

## Ausstellungsbesprechung

Barbara U. Schmidt

### Jenseits polarer Differenzen

Die Ausstellung „Oh boy, it's a girl“ im Kunstverein München

Der Titel zur Ausstellung im Münchener Kunstverein wurde von einer Zeichnung William Wegmans übernommen. Auf die Feststellung „Oh boy, it's a girl“, möchte man gleich fragen, „So, what difference does it make?“ Die Diskussion, ob sich die Geschlechter außer in ihren reproduktiven Fähigkeiten unterscheiden und ob dieser Unterschied die Differenzen sozialer Rollen und deren Status legitimiert, wird seit den späten 60er Jahren auch im Bereich der bildenden Kunst geführt. In der Münchener Ausstellung wird nun umrissen, welche Facetten sich um diese Kernfragen herum inzwischen gebildet haben.

Die Kuratorinnen Hedwig Saxenguber und Astrid Wege stellen dabei in der bildnerischen Produktion ähnliche Tendenzen fest, wie sie auf dem Gebiet der feministischen Theorien vorliegen. Während die Geschlechtsidentität anfänglich entweder als unhinterfragte Größe wiedergewonnen werden sollte oder als soziokulturelles Konstrukt 'Gender' vom natürlich gegebenen 'Sex' unterschieden wurde, hat sich diese Frage nach Identität und Nicht-Identität durch den Einfluß postmoderner Ansätze inzwischen verlagert.

Wesentliches Merkmal neuerer Überlegungen ist, daß die polare Struktur des zweigeschlechtlichen Denkens selbst in Frage gestellt wird, um zu einem veränderten Verständnis von Differenz zu kommen. So beschreiben Theoretikerinnen wie z.B. Teresa de Laurentis 'Gender' nicht als eine durch duale Opposition einmalig fixierte Zuschreibung, sondern als diskursiven, sich innerhalb sozialer Bezüge ständig erneuernden Prozeß. Konstrukte von Weiblichkeit sind demnach vielfältig und auch in weitere Bezüge wie Ethnie, Klasse oder Alter eingelassen.<sup>1</sup>

Darüber hinaus wird 'Gender' auch nicht mehr nur als Konstruktion begriffen, sondern gleichermaßen als Auslassung, da das zweigeschlechtliche Modell von homogenen und polar aufeinander bezogenen Identitäten nur durch Abspaltung und Verdrängung von Irritationen und Ambiguitäten bestehen kann. De Laurentis führt dazu aus: „For gender, like the real, is not only the effect of representation but also its excess, what remains outside discourse as a potential trauma which can rupture or destabilize, if not contained, any representation.“<sup>2</sup> Aus feministisch-poststrukturalistischen Ansätzen haben sich daher mittlerweile die „Queer-Studies“ entwickelt, die Lesben, Schwule, Bi- und Transsexuelle gleichermaßen miteinbeziehen auf der Basis der durchschauten Muster von polaren Differenzen der heterosexuellen Matrix und den mit ihr verbundenen Unterdrückungs- bzw. Machtmechanismen.

Feministische Ansätze müssen damit weder an eine bestimmte Anatomie gebunden sein, noch ausschließlich der Suche nach 'weiblicher Selbstbestimmung' dienen. Sie können vielmehr als Verfahren verstanden werden, die herrschende Diskurse kritisch auf ihr Funktionieren hin zu untersuchen und ihnen widersprechende Erfahrungen

gen und Anschauungen wieder einzuschreiben. In diesem Sinne ist auch der Untertitel der Ausstellung „Feminismen in der Kunst“ zu verstehen, der auf den ersten Blick für Verwirrung sorgen mag, da sich auf der Liste der Beteiligten auch die Namen männlicher Künstler finden. Hedwig Saxenhuber verweist dazu im Editorial des Katalogs auf die Diskussion um ein dezentriertes Verständnis von Maskulinität und auf die innerhalb der Schwulenbewegung formulierte Forderung nach einem „Feminismus ohne Frauen“. Der mit einer provokanten Behauptung spielende Untertitel, der auch die Befürchtung der Vereinnahmung feministischer Ideen wecken kann, stößt sicher auf kontroverse Haltungen auch oder gerade innerhalb der Kreise erklärter Feministinnen, was wohl beabsichtigt ist. Es ging den Ausstellungsmacherinnen vor einhalb Jahren, als sie diese Ausstellung beschlossen, darum, vererbte Diskussionen wiederzubeleben und einem rückläufigen Interesse an feministischen Fragen im deutschsprachigen Raum entgegenzuwirken. Dies schafft man sicher eher mit Irritationen, als mit einem zu eingängigen Programm. Andererseits werden mit dem Aufzeigen von „Feminismen in der Kunst“ feministische Ansätze als inzwischen verbreitete und angemessene Reflexion sozialer und kultureller Diskurse sowie deren Bedingungen und Effekte ausgewiesen. Die Zeiten, in denen solche Ansprüche erst einmal mit repräsentativen Ansammlungen von 'Frauenkunst' formuliert werden mußten, sind – das zeigt auch die Münchener Ausstellung – endgültig vorbei.

Nach soviel Vorüberlegung stellt sich die Frage, wie sich die künstlerische Praxis zu diesen Theorien und Konzepten verhält. Glücklicherweise verzichten die Ausstellungsmacherinnen darauf, Kunst nur noch als unmittelbare Belege für stringente Argumentationen innerhalb eines Konzepts heranzuziehen. Eher findet sich eine heterogene Zusammenstellung unterschiedlicher künstlerischer Ansätze, die sich wie in der postmodernen Textpraxis gegenseitig erläutern oder in Frage stellen. Angesichts der vielen offenen Fragen zum Verhältnis von Kunstpraxis zu geläufigen Theorien, die sich überwiegend aus dem Umgang mit Sprache und Texten entwickelt haben, ist es andererseits erstaunlich, wie wenig auf diese Problematik eingegangen wird. Der diskursive Zugang zu ästhetischer Produktion läßt sich, vereinfacht gesagt, nur dort annähernd legitimieren, wo sich die Arbeiten zum einen selbst als theoretisch informiert ausgeben, und zum anderen können so nur textuelle Qualitäten wie z.B. symbolische und syntaktische Strukturen untersucht werden. In diesem Sinne liegt die Auswahl von Arbeiten nahe, die inhaltlich um Zentralbegriffe wie Differentialität und Nicht-Identität kreisen und deren Aussagen sich nicht in erster Linie über eine Materialität der Mittel erschließt, die eher phänomenologischen Ansätzen zugänglich ist. Dementsprechend sind Malerei und Objektkunst kaum vertreten. Überwiegend werden teils eigenständige, teils Performances dokumentierende Fotoarbeiten und Videokunst gezeigt.

Im größten und zentralen Mittelraum des Obergeschosses setzt die feministische Kunst der späten 60er und 70er Jahre einen wesentlichen Akzent. Dazu gehören Arbeiten von Valie Export, Gina Pane und Carolee Schneemann. Schnitte und Tattoos greifen in Exports und Panes Arbeiten brutale Erfahrungen einer sozialen Realität sowie männliche Repräsentationslogiken an. Ihr Anliegen ist es, die geschlechtsspezifischen Zuordnungen innerhalb der Momente von Handeln, Sehen und Angesehen werden nachvollziehbar zu machen. Die bis zur Selbstverstümmelung gehenden Arbeiten und Aktionen stellen dabei die zentrale Frage, ob sich die herrschenden

Definitionen des Frauenkörpers überhaupt sprengen lassen, um ihn als einen Ort veränderter Bedeutungen zurückzufordern, oder ob der Körper ein gesellschaftlich festcodiertes Zeichen ist, das unweigerlich in einer männlich orientierten Praxis des Bezeichnens verknüpft ist.

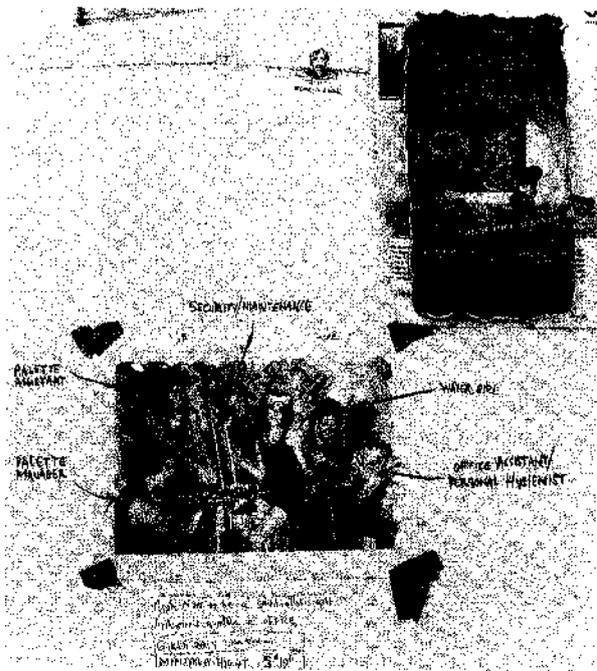
Die Arbeiten der US-Amerikanerin Carolee Schneemann bilden einen Kontrast zu diesen radikalen Ansätzen. Offenbar beeinflusst von Theorien der sexuellen Befreiungsbewegung geht sie den Phänomenen der sinnlichen Wahrnehmung des eigenen Körpers und dessen Umgebung nach. Ihre ungebrochene Suche nach einer harmonischen und ganzheitlichen weiblichen Selbsterfahrung drückt sich u.a. in archaischer Bemalung des nackten Körpers und dem Einbeziehen von matriarchalischen Symbolen aus. Ob ihr Versuch, durch selbstbestimmte Aktionsverläufe und Aktdarstellungen „eine 'weibliche' Instanz des Blicks zu schaffen“<sup>3</sup>, gelungen ist, bleibt fragwürdig. Angesichts der Arbeiten von Export und Pane erscheint es eher so, daß ein solch positives Bild einer revidierten Weiblichkeit den Voyeurismus ungebrochen bedient und das Leben des vorhandenen Repräsentationsapparats ungewollt verlängert.

Im Hauptraum des Kunstvereins werden zwar die feministisch motivierten Arbeiten der 60er und 70er Jahre als treibende Kraft im Erforschen der Bezüge von geschlechtsspezifischen Zuschreibungen und Repräsentationsmechanismen gezeigt, aber auch Jürgen Klauke, G. J. Lischka, William Wegmann und Christian Lindow stellten damals bereits diese Muster in Frage. Ihr Hauptangriffsziel war dabei die rigide Oppositionsstruktur der Zweigeschlechtlichkeit. Jürgen Klauke, der sich in den 70er Jahren bereits kritisch mit den unterschiedlichsten Identifikationsangeboten auseinandersetzte, egal ob von der katholischen Kirche oder der Pornoindustrie gefertigt, spielte in einer Self-Performance von 1972 mit Stoffobjekten, die er wie Ausweitungen des Körpers zwischen den Beinen und vor der Brust befestigte. Zum Schluß präsentierte er seinen schmalen Körper in einem langen weißen Kleid. Das von dunklen, kinnlangen Haaren umgebene Gesicht war hell geschminkt und behutsam hielt Klauke einen Strauß weißer Lilien im Arm. Die Dissonanzen des körperlichen Ausdrucks, die in den Dokumentationsfotos aufbrechen, machen die Ambiguitäten bewußt, die so säuberlich aus dem Muster der Geschlechterdifferenz getilgt wurden. Noch weiter treibt Robert Gober in einer Fotoarbeit von 1992 die Maskerade. Perfekt gestylt, mit duftigen Stoffen und Blumen dekoriert und durch sanfte Lichteffekte in Szene gesetzt, zeigt Gober das Idealbild einer Braut. Erst auf den zweiten Blick, der die breiten Schultern und die grobe Hand mit dem Blumenstrauß wahrnimmt, entpuppt sich die Braut als reine (Selbst-)Inszenierung des Künstlers. In der parodistischen Kopie zeigt sich das vermeintliche 'Original', das aus dem Schaufenster eines Foto-Studios – Abteilung „frisch getraut“ – stammen könnte, selbst als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Authentischen.

Die Fragwürdigkeit der Geschlechteropposition wird auch aus der Perspektive von KünstlerInnen gezeigt, die sich mit der gesellschaftlich marginalisierten Position von Lesben, Schwulen, Travestiten und Transsexuellen auseinandersetzen. Gegen den Druck der Unsichtbarkeit und den Vorwurf des Abnormalen rebellieren unter anderen Catherine Opies, Jürgen Baldiga, Thomas Egger und Jochen Klein mit ihren Arbeiten. Lukas Duwenhögger gewährt in seinen präntliösen, mit schrill-künstlichen Neonfarben gemalten 'Genre'-Bildern unter anderem Einblick in den „Modesalon Kosmo-Sang“, wo sich die Herren der Modeschöpfung in gerafften und gerüschten Kostümen à la Louis-quatorze bewegen. Diese Szene, die keine eindeutige Zuord-

nung zu einer bestimmten Kultur oder Zeit erlaubt, macht deutlich, wie sehr Identitäten und ihre Repräsentation gerade auch von diesen Größen abhängen. Die Farbe Rosa zieht sich wie ein Erkennungszeichen in Stoffen, Kissen und Dekorationen durch alle Bilder Duwenhöggers und verkündet das Motto der Schwulenbewegung: „Think Pink“.

Eine Ausstellung in der Ausstellung ist die direkt auf einer Wand im Kunstverein angebrachte Arbeit der New Yorker Künstlerin Nicole Eisenman. Unter dem Motto „Nehmen Sie Dada ernst! Es lohnt sich“, werden unterschiedliche bildnerische Sequenzen und Techniken aneinandergereiht. Eine stringente Komposition, die alles nach einer einheitlichen Perspektive ausrichtet, sucht man vergeblich. Statt von vorcodierten Klischees und Darstellungsmustern geht Eisenman von einer Fragmentierung aus, wie sie der Alltagswahrnehmung entspricht, und schafft so eine neue Offenheit der Zeichen und Begriffe. Männliche Überlegenheitsvorstellungen, bayerische Gemütlichkeit und faschistoides Ordnungsdenken z.B. werden auf diese Weise bearbeitet, bis sie ihre widersprüchlichen und grotesken Kehrseiten zeigen. An die Stelle von Klage- und Opferthematik ist eine 'lesbian sisterhood' getreten, die sich lustvoll selbst inszeniert und dabei genügend Unernst walten läßt, um nicht in den Verdacht zu geraten, eine bloße Umkehr herrschender Muster zu propagieren. Wo einheitliche Deutungskonzepte fehlen, ist auch die Künstlerin nicht mehr alleinverantwortliche und authentische sinn- und wertstiftende Instanz. Eisenman betont dies



Nicole Eisenman, „Nehmen Sie Dada ernst! Es lohnt sich“, 1994, Ausschnitt

mehrfach innerhalb ihres gepatchworkten Wandbildes. Unter anderem findet sich hier ein kleines Foto, das die Künstlerin nicht etwa in 'splendid isolation', sondern umgeben von ihrer fünfköpfigen Crew zeigt, in der es ein „water girl“ und auch die „personal hygienist“ gibt (Abb. 1).

Das Aufgeben eines festumrissenen Künstlerregos und die Vervielfältigung der Autorenposition beschreiben auch die Münchener Künstlerinnen Undine Goldberg und Cornelia Wittmann. Auf einheitliche Größe genormt bedecken die Fotos von z.B. Bruce Naumann, Gerhard Richter, Marlene Dumas und Rosemarie Trockel eine Wand im Treppenaufgang des Kunstvereins. Neben diesen Aufnahmen hängt jeweils in einem etwas größeren Format ein Foto von Goldberg oder Wittmann selbst, in dem sie genau den Habitus des/der entsprechenden KünstlerIn imitieren. Das Unverwechselbare der Protrahierten gerät so zum Fundus austauschbarer Posen. Bei näherem Hinsehen wird deutlich, daß bereits die abgelichteten KünstlerInnen sich dieses Spiels mit Selbstinszenierungen nur allzu bewußt sind. Indem sich Goldberg und Wittmann diese Muster der Selbstinszenierung sichtbar ausleihen und deren Austauschbarkeit in der Häufung verdeutlichen, bergen die Bildnisse immer schon ihre Vorläufigkeit und Aufhebung in sich.

Neben diesem Spiel mit Parodie und Maskerade bleibt auch in den jüngeren Arbeiten der Körper selbst zentral als Ort der Sichtbarmachung und Demontage von Identitätskonzepten und Repräsentationsbedingungen. In Alix Lamberts „Male Pattern Baldness“ von 1993 wird der kahlrasierte Kopf durch Bemalung zum Sportball, einem Objekt also, das eigentlich gekickt und geworfen wird. Inez van Lamsweerde thematisiert mit ihren computermanipulierten Großfotos gen- und medientechnologische Entwicklungen. Und Jeanne Dunning gelingt es mit ihren verfremdenden Vergrößerungen und Detailaufnahmen von Körperausschnitten, gängige Zuschreibungen zu unterlaufen, allerdings um den Preis der Objektivierung und Zerstückelung des Körpers. Ihre Arbeiten erscheinen eher als willkürliche, ästhetisierende Kunstgriffe, denn als Auseinandersetzung und Sichtbarmachung diskursiver Praxis. In all diesen Arbeiten, die eine Radikalisierung des Konstruktionsgedankens betreiben, wird der Körper als eine Art Kampffeld kultureller Diskurse vorgeführt, in dem Widerstand und Anpassung eng miteinander verzahnt sind.

Diese kurze Beschreibung, die längst nicht alle gezeigten Werke und die darin thematisierten Aspekte umfaßt, zeigt, daß die einzelnen Arbeiten und künstlerischen Verfahren, trotz aller Heterogenität, Bezüge in den Inhalten und deren künstlerischen Umsetzungen aufweisen. Altbekanntes Bilder und auch Live-Aktionen, die nur in Dokumentationsfotos erhalten sind, bekommen durch die Einbettung in einen spannungsvollen Kontext ihre Aktualität zurück. Diskutieren läßt sich darüber, welches Maß an Diskontinuität ein solcher „Kontext“ verträgt, um aussagekräftige Bezüge zu stiften. Die Gefahr besteht, daß unterschiedlichste Hintergründe (nationale, d.h. gesellschaftliche und kulturelle Unterschiede sowie verschiedene Entstehungszeiten), vor denen die Arbeiten ursprünglich entstanden, auf diese Art nivelliert werden. Auszugleichen versucht man dies im Kunstverein durch Texte, die ausliegen. Hier wird genauer über einige KünstlerInnen und deren jeweilige Arbeiten informiert. Erklärungen im üblichen Sinne gewährt auch der Katalog kaum. Hedwig Saxenhuber und Astrid Wege geben eine kurze Einführung zu den ausgestellten Arbeiten, und Marie-Luise Anger informiert über wichtige Positionen zur Gender-Debatte, die sie

vor dem Hintergrund neuer technologischer Entwicklungen diskutiert. Im übrigen sind die vielfältigen Beiträge einer ähnlich diskontinuierlichen Praxis verpflichtet wie die Ausstellung selbst.

In einer Stadt wie München, wo die Kunst auch heute noch vielfach als dem „Wahren und Schönen“ verpflichtet gilt, ist diese Ausstellung, die vor einem sehr breiten Horizont die Zusammenhänge von Geschlecht, Körper und Identität vorstellt, nicht nur informativ, sondern auch ein Korrektiv. Es bleibt zu hoffen, daß die dort gegebenen Anregungen eine Fortsetzung finden. Wichtig für weitere Unternehmungen dieser Art wäre es, sich in der Auswahl der gezeigten Arbeiten größere Beschränkungen vorzunehmen. Bei aller Bedeutung der 'Vielfalt' wird es kompliziert, Arbeiten detailliert zu vergleichen, die selbst vor sehr unterschiedlichen Hintergründen entstanden sind und die Gender-Kategorien wiederum in unterschiedlichen Bezügen wie Ethnie, Sexualität oder Gen- und Medientechnologie diskutieren. Wichtig wäre auch, nicht nur in Termini von Text, Repräsentation, Zeichen und Bedeutung zu argumentieren, wie es allgemein üblich ist, sondern auch neuere Ansätze auf dem Gebiet der Ästhetik<sup>4</sup> und Phänomenologie<sup>5</sup> einzubeziehen.

#### Anmerkungen

- 1 Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, Bloomington/Indianapolis 1987, S. 2.
- 2 *Ibid.* S. 3.
- 3 Hedwig Saxenhuber/Astrid Wege, *Oh boy, it's a girl!*, in: *Oh boy it's a girl!* Kat. München 1994, S. 9.

4 Vgl. z.B. Naomi Schor, *Reading in Detail, Aesthetics and the Feminine*, New York/London 1987.

5 Vgl. z.B. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye*, Princeton 1992.