

»Weibliche Ästhetik« kategorial bestimmen zu wollen, ist sicher ein zum Scheitern verurteiltes Bemühen. Es herrscht zwar weitgehend Konsens unter den Kunsthistorikerinnen, die den »weiblichen Blick« in den Kunstverhältnissen wiederentdecken wollen, daß der Anteil der Frauen nur jeweils historisch bestimmt werden kann. Dennoch geht diese zunächst abstrakte Einsicht bei den konkreten Analysen nur allzu leicht verloren. Es wird dann doch wieder ein weibliches Wesen hypostasiert, das sich in inhaltlichen und formalen Eigenarten der Kunstwerke von Frauen niedergeschlagen haben soll. Jedoch kann es nicht darum gehen, einen »authentisch weiblichen« Charakter an Formen und Motiven der von Frauen geschaffenen Kunstwerke nachzuweisen. Vielmehr müssen wir historisch und biografisch rekonstruieren wie, mit welchen intentionalen Impulsen, Frauen sich ein vorfindliches Bildrepertoire angeeignet haben. Nicht Formen und Motive sind »männlich« oder »weiblich«, sondern sie können männliche oder weibliche Valenzen erst im Vollzug einer kulturellen Praxis gewinnen, in der sie aufgegriffen oder verändert werden. Dabei darf nicht vergessen werden, daß die Perspektive der Geschlechter nur ein Aspekt dieser kulturellen Praxis ist, in welche die klassenspezifischen Sehweisen verwoben sind.

Es soll im folgenden versucht werden, auf einige historisch differente Möglichkeiten weiblicher künstlerischer Praxis hinzuweisen.

Die Ästhetik der Käthe Kollwitz ist zu ihrer Zeit keineswegs als weiblich wahrgenommen worden. Im Gegenteil, es wurde – selbstverständlich als höchstes Lob! – der männliche Charakter ihres Zeichenduktus hervorgehoben.<sup>1</sup> Obwohl die Bestimmung von »Geschlechtercharakteren« gerade Hochkonjunktur hatte, ist es für ihre Kunst eher typisch, daß sie diese Geschlechterstereotypen ignorierte. Es wäre ihr nicht eingefallen, eine spezifisch weibliche Ästhetik zu intendieren oder in ihrer Kunst zu identifizieren.

Die Versuche, ihre Kunst im feministischen Sinne zu deuten, sind unbefriedigend und umstritten geblieben. Weniger die Formen und Motive sind durch ihre weibliche Sozialisation bestimmt, als vielmehr ihr künstlerischer Habitus. Sie ist zumindest in Deutschland die erste große Künstlerpersönlichkeit, die sich der Arbeiterbewegung verband, und zwar obwohl ihr durchaus die bürgerlichen Institutionen der Kunst zugänglich waren. Während zu ihrer Zeit der Künstlerkult mit zum Inhalt der Kunst gerechnet wurde, Selbstverwirklichung und Selbstbefreiung in der Kunst gesucht wurden, schrieb sie ihrer Kunst eine dienende Funktion zu, ohne deshalb ein persönliches Ungenügen zu empfinden. Diesen instrumentellen Kunstbegriff hätte zu ihrer Zeit kaum ein großer männlicher Künstler akzeptiert, dem die

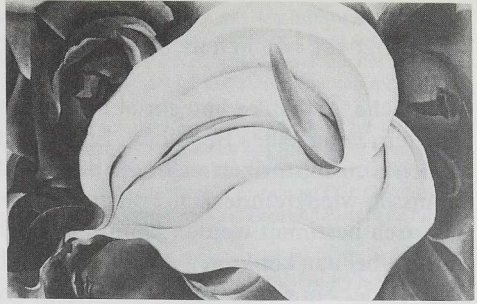


Abb. 1 (links): Käthe Kollwitz, Mutter mit Kind auf dem Arm. Radierung, 1910

Abb. 2: Georgia O'Keeffe: Kalla und Rosen. Um 1925

bürgerliche Kunstszene offenstand. Vor dem Hintergrund dieser neuen Funktionsbestimmung, die sie ihrer Kunst gab, wird das l'art pour l'art der Jahrhundertwende relativiert und sollte auch danach befragt werden, wie weit es einer eitlen Selbstbespiegelung der Männer diene.

»Weiblich« war, überspitzt formuliert, diese grundsätzliche Entscheidung der Kollwitz für neue Aufgaben der Kunst, für eine sozialistische Kunst. Sie ermöglichte es ihr, sich auf die Lebensverhältnisse der Proletarier einzulassen und neue Qualitäten in ihnen zu entdecken. So ist es weniger die Rolle allein der Frau, die sie interessiert und die sie mehr oder weniger »feministisch« sieht, sondern die Entdeckung ganz neuer Kommunikationsformen bei den Proletariern, neuer Formen der Liebe, bei der z.B. das Kind nicht zu einem »Anhängsel« der Mutter oder der Eltern wird (vgl. Abb. 1).

Gerade in dieser frühen historischen Phase der Frauenemanzipation scheint es mir problematisch zu sein, »weibliche Ästhetik« als Momente der Form oder des Inhalts bestimmen zu wollen. Frauen konnten zu dieser Zeit eine »weibliche Ästhetik« nur unter dem Preis akzeptieren, daß sie ihre Kunst von vornherein als zweitrangig klassifizieren ließen. Die kulturelle Praxis der Kunst ließ noch nicht mehrere heterogene »Diskurse« gleichberechtigt zu, sondern es herrschte das eine Gesetz der Kunst, mit dem qualitative Maßstäbe gesetzt wurden. Frauen hatten nur eine Chance, wenn sie sich diese künstlerischen Gesetze und Medien in genau demselben Sinn wie die Männer aneigneten.

Im Unterschied zur Kollwitz ist Georgia O'Keeffe's Kunst bereits zu ihrer Zeit als weiblich beschrieben worden. Stieglitz, der sie entdeckt hatte und mit dem sie später verheiratet war, äußerte zu ihren Bildern: »Die Frau empfindet die Welt anders als der Mann, sie nimmt sie über ihren Schoß auf.

Dort ist der Ort ihrer tiefsten Gefühle.«<sup>2</sup> Auch Feministinnen haben vor allem in den organischen Formen ihrer Blumenbilder Anspielungen auf das weibliche Geschlecht gesehen (Abb. 2). O'Keeffe selbst hat diese Interpretation strikt abgelehnt.<sup>3</sup> Das entspricht einmal wiederum der Auffassung von der einen Kunst, in der gerade diese ältere Generation emanzipierter Frauen den Geschlechterdualismus aufgehoben sehen wollte, der nie anders als zu ihrem Nachteil beschworen wurde. Es entspricht aber auch der puritanischen Herkunft O'Keeffes bzw. der herrschenden Sexualmoral, der gerade Frauen unterworfen wurden. Ihr eigenes Diktum muß uns also nicht hindern, in diesen Blumenbildern – konnotativ, ohne daß es in der künstlerischen Intention lag – sexuelle Anspielungen wahrzunehmen. Diese Deutung liegt nicht fern, bedenkt man, daß O'Keeffe ihre abstrakten Lineamente als persönliche Bekenntnisse verstand, in denen sie sich ihre eigene Emotionalität vergegenwärtigte, und daß sie sich zunächst eher scheute, sie als Kunstwerke öffentlich auszustellen. In diesem Zusammenhang sei auch an die erotischen Assoziationen erinnert, die die jugendstilartige Blumenornamentik in der bürgerlichen Welt, in der bereits Freud aufgetreten war, gemeinhin hervorrief. Aber wenn man diese Blüten auch als vaginale Motive deutet, so ist das m. E. noch kein zureichender Grund, sie gleichzeitig als genuin weibliche Reflexionen über die eigene Sexualität zu verstehen. Gerade die Blütenmetaphorik gehört sicher weit eher einem männlichen Bildrepertoire für das weibliche Geschlecht an, als daß sie durch weibliche Erfahrungen gedeckt wäre. Es kann also m. E. nur die Rede davon sein, daß die Künstlerin auf der unbewußten Ebene eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem herrschenden Frauenbild führt und sich dieses ästhetisch aneignet. Rein weibliche Formen finden wir hier nicht, sondern allenfalls weibliche Bearbeitungen von Motiven, die traditionell eher männlich besetzt waren.

Ähnlich zwiespältigen Charakter haben m. E. die Bilder von Paula Modersohn-Becker, die das Thema Mutterschaft bearbeiten. Auch sie sind nicht unmittelbare Bilder weiblicher Erfahrung, sondern wiederum eine Auseinandersetzung mit herrschenden kulturellen Normen, die als männliche Erwartungen an die Frauen herangetragen werden. Paula Modersohn-Becker hatte sich durch ihre »Flucht« nach Paris den ehelichen Verpflichtungen lange verweigert, sie lehnte eine Mutterschaft für ihre Person zunächst ab. Die schließliche Rückkehr zu ihrem Ehemann ist durchaus widersprüchlich und nicht frei von Resignation.<sup>4</sup> Wenn gerade sie die kreatürlichen Momente, die instinktive Verbundenheit der Mutter mit ihrem Kind akzentuiert, so ist diese Spezifik ihrer Bilder durchaus ambivalent. Sie sind wohl weniger ein Bekenntnis zu der natürlichen Rolle der Frau,<sup>5</sup> als vielmehr die vergleichsweise scharfe Erkenntnis eines weiblichen Problems, das männliche Künstler in ihren Bildern vom Mutterglück eher geneigt sind zu verschleiern.



*both politically and socially if women were to become*

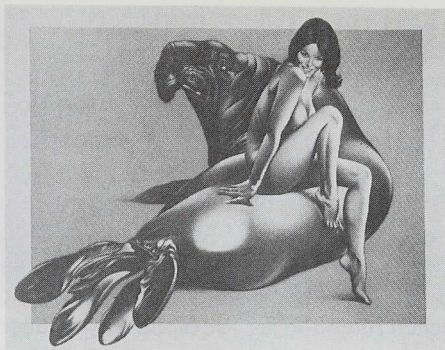
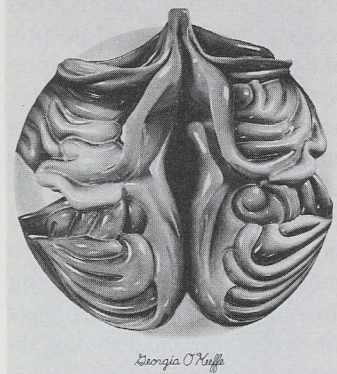


Abb. 3 (links): Judy Chicago: Georgia O'Keeffe. Aus der »Dinner Party«. Keramik. 1978

Abb. 4: Mel Ramos: See-Elefant. 1970/71

Weibliches Bewußtsein manifestiert sich wiederum nicht in isolierbaren Motivcharakteren, als daß es als Impuls in die ästhetische Praxis eingeht. Es war gerade eine »feministische« Tat der Künstlerin, dem männlichen Bild der natürlichen Rolle der Frau schärfere Konturen zu verleihen, als sie die männlichen Kollegen zeichneten.

Judy Chicago hat, im Gegensatz zu O'Keeffe, die floralen, ein verdecktes Zentrum umspielenden, sich rundenden Lineamente, die aus dem Jugendstil und nach dem Vorbild O'Keeffes entwickelt sind, zu adäquaten Formen weiblicher Ästhetik erklärt.<sup>6</sup> Die Künstlerin hat sie z. B. auf den Tellern ihrer »Dinner Party« (Abb. 3) variiert und sie damit populär gemacht. Sie sind also in der Tat zu einer Art Signet der feministischen Bewegung, oder von Gruppierungen in ihr, geworden. Hier sind nun bestimmte Formen intentional eindeutig mit feministischen Inhalten besetzt worden. Es ließe sich also bei diesen Formen von einer feministischen Ästhetik sprechen, die bewußt die Verbindung zur feministischen Bewegung sucht. (Als »weibliche Ästhetik« wäre ihr gegenüber die ästhetische Praxis von Frauen zu unterscheiden, in die ihre weibliche Wahrnehmung eher unterschwellig eingeht, ohne sich in spezifischen Formen und Motiven zu verfestigen). Ein derart formal wie motivisch bewußt geprägter »feministischer« Stil ist erst in der zweiten Phase der Frauenemanzipation möglich geworden, seit dem Erstarren der feministischen Bewegung Ende der 60er Jahre und in Verbindung mit ihr. Der Preis für diese Eindeutigkeit eines »feministischen« Stils scheint nun allerdings der Verzicht auf eine künstlerische Handschrift zu sein, die in der klassischen Moderne als Resultat ästhetischer Auseinandersetzung mit der Realität verstanden wurde. Um eine separate kulturelle Form zu konstituieren, wird tendenziell der Anspruch aufgegeben, mit weiblichen Wahrneh-

mungsweisen in alle Lebensbereiche einzudringen. Das Selbstreferentielle dieser künstlerischen Form macht zugleich die Gefahr ihrer Sterilität aus.

Es ist sicher konsequent, daß Judy Chicago diesen »toten« feministischen Stil (dessen Formelemente im wesentlichen aus der Kunstgeschichte zitathaft übernommen sind) insbesondere bei ihrem großen neohistoristischen Werk, der »Dinner Party«, eingesetzt hat. Bei ihrer Vergegenwärtigung von Geschichte mag dieser Stil bis zu einem gewissen Grade adäquat gewesen sein. Indessen läßt sich bei der »Dinner Party« eine postmoderne Pseudopräsenz von Geschichte m. E. nicht übersehen. Geschichte wird zitiert und beschworen, aber es werden keine Wege gewiesen, wie sie als Tradition angeeignet und lebendig gemacht werden kann.

Einen anderen Weg gehen Künstlerinnen und Künstler, die ebenfalls in den 70er Jahren hervorgetreten sind. Ich beschränke mich bewußt auf Bilder, in denen sie den menschlichen, insbesondere weiblichen Körper und Formen der Erotik thematisieren. Diese Bilder, die m. E. primär als Antwort auf die »Kolonisierung« des menschlichen Körpers durch die kapitalistische Werbung und die durch sie geprägte Bildwelt zu verstehen sind, greifen zugleich Ansprüche der feministischen Bewegung auf und verallgemeinern sie.

Das Bild der Frau, das die kapitalistische Werbung voraussetzt und in ihrer Warenästhetik verbreitet, ist bereits von Haug analysiert worden.<sup>7</sup> Die Feministinnen haben diese Kritik verschärft; sie gingen über die analytische Beschreibung hinaus und führten politische und »kulturstürmerische« Aktionen durch.<sup>8</sup> Damit erreichten sie, daß die Frauenfeindlichkeit dieser Werbegrafik breiteren Kreisen bewußt wurde. Dieses warenästhetische Image der Frau, das den weiblichen Körper zum Objekt der imaginativen Lustbefriedigung des Mannes degradiert, ist aber auch von den bildenden Künstlern aufgegriffen worden. Vor allem die Pop Art, die sich populistisch gegen die elitäre Moderne absetzte, war gegen die meist gedankenlose Übernahme dieser Images nicht gefeit. Der Amerikaner Mel Ramos (Abb. 4) übernimmt Posen und Körperideale aus der Werbung, ohne sie im mindesten in Frage zu stellen. Ebenso ist die »Frau unter der Höhensonne« von Asmus ein stromliniges, geschmeidiges Sportsbild einer Frau, die sich offensichtlich widerstandslos dem herrschenden Schönheits- und Körperkult fügt. Kacere verstärkt die verdinglichende Tendenz dieser Bilder, indem er in Großformat Ausschnitte mit weiblichen Bäuchen und Hinterteilen auf die Leinwand projiziert. Auch eine Künstlerin wie Michèle Bastin unterwirft sich diesen herrschenden Vorstellungen, wenn sie einen weiblichen Busen einer Portion Eiscreme vergleicht und den Konsum anpreist. Die Ersetzung von Individuen durch Nachbildungen, denen keine Originale mehr entsprechen, durch »Simulacra«, wie die Poststrukturalisten diese Bilder unserer gegenwärtigen Kultur bezeichnen, ist schon im Herstellungsprozess angelegt. Es geht nicht

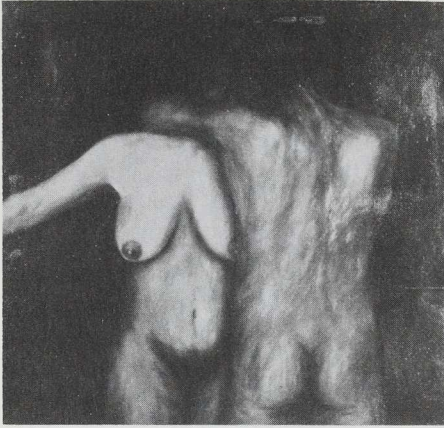


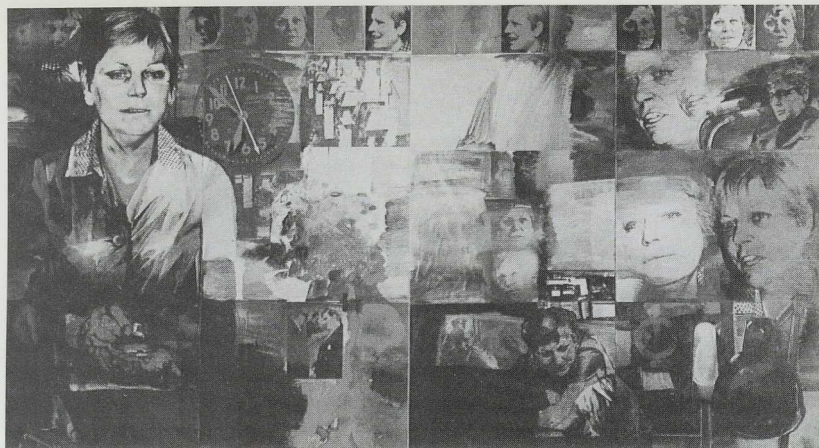
Abb. 5: Nuria Quevedo: Paar. 1976  
Abb. 6 (rechte Seite): Walter Womacka: Erika Steinführer. 1981

um die ästhetische Erfassung wirklicher Menschen, sondern um die malerische Reproduktion von Fotos. Die Realität als Substrat verflüchtigt sich hinter einer sie überlagernden Bilderwelt.<sup>9</sup> Durchaus realistisch hat Warhol in seinen Serienbildern gerade das Image von Frauen wie der Monroe verwendet. Sie kann als ein Symbol für die Mechanismen der Vermarktung des Subjekts gelten, die dieses in die Selbsterstörung treiben.

Alternativen zu diesen populistischen Bildern der Massenmedien, die spätestens mit der Pop Art auch in die »hohe Kunst« eindringen, wurden nun vor allem aus der Perspektive von Frauen entwickelt. Ein wichtiges Bild scheint mir für diese neuen Ansätze Nuria Quevedos »Paar« von 1976 zu sein (Abb. 5). Trotz seiner unpräzisen Einfachheit erregte es auf der Dresdner Ausstellung von 1977/78 Aufsehen und wurde auch von westlichen Kritikern und Künstlern beachtet.<sup>10</sup> Nichts als zwei nackte Gestalten sind zu sehen, die voreinander stehen und sich umarmen. Die Umrisse und Modellierung der Körper, die vom unteren Bildrand überschritten sind, bleiben unscharf und verschwimmen in dem dunklen Raumfluidum, das sie, ohne gegenständlich gekennzeichnet zu sein, umgibt. Die dunkle, bräunliche und graue Tonigkeit trägt zu der Verhaltenheit des Bildes bei, seiner intensiven Lautlosigkeit.

Innerhalb der DDR-Kunst mußte das Bild vor allem durch das auffallen, was es verweigert: über den sozialen Kontext, in dem die beiden Partner leben, erfahren wir so gut wie nichts. Quevedo sieht gerade von den Momenten ab, die als Voraussetzungen einer humaneren Lebensweise in der DDR-Kunst immer wieder thematisiert werden: eine sinnvolle Arbeit und die Einsicht in langfristige historische Perspektiven. In diesem Sinne hat Womacka in seinem Portrait der »Erika Steinführer« (Abb. 6) die Mittel eines Warhol





und Rauschenberg genutzt; er trägt in ihrer Sprache gerade Argumente gegen die Pop-Kultur vor. Das Problem des »Images«, des »Simulacrum«, in dem sich die Persönlichkeit verflüchtigt, stellt sich hier nicht, denn das Subjekt wird gar nicht erst als metaphysischer »Kern« konzipiert, sondern durch seine Arbeit und Wirkung definiert, auf die die dokumentarischen Bilder verweisen.

An die Stelle der isolierten Augenblicksszene rückt auch Gille eine Zeitfolge und damit eine sinngebende Perspektive. Sein Bild »Fähre« von 1977 – vielleicht eine Entgegnung auf Quevedos Bild?<sup>11</sup> – aktualisiert das alte Motiv der Lebensreise. Die Liebe und Lebensfreude, die sich durch das aufziehende Gewitter nicht beirren lassen, werden ergänzt durch die weitsichtige und unbeirrte Steuerung des Lebensschiffes und die Arbeit, auf die die Fabrik am rechten Ufer hindeutet.

Im Vergleich zu diesen Bildern, die sinngebende Orientierungen und Zeitfolgen aufbauen, läßt sich Quevedo auf die Provokation der »popular images« stärker ein. Die Raumlosigkeit läßt sich in ihrem Bild als soziale Orientierungslosigkeit oder Ausblendung von vorgegebenen Sinnzusammenhängen deuten. Die Selbstgewissheit des monadenhaft aufgefaßten Individuums, das in der Pop Art zum Image stereotypisiert wird, hat die Künstlerin aufgegeben. Nicht von ungefähr verweigert sie uns den Anblick der Gesichter, die Rückschlüsse auf die Subjektivität der Gestalten zuließen. Dem Konsumversprechen westlicher Bilder stellt Quevedo nicht die Einordnung des Individuums in soziale Zusammenhänge entgegen wie Womacka oder Gille. Sie greift vielmehr den Anspruch auf momentane Glückserfüllung auf und nimmt ihn ernst. Im Horizont der DDR-Kunst mußte ihr Bild daher als befreiende Negierung vorschneller Verallgemeinerungen verstanden werden. Vor dem Hintergrund westlicher pop culture, den Bildern verdinglich-



Abb. 7: Uta Boege: Body Language. 1984

ten und manipulierten Glücks, wirkt ihr Bild als ein Gegenentwurf, selbst wenn dies nicht die primäre Intention der Künstlerin war. Die Farben wie die Körperformen beider Gestalten, besonders der Frau, sind dem Kanon der Warenästhetik entgegengesetzt. Gerade diese karge Reduktion der ästhetischen Mittel führt zu einer Intensität und Dichte, einem emotionalen Fluidum, das die beiden Gestalten zu verbinden scheint, ohne daß es doch in bürgerlicher Tradition ein selbstgewisses Gefühl der Subjekte genannt werden könnte. Das Bild kann als eine Geste der Abwehr von Manipulation, Vergewaltigung und verdinglichendem Konsum verstanden werden, indem es – in rudimentärer Form – an einem humanen, von den Individuen her gedachten und auf sie zentrierten Glücksanspruch festhält.

Daß Quevedos Bild in dieser Weise verstanden wurde, bezeugen einige Bilder von Künstlerinnen, die direkt oder indirekt von diesem Bild oder ähnlichen Konzeptionen angeregt wurden. Monika Sievekings »Umarmung« (1979) ist ganz ähnlich aufgebaut. Das Gesicht des Mannes, das uns zugekehrt ist, wird nur durch unsichere Umrisse angedeutet, kaum ein individueller Zug ist eingezeichnet. Mit wenigen Zügen nur deutet die Künstlerin die soziale Stellung der beiden an – durch die präziser durchgestalteten knotigen Hände, die der Mann um den Nacken der Frau faltet, oder die zwei Kämmе, die in dem glatten schwarzen Haar der Frau stecken.

In ihrem Bild »Mein Kissen« deutet Uta Boege auf ähnlich aussparende Weise eine Liebesszene an (s. Titelbild). Die Qualitäten ihres Bildes »Body Language« (Abb. 7) werden vielleicht deutlich, wenn wir es mit Akfiguren (um 1971) des Amerikaners Pearlstein (Abb. 8) vergleichen. Schon die auf beiden Bildern knapp angedeutete Zimmerecke unterscheidet sich auf be-



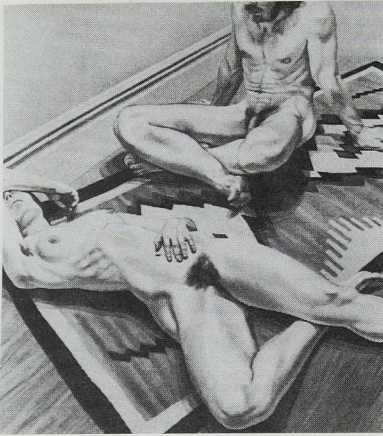


Abb. 8: Philip Pearlstein: Zwei Akte auf Apache-Teppich, 1971



Abb. 9: Barbara Heinisch: Aktion mit Tom, 1979

zeichnende Weise. Haltung und Perspektive der Figuren hat Pearlstein kunstvoll ausgeklügelt und kontrapostisch aufeinander bezogen. Die kühle Emotionslosigkeit, die fehlende Perspektive, die Kunststoffatmosphäre, lassen nicht einmal eine Ahnung von Entfremdung aufkommen. Pearlsteins Figuren sind Bilder von Erscheinungen, die durch kein Wesen mehr geprägt sind. Uta Boeges Bild erscheint im Vergleich wieder als ein Gegenentwurf. Proportionen und Haltung der Frau ignorieren warenästhetische Gesetze. Das wiederum fahle, schwärzlich verschattete Inkarnat ist der Signalfarbigkeit der Pop Art entgegengesetzt. Andererseits wird auch eine karikierende Häßlichkeit vermieden, wie sie etwa Vogelgesang in kritischer Absicht entwickelt hat. Wenn dieser in seinem Bild »Vor der Ampel« (1978) die Entblößung einer Frau durch die Blicke der Passanten darstellt, ist darin zwar eine Kritik an dieser männlichen Wahrnehmungsweise der Frau enthalten, die alltäglich eingeübt wird. Jedoch wird auch in einem derartigen Bild in keiner Weise von der Frau her argumentiert, die im Gegenteil nur als Opfer erscheint. Demgegenüber reklamieren die Bilder der Künstlerinnen auf ganz unpathetische Weise das Recht der Frau auf Selbstbestimmung.

In diesem Sinne sind wohl auch die Malaktionen der Barbara Heinisch zu verstehen, die einen Zwischenbereich zwischen Malerei und Performance darstellen (Abb. 9). Sie arbeitet mit Modellen, die sie jedoch nicht, wie üblich, vor der Leinwand aufstellt, um ihr Abbild auf die Malfläche übertragen zu können, sondern sie läßt sie dicht hinter die Leinwand treten, so daß sich der Körper auf der Leinwand abdrückt und die Künstlerin ihn mit dem Pinsel, teils auch mit der Hand tastend nachformt.<sup>12</sup> Dabei bleiben die Positionen und Bewegungen – auch prozeßhaft-tänzerische Bewegungsabläufe sind möglich – der Initiative des Modells überlassen, das also den nachvoll-



Abb. 10: Nuria Quevedo: Zum »Kommunistischen Manifest«. Lithographie. 1983

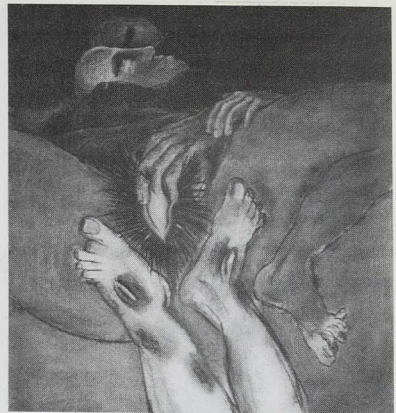


Abb. 11: Peter Mell, Liebe, Kohle und Kreide. 1978

ziehenden Malvorgang mitbestimmen kann. Das Modell ist also nicht Vorwand, Objekt für ein Bild, sondern mitspielender Partner. Die starre Fixierung und Objektivierung weicht einem nachgiebigen Eingehen auf die Regungen des Gegenüber. Das Sehen, der distanzschaffende Sinn, der traditionell die Malerei beherrscht, tritt zurück gegenüber dem Tasten und dem gemeinsamen Agieren. Das in diesen Aktionen vorgeführte Verhältnis zum Gegenüber, zur Umwelt, will diesen ihre eigenen Möglichkeiten der Entfaltung erhalten und sie in ihrer Bewegung erfassen, statt einen Blickpunkt zu fixieren. Das Ergebnis – häufig tritt zum Schluß das Modell aus der Leinwand hervor, die es aufreißt – kann als ein symbolischer Befreiungsakt gedeutet werden, an dem beide, Malerin und Modell, beteiligt sind. Barbara Heinisch bedient sich durchaus solcher Techniken, die bereits in der Kunst eingeführt waren: so der Körperbemalungen und des Aufschlitzens von Leinwänden, die Ives Klein und Lucio Fontana geübt haben. Aber sie erst hat inhaltliche Deutungen für diese formale Arbeitsweise gesetzt, die nachvollziehbar sind und sich nicht in Spekulationen verlieren wie bei Fontana oder in Zynismen ausarten wie bei Klein.

Nuria Quevedo hat versucht, den Marxschen Satz aus dem »Kommunistischen Manifest« vorstellbar zu machen: »An die Stelle der alten bürgerlichen Gesellschaft mit ihren Klassen und Klassengegensätzen tritt eine Assoziation, worin die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist.«<sup>13</sup> Ihre Darstellung (Abb. 10) wirkt mit den eher unattraktiven, hölzernen, amorphen Figuren sicher befremdlich, wenn nicht abstoßend. Die Unbestimmtheit der menschlichen Figuren soll vermutlich die noch nicht überwundene Verhaftung in der »Vorgeschichte« symbolisieren,



wie Marx die Klassengesellschaften nennt, in denen sich menschliches Wesen nur rudimentär herausbilden kann. Diese nicht abgeschlossene Menschwerdung hebt Quevedo hervor. Ferner betont sie den Traditionszusammenhang und die Verbundenheit der menschlichen Wesen. Eine Kette wird gebildet, jede Gestalt trägt in Händen eine weitere, die kleiner, unausgewachsener, aber freier im Raum ist. Bezeichnend scheint mir zu sein, daß die Künstlerin von gerade diesem Satz aus dem »Kommunistischen Manifest« ausgeht. Gerade die Künstlerinnen bestehen auf der Befreiung der einzelnen Individuen als Bedingung für den gesellschaftlichen Fortschritt – eine Position, wie sie die feministische Bewegung politisch zu vertreten sucht.<sup>14</sup>

Die Künstlerinnen entwickeln Bilder eines nicht vergewaltigenden, humanen Umgangs der Individuen, insbesondere der Geschlechter, miteinander. Sie versuchen, die elementaren menschlichen Glücksansprüche in nicht entfremdeter, nicht verdinglichter Form vorstellbar zu machen. Sie strukturieren eine Wahrnehmung des menschlichen Körpers diesseits seiner Manipulierung und ästhetischen Zurichtung durch das kapitalistische Verwertungsgesetz. Dabei verkennen diese Bilder nicht, daß auf eine Vorstellung von bürgerlicher Verinnerlichung, durch die sich das Subjekt gegen eine tendenziell feindliche Außenwelt monadenhaft verschließt, nicht länger rekuriert werden kann. So sind dies keine Bilder subjektiven Gefühlslebens. Indem die Künstlerinnen eher Bilder der Körper als der Seelenbewegungen schaffen, übermitteln sie den Anspruch auf die Erschließung tatsächlicher, materieller Befreiungsmöglichkeiten, in realen (wenn auch auffällig reduktiven, unbestimmten und dunklen) Räumen, nicht in imaginären.

Diese Versuche, positive Gegenbilder zur Warenästhetik zu entwerfen, gehen nicht von ungefähr gerade von Frauen aus, deren Sexualität zu allererst durch die ästhetischen Strategien der Massenmedien entfremdet und ideologisiert wird. Es scheint mir bemerkenswert zu sein, daß damit die Künstlerinnen (zweifelloos unterstützt durch die feministische Bewegung) erstmalig ein ästhetisches Anspruchsniveau gesetzt haben, dem sich nun auch männliche Künstler stellen. Ein beeindruckendes Beispiel ist dafür Peter Mells Bild »Liebe« von 1978 (Abb. 11).<sup>15</sup>

Vorn erscheint ausschnitthaft ein Frauenkörper, dem man zwischen die Schenkel sieht. Das linke Bein ist angewinkelt, während vom rechten nur der Oberschenkel zu sehen ist. Der Körper ist in derart steiler Perspektive bild einwärts aufgebaut, daß man im übrigen kaum mehr als die Erhebungen der Brüste erkennt. Die grauen bis grünlich-schwärzlichen Töne des Inkarnats heben den Körper farblich nicht von seiner Unterlage ab. Es ist wieder die reduktive Körperfärbung, die auch die meisten Künstlerinnen bevorzugen. Keine Buntfarbe gibt es in dem Bild mit Ausnahme des starken Rots, das die Vagina der Frau bezeichnet. Eine Hand, man weiß nicht, wem sie gehört, berührt sie, eine zweite, kleinere Hand liegt mit den Fingerspitzen auf der

ersteren. Völlig unabhängig von diesem Frauenkörper erscheinen quer zu ihm zwei Köpfe im Hintergrund. Der eine ist im Profil gegeben, das fast antikisierend gezeichnet und von einem Lichtkontur umrissen ist. Der zweite Kopf, der dem ersten zugewandt und von diesem halb verdeckt wird, ist nur durch eine große, leere Augenhöhle gekennzeichnet. An beide schließt der schwarze Hintergrund an. Daß die beiden rudimentären Köpfe Mann und Frau darstellen sollen, läßt sich nur vermuten. Das Hauptmotiv des Bildes ist zwar die Sexualität, doch wird die Identität der Individuen im Hintergrund (soweit überhaupt von Individuation gesprochen werden kann) durch sie gerade nicht bestimmt. Es scheint Mell darum zu gehen, gerade in der Sexualität die Möglichkeit der Überwindung des Geschlechterantagonismus anzuzeigen. Das irritierendste Moment im Bild sind die zwei bildeinwärts gestellten Beine eines nicht sichtbaren Körpers, dessen Füße die Vagina des Frauenkörpers umstellen. Diese Füße sind stigmatisiert. Es wird also auf die Wundmale Christi angespielt.

Sexualität wird damit als ein Stigma oder Mysterium gedeutet. Liebe ist ein Schicksal, ein mythischer Zwang, nicht ein subjektiv angeeignetes Gefühl. Nicht von ungefähr sind die Köpfe, die archaisch dumpf erscheinen, ohne Zusammenhang mit dem Körper. Die Emotionalität ist auch hier eher eine intensive Stimmung, die über allem liegt, statt auf handelnde Personen konzentriert zu sein. Mell geht es einmal darum, Sexualität aus der Sphäre des Lustkonsums und der Verfügbarkeit zu lösen und Dimensionen von Erotik zu erschließen, die unserer Kultur, die sich weitgehend vom Gegenbild der Natur befreit glaubt, verloren gehen oder aus ihr verdrängt werden. Insofern steht dies Bild dem »Paar« von Quevedo durchaus nahe. Gleichzeitig deutet Mell aber eine weitere Konsequenz an, die Quevedo sicher nicht ziehen will: daß eine Gegenwehr gegen die moderne, technisierte und kapitalistische Welt, die eine Abkoppelung aus der geschichtlichen Welt versucht, tendenziell zu einem Rückfall in mythische Definitionen der Individuen führt. Die mythische Form ist jedoch zugleich auch Indiz für ein in der Menschheitsgeschichte unerledigtes Problem, das der stets neuen Humanisierung bedarf. Die ambivalenten, vom Künstler nicht eindeutig bewerteten Konnotationen, die dieses Bild auslöst, stärken seine Wirkungsfähigkeit.

Aus den hier skizzierten Beobachtungen seien zusammenfassend die folgenden Thesen abgeleitet:

Die ältere Generation der Künstlerinnen akzeptierte die Tatsache, daß sie sich auf dem männlich dominierten Feld der Kunst nur bewähren konnte, indem sie die »allgemein« geltenden ästhetischen Maßstäbe akzeptierte. Auch in ihrem eigenen emanzipatorischen Interesse lag es, Aspekte des Geschlechterdualismus aus dem Bereich der Ästhetik intentional auszuschließen. Die Kunst galt ihnen als »allgemein menschlich«. Eine separate feministische Ästhetik, die den Anspruch auf Gleichberechtigung stellen kann, ist



erst in einer späteren Phase der historischen Frauenbewegung möglich geworden, die auf die 1960er Jahre zurückgeht. Wenngleich eine feministische Ästhetik, wie sie Judy Chicago formuliert hat, als künstlerische Basis problematisch bleibt, hat sie doch dazu beigetragen, den Spielraum von Künstlerinnen zu erweitern. Während in der ersten Phase Künstlerinnen sich nur über männlich dominierte Bilder artikulieren konnten, setzen nun sie ihre Wahrnehmungswise und motivische Präferenzen als Maßstab, mit dem sich auch männliche Künstler auseinandersetzen haben. Dies läßt sich zumindest für den Bereich der Künste aussagen, der hier beobachtet wurde. Er ist sicher kein Randbereich gegenwärtigen Kunstschaffens. Denn hier werden Wertvorstellungen formuliert, die auf zentrale Probleme der kapitalistischen Bildkultur eine Antwort suchen. Es geht bei diesen Bildern nicht um eine isolierte Frauenkultur, sondern um Wahrnehmungswisen von Frauen, die unsere gemeinsame Lebenspraxis und Kultur betreffen und auf sie humanisierend einwirken können und sollten.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. W. Hausenstein: Die bildende Kunst der Gegenwart, Stuttgart und Berlin 1914, S. 201
- 2 Ann Sutherland, Linda Nochlin: Women Artists 1550-1950, Los Angeles 1981, S. 304
- 3 Nochlin, op. cit. (Anm. 2), S. 304. Ch. Eldridge: Georgia O'Keeffe: The Development of an American Modern, University of Minnesota (Diss.) 1971, S. 148 ff.
- 4 M. Steenfatt: Ich, Paula – Die Lebensgeschichte der Paula Modersohn-Becker, Weinheim und Basel 1983, insbesondere S. 125 ff.
- 5 Nochlin, op. cit. (Anm. 2), S. 67, 277.
- 6 Judy Chicago: The Dinner Party, Garden City, New York 1979, S. 44, 96.
- 7 W. F. Haug: Kritik der Warenästhetik, Frankfurt 1971, u. a. S. 93 ff.
- 8 Vgl. M. Barrett: Das unterstellte Geschlecht, Berlin 1983, S. 45 ff.
- 9 Vgl. J. Held: Visualisierter Agnostizismus. Zum amerikanischen Fotorealismus, in: Kritische Berichte, Jg. 3, H. 5/6, 1975, S. 63 ff. und: Pop Art und Werbung in den USA, in: Kritische Berichte, Jg. 4, H. 5/6, 1976, S. 27 ff.
- 10 VIII. Kunstausstellung der Deutschen Demokratischen Republik, Dresden 1977/78, S. 35.
- 11 Das Bild von Gille war ebenfalls auf der 8. Dresdner Ausstellung. Vgl. op. cit. (Anm. 10), S. 33.
- 12 Vgl. Ausst. Kat. »Malerei als lebendiger Prozeß«, Düsseldorf (Galerie Elke und Werner Zimmer) 1981.
- 13 Vgl. Bildende Kunst 1983, S. 322.
- 14 Auf positive Aspekte dieser »Politik des Persönlichen«, aber auch auf Gefahren (u. a. der Vernachlässigung der »großen Politik«) weist z. B. M. Barret hin (op. cit. – Anm. 8 –, S. 212 ff.).
- 15 Ausst. Kat. »Von hier aus«, Düsseldorf 1984, S. 423, Nr. 1.