

Maren Lübcke

Bild – Körper – Sprache

Auf den Leib geschrieben. Ausstellung der Kunsthalle Wien im Museumsquartier, 15.12.1995–31.1.1996

im anfang war das wort & das sitzt euch schon viel zu lange im fleisch. ich lösche das WORT aus. ihr im wort & das wort in euch: ein wort kombinations schloss wie das an einem tresor. wenn ihr euch in eurem tresor wohlfühlt dann hört lieber nicht weiter zu. denn ich beginne die kombination am tresor eures innen raumes einzustellen. gefangene des wortes: steigt AUS!¹

Als Schreibende kündigt Elfriede Jelinek 1970 programmatisch die Auslöschung der Sprache als ein Instrument patriarchalischer Herrschaftsstabilisierung an. In der Folge sollte sie in der satirischen Aneignung von Sprache u.a. die sich über sie permanent perpetuierende Dichotomisierung von (weiblichem) Körper als Bezugsfeld zur Natur und (männlich codierter) Sprache als Konstituierungsmerkmal für Kultur angreifen und unterlaufen.

Die Erkenntnis der Vorherrschaft von Sprache als Mittel männlicher Herrschaftsstrategie und das Bewußtsein, als Frau nie ohne einen Körper gedacht werden zu können, bezeichnet auch einen wesentlichen Ausgangspunkt für die feministische Kritik in den siebziger Jahren und bewegte nachfolgend eine Reihe von bildenden Künstlerinnen zur bewußten Zurückweisung der patriarchal strukturierten Verbalsprache, um mit einem körperzentrierten – also nonverbalen – Ausdruck der Einseitigkeit alphabetischer Systeme entgegenzuwirken. Die Strategie eines rein körpersprachlichen Ausdrucks erfährt bei den jüngeren Künstlerinnen heute Modifikationen, indem zwischen Körper, Bild und Sprache in verschiedensten Spielarten wieder direkte Beziehungen hergestellt werden.

„Der Körper als Ort und Bezugssystem von Sprache und Schrift“² und die verschiedensten Ansatzpunkte und Ergebnisse, die Künstlerinnen in diesem Zusammenhang formuliert haben, ist das Thema der Ausstellung *Auf den Leib geschrieben*, die als Eröffnungsausstellung der neuen, schlauchartigen, zur Zeit nur provisorisch ausgestatteten Räume der Kunsthalle Wien im Museumsquartier von Monika Faber und Brigitte Huck konzipiert worden ist. Umso bemerkenswerter ist es, daß es den beiden Kuratorinnen trotz der schwierigen Raumsituation und mit nur geringen gestalterischen Mitteln gelungen ist, eine sehr eindringliche Schau zu präsentieren, die nicht nur die visuell-sinnlichen Qualitäten der ausgestellten Arbeiten für die BesucherInnen erlebbar macht, sondern im exemplarischen Aufzeigen einiger weniger Werke darüber hinaus auch künstlerische Entwicklungen und theoretische Diskurslinien der letzten dreißig Jahre transparent macht. Ebenso hervorhebenswert ist der von Ingeborg Strobl graphisch gestaltete Katalog, der in einem vorgeordnetem Teil reichlich zusätzliches Bildmaterial bietet, um die Komplexität der Thematik anschaulich zu machen.

Zentraler (und naheliegender) Ausgangspunkt sind die spezifischen Formen der Körperdarstellungen und Selbstzurichtungen zeitgenössischer österreichischer Künstlerinnen, die – im Verhältnis gesehen – den größten Platz in dieser Ausstellung einnehmen.

Den Auftakt der Ausstellung markieren verschiedene Werke Valie Exports. Ihre frühen Arbeiten sind vor allen Dingen in Abgrenzung zum Wiener Aktionismus der sechziger Jahre zu sehen. Auf das fetischbesetzte Materialbewußtsein der Aktionisten, daß u.a. auch den (weiblichen) Körper betraf, reagiert die Künstlerin unter Einsatz elektronischer Medien mit einer Form feministischer Body- und Performance Art. Eingangs sehen wir so fotografische Ausschnitte ihres 1968 entstandenen Videos *Fingergedicht*, in dem sie in Abgrenzung zur männlich chiffrierten Verbalsprache eine systematische Körpersprache zur eigenen Identitätsfindung zu entwickeln versucht. Dieser Arbeit von Valie Export werden u.a. Fotografien und ein Video der 1976 verstorbenen italienischen Performancekünstlerin Ketty La Rocca gegenübergestellt. Ihr stark verschlüsseltes Fingeralphabet mit dem Titel *You, You* aus dem Jahr 1972 arbeitet ebenfalls – wenn auch einem grundsätzlich anderem ästhetischen Konzept verpflichtet – mit dem ausdrucksstarken und zeichenhaften Gestenspiel der Hände, auf die in ständiger Wiederholung immer nur ein einziges Wort – *You* – wie eingeschrieben zu sein scheint. In einer weiteren Arbeit von 1973 montiert sie ihre Faust in Röntgenaufnahmen ihres eigenen Schädels, den wiederum das aufgeschriebene Wort *You* umkreist: „Das Wort, das als geballte Kraft im Körper steckt (...)“³ In den Arbeiten La Roccas wird der Körper – Hände und Schädelinneres – zum Zeichen, das eingeschriebene Wort unterstreicht den Versuch, aus sich heraus zum kommunikationsfähigen Subjekt zu werden. Über die auf der Hand liegenden inhaltlichen Korrespondenzen zwischen Ketty La Rocca und Valie Export hinausgehend, verbindet die beiden Künstlerinnen das gemeinsame Medium der Fotografie, deren Ergebnisse in weiterreichenden Arbeitsprozessen immer wieder variiert werden. Mit dem Medium der expanded photography arbeitet auch die Künstlerin Birgit Jürgenssen, deren Arbeiten ebenfalls in Abgrenzung zum Wiener Aktionismus entstanden sind und im Kontext eines weiblichen Aktionismus anzusiedeln sind. Ihre Fotoserie *SOS* von 1979, in der ihr Buchstaben (S und O) Augen und Mund verschließen, zeigt die Verhinderung eines eigenen Ausdrucks, einer eigenen Sprache durch Sprache. Gleichzeitig wird der penetrierte Kopf zum autonomen körpersprachlichen Zeichen.

Ein ganzer Raum ist der 1983 begonnenen Arbeit „Interim, Teil I, Corpus“ der New Yorker Künstlerin Mary Kelly gewidmet. Kellys Arbeit ist zurückgebunden an die in den 1880er Jahren durch den Pariser Arzt J. M. Charcot festgehaltenen fotografischen Aufnahmen hysterischer *attitudes passionelles*, die – obwohl an der Authentizität der Bilder gezweifelt werden muß – „bis heute ihre Spur in der Interpretation weiblicher Erscheinungsbilder hinterlassen haben.“⁴ Christina von Braun hat bereits in ihren Publikationen aufgezeigt, daß sich in der Frauenkrankheit Hysterie über die Epochen hinweg die jeweiligen „Wunschbilder von Männlichkeit und Weiblichkeit, vom Selbst und vom Anderen, die ihrerseits über das Wechselbild von Natur und Kultur bestimmten“⁵ erkennen lassen, die Hysterie in ihren unterschiedlichen Ausdeutungen also immer auf gesellschaftliche Konstruktionen von Weiblichkeit zurückverweist. Kelly greift nun einerseits das bildliche Verzeichnis Charcots auf, indem sie Fotos von fetischbesetzten Kleidungsstücken wie Lederjacken, Schuhen und Handtaschen aneinanderreihet und in ihrer jeweiligen Anordnung die von Charcot festgelegten – seiner Auffassung nach hysterischen – Posen nachzeichnet. Unterbrochen wird die Reihung andererseits, indem

die Künstlerin den Fotografien autobiographische Texte zur Seite stellt, die von ihren subjektiven Erfahrungen als alternde Frau handeln. In der Verschränkung von visueller und semantischer Praxis greift die Künstlerin zwei unterschiedliche Arbeitsweisen der Psychoanalyse auf: Während Charcot rein auf der bildlichen Ebene operierte, arbeitete im Gegensatz dazu Freud, der während seiner Zusammenarbeit mit Charcot mit den *Studien über Hysterie* begann, ganz auf der Ebene der Beschreibung – ein für Kelly entscheidender Punkt, da sich hier „die Aufmerksamkeit des Analytikers vom Sehen auf das Zuhören verlagerte.“⁶ So beschreibt die Künstlerin ihre Arbeit folgendermaßen: „Die Größe der Tafeln von *Corpus* ähnelt den Dimensionen einer kleinen Reklamewand. Auf dieser Bühne posieren anstelle von Charcots Figuren emblematische Kleidungsstücke, nicht als Gegenstand medizinischer Untersuchung, sondern als Objekte für kommerziellen Austausch oder als Subjekte romantischer Phantasie. Es gibt eindeutig nicht *einen* Körper, es gibt *viele*. Darüberhinaus sind Diskurse des Körpers nicht gleichbedeutend mit Bildern von Frauen. Doch Frauenbilder werden überdeterminiert durch ihre Referenz auf die Anatomie und eine gewisse, sich wiederholende Form hysterischer Posen. So verlangt dieses Schauspiel einmal mehr eine kritische Verschiebung innerhalb des Bildraums: Vom Betrachten zum Zuhören (...)“⁷

Die Wiener Künstlerin Elke Krystufek referiert in ihrer umfassenden Arbeit *Elke Krystufek liest Otto Weininger* (1993-1995) ebenfalls auf eine signifikante, geschlechtsspezifische Zuweisungen beinhaltende historische Vorlage, auf den von Otto Weininger 1903 in Wien verfassten Text *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*.⁸ Die bedingungslos rassistische und zutiefst frauenverachtende Dissertation Weiningers hatte zum Ziel, alle Argumente zur „Hochwertung der Frau“ zu widerlegen. Seine Arbeitsweise der „erfahrungswissenschaftlichen Methode“ nahm sich dabei als eine Systematisierung gängiger misogynen Theorien aus. Durch das scheinbar keinen expliziten Auswahlkriterien unterworfenen Kombinieren von Wortzitaten Weiningers und Bildzitaten aus Kunstgeschichte und aktuellem Kunstgeschehen sowie aus Werbung, Zeitschriften oder Büchern wollen die geschlechtsspezifischen Zuweisungen Weiningers nicht mehr greifen – der Text Weiningers wird in der Demontage ad absurdum geführt. Den Collagen Krystufeks, die vor allem „weibliche Sexualität“ im Gegensatz (?) zu männlichen Phantasievorstellungen zum Thema haben und damit auf dem schmalen Grad „zwischen privaten und öffentlichen Funktionen des Körpers“⁹ balancieren, werden vier Arbeiten der einzig malenden Künstlerin dieser Ausstellung zur Seite gestellt. Sue Williams plakativ erzählte Geschichten von Vergewaltigung, sexuellem Mißbrauch und Unterdrückung von Frauen wenden sich ganz bewusst gegen jede Theoretisierung oder Rationalisierung innerhalb des feministischen Diskurses und bestehen im Aufzeigen purer Gewalt und Zerstörung, in der das Bedingungsverhältnis Täter-Opfer mit dem Mann-Frau-Verhältnis in-eins-gesetzt wird, darauf, „daß die feministische Kritik mit den alltäglichen Krisen des Lebens in Berührung bleibt.“¹⁰ Bild (und Text) beinhalten in ihrem demonstrativen Charakter die Aufforderung, Gewalt nicht mehr zuzulassen. Anders als bei Export, La Rocca oder Jürgenssens, die mit einem rein körpersprachlichen Ausdruck gleichzeitig die Verbalsprache zurückzudrängen beabsichtigten, oder Kelly und Krystufek, die in sehr unterschiedlicher Weise historische Bild- und Textvorlagen in ihren Bedeutungen dekonstruieren, verwendet

Williams den in ihre Bilder einfließenden (eigenen) Text als – teilweise zynischen – Kommentar oder Beschreibung der dargestellten Situation. Auch in den Arbeiten Shirin Neshats bilden die Systeme der Sprache einen integralen Bestandteil. Die sowohl in New York als auch im Iran beheimatete Künstlerin hat in ihren Fotografien aus den Serien *Woman of Allah* (1994), *Grace under Duty* (1994) und *Unveiling Series* (1993) diejenigen Körperflächen von Frauen zum Bildsujet erhoben, die im Islam nicht dem Zwang der Verhüllung obliegen: Augen, Handinnenflächen, Fußsohlen. Sie dienen ihr als Projektionsflächen für Texte – in diesem Fall Gedichte – iranischer Autorinnen, die aufgrund ihres Geschlechts im Iran kaum ein Gehör finden. Neshat thematisiert im Bild einer verschleierte Frau nicht nur die im Islam begründeten religiösen und kulturellen Restriktionen im weiblichen Lebenszusammenhang, sondern verweigert in ihren Fotografien auch einen explizit westlichen Blick, der in der Regel den Schleier zum Gegenstand und Ausgangspunkt der Kritik erhebt. Vielmehr werden gerade mit der Adaptierung des Schleiers die mutigen Positionen ihrer „sisters in arms“ sichtbar gemacht, die trotz ihres „erzwungenen Verschwindens aus einer öffentlichen Wirksamkeit“¹¹ unter schwierigsten Bedingungen einen intellektuellen oder kreativen Status behaupten. Mit literarischen Texten arbeitet auch die Wiener Künstlerin Johanna Kandl. In ihrer Arbeit *Korrespondenz* (1993/95) wird eine ganze Wand mit Textauszügen tapeziert, die zuvor von Persönlichkeiten des politischen Lebens ausgewählt wurden. Einzige Vorgabe der Künstlerin war, daß die ausgesuchten Textstellen von einer Frau handeln sollten. In der Varianz der literarischen Beiträge zeigt sich sehr deutlich der unterschiedliche Blick auf die Frau in der Literatur, mit der Textauswahl durch die PolitikerInnen wiederum werden die unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen von Weiblichkeit thematisiert. Überlagert werden die Textauschnitte von einer Serie Fotokopien einer kleinen Lehm-puppe, die – ins Monumentale vergrößert – nur noch fragmentarisch wahrnehmbar ist. Der ovale Ausschnitt weckt die Assoziation an ein Schlüsselloch. Was wir *dadurch* sehen, ist nur noch das Zerrbild eines weiblichen Körpers. Auch Constanze Ruhm hat den Körper fragmentiert und zerlegt. In ihrer Computerarbeit *26 Years* (1993) geht es der Wiener Künstlerin um die Transformation des Körpers von einem natürlichen in einen rein künstlichen Zustand, von einer realen Existenz in eine virtuelle Realität. Hier ist der Körper codierbar, beliebig zerlegbar und wieder neu zu errichten. Der Körper wird so zum Schauplatz seiner immateriellen Verwandlung in den elektronischen Medien. „Als flüchtiger oder schon verabschiedeter Körper, als Symptom einer allgemeinen Identitätskrise ist er gleichwohl noch im Blickfeld, läßt sich nicht restlos sublimieren. Die Transformation ins Immaterielle bedeutet immer auch Abstraktion vom Materiellen. Das eine ist ohne das andere nicht zu haben.“¹² Auch als reiner Code bleibt der Körper also immer noch an sein reales Vorbild zurückgebunden.

Den Abschluß der Schau bildet wiederum eine Arbeit von Valie Export, die wohl nicht zuletzt aufgrund ihrer Ausmaße an der Rückwand des Ausstellung-Schlauches plaziert wurde – durch die gegebene Raumsituation wäre kein anderer Ort für die Laser-, Video-, Text- und Sprachinstallation *Der Schrei* (1994) denkbar gewesen. In zwei riesigen Videoprojektionen ist die durch ein medizinisches Gerät gefilmte Stimmritze Valie Exports beim Sprechen glossolalischer Laute zu sehen, die von einer akustischen Installation, die die Protokolle und Notationen des Lautes wiedergibt, begleitet wird.

In Abgrenzung dazu zeichnet ein Laserstrahl grüne Schriftzeichen, ein befremdendes Alphabet – Sanskritbuchstaben – auf schwarzes Öl, das in ein Metallbecken gegossen und vor den Videoprojektionen aufgestellt wurde. Der expressiv-sinnlichen Körperlichkeit und Fleischlichkeit der gefilmten Stimmritze Exports wird die körperlose Rationalität des wandernden Laserstrahls gegenübergestellt: „Der spontane Schrei trifft auf die Konventionen der Schrift.“¹³ Verständigung ist nicht möglich.

Ziel der von Faber und Huck konzipierten Ausstellung war es, theoretische Diskurslinien und künstlerische Entwicklungen der letzten dreißig Jahre aufzuzeigen, in denen Künstlerinnen dem männlichen, logozentristischen Wertesystem Sprache das paralinguistisches Instrument Körper in unterschiedlichster Weise entgegengesetzt haben. Deutlich wurde dabei eine Entwicklung von einem rein körpersprachlichen Gestus hin zu einer Praxis, die Körperbild und Sprache wieder enger aneinanderbindet. Gemeinsam ist den Künstlerinnen der Versuch, Strategien zur Durchsetzung gesellschaftspolitischer und persönlicher Ziele zu entwickeln. Der am Eingang der Ausstellung aufgestellte Text Elfriede Jelineks steht dabei paradigmatisch für die grundlegende Problematik, als Frau niemals losgelöst vom Bewußtsein der eigenen Geschlechtlichkeit handeln zu können bzw. immer auf den Körper zurückgeworfen zu sein; ein Aneignungsprozeß von Sprache aber, der *Neutralität* für sich reklamiert, innerhalb patriarchalischer Strukturen gleichsam unmöglich ist:

„Die Frau und K.

Die Frau und ihr Herr Körper gehören zusammen. Geht der Körper, geht auch die Frau, welche ohne ihren Herrn, den Körper, nicht mehr da ist. Und es gibt auch keine Ebene, auf der sich die Frau ohne ihren Körper denken ließe [...] Es setzt ein dauerndes Vergleichen ein, und zwar durch die Frau selber, die ja auf Herrn K. angewiesen ist, als dem einzigen Teil von ihr, dem überhaupt ein Sinn zugesprochen werden kann. Das, was man sieht, ist schon ALLES! Darüber hinaus ist nichts. Dieser einzig reale Herr K, ragt in den Raum hinein, zeigt sich vor, verzehrt alles, was an Eigentümlichkeiten da ist, und zwar schlingt er es schnell runter, denn, was er will, ist: Nicht über sich hinaus! So, das wärs.“

Zur Ausstellung gibt es einen begleitenden Katalog (ca. 35 DM)

- 1 Elfriede Jelinek: wir stecken einander unter der haut. In: protokolle 1/1970, hier: S. 129.
- 2 Monika Faber/Brigitte Huck: Von der Geburt des Körpers aus dem Geist der Sprache. In: Auf den Leib geschrieben, Ausst.-Kat., Kunsthalle wien im Museumsquartier, Wien 1995, S. 29-39, hier: S. 30.
- 3 Faber/Huck (wie Anm. 2), hier: S. 31.
- 4 Faber/Huck (wie Anm. 2), hier: S. 33.
- 5 Christina von Braun: „Frauenkrankheiten“ als Spiegelbild der Geschichte. In: Von der

- Auffälligkeit des Leibes. Hrsg. v. Farideh Akashe-Böhme. Frankfurt/M. 1995, S. 98.
- 6 Mary Kelly, in: Auf den Leib geschrieben, Ausst.-Kat., Kunsthalle wien im Museumsquartier, Wien 1995, S. 57.
- 7 Ebd., S. 58/59.
- 8 Otto Weininger: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung (1903), Leipzig 1904.
- 9 Faber/Huck (wie Anm. 2), S. 36.
- 10 Dan Cameron: Schwarze Komödie der Ei-

telkeiten. In: Auf den Leib geschrieben, Ausst.-Kat., Kunsthalle wien im Museumsquartier, Wien 1995, S. 81.

11 Faber/Huck (wie Anm. 2), S. 35.

12 Peter Gorsen: Befindlichkeit in lebende Skulpturen gefaßt: Partizipation und Auto-

nomie im Werk von Franz West. In: Franz West. Proforma, Ausst.-Kat., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, [Oktagon] Stuttgart 1996, S. 13-36, hier: S. 13.

13 Faber/Huck (wie Anm. 2), hier: S. 29.