

Sigrid Schade

VERZEICHNUNGEN: WO TREFFEN SICH ÄSTHETIK UND DIE THEORIE
DES WEIBLICHEN IN DEN 80ER JAHREN DES 20. JAHRHUNDERTS?

Über das Symposium »Weibliche Ästhetik: Fiktion, Idee oder realistisches
Projekt?« 29.–31. März 1985. Museum des 20. Jahrhunderts. Wien. Anläß-
lich der Ausstellung »Kunst mit Eigen-Sinn«

»Das Ästhetisch-Weibliche ist keine Kunstrich-
tung und keine Proklamation, es ist Metapher für
die Möglichkeit, aus den Ghettos der Definitio-
nen und der Kategorien auszubrechen, die Kon-
ventionen, Bindungen und Legitimationen in ei-
nem ästhetischen Moment zu transzendieren,
das allen Schriften, Bildern ja aller Kunst voraus-
geht und nur im Rückblick wiederum zu finden
ist.« C. Pichler¹

Verzeichnungen² im dreifachen Wortsinn erwarten ihre Leser/innen: ein
Symposium wird verzeichnet/aufgezeichnet; in diesem Symposium ging es
um die Wirkungen von Verzeichnungen/Verwendung von Zeichen, und ich
werde im Lauf des Textes Verzeichnungen/Verkennungen und Verschiebun-
gen erlegen sein, die sich mittlerweile weitergeschrieben haben.

Die meisten der Vorträge können im Katalog der Ausstellung nachgelesen
werden. Darüber hinaus werde ich mich auf weitere, nicht vorgetragene
Texte des Katalogs beziehen.

Das dreitägige, interdisziplinäre Symposium war räumlich in die Ausstel-
lung integriert, inhaltlich jedoch – so schien es manchen Zuhörer/inne/n –
hatten die einzelnen Vorträge wenig mit den gezeigten Kunstwerken zu tun.
Es wurde bedauert, daß die Künstlerinnen keinen Raum hatten, sich zu ih-
ren Werken selbst zu äußern – die Schlußdiskussion ausgenommen, bei der
eine durch unglückliche Organisation zustande gekommene Männer-Runde
auf Wunsch des Publikums ausgetauscht wurde. Auffällig war auch die Tat-
sache, daß es wohl vor allem Literaturwissenschaftler/innen und Philosoph/
inn/en waren, die sich zu dem Thema äußerten. Die Schwierigkeiten, die
offensichtlich viele der anwesenden Kunsthistoriker/innen mit einigen Vor-
trägen hatten, möchte ich nicht ihnen selbst, aber auch nicht den vorgetra-
gen Texten zurechnen, sondern eher einem fachinternen Mangel an theore-
tischer Analyse und Selbstreflexion,³ einer Selbstreflexion, die allein Wis-
senschaft noch spannend macht und von der allein abgeleitet ein »weiblicher
Diskurs« noch zu erwarten ist. Daß sich viele der Künstlerinnen, die auch auf
der Ausstellung vertreten waren, auf die theoretische Avantgarde dieses
»weiblichen Diskurses« beziehen, kann im folgenden nur angedeutet wer-
den.⁴

Anhand des Katalogs läßt sich verfolgen, daß die Texte genausowenig wie
die Bilder der Ausstellung einheitliche Thesen vertreten. Die Toleranz ist

bemerkenswert, mit der Widersprüche gegeneinandergesetzt sind, die sich auszuschließen scheinen, Widersprüche übrigens, die nicht nur die Diskussion um eine weibliche Ästhetik durchziehen, sondern das Feld der zeitgenössischen Kulturtheorien grundsätzlich bestimmen. Die Gegner der Theorien der Postmoderne (Export u. Weibel⁵) kommen ebenso zu Wort wie ihre Verfechter (Dubost, Meyer u. Owens⁶), die jedoch jeweils zu verschiedenen Ergebnissen kommen, wie auch diejenigen, denen an einer Vermittlung von Moderne und Postmoderne gelegen ist (Koch, Lenk, Hassauer, Gorsen u. a.). Es scheint mir wichtig, darauf hinzuweisen, daß in diesem Zusammenhang die Begriffe ›Postmoderne‹ oder ›Posthistoire‹ nicht mit der Debatte identisch sind, die unter Architekturhistorikern zur Zeit über bestimmte eklektizistische oder historistische Phänomene in der neueren Architektur geführt wird. Als Irrtum muß auch bezeichnet werden, wenn manche Kunstkritiker zeitgenössische Stile (z. B. der ›Neuen Wilden‹) damit identifizieren. Das postmoderne Denken ist eines, das sich in einer spezifischen Haltung gegenüber den ›Objekten‹ äußert, die man als Dekonstruktion von bisherigen ›Phantasmen der Macht‹ bezeichnen könnte, zu denen auch das Phantasma des autonomen Subjekts gehört, das sich der Objekte zu bemächtigen wähnt. Diese Haltung ist keine ›irrationale‹ (so immer der Vorwurf), sondern beschreibt die Irrationalität scheinbar rationaler Aufklärung. Lyotard, einer der hervorragenden Vertreter des postmodernen Denkens, wies darauf hin, daß einer solchen denkerischen Haltung nicht etwa die künstlerische Praxis der ›spontanen Geste‹ entspricht, die immer schon Selbst-Verkennung ist, wenn sie sich als ›authentische‹ gibt, und die er als »In-Vergessen-Geraten all dessen, was seit nunmehr einem Jahrhundert versucht und hervorgebracht wurde«, bezeichnet. Als Entsprechung könne eher eine Weiterführung konzeptioneller Kunst gelten.⁷

Einige Kontroversen der Symposiums- und Katalogtexte möchte ich im folgenden bezeichnen.

Geschichte und Individualität

Valie Export schreibt in ihrem Katalog-Vorwort, sich auf »Geschichte und Eigensinn« von Negt/Kluge⁸ beziehend: »... Fortschritt und Freiheit sind untrennbar miteinander verknüpft, nämlich genau in Hegels Definition der Weltgeschichte als ›Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit‹. Wenn wir Freiheit als Sinn der Geschichte und Individuation als Sinn der Kunst verstehen, dann konvergieren Individuation und Freiheit im Begriff Eigen-Sinn, ebenso wie Kunst und Geschichte. Mit fortschreitender Individualisierung, wo das Eigentümliche und Einziges, das einem Wesen zukommt, sich immer mehr aus dem Allgemeinen entwickelt, wo also jedes Wesen immer zu sich selbst kommt und findet, demnach das findet, was ihm alleine zu eigen ist und keinem anderen zugehört (hörig ist), wird auch die Sinngebung der

Geschichte individualisiert: der eigene Sinn als Echo der eigenen Stimme in der Welt.« Das Ziel eines solchen Prozesses sei die Selbst-Realisation jedes einzelnen, also auch der Frauen, jenseits von Macht, Gewalt und Ausbeutung. Die Kunst sei ein Mittel dieses Prozesses. Den damit zusammenhängenden Freiheitsbegriff sieht Valie Export bedroht: »... Konservative [rufen] die Ära der Nachgeschichte [Posthistoire] aus, um den Fortschrittsbegriff abschaffen zu können.«⁹ (Da Peter Weibel ähnlich gegen die Postmoderne argumentierte, scheint Posthistoire und Postmoderne hier gleichgesetzt, obwohl die Begriffe zu unterscheiden wären.)

Einer solch idealistischen Vorstellung vom Geschichtsprozeß versuchen die Theoretiker der Postmoderne allerdings nachzuweisen, daß jene – selbst konservativ – den Implikationen ihrer eigenen Rede imaginär aufsitzt. »Die Geschichte«, so Elisabeth Lenk, »ist etwas, was es gar nicht gibt.« Die Frage, ob Geschichte eine sinnvolle Eigendynamik habe (z. B. als Evolution von Freiheit und Fortschritt), ob sie nicht eher als Sinnggebung, als Zeichensystem aufzufassen sei, nämlich als *Geschichtsschreibung*, führt nicht, wie Valie Export meint, zu einer Abschaffung des Fortschrittsbegriffs, sondern zur Bestimmung seiner Funktion und seines Ortes in einem Argumentationssystem, das selbst unhistorisch vorgeht. (Angemerkt sei, daß Exports eigene künstlerische Praxis natürlich über das hier Zitierte hinausgeht).

Unhistorisch ist zunächst die Annahme, die Individuen seien vom »Wesen«, vom »Kern« her immer die Gleichen, die in ihrer Zurichtung nur verschiedenen Machtssystemen der Gesellschaft gegenüberstehen. Ihre potentiellen Eigenschaften (ihr »eigen«, was ihnen »gehört«) seien – so das bürgerlich biologistische Besitzmodell – nur nicht entfaltet. Das heißt für die Bestimmung der sexuellen Differenz, daß – naturwüchsig festgelegt – Frauen und Männer ein Wesen hätten, das sie nur zu finden brauchten, falls die Umstände, die Zustände der Gesellschaft es gestatteten. Dieses »Selbst« sei – im Falle der Frauen – »enteignet«, das heißt, es wurde ihm im Lauf der patriarchalischen Geschichte etwas geraubt, was es schon besessen habe und das es nun zurückzuerlangen gelte. Diese Argumentation ist, ohne daß es ihr bewußt wäre, in der Falle der patriarchalen, bürgerlichen Selbstkonstitution gefangen, der sie eigentlich entgehen wollte. Sowohl der Mythos der voranschreitenden Vernunft wie der der voranschreitenden Individuation als Geschichtsziel sind Teil eines Repräsentationssystems, das in der Verkennung seines Status' die Imaginationen des Weiblichen als dem »Anderen des Selbst« und mit ihnen dieses »Selbst« des männlichen Bürgers hervorbringt. Dieses scheinbar autonome identische Selbst ist gleichfalls ein Phantasma – behauptet aber die Position der Macht *seiner* Wahrheit. Läßt man sich auf dieses binäre System ein, unterliegt man/frau den Machtstrategien, die unsere Kultur und unsere Gesellschaft bestimmen. Auf der Suche nach einem weiblichen Selbst – bei der die Kunst helfen soll – scheint ein männliches

Selbst als sicheres vorausgesetzt. Die Identität, die die Männer angeblich ›besitzen‹, müssen wir erst erlangen – so jedenfalls die Aufforderung unzähliger feministischer Selbstfindungs- und Kreativitätsgruppen. Solche Gruppen kann man/frau mittlerweile kaum noch als spezifisch feministisch bezeichnen, sind sie doch Teil einer psychotherapeutisch oder religiös aufgezogenen Selbstfindungs- und Sinnproduktionsmaschine, die reödipalisierend die immergleichen Paradigmen des familialen Subjekts in Sozial-Techniken übersetzt.¹⁰

Eine solche Position ist nicht nur unhistorisch, sondern fällt hinter die Reflexion der Moderne zurück – kaum wird man einen Künstler oder eine Künstlerin des 20. Jahrhunderts davon sprechen hören, in ihren Bildern ›sich selbst‹ finden zu wollen. Das Argument, ein Künstler brauche sich nicht zu finden, da er sich ja schon habe, verdoppelt lediglich die Machtposition der männlichen Selbstbehauptung und ihren Wahrheitsanspruch. Die Kritik der Moderne hatte immerhin eine Ebene erreicht, auf der sämtliche Identitätskonzepte des Abendlands suspekt geworden waren, es ging ihr um die Inszenierung der Abwesenheit des Ich. Die Vereinnahmung der künstlerischen Praxis des 20. Jahrhunderts unter psychologische oder psychotherapeutische Deutungsmuster, denen ein bestimmtes Bild vom ›erwachsenen Ich‹ der Person als Identität zugrunde liegt, verkennt genau dies und steht mit einem Begriff wie ›Regression‹ u. a. in noch immer ungeklärter Nähe zu dem der ›Entarteten Kunst‹.¹¹

Helke Sander beschreibt zu Recht, daß die zeitgenössischen Künstlerinnen einer kollektiven Erwartungshaltung von Frauen gegenüberstehen: »Sie werden mit den bewußten und den unbewußten Ansprüchen einer großen Gruppe von Menschen konfrontiert, die nach Widerspiegelung verlangen . . . , nach Identifikation und künstlerischer Formulierung der von ihnen neu entdeckten Beziehungsgefüge. Die Erwartung an die Künstlerinnen habe die Frische derer, die nach den Sternen greifen, wie auch die Merkmale der Unbildung, Unkenntnis, Unfreiheit, die Orientierung am Harmlosen und Harmonischen, mit denen sie selber so lange in ihren Rollen konditioniert wurden.«¹² Kunst als Apparat zur Befriedigung von Identifizierungs- und Projektionswünschen, wie ihn sich auch jeder ›normale‹ mitteleuropäische männliche Bürger wünscht, entspricht einer klassischen Ästhetik, gegen die sich die Kunst des 20. Jahrhunderts wandte. Sie versuchte, diese Identifizierungswünsche als konstitutiven Teil unseres Wahrnehmungsapparats zu entlarven und zu durchkreuzen, und da, wo es ihr gelingt, entfaltet sie die eigentlichen Wirkungen ihrer subversiven Kraft.

Die Suche nach Identitäten verkennt, daß es wohl kaum eine Zuschreibung innerhalb der Geschlechterdifferenz, keine Imagination des Weiblichen gibt, die nicht vom Ort des patriarchalen Diskurses her geschrieben worden wäre, und sie verkennt gleichermaßen, daß einheits- und sinnstiftende

Prozesse in ihrem totalen Anspruch selbst immer nur imaginäre sein können und eine Leidensspur von Ausgegrenztem, Abgespaltenem, Zerstörtem, Vernichtetem und Verdrängtem, die Spur des Anderen hinter sich herziehen.

Die Infragestellung der Kunst als Spiegel einer zentralen Einheit, die sich zu einem Ich – und sei es ein weibliches – versammelt, ist auch auf dem Symposium in Wien zum Kern der grundsätzlichen Reflexion weiblicher Ästhetik, von Ästhetik überhaupt geworden. Damit im Zusammenhang steht auch die Frage nach einem »weiblichen Stil«, nach einer neuen normativen Ästhetik. Vorweggenommen sei, daß fast alle Vortragenden übereinstimmend in Anlehnung an Silvia Bovenschen und Gisela Breitling erklärten, feministische Kunst sei keine Stilrichtung, sondern eher ein Verfahren, eine Praxis oder eine Technik, denen die verschiedensten formalen Ergebnisse entsprechen. Dies läßt sich nun freilich empirisch bestätigen: durch eine Aufzählung von Künstlerinnen verschiedenster Stilrichtungen.¹³ Das Argument aber, es gebe keinen einheitlichen Stil, weil es Künstlerinnen gibt, die die vielfältigsten Stile verwenden oder entwickeln, ist unbefriedigend, und eine Theorie weiblicher Ästhetik kann darin nicht aufgehen. Ich komme darauf im nächsten Kapitel zurück.

Luce Irigaray vertrat als einzige die Position einer normativen Ästhetik – zur Bestürzung vieler Anhängerinnen.¹⁴ Ausgehend von der Setzung eines »weiblichen Gottes« gegen einen männlichen als transzendentes Spiegelbild, das Frauen zum Ideal werden müsse, entwickelte sie einen Schönheitsbegriff, der – unabhängig von männlicher Erwartung – als das Andere der Frau zu einem erstrebenswerten Ziel werden könne. Der Prozeß des Werdens selbst könne ohne transzendentes Gegenbild nicht gedacht werden. Und »Werden« versteht Luce Irigaray inzwischen als »Vollkommen-Werden«, also eine Fortsetzung männlicher Ganzheitsphantasmen mit anderen Mitteln. Eine solche Vorstellung impliziert – und Irigaray hat es auf eine Anfrage noch einmal bestätigt – daß Kunst von Frauen in diesem mystischen Prozeß des Vollkommen-Werdens die Rolle der Widerspiegelung göttlicher Schönheit als Vorbild übernimmt. Die Kunst sei – so meinte sie – noch zu »häßlich«, mit anderen Worten: zu fragmentarisch, abstrakt, aufgelöst, collagiert usw. (Sie erntete von den Künstlerinnen einigen Protest). Viele Frauen, für die Luce Irigarays frühere Schriften wichtig waren,¹⁵ konnten ihr in dieser an Heide Göttner-Abendroth erinnernden Argumentation nicht mehr folgen. So auch Friederike Hassauer, der es um die Mensch- und nicht die Gottwerdung der Frau ging. Für sie ist die Figur der Spiegelung als Selbstkonstitution selbst eine patriarchale Figur, eine symmetrische Figur, die immer gleich funktioniert, gleichgültig, ob das Zentrum von einem empirischen Mann oder einer empirischen Frau besetzt ist. Sie verweist auf Strategien, in denen Weibliches zwar ebenfalls als Differentes gedacht ist. »Aber

anders als in der symmetrischen Negation, der schlichten Umkehr, geht es nun nicht mehr um einen von zwei Polen. Nicht um die Kehrseite des Spiegels, sondern um seine Ränder. Die Suche nach der Frau, nach der Bestimmung des Weiblichen ist die Suche nach den Leerstellen, den Rändern, den Ausfällen der herrschenden Kultur. Ihrer Ordnung. Ihrer Zweckrationalität. Dem Funktionieren der Maschinerie. Weiblichkeit heißt jetzt: asymmetrische Negation dessen was ist.«¹⁶ Heißt wohl, die Sprengung des Repräsentationssystems oder besser: seine Überlistung.¹⁷

Dies ermöglicht überhaupt erst eine historische Analyse, wie Friederike Hassauer gezeigt hat, die zum Schluß ihres Vortrages für eine »Mentalitätsgeschichte weiblicher Lebenspraxen« plädierte, »für eine Rekonstruktion nicht von Heroinen, sondern von Situationen, Sinnstrukturen und Diskurspraktiken, in deren Topographie Interaktion und Kommunikation sich zuerst kristallisiert: Identitäten, historische Körper, zuletzt ihre Kunstproduktion. Das Defizit der historischen Anthropologie holt heute noch jeden Vorentwurf ein. Soll die Utopie nicht von Zügen gegenwärtiger Verzerrung entstellt sein, muß die Archäologie die Spuren, Boden sichern.«¹⁸ Eine neue »Archäologie des Wissens« also.

Das Verhältnis von sexueller Differenz, Begehren, Körper, Sprache und Unbewußtem bezeichnet die Effekte der Macht, konstituiert Gesellschaft und Individualität. Eine neuerdings wieder aufgetauchte Unterscheidung zwischen »kulturellem« und »politischem« Feminismus wird somit hinfällig – hatte doch schon die Kritische Theorie zeigen können, daß jede Theorie eine Form von Praxis ist und umgekehrt. Die Differenzen, Differenzierungen innerhalb feministischer Argumentationen ergeben sich mit der je verschiedenen Analyse des Repräsentationssystems unserer Kultur und dem Grad ihrer Affirmation.

Um noch einmal auf das Geschichtskonzept Valie Exports zurückzukommen: die narzißtische Spiegelung des Ich als Echo der eigenen Stimme in der Welt birgt in seiner Umkehrung erst das Verständnis der Wirkungen der Macht, der Dispositive innerhalb der Gesellschaft, die das Individuum als geschlechdetes, symbolisches und historisches Wesen hervorbringen. Wir müssen mit Foucault davon ausgehen: »... die Macht ist nicht eine Institution, ist nicht eine Struktur, ist nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtiger. Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.«¹⁹ Und: »Tatsächlich ist das, was bewirkt, daß ein Körper, daß Gesten, Diskurse, Wünsche als Individuen identifiziert und konstituiert werden, bereits eine erste Wirkung der Macht. Das Individuum ist also nicht das Gegenüber der Macht, es ist, wie ich glaube, eine seiner ersten Wirkungen.«²⁰ Die Subversion besteht also darin, die Bedingungen der Repräsentationen sichtbar zu machen.

Kunst: Repräsentation und Zeichensystem

Wir haben keinen anderen Zugang zur Wirklichkeit als über die Bilder und die Worte, zu einer Wirklichkeit, die sich in der Uneinholbarkeit durch Bilder und Worte erst zu erkennen gibt. Bevor wir selbst sehen können, werden wir gesehen, bevor wir selbst sprechen können, haben wir einen Namen. Bevor wir die Zeichensysteme unserer Kultur selbst verwenden, sind wir bereits eines ihrer Zeichen. Die Organisation von Sprache und Bildern prägt unsere Wahrnehmung, strukturiert unsere Wünsche, bezeichnet die Orte unseres Begehrens, schreibt uns die sexuelle Differenz ein. Und das Unbewußte ist nicht das Jenseits der Sprache, sondern äußert sich unabgerufen durch sie hindurch. Nach Foucault lassen sich Bilder als Teil eines Systems von Machtdispositiven verstehen, über die sich gesellschaftliche und individuelle Körperformationen herstellen. Die klassische Malerei habe insgeheim auf einem diskursiven Raum aufgeruht. Sie habe gesprochen, obgleich sie sich außerhalb der Sprache konstituierte.²¹ Als Teil des Repräsentationssystems, in dem Zeichen repräsentativ – für etwas anderes – stehen, das andere aber nicht identisch mit dem Zeichen ist, bedient sie sich eigener Zeichen, die aber wie eine Sprache lesbar sind, in der das Ersetzungsverhältnis genau festgelegt ist. Eine wichtige Leistung der Moderne scheint mir darin zu bestehen, dieses Zeichensystem und sein Funktionieren zwischen den zwei Projektionen Identifikation und Abspaltung von der Position des männlichen Subjekts her zum Thema der Kunst gemacht zu haben. Den postmodernen Theoretikern geht es um eine Analyse des Zeichensystems der bildenden Kunst und um die Zeichensysteme, die z. B. auch den hermeneutischen Verfahren der Kunstgeschichte meist unbewußt zugrunde liegen.²² Ausgehend von den Erkenntnissen der Phänomenologie, der Psychoanalyse, der Ethnologie und der Linguistik geht es um eine übergreifende Semiologie der Codes, in denen sich eine Gesellschaft in ihrem Wahrnehmungszusammenhang herstellt.

Ästhetik als Theorie kreativer Praxis im weitesten Sinn ist zunächst einmal ein Reden über Bildeffekte und Bildproduktion. Die lange Tradition dieser Rede, bestehend aus einer unendlichen Kette von Abbildungs- und Widerspiegelungstheorien, hatte dem Bild eine Mittlerfunktion zwischen einem scheinbar autonomen Subjekt und einer scheinbar natürlich gegebenen Wirklichkeit zugewiesen. Einerseits behauptet diese Rede durch ihre reine Existenz, das Bild sei erklärungsbedürftig und könne nicht ›für sich‹ sprechen, sei also mangelhaft. Andererseits gibt sich durch die Beschleunigung dieser Rede ihre Angst zu erkennen, das Bild vermöchte etwas zu sehen geben, das von der Sprache nicht mehr eingeholt werden könne. Die Angst der Sprache ist also, selbst mangelhaft zu sein. Die Verschränkung von Bild und Sprache über den Begriff des Mangels deutet an, was es mit der Konstitution der Zeichen auf sich hat: die Uneinholbarkeit dessen, was sie zu bezeichnen

wünschen. Die Differenz der Zeichen gibt sich als das Feld zu erkennen, auf dem sich die Organisation der Wahrnehmung vollzieht, das Begehren des Subjekts, ›für wahr zu nehmen‹. Die wechselseitige Konstitution von Bild und Blick, von Zu-Sehen-Gegebenem und Sehen bezeichnet auch die Wahrnehmung der sexuellen Differenz, den Prozeß der Vorstellung und Einbildung überhaupt. Die Verkennung des konstitutionellen Verfehlens der Signifikation, die Fixierung von Zeichen an Bedeutungen und Werten machen den Repräsentationsapparat unserer Gesellschaft zum eigentlichen Apparat der Macht. Ich kann hier nicht im einzelnen auf die Implikationen eingehen, die z. B. der traditionellen kunsthistorischen Hermeneutik nachzuweisen sind. Ich verweise zur Einführung auf Craig Owens, der in seinem Aufsatz »Representation, Appropriation and Power«²³ nachzeichnet, daß der Repräsentationsapparat keineswegs neutral ist und daß die Kunstgeschichte als humanistische Disziplin in den zwei Definitionen von Repräsentation als ›Substitution‹ (Bild als Fenster) und ›Illusion‹ (Bild als Spiegel) als Aneignungs- und Zuschreibungssystem analog funktioniert, bezogen auf die Positionierung des Subjekts.

Die feministische Filmtheorie bezieht sich in ihrer Reflexion des Status der Bildproduktion im System der Repräsentation vor allem auf die Theorie des Unbewußten als einer Sprache wie sie Jacques Lacan in seiner »Rückkehr zu Freud« (Sam Weber) und der Verknüpfung mit einer umstrukturierten Saussureschen Linguistik weiterentwickelt hat.²⁴

Der Psychoanalyse als einer Wahrnehmungstheorie geht es nicht um die Setzung von Normen und deren pathologische Abweichungen, sondern um die Spannung zwischen Imaginärem, dem Symbolischen und dem Realen, es geht ihr darum, wie Einbildung funktioniert.²⁵ Welche Bedeutung die Erkenntnis, daß die ›unbewußte Vorstellung‹ wie eine Sprache in Repräsentanzen auftaucht und sich nicht jenseits, sondern durch sie hindurch in Zeichen und Bildern einschreibt, mittlerweile für die Filmtheorie erlangt hat, konnte Gertrud Koch in ihrem Vortrag »Die optische Enttäuschung« andeuten.²⁶ Die Spannung des Films zwischen den symbolischen Zuweisungen der Geschlechterrollen über den Blick (der männliche Betrachter als Voyeur und die Fetischisierung der ›phallischen‹ Frau) und der imaginären Auflösung im Fluß der Bilder entspricht etwa dem, was Roland Barthes »die Lust am Text« nennt. Für den Film gilt das gleiche wie für die Dichtung: »Lust aber vermögen Dichtungen zu bereiten, weil sie das Medium, das unsere Lust formiert, listig zugleich anerkennen und unterlaufen: Sprache. Die Reden der anderen bilden dem wünschenden infans Regeln und Ziele ein. Sie besprechen, was wie zu begehren sei, und sie sorgen dafür, daß das Unbewußte wie eine Sprache strukturiert ist.«²⁷ Der Vermutung, daß der Film gar nicht an ein symbolisch geschlechtetes ›Ich‹ gerichtet ist, sondern an vorsprachliche Erfahrungsformen anknüpfe, folgt die Erkenntnis, »daß die Rolle des Publi-

kums dann gar nicht so festgeschrieben [wäre] auf die spätere des Voyeurs hin, der ja einen intentional gerichteten Blick hat [auf die phallische Frau hin], sondern ebenso vergleichbar dem sprachlosen Säugling, der sich in die Arme der Mutter gelehnt, an einer Welt vorbeitragen läßt, zu der er sich umstandslos dazuzählt.«²⁸

Die Überrumpelung des Blicks als ein Verfahren, seine symbolische Kodierung, nämlich den Rahmen, den Spiegel, die Bühne der Vorstellung zu brechen, war das Anliegen Jean-Pierre Dubosts. Im Katalog-Text verweist er auf »Etant donné« von Duchamp, das als Kunstwerk mit der Nachträglichkeit des Blicks rechnet. »Keine Zeit auch, damit die Begierde zu ihrer Logik kommt. Bevor die zeitliche Maschinerie des Unbewußten ihre Wirkung erreichen könnte (»es« schaut mich an, kommt aber später, ansonsten ginge das ganze ödipale Dings und seine tragische Größe schlichtweg flöten) habe ich, der Voyeur, sie [die nackte Frau im Kasten, S.S.] gesehen. Etwas war schneller als mein Blick, ich habe keine Zeit gehabt, meine Illusionierung herzustellen. Nicht weil »es« mich gesehen hat, sondern weil »ich« »es« (ungewollt) schon gesehen habe.«²⁹

Auf dem Symposium referierte Jean-Pierre Dubost u.a. die textuelle Praxis Unica Zürns und Lewis Carrolls, eine Praxis des Schreibens, auf die auch Eva Meyer zu sprechen kam. Sie gilt als die konsequenteste Vertreterin des ›Weiblichen Diskurses‹, und, da sie ihn auf dem Feld der Logik entwickelt, als besonders schwer zu verstehen. In ihrem Buch »Zählen und Erzählen. Für eine Semiotik des Weiblichen« stellt sie das Verfahren des Weiblichen als eine weder an die symbolische Ordnung geknüpfte noch an empirische Frauen und Männer gebundene Praxis vor.³⁰ Ausgehend von der Frage »Läßt sich Weibliches daher als ›ähnliches Drittes‹ erproben, das – scheinbar widersprüchlich – nicht aufgeht in den Projektionen von Identifikation und Unterscheidung, wenn es sich als *Verfahren* untersucht? Die Rolle des Dritten wird also entscheidend sein für das Verfahren des Weiblichen.« In ihrem Katalog-Text »Distanz. Eine kalkulierte Reserve«³¹ heißt es: »Von weitem gesehen ist Weibliches nie ganz durch die Frau repräsentiert, nie anwesend. Genauer gesagt eröffnet es ein Spiel von An- und Abwesenheit...« »Distanz – das würde zunächst einfach und radikal darin bestehen, die Zuschreibungen innerhalb eines bereits geschlossenen Territoriums zurückzuweisen, jede Bedeutung, die sich herstellt, erneut zu bearbeiten, noch bevor sie auf ihrem Sinn bestehen könnte.« Die Verwandtschaft zum Verfahren der Postmoderne sieht sie so (in Abgrenzung zur Moderne): »Mit der Postmoderne hingegen ist ein Zusammenbruch dieser Symbolisierungsweisen erreicht, in dem Maße, wie sich genau das als machbar erweist, was sich kein Subjekt je hat vorstellen können. Postmoderne wäre also dasjenige, was im Modernen quer durch das Dargestellte auf das Nichtdarstellbare anspielt und eine Materialisierung in Gang setzt, die die Abstraktion selbst vermehrt und damit

ihre Herrschaft bricht.«³² »Die Kategorien ›weiblicher‹ und ›männlicher‹ Diskurs [sind] also keine spezifischen, es handelt sich eher um Operationen innerhalb der Sprache oder um Haltungen, Positionen dem ›Objekt‹ gegenüber – nicht gebunden an empirische männliche oder weibliche Subjekte.«³³ schreibt Helga Gallas im Katalog der Ausstellung »Andere Avantgarde«.

Solche Operationen sind in der Kunst der Moderne schon experimentell durchgeführt worden. Daß eine ›feministische Ästhetik‹ sich auf eine Avantgarde beziehen kann und auch bezieht, deren Ästhetik möglicherweise als Versuch eines ›weiblichen Diskurses‹ gelten kann, wenn er als ›Diskurs der Differenz oder des Dritten‹ gedacht ist, konstatieren auch Autor/inn/en, die noch immer auf der Suche nach dem ›authentisch‹ Weiblichen sind.³⁴ Der berechnete Anspruch, als Künstlerinnen mit gleichem Recht wahrgenommen zu werden wie männliche Kollegen, den die Wiener Ausstellung vertrat, darf sich in der künstlerischen Praxis nicht als Rückfall hinter subversive Möglichkeiten der Moderne äußern.

Schlußbemerkung

Ich fürchte, ich habe im Nachweis der Bedeutung bestimmter Zeichentheorien für die meisten der Vortragenden des Wiener Symposiums ihre Differenzen übergangen. Es bleibt den Leser/inne/n überlassen, diese Differenzen aufzuspüren.

Im Rahmen dieser theoretischen Einführung habe ich die konkrete Praxis verschiedener Künstlerinnen, die unser kulturelles Repräsentationssystem durch es hindurch infragestellen (u.a. durch stereotype Wiederholung, Affirmation, Ironisierung etc.) nicht beschreiben können und verweise auf Craig Owens Katalog-Text.³⁵

Ich möchte mit Eva Meyer schließen: »Statt Angriff und Demontage der Befestigung unter Preisgabe ihrer schwächsten Punkte, macht sich – unter Mutmaßung immer unüberwindlicherer Hindernisse – ein Labyrinth aus. Nur der wird es betreten, der keine Angst hat vor der allgegenwärtigen Verführung, es zu sein: kurzsichtig und unterwegs. Zwischen der Inszenierung von Orten, die von Bildern heimgesucht werden und einer Matrix oder auch Matrize, darin sich unterschwellig ein Netz von Beziehungen anbahnt. So gibt sich – figurativ/kombinatorisch – der Anfang einer Distanzierung, eine Randkluft gewissermaßen, eine abgrundtiefe Entwirklichung, wobei das Bild – »die Frau« – die Rolle eines nurmehr künstlichen Hilfsmittels für das Gedächtnis spielt, eine Erinnerungsspur sozusagen, die anstelle des Bewußtseins allein und jeweils die Verknüpfungen von Territorium und Subjekt übernimmt.«³⁶

Anmerkungen

- 1 Katalog der Ausstellung: Kunst mit Eigen-Sinn. Wien, München 1985, S. 11.
- 2 In Anlehnung an den Titel des Buches von Eva Meyer: versprechen. ein versuch ins unreine. Basel / Frankfurt a.M. 1984.
- 3 Vgl. die Analyse von Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte? München 1984.
- 4 Mein eigener Vortrag, in dem ich auf solche Künstlerinnen eingegangen bin, wird an anderer Stelle veröffentlicht (Bild /Blick: Was Es zu sehen gibt).
- 5 Valie Export im Kat. Kunst mit Eigen-Sinn a. O. S. 75ff. Peter Weibels Vortrag ist nicht im Katalog veröffentlicht.
- 6 Jean-Pierre Dubosts und Eva Meyers Vorträge waren nicht mit den Katalog-Texten identisch. Craig Owens: Der Diskurs der Anderen: Feminismus und Postmoderne, in: Kat. Kunst mit Eigen-Sinn a. a. O., S. 75ff.
- 7 Vgl. ein Gespräch mit Jean-François Lyotard, in: Flash Art Nr. 121, 1985, S. 32 (deutscher Text als Beilage) und T. Wulffen: Postmoderne Sensibilia, Les Immateriaux, in: Kunstforum Nr. 2, 1985, S. 256ff. Siehe auch Lyotards Ausführungen zum Eklektizismus in der Architektur, den Neuen Wilden u. a. in: Jean-Francois Lyotard mit anderen, Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985, bes. S. 38 u. 39.
- 8 Oskar Negt, Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt a.M. 1981.
- 9 Valie Export, a. a. O.
- 10 Vgl. Georg Christoph Tholen: Das eingebildete Selbst, in: Anschlüsse, Versuche nach Michel Foucault, Hrsg. v. Gesa Dane / Christa Karpenstein-Eßbach / Wolfgang Eßbach / Michael Makropoulos, Tübingen, Oktober 1985.
- 11 Vgl. als positives Beispiel einer gegen die Pathologisierung gerichteten ästhetischen Argumentation Peter Gorsen: Henri Nouveau, Die Ästhetik der perversen Sexualität, in: Der sexuelle Körper. Ausgeträumt? Hrsg. v. Thomas Ziche / Eberhard Knödler-Bunte, Berlin 1984.
- 12 Helke Sander: Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Politik, in: Kat. Kunst mit Eigen-sinn a. a. O., S. 89.
- 13 Vgl. die ausführliche Beschreibung der Stilrichtungen von Künstlerinnen, vor allem derjenigen, die in Wien an der Ausstellung beteiligt waren, bei Peter Gorsen: Feminismus und ästhetische Grenzüberschreitung, in: Kat. Kunst mit Eigen-Sinn a. a. O., S. 99ff, oder ders.: Der neue weibliche Blick, in: FAZ, 15. Juni 1985.
- 14 Luce Irigaray: Göttliche Frauen, in: Kat. Kunst mit Eigen-Sinn a. a. O., S. 29ff.
- 15 z. B. dies.: Das Geschlecht, das nicht eins ist, Berlin 1979 (Paris 1977) und dies.: Spekulum, Spiegel des anderen Geschlechts, Frankfurt a.M. 1980 (Paris 1974).
- 16 Friederike Hassauer: Die Menschwerdung der Frau, in: Kat. Kunst mit Eigen-Sinn a. a. O., S. 60. Die Position des marginalen Diskurses vertreten u. a. Jacques Derrida und Julia Kristeva.
- 17 Hinweis von Georg Christoph Tholen: Es muß – philosophisch gedacht – auf den Begriff des Menschen verzichtet werden, um zum ›Weiblichen‹ als ›Differenz‹ zu gelangen. Nicht umsonst bezeichnete Foucault sich selbst als Anti-Humanisten, wenn es um die Entlarvung der Selbstverknennung der Humanwissenschaften mit ihrer traditionell humanistischen Gleichung ›Mensch = Gott‹ ging. Nicht die ›Menschwerdung der Frau‹ sondern das ›Differenz-/Weiblichwerden‹ der Menschheit muß gefordert werden.
- 18 Friederike Hassauer, Die Menschwerdung der Frau a. a. O., S. 61. Vgl. auch dies./Peter Roos (Hrsg.): Notizbuch 2, VerRückte Rede – Gibt es eine weibliche Ästhetik? Berlin 1980, bes. S. 48ff.
- 19 Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit, Der Wille zum Wissen, Bd. I, Frankfurt a. M. 1977, S. 116.
- 20 Ders.: Dispositive der Macht, Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 83.
- 21 Ders.: Dies ist keine Pfeife. Frankfurt a. M. 1983, S. 51. Vgl. auch seine Interpretation des Bildes ›Las Maninas‹ von Velazquez in: Die Ordnung der Dinge, Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 1971 (Paris 1966) S. 31–45.
- 22 Bislang von der Kunstgeschichte vernachlässigte Autoren, die zu einer Diskursanalyse der Kunst und der Kunstgeschichte beigetragen haben, sind u. a. Michel Foucault (vgl. Walter Seitzer: Michel Foucault und die Malerei. In: Michel Foucault: Dies ist keine Pfeife a. a. O., S. 61 ff.), Jacques Derrida: La verité en peinture. Paris 1978, Jean-François Lyotard: Essays zu

- einer affirmativen Ästhetik, Berlin 1982 (Paris 1973). Vgl. auch Marie Louis Syring: Bilder des Formlosen und der Nichtidentität, in: Kat. d. Ausstellung: Spiegelbilder, Hannover 1982. S. 38–44.
- 23 Craig Owens: Representation, Appropriation and Power, in: Art in America. Mai 1982. S. 9–21 und ders.: Der Diskurs der Anderen a. a. O.
- 24 Das Seminar von Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, übers. und hrsg. v. Norbert Haas, Olten und Freiburg 1978 (Paris 1964) S. 73–128.
- 25 Vgl. Jochen Hörischs und Georg Christoph Tholens Einleitung »Von der Macht der Einbildung« in: Jochen Hörisch, Georg Christoph Tholen (Hrsg.): Eingebildete Texte. Affairen zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft, München 1985 und Marie Luise Syring a. a. O.
- 26 Gertrud Koch: Die optische Enttäuschung. In: Kat. Kunst mit Eigen-Sinn a. a. O., S. 21 ff.
- 27 Hörisch, Tholen a. a. O., S. 11 mit Bezug auf Roland Barthes: Le plaisir du texte, Paris 1973.
- 28 Gertrud Koch: Psychoanalyse des Vorsprachlichen, Das anthropologische Konzept der Psychoanalyse in der Kritischen Theorie. In: Frauen und Film. H. 36 (Psychoanalyse und Film) 1984, S. 8.
- 29 Jean-Pierre Dubost: Die Aus-Gestellte, ein Nachtrag, in: Kat. Kunst mit Eigen-Sinn a. a. O., S. 26. Mit Bezug auf Jean-François Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur H. 2. März 1984.
- 30 Eva Meyer: Zählen und Erzählen, Für eine Semiotik des Weiblichen, Wien / Berlin 1983.
- 31 Dies.: Distanz, eine kalkulierte Reserve, in Kat. Kunst mit Eigen-Sinn a. a. O., S. 13.
- 32 Ebd., S. 16 mit Bezug auf Jean-François Lyotard: Die Immaterialien. Manifest eines Projekts am Centre Georges Pompidou, in: Das Abenteuer der Ideen, Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution, Berlin 1984.
- 33 Helga Gallas: Notizen zum Interpretieren und seiner Tätigkeit, in: Katalog der Ausstellung »Andere Avantgarde«, Linz 1983, S. 10.
- 34 Z. B. Peter Gorsen in den genannten Artikeln, wobei Widersprüchlichkeiten im Text nicht ausbleiben können, die die Widersprüche zwischen den Künstlerinnen nicht deutlich machen. Diese aufzuklären, wie sie sich an Begriffen wie »fragmentarisch«, »partikulär«, »synthetisch«, »grenzüberschreitend«, »körperzentriert«, »herausgehen aus sich selbst« oder »weibliches Körper-Ich« usw. festmachen lassen, bleibt einer eigenen Analyse und einem neuen Text vorbehalten.
- 35 Craig Owens: Der Diskurs der Anderen a. a. O.
- 36 Eva Meyer: versprechen . . . a. a. O. S. 49.