

Preisfrage also: Ist es die Frau an der Spitze, die alles verändern wird? Garantiert sie eine Korrektur der eingefahrenen Gewohnheiten, die mit einer satten Portion chauvinistischen Desinteresses einhergehen? Kann sie Künstlerinnen adäquate Voraussetzungen einer Teilnahme verschaffen? Kommen unter weiblicher Regie endlich auch die Kunsthistorikerinnen, Kritikerinnen und Fachfrauen mit ihren Kenntnissen zum Zuge?

Bei aller Spekulation, eines ist klar: Eine documenta-Leiterin würde über die bekannten Anforderungen hinaus zur Anlaufstelle vieler legitimer Erwartungen, aber ebenso zur Projektionsfläche überzogener Hoffnungen werden. Sie müßte gegen Vorurteile ankämpfen, sich selbst ständig unter Beweis stellen und außerdem Anpassungsarbeit in einer männlich geformten Domäne leisten. Man würde ihr Outfit genauso scharf beäugen, wie ihr inhaltliches Durchsetzungsvermögen. Sie wäre mehr als jeder andere Kollege Ziel öffentlicher Kontrolle. Hätte sie bei alledem Erfolg, man würde sie sofort in das Klischee der unerbittlichen Karrierefrau verbannen. Wer möchte an ihrer Stelle sein, einer Institution vorstehen, die schon solange in Männerhand ist, daß sie sich mit einer Frau in höchster Position erfolgreich den 'besseren Mann' einhandeln könnte?

Insider der documenta haben oft und gerne die besondere Typologie der Ausstellung beschrieben, ihre Genese von der improvisierten Umsetzung einer genialen Einzelidee hin zum 'verselbstständigten Gesamtapparat' analysiert. Zu Recht haben sie den 'Mythos' documenta' dort diagnostiziert, wo sie durch die Perpetuierung ihrer eigenen Problematik überlebt hat. Die Situation der Frauen auf der documenta als Anwesende, aber eigentlich Abwesende ist ein Charakteristikum dieser Problematik. Mythen geben bekanntlich die Eigenschaft vor, unsterblich zu sein: Für eine d9 hieße das: 10 Prozent Künstlerinnen und kein Quant mehr - oder?

(1) vgl.: HNA: 13.6.87/taz:16.6.87

(2) Nach allen Regeln der Kunst, BRD 87, Barbara Bon-  
garth, Helga Wekkop.



Maria Lassnig "Die Dressur"  
Radierung, 1965  
Edition Gross

# "TAMPONKUNST" UND "POSTFEMINISMUS"

Ein paar Anmerkungen zu im Umlauf befindlichen Schlagwörtern.

von Gisela Ecker (Troisdorf)

"Nieder mit der Tamponkunst" lautet der Titel eines Artikels über die Münchner Ausstellung "Bal-kon", die im Frühsommer dieses Jahres Kunst von sieben Frauen zeigte. (1) Die Verfasserin des Arti-kels greift dabei ein programmatisches Schlagwort auf, das von den Künstlerinnen selbst bereits einge-führt worden war. Für Provokation ist gesorgt, vor allem gegenüber den weiblichen Kollegen. Was über-deutlich als Abgrenzung erscheinen will, drückt auf seiner abgewandten Seite Berührungsängste aus, die umso mehr beachtet werden wollen, als sie heute im Umgang mit Kunst von Frauen immer häufiger auftau-chen. Es handelt sich um Gefühle der Abwehr, die sich eher atmosphärisch ausdrücken, die an tabui-sierte Themen rühren und deshalb selten explizit erörtert werden.

Mein anfänglicher Ärger über diesen Artikel vermischte sich bald mit der Erinnerung an eigene Erfahrungen, die ich in Gesprächen mit Künstlerinnen gewonnen habe, und die es mir nicht leicht machen, mich über den denunzierenden Charakter des Schlag-worts von der "Tamponkunst" problemlos zu empören. Ich will versuchen, von meinen konkreten Erfahrungen auszugehen, zumal über die Beziehung von allgemeiner KUNST (in Großbuchstaben) zu Kunst von Frauen schon viel in abstrakter Weise geschrieben worden ist.

Um Illustrationen für den Band Feminist Aesthetics (2) zu erhalten und eine kleine Diasam-mlung von Werken zeitgenössischer Künstlerinnen zusammenzustellen (für Vorträge über Tendenzen in der bildenden Kunst und Literatur von Frauen) bin ich in viele Ausstellungen gegangen, habe mit Künst-lerinnen korrespondiert und viele in ihren Ateliers besucht. Es waren sehr wichtige Begegnungen für mich. Was ich im einzelnen an Kompromißlosigkeit, Engagement, Mut und Risikobereitschaft erlebt habe, läßt sich schwer in Kürze beschreiben. Die erzählten Einzelschicksale führen deutlich vor, wie hart die Bedingungen des Überlebens für die meisten Künstler und mehr noch für Künstlerinnen sind, und ich habe in vielen Fällen Gründe für die genannten Berührungs-ängste verstehen gelernt.

Zunächst war ich sehr erstaunt darüber, wie häufig und wie dezidiert betont wurde, frau möchte möglichst nicht in einen "Frauenzusammenhang" gebracht werden. Und es dauerte nie lange, bis das Stichwort QUALITÄT (wieder in Großbuchstaben) auf-tauchte. Es komme, so wurde implizit oder explizit dargelegt, alleine auf QUALITÄT an, und die setze sich, ungeachtet aller Geschlechtsunterschiede ganz von selbst durch. Dabei wurde fast immer im selben Atemzug von den spezifischen Benachteiligungen, aber auch den spezifischen Leistungen von Künstlerinnen gesprochen. Die Vorstellung von der Unbeirrbarkeit von QUALITÄT durch das Geschlecht hat das Behar-rungsvermögen und die Überzeugungskraft eines Mythos; sie existiert (auch als Hoffnung) meist in ein- und denselben Köpfen (ich schließe mich selbst

dabei nicht aus) zusammen mit der Kritik an dieser Vorstellung, mit dem Bemühen, sie als historisches Konstrukt sichtbar zu machen, auch aktiv zu verändern.

Geschlechtsneutrale Begriffe von QUALITÄT enthalten sicherlich viele wichtige Kriterien, die im Umgang mit Kunst hilfreich sein können, aber sie enthalten auch patriarchalische Regeln des Ein- und Ausschlusses. Wie anders könnte schon wieder eine Documenta mit diesmal nur einem Sechstel Frauenanteil stattfinden, wie anders könnte zum Beispiel im neuen Museum von Mönchengladbach nur zwei Frauen vertreten sein (vielleicht sind es inzwischen ein paar mehr geworden) und wie anders wäre es zu der skandalösen Unterrepräsentation von Künstlerinnen bei der Westkunst-Ausstellung in Köln gekommen? "Ein Museum sollte gute Kunst präsentieren unabhängig davon, ob sie von einer Frau oder einem Mann geschaffen wurde. Und jetzt schließt sich für mich die wichtigere Frage an: Was ist gute Kunst?", schreibt die Künstlerin Monika Baumgartl. (3) Keiner würde heute mehr behaupten, daß es im 20. Jahrhundert so wenig gute Kunst von Frauen gibt wie es die Präsentation in den Museen suggeriert.

Warum gibt es dann, angesichts dieser Situation, nicht mehr Zusammenschlüsse von Künstlerinnen, die gemeinsam zeigen wollen, wie wichtig und innovativ ihre Arbeit ist? Warum statt dessen so viele Abgrenzungsversuche? Eine Galeristin zum Beispiel, die ich aufsuchte, um mit einer von ihr vertretenen Künstlerin in Kontakt zu kommen, überfiel mich, sobald sie das Wort "Frau" hörte, mit einer Schimpftirade über "die Frauen", noch bevor ich ihr mein Vorhaben genauer erklären konnte. Eine der Schwierigkeiten, auf die oft verwiesen wird, liegt in den unterschiedlichen Definitionen von Kunst begründet, nach der eine Unverträglichkeit besteht zwischen künstlerischer Aktivität, die möglichst wenig zensiert zuläßt, was zum Ausdruck drängt, und einer bestimmten politischen Appellfunktion, die notwendigerweise stark selektieren und ausrichten muß. Hier scheiden sich verständlicherweise die Geister, wie eh und je seit der Renaissance, was zu einem immer wieder neu formierten Nebeneinander von explizit politisch engagierter und stärker experimentierender Kunst geführt hat. Ausgesprochen feministisch orientierte Künstlerinnen finden dort ja auch ihren Ort. Anderen jedoch wird der Druck, sich auch im Sujet mit frauenspezifischen Dingen zu befassen, sobald sie sich für feministische Fragen interessieren, zum Problem.

Andere Gründe für die existierenden Berührungängste liegen in einem sehr viel stärker tabuisierten Bereich, und er hat wieder mit dem Thema Qualität (diesmal in Kleinbuchstaben) zu tun. Durch die Frauenbewegung ermutigt, sind nämlich mehr und mehr Künstlerinnen in eine neu und sehr rasch entstandene frauenspezifische "Kunstszene" eingetreten, die (noch?) nicht lange und intensiv genug ihre Kunst betrieben haben. Einerseits war es wichtig, daß viele Künstlerinnen ermutigt wurden, an die Öffentlichkeit zu treten, andererseits entstand, gerade in so manchen Sammelausstellungen, ein Nebeneinander

von Werken, die nach dem Grad ihrer Professionalität nicht vergleichbar sind. Werke von Frauen, die sehr hart arbeiten, die nur das an die Öffentlichkeit bringen, was ihren eigenen Kriterien von Perfektion entspricht, wurden neben denen von Gelegenheitskünstlerinnen ausgestellt. Natürlich ist es schwierig, hier Kriterien allgemeiner Art anzugeben (das bedürfte einer eigenen ausführlichen Diskussion); ich denke an ganz elementare wie "Sorgfalt", "Geduld", "Beherrschung der Technik", "Innovation". Als negative Beispiele fallen mir die vielen Arbeiten mit dem Titel "Spuren" ein, Blätter, Zweige, Steine, Wurzeln in Gipsplatten etc., oder der Erdhaufen in der Ecke, der, mit ein paar Ähren verziert, als Demeter-Hommage bezeichnet wird, die verschimmelnde Kresse in einem Objekt zum Thema "Frau und Natur"... Anders als im Umgang mit Literatur, die für sich eine bestimmte Zeitspanne beansprucht, stellt der schnell wandernde Blick bei einer Ausstellung eine Nähe her, die durchaus problematisch sein kann. Diese Nähe macht es ganz offensichtlich so schwierig, ein fruchtbares Nebeneinander zu akzeptieren (mit den damit verbundenen Chancen für junge Künstlerinnen) und gelassen abzuwarten, bis sich die Betrachtenden selbst mit ihren Urteilen darin zu rechtfinden.

Allzu enge Verbindungen werden oft auch durch die Programmatik mancher Kataloge hergestellt, die dort eine gemeinsame feministische Sinnggebung aufpfropft (vgl. das Vorwort zum Katalog der Ausstellung "Self", Bonn 1987), wo es erst einmal um eine Darstellung der Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten gehen müßte. Das Überschießende, in diesen produzierten Kontext von "Frauenkunst" nicht Passende, wird dabei radikal gestutzt. Wie irrwitzig die implizite Erwartung, eine politische Bewegung könnte ohne Brechungen Kunstwerke hervorbringen, die sich mit ihr decken.

Dazu kommen Schwierigkeiten ökonomischer Art, vor die manche Ausstellungsmacherinnen gestellt sind. Bei einer Ausstellung einer Gruppe ausländischer Künstlerinnen zum Beispiel wurden nur Zettel mit den Namen der Künstlerinnen neben die Bilder geheftet, die Titel aber weggelassen. Als ich versuchte, vorsichtig meine Kritik anzubringen, hieß es, die Mittel seien zu knapp und die Frauen seien sowieso gerade dabei, den Perfektionismus der "Männerkunst" als steril abzulehnen. Der beschränkte Zutritt zu den ökonomischen Mitteln, die Doppelrollen in Haus und Atelier, die Einschränkungen des Kunstmarkts, alles das, was vielfach analysiert und beklagt worden ist, kann natürlich auch Chancen mit sich bringen, aus so manchen Versteinerungen herauszukommen, aber wenn der Mangel glorifiziert oder gar als inhärentes Merkmal "weiblicher" Kunst festgeschrieben wird, ist die Verwirrung perfekt.

Eine Galeristin, die sich sehr für die Kunst von Frauen einsetzt, hat mich im Gespräch darauf hingewiesen, daß der "Frauenkontext" für viele Künstlerinnen auch deshalb als "verzopft" gilt, weil sie oft in einer deutlich erkennbaren Nachbarschaft zum Kunsthandwerk existiert. Vor allem Handarbeitstechniken wie Stricken, Weben, Spinnen, Häkeln,



Sticken etc., in der weiblichen Sozialisation antrainiert, sind in eine zwielfältige Rolle geraten, nachdem gerade in den Anfängen einer ausgesprochen feministischen Kunstpraxis diese Techniken eine ironisch oder aggressiv gebrochene Wieder-Aneignung erfuhren. Auch hier sind die Probleme nicht pauschal zu lösen, sondern verlangen nach einer intensiven Auseinandersetzung mit den jeweiligen Werken. Rosemarie Trockels Strickbilder (die in der Ausstellung "Balkon" gezeigt wurden) beispielsweise mischen sich subversiv und kreativ in diese Diskussion ein.

\*

Die Künstlerinnen der Ausstellung "Balkon" (die ich hier als symptomatisches Beispiel benütze) verstehen sich alle als Generation, die die Schwierigkeiten ihrer "Mütter"/Vorgängerinnen hinter sich gelassen hat, eine Generation, die zwar von manchem durch diese Erreichte profitieren kann, sich aber auch vor neue Probleme gestellt sieht. Ob dafür der Begriff "Postfeminismus" (4) ein glücklich gewählter ist, will ich bezweifeln. Zumindest drückt dieser Begriff die schwierige und nicht leicht auf einen Nenner zu bringende Beziehung der Übernahme, der Abgrenzung und der Auseinandersetzung mit neuen Strömungen aus.

Was mir neu daran erscheint, ist die Vorstellung einer Kulturproduktion ohne Betonung der Geschlechtsdifferenz, allerdings im Bewußtsein davon, daß diese in den letzten 15 Jahren, wie im Katalog zu lesen ist, "ausgeleuchtet" worden sei. Es ist klar, daß solche Vorstellungen für diejenigen Frauen, die sich während all dieser Jahre sehr für die Einführung eben dieser Differenz eingesetzt hatten und ihr Projekt noch lange nicht für abgeschlossen halten, eine empfindliche Zurückweisung und Grund für Ärger bedeuten. Gislinde Nabakowskis Text im Katalog macht ganz deutlich, wohin die Tendenz führt (4): gegen explizite feministische Programmatik, gegen den "Kult der Selbstdarstellung", gegen den offiziellen Kunstmarkt, für eine stärkere Beteiligung der Frauen in allen Bereichen der Kunst und für eine sehr viel anonymere Kritik an der Kultur. Die Zeichen des Wandels sind nicht zu übersehen; es geht darum, die Auseinandersetzung genauso lebendig zu halten wie die Veränderungen in der Kunst selbst.

1) Gabi Czöppan, "Nieder mit der Tamponkunst", Münchener Stadtzeitung, Mai 1987, S.22-23.

2) Feminist Aesthetics, London 1985, Boston 1986.

3) in: "bestehend - lebend- gegenwärtig". Ausstellungskatalog des Vereins Continuum, München 1986, S.7.

4) Gislinde Nabakowski, Einleitung im Ausstellungskatalog "Balkon", München 1987, S.4.

## KUNSTSPIELE - VISUALISIERUNG EINES PROJEKTS

Heidemarie Seblatnig (Wien)

Kunstspiele - in unzähligen Variationen verwirklicht, unzählige Arten wie auch in Wittgensteins Sprachspielen. Neue entstehen und andere veralten.

Der Zusammenhang von Wissenschaft und Kunst äußert sich besonders im Bereich der Kunstspiele. Ein Aufreißen von neuen Bedeutungsschichten und Positionen, ein sinnlich Wahrnehmbarmachen von bisher nur in der Wissenschaft bekannten Zusammenhängen wird durch sie ermöglicht.

Mit dem Abschütteln des Ideals der perfekten Abbildung erschließen sich neue Räume. Informationsräume, die ohne Beschränkung von Zeit und Raum bestehen.

Mathematische Grundlagen, wie etwa Gödels Satz<sup>1)</sup>, ermöglichten jene grundlegenden Veränderungen innerhalb der Kunst. Erkenntnisse, die die Wissenschaft schon vor mehr als sechzig Jahren hatte, werden erst durch die künstlerische Arbeit der Öffentlichkeit nahegebracht. Es kommt zu einer echten "Revolution der Kommunikation", der der Weg durch die Computer-Video-Revolution bereitet wurde. Video Art und Elektronik Art ermöglichen es dem Menschen, sich auf jene Fähigkeiten zu konzentrieren, die von der Maschine nicht ausgeführt werden können. Die Funktion des Computers etwa, kann als Vermittler zwischen Logik und Kreativität gesehen werden.

Die Beschäftigung mit technologisch-elektronischer Kunst schließt jedoch den Gebrauch von überlieferten Medien nicht aus. Die Veränderung vollzog sich vielmehr im Bereich des Subjekt-Objekt-Dualismus. Zeitgenössische Kunstwerke bedienen sich der Möglichkeit, nicht etwas auszudrücken, sondern einfach zu sein, also jeglicher symbolischer Werte entleert zu sein.

Den grundlegenden Wandel der Kunstauffassung erkennen wir auch, wenn wir uns z.B. die Frage stellen, worin der Unterschied zwischen dem Jüngsten Gericht Giotto's in der Arenakapelle in Padua und einer beliebigen Kiste in einem Museum mit der Signatur eines berühmten Künstlers besteht. Eines ist die Metapher des anderen, beiden haftet die Aura innerer Bedeutsamkeit und Unvergänglichkeit an. Demgegenüber ist die Endlichkeit elektronischer Arbeiten nicht zu überbieten.

Herbert W. Franke<sup>2)</sup> sieht als eine der wesentlichsten Eigenschaften elektronischer Kunst die Vermeidung des Versuchs, "die konventionellen Methoden der bildenden Kunst durch Elektronik zu ersetzen."