

Birgit Thiemann

**»Durch die Blume« – Neues zum Mythos *Weibliche Ästhetik***

Renate Morell (Hg.): *Weibliche Ästhetik? Kunststück!* Pfaffenweiler: Centaurus, 1993 (Kasseler Semesterbücher, hrsg. von der Gesamthochschule Kassel). 228 S.

Um etwaigen Mißverständnissen zuvorzukommen: die hier besprochene Publikation hat nichts mit der von Klaus Herding begründeten *kunststück*-Reihe zu tun – obgleich es begrüßenswert wäre, wenn sich auch diese dem Werk von Künstlerinnen annähme.<sup>1</sup>

Der vollständige, als Frage/Antwort konzipierte Titel *Weibliche Ästhetik? Kunststück!* offeriert eine ambivalente Deutungsmöglichkeit, die im Groben zwei entscheidende Positionen des bisherigen Diskurses markiert: *Kunststück* im Sinne von *Kunstwerk* fordert, die künstlerische Produktion von Frauen als solche wahrzu-

nehmen und in die Kunstgeschichte zu integrieren. Diese nach wie vor aktuelle Forderung wurde vor allem zu Anfang der Zweiten Frauenbewegung begleitet von mehr oder weniger klaren Charakterisierungen einer Kunst von Frauen (z.B. Judy Chicago, Lucy Lippard, Peter Gorsen). *Frau* wird hierbei als feste Kategorie begriffen, wobei dann die Einsicht in deren historische Bedingtheit zu der Einteilung in *sex* (biologisch unveränderbar) und *gender* (sozial und kulturell variiert) führte. Im Sinne von *künstlich/nicht echt* dagegen verweist der Titel auf den die 80er Jahre prägenden Diskurs, der Weiblichkeit als nicht greifbar, weil immer konstruiert verstand, entsprechend von einer im permanenten Wandel befindlichen Kategorie *Frau* ausgeht und *weibliche Ästhetik* als *Kunst(be)griff* ansieht. Das farbige Titelbild von Birgit Hein *thrive* (1990) gibt noch eine weitere Lesweise vor: »Thrive«, ruft eine beflügelte *Motorradbraut* – Hell's Angel – in enganliegenden schwarzen Klamotten und schweren Stiefeln (= Luzifa?) ihrer ebenso sexy bekleideten Geschlechtsgenossin zu, während sie dieser, die lüstern aggressiv mit einem riesigen Vorschlaghammer ausholt, kameradschaftlich Rückendeckung gibt. Eine *Weibliche Ästhetik* sollte sich demzufolge gegen Normierungen sperren und beispielsweise auch die Auseinandersetzung mit Trivialekunst und mit einem, eigentlich männlich konnotierten, Aggressionspotential bei Frauen zulassen.

Entsprechend der vielversprechenden offenen Struktur des Covers findet sich im Innern ein auf Interdisziplinarität gegründetes Konzept. Vierzehn Autorinnen aus sehr unterschiedlichen beruflichen Bereichen (Frauenprojekte, Kunst, Wissenschaft / frei oder institutionell verankert), lieferten hierzu sowohl freie literarische Beiträge als auch wissenschaftliche Aufsätze zu den Bereichen Soziologie, Modedesign, Literatur-, Film- und Kunstwissenschaft; letzterer ist dabei mit sechs Texten am stärksten vertreten.

Die Intention des Bandes ist, gemäß der knappen Einleitung der Herausgeberin, mit einem heterogenen »Ensemble von Texten« dem derzeitigen Stand möglichst »gerecht zu werden«. Deutlich soll werden, »daß kein Aspekt der Frage nach der weiblichen Ästhetik überholt ist.« Der hier zugrundegelegte Ästhetikbegriff ist – ähnlich wie er im Rahmen des Kongresses *Die Aktualität des Ästhetischen* 1992 in Hannover verwendet und kritisiert wurde – ein sehr weit gefaßter, der sämtliche Bereiche der Bildproduktion – auch der imaginären, wie Sprache – miteinschließt.<sup>2</sup>

Literatur, die den Aspekt der *weiblichen Ästhetik* aufgreift, gibt es, wie ein Blick in die *Feministische Bibliografie zur Frauenforschung in der Kunstgeschichte* (1970-88) zeigt, inzwischen reichlich.<sup>3</sup> Doch minimal ist der Anteil, der sich reflektierend mit der bisherigen Diskussion auseinandersetzt.<sup>4</sup> Eine kritische Veröffentlichung hierzu kann daher einerseits auf ein recht großes Interesse hoffen, muß andererseits aber auch mit hochgesteckten Erwartungen rechnen.

Doch im vorliegenden Band geht es um die Diskussion von 1988. Welchen Stellenwert hatte die Frage nach einer *weiblichen Ästhetik* in ihr? Morell beruft sich auf Susanne von Falkenhausens *Nach(t)gedanken zur vierten Kunsthistorikerinnentagung* 1988, in der diese das Erstaunen der Veranstalterinnen über die nach wie vor lebendige Frage nach einer weiblichen Ästhetik konstatiert. Hier verkürzt Morell in unkorrekter Weise: Die Verwunderung galt nämlich der Tatsache, daß die »Suche nach einer ›weiblichen‹ Identität [Herv. B. T.] nach wie vor groß ist und als wissenschaftliche wie als politische Forderung gestellt wird«, die wiederum die Fragen nach *feministischer Kunst* und *weiblicher Ästhetik* sofort nach sich ziehe, wobei erstere zur

Fixierung auf ikonografische Elemente verleite, die zweite »als Messlatte an die Werke von Künstlerinnen angelegt [...] zu gewagten interpretatorischen Zwangsjacken führe.«<sup>5</sup> Virulent war die Diskussion um *weibliche Ästhetik* dagegen vor allem auf der zweiten Kunsthistorikerinnentagung in Zürich 1984 gewesen und ebenfalls 1986 auf der folgenden in Wien, der Begriff wurde dort aber bereits heftig in Zweifel gezogen, da er »biologistische Deutungsmuster reproduziert, statt das historisch Gemachte der Geschlechterdifferenz offenzulegen.«<sup>6</sup> Die Kontroverse in Berlin 1988 betraf also in Wirklichkeit das Konzept der Identität, das durch neue Theorien bereits ebenfalls grundsätzlich in Frage gestellt wird, während gerade die Basis und die autonome Frauenbewegung weiter danach fragt.<sup>7</sup>

In diesem Zusammenhang ist nun die Entstehungsgeschichte der Publikation bedeutsam. So handelt es sich bei den Aufsätzen um einen Teil der Vorträge, die im Oktober 1989 im Rahmen der 4. *Offenen Frauenhochschule* in Kassel zu hören waren, einer Veranstaltungsreihe der Gesamthochschule Kassel, die die »Öffnung der Hochschule für »unifeme« Frauen« [Neusel] zum Ziel hat und sich daher Themen widmet, die jenseits universitärer Disziplinschranken, auf größeres öffentliches Interesse stoßen. 1989 trugen Renate Morell und Aylâ Neusel, damalige Vizepräsidentin der GHK, die Last der Organisation und wählten – vielleicht angeregt durch die in Berlin deutlich gewordene Kontroverse – für das Programm mit insgesamt 30 Programmpunkten und 45 Referentinnen den Titel ... *nichts Halbes, ... nichts Ganzes: weibliche Identität*. Die Veröffentlichung erfolgte – mit einer nicht ganz unerheblichen Verzögerung – in der Reihe *Studia Cassellana* der *Kasseler Semesterbücher*, in der Projekte der GHK zu Kunst und Wissenschaft publiziert werden.

Der Buchtitel rekuriert, wie wir aus dem Nachwort von Neusel entnehmen, auf den Themenkomplex, der im Zentrum der Diskussion stand, den *Zusammenhang von weiblicher Identität und Ästhetik*, läßt aber nun den Identitätsbegriff fallen. Vermutlich handelt es sich um eine Änderung nach Fertigstellung der Skripte. Auf jeden Fall haben wir es mit einer Textsammlung zu tun, deren erster Teil ausdrücklich weiter um den Begriff der Identität, nicht der Ästhetik kreist (z.B. die drei literarischen Texte von Renate Chotjewitz-Häfner, Lea Morrien, sissi tax sowie die Beiträge von Renate Petzinger, Eva Maria Schulz-Jander, Katharina Sykora, Marlis Wilde-Stockmeyer). Erst in dem letzten Artikel hebt Sigrid Schade explizit hervor, was vorangegangene Texte nur zwischen den Zeilen andeuten, nämlich eine »engste« Verknüpfung der Begriffe *weibliche Identität* und *weibliche Ästhetik*.

Klarheit hätte eine Rezeptionsgeschichte der Begriffe innerhalb des feministischen Diskurses bringen können. Vereinzelte Hinweise in verschiedenen Artikeln (Hein, Angelika Laun, Schade) sind hierfür kein Ersatz, es wäre vielmehr Aufgabe der Herausgeberin gewesen, diese Rahmenbedingung zu schaffen.

Der in sprachlicher und methodischer Hinsicht vielfältige Ansatz erinnert an das von Silvia Bovenschen und Peter Gorsen 1976 gemeinsam herausgegebene Themenheft *Frauen/Kunst/Kulturgeschichte* der Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation*, das die erste umfassendere deutschsprachige Veröffentlichung zu dem bereits damals kontrovers diskutierten Thema darstellte.<sup>8</sup> In ihm erschien auch Bovenschens maßgeblicher Essay *Über die Frage: gibt es eine weibliche Ästhetik?*, der von Morell unverständlicherweise in einer gekürzten Fassung von 1979 zitiert wird.<sup>9</sup> Doch war es nicht dieser allein, der die wissenschaftliche Diskussion über *weibliche Ästhetik* initiierte, denn ebendort erschien auch Elisabeth Lenks Aufsatz *Die sich*



*selbst verdoppelnde Frau*.<sup>10</sup> Zwar erfuhr er, da weniger ausführlich, nicht so zahlreiche Wiederauflagen wie Bovenschens, doch beide erschienen 1985 wieder in dem Sammelband *Feminist aesthetics* und zeigten damit ihre anhaltende Bedeutung.<sup>11</sup> Der Problematik des historisch belasteten Begriffs *weiblich*, der zudem die Fortsetzung von dualistischen Festschreibungen beinhaltet, waren sich die Autorinnen von vornherein bewußt – Bovenschens warnte dennoch, voreilig *feministische* Ästhetik als scheinbare Alternative zu wählen, um gerade erst im Anfang befindliche Entwicklungen nicht schon gleich in Begrifflichkeiten zu ersticken (S. 67) – und so versuchten sie statt dessen, *weibliche* Ästhetik als »unterirdischen Prozeß, eine Dynamik« [Lenk, S. 84] – als *Kunstgriff* im Sinne des vorliegenden Titels – zu begreifen.

Gemeinsam ist den eher auf Anschaulichkeit denn auf Theorie fixierten Beiträgen des Bandes die Voraussetzung des Begriffes der *sexuellen Differenz*, des »Prozeß' der Ausschließung des Weiblichen« (eingangs von Barbara Rendtorff an Beispielen erläutert). Einig sind sich die Autorinnen auch darin, nicht mehr nach für Künstlerinnen typischen Wahrnehmungsformen fragen zu wollen (einzig Sabina Wichmann-Scholpp vertritt für das Modedesign einen biologistischen Ansatz). Und was verstehen nun die Autorinnen, die ihn ansprechen, unter dem Begriff *weibliche* Ästhetik? Die Filmemacherin Hein verwehrt sich gegen eine Normierung, die Trivial (Horror) filme (von Frauen!), in denen Frauen sich aggressiv, gewalttätig und sadistisch verhalten, ausschließt; Irene Below fordert hierunter eine »patriarchale Muster und deren Folgen in unseren Köpfen und außerhalb [...] demaskierende« Kunst; Helga Kämpf-Jansen (in ihrer historischen Darlegung der Kunst/Kitsch-Kontroverse) und Laun (in ihrer Beschreibung des Phänomens Zeit im Werk von zeitgenössischen Künstlerinnen) sehen ihn als überholt, wobei sich bei letzterer doch wieder zaghafte Zugeständnisse einschleichen; für Schade schließlich beruhen Vorstellungen einer faßbaren *weiblichen* Ästhetik auf der einer ebenso greifbaren Identität, diese aber sei ein historisches und soziales Konstrukt (die Einführung eines Strafrechtes machte dessen Definition erst notwendig). Die von Judy Chicago konzipierte Dinner-Party, die auf der Suche nach einer weiblichen Identität entstand, begreift sie demzufolge als »Zwangsjacke«, da sie auf traditionellen, d.h. patriarchalen Symbolisierungen der Frau und somit der Reduktion der Frau basiere und diese manifestiere. Auch hier würde eine Perspektive, die dem Untersuchungsgegenstand seinen historischen Platz in der Geschichte des Feminismus zuweist, dem Phänomen gerechter: Die Vaginal-Symbolik der Dinner-Party stellt keine simple Wiederholungstat, sondern eine bewußte, zudem provokative *Anverleibung* und Umwertung patriarchaler Symbolik dar und damit eine Form feministisch motivierter Intervention.<sup>12</sup>

Ein Sammelband, der neben methodischer und inhaltlicher Heterogenität mit unterschiedlichen Positionen der Autorinnen gegenüber einem ungeklärten Titelproblem aufwartet, wird gerade bei einem Publikum, das zu ihm in Hoffnung auf Orientierung greift, Verwirrung hervorrufen. Für eine Vortragsreihe mit einer anschließenden klärenden Diskussion mag ein solches Konzept angehen, doch eine Publikation erfordert mehr: sie sollte weder »durch die Blume« sprechen noch Hilfestellungen einer orientierenden Didaktik mit »disziplinierter Systematisierung« [Morell] verwechseln. Eine Einleitung, die, wenn auch knapp, den Verlauf der bisherigen Diskussion mit ihren kontroversen Positionen charakterisiert – dabei korrekterweise auf die Erstveröffentlichungen von Schlüsseltexten verweist – und eine

erste Begriffsklärung vornimmt, wäre wünschenswert gewesen, darüber hinaus hätten einige Vorgaben an die Autorinnen für ihre Überarbeitung den Band sicher verständlicher gemacht. Mythisierung besteht nach Roland Barthes in der »Entziehung von Geschichte«.<sup>13</sup> Die vorliegende Publikation wird daher, trotz interessanter und anregender Texte, vor allem den Mythos *weibliche Ästhetik* fortleben lassen.

## Anmerkungen

- 1 Von den 65 Titeln (gemäß Verlagsprogramm August 1992) setzt sich bislang lediglich Julia Dech mit dem Werk einer Künstlerin (Hannah Höchs *Schnitt mit dem Küchenmesser*) auseinander. Die Zahl von nur sechs Autorinnen tut ihr Übriges dazu, die Kunstgeschichte an publikumsträchtiger Stelle als männlich dominierte Disziplin zu manifestieren.
- 2 Vgl. hierzu die gleichnamige Veröffentlichung, hrsg. von Wolfgang Welsch. München 1993. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf den Beitrag von Katharina Sykora: *Weibliche Kunst-Körper: zwischen Bildersturm und Erlösungspathos*, S. 94-116.
- 3 Hrsg. v. der FrauenKunstGeschichte Forschungsgruppe Marburg. Pfaffenweiler 1993.
- 4 Einen profunden Einblick in die Theorie-diskussion Anfang der 80er vermittelt der Kat. der Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen* u. der Bericht des parallel veranstalteten Symposiums *Weibliche Ästhetik* (beide Wien 1985); vgl. hierzu die Besprechung von S. Schade: *Verzeichnungen: wo treffen sich Ästhetik und die Theorie des Weiblichen in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts?* in: *kritische berichte*, 11 (1985) H. 3, S. 51-62. – Einen ersten knappen Überblick zum Verlauf der Diskussion, mit Schwerpunkt bei den frz. Poststrukturalistinnen und Heide Göttner-Abendroths Vorstellung einer *matriarchalen Ästhetik*, findet sich bei Anita Prammer: *VALIE EXPORT – Eine multimediale Künstlerin*. Wien 1988, S. 23-39.
- 5 Susanne von Falkenhausen: »Weibliche Identität« und die Pornodebatte – Nach(t)gedanken zur vierten Kunsthistorikerinnen Tagung in Berlin (Sept. 1988), in: *kritische berichte*, 17 (1989) H. 1, S. 120-122.
- 6 Daniela Hammer-Tugendhat: Zur 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin-West vom 21.-25. September 1988, in: *kritische berichte*, 16 (1988) H. 4, S. 120-123, hier: S. 122.
- 7 Vgl. zur Kontroverse Theoriediskussion/-feindlichkeit: Falkenhausen (wie Anm. 5) und Prammer (wie Anm. 4), S. 20ff.
- 8 *Frauen/Kunst/Kulturgeschichte, Ästhetik und Kommunikation* [Berlin], 7 (Sept. 1976) H. 25.
- 9 Ebd., S. 60-75.
- 10 Ebd., S. 84-87.
- 11 *Feminist aesthetics*. Hrsg. von Gisela Ecker. London 1985.
- 12 Vgl. Anette Kubitz: »Die rosafarbenen Turnschuhe«: eine Auseinandersetzung mit der Kritik an feministischer Kunst, in: *Lichtblick*, (Herbst 1989) S. 8-10; dies.: *Zur Rezeption der Dinner-Party in Deutschland*. Pfaffenweiler (in Druck). – In einem jüngeren Aufsatz analysiert Schade dagegen Werke von Künstlerinnen, in denen diese die »Unmöglichkeit« thematisieren, eine Identität zu konstruieren: *Vom Versagen der Spiegel. Das Selbstporträt im Zeitalter seiner Unmöglichkeit* (Maria Lassnig, Cindy Sherman, Alice Mansell, Eva-Maria Schön). In: *Reflexionen vor dem Spiegel*. Hrsg. v. Farideh Akashe-Böhme. Frankfurt a.M. 1992, S. 139-163.
- 13 Vgl. R. Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M. 1993<sup>17</sup> (1957<sup>1</sup>), S. 141.