

Als sich 1969 eine Gruppe von Frauen in Boston zusammat und den ersten medizinischen Ratgeber von Frauen für Frauen *Unser Körper, unser Leben* verfaßte², geschah dies in der Überzeugung, daß »Frau- und Benachteiligt-sein kein unabwendbares Schicksal ist«. Eine praktische Aufklärung über sich selbst, die beim eigenen Körper anfangt, sei, so hofften die Autorinnen, schon ein erster Schritt zu einer größeren Unabhängigkeit.³ Die Wiederaneignung und Neudefinition des eigenen Körpers gelten seither als wesentliches Instrumentarium der Emanzipation. Angeregt von den Ideen der sexuellen Befreiungsbewegung, standen sie im Zusammenhang mit einer weitreichenden Identitätssuche, zu der ebenso die Ausgrabung der eigenen Geschichte, die Erkundung matriarchaler Kulturen und eine Neubewertung kultureller Errungenschaften von Frauen zählte.

Ein Blick auf die vergangenen drei Jahrzehnte feministischer Kunstpraxis zeigt, daß die Erfahrungsbereiche Körper und Sexualität auch einen der zentralen Bereiche im Werk von Künstlerinnen konstituieren. Während der Frauenkörper durch die Jahrhunderte hindurch ein beliebtes Motiv von Künstlern war und heute in den Produkten der Massenkultur, strategisch zu Werbe- und Sozialisierungszwecken eingesetzt, allgegenwärtig ist, war er aus der Perspektive von Frauen bis vor kurzem in großem Maße abwesend. In Kunst und Massenkultur reproduzierte Mythen und Klischees über den Frauenkörper bloßzulegen und durch eigene Vorstellungen zu ersetzen, galt und gilt daher als ein besonderes Anliegen in der zeitgenössischen Kunst von Frauen.

Angesichts der Tatsache, daß die Geschichte der *visuellen* Repräsentation von Frauen überwiegend eine Geschichte ihrer Objektivierung ist, sind Künstlerinnen, die sich diesen Themen zuwenden, jedoch mit tiefgreifenden Problemen in der Politik der Darstellung konfrontiert. Die Frage stellt sich, ob Frauen ihren von der britischen Kunsthistorikerin Lisa Tickner als »kolonisiertes Territorium«⁴ bezeichneten Körper überhaupt als einen Ort anderer bzw. neuer Bedeutungen zurückfordern können oder ob der bildlich repräsentierte Frauenkörper ein gesellschaftlich fest kodiertes Zeichen ist, das unweigerlich in einer männlich orientierten Praxis des Bezeichnens verfangen ist.

Als sich die bekannte New Yorker Performance Künstlerin Carolee Schneemann mit Photographien ihrer Arbeit »Eye Body« (1963; Abb. 1) in Museen und Galerien vorstellte, stieß sie auf genau die Vorurteile, die sie zu untergraben gehofft hatte. Kuratoren und Museumsdirektoren waren sich einig: Die Photographien seien »sehr sexy«, hätten aber nichts mit Kunst zu tun.⁵ Die Aufnahmen zeigen Schneemanns nackten, teilweise bemalten Körper in einer ihrer Installationen, die sie in ihrem Studio aufgebaut hatte. Zugegeben, gerade die Posen, die sie in den Photographien einnimmt, lassen eine Nähe zu Playboy-Centerfolds kaum bestreiten. Die US-amerikanische Kunsthistorikerin Whitney Chadwick bemerkt zu Recht, daß die feministische Ikonographie des Körpers häufig weniger über die Erfahrung »Frau zu sein« verrate, als darüber, wie das Patriarchat den Körper von Frauen bereits festgeschrieben und kontrolliert habe.⁶ Dennoch kommt, so räumt auch Chadwick ein, ein



von einigen Kritikerinnen und Künstlerinnen verfochtener Verzicht auf die künstlerische Auseinandersetzung mit Körper und Sexualität aus Gründen möglicher Mißverständlichkeit einer Selbstzensur gleich, die im derzeitigen gesellschaftlichen Kontext mehr als problematisch wäre.

Die entscheidende Frage ist deshalb nicht, *ob* Frauen in die Repräsentation des Körpers und der Sexualität von Frauen eingreifen sollen, sondern, wie sie dies erfolgreich tun, und dabei nicht nur die etablierten Strukturen des Repräsentationsapparates selbst freilegen, sondern auch festgefahrene Bedeutungen transformieren. Wie sich bisher gezeigt hat, war es nicht nur notwendig, einen neuen Rezeptionskontext bzw. Diskurs über den Frauenkörper zu schaffen, sondern können, wie im folgenden aufgezeigt werden soll, werkimmanente Elemente durchaus zur Durchbrechung und Veränderung dominanter Wahrnehmungsweisen und Bedeutungen führen.

So widmete Schneemann, trotz Selbstzweifel und scharfer Kritik auch aus den eigenen Reihen, dreißig Jahre ihrer künstlerischen Karriere der Entwicklung einer feministischen Erotik. Bereits in den 1960er Jahren versuchte sie in skandalträchtigen Gruppenperformances wie »More than Meat Joy« (1964) oder ihrem Film »Fuses« von 1967, in dem sie sich und ihren Liebhaber in verschiedenen Phasen des Liebemachens gefilmt hat, ihre eigenen Vorstellungen von Erotik zu verwirklichen und u. a. die vorherrschende Idee von einer inhärent passiven weiblichen Sexualität zu zerstören. Als »Fuses« kürzlich in einer Filmreihe mit dem Titel »Sexualität und amerikanischer Film« in Moskau gezeigt wurde, stieß er auf großen Widerstand. Nicht, so analysiert Schneemann, aufgrund der expliziten Sex-Szenen, sondern aufgrund seiner von kommerziellen Pornofilmen abweichenden Machart und Aussage.⁷

»Da [in Fuses] gibt es keine Objektivierung der Frau, keine [sexuelle] Reizung, keine Inbesitznahme und keine Fetischisierung.«⁸

Um sich als erotisches Subjekt positionieren zu können, nahm Schneemann die Kontrolle über den Produktionsprozeß des Filmes selbst in die Hände. Durch die Fragmentierung des originalen Filmmaterials, seine Durchsetzung mit Aufnahmen

von Landschaften und Schneemanns zuschauenden Katze, sowie durch die nachträgliche Bearbeitung mit Säure, Farbe und Hitze fehlt jegliche Kohärenz. Den Zuschauenden wird die Erfüllung ihrer skophilen Erwartungen versagt, denn die eine Fetischisierung der Darstellenden, die sonst durch ein kohärentes Körperbild bzw. eine lineare Handlung und zusätzlich den Aufbau eines Starkultes erfolgt⁹, wird unmöglich gemacht. Es gibt weder Stars noch eine Handlung in »Fuses«. Den narrativen Konventionen des kommerziellen Kinos, die auf dem Muster männlicher Erregungsphasen basieren und unweigerlich in einem Höhepunkt münden¹⁰, stellt Schneemann vielmehr ständige Umwandlung, Unterbrechung und Auflösung entgegen.

Diese beiden Beispiele aus Schneemanns Werk machen deutlich, daß die Möglichkeit zur Festischisierung eine Grundvoraussetzung zur ungetrübten Wahrnehmung von Frauen als Sexualobjekt bildet und damit ein Kernproblem in der Neuprägung von Bedeutungen berührt. Die neuen Entwicklungen in der US-amerikanischen feministischen Kunstszene bieten in dieser Frage einen unvermutet neuen und aufschlußreichen Zugang.

Die Künstlerinnen Cindy Sherman und Karen Finley bestimmen z.Zt. nicht nur das New Yorker Stadtgespräch, sondern haben mit ihren Arbeiten den Zorn selbsternannter moralbeflissener Kunstzensoren und damit das Interesse einer ganzen Fernsehnation auf sich gezogen. Während Sherman bereits zu Beginn der 1980er Jahre mit ihren »Untitled Filmstills« in den Mainstream eingetreten ist und seitdem in den meisten großen Ausstellungen neuerer Kunst und Photographie rund um den Globus vertreten war, ist die aufsässige Performance-Künstlerin Finley erst durch einen 1990 ausgelösten NEA-Skandal¹¹ zu einer nationalen Berühmtheit geworden. Vorher waren ihre provokativ-vulgären, gesellschaftskritischen Performances nur den hartnäckigsten Nachtclubbesuchern und -besucherinnen Manhattens bekannt gewesen. Während Finley für die Mainstream-Presse schon seit ihrer ambivalenten Entdeckung ein »talented toiletmouth« war, hat sich Sherman erst mit ihrem kürzlich in SoHo ausgestellten »Inferno« (The Village Voice), einem aus echten und künstlichen Körperteilen zusammengesetzten pornographischen Gruselkabinett, endgültig ihren Rückzug zur netten, in den schützenden Wogen des Postmodernismus schwimmenden Jungkünstlerin verstellt.

Wer Shermans Werkentwicklung seit dem Ende der 1970er Jahre verfolgt hat, mag meinen, sie folge einem Zehnjahresplan, den sie zu Beginn ihrer Karriere abgesteckt hat, so nahtlos lassen sich die einzelnen Entwicklungsphasen aneinanderreihen, so sehr entsteht bei einer Betrachtung ihrer letzten Arbeiten der Eindruck, sie sei an einem – vorläufigen – Endpunkt angelangt. Das einfache, mal träumerisch, mal verängstigt, mal hilflos dreinblickende prototypische Mädchen ihrer Untitled Filmstills (Abb. 2) hat sich im Laufe der Jahre in ein Monster verwandelt. Von ihm sind die zwischen 1985 und 1986 entstandenen Schreckensbilder beseelt, deren erbärmliche Gestalten in einer Spannweite zwischen Opfern von Gewaltverbrechen und skurrilen Märchengestalten angesiedelt sind. In Untitled # 153 (1985) ragt die Maske einer Toten ins Bild hinein, ein gealtertes, von Spuren der Gewalt gezeichnetes und von der Natur bereits reappropriertes Konterfei der Hollywood-Schönheiten aus Shermans früheren Filmstills (Abb. 3). In den etwas später entstandenen »Märchenbildern« erwachsen den Gestalten Hörner, lange Nasen und Warzen, aber sie verbreiten trotz ihres Anflugs von Komik eher ein Unbehagen (Abb. 4).



2 Cindy Sherman: Untitled Filmstill
6, 1978, s/w Photographie



3 Cindy Sherman: Untitled # 153,
1985, Farbphotographie



4 Cindy Sherman: Untitled # 157,
1986, Farbphotographie

Während sich in der Verunstaltung der Gestalten durch somatische Anzeichen emotionaler Ausbrüche wie Schweiß und Tränen, den Einfluß von Gewalt, Krankheits- und Verwesungsprozesse und aufgesetzte künstliche Körperteile die Auflösung eines kohärenten Körperbildes bereits angekündigt hat, verschwindet der Körper in seiner homogenen Form in den darauffolgenden, größtenteils im Jahr 1987 entstandenen Arbeiten völlig. Was bleibt, sind seine Spuren, Spuren, die zumeist auf einen Frauenkörper hinweisen: z.B. ein leeres Kostüm, Make-up, eine Sonnenbrille und andere Accessoires normierter Femininität. Neben diesen »äußeren« Spuren breiten sich die »inneren« Spuren, körperliche Ausscheidungen wie Monatsblut, Schleim und Erbrochenes, über Sand, Steinen oder Waldboden aus. In Untitled # 175 (Abb. 5) konnotieren angegessene Kuchenstücke und Erbrochenes den Kreislauf der Bulimie. Sie sind ausgebreitet auf einem Badetuch am Strand, Metapher für öffentliche körperliche Bloßlegung. Der einzige Hinweis auf das erschöpft zusammengebrochene Mädchen findet sich als Reflexion in den Gläsern ihrer ebenfalls am Boden liegenden Sonnenbrille. Im Verlangen nach der Konstruktion des perfekten Frauenkörpers wurde es Opfer einer Krankheit, die ebenso wie andere Eßstörungen in verheerender Weise von gesellschaftlichen Normvorstellungen über das weibliche Äußere genährt wird.

Die zwischen 1987 und 1991 entstandene Untitled # 237 (Abb. 6), ein Meisterwerk der Täuschung, bildet einen Kulminationspunkt dieser Serie. Während sich

kaum ein Besucher oder eine Besucherin dem Bann der leuchtenden Farbigkeit, photographischen Perfektion und außerordentlichen Dimensionen (229 x 152 cm) zu entziehen vermag, ist der Gegenstand des Bildes mehr als beunruhigend. Das, was in früheren Arbeiten noch in säuberlich getrennten Fragmenten nebeneinander ausgebreitet war, verschmilzt hier zu undefinierbaren Substanzen. Unsere Vorstellung oszilliert zwischen angegessenen, schimmelnden Fleischresten in Tomatensoße, menschlichen Gedärmen, blutiger Wunde (oder Scham?) und Erbrochenem. Die angedeuteten Eßutensilien, erhoffte Fixpunkte, entpuppen sich selbst als trompe



5 Cindy Sherman: Untitled # 175, 1987, Farbphotographie



6 Cindy Sherman: Untitled # 237, 1987-91, Farbphotographie

d'oeil, könnte doch der Löffelstil ebenso Instrument eines chirurgischen Eingriffs sein: Die Kürettage als Mittel der inneren Säuberung, z.B. zur Beseitigung exzessiver Blutungen, einem »Frauenleiden«, mit dem sich Marie Cardinal in ihrer ergreifenden Erzählung *Schattenmund* auseinandergesetzt hat.¹²

Frazer Ward beschreibt in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine* (1992) # 237 als Bild des Erbrechens, eine Erschütterung, die den Körper von Innen nach Außen kehre.¹³ Diese Umstülpung bedeutet mehr als nur die Ausschüttung von Unverdaulichem. Sie bringt das gesellschaftlich akzeptierte, bis zur Sterilität bereinigte Frauenbild ins Wanken. Gerade diese letzten Arbeiten sind es, so schlägt Laura Mulvey in ihrem Aufsatz *A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman* (1991)¹⁴ vor, die in subtiler Weise auf Shermans anfängliche Filmstills (Abb. 2) Bezug nehmen, und sie scheinen jene ihrem zeitweiligen Anflug von Oberflächlichkeit endgültig zu entheben. Sherman entschleierte, so Mulvey, »die Benutzung des weiblichen Körpers als Metapher für die Grenzlinie zwischen verlockender Oberfläche und verborgenem Verfall, als ob das Zeug, das so lange in einem mythischen Ort ›hinter‹ die Maske der Feminität projiziert worden ist, plötzlich durch den fein gemalten Schleier gebrochen sei.«¹⁵

Das, was in den Filmstills so vorsichtig hinter zurechtgemachten Frauenkörpern versteckt war, wird in #237 gnadenlos hervorgezerrt, in schillerndem Kolorit und Großformat.¹⁶ Sherman spielt mit der Spannung zwischen ekelerregendem Innen und anziehendem Außen, von der die männliche Wahrnehmung des Frauenkörpers gekennzeichnet ist. So dokumentieren die Filmstills nicht nur den von der Postmoderne »entdeckten« Tatbestand einer gesellschaftlich konstruierten Identität an sich, sondern zeigen in schmerzlicher Weise die Grenzen der Frauen zugestandenen Rollen, die jene millionenfach im Ritual täglicher Maskerade revitalisieren. Diese Rollen sind dazu gestaltet, die ungestörte Fetischisierung des Frauenkörpers zu sichern. Wenn in diesem Sinne, wie Mulvey schreibt, die Topographie der femininen Maskerade die Topographie des Fetisch selbst reflektiere¹⁷, so kann der von innen nach außen gestülpte Frauenkörper zum primären Erzeuger von Kastrationsangst oder, wollen wir uns über die freudsche Gedankenwelt der Urängste hinausbewegen, zum bevorzugten Projektionsort kulturell bzw. sozialisationsbedingter misogynen Vorstellungen werden.

Auch Karen Finley zerbricht die Fassade des bereinigten Mädchens, wenn sie auf der Bühne in einer Art Trancezustand ihr Publikum mit den Schattenseiten unserer Gesellschaft konfrontiert. Als sie die konservativen Kolumnisten Rowland Evans und Robert Novak als »schokoladenbeschmierte junge Frau« beschrieben, löste dies eine nationale Furore aus, die ihr zwar zu Interviews in so auflagenstarken Zeitschriften wie *People* und *Newsweek* verhalf, aber auch zur Widerrufung öffentlicher Förderung ihrer Kunst führte.¹⁸ Wenn die 36-jährige Künstlerin in ihrer Performance »We Keep Our Victims Ready« (Abb. 7) Schokolade über ihren nackten Körper verteilt, als »Symbol dafür, daß Frauen wie Dreck behandelt werden«¹⁹, ruft sie mit Genugtuung aus: »Das ist, wovor sie Angst haben!«.

Aber, wie die New Yorker Kritikerin Kay Larson vermutet, ist es nicht Finleys Nacktheit, die die Gemüter in Washington erhitzt, sondern ihre Wut.²⁰ Finleys Wut wird von einer Spannweite gesellschaftlicher Mißstände erzeugt, die von der degradierenden Behandlung Obdachloser und Aidskranker zur sexuellen Gewalt gegen Kinder und der allgegenwärtigen Misogynie reicht. Häufig übernimmt sie in ihren



eindringlichen Monologen die Position der Täter und Täterinnen, die oft selbst Geschädigte der Gesellschaft sind. Finley übernimmt deren Jargon und agiert auf sprachlicher Ebene deren düsterste Phantasien aus. So phantasiert eine vermutlich schwarze, obdachlose Wohlfahrtsempfängerin in Anbetracht des Ghetto-Graffiti-Tourismus in US-amerikanischen Großstädten:

»... I know you want to experience the inspiration of the artist. So I take your Yuppie body and drag it down Avenue B and let your tongue roll along the street liking up the shit and piss, the sweat and blood of me, and you know what? You like it. You like it. Then I make you lick the tires of your BMW ...«²¹

Selbst dort, wo Finley die Stimme der Täter, der Vergewaltiger übernimmt, bleibt sie Sprachrohr der Opfer. Deren Erlebnisse berühren emotional und machen sprachlos auch dann, wenn sie nicht eigene Traumata in den Zuschauenden wachrufen. Finleys Auftritte kommen einem »Shock Treatment« – der Titel ihres ersten Buches – gleich. Shockierend ist jedoch nicht die vielbeschworene Amoral der Performerin, sondern die beängstigende Nähe ihrer Geschichten zur Realität.

Während Finleys Episoden unmittelbar berühren, beunruhigen ihre Rhetorik in Verbindung mit ihrem dazu inszenierten Körper auf einer tieferen Ebene. In ihren Episoden scheinen die Bedeutungen der Worte »shitting«, »vomiting« und »fucking« identisch zu sein, sexuelle Lust wird unmittelbar mit Ekel verknüpft. Die Sprache der Pornographie, derer sich Finley fraglos bedient, wird dadurch enterotisiert.²² Diese Art der Ekelerzeugung findet ihr Echo auf der visuellen Ebene. Während ihrer Litaneien über Inzest, Vergewaltigung und sadistische Orgien bearbeitet Finley ihren nackten Körper mit verschiedenen, häufig eßbaren, Substanzen und verunstaltet ihn manchmal bis zur Übelkeit der Zuschauenden. In »Yams Up My Granny's

Ass« streift sie ihre Hosen herunter und präsentiert ihr nacktes Gesäß dem Publikum, um dann darüber den Inhalt einer Dose orangefarbener Süßkartoffeln (»yams«) zu entleeren. Die süße Flüssigkeit ergießt sich in ihre Stiefel, während sie einem männlichen »Ich« ihre Stimme leiht:

»I smear her all over with the candied, sugared yams. I turn her over on her back so the candied syrup sugar yam juice runs down her back along her spine. I laugh 'cause I never seen my granny this way.«²³

Finley nimmt dieser explizit sexuellen Pose ihren Reiz. In einem Interview erklärt sie:

»Die Phantasie vieler Männer ist es, eine Frau sich vornüberbeugen zu lassen und sie zu ficken; es ist eine sehr sexuelle Position. Aber wenn ich die Regie übernehme, dann verliert sie ihre sexuelle Spannung, den sexuelle Spannung rührt daher, daß jemand durch diese Position degradiert wird. [...] Als ich auf der Bühne meinen Hintern gezeigt und diese konservierten Süßkartoffeln dagegen geschleudert habe, [...] habe ich meinen Körper in einer nicht-sexuellen Weise benutzt.«²⁴

Was ihren Körper für eine ungestörte sexuelle Objektivierung ungenießbar macht, sind sowohl der Inhalt der begleitenden Texte (als sie eine ihrer Performances im Institute for Contemporary Art in London aufführen wollte, wurde ihr von Scotland Yard mitgeteilt, sie könne sich zwar ausziehen, nicht aber gleichzeitig sprechen!²⁵), als auch die Auflösung der Körpergrenzen selbst. Die Kritikerin C. Carr spricht angesichts der Finley-Auftritte von einer »großen bulimischen Landschaft des Konsums und der Ausstoßung«, und fragt, was denn Innen sei und was Außen, wenn das Essen auf den Körper geschmiert werde anstatt verzehrt zu werden.²⁶

Was bei Sherman auf Hochglanzpapier erscheint, wird von Finley in Worte und Taten umgesetzt. Während sie die sexuell anziehende Fassade ihres Körpers zerstört, wendet sie sich in ihren Geschichten in unverblümter Weise den tabuisierten körperlichen Substanzen zu. Das gefürchtete Innere kann sogar zur Waffe werden, wie Finley in »I'm an Ass Man« zu zeigen versucht. In dieser Episode, einer Vergewaltigung in der U-Bahn, läßt der Vergewaltiger fluchend von seinem menstruierenden Opfer ab. Der Frau werde, so erklärt Finley, ihre Menstruation – etwas, von dem man ihr beigebracht hat, es abstoßend zu finden – zur Rettung.²⁷ Der Beititel dieser Episode lautet sinnig: »Her Body Puts Her in Trouble but Her Biology Saves Her.« Die Spannung zwischen dem anziehenden Äußeren und abstoßenden Inneren des Frauenkörpers wird deutlich in der hypertrophen Reaktion des Vergewaltigers, eines Po-Fetischisten, der mit seinen Augen zunächst genüßlich die äußeren Formen seines Opfers studiert hatte und nun befürchtet, durch das Menstruationsblut auf ewig verunreinigt zu sein (»Be a long time before I use that hand to shake my dick after I piss«).

Sherman und Finley kommen in ihren Arbeiten dem von der französischen Philosophin Julia Kristeva untersuchten Prozeß der »abjection« nahe.²⁸ In *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* (1980)²⁹ untersucht Kristeva den mit Faszination verbundenen Ekel, der angesichts lebloser körperlicher Substanzen und Abfälle in uns hervorgerufen wird. Körperliche Ausscheidungen, die weder als zu uns noch als zur Außenwelt gehörig kategorisiert werden können, destabilisieren, so beobachtet Kristeva, körperliche Integrität und die Illusion einer kohärenten Identität:

»Eine Wunde mit Blut und Eiter oder der krankhafte, beißende Geruch von Schweiß, von Verwesung, signifizieren nicht Tod. In der Gegenwart von bezeichne-

tem Tod – zum Beispiel einem flachen Enzephalographen – würde ich verstehen, darauf reagieren oder ihn akzeptieren. Nein, so wie im wahren Theater, ohne Make-up oder Masken, zeigen mir Abfall und Leichname, was ich dauerhaft beiseite schiebe, um leben zu können. Diese Körperflüssigkeiten, dieser Schmutz, diese Scheiße sind, was das Leben aushält, kaum und nur mit Mühe im Angesicht des Todes. Dort bin ich an der Grenze meines Zustandes als Lebewesen. Von dieser Grenze aus befreit sich mein Körper als Lebendes.«³⁰

Den Prozeß der »abjection« sieht Kristeva an Substanzen wie Blut, Monatsblut, Fäkalien, Urin, Ejakulat, Erbrochenes, Speichel, Muttermilch und Essensreste gebunden, all jene Substanzen, die die Unterscheidung von Subjekt und Objekt, Innen und Außen verunklären. Sie versucht nachzuweisen, daß unser Verhältnis zu diesen Substanzen in engem Zusammenhang mit der frühkindlichen Trennung vom Körper der Mutter steht. Während das Kind vorher ein ungetrübtes Interesse an seinen eigenen Körperausscheidungen gezeigt und nicht zwischen dem eigenen und dem Körper der Mutter unterschieden habe, entwickle es, im Zuge seiner Subjektwerdung und notwendigen Abgrenzung von der Mutter, Gefühle von Ekel.

Der Ekel, so argumentiert Kristeva, werde im Zuge der körperlichen Autonomisierung des Individuums auf das Körperinnere der Mutter selbst projiziert. Wie Kristeva darlegt, signifiziere insbesondere das Menstruationsblut, aber auch Exkreme, eine Gefährdung der Identität, erinnert es doch an die frühkindliche Symbiose zur Mutter, die im Angesicht geschlechtlicher Unterschiedlichkeit auch eine Bedrohung der geschlechtlichen Identität bedeute.³¹

Krystevas Modell bietet eine Erklärung dafür, warum primär das Körperinnere von Frauen identitätsbedrohenden Ekel (nicht etwa existenzbedrohende Angst) auslöst, wenn auch die Idee einer ungestörten frühkindlichen Symbiose mit der Mutter schon an sich problematisch ist, da sie eine lange nicht mehr existente »heile« Familienstruktur voraussetzt. Ferner wird nicht erklärt, warum der Ekel vor den von ihr als »verschmutzend« bezeichneten Substanzen, Exkreme und Menstruationsblut, in einigen Kulturen größer ist als in anderen, bzw. in einigen Kulturen gar nicht vorhanden ist.³²

Ob die Projektion des Ekels auf Frauen psychisch oder kulturell bedingt ist, kann kaum im Rahmen dieses Artikels entschieden werden. Sicher ist, daß hier eine Machtfrage berührt wird: das Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern, denn die Projektion von Ekel hat etwas mit der Unterwerfung des Anderen, Fremden, gesellschaftlich Schwächeren zu tun. So schreibt Renate Berger in ihrem Aufsatz *Pars pro toto: Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität* (1985) über die angeblichen Kastrationsängste von Männern:

»Solche ›Ängste‹ ignorieren eine Wirklichkeit, auf die sie zu reagieren vorgeben und suchen eine vielleicht verständliche Reserve vor dem ›Anders-sein‹ dem Weiblichen selbst und nicht dem irritierten eigenen Sinn anzulasten.«³³

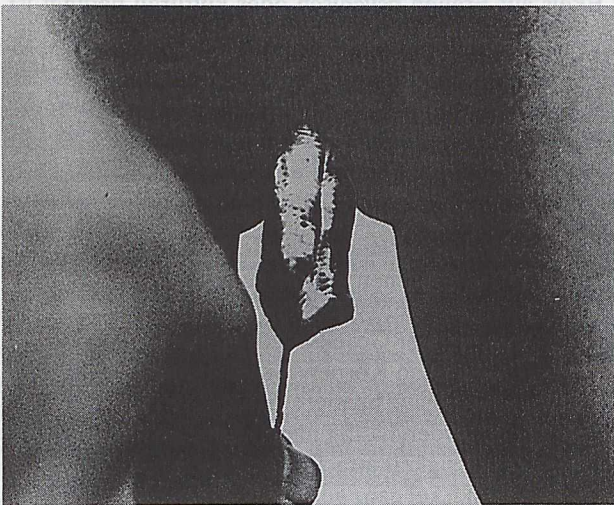
Die Projektion von Ekel läßt sich weit zurückverfolgen³⁴ und tritt insbesondere in Verbindung mit Sexualität auf, die in unserer Gesellschaft notwendigerweise ambivalente Gefühle evoziert. Sie werden auf den Körper von Frauen abgewälzt, was im Falle von sexueller Gewalt gegen Frauen ganz handgreiflich wird: Opfer von Vergewaltigungen und sog. Sexualmorden werden häufig nach der Tat mit Körpersubstanzen wie Speichel, Urin und Samenflüssigkeit attackiert.³⁵

Zuweilen scheint die Projektion von Ekel ganz gezielt als Repressionsmittel in-

strumentalisiert worden zu sein, wovon z.B. die in beinahe jeder Kultur praktizierte Einschränkung sozialer Aktivitäten von Frauen während der Zeit ihrer Menstruation³⁶ oder die generelle Delegation von Säuberungsarbeiten an Frauen Zeugnis ablegen.

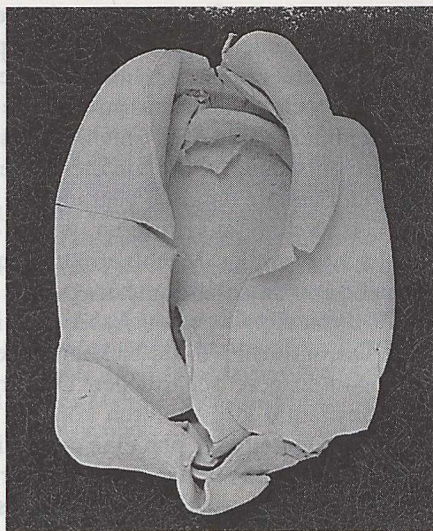
Ebenso, wie Frauen in den Prozeß der Fetischisierung ihres Äußeren durch ihre Bereitschaft z.B. zur täglichen Maskierung verstrickt sind, haben sie auch den Ekel, der auf ihr Körperinneres projiziert wird, nur allzu gründlich verinnerlicht. Bereits in den frühen 1970er Jahren waren feministische Künstlerinnen darauf bedacht, das Menstruationsblut in unser Blickfeld zu befördern und es, im Prozeß der bewußten Bejahung des eigenen Körpers, mit positiven Werten zu behaften.³⁷ Judy Chicago ist eine der ersten gewesen, die den anrühigen körperlichen Ausscheidungen von Frauen zum Bildmotiv verholfen hat. In ihrer Photolithographie »Red Flag« von 1971 zieht sie sich demonstrativ einen blutigen Tampon aus der Scheide (Abb. 8) Ebenfalls 1971 entstand der für das Womanhouse-Projekt konzipierte »Menstruation Bathroom«, in dem steril verpackte Tamponpackungen mit blutigem Menstruationsabfall, »unmißverständliche Merkmale unserer Animalität«, konkurrierten.³⁸ In einer der ersten feministischen Performances mit dem Titel »Ablutions« (1972), einer Art ritualen Reinwaschung, badeten die Performerinnen u. a. in Blut und Eiflüssigkeit, während ein Tonband die Erlebnisse von Vergewaltigungsopfern wiedergab.³⁹

In gewissem Kontrast zu den frühen Menstruationsthematisierungen und um so mehr zu Shermans und Finleys Arbeiten stehen die Versuche feministischer Künstlerinnen, die Vagina von ihren negativen Konnotationen zu bereinigen. Um die dominante Vorstellung von der Vagina als unsauber, übelriechend, dunkel und gefährlich zu durchbrechen, versuchten Künstlerinnen seit den 1960er Jahren mit ei-



8 Judy Chicago: »Red Flag«, 1971, Photolithographie

9 Hannah Wilke: »Teasel Cushion«, 1967, bemaltes Terracotta



ner affirmativen vaginalen Bildsprache gegen degradierende Vorstellungen über Frauen anzugehen. Das Selbstwertgefühl von Frauen sollte mittels der positiven Wertbesetzung des weiblichen Geschlechtsteils, Signum des »Anders-seins«, angehoben werden. So notwendig und erfolgreich eine derartige Anleitung zur Selbstbejahung als politische Waffe im Kontext der frühen Frauenbewegung gewesen sein mochte, bekräftigten die kleinen, sauberen Terrakotta-Plastiken Hannah Wilkes (Abb. 9), oder die konzentrischen Stilisierungen Judy Chicagos die angeblich notwendige Verdrängung der als schmutzig erachteten, aber ja tatsächlich vorhandenen Körpersubstanzen. Der gefürchtete Dreck wurde hier nicht entmystifiziert, sondern wegmodelliert, wegstilisiert und wegretuschiert.

Dagegen öffnen Sherman und Finley die Büchse der Pandora in der Manier sog. »bad girls« und schleudern Männern ihren Abscheu zurück ins Gesicht, während sie gleichzeitig das von Männern bevorzugte Frauenimage zerstören. Damit befinden sie sich in einem seit einigen Jahren in den USA entstehenden Netzwerk von Künstlerinnen, »a sort of rude girl network«⁴⁰, das einen Kontext für derartige Arbeiten bietet. »No More Nice Girls«, der Titel eines Videotapes von Joan Braderman, ist inzwischen zu einem Sammelbegriff für eine neue Generation feministisch arbeitender Künstlerinnen geworden, die sich durch »unkorrekte« feminine Verhaltensweisen auszeichnen.⁴¹ Sie wenden sich Themen wie Pornographie, Zensur und Gewalt, tabuisierten sexuellen Praktiken, der Kollaboration mit Prostituierten oder eben der blanken Realität ohne Scheu und mit provokativen Absichten zu. Ihre Kunst ist transgressiv, sie bewegen sich in den von unserer Gesellschaft marginalisierten Bereichen, um von dort aus deren Grenzen um so effektiver zu attackieren.

Feministische Künstlerinnen waren, zugegeben, nicht die ersten, die Blut, Fäkalien und Innereien auf die Bühne getragen haben. Die Wiener Aktionisten Otto Muehl und Herrmann Nitsch z.B. haben diese Substanzen bereits in den 1960er Jahren in ihre Aktionen integriert. Gerade weil es aber in unserer Kultur der Körper von

Frauen ist, dessen Inneres zum primären Zeichen des Abscheus geworden ist, arbeiten Künstlerinnen, die den Frauenkörper umstülpen und sein Äußeres verunzieren, in einem anderen Kontext und unter einem anderen Vorwand. Es geht ihnen nicht um das Brechen von Tabus an sich, die Erzeugung von Ekel an sich, sondern darum, das dominante Bild des Frauenkörpers, sowohl seines Äußeren als auch seines Inneren, zu entschleiern. Sie tun dies in den meisten Fällen, das ist entscheidend, ohne sich oder andere dabei zu degradieren und zu mißbrauchen. Trotz ihres Anspruchs, die Gesellschaft zu kritisieren, wurde dagegen in den Aktionen von Künstlern das ungleichgewichtige Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern häufiger in Anspruch genommen als hinterfragt.

Unser Körper, unser Leben mag inzwischen verstaubt in unseren Regalen stehen. Die bereits 1978 von Tickner aufgeworfene Frage, wie Frauen im und gegen den dominanten gesellschaftlichen Diskurs eigenen Bedeutungen im Bereich Körper und Sexualität konstituieren können, die auch verstanden werden⁴², ist aktueller denn je. Derzeit läßt sich eine gefährliche Entwicklung ausmachen, und dies nicht nur in den USA: mit der Zunahme der von Frauen erkämpften Rechte und Freiheiten steigert sich die, wenn auch teilweise mittelbare, Fremddefinition und -kontrolle des Frauenkörpers ins Unermeßliche. Die Maßschneiderung des Frauenkörpers durch Mode und Make-up wird längst übertroffen von der Ausbreitung Schönheitschirurgischer Eingriffe und gesellschaftliche bedingter Eßstörungen sowie der immer wieder aufflammenden Anfechtung reproduktiver Freiheiten. Die in zunehmendem Maße vorgenommene Hysterektomie, eine von Medizinern beinahe hysterisch praktizierte Entleerung des Frauenkörpers, ist ein weiterer Schritt auf dem Weg zur bedürfnisgerechten Herrichtung des Frauenkörpers. Der Frauenkörper: kundengerecht, steril, geruchsneutral und in letzter Instanz nichtexistent, denn das, was von ihm übrig bleibt, ist nur noch das gesellschaftlich normierte Bild eines Frauenkörpers. Wie Renate Berger so treffend formuliert hat, bildet sich die »männliche Bedarfsstruktur tendenziell über weibliche Realitäten hinweg, eher selbstbezogen.«⁴³ Diese Bedarfsstruktur, ob psychisch oder kulturell bedingt, wird von der gesellschaftlichen Machtordnung getragen und bestimmt immer noch die körperliche und soziale Realität von Frauen.

In diesem Sinne sind die Arbeiten von Sherman und Finley mehr als ein gelungenes ästhetisches Schockerlebnis. Sie stellen neue Weichen in der Geschichte des Versuchs von Künstlerinnen, dominante Bedeutungen des Körpers von Frauen zu dekonstruieren und ihn als Ort neuer Bedeutungen zu (re)appropriieren. Beide Künstlerinnen haben sich das Konzept des Ekels zunutze gemacht und in der Überschreitung der Grenze zwischen Innen und Außen, Akzeptanz und Tabu eine neue Topographie des Frauenkörpers entworfen, die seinen Zusammenbruch als erfolgreich Fetisch entscheidend vorantreibt.

Anmerkungen

- 1 Mein Dank gilt Barbara Engelbach, deren hilfreiche Anregungen und Hinweise in diesen Artikel eingeflossen sind.
- 2 Boston Women's Health Book Collective: *Unser Körper, unser Leben*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1981 (engl. Originalausgabe: *Our Bodies, Ourselves*, New York, Simon and Schuster, 1971).
- 3 Aus dem Vorspann der übersetzten und überarbeiteten deutschen Ausgabe von *Unser Körper, unser Leben*, 1981.
- 4 Lisa Tickner: *The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970*, in: Rozsika Parker/Griselda Pollock (Hrsg.): *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, New York, Pandora Press, 1987, S. 263-276 (zuerst erschienen in: *Art History*, Bd. 1, Nr. 2, Juni 1978).
- 5 Carolee Schneemann in: Kathy Constantinides: *Carolee Schneemann: Invoking Body Politics*, in: *Michigan Quarterly Review*, Bd. 30, Nr. 1, Winter 1991, S. 133.
- 6 Whitney Chadwick: *Negotiating the Feminist Devide*, in: *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, Bd. 6, Nr. 24, 1989, S. 24.
- 7 Carolee Schneemann in Heather Mackey: *Body Language*, in: *The San Francisco Bay Guardian*, Bd. 25, Nr. 20, 20. Februar 1991, S. 19.
- 8 *Ibid.* Alle Zitate im Folgenden, die aus dem Englischen von der Autorin übersetzt worden sind, sind mit einfachen Anführungsstrichen versehen.
- 9 Vgl. dazu u.a.: Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*, in: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen: *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1980, S. 30-46.
- 10 Vgl. dazu u.a.: Christine Tamblyna: *No More Nice Girls: Recent Ransgressive Feminist Art*, in: *Art Journal*, Bd. 50, Nr. 2, Sommer 1991, S. 57.
- 11 Das NEA (National Endowment for the Arts) ist die einzige nationsweite staatliche Einrichtung der USA zur Förderung von Kunst aller Bereiche. Seit einigen Jahren ist die Förderungspolitik des NEA unter Beschuß einiger Senatoren des rechten politischen Flügels geraten, die zur Erhaltung gesellschaftlicher Werte in den USA einen Kulturkampf gegen als moralisch anstößig empfundene Kunst angezettelt haben. Diesem Kampf ist kürzlich auch Finleys Förderungswürdigkeit zum Opfer gefallen.
- 12 Marie Cardinal: *Schattenmund*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1979.
- 13 Frazer Ward: *Foreign and Familiar Bodies*, in: *Ausstellungskatalog Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine*, Whitney Museum of American Art at Equitable Center, 12. Juni-14. August 1992, S. 24.
- 14 Laura Mulvey: *A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*, in: *New Left Review*, 188, Juli/August 1991, S. 146.
- 15 Mulvey: *A Phantasmagoria of the Female Body*, 1991, S. 145.
- 16 Ironischerweise verlagert Sherman die bis zur Perfektion gestalteten Körperoberflächen in ihren Filmstills in *Untitled # 237* auf die technische Perfektionierung des photo-finish selbst, dem sie in ihren schwarz-weiß Arbeiten kaum Beachtung geschenkt hatte.
- 17 Mulvey: *A Phantasmagoria of the Female Body*, 1991, S. 146.
- 18 Mackey: *Body Language*, 1991, S. 19.
- 19 Karen Finley zitiert nach Richard Lacayo: *Talented toiletmouth*, in: *Time*, Bd. 135, 4. Juni 1990, S. 48.
- 20 Kay Larson: *Censor Deprivation*, in: *New York*, Bd. 23, Nr. 30, 6. August 1990, S. 48.
- 21 Karen Finley: *Shock Treatment*, San Francisco, City Lights Books, 1990, S. 8-9. Die im folgenden zitierten Textstellen aus *Shock Treatment* dokumentieren nicht exakt die Monologe ihrer Performances, sondern sind für die Publikation überarbeitet und teilweise verändert worden.
- 22 Vgl. C. Carr: *Unspeakable Practices, Unnatural Acts: The Taboo Art of Karen Finley*, in: *The Village Voice*, 24. Juni 1986, S. 86.
- 23 Finley: *Shock Treatment*, 1990, S. 57.
- 24 Finley in einem Interview mit: *High Performance*, Bd. 11, Nr. 41/42, Frühjahr/Sommer 1988, S. 88.
- 25 Michael Coffey: *Karen Finley's Disembodied Texts from City Lights*, in: *Publishers Weekly*, Bd. 237, Nr. 37, 14. September

- 1990, S. 90.
- 26 Carr: *Unspeakable Practices*, 1986, S. 86.
- 27 *High Performances*, 1988, S. 88
- 28 Zu Sherman siehe: Mulvey: *A Phantasmagoria of the Female Body*, 1991, S. 148 und Ward: *Foreign and Familiar Bodies*, 1992, S. 22ff. Zu Finley siehe: Tamblin: *No More Nice Girls*, 1991, S. 54f.
- 29 Julia Kristeva: *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982 (franz. Originalausgabe: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980).
- 30 Kristeva: *The Powers of Horror*, 1982, S. 3.
- 31 Kristeva: *The Powers of Horror*, 1982, S. 71.
- 32 Vgl. dazu die Ausführungen von Germaine Greer über die Ureinwohner und Ureinwohnerinnen Australiens, die den Beginn der Menstruation eines Mädchens mit einem Fest zu feiern pflegten: *The Female Eunuch*, New York u.a., McGraw-Hill Book Company, 1971 (¹1970), S. 41.
- 33 Renate Berger: *Pars pro toto: Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität*, in: Renate Berger/Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.): *Der Garten der Lüste: Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpretinnen*, Köln, DuMont Buchverlag, 1985, S. 167.
- 34 Hier sei nur an die Worte des mittelalterlichen Kichentheoretikers Bernhard von Clairvaux, alles Böse komme aus der Frau, erinnert und an die in der mittelalterlichen Bildwelt häufig auftretende Höllenschlund-Vagina Metapher.
- 35 Vgl. dazu z.B. die Geschichte von Tralala in: *Last Exit to Brooklyn*, zitiert in: Greer: *The Female Eunuch*, 1971, S. 254.
- 36 Vgl. dazu Greer: *The Female Eunuch*, 1971, S. 41.
- 37 Vgl. z.B. Gisliind Nabakowski: *Die nicht unterdrückte Sexualität. Klitorisbilder, Vaginabilder, Menstruationstopoi*, in: Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, ¹1980, S. 236ff. und Tickner: *The Body Politic*, 1987, S. 271 (wie Anm. 4).
- 38 Vgl. die Bildbeschreibung von »Menstruation Bathroom« in: Judy Chicago: *Through the Flower. My Struggle as a Woman Artist*, Garden City, New York, 3. überarbeitete und aktualisierte Auflage, 1982 (¹1975), ohne Seitenangabe.
- 39 »Ablutions« war das Produkt eines Performance-Workshops des kalifornischen Feminist Art Programm und wurde von Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandra Orgel und Aviva Rahmani in einem Studio in Venice, Kalifornien gezeigt. Auch deutsche Künstlerinnen haben sich dem Thema Menstruation zugewandt. So ist z.B. 1974 Friederike Pezolds »Regel-Bild« entstanden (vgl. den Abbildungsteil in: Nabakowski/Sander/Gorsen: *Frauen in der Kunst*, 1980, S. 220).
- 40 Carr: *Unspeakable Practices*, 1986, S. 17.
- 41 Siehe z.B. den Artikel von Tamblin, *No More Nice Girls*, 1991 und Joyce Fernandes: *Sex into Sexuality: A Feminist Agenda for the '90s*, ebenfalls in: *Art Journal*, Bd. 50, Nr. 2, Sommer 1991, S. 35-38.
- 42 Tickner: *The Body Politic*, 1987 (wie Anm. 4).
- 43 Berger: *Pars pro toto*, 1985, S. 167.