

DESTRUKTION DES WEIBLICHEN:

Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität
Eine Stellungnahme

„Jede Sprache, die der Freiheit nicht ausgenommen, wird am Ende zu einem Gefängnis; und es gibt einen Punkt, an dem sich Geschwindigkeit von Unbeweglichkeit nicht mehr unterscheiden läßt.“
Octavio Paz

1. „Nackt sein bedeutet, man selbst sein“, sagt John Berger in seinem Essay „Ways of Seeing“ von 1972, und er beschreibt den Blick, der eine Person verwandelt: „Als Akt wird man von anderen nackt gesehen und doch nicht als man selbst erkannt. Ein nackter Körper muß als Objekt gesehen werden, um zu einem Akt zu werden. (Betrachtet man ihn als Objekt, fördert man seinen Gebrauch als Objekt.) Nacktheit enthüllt sich selbst, ein Akt wird zur Schau gestellt ... In der durchschnittlichen europäischen Aktmalerei ist die Hauptperson niemals dargestellt worden. Gemeint ist der als Mann vorausgesetzte Betrachter vor dem Bild. Auf ihn richtet sich alles. Und alles soll als Ergebnis seiner Anwesenheit erscheinen. Für ihn sind die Figuren zum Akt geworden. Aber er bleibt – genau genommen – ein Fremdling, er behält seine Kleider an.“¹

Die Konfrontation unbedeckter Frauen mit bedeckten Männern wurde etwa von Thomas Rowlandson („Royal Academy“ 1811) oder Leon Gerome („Phryne vor den Richtern“ 1861) schon ironisch kommentiert; dennoch war klar, daß der prüfende Blick niemals an den Betrachter zurückgegeben wurde. Die Beziehung männlicher Künstler zu weiblichen Modellen unterliegt dem gleichen Prinzip. Auch manche Happeningkünstler, Aktionisten wie Otto Muehl oder Hermann Nitsch folgen der Tradition, wenn sie im schwarzen Anzug oder Priestergewand ihre Kunst an Mitspielerinnen erproben.²

2. Menschen als Materie, ihre Verdinglichung, haben für die nicht-affirmative Kunst der 60er und frühen 70er Jahre programmatischen Charakter. „Entäußerung vom Bild“ in der Aktionsmalerei eines Günter Brus oder Otto Muehl – Entäußerung von Sprache in Hermann Nitschs „Orgien-Mysterien-Theater“ möchte Kunst überwinden: „nicht ... bildermalen, sondern direkte darstellung ... keine umwege, sondern gleich den menschen angehen, ihn zum objekt machen“. ³ Einer abgewirtschafteten Ästhetik entsprechen erschöpfte Worte: „Ich habe damals“, sagt Nitsch über seine Anfänge, „zum Beispiel sprachliche Formulierungen verwendet, die man eigentlich streng genommen heute in

Aktionen umformen könnte. Ich habe von ‚zerquetschtem Fruchtfleisch‘ gesprochen oder ‚er reißt die Gedärme aus dem Leib heraus‘. Dann bin ich dazu übergegangen, diese Dinge wirklich zu machen“.⁴

Sieht man von *Selbstversuchen* ohne Beteiligung anderer ab, muß hier als erstes der Anspruch „direkter Kunst“ relativiert werden. Peter Gorsen hat u.a. darauf hingewiesen, daß es ein „ästhetisch Unmittelbares“ nicht geben kann.⁵ Nitschs „Lammkreuzigungen“ (seit 1963), „Mariae Empfängnis“ (1969 in München) und Muehls vielzitierte Braunschweiger Aktion im gleichen Jahr wollen sadistische Impulse aus einem der Gesellschaft angelasteten Verdrängungszusammenhang lösen und in Form von Ersatzhandlungen an Menschen – vorzugsweise Frauen und Tieren – ausleben. Im Mittelpunkt stehen verdrängte Triebpotentiale, „Verbotenes“. Die Zeremonien orientieren sich an dem, was jedes gut ausgestattete Bordell zu bieten vermag. Mit Hilfe von organischem Material – Tierblut und vom Künstler selbst beigesteuerte Fäkalien – sollen Betrachter, Teilnehmer ihren Gewohnheiten entrissen und auf heimliche Wünsche hingewiesen werden. Der lebende, als Organismus unversehrte Frauenkörper wird als Akt dem denaturierten Tier gleichgesetzt; wie in der Werbung gilt er auch hier als ideale Projektionsfläche. Hanel Koeck ist nackt – pseudo-natürlich – Vorwand für das sattsam bekannte Ergänzungsstreben: erst am weiblich „Unvollkommenen“ erreicht die Kritik des männlichen Künstlers rechte Schärfe; gleichgültig welches Feindbild gerade attackiert, welche Triebe „entlarvt“ werden sollen.⁶

3. Die Negation des weiblichen Körpers wird nie deutlicher als im Vorsatz, ihn über seine anatomischen Grenzen hinauszutreiben. Eng verbunden mit dem, was Kathleen Barry „kulturellen Sadismus“ nannte, nimmt diese Negation in der Kunst einen besonderen Charakter an.⁷

Wer auf diesem Sektor arbeitet, tut gut daran, sich Thomas de Quinceys zu erinnern, der in seinem Essay „Murder Considered as One of the Fine Arts“ (1827 – 1854) das Grauen durch ästhetische und ökonomische Kategorien zu meistern wußte. Verglichen mit der Phantasie staatlich besoldeter Folterer oder gewöhnlicher Sexualdelinquenten nimmt sich der künstlerische Erfindungsreichtum zwar bescheiden aus, doch er weist in dieselbe Richtung.⁸ Prozesse, bei denen das Gegenüber gleichsam entmenschet, lassen sich auch für die Kunst – etwa im Verhältnis männlicher Künstler zu Berufsmodellen beiderlei Geschlechts – nachweisen. Unter dem Blick mancher Aktionisten schrumpft das am weiblichen Mitspieler getroffene Bild „der Frau“ zu einem weder durch Würste oder Godemichés zu besänftigenden „Loch“; aber in der Ökonomie der Mittel nimmt es doch keiner mit Delinquenten auf, die nicht nur das „Loch“, sondern auch den Mund der Frauen mit jenem Kleidungsstück stopfen, das es bedeckt.⁹ Die Frage *was* hier zum Schweigen gebracht werden soll, muß uns um so mehr beschäftigen, als Kunst ähnliche Symptome vermittelt, und viel-

leicht ist gerade die Allgegenwart einer (häufig im sexuellen Gewand auftretenden und deshalb schwer zu ermittelnden) Vernichtung weiblicher Potenz in der „erotischen“ Kunst ein Grund, warum sie vielen Kunsthistorikern keine Zeile wert ist. Die Gunst der Natur am weiblichen Geschlecht wurde auch in der Kunst ein Opfer männlichen Argwohns. Was für „erotisch“ galt, in der Regel das, was Männer dafür hielten, verkörperten überwiegend Berufsmodelle und Prostituierte.¹⁰ Doch auch die Ausdrucksskala der übrigen Frauen war am männlichen Bedarf orientiert. Obwohl die Strategie der „Liebeskämpfe“ des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts bereits in Händen des Mannes liegt, verfällt er auf strafend anmutende Mittel: die leidenschaftliche Gebärde trennt sich vom sinnlichen Kern. Als Vorwand der eigenen, auf *Macht* zielenden Ambition muß sie in die Schranken weisen, wo sie nicht nur sexuell zu wünschen übrig läßt. Orthodoxe Methoden wie Vergewaltigung und Mord deuten ebenfalls auf Haß. Bei sexuell Devianten ist die Gefahr besonders groß, einem starren Handlungsgerüst zu folgen, das nur der *eigene* Wunsch zusammensetzt, wie es ja auch oft wider das fremde, weibliche Geschlecht programmiert wurde und zwar *unabhängig* von Entgegenkommen oder Ablehnung.

4. In „Birthday“ (1964) zeigt Edward Kienholz die existentielle Einsamkeit der Gebärenden (Abb. 1). Sie ist dem Sterben vergleichbar. Wie der Tod nur

Abbildung 1: Edward Kienholz, Birthday, 1964, 210 x 300 x 152 cm



bedingt kontrollierbare Macht über den Körper gewinnt, allmählich, so treibt Schmerz das kindliche Leben aus dem der Mutter. Kienholz spart alles Versöhnlerische aus, bringt uns um jedes Zeichen, das Geburt noch als Situation erfahren läßt, wo Liebe und Tod sich besonders nahe sind. Natur und Gesellschaft arbeiten Hand in Hand. Der Künstler löst seine Gebärende aus klinischer, menschlicher, aus männlicher Obhut. Er ergreift ihre Partei. Der Ablauf der Geburt arbeitet einer dinglichen und sozialen Welt zu, die für den Liebhaber eine Vergangenheit, für die Zukunft einen Vater auslöscht. Der Brief im aufgeklappten Koffer, die Blase im aufgerissenen Mund der Frau sind in einem stillen Dialog begriffen, der sich durch Witz auf der einen, blutigen Ernst auf der anderen Seite auszeichnet. „Dear Jane“, beginnt der Brief, „I couldn't come down now because Harry need me here. Ma says, she might make it later. Keep a stiff upper lip Kid. (ha-ha) Dick“.¹¹

Was Kienholz vermissen läßt, ist bei Günter Brus noch vorhanden: „Die Freude am Wachstum“, 1972 (Abb. 2). Otto Muehl beschreibt in seinen Memoiren den eigenen Durchbruch zum „symbolischen muttermord“, angeregt durch Brus – er nennt ihn „maler des infantilen hasses“. Allerdings bezieht

Abbildung 2:
Günter Brus,
Die Freude am Wachstum,
1972, Zeichnung
(ohne weitere Angaben)

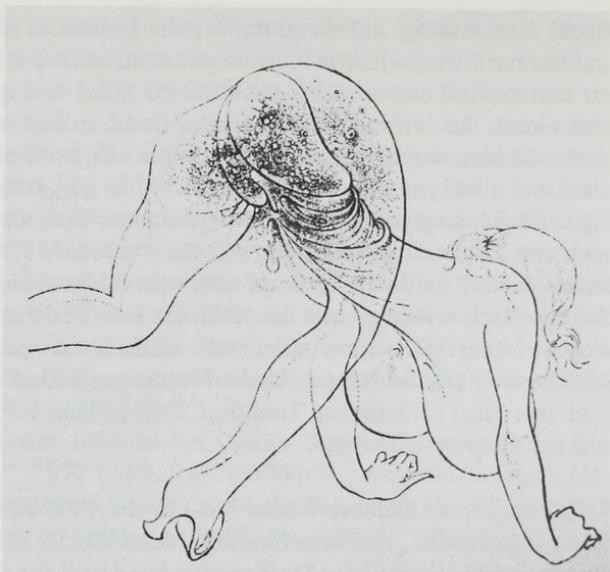


Muehl diese Aussage auf die aktionistische Malerei zu Beginn der 60er Jahre: „muttermord wurde hier in schwarz und weiß zelebriert. die bildfläche wurde zur mutter, und der verrückte sohn riss ihr kreuz und quer tiefe wunden mit dem pinsel, das schwarze mutterblut spritzte. manchmal stürzte er sich mit bloßen händen darauf, drückte ihr die augen aus, zerkratzte sie und riß ihr die adern auf. alles symbolisch dargestellt ...“¹² Es gibt keinen unmittelbaren Bezug zur Zeichnung von 1972. Genau genommen kann man weder von Mutter-, noch von Kindesmord sprechen, weil das wachsende Kind die Frau als „werdende Mutter“ definiert. Ihr Kopf wird vom Bildrand abgeschnitten, das Kind bleibt im Leib verborgen und der Mann hat kein Gesicht. Während er eine auch sexuell definierte Position einnimmt, schneidet er *quer* in den Bauch der Schwangeren ein. So tötet er weder Mutter noch Kind (beide gibt es nicht), folgt aber einer soldatischen Tradition, die weibliche Neugier auf das Ungebo-rene auf ihre Art befriedigte.

5. Spätestens seit Bellmer wissen wir um die Unvollkommenheit des weiblichen Organismus. „Auf dem Oberteil Deines Kleides ist vorn, als Brüste, Dein Hinterteil dreifarbig auf den Stoff gedruckt und bedeckt die wirklichen Brüste“, heißt es in „Die Puppe“. „Die vollen Ärmel spreizen sich wie Beine nach rechts und nach links wie lange weiße Strümpfe, wie weiße und so rosa gestreifte Handschuhe, daß es Deine Finger lockt, zweimal der Seidenschuh zu sein, dessen Absatz das Korsett Deines Daumens und dessen rote Spitze der Zeigefinger ist. Deine Schultern haben den Umriß der Hüften: auf dem Rücken des Kleides, doch umgekehrt, ist Deine nackte Vorderseite zu sehen und der lotrechte Spalt, der im Bild Deine Brüste trennt, steigt dieserart von unten auf“.¹³ Austauschbarkeit, Überblendung sollen nicht – der ungesagten Absicht des Künstlers gemäß – im bloß Phantastischen belassen werden, denn sie folgen einem Prinzip, das in abgeschwächter Form den Alltag bestimmt. Den „männlichen“ Blick zu erwidern, bleibt ein utopisches Ziel, solange noch seine historische Spur in Frauen eigene Wünsche zu lähmen vermag. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wird die Suggestion eines feindlich erlebten männlichen Willens noch aus der Defensive und eher in der Literatur als in der bildenden Kunst gebrochen.

Bellmer macht Gebrauch von seiner künstlerischen Freiheit und korrigiert die menschliche Anatomie am eigenen Bedarf. Er zerschlägt den natürlichen Zusammenhalt des weiblichen und männlichen Körpers und bildet Organismen, deren weiblicher Umriß sich häufig aus männlichen Versatzstücken formt, doch man darf den Künstler nicht als Fürsprecher des androgynen Menschen mißverstehen. Als gedankliches Modell wurde das Androgyne innerhalb der ersten Frauenbewegung, aber auch von ihren Gegnern diskutiert. Seine Mängel liegen auf der Hand. Abseits der physiologischen Basis muß es fiktiv bleiben und greift zu kurz, solange der Nachweis *biologisch* determinierter männlicher

Abbildung 3:
Hans Bellmer
o.T.
1963, Federzeichnung
10 x 14 cm



oder weiblicher Verhaltensmuster fehlt. Das Androgyne nimmt auf, was das Klischee beiseite läßt und spiegelt die Unfähigkeit, Geschlechtsstereotypen vor einer vielfältigen und widersprüchlichen Realität aufzugeben. Bellmers Phantasie haftet am Weiblichen, um seine Substanz aufzulösen: „Wahrscheinlich überlegte man bisher nie ernsthaft genug, wie weit das Bild der begehrten Frau vom Bilde des Mannes her bedingt ist, der sie begehrt; daß es letzten Endes also eine Reihe von Phallus-Projektionen ist, die progressiv von einem Detail der Frau zu ihrem Gesamtbild gehen ...“¹⁴ (Abb. 3).

Bellmer weist auf Interferenzen zwischen Körperzustand und Körperbewußtsein hin und treibt eine durchaus richtige Behauptung ins Extrem. Sein Prinzip, kein Ding für sich, sondern stets als Repräsentanten eines andern zu nehmen, wird mit ermüdender Konsequenz durchgehalten. Nie gibt es Überraschungen, und auch die bereitwillige Phantasie kapituliert vor jener aseptischen Präzision, mit der ein alternativer eidetischer Zusammenhang entsteht. Da der Frauenleib neutrale, über „erogene Zonen“ hinausreichende Partien aufweist, werde sie als topographische Mängel ausgeblendet oder sexualisiert.

Der Künstler geht mit der Natur ins Gericht; weil *seine* Sinne an ihr steril wurden, braucht er den Vorwand des Unvollkommenen. Bellmers Sexualisierung des weiblichen Körpers ist totalitär, aber was Frauen das Menschsein austreiben soll, bringt nur die Sinnlichkeit selbst zur Strecke. Hans Bellmer schwärmt einer imaginären „Schönen“ vom „dunklen Samt“ ihrer Eingeweide und träumt davon, den Kopf dieser Frau mit den „schwarzen Tulpen“ ihres Schoßes zu garnieren. Nüchterner wirkt Max Ernst 1919 im Versuch, „Resul-

tate der Halluzination durch ein paar Worte oder Sätze auszudeuten. Beispiel: ... die kleine Amerikanerin, welche wir in diesem Frühjahr lanzieren, gibt vernügt den Seehunden und Haien die Brust“. Oder: „Sorgfältig vergiftet werden halbwüchsige Frauen auf Flaschen gezogen“. ¹⁵ Vergiften ist ein humanes Zugeständnis dieser Halluzination. Wie wir aus mehreren Kriegen wissen, findet die reale Handlung, z.B. Frauen auf Flaschen setzen, bei vollem Bewußtsein statt. Bellmers Träume sind dagegen exklusiv wie die eines Couturiers. So offeriert er für verschiedene Wochentage etwa den „Hände- oder Brüste-Hut“ und versucht sogar, die männliche Mode mit weiblichem Substrat um ihre Monotonie zu bringen: „Was mich betrifft – ob ich die enge Hose aus der nahtlosen Haut Deiner Beine ... innenseitig mit künstlichem Unrat geziert, wohl tragen werde?“ Solche Experimente versöhnen den Künstler nicht gerade mit dem Vorhandensein eines Gesichts, aber doch dessen mimischem Abglanz: „Willst Du ... daß wir diesmal versuchen, Deine Haut von den Hüften ab zärtlich den Rücken entlang emporzuziehen, bis sie das Gesicht, aber nicht Dein Lächeln verschleiert? Dann wäre der Sonntagnachmittagshut bereit“. ¹⁶ (Abb. 4).

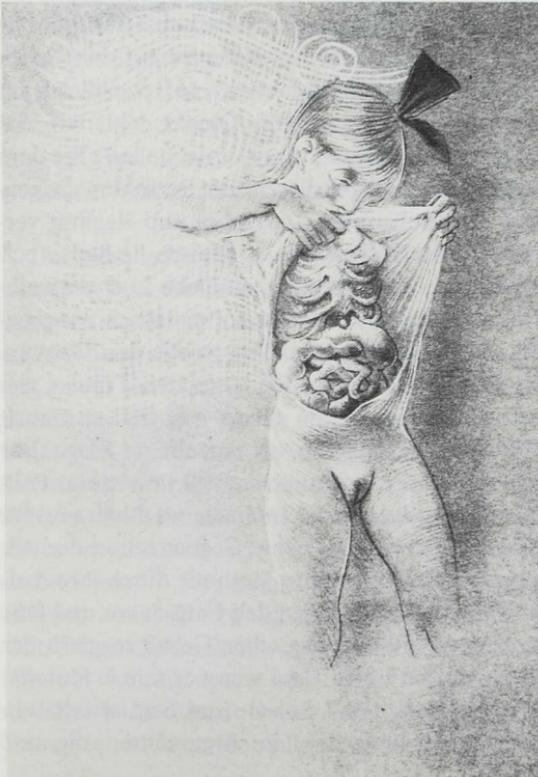


Abbildung 4:
Hans Bellmer,
(Sich häutendes Mädchen)
(keine weiteren Angaben dazu)
In: *Obliques, numéro spéciale*,
Paris 1975, S. 152

Masse mag das weibliche Geschlecht wohl zu bilden, doch keinen Überfluß. Als Rohstofflager besticht es nicht durch Fülle, sondern die Qualität seiner Teile. Wie Max Ernst in „Die Leimbereitung aus Knochen“ (1921) zeigt sich auch Bellmer unter der Voraussetzung mit dem Weiblichen versöhnt, daß es noch seinen *Tod* aus *eigenen* Ressourcen bestreitet: was ins Dekor übergeht, wird vom Leben abgezogen, eine Rechnung, deren Symbolkraft für die weibliche Existenz bis heute überzeugt.

6. Wer Mensch sagt, wenn er Frau oder Mann meint, folgt einem richtigen Gedanken, falls er sich radikal auf *allen* gemeinsame Grundlagen stützt. Euphemismen stehen gerade Aktionisten schlecht zu Gesicht – es ist aber ein Euphemismus, wenn sie, die doch überwiegend Frauen in ihren Materialaktionen verwenden, Deutungsmöglichkeiten aussparen, die mit der Geschlechtszugehörigkeit zu tun haben.

Die nicht-affirmative Kunst beim Wort nehmen heißt, ihren Anspruch prüfen, „Akte der Erhebung, die täuschen und trösten“ aufzugeben und dafür „Akte der Erniedrigung, die beleidigen und befreien“ vorzuführen.¹⁷

Wen beleidigen sie? Und vor allem: wen befreien sie durch Beleidigung? – „Der Skorpion heilt den Skorpion“, zitiert Hans Bellmer.¹⁸ Paracelsus liefert die Formel für das Experiment, einen ungenießbaren Gesellschaftskörper mit dessen Produkten zu entgiften. Hartnäckig bestehen Künstler auf dem *artificialen* Charakter ihrer Programme, das „den Menschen“ (oft weibliche; im Naturzustand belassene Vertreter dieser Spezies) zum Objekt deklariert. Sie simulieren die Erniedrigung eines Menschen, einer Frau, unterstellen aber dem Zuschauer, Kunst für Leben zu nehmen, wenn dieser auf das Inhumane reagiert und nicht – wie Künstler naiv behaupten – Symbol und Realität verwechselt. Das symbolisch und real Böse traf sich bei Donatien de Sade noch im Libertin – der „deviante“ Künstler möchte die männliche Lust an weiblicher Erniedrigung unterschlagen, wenn er diese Lust so realistisch wie möglich ausdrückt – gestützt von Intellektuellen, die nichts so wie den Vorwurf des Puritanismus fürchten. Wo ist die Beleidigung, die Menschen, Frauen, frei macht? Frei ist allein der Künstler und – seltsam genug – er hält sich auch für beleidigt. Beleidigt vom Mißverstehen, die alte, oft berechtigte Klage. Der nicht-affirmative Künstler schätzt die nicht-affirmative Reaktion seines Publikums, solange sie ihn als Bösewicht stilisiert, das Interesse wachhält und für Arbeitsmöglichkeiten sorgt. Sonst neigt er dazu, seine Gegner schon deshalb für böswillig zu halten, weil sie die nicht-affirmative Methode durch ihre Aufrufe zur Menschlichkeit profanieren.¹⁹ Er hält ihnen den Fetisch vor und faßt es nicht, daß die Logik der Zuschauer auf den magischen Gehalt reagiert, der im Symbol ja die Wirklichkeit zu treffen hofft. Und wenn er seinen Mut wenigstens zum Teil aus Krankheit, „deviantem“ Sozial- und Sexualverhalten zieht, so greift er doch beim geringsten Widerstand zu Argumenten, die *weit*

unter jenen Toleranzen liegt, denen er selbst eine gewisse Handlungsfreiheit verdankt. Er mißt mit zweierlei Maß. Geborgen im Verständnis anderer sollen nur *eigene* Defizite sein – prompt nennt er sein Publikum „pervers“, wenn es mit sadistischen *Phantasien* auf sadistische *Handlungen* reagiert.²⁰ Grollend zieht er sich auf eine Ästhetik zurück, die nur für ihre Impulse, niemals für deren Folgen einstehen mag. Er lebt vom Widerruf, wird kühn am säuerlichen Konformismus, der ihm erst Wirkung verleiht.

Professoren wie Gunnar Heinson, Künstler wie Otto Muehl oder Hermann Nitsch sorgen sich um unser Tribschicksal im Kapitalismus. Was liegt vor, wenn Nitsch „Triebhaftigkeit anschaulicher“ machen will?²¹ Anschaulicher als tägliche Meldungen über Gefolterte, Vergewaltigte, Ermordete? Bringt uns nicht gerade der Mythos einer hypertrophen Triebhaftigkeit um die Anschauung, welche sich allein einer *nüchternen* Analyse der Wirklichkeit verdankt? Welche Hoffnung läßt Muehl zu, wenn er durch seine Materialaktionen „Bewußtsein“ bilden und erreichen will, daß „jeder erkennt, was ihm alles verboten ist“?²² Was verboten ist, merkt sogar der Bordell-Tourist, wenn er vor den heimischen Gesetzen in die Kinderprostitution der „dritten Welt“ flieht.

Das Verbot scheitert als Kuppler der Hoffnung, solange sich Sinnlichkeit der allseits betriebenen Reanimation versagt. „Auf diesem Globus“, schreibt Hermann Piwitt, „werden ein paar Millionen Menschen mit Folter und Mord daran gehindert, sich gemeinsam zu versorgen, Werkzeuge auf eigene Rechnung herzustellen, zu benutzen und zu tauschen . . . sie werden sich gewiß noch im Himmel darüber ärgern, auf unseren deutschen Professor (Gunnar Heinson)“ und ich füge hinzu: einige Künstler „nicht rechtzeitig gehört zu haben. Wie vergnüglich hätten sie ihr ‚Sexualleben gestalten‘ können!“²³

7. Der männliche Witz verteilt das „Salz der Deformation“ wo es ihm beliebt, und es beliebt ihm allemal, die Probe aufs weibliche Exempel zu machen.²⁴ Die genitale Sorgfalt mancher Aktionisten – an eine morsche Institution wie die Kirche geradezu verschwendet – hat etwas Rührendes; denn während sie sich an der Verblüffung ihrer Zuschauer weiden, entgeht ihnen die unfreiwillige Komik der eigenen Person. Nur Proteste geben ihnen das Gefühl, endlich getroffen zu haben und damit etwas von der Macht des Magiers zurück. Ihre Klientel (Käufer, Protektoren) kann so unbedeutend nicht sein, denn mancher Künstler weiß inzwischen im eigenen Schloß oder Amt die stumpfen Sinne seiner in gewöhnlichere Arbeitsprozesse eingespannten Mitbürger wortreich zu beklagen.²⁵ Sie sind komisch, weil ihre Empörung an Atavismen haftet und den Anlaß *in sich selbst* übersieht. Denn es gibt kein Tabu, das an Frauen nicht bereits gebrochen wäre, und zwar seit Jahrhunderten. Wenn man, gleichfalls seit Jahrhunderten eindringlichere Zeugnisse des Antiklerikalismus sah, so wäre ihr Protest doch sinnvoll, wenn ihre Mittel sich nur auf der Höhe des Gemeinten hielten. Sie sind unaufrichtig, weil sie den „Suchtcharakter perver-

sen Erlebens“ leugnen, der bestimmten „Tabuverletzungen“ zugrundeliegt.²⁶ Und wenn es schon keine Tabus gibt, so sind doch – der Umgebung entsprechend – Grenzen gesetzt; wenn Nitsch Aktionen mit Menschenleichen plant, so muß er noch mit dem *Symbol* des Akts vorlieb nehmen, solange die Gesellschaft ein letztes Opfer, den *sterbenden* Menschen, verweigert.²⁷

8. Nie war es schwierig, dem Libertin Heuchelei nachzuweisen. Ist er männlichen Geschlechts, wird er sich in den Schutz der Prostitution begeben und Frauen meiden, die – gewitzt genug – seine Botschaft an ihm selbst erproben möchten. Anders als Frauen hatten Männer bislang kaum Gelegenheit, die Schrecken einer fremden (weiblichen) Freiheit *sexuell* zu erfahren. Verliebt in den eigenen Mut hebt mancher Aktionist das Banner des „Fortschritts“, doch träumte ihm nie, Freiheit könne mehr sein als das, was sein parteiischer Sinn dafür hält. Der Künstler nimmt für die Welt, was er nur ihrer Hälfte an Begierden und Befriedigungen entreißt. Er ist macht-, nicht gewaltorientiert, deshalb ist jeder Folterer, jeder Mörder freier als er.²⁸

Gemeinsam ist ihnen nur, daß sich ihre Freiheit parasitär zu der anderer Menschen, Frauen, verhält.

Wer zum Objekt degradiert, was sich – und sei es nur durch das nackte Leben – als Mensch erweist, nimmt den Tod vorweg, während er sich offen am Abstand des Lebendigen zu dessen versagtem Subjektsein delectiert. Man erweist dem lebenden Modell kaum die formale Reverenz, die gewöhnlich noch dem Leichnam gezollt wird, um die Idee des Menschen in ihm zu ehren. Der bombastisch vorgetragene „Hedonismus“ hat nur mit ihnen selbst zu tun; er muß darüber hinaus unaufrichtig wirken, solange sie das Einverständnis ihrer Mitspielerinnen für das Einverständnis aller übrigen Frauen nehmen, deren Imago sie stellvertretend am Leib des Modells attackieren.²⁹

Wo Not und Dürftigkeit ein Paar bilden, müssen Objekte her, die der Frucht dieser Verbindung – Notdurft – gewachsen sind. Wer die Exkremente des Künstlers zurückweist, zieht sich deshalb den Zorn der „Progressiven“ zu. Wenn der Künstler seine Symbolik aus „devianter“ Sexualität entwickelt, darf man vermuten, daß er Tabus nötiger hat als Menschen in scheinbar befriedeten Zonen der Normalität, für die er als neu vollstreckt, was in der Geschichte der Ideen nur ein alter Hut ist.

Wie ernst kann man jemanden nehmen, der auf dem „bloß“ symbolischen Charakter seiner Inszenierungen beharrt und damit eine, noch der alltäglichsten Lebenserfahrung zugängliche Progression *für sich* leignet, die vom Abbild auf das Gemeinte zielt? Wenn alles nicht so gemeint ist, wie das Symbol uns glauben macht, was taugt dann das Symbol? Oder die Meinung? Man belehrt uns, die symbolische Handlung paraphrasiere eine Realität, der nicht anders als durch Katharsis beizukommen sei. Doch wer vorschnell auf das revolutionäre Potential nicht-affirmativer Kunst hofft, wird von der akademischen

Blässe ihrer Botschaft überrascht, wo grelle Materialien Besseres erwarten ließen: überall werden Lektionen erteilt, also auch hier. Der amoralisch destillierte Appell geht mit der Wirklichkeit ins Gericht, aber er entwertet auch die Katharsis als Methode. Daß sie wiederholt wird, wiederholt werden muß, spricht eher für den oben erwähnten Suchtcharakter, gleich bleibendes Leiden an den Verhältnissen als für den erwünschten Durchbruch zu den Sinnen. In der an Katharsis geknüpften Heilserwartung mancher Künstler wird ein muffiger, illusionärer Rest fühlbar, den man lieber im Privaten belassen als öffentlich vorgetragen sähe. Doch das Private gibt es nicht mehr.

9. Für Ernst Fuchs wirkt Kunst „immer (als) eine Frieden stiftende Kraft ... Die Freiheit der Kunst ist der einzige Garant der Freiheit des Menschen“. ³⁰ Beides ist Unsinn. Der Vorstoß zur Freiheit gelingt nur partiell und eher dort, wo teilnehmendes Interesse Empörung weckt.

Daumier zeichnet die Physiognomie des Bourgeois, aber er verwandelt sich in eben jenen Bourgeois, sobald es um die Frauenbewegung, d.h. ihm uneinsichtige Freiheiten geht. ³¹ Das Futuristische Manifest preist den Krieg um des Krieges willen, Zerstörung als reinigende Kraft und versäumt nicht, den Feminismus von 1909 seinem Feindbild anzuschließen. Künstler haben gemordet, Gewalt, Tyrannei, die Mächtigen verherrlicht – ein Gemeinplatz, den man kaum noch zu nennen wagt. ³² Es ist eine Ungenauigkeit, ja ein fataler Irrtum, Künstler per se als Vorkämpfer der Freiheit zu betrachten, „garantieren“ konnten und wollten sie ohnehin nichts. Freiheit ist ein relatives Phänomen: was sie dem einen gewährt, mag sie dem andern entziehen. Und sie ist ein dynamisches Phänomen: Freiheit weckt Freiheit, Unfreiheit erzeugt Unfreiheit. In „Le Nouveau Monde Amoureux“ zeigt Charles Fourier Frauen und Männer, die sozialisiert sind und darum frei: „Alles ist erlaubt, doch im Gegensatz zu dem, was in der Welt von de Sade geschieht, ändern die zerstörerischen Leidenschaften dank einer radikalen Umkehrung der Werte ihr Vorzeichen und werden schöpferisch“. ³³ Das Eingreifen von Polizei und Staatsanwaltschaft weist ebensowenig auf freiheitliche Anliegen der Kunst hin wie die Tatsache, ob man diese Kunst konsumiert oder unbeachtet läßt.

Sexuelle Integrität von Frauen gegen künstlerische Freiheit von Männern aufzuwiegen, ist um so schwieriger, als gerade „erotisch“ gemeinte Kunst ein Vernichtungsdenken offenbart, das Frauen mit sexuellen Mitteln noch um ihre Physis, die Grundlage *menschlicher* Freiheit, zu bringen hofft. Die Geschichte lehrt uns, niemals in den Fehler zu verfallen, destruktives Wunschdenken als Wunschdenken, d.h. getrennt von seiner möglichen Realisierung zu betrachten. Dies gilt auch für künstlerische Phantasien. Die inhumane Phantasie geht der Entwürdigung voraus, die Vernichtung des Menschen folgt seiner Entwürdigung. ³⁴ Kontakte zu Frauen lösen bei Männern nicht unbedingt solidarisches Verhalten aus; ihre Loyalität bleibt meist an andere Männer, bzw.

Männergruppen gebunden. Sofern sie das patriarchalische System stützen – und sie sind frei, dies nicht zu tun – gibt es nur einen Unterschied zwischen herrschenden und beherrschten Männern: die herrschenden wenden Frauen gegenüber Macht, die beherrschten Gewalt an. Destruktive Phantasien, reale physische und soziale Vernichtung von Frauen wurde und wird bis heute – unabhängig vom kulturellen Hintergrund – selten mit gleichen Methoden abgewehrt. „Zweifellos ist es möglich, Menschen unter Bedingungen zu stellen, die sie dehumanisieren“, schreibt Hannah Arendt in ihrem Essay „Macht und Gewalt“, „... aber das heißt nicht, daß sie vertieren, und die Reaktion auf solche entmenschlichenden Bedingungen ist nicht Empörung, Zorn und Gewalttätigkeit, das deutlichste Zeichen der Entmenschlichung ist gerade das Ausbleiben aller Reaktionen“.³⁵

Sexualisierte Destruktivität, Sadismus als tägliche Erscheinung findet sein Äquivalent oft auch in wissenschaftlich oder ästhetisch begründeter Distanz.³⁶ „Objektivität und Gleichmut‘ angesichts unerträglicher Leiden können in der Tat mit Recht ‚Furcht erregen‘, nämlich dann, wenn sie nicht Ausdruck der Selbstkontrolle sind, sondern die offenbare Manifestation der Unberührbarkeit. Um vernünftig reagieren zu können, muß man zunächst einmal ansprechbar sein, ‚bewegt‘ werden können; und das Gegenteil solcher Ansprechbarkeit des Gemüts ist nicht die sogenannte Vernunft, sondern entweder Gefühlskälte – gemeinhin ein pathologisches Phänomen – oder Sentimentalität, also eine Gefühlsperversion. Empörung und Gewaltsamkeit werden irrational nur, wenn sie zu Ersatzhandlungen führen oder auf Ersatzobjekte umorientiert werden.“³⁷

Wer sich auf künstlerische „Abreaktionsspiele“ und griffige Feindbilder nicht einlassen mag, weil sie als Kehrseite der von Hannah Arendt beschriebenen „Unberührbarkeit“ den allgemeinen Sadismus transformieren, nicht antasten, dem bleibt nur die vernünftige Lösung. Deshalb kann Gewalt künftig ein Mittel von Frauen sein, sich als Mensch *in Freiheit* zu erfahren.³⁸

10. Sexualisierte Waren, eine zur Ware verkommene Sexualität bestimmen ein Umfeld, dessen täglichem Übergriff sich kaum jemand entziehen kann. Dies ist nicht neu und bereits treffend analysiert worden.³⁹ Wer den Preis der Freiheit scheut, weil sie nur im Selbstversuch zu erlangen ist, wird von einer Vielzahl genormter Angebote besänftigt. Ihr Symbol, die sexuelle Krücke, zeigt, welchen Grad Entfremdung erreichen kann und wie stark sich die Sinne an den Objekt- und Fetischcharakter eines oft nur noch im toten Abbild erfahrbaren „Gegenübers“ binden (Playmate, Puppe, Vibrator).

In den letzten Jahren haben „deviante“ Formen menschlichen Sexualverhaltens in der Öffentlichkeit, Wissenschaft und Kunst verstärkt Beachtung gefunden. Das begriffliche Interesse sexueller Minoritäten, sich vorgestellt und legitimiert zu sehen, traf ein allgemeineres Bedürfnis. Die Studenten-, mehr noch die Frauenbewegung hat den Blick für politische Dimensionen des

„Privaten“ geschärft und doch scheint es für das sexuelle Verhalten schwierig, im „Privaten“ mehr zu sehen als den Abfalleimer dessen, was die Gesellschaft offiziell nicht erträgt.

Auch „polymorph Perverse“ (ich benutze den Begriff nur, um mich verständlich zu machen) haben mit einem gesellschaftlichen Zustand abgeschlossen, der ihren starren und gewaltsamen Inszenierungen recht zu geben scheint. Aber diese im Abseits bewahrten Partikel der Lust bilden nur eine Summe, kein Ganzes mehr. Minoritäten sind der Majorität per se nicht voraus; ihr Arrangement mit der Wirklichkeit bedient sich anderer, nicht automatisch humanerer Methoden.

Die Offenheit, mit der Otto Muehl das „ethische Anliegen“ nicht-affirmativer Kunst resumiert – „Sadismus, Aggression, Geltungstrieb, Geldgier“ – bewahrt ihn in seinen Memoiren, die den Titel „Aus dem Sumpf“ tragen, nicht davor, Klage gegen solche Eigenschaften zu erheben, sofern sie ihn selbst schädigten. Die unvermittelt aufblitzende Erkenntnis „ich bin selbst der Sumpf“ droht angesichts eines Schuldkontos in Vergessenheit zu geraten, das der Künstler mit buchhalterischer Akribie führt: demnach gibt es kaum eine Institution, die nicht an ihm gefehlt hat.⁴⁰

„Ich bin gegen Ordnungen, die durch keine Realität mehr gedeckt sind“, sagt Muehl in seinem Manifest „Die Blutorgel“ von 1962.⁴¹ Tatsächlich ist es an der Zeit, den Normalitätsbegriff zu revidieren und eine an „Mißbräuchen“ orientierte Diskussion abzubrechen, weil es etwas wie den rechten Gebrauch eines Menschen nicht geben kann. Wo die sexuelle Integrität von Frauen zum Prüfstein *menschlicher* Freiheit wird, muß auch die erotische Kunst auf inhumane Grundlagen hin untersucht werden. Nur auf die Art entkommt man jenem Zustand, wo – frei nach Hölderlin – „der Knecht nur den Gewaltsamen ehrt“ und das bloße Vorhandensein sexueller Inhalte sofort mit dem Verdacht auf die *ganze* Freiheit belastet wird.

Anmerkungen

Es handelt sich um einen Teil des Referates für die von Ernest Bornemann und Peter Gorsen veranstaltete Tagung zum Thema „Kunst und Sexualität“ 1981 in Wien.

1 John Berger, *Sehen*, Hamburg 1974, S. 51.

2 Otto Muehl, *Weg aus dem Sumpf*, Nürnberg 1977, Abb. S. 158, 160–161; Peter Gorsen, *Das Bild Pygmalions*, Hamburg 1969, Abb. 15f.

3 Hilde Schmörlzer, *Das böse Wien*, München 1973, S. 128.

4 *Ibid.*, S. 142.

5 Peter Gorsen, *Sexualästhetik*, Hamburg 1972, S. 166.

6 „The whore as metaphor for corrupt society is not, of course, Dix' own invention, nor does it end with him. Having served effectively from Zola's Nana down to Godard's *Sauve qui peut*, it is an eminently satisfying trope in patriarchal culture because it does double service. It allows male artists to articulate their hatred of woman's sexual being (and their degrading need for her) under the justifying cloak of social criticism. The hate-filled distortion of female bodies, the terrifying grotesquerie of the images of women in the work of Grosz, Dix and others is presumably sanctioned by a larger social rage . . . It must be admitted that, for those of us today from whom feminism constitutes a central political position, it is hard to swallow this unremitting hostility

- towards women rationalized as valid social criticism from the Left.“ Linda Nochlin in: *Art in America*, Sept. 1981, S. 80.
- 7 Kathleen Barry, *Female Sexual Slavery*, Englewood Cliffs/New Jersey 1979, nimmt Stellung zur „weißen Sklaverei“ (Zwangsprostituierung von Frauen) und greift zugleich den Mythos von der angeblich unbezähmbaren Triebhaftigkeit des Mannes an. Cf. David Holbrook, *Sex and Dehumanization in Art, Thought and Life in Our Time*, 1972. Wer die kriminologische Literatur studiert, muß seine Annahme, bestimmte Formen sexueller Delinquenz seien mit Puritanismus, versagten Befriedigungen verbunden, revidieren. Das Gegenteil ist der Fall: oft werden nicht abweisende, sondern solche Frauen Opfer, die eigene sexuelle Wünsche gelassen anmelden. Es scheint, als solle jener Vorzug, der Frauen wenigstens physiologisch motivierte Potenzängste erspart, gezielt von Männern annulliert werden, die das Weibliche in *allen* Stadien – vom Säugling bis zur Leiche – gerade in jenem Punkt zu kurieren wissen, welcher von der Natur als Vorzug gedacht in einen sozialen Nachteil verkehrt wird. Cf. etwa Lutz Keupp, *Aggressivität und Sexualität*, München 1971, S. 190 ff.; Steffen Berg, *Das Sexualverbrechen*, Hamburg 1963, S. 99.
 - 8 Das Motiv des sogenannten „Lustmords“ hat bei Künstlern im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts besonderes Interesse gefunden. 1916 und 1917 läßt George Grosz noch etwas vom Bedenklichen der Tat im Täter oder in der Szenerie spüren – drei Jahre später steht im „Lustmörder“, einer Selbstdarstellung des Otto Dix, die Lust des Täters an der Tat im Vordergrund. Uwe Schneede, *George Grosz*, Köln 1975, Abb. 26, 25; Florian Karsch (Hg.), *Otto Dix, Das graphische Werk*, Hannover 1970, Abb. 14. Nur die Wirklichkeit stellt seinen Triumph in den Schatten. Greift man aus der kriminologischen Literatur der 30er Jahre etwa *einen* Mord des Johann Eichhorn heraus, wird u. a. deutlich, daß die Lust des sexuell Delinquenten an der Zerstörung des Opfers haftet wie die Neigung mancher Künstler am entwürdigten Modell. Eichhorn tötete die Näherin Rosa E. am 1. IX. 1937. „Von allen Frauen, die ich geschossen habe“, heißt es in seiner Aussage, „hat die sich am meisten gewehrt. Dann habe ich sie auf den Boden geworfen und ihr die Kleider heruntergerissen und dann abgespritzt ... Dann habe ich ihr auch den Geschlechtsteil herausgeschnitten, weil ich ihn noch einmal über meinen Schwanz legen wollte, und habe daran gekaut. Ich habe ihn ihr auf den Mund gelegt, weil ich mir gedacht habe, vögeln hast Du mich nicht lassen, jetzt kannst Du das selbst fressen.“ Berg 1963, S. 193–94.
 - 9 *Ibid.*, S. 100, Abb. 70.
 - 10 Cf. *Kritische Berichte* 8. Jg. H. 6, 1980, S. 5f.
 - 11 *Ausst.-Kat. Edward Kienholz*, Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1970, Abb. 39.
 - 12 Muehl 1977, S. 148, 151.
 - 13 Hans Bellmer, *Die Puppe*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1976, S. 100.
 - 14 Bellmer 1976, S. 86.
 - 15 *Ibid.* S. 100. *Ausst.-Kat. Max Ernst Retrospektive*, Hg. Werner Spies, München 1979, S. 134.
 - 16 Bellmer 1976, S. 100 f. „Bei Crevel finden wir einen Protest gegen diese zu starke Idealisierung der Frau. In einer Weise, die ziemlich misogyn zu sein scheint (eine überaus vorsichtige Formulierung), die aber weder Schärfe noch Treffsicherheit vermissen läßt, wenn man sie als Reaktion auf die tragische und sentimentale Frau versteht, imaginiert er einen Dialog mit einer Tänzerin: – He Mädchen, du gefällst mir. Und sich vorzustellen, wie man mit deinen Brüsten und deinem Bäuchlein spielen kann, ohne daß du großes Gerede machst. – Du liebst mich nicht. – Sicher doch, denn ich möchte aus deiner Haut, aus der Haut deines Bäuchleins einen Sessel, um mich hineinzusetzen.“ *Xaviere Gautier, Surrealismus und Sexualität*, Berlin 1980, S. 109.
 - 17 Peter Weibel, *Kritik der Kunst, Kunst der Kritik*, München 1972, S. 38.
 - 18 Bellmer 1976, S. 73.
 - 19 In einer gegen die Muehl-Aktion gerichteten Anzeige in der Braunschweiger Zeitung vom 23. XII. 1969 heißt es: „Wir protestieren! Wir sind nicht die satte, apathische, gleichgültige Gesellschaft, als die man uns bezeichnet und die sich alles gefallen läßt. Wir sind Menschen und unsere Würde lassen wir uns nicht nehmen.“ Zu den Aufrufenden gehörten auch Angehörige des sonst so hofierten Proletariats. Muehl betrachtet sie nicht als seine Klientel: „Wenn ich hingegen Pornografie mache, dann mache ich

- sie für Intellektuelle, also mit politischem Bewußtsein.“ Schmölzer 1973, S. 133–34; Gorsen 1972, Abb. 70.
- 20 Muehl 1977, S. 180.
- 21 Schmölzer 1973, S. 146.
- 22 Wilhelm Höck, Kunst als Suche nach Freiheit, Köln 1973, S. 66.
- 23 Konkret 8/81, S. 37.
- 24 Bellmer 1976, S. 13.
- 25 Art, Mai 1981, S. 88ff.
- 26 „Die Struktur des Asozialen ist eng mit der Kriminalität verschwistert ... Die Normwidrigkeit ist, im Anschluß an Strauss formuliert, ihr ‚Lebensnerv‘, der gleiche, der das perverse Verhalten trägt: ‚Aus ihr, der Normwidrigkeit, dem Zerstören, Schänden, Entweihen, kurz dem Deformieren seiner selbst und des Partners, entspringt erst die Wollust der Perversion‘. Man befindet sich unmittelbar im Gedankenfeld v. Gebssattels, der sich ... vor allem mit dem Suchtcharakter des perversen Erlebens befaßt hat. H. Giese/V.E. v. Gebssattel, Psychopathologie und Sexualität, Stuttgart 1962, S. 454.
- 27 Das von Hermann Nitsch propagierte Triebmodell entspricht keineswegs sexualwissenschaftlichen Erkenntnissen, ebensowenig sein naiver Glaube, daß Gefühle, die man abreagiert, „ausgeschaltet“ würden. Auch läßt sich etwas wie Progression in seinen Planungen feststellen, z.B. wenn er von Tier- zu Menschenleichen übergehen möchte. Schmölzer 1973, S. 148, 140.
- 28 Ich folge den Definitionen von Hannah Arendt in „Macht und Gewalt“, München 1970. Arendt bezieht sie nicht auf das Verhältnis von Männern und Frauen.
- 29 Gorsen 1972, Abb. 73–75.
- 30 Ernst Fuchs, Im Zeichen der Sphinx, Schriften und Bilder, Hg. Walter Schurian, München 1978, S. 96.
- 31 In seiner Serie „Les Bas-Bleus“, 1844. Cf. Cäcilia Rentmeister in: Ausst.-Kat. Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft, Neue Ges. f. bild. Künste Berlin 1974, S. 57–79.
- 32 Rudolf und Margot Wittkower, Künstler, Außenseiter der Gesellschaft, Berlin/Köln/Mainz 1965, S. 173; cf. Helmut Kreuzer, Die Boheme, Stuttgart 1971, S. 326 f.
- 33 Octavio Paz, Essays I, Frankfurt a.M. 1979, S. 181.
- 34 Octavio Paz, Das Labyrinth der Einsamkeit, Olten/Freiburg i.Br. 1970, S. 52.
- 35 Arendt 1970, S. 64.
- 36 Zur ästhetischen Distanz cf. Hermann Pfütze / Olav Münzberg / Una Pfau / Heinrich Kutzner / Lorenz Wilkens, Die Schwierigkeit, Kunst zu machen, Frankfurt a.M. 1973, S. 404–405.
- 37 Arendt 1970, S. 65.
- 38 „Die Versuchung, angesichts empörender Umstände zur Gewalt zu greifen, ist wegen der ihr innewohnenden Unmittelbarkeit sehr groß. Es liegt im Wesen der Empörung, nicht langsam und mit Bedacht zu reagieren. Das heißt aber noch lange nicht, daß Empörung und der Gewaltakt, der möglicherweise auf ihn folgt, irrational ist. Sowohl in unserem Privatleben wie in der Öffentlichkeit gibt es Situationen, denen nur die Schnelligkeit eines Gewaltaktes angemessen zu sein scheint. Das Entscheidende dabei ist nicht, daß man sich Luft machen will – was in der Tat ... durch beliebige Ersatzhandlungen auch zu erreichen ist – sondern daß unter gewissen Umständen nur der Gewaltakt, also ein wortloses Handeln, das keine Konsequenz in Betracht zieht, der Situation gerecht werden kann. (In der Literatur ist Melville's Billy Budd, der den Mann erschlug, der falsches Zeugnis gegen ihn abgelegt hatte, das klassische Beispiel.) In diesem Sinne gehören Zorn, Empörung und die Gewalttätigkeit, von der diese Affekte manchmal begleitet sind, zu den spezifisch menschlichen Regungen, und die Menschen davon durch Ersatzbefriedigungen zu heilen, wie manche Psychologen und Ethologen uns vorschlagen, hieße nichts anderes als sie zu entmenschlichen.“ Arendt 1970, S. 64–65.
- 39 F.W. Haug, Kritik der Warenästhetik, Frankfurt a.M. 1971; Peter Gorsen, Sexualästhetik, Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie, Hamburg 1972.
- 40 Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale, München 1975, S. 59; Muehl 1977, S. 179.
- 41 Frohner/Gorsen 1975, S. 59.