Titel *Die jungen Jahre der alten Meister* und bezog sich auf vier große Namen in der zeitgenössischen deutschen Kunst, nämlich Richter, Polke, Kiefer und Baselitz. Der Umstand, dass männliche Künstler hier als »alte Meister« bezeichnet wurden, festigte einmal mehr diese Idee des ewig gefeierten männlichen Genies. Worin besteht die Notwendigkeit, frage ich mich, abermals Künstler, die schon seit Jahren auf dem Markt fest etabliert sind, mit einer weiteren Ausstellung zu feiern, die sich auf ihr Frühwerk konzentriert. Also ja, um Ihre Frage zu beantworten, ich bin mir dieser Themen und der Tatsache viel stärker bewusst, dass es nach wie vor ein großes Bedürfnis nach Debatten und Untersuchungen gibt, die die Kunstproduktion von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen zum gegenwärtigen Zeitpunkt betreffen. Als Kunstkritikerin versuche ich also, in meinen Texten für eine umfangreichere und inklusivere Diskussion von Kunst einzutreten.

Elke Buhr

Es ist eine interessante Tatsache, dass es in der Kunstwelt so viele Diskussionen über Feminismus gab, und jetzt gibt es die ersten Biennalen, an denen über 50% Frauen beteiligt sind, usw. Und die Männer geraten sozusagen in die Defensive und haben Angst, ausgeschlossen zu werden, wie Sie das so gut erklärt haben. Man könnte also meinen, die Frauen hätten das Spiel bereits gewonnen. Doch wenn man sich dann die Zahlen und auch die Preise ansieht, merkt man, dass dem nicht so ist. Vielleicht lautet daher meine Frage: Sind wir manchmal zu naiv, anzunehmen dass der Feminismus bereits so viel gewonnen hat?

Miguel Rivas Venegas

Ja, viel zu naiv. Ich finde, wir müssen optimistisch bleiben, aber zugleich müssen wir uns der Tatsache bewusst sein, dass wir es mit der Rückkehr dieses populistischen Zeitgeistes zu tun haben, der auch die Rückkehr dieser Furcht vor einer »Feminisierung der Gesellschaft« impliziert. Zumindest im Fall Spaniens gibt es einen Diskurs darüber, dass »die Gesellschaft« diesen Männern zufolge »zu weiblich« wird – was immer das heißen soll –, dass wir es also mit einer Art von Niedergang, von Dekadenz zu tun hätten. Dies, denke ich, entspricht dem Diskurs der extremen Rechten der 30er Jahre in Deutschland und Italien.

Es ist eine Tatsache, dass dieser Diskurs zurückkehrt und Teil des Diskurses der Regierungen in vielen Ländern ist. Wenn wir uns umsehen, dann sind Leute wie Trump an der Macht, wir haben Boris Johnson, wir haben Fidesz in Ungarn, wir haben diese ziemlich rasch wachsende spanische extreme Rechte, wir haben Salvini, der zwar im Moment nicht in der Regierung ist, aber er ist da. Und die Liste geht weiter. Also ja, ich weiß nicht, ob es etwas mit Naivität zu tun hat, aber ich denke, es geht darum, die Rückkehr dieses Diskurses zu bekämpfen. Wenn er irgendwann mal marginal gewesen sein sollte, so ist er das jetzt definitiv nicht mehr, denn die extreme Rechte ist *faktisch* wieder an der Macht.

Belinda Grace Gardner

Ich stimme dem absolut zu. Ich meine, dass #MeToo Teil einer Gegenwehr ist, im Fall der Vereinigten Staaten gegen den Aufstieg der Politik der Rechten, mit einem Präsidenten, der offen misogyn und rassistisch ist. Ich denke, dass Donald Trumps Macht-

gewinn wirklich eine größere Bewegung ausgelöst hat. Ich hoffe, dass der gegenwärtige politische Augenblick zu einer wesentlich aggressiveren Gegenreaktion von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen führen wird. Das könnte dann auch Kunstkritikern Gelegenheit bieten, wesentlich härteren Widerstand gegen rückwärtsgewandte kulturelle Konzepte und Exklusionen zu leisten, einschließlich des Widerstands gegen die Vereinnahmung zuvor marginalisierter oder unbekannter Künstler als Handelsobjekten, was in kapitalistischen Gesellschaften schnell passiert.

Elke Buhr

Das ist interessant, denn in gewisser Hinsicht widerspricht es auch dem, was Kolja Reichert in Panel 3 sagte, denn er insistiert darauf, von guter und schlechter Kunst zu sprechen, was immer das sein mag. Aber ich denke, diese Diskussion wird morgen weitergehen, wenn wir über Identitätspolitik und Zensur und solche Fragen sprechen werden.

Sabine Maria Schmidt

Ich habe eine Frage an das ganze Plenum. Glauben sie, dass die #MeToo-Bewegung schon in Deutschland angekommen ist? Mir sind, ehrlich gesagt, keinerlei Fälle von Auseinandersetzungen bekannt, aber Sie sagten gerade, wir sollten aggressiver sein. Irgendwie habe ich den Eindruck, dass die Bewegung noch gar nicht in Deutschland angekommen ist, und ich habe gehört, dass viele Leute etwas erstaunt sind, dass wir keine Solidarität mit solchen Bewegungen zeigen.

Elke Buhr

Ich glaube, dass viele Methoden dieser Aktivistinnen auch von Gruppen in Deutschland kopiert und verwendet werden. Ich erwähne nur das Kollektiv Soup/Soap du Jour in Berlin, das ebenfalls auf sehr aggressive Weise agiert. Es gab Fälle von deutschen Kuratoren, die ihren Job verloren haben, nicht in Deutschland, aber in den Vereinigten Staaten. Ich glaube also, wir haben die amerikanische Diskussion verfolgt und meinen, dass wir daran teilnehmen, weil wir uns so sehr dafür interessieren. Aber ich kenne auch keinen #MeToo-Fall in Deutschland. Ich glaube, die feministische Bewegung ist da dran.

Sabine Maria Schmidt

Ich denke, das ist ein sehr wichtiger Unterschied. Wir sprechen in diesem Fall nicht über Feminismus im Sinne der #MeToo-Bewegung, im Sinne sexuellen Missbrauchs und all dieser Dinge. Es ging um die Frauenquote in Ausstellungen, also die feministische Debatte, die Sie erwähnt haben. Aber es ist verblüffend, dass wir in Deutschland keine #MeToo betreffenden Fälle haben. Dies nur als Frage.

Jamie Keesling

Ich möchte eine Frage zu den Grenzen des zeitgenössischen Feminismus und der Genderidentität-basierten politischen Bewegungen stellen, genau jetzt, da Sie sie formuliert haben. Und es ist auch eine Frage zu den Grenzen der liberalen politischen Vorstellungskraft, angesichts der Tatsache, dass der Populismus der Rechten und allgemein an Boden gewinnt.

Für mich betraf ein Großteil der Kritik an #MeToo die Tatsache, dass die Bewegung Frauen auffordert, sich als Opfer zu bekennen. Und ich meine, dass sich das auch in Ihrem Beitrag findet, Miguel, unter dem Gesichtspunkt dessen, wie wir die nationalistische Kritik der Rechten am Gesetz begreifen. Natürlich haben sie insofern recht, als alle Bürger in den Augen des Gesetzes gleich sein sollten. Es gibt also kein kohärentes linkes Argument, um diese Idee zu präsentieren. Meine Frage lautet also im Grunde, wo verläuft die Grenze dieser politischen Vorstellungskraft? Bei #MeToo, aber auch anderen zeitgenössischen Feminismen? Ich denke vor allem daran, dass es zur gleichen Zeit wie #MeToo in den Vereinigten Staaten eine Organisation von weiblichen McDonalds-Beschäftigten gab, die an ihrem Arbeitsplatz immer wieder sexuell belästigt worden waren, aber über die in der Presse nicht viel berichtet wurde. Wenn es also keine kohärente Organisation gibt, die Systeme hervorbringt, in denen Frauen, die über wenig finanzielle Mittel verfügen, ihre Ehen und ihr Zuhause verlassen können, ohne Verelendung befürchten zu müssen, wenn solche von der Armut betroffene Frauen keine Kinder haben können, ohne Verelendung befürchten zu müssen, was ist #MeToo dann, was ist der Feminismus dann anderes als der Kampf um Zugang zum Markt?

Belinda Grace Gardner

Das ist ein wichtiger Punkt und ein Problem, mit dem wir konfrontiert sind, da wir Teil eines Kunstweltszenarios sind, das per se bereits zu gewissem Grad elitär ist. Natürlich werden #MeToo und andere Formen von Aktivismus und das Schreiben über Kunst nicht zur völligen Veränderung zutiefst ungerechter sozialer Strukturen oder zur gänzlichen Emanzipation von einem repressiven politischen System führen. Das ist etwas, dem wir uns stellen müssen, wenn wir über Kunst schreiben, die definitiv etwas ist, zu dem nicht alle Menschen Zugang haben und die an sich nur einen relativ exklusiven Kreis erreicht, ungeachtet der Tatsache, dass wir Teil einer globalen Welt sind. Ich weiß nicht, wie man das lösen kann. Als Kunstkritikerin versuche ich diese Fragen gezielt auf dem Gebiet der Kunst zu thematisieren und mich auf die Ungleichheit zu konzentrieren, die seit so vielen Jahrhunderten dort grassiert. Doch das ist definitiv nur die Spitze eines sehr großen Eisbergs, der sich auf alle sozialen und kulturellen Bereiche erstreckt.

Sonia Recasens

Ich denke hier an Linda Nochlin. Sie sagte, das Hauptziel des Feminismus in der Kunst sei nicht die Aufwertung ›alter Meisterinnen‹, die wir vergessen haben, sondern die Dekonstruktion des Konzepts des männlichen Künstlers als Genie. Weil es ein Konzept ist, das auf dem Kolonialismus, dem Patriarchat, dem Imperialismus und dem Kapitalismus basiert. Für mich ist das also ebenfalls wichtig, das im Kopf zu behalten, und das ist vielleicht auch der Grund, aus dem wir gescheitert sind, etwa in den 70ern. Denn damals haben wir Fortschritte gemacht und in der Kunst traten Frauen in Erscheinung, sie hatten Ausstellungen; doch dann kamen die 80er, und sie sind wieder verschwunden. Das war etwa in Frankreich der Fall. Künstlerinnen hatten sehr starke Ausstellungen in Kunstinstitutionen in Frankreich, doch dann kamen die 80er, und wir haben sie völlig vergessen, und jetzt sind wir gerade dabei, die Werke wiederaufzuwerten.

Lucy Lippard sagte in den 70ern, als sie die Biennale sah, auf der es einen Frauenanteil von 20% gab, dass es da eine ›gläserne Decke‹ gibt, und wenn eine zweite Welle des Feminismus komme, müsse diese darum kämpfen, diese Decke zu zerbrechen. *Wenn* es diese Welle gibt – und ich sage »wenn«, weil einige Künstlerinnen mit der Situation sehr zufrieden zu sein scheinen. Es gibt momentan einen Widerspruch zwischen dem Ideal einer sozialistischen Kunstwelt und dem Ideal, Werke zu verkaufen, zwischen dem Wunsch, die Kunstwelt allen zugänglich zu machen, und jenem, zugleich die eigenen Werke auf dem Markt zu halten. Wir haben also ein Dilemma, ein Paradox in dieser Bewegung. Das war schon in den 70ern so, aber ich glaube jetzt, da die ›alten Meisterinnen‹ profitabel sind, haben wir es mit demselben Paradox und demselben Dilemma zu tun, und das ist ver-rückt. Die Katze beißt sich in den Schwanz.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider