„Hommage à Goya“: bedeutet dies nicht Unterwerfung unter eine geschichtliche Autorität und Einschränkung individueller künstlerischer Originalität? Warum Rückgang auf ein ästhetisches Modell, das zeitlich schon weit zurückliegt? Läuft das nicht auf eine neue Form des Historismus hinaus, auf einen gut gemeinten, aber letztlich unfruchtbaren Eklektizismus? Derartige Skrupel, die aus dem Horizont eines avantgardistischen Kunstverständnisses erwachsen, waren früheren Kunstproduzenten fremd. Ja die Institutionen der Kunstausbildung hatten auch seit der Phase des frühbürgerlichen Humanismus, der den Originalitätsaspekt einführte und das individualisierende Streben nach Innovation unter dem Druck der Konkurrenz propagierte, die Nachahmung und Anverwandlung der alten Meister, d. h. der künstlerischen Vorbilder dennoch nicht aufgegeben. Zweifel an der Adaptationsfähigkeit des Geschichtlichen bezeugen ein Bewußtsein des Kontinuitätsbruchs, eine Ablehnung von Instanzen, mit denen man aktuelles Handeln – auch ästhetisches – nicht mehr glaubt rechtfertigen zu können. In der Tat läßt sich das historische Bildrepertoire nicht mehr in jener artifiziellen Naivität zitieren, die dem vormodernen Akademismus eignete. Das Zitat, damals noch nicht im Verruf des Plagiats, welches bereits negativ eine Eigentumsideologie unterstellt, ehrte und nobilitierte den Adepten, es war zumeist solchen Exempla entlehnt, die Klassizität, Idealität und eine besondere Stilhöhe verbürgten. Dies belegt

der Normenkanon der Akademien, deren Schönheitsideal den ästhetischen Bedürfnissen bevorrechtigter gesellschaftlicher Schichten entsprach, für die das historische Zitat im Medium der Kunst zugleich auch eine legitimatorische Festigung des gegenwärtigen Status gegenüber jeglicher potentieller Einrede der Unterprivilegierten bedeutete. In Phasen gesellschaftlichen Umbruchs war es nicht zuletzt die Erkenntnis solcher ideologischer Funktion von Geschichte, die eine Zuwendung fortschrittlicher Künstler zur Gegenwart und zur Aktualwahrnehmung auslöste. Man denke nur an Courbet, der diese Forderung mit sozialkritischem Pathos in sein Kunstprogramm schrieb, oder an die klassische Avantgarde, die Geschichte der Lüge zieh und ihr eine Depravation des Ästhetischen, d. h. auch aktueller Wahrnehmung und ihren Ansprüchen, anlastete. Die Schriften eines Cézanne, aber auch eines Mondrian, der die Flucht in die scheinbar geschichtstranszendente ikonoklastische Abstraktion antrat, sind Zeugnisse hierfür. Die neuere Kunstwissenschaft, die sich nicht mehr naiv auf eine emphatische Paraphrase des Künstlerkommentars einläßt, hat indessen das verborgene Topische und Historistische auch derjenigen Werke der Avantgarde zutage gefördert, die von der Uranfänglichkeit künstlerischen Schaffens Zeugnis ablegen wollen, und damit das Gesetz bestätigt, daß jegliche Originalität, jegliche Phantasie als Vorausentwurf stets zugleich synthetisierende Verarbeitung – in welcher Komplexität

auch immer – von Vergangenen ist, daß sie sich stets aus der Geschichte als dem kollektiven Gedächtnis speist.

„Homage à Goya“: der Aufruf zu dieser Ausstellung von Kontrafakturen zum Werk des spanischen Meisters unterstellt daher zu Recht, daß Spontaneität und Konvention sich nicht ausschließen, sich sogar notwendig gegenseitig bedingen.

Gleichzeitig konnte das Ausstellungsprojekt davon ausgehen, daß im Mythos und in der Ikonographie sowie der Formensprache Goyas ein Potential enthalten ist, das unnachgiebige Aktualität besitzt, und zwar nicht im Sinne einer möglichen Legitimationsquelle für bestehende Verhältnisse, vielmehr kann es allein als Anklage gegen die bisherige Geschichte gewendet werden. Die Themenstellung, die eine bewußte Auseinandersetzung mit dem historischen Gehalt des Werkes von Goya fordert, kann also nicht dahingehend verstanden werden, daß in den eingereichten Arbeiten nur die eigene künstlerische Originalität fetischisiert, oder aber eine Bereicherung derselben quasi unter der Hand durch Adaptation der Motive oder des Formenrepertoires dieses Vorbildes versucht wird. Angestrebt ist vielmehr eine Interpretation des Goyaschen Oeuvres mit heutigen ästhetischen Mitteln. Es geht darum, dies Werk für die Gegenwart produktiv zu machen.

Dabei stellt sich notwendig die Frage, ob die Künstlerinnen bei dieser Auseinandersetzung mit der vorgegebenen Bildmotivik nur Bilder formal

verändern können, oder ob es ihnen gelingt, dabei auch eine Aussage über die inzwischen veränderte heutige Realität erkennbar zu machen. Indem sie sich mit formalen Medien historischer Bilder beschäftigen, müssen sie zugleich dem Problem nachgehen, ob und wieweit diese Bildzeichen und deren Verformung geeignet sind, Aussagen über unsere ebenfalls historisch bedingte Gegenwart zu machen.

Sie müssen sich darüber klar werden, welche Erkenntnisse über die Realität etwa einem Hexenbild von Goya zugrunde liegen, welches Assoziationsfeld es in seiner Zeit vorfand oder aufbauen konnte, und welches Assoziationsfeld dasselbe Zeichen heute noch aktivieren kann. Bedarf die Veränderung mindestens der Erscheinungsweise von Hexenwahn in unserer Zeit der Entwicklung ganz andersartiger Zeichen, oder kann die Übernahme der alten Muster auf strukturelle Kontinuitäten hinweisen? Ist Goyas pessimistische Haltung gegenüber der Möglichkeit eines historischen Fortschritts zu teilen oder nicht? Gibt es heute noch (und wo) das ausgeplünderte, dabei selbst sich auf brutale Weise behauptende Volk, in dem Goya dennoch faszinierende produktive Potenzen entdeckte?

Mir scheint, daß es glücklich war, das facetten- und widerspruchsreiche Werk Goyas als Ausgangspunkt für eine produktive Auseinandersetzung mit künstlerischer Tradition zu wählen. Sein Werk weist eine rein formale Interpretation und Aneignung wie kaum ein anderes ab. Zwar ist Goyas politischer Standpunkt keineswegs einfach und

eindeutig zu bestimmen, aber dennoch ist offensichtlich, daß die sozialen Inhalte der bewegende Faktor seiner Kunst waren. Seine originellsten Bilder sind zugleich seine sozialsten, diejenigen, in denen es um die versagte Befreiung der untersten Volksschichten geht.

Wenn also der Plan dieser Ausstellung zu einer Auseinandersetzung mit einem Stück Bildgeschichte, mit den historischen Ausdrucksmitteln aufruft, so ist darin eingeschlossen eine Reflexion der dialektischen Beziehung dieser Bilder zur Realität. Es kann gerade bei der Beschäftigung mit Goyas Werk nicht darum gehen, formal interessante Bilderfindungen sich anzueignen, ohne zu fragen, welche Interpretation der Wirklichkeit ihnen inhärent ist. Es geht also, vermittelt über die Bildgeschichte, um eine Auseinandersetzung mit Geschichte. Diese Aneignung des Gewordenen ist, wie Marx gezeigt hat, „Element der Bewegung des Werdens“.

Indem Künstler Geschichte nicht direkt in der Faktizität des Dokumentarischen, sondern über das Bildmotiv, in dem sie gebrochen wiedererscheint, reflektieren, werden sie zugleich dazu angeregt, nicht nur ihre sozialen Aussagen historisch einzuschätzen, sondern auch ihre Wahrnehmungsformen und ästhetischen Kategorien der Gestaltung. Sie können dann nicht mehr Bildelemente aus historischer Kunst wahllos – eben formalistisch – als scheinbar inhaltsneutrale Formen aufgreifen, sondern werden deren soziale, historisch bedingte Aussagekraft mit zu berücksichtigen haben, d. h. die Formen als symbolische Formen

aufgreifen, verfremden und weiterentwickeln. Durch diesen historisch reflektierenden produktiven Umgang mit Bildtraditionen wehren sie einer heute weithin zu beobachtenden beliebigen Verfügbarkeit dieser historischen Bilder und Formen, die sie zu einem kulturellen Warenangebot degradiert und damit ihre Wirkungsmöglichkeiten zugleich neutralisiert.

Eine Schwierigkeit der meisten Kollektivausstellungen zeitgenössischer Kunst besteht darin, daß Werke beliebiger Gestalt, die einsam verfertigt worden sind, gleichsam als Fertigprodukte abgeliefert und dargeboten werden, ohne daß Entstehungsvoraussetzungen und vorgängige Überlegungen und Gestaltungsprozesse an ihnen deutlich und vermittelbar würden. Die Rezeption dieser Ausstellungen erfolgt gemeinhin entsprechend verständnislos. Diese Ausstellung dagegen, bei der sich die Künstlerinnen einer verbindlichen Aufgabe gestellt haben, scheint mir damit zugleich erste Möglichkeiten zu kooperativeren, dialogischen und infolgedessen auch wirkungsvolleren künstlerischen Arbeitsformen zu eröffnen. Es geht – tendenziell – nicht mehr (nur) darum, die eigene Individualität und Originalität zu veräußern. Solches ästhetisches Handeln kann nicht mehr nur von individualistischen künstlerischen Spekulationen begleitet sein, sondern muß auf vermittelbaren, historischen Reflexionen basieren, Kompetenzen anderer, sozialer Art werden zusätzlich gefordert. An die Stelle der oft hermetischen künstlerischen ästhetischen Monologe kann die Diskussion mit anderen

Kulturschaffenden, etwa Kulturhistorikern, treten. Auch das Besprechen und Beurteilen solcher problemorientierten Arbeiten könnte schrittweise sozialer, kooperativer werden. Bloße subjektive Geschmacks- und Qualitätsurteile könnten demgegenüber zurückgedrängt werden. Ob eine künstlerische Lösung überzeugend ist, darüber sollte ihre Produktivität für die Initiierung von Diskussionen entscheiden, welche die Aneignung und Weiterentwicklung historischer Motive und ästhetischer Visualisierungen betreffen, aber auch die Möglichkeiten, Tendenzen und Antagonismen der eigenen Zeit visuell zu artikulieren und wirkungsvoll zu vermitteln.

Für derart neue künstlerische Aufgabenstellungen können m. E. Künstlerinnen besondere Qualifikationen einbringen. Das dürfte auch diese Ausstellung schon demonstrieren: Es fehlen Arbeiten, bei denen etwa wie in den Variationen über Bilder von Velázquez oder Cranach von Picasso vorgegangen worden wäre. Diese Variationen sind von fernher zunächst einmal als Werke Picassos erkennbar. In jedem Detail ist die ummodelnde Kraft seiner künstlerischen Handschrift nachweisbar, die nichts von dem Vorbild verschont. Eine Kritik, die nun lediglich feststellen würde, daß es den Künstlerinnen dieser Ausstellung eben an unverwechselbarem, z. B. Picasso vergleichbarem Genie gebricht, machte es sich zu einfach. Adäquater wäre wahrscheinlich schon die Aussage, daß sie jedenfalls nicht ein Selbstbewußtsein haben entwickeln können, das dem seinen gleichkäme, daß sie zu der geradezu

imperialistischen Geste des Herrschens über geschichtliche Formen befähigte, mit der Picasso sich das Vorbild unterwirft und es souverän negiert. Vor diesen Bildern kommt nicht die Frage auf, ob Velázquez oder Cranach richtig interpretiert worden sind, sondern man bewundert die unbekümmerte Rigidität des Gestaltungsakts, die Freiheit und Autonomie eines Künstlers, der nicht zufällig „masculini generis“ ist.

Die Künstlerinnen dieser Ausstellung gehen mit ihrem Vorbild Goya durchweg behutsamer und dialogischer um. Fast alle Bilder lassen beim Betrachter auch Überlegungen über Goyas zugrundeliegende Werke zu. Sie gehen zunächst einmal auf die Probleme ein, die Goya sich gestellt hat, und versuchen daraufhin das Fortwirken seiner Aussagen in der Gegenwart zu verfolgen. Dieser Unterschied etwa zu Picasso hat vorab mit sozialem Verhalten zu tun. Eine zweite Frage ist, ob und wie dieses andere Verhalten der Künstlerinnen gestalterisch fruchtbar gemacht worden ist.

Mir liegt es fern, bestimmte Fähigkeiten, wie die zur Reflexion eines fremden Werkes, als spezifisch weibliche festschreiben zu wollen. Das würde auf eine biologistische Argumentation hinauslaufen, wie sie fälschlich zuweilen von einigen Feministinnen vorgetragen wird. Biologische Eigenschaften ziehen nicht per se bestimmtes soziales Verhalten sowie intellektuelle oder künstlerische Fähigkeiten nach sich. Vielmehr entwickeln sich diese Fähigkeiten, ebenso, im Fall der Frauen, vor allem auch Ängste und Selbstzweifel, die Produktivität verhindern, allein aufgrund bestimmter

sozialer Verhältnisse und Rollen, in die Menschen allerdings aufgrund biologischer Eigenschaften gedrängt werden können. So ist auch Marcuses Vision eines „weiblichen“ Sozialismus, der seiner Meinung nach dem „männlichen“ Kapitalismus folgen wird, unrealistisch.

Durch ihre Sozialisation wird die Frau immer noch stärker auf ihre Rolle in Familie und Haushalt vorbereitet, weniger jedoch als der Mann auf produktive gesellschaftliche Arbeit. Sie ist daher zweifellos weniger gut ausgestattet zur Selbstbehauptung und Selbstentfaltung unter den Konkurrenzbedingungen unserer Gesellschaft.

Durch ihre Rolle in der Familie, dem einzigen Bereich, in dem noch nicht Warenbeziehungen die entscheidenden sind (wenngleich sie bereits in ihn hineinreichen), hat sie jedoch zumindest unter bürgerlichen, also relativ privilegierten Voraussetzungen die Fähigkeit ausbilden können, konkurrenzlose, nicht entfremdete menschliche Beziehungen aufzubauen, zu entwickeln oder zu bewahren, die den Männern im „feindlichen Leben“ eher abhanden kommen. Diese Fähigkeiten, jetzt noch in der familialen Enklave und damit, sozial gesehen, in der „Negation“, müssen verallgemeinert werden, um zur Humanisierung unserer Gesellschaft beitragen zu können.

Frauenorganisationen mit ihrem notwendigen Gruppenegoismus sind sicher zum Aufbau eines Schutzraumes unentbehrlich, in dem Frauen sich ihrer Fähigkeiten bewußt werden und sie gesellschaftlich produktiv werden lassen können, wenn sie auch nur als eine Etappe auf dem Weg zu

einer humaneren Gesellschaft verstanden werden sollten. In diesem Sinne könnte m. E. auch die Arbeit in einer Künstlerinnenorganisation inhaltlich aufgefaßt werden. Sie muß zwar an erster Stelle dazu dienen, den Frauen beim Konkurrenzkampf Hilfe zu leisten, um ihre schlechteren Chancen gegenüber den Männern halbwegs auszugleichen. Darüber hinaus sollten jedoch durch inhaltliche Arbeit auch Zukunftsperspektiven entwickelt werden. Dabei sollten die Frauen m. E. versuchen, gerade auf den Fähigkeiten ihr Selbstbewußtsein aufzubauen, zu deren Weiterentwicklung sie durch ihre gesellschaftliche Rollenzuweisung vielleicht bessere Dispositionen mitbringen als die Männer, wie die Fähigkeit zu kooperativem Handeln auch im künstlerischen Bereich, bei dem das Werk anderer Künstler reflektierend und darauf aufbauend einbezogen und weiterentwickelt werden kann. Dabei sollten sie sich nicht durch die Tatsache beirren lassen, daß derartige Qualitäten, die ihre Werke auszeichnen könnten und für die es bereits beachtenswerte Beispiele in dieser Ausstellung gibt, zunächst von der Kunstkritik sicher eher als Defizite abqualifiziert werden. Bedenkt man aber, daß die Kunst eine breitere Öffentlichkeit wiedergewinnen soll, dann hat m. E. gerade ein solches Arbeiten zukunftsweisende Bedeutung.

Jutta Held