

Besteht weibliche Ästhetik in eben diesem schmerzlichen Widerstand gegen die "entsetzliche Gespaltenheit der Menschen und der Gesellschaft"? Hat weibliche Ästhetik einen Ganzheitsanspruch zu erheben, der vom Zusammenhang der Dinge ausgeht - im Gegensatz zur Geschichte der Partialisierung, der Trennung von Geist und Natur, Ratio und Gefühl, Arbeit und Liebe, Mann und Frau im zerstörerischen Prozeß abendländischer Zivilisation? Dieses Schisma, das die abendländische Geistesgeschichte prägt, findet Christa Wolf ebenso wieder in der Trennung von Leben und Schreiben, Werk und Autor. "Die Ästhetik ist ... wie Philosophie und Wissenschaft mindestens im gleichen Maß zu dem Zweck erfunden, sich Wirklichkeit vom Hals zu halten, wie zu dem Ziel, der Wirklichkeit näher zu kommen."

Die so angedeutete Spurensicherung einer weiblichen Ästhetik sollte auf der Tagung "Kassandra - Zur Frage nach einer weiblichen Ästhetik", die vom 28. bis 30. Juni 1985 unter Leitung von Studienleiterin Eveline Valtink, stattfand, und gerade auch unter Bezugnahme auf diejenigen Schriftsteller(innen) geschehen, auf die sich Christa Wolf fundamental beruft: Caroline von Günderrode, Heinrich von Kleist, Ingeborg Bachmann. Die in den letzten Jahren in der Literaturwissenschaft und im Anschluß daran in der Bildenden Kunst, in Theater und Film immer wieder auftauchende Frage nach einer weiblichen Ästhetik wurde in ihren kontroversen Positionen auf der Tagung dargestellt und diskutiert.

Studienleiterin Pfarrerin Eveline Valtink

Dr. Gisela Ecker, Köln

"Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer?" (Schwitters)
Weibliche Ästhetik im Dialog der Meinungen

Ich möchte darauf hinweisen, daß mein Vortrag ohne schriftliche Textvorlage gehalten wurde und bewußt auf Mündlichkeit angelegt war. Der hier vorliegende Text ist die leicht korrigierte Abschrift des Tonbandprotokolls und eignet sich nur mit Einschränkungen als Lesetext.

G.E.

"Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer?" - dieses wohl für manche etwas überraschend und rätselhaft anmutende Zitat habe ich deshalb ausgewählt, weil es auf eine mehrfache Weise auf das anspielt, was ich heute Abend sagen möchte, und zwar einerseits darauf, daß es Fragen sind eher als Antworten, auf die wir treffen, wenn wir dieses Thema diskutieren, und zum anderen wird in diesem Zitat bereits der Aspekt der Vielzahl von Auseinandersetzungen zur Weiblichkeit in der Kunst angesprochen, eine Vielzahl, auf die es mir heute Abend besonders ankommen wird.

Die Wesensfrage nach dem Weiblichen wird nun schon seit mehr als 10 Jahren von Frauen an die Kunst von Frauen gestellt. Es gibt immer noch eine Fülle von Versuchen, essentielle Weiblichkeit in der Schrift, in der Literatur, im Film, in der bildenden Kunst aufzusuchen, Versuche, eine ontologische Qualität herauszukristallisieren. Ich meine, daß wir diese Frage nach dem wesentlich Weiblichen allzu häufig und zu intensiv stellen, daß wir uns dagegen anderen Fragen zuwenden sollten.

Essentialistische Definitionen von Weiblichkeit in der Kunst

tauchen gegenwärtig weniger häufig in der Theorie auf, wir finden sie vorwiegend in Interpretationen von Texten, Bildern, Filmen von Frauen, in denen über den "weiblichen Stil", eine "weibliche Thematik", den "weiblichen Blick", das "weibliche Schreiben" usw. gesprochen wird. Ich gebe Ihnen mal eine kleine Blütenlese von dem, was im Augenblick so an Antworten dazu gefunden wird: Das Fließende, das nicht Festlegbare wird zum Beispiel als eines der Erkennungszeichen von Weiblichkeit in der Kunst gesehen. Ein weiteres Merkmal, das der Kunst von Frauen zugeschrieben wird, ist das Ganzheitliche. Im Gegensatz dazu finden andere wieder dominant Bruchstückhaftes im weiblichen Schreiben. (Sie sehen, hier treten bereits große Widersprüche auf.) Nähe zur Erfahrung wird oft als ein besonderes Merkmal hervorgehoben; Widersprüchlichkeit wird im Schreiben von Frauen entdeckt. Die einen bemerken eine Orientierung am Prozeß statt am Ergebnis, die Abwesenheit eines Zentrums, zum Beispiel, das Sichauflösen, das fließende Nachhausegehen, während andere wieder sagen, das typisch Weibliche sei das Festhalten an einem Zentrum, und die Frauen zielten auf Zentrierung und etwas Umhüllendes. Also auch hier wieder ein Widerspruch. Von manchen wird das Mütterliche in der Kunst entdeckt, von anderen werden Frauen (nach Kristeva) als "Spezialistinnen des Unbewussten" bezeichnet. Es werden biologische Analogien herausgestellt, Analogien z.B. zwischen dem Schreiben von Frauen und ihrer Biologie. Daneben gibt es eine ganze Reihe von Entwürfen im Hinblick auf die sogenannte "neue Spiritualität" von Frauen.

Das Problem bei diesen Wesensbestimmungen ist, daß einerseits - wie Sie bereits an den wenigen hier zitierten Zuschreibungen sehen können - völlig Widersprüchliches herausgefunden wird und daß andererseits ganz gefährliche Klischees, die wir schon zu lange kennen und gegen die wir uns andernorts kräftig wehren, verfestigt werden, anstatt Klischees grundsätzlich aufzulösen. Gegen das Klischee des Naturhaften zum Beispiel, das wir häufig in Aussagen über die Kunst von Frauen wiederfinden, haben sich Künstlerinnen immer wieder aufgelehnt. Wir werden

vor eine ganze Menge von Problemen gestellt, wenn wir die Wesensfrage in dieser Form stellen. Es wird eine Vorstellung von Frauenkunst erzeugt, die viele Künstlerinnen, die sagen, wir sind zwar Frauen, aber wir passen nicht in diese Schablonen, ärgert und auch ausschließt. Entsprechende Konzepte von "Frauenkunst" können gelegentlich zur Ghettoisierung beitragen, indem zum Beispiel Ausstellungen veranstaltet werden, in denen Kunst von Frauen so ausgewählt wird, daß sie den Stereotypen entspricht, indem manche Verlage Reihen von "Frauenliteratur" herausgeben, parallel zu den "normalen", "gemischten" Reihen, die ebenfalls Literatur von Frauen enthalten, dann aber von solchen, die sich in die verfestigten Vorstellungen von "Frauenkunst" nicht einordnen lassen. Was sind die Ausgrenzungskriterien? Die genannten Klischees schaffen neue Festlegungen, schaffen auch Ängste bei denjenigen, die von anderen als typisch weibliche Künstlerinnen bezeichnet werden, die sich selbst aber durch die Klischees allzusehr eingeengt fühlen. Sie schaffen künstlerische Abgrenzungen, die sicher nicht nötig sind.

Im Gegensatz zu diesen Versuchen, das Weibliche ontologisch zu bestimmen, gibt es eine Reihe von Ansätzen, in denen erkannt wird, daß das, was wir in der Kunst von Frauen vorfinden, niemals das wesentlich Weibliche sein kann, sondern immer das Produkt von historisch präzisierbaren kulturellen Vorstellungen. Zudem beinhaltet das in der Kunst Dargestellte weniger Ausdrucksformen isolierter Weiblichkeit oder Männlichkeit, sondern geschlechtliche Differenz, bzw. die jeweils historisch definierte Geschlechtsdifferenzierung. Ein weiterer Grund dafür, daß man vorsichtiger mit diesen Fragen umgehen müßte, hängt damit zusammen, daß alle Kulturäußerungen von Frauen (also Kunst im weiteren Sinn, vom Schreiben über das Filmen bis hin zur Architektur) immer gleichzeitig von der Teilnahme am Patriarchat und dem Ausschluss vom Patriarchat geprägt sind. Was wir entdecken können, sind Versuche, dieses Spannungsverhältnis in irgendeiner Weise einzubringen. Kunst von Frauen kann demnach nicht so untersucht werden, als ob sie immer Abbild von Weiblichkeit wäre, sondern es müßte vielmehr darum gehen, die

historisch-konstruierte Differenz von Geschlechtsmerkmalen und ihr Spannungsverhältnis im einzelnen Werk zu untersuchen: Wie weit paßt sich die einzelne Künstlerin an die allgemeinen Geschlechtsnormen an? Wie weit übernimmt sie Ausdrucksformen aus strategischen Gründen? Wo ist sie ausgeschlossen? Wo geht sie andere Wege? Auch die "anderen Wege" sind jeweils nur in Relation zu den anerkannten und zu den dominanten, auch patriarchalischen, zu setzen. Eine der Möglichkeiten, mit Fragen zur weiblichen Ästhetik umzugehen, verläuft also über die strenge Historisierung der Perspektive.

Im Zusammenhang mit der angesprochenen Suche nach dem wesentlich Weiblichen möchte ich noch auf das Problem der Utopiebildung zu sprechen kommen, das auch im Hinblick auf die Rezeption von Christa Wolf interessant ist. Durch die Festlegung auf bestimmte Wesensmerkmale des Weiblichen können Frauen Trägerinnen von Utopien werden, die ihnen eine riesige Verantwortung aufbürden. So haben viele Männer und Frauen heute erkannt, wie weit der Planet verwirtschaftet und ökologisch am Rande ist, wie weit aggressiv bis in den Weltraum hinein aufgerüstet ist und wie weit Ganzheitlichkeit, Verantwortung für das Lebendige, Friedfertigkeit und so weiter als bestimmende gesellschaftliche und kulturelle Kräfte abhanden gekommen sind. Frauen sollen diese Eigenschaften nun wieder in die Kultur einbringen, das Verdrängte aktiv werden lassen.

Wenn wir daran denken, daß Frauen angefangen haben, endlich Subjekt zu werden in der Kunst und im öffentlichen Leben, den Status als Objekt und als Vermittlerin zurückzuweisen, dann drängt sich die Frage auf, WESSEN Sehnsucht es ist, die mit solchen Utopien ausgedrückt wird. Ist es so, daß wieder von der Ratio ausgegangen wird und das Gefühl, das die Frauen einbringen sollen, ergänzend hinzugefügt wird, daß der Geist durch die Natur vervollständigt wird? Die üblichen Wertehierarchien bleiben bei solchen Komplettierungswünschen weiterhin bestehen. Die Eigenschaften, die hier angesprochen sind, haben Frauen jahrhundertlang exterritorial verwaltet: unter einem

negativen Vorzeichen. Das Naturhafte, das Umsorgende, der Sinn fürs Lebendige, die Friedfertigkeit sind Werte, die Frauen zugeschrieben wurden und jetzt in einem veränderten Bewußtsein unbewertet werden. Natürlich sind das alles wichtige kulturelle Werte, aber Frauen müssen erst einmal den Raum haben, sich mit diesen Zuschreibungen auseinanderzusetzen. Wenn wir zu Trägerinnen solcher Utopien gemacht werden - und uns häufig genug selbst dazu machen -, werden wir davon abgehalten, uns mit dem Patriarchat in uns auseinanderzusetzen; wenn wir grundsätzliche Friedfertigkeit vertreten sollen, kommen wir nicht dazu, die eigenen Aggressionen zu verarbeiten; wenn Frauen auf das Gefühlshafte festgelegt werden, werden sie daran gehindert, sich Rationalität anzueignen und so weiter.

Vom utopischen Feminismus Marcuses über den Ökofeminismus bis zum feministischen Pazifismus finden wir ein gefährlich schönes Bild von Weiblichkeit, das die tatsächlichen Probleme eher verschleierte. Werden reale Frauen nicht durch solche Utopien a) von vornherein überfordert und b) wieder einmal durch ein verführerisches Bild auf Distanz gehalten? Ist dabei nicht eine Tendenz erkennbar, sich, wie Christa Wolf sagt, "die Wirklichkeit vom Hals zu halten"? Sie sehen, daß hier mehr Fragen auftauchen, als Antworten gegeben werden können. In der zeitgenössischen Kunst von Frauen findet sich beides, die Übernahme wie auch die Zurückweisung solcher utopischer Konzepte von Weiblichkeit.

Derartige, von den Bedürfnissen realer Frauen abstrahierende Utopien können nur im Umkreis normativer Definitionen von Weiblichkeit entstehen. Es wäre sehr viel wichtiger, nach den Strategien der Bewältigung einer komplexen gesellschaftlichen und kulturellen Situation in Werk von Künstlerinnen zu fragen. Also zum Beispiel: "Was finden wir in einem Werk als Auseinandersetzung mit einer Kultur, in der Werte so gestaltet sind, daß das, was die Frauen vertreten, hierarchisch niedriger steht? Welche Arbeits- und Lebensbedingungen haben Künstlerinnen? Wie kommen sie damit zurecht, daß sehr häufig die Frauenrolle

und die Rolle als Künstlerin im Widerspruch miteinander stehen? Dies bezieht sich sowohl auf die aktuelle Lebenssituation, also darauf, ob Frauen schreiben, filmen, malen und gleichzeitig Kinder haben können als auch darauf, daß Künstler-sein immer noch dominant männlich definiert wird. Wie gehen Schriftstellerinnen, Malerinnen, Filmemacherinnen mit ihrem künstlerischen Material um, wie mit der - meist männlich geprägten - Tradition, wie mit den Institutionen, die Kunst vermarkten? Dies sind alles Fragen, die durch vorschnell getroffene theoretische Entscheidungen zur weiblichen Ästhetik allzu leicht eingeschränkt werden könnten. Im folgenden möchte ich von der Praxis der Kunst ausgehen und auf theoretische Konzepte nur gelegentlich anspielen. Der Begriff Ästhetik beinhaltet ja beides, die Kunstausübung als auch die Reflexion und Theorie über die Kunstpraxis. Es liegt mir daran, auf die Vielfalt von Strategien des Umgangs mit den oben angeschnittenen Problemen hinzuweisen, um einer Einengung auf stereotype Vorstellungen von weiblicher Ästhetik entgegenzutreten. Das Herausarbeiten einer solchen Vielfalt erscheint mir auch deshalb wichtig, weil wir uns im Verlauf dieser Tagung mit einer einzigen Autorin beschäftigen, die selbst einen ganz spezifischen Weg geht (und auch nur einen Weg wählen kann), um mit den kulturellen Spannungen umzugehen. Dem möchte ich eine Fülle von weiteren Möglichkeiten der Auseinandersetzung an die Seite stellen, um die Perspektive erst weit zu öffnen, damit sie dann im Verlauf der Tagung auf die eine Autorin hin verengt werden kann. Zur Illustration werde ich Dias von Werken zeitgenössischer Künstlerinnen aus dem Bereich der bildenden Kunst vorführen aus dem einfachen Grund, daß wir damit gemeinsames Anschauungsmaterial haben im Gegensatz zu Texten, die vielleicht manche von Ihnen nicht gelesen haben könnten.

Bevor ich die Dias vorführe, einige Bemerkungen zu Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst von Frauen, die sich als Antworten auf die vielfältigen Herausforderungen herausstellen lassen. Ich bezeichne sie bewusst als Strategien, weil ich in diesem Zusammenhang das Kunstwerk vor allem in seinem dialogischen

Verhältnis zu einer bestimmten kulturellen Situation betrachten möchte.

Eine deutlich erkennbare Strategie ist die direkte Auseinandersetzung, die offensive Anklage und Kritik an Unterdrückung. Wir finden sie in Formen des kritischen Realismus in allen Medien der Kunst, in spektakulären Aktionen und Performances, in sozialkritischen feministischen Filmen. Solche Formen des feministischen Aktionismus in der Kunst sind Ihnen sicher allen bekannt.

Eine weitere Strategie ist die bewußte Einführung von Materialien, von Schreibweisen und Inhalten, die dem alltäglichen Lebens- und Erfahrungsbereich von Frauen entsprechen. Es gibt dafür bereits eine Reihe von historischen Beispielen. Denken Sie etwa an die Romane von Jane Austen. Sie spielen vorwiegend im Wohnzimmer, im Salon, werden als "drawing room novels" bezeichnet. Ihre künstlerische Qualität dürfte unbestritten sein, jedoch gibt es eine unendlich lange Reihe von literaturkritischen Aussagen darüber, wie stilistisch ausgefeilt diese Texte sind, wie wohlorganisiert ihre Geschichten, aber - und das ist die typische wiederkehrende herablassende Einschränkung - sie spielen nur in der kleinen Welt der Frauen. Dieses uralte Verdikt der Literaturkritik hat sich bis heute erhalten und taucht noch in der Auseinandersetzung um Virginia Woolfs Romane auf. Heute haben Künstlerinnen angefangen, Elemente ihres Erfahrungsbereichs offensiv einzusetzen. Sie stellen Haushaltsmaterialien zu Collagen und Arrangements zusammen, benutzen Töpfe, Schüsseln, Windeln, Waschmaschinen in Performances und Installationen. Das Weben, Spinnen, Stricken, die dekorativen Künste, das Kunstgewerbe werden auf eine Weise von Frauen unbewertet, daß sie auf alle Fälle beachtet werden müssen. Im Schreiben werden Formen aus dem Bereich der weiblichen Sozialisation, wie Briefe, Tagebücher etc. sehr viel häufiger verwendet. Was eingeführt wird, ist zum Beispiel auch der Gesprächston des Klatsches; der "Küchentischdiskurs" ist literaturfähig geworden. Frauen bekennen sich dazu, lieber "mit Wolle statt mit Marmor" zu

arbeiten. Gerade hier werden wir vor ein Dilemma gestellt, es wird ein Bereich angesprochen, in dem gegenwärtig eine besondere Sensibilisierung besteht. Viele Frauen sagen mit Recht: Wir wollen diese Materialien und Ausdrucksformen umbewerten, die wunderschönen Wandteppiche, die von Nonnen bestickt wurden, das Weben, das Stricken, die "quilts" der Amerikanerinnen, alles das ist genauso kunstvoll wie die zu Unrecht höher bewerteten Formen und Materialien, die von Männern bevorzugt wurden. Andere dagegen betonen, daß dieser Erfahrungsbereich ein sozial zugewiesener ist, aus dem Frauen herausstreben, daß die Küche, daß der Platz, an dem gestickt wurde, daß das Wohnzimmer, wo die feinen Gespräche stattfanden, eine erzwungene Einschränkung darstellten. Warum sollten sich Künstlerinnen durch diese Materialien weiter einengen, warum sollten sie nicht, um bei dem Bild zu bleiben, endlich "Marmor statt Wolle" benutzen?

Ich glaube, wir müssen hier unterschiedliche Sensibilisierungen berücksichtigen und trotzdem den politischen Impetus der einen und der anderen Richtung respektieren. Ein Teil meiner Erziehung lag zum Beispiel viel zu lange Jahre, vom Kindergarten bis zum Abitur, in den Händen katholischer Nonnen, wo mir Handarbeiten als Ausdruck genuiner Weiblichkeit in allen Formen beigebracht wurde. Das Hohlraumstück wurde in meinen Händen immer schwärzer... Es ist wohl verständlich, daß ich Schwierigkeiten habe, diese Ausdrucksformen ins Positive umzubewerten, und es gibt viele, die ähnlich reagieren. Gleichzeitig ist es jedoch wichtig, die Leistung derjenigen anzuerkennen, die darauf insistieren, daß diese kreativen angelernten Ressourcen von Frauen eine entsprechende Bewertung erfahren. Es ist ein Bereich, über den Frauen allein Bescheid wissen, wo sie Fertigkeiten in mühsamer Kleinarbeit erworben haben. Die hitzige Diskussion, die über solche Fragen geführt wird, zeigt deutlich, daß wir es hier mit einem gesellschaftlichen Konfliktfeld zu tun haben und daß es falsch wäre, diese Fragen frühzeitig harmonisierend zu lösen. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Christa Wolf eine präzise und hochgestochene Rhetorik in ihrem literarischen Text *Kassandra*

verwendet hat (was allerdings eine Abweichung gegenüber dem mündlichen Diskurs angeglichenen Literaturstil zeitgenössischer Romane bedeutet), daß sie dagegen in ihrem wissenschaftlichen Essay, in den Vorlesungen, Tagebuch und Brief als Formen benutzt, was als eine empfindliche Normabweichung gegenüber den rigiden Normen des wissenschaftlichen Diskurses betrachtet werden kann.

Eine weitere Tendenz ist die Einführung des weiblichen Körpers und der weiblichen Sexualität in die Kunst. Sie werden sagen, der weibliche Körper sei im Aktbild und auch sonst in den Künsten immer schon vertreten. Was eingeführt wird, sind bisher nicht berücksichtigte Aspekte des weiblichen Körpers und diese zudem in veränderter Perspektive. Vor allem die Wiener Aktionskünstlerinnen vergossen literarische Menstruationsblut in ihren Performances, und die Amerikanerinnen, nicht nur im Kreis von Judy Chicago, schufen viele Klitorisbilder. Es ist dabei wichtig zu sehen, daß nicht Abbilder des weiblichen Körpers geschaffen wurden, sondern daß der Körper und seine Sprache offensiv als ein Instrument des Ausdrucks eingesetzt wurde. Auf die Literatur bezogen haben französische Feministinnen einen speziellen Ausdruck dafür geschaffen: "den Körper schreiben". Damit ist das fließende Schreiben gemeint, das Schreiben, das auf Lust und das Unbewusste zielt und damit das authentische Weibliche produzieren will.

Auch hier werden wir vor eine Menge von Problemen gestellt. Ich greife eines davon heraus: Ist denn, wie viele Frauen meinen, der Körper eine nicht kolonialisierte Sphäre, die in die Kunst eingeführt werden kann als ein Bereich, der patriarchalische symbolische Codierungen ausschließt? Ist nicht sogar Sexualität immer auch kulturell vorgeprägt? Wenn wir an die Moden denken, wie wir einmal füllig aussehen, einmal schlank, einmal mit breiten, dann wieder mit schmalen Schultern, und darüber hinaus auf andere Kulturen blicken, dann fällt es nicht schwer zu erkennen, daß wir es immer mit kulturell bereits vorgeformten Prozessen zu tun haben werden.

Wieder eine andere Strategie ist die der Aneignung von Techniken und Materialien, die bisher vorwiegend von Männern benutzt wurden. Vielen von Ihnen wird die von bestimmten Gruppierungen der Frauenbewegung geführte Rationalitätskritik bekannt sein, nach der das logische Denken etwas sei, was ausschließlich dem männlichen Lebensbereich zugehöre und was aus diesem Grund nicht von Frauen benutzt werden solle. Christa Wolf wendet sich mit Heftigkeit gegen eine solche Position. In der Malerei haben Künstlerinnen aus diesem Grund lange Zeit die klassischen Techniken, wie das Malen in Öl, nicht mehr angewendet, vor allem diejenigen Frauen, denen es auf die Erforschung von Weiblichkeit ankam. Heute beginnen viele damit, diese klassischen Techniken zurückzuerobieren, in Öl zu malen, über die kleinen Formen hinauszugehen. Die Techniken selbst werden nicht mehr als Problem gesehen, sondern die Frage ist vielmehr: Wie instrumentalisieren wir diese Techniken? Zu welchen Zwecken benutzen wir sie? Es sind gegenwärtig viele Aneignungsprozesse im Gang, die wir aber nur dann erkennen, wenn wir für diese Fragestellungen sensibilisiert sind.

Lassen Sie mich an dieser Stelle zu einem kleinen Exkurs ausweichen und betonen, daß unsere Auseinandersetzung mit Kunst immer ein zweiseitiger Prozeß ist. Es wirkt nicht nur das, was die Kunst uns anbietet, sondern auch das, was wir suchen. Wir können nur Antworten bekommen auf Fragen, die wir selbst stellen aufgrund von Sensibilisierungen, die bereits vorhanden sind. Einerseits werden wir von der Kunst angeregt und herausgefordert, andererseits wird durch die öffentliche Diskussion und durch den Stand der Theorie unsere Wahrnehmung beeinflusst und unsere Suche mit gesteuert. Auf den eben genannten Aspekt der Aneignung von vorher für Frauen negativ besetzten Formen achten wir erst, seit die entsprechenden Fragen verschärft ins Blickfeld gerückt sind, denn zu Beginn der feministischen Diskussion um Kunst lag das Verdikt der bloßen Anpassung an eine männliche Tradition zu nahe. Der Bildungsroman ist zum Beispiel eine der großen literarischen Formen, die eine Domäne der Männer waren und die zunehmend von Schriftstellerinnen be-

nützt werden. Das große Ölbild, der abendfüllende Spielfilm, die Auseinandersetzung mit Zeichensystemen und umfassenden Strukturen, die vom Raum Besitz ergreifende Installation, das sind alles Tendenzen, die wir aus dieser Perspektive betrachten können.

Eine sehr deutlich hervortretende Strategie ist die der Archäologie von weiblichen Traditionslinien in der Kunst. Die Spurensuche bezieht sich dabei auf die verborgene Geschichte der Kunst von Frauen in den vergangenen Jahrhunderten und davor zurückreichend auf prähistorische Zeiten. Es gibt eine intensive Beschäftigung mit dem Mythos, eine differenzierte Matriarchatsdiskussion und ein neues Interesse für das Märchen, für seine durch Frauen generationenlang weitergereichte Tradition und seine archetypischen weiblichen Figuren. Über Verbindungslinien zwischen Schriftstellerinnen und ihren Vorgängerinnen muß noch viel geforscht werden. Kunstkritik und die Praxis arbeiten hier Hand in Hand, die einen mit einer Aufarbeitung der Geschichte und der Bedingungen weiblicher Kunstproduktion, die anderen mit einem Neu- und Umschreiben von Mythen und Märchen, mit Neu-Inszenierungen matriarchalischer Kunst oder mit dem zitiierenden Wiederaufgreifen weiblicher Tradition.

Die Strategie der radikalen Subjektivität ist eine verhältnismäßig neue. Eine eben zuendegegangene Ausstellung zeitgenössischer Kunst von Frauen in Wien trug den bezeichnenden Titel "Kunst mit Eigen-Sinn". Dabei ging es nicht mehr in erster Linie um den Ausdruck von Weiblichkeit in der Kunst oder um die Beschäftigung mit spezifisch weiblichen Themen, sondern um radikalen Selbstausdruck. Was sichtbar wird, ist das Vertrauen darauf, daß dabei Dinge zum Vorschein kommen, die noch nie zugelassen worden sind, daß, wenn die Kontrollmechanismen wegfallen (auch diejenigen, die eine explizit feministische Position mit sich bringt), etwas ausgedrückt werden kann, was nicht mehr durch die Geschlechterpolarität beeinflusst ist. Daß dabei auch kulturell bereits vorgeprägte Inhalte und Formen auftauchen, ist selbstverständlich. Die französischen Theoreti-

kerinnen haben viel zu dieser Entwicklung beigetragen, was ich hier nicht differenzierter ausführen kann. Es geht darum, auch prä-ödpale Inhalte einzubringen, also aus einer Entwicklungsstufe, die noch nicht von Geschlechtsdifferenzierung weiß, um damit unter anderem festgefahrene Ordnungen zu sprengen und Möglichkeiten jenseits der Polarisierung männlich versus weiblich künstlerisch zu erforschen.

Mitte der siebziger Jahre hat Lucy Lippard, die bekannte amerikanische Kunstkritikerin, noch gesagt, Kunst von Frauen hätte keinen Sinn, wenn sie nicht sofort als geschlechtsspezifisch erkannt werden könne, auch bei unsignierten Werken. Diese offensive Einstellung war zu dem historischen Zeitpunkt wichtig, und wir finden sie heute noch in vielen Gruppierungen. Die Vorstellung einer Kunst mit "Eigen-Sinn" versucht Schritte in Richtung einer Ästhetik, die nicht unbedingt mit dem Etikett "weiblich" versehen werden kann, jedoch auch nicht im Widerspruch zu diesem steht.

Eng damit hängt die letzte Strategie zusammen, die ich nennen möchte (die Liste könnte allerdings weiter fortgeführt werden). Sie geht von der Einsicht aus, daß Frauen traditionell an der dominanten Kultur nicht teilhaben, eine marginale Position einnehmen. Über diese Stellung wird nun nicht mehr lamentiert, sondern sie wird als eine privilegierte betrachtet, als Position der "Fremden", die aktiv übernommen und von der aus eine grundsätzliche Kulturkritik unternommen werden kann. In der Kunst- und Literaturwissenschaft wie auch in der Religionswissenschaft gibt es entsprechende Ansätze, die eigenwillig und wirkungsvoll sind. Viele Künstlerinnen, die von solchen Überlegungen ausgehen, suchen bewußt nicht mehr die Anerkennung im offiziellen Kunstmarkt. Während die Außenseiterposition immer schon ein Merkmal von Künstlertum darstellen kann, erscheint mir hier der kreative Impuls, der davon auf die Wissenschaften ausgehen kann, weitaus größer. Auch hier ist etwas im Entstehen, was jenseits vorgeprägter Geschlechtsdifferenzierung angesiedelt ist.

Viele der Tendenzen, von denen ich gesprochen habe, sind in den Werken zeitgenössischer Künstlerinnen, von denen ich jetzt Dias zeigen werde, wirksam. Anna Blume: 4 Dias aus der Serie "Monogamie" (1981-82); 2 Dias aus einer Serie über Fruchtbarkeitsymbolik (1982) Anna Blumes Federzeichnungen (von denen ich heute keine mitgebracht habe) erforschen bis ins minutiöse Detail Frauen, deren Erscheinung vom Patriarchat gezeichnet ist. Übergewichtige resignierte Frauen ohne äußerliche Attraktivität. Die Bilder werden niemals zu Karikaturen, sondern Solidarität und Empathie bleiben als Motivation ihres Schaffens erkennbar. In der Fotoserie "Monogamie", die sie zusammen mit ihrem Mann Bernhard Blume geschaffen hat, wird ein extrem parodistisches Fototheater präsentiert. Es werden Riten sonntäglicher Befreiung vorgeführt, ein Ausflug zum Schloß oder in den deutschen Wald ... In diesem Dia "Waldeslust" schwenkt der Ehemann die Handtasche seiner Frau, ein Relikt von Zärtlichkeit in dieser erstarrten Situation gegenseitiger monogamer Sklaverei. Wie sehr die Satire sitzt, habe ich erst kürzlich gemerkt, als ich diese Dias in London vorführte und dieses Detail als kulturspezifisches deutsches Merkmal erklären mußte. (Zwischenbemerkung aus dem Publikum: eine amerikanische Kollegin, die sagt, in den USA wäre eine solche Geste auch nicht möglich.) Hier ein Bild der Hausfrau mit Doppelkinn und groß geblühtem Kleid, die stolz vor dem geklinkerten Eigenheim posiert ... Aber es ist nicht nur beißender satirischer Realismus, sondern die Bilderserien driften zusehends auf eine absurde Lächerlichkeit zu, wie dieses Bild mit den Kartoffeln... ein Wiederaufgreifen der Dada-Tradition. - Jetzt zwei Bilder aus der Serie über Fruchtbarkeitsymbole, aber aus der Sicht von Männern. Sie sehen, Anna Blume mißtraut mystifizierender Symbolik und Utopien. Dieses Bild läßt nicht etwa aus Versehen den Kopf der Frau weg ... Das nächste trägt den Titel "Können Frauen denken?" Anna Blume spart die Frage nach essentieller Weiblichkeit ganz entschieden aus, wendet sich stattdessen mit Trauer, Empathie, bissigen Spott, Lachen den vorfindbaren Erscheinungsformen und Deutungen zu.

Maria Yabder: 5 Bilder aus den Serien "Das Geheimnis des Künst-

lerischen Schaffens" und "The Silent Language of the Red Indians" (1982)

In der ersten Serie benützt eine weibliche Figur eine Zeichensprache, eine Signalsprache für Schiffe. Sie zieht hinaus in die Welt, auf einen verschneiten Berg, um mit der Welt zu kommunizieren. Niemand nimmt Notiz von ihr, auch der Hund, der sie begleitet, bleibt unbeteiligt ... Sie sehen hier die Anordnung der Bilder. In der zweiten Serie ist es ein Mann, der hinauszieht, um mit Hilfe einer indianischen Zeichensprache Kontakt aufzunehmen sowohl in einer Stadtlandschaft und in der Natur. Es mislingt ihm ebenfalls; nur sieht er sehr viel lächerlicher aus als die Frau, der noch eine heroische, aber verzweifelte Gestik zu eigen ist ... Hier wieder die Gesamtanordnung. Eine ironische Inszenierung des Gestus der Aneignung von Welt, die zudem geschlechtsspezifisch differenziert wird.

Christa Näher: 4 Dias von Bildern ohne Titel aus den Jahren 1984/85 (Dispersion oder 01 auf Leinwand)

Ihre jüngsten Bilder beschäftigen sich mit dem Unheimlichen, mit tierähnlichen, bedrohlichen Wesen, deren Umriss und Hintergrund bewusst unklar bleiben. Sie scheinen aufgrund dieser Uneindeutigkeit und Kontextlosigkeit aus dem Unbewussten aufzutauchen ... In diesem Bild links oben zwei glühend rote Augen und rechts ein weiterer schemenhafter Umriss ... Gemeinsam mit anderen - männlichen und weiblichen - Künstlern erforscht Christa Näher das Thema, wohin das Konzept der Aufklärung geführt hat und auf welche Weise das Bedrohliche immer wieder aufscheint. Die Bilder sind auf große Leinwände gemalt und in düsteren Farben gehalten ... Bei diesem Bild ist es schwer zu entscheiden, ob es sich um einen aufgerissenen Rachen handelt oder um einen Tierkopf ... wie ein Vexierbild, das sich als Projektionsfläche unserer eigenen Ängste einsetzen lässt.

Ulrike Rosenbach: Bilder von zwei Performances (1977)

Während wir bei Christa Näher Fragen zur "weiblichen Ästhetik" nicht mehr in der konventionellen Form angehen können, lässt sich Ulrike Rosenbach in die Gruppe der explizit feministischen Künstlerinnen einordnen. 1976 gründete sie die "Schule für kreativen Feminismus". ihre Performances sind international bekannt

und werden vor allem in den USA aufgrund ihrer Präzision und Eindringlichkeit gelobt. Ich habe hier sehr typische Fotos von zwei Performances aus dem Jahr 1977 gewählt. Das erste ist eine Rauminstallation auf der Dokumenta, die Sie vielleicht gesehen haben. Es trägt den Titel "Kingkong". Zentral im Raum ein überdimensionales Foto vom Herkulesdenkmal irgendwo in Kassel (Gelächter im Publikum) und an den Wänden Material, das die Verherrlichung von Herkules/Herakles im Kult, im Mythos, in Denkmälern und Festen zeigt, als Personifikation von männlicher Stärke, Kühnheit, Muskelkraft, Heldentum etc. Der große Kasse-ler Herkules hat ein Videogerät im Arm, auf dem pausenlos ein Band mit dem Gesicht einer Frau abspielt, die um Atem ringend "Frau-Frau-Frau" flüstert. Atemlosigkeit angesichts dieses brillanten Modells an männlichen "Tugenden". Dies ist eines der Beispiele für offensiv-kritisch vorgehende Performances, von denen es um die Zeit viele gab. Die nächste Performance trägt den Titel "Zehntausend Jahre habe ich geschlafen". Im Mittelpunkt ein Kreis aus Salz von 6 Metern Durchmesser, in der Mitte ein kleinerer Kreis aus Moos. Darauf liegt eine weiß gekleidete Frauengestalt, eingespannt in einen Bogen wie ein Pfeil, der im nächsten Moment abgeschossen wird. Sie liegt da drei Stunden lang; während dieser Zeit kreist eine Videokamera herum und hält fest. Nach drei Stunden erhebt sich die Frauengestalt steif, unterbindet die Stromzufuhr der Videokamera und schreibt in das Salz: "Zehntausend Jahre habe ich geschlafen, und jetzt bin ich aufgewacht". Die Performance inszeniert einen schmerzhaften symbolischen Prozess, konkret allerdings für die Zuschauer, die die ganze Zeit da sitzen müssen. Wieder eine typische Arbeit aus dieser Zeit.

Gisela Breitling: "Der Riß" (1984), "Rathseba" (1978), "In einem imaginären Museum"

Gisela Breitling lebt in Berlin, arbeitet hauptsächlich in Öl und setzt sich in ihren theoretischen Schriften für die Verwendung und Rückeroberung klassischer Techniken in der Malerei von Frauen ein. Sie bevorzugt eine große Leinwand. In ihren

Bildern zitiert sie die Gemälde bekannter Maler, so zum Beispiel in "Nachdenken über Jan van Eyck", in dem einem berühmten Bild von Jan van Eyck der Hut entnommen und einer traurigen Frauengestalt aufgesetzt wird. Ihre Bilder verbreiten eine Aura von Traurigkeit und Nachdenklichkeit über das Verhältnis zur männlichen Tradition, die eben mit Hilfe von Bildzitate hereingenommen wird und durch zurückhaltende Farben gebrochen wird. Gleichzeitig findet sich als Form der Aneignung der Zugriff auf die große Landschaft ... wie hier in "Bethseba" ... Im nächsten Bild die Fremdheit des weiblichen Körpers in "einem imaginären Museum".

Barbara Hamann: "Conversation Pieces" (1983) und "Feld" (1981)

Barbara Hamann ist eine Video-Künstlerin. Ihre Arbeiten beschäftigen sich mit körperlichen Details und Objekten, die scheinbar nicht dazu passen. Hier ein Dia aus "Conversation Pieces", ein Mund und eine Zunge, und was ist der Gegenstand? (... aus dem Publikum: "Eis" ...) Die Video-Performance wurde 1983 gedreht und dauert 10 Minuten. Das Objekt enthüllt sich nur ganz langsam. Sie können sich vorstellen, wie hier Spannung aufgebaut wird. Zum Schluss enthüllt sich die Weltkugel unter der Zunge, die den weißen Staub, der wie Puderzucker aussieht, ableckt. Barbara Hamann sagt zu diesen Videos, es sei ihr wichtig, "so viel wie möglich von der Welt zu eigen machen", und zwar mit der eigenen Sinnlichkeit. Die nächsten Dias stammen von einem Band, das 18 Minuten dauert, mit dem Titel "Feld". 1981 gedreht. Eine spitze scharfe Gabel kratzt über ein weißes pulsierendes Feld und enthüllt langsam (... zwei weitere Dias ...) eine weibliche Brustwarze. Spannung und Erregung, aber nicht im pornographischen Sinn, werden hier aufgebaut und thematisiert. Das fragmentierte Körperdetail und der Vorgang des Ent-deckens werden intensiv miterlebt. Sie lassen deutlich Bezüge zu den Theorien der französischen Feministinnen erkennen.

Annalies Klopheus: Drei Werke mit dem Titel "Mensch-Weg" (1984 und 1985)

Annalies Klopheus hat sich mit unbeirrbarer Energie und Durch-

setzungskraft viele Jahre hindurch mit dem Thema "Mensch-Weg" befaßt, wovon ich Ihnen einige Beispiele zeige. "Der Zündstoff ist der Mensch", schreibt sie und malt Bilder, in denen Photographien von ihr integriert sind, auf denen ihre Stirn "wie ein Kainszeichen" das Wort "Mensch" eingeschrieben trägt. Sie hat solche Bilder lange vor der Zeit geschaffen, in der Frauen theoretisch bewußt wurde, daß dieser Gestus, als das allgemeine Subjekt "Mensch" aufzutreten, die Geschichte hindurch ein männlicher gewesen ist. Auch in dieser Hinsicht stellen ihre Bilder, ihre Zyklen aus Bildcollagen und Gedichten und ihre Rauminstallationen, die um diese Themen "Mensch" und "Weg" kreisen, eine Grenzüberschreitung dar. Sehr konsequent und mutig, da sie streng auf Gefälligkeit verzichtet, die von Künstlerinnen immer noch in erster Linie gefordert wird.

Eva-Maria Schön: 2 Dias ohne Titel (1979): "Rollen, beidseitig bemalt" (1981)

Eva-Maria Schön setzt Farbe in Durchgänge und Passagen, malt auf Fußböden in großen Räumen, nennt das Ergebnis dann "Farbige Löcher und Risse" und verweist damit auf die Tätigkeiten von Frauen im dekorativen Bereich, in einem Stadium, bevor sie als Subjekte in die Kunst eintraten. Auf die Rückbesinnung auf Tätigkeiten im vorästhetischen Bereich habe ich bereits verwiesen. Das nächste Bild zeigt große Bahnen Papier mit einem abstrakten Muster aus farbigen Pinselstrichen, die wie Wäse auf einer Leine aufgehängt sind, ein ironischer Verweis auf nicht "kunstfähige" Tätigkeiten.

Ich hoffe, Sie sehen, wie wichtig es sein kann, viele verschiedene Werke von Künstlerinnen nebeneinander zu betrachten. Wir lernen durch diesen hergestellten Zusammenhang ganz neue Dinge kennen, auf die wir in einem "normalen" Museum nicht können, weil dort die Werke von Frauen - wenn überhaupt - nur vereinzelt und voneinander isoliert auftauchen. Einige wenige große Ausstellungen der Kunst von Frauen haben erste Überblicke angeboten, und bei einigen wurde auch deutlich, daß es sehr viel

wichtiger ist, möglichst die ganze Variationsbreite vorzustellen und sich nicht auf ausgewählte Aspekte, die im Rahmen der Diskussion um "weibliche Ästhetik" auftauchen, einzuschränken. Es ist bereits ein dezidiert politischer Akt, Kunst von Frauen im Kontext weiterer Kunst von Frauen vorzustellen.

Gretel Haas-Gerber: "Küche" aus der Serie "Isolation" (1978)

Gretel Haas-Gerber ist 1903 geboren. Ihre Werke wurden 1933 als "entartet" aus den Galerien entfernt. Es handelte sich vorwiegend um realistische Abbildungen bäuerlicher Frauen, die müde von der Feldarbeit heimkehren. Das paßte nicht zu dem vorgeschriebenen affirmativen Frauenbild, der zukünftigen "Heldennutter". Erst mit 69 Jahren hat sie wieder zu malen angefangen und zwar großformatige aufwendige Bilder von Frauen in Isolation und Leid. Zum Beispiel dieses Bild hier, das die Situation von Frauen in einem Hochhaus zeigt, eine Situation, die zu Alkoholismus und Depression führen kann ... Sie sehen die Cinsanoflasche im Bild, den leeren Blick der Frau in der Wohnung darüber. Der kritische Realismus, den Gretel Haas-Gerber vertritt, ist gegenwärtig in Deutschland ziemlich verpönt, besonders in der schicken und lauten Kunstszene Düsseldorfs, der Stadt, in der die Künstlerin lebt und in der sie sich - traurige Ironie der Geschichte - wieder einmal nicht akzeptiert fühlt. Ich habe sehr viele eindrucksvolle Bilder in Frau Haas-Gerbers Atelier gesehen; sie alle thematisieren mit Ironie, Einfühlung, oft auch bitterer Anklage die Situation von Frauen. Als ich im Gespräch versuchte, vorsichtig meinen feministischen Frageansatz einzubringen, erhielt ich als Antwort auf die Frage, warum sie fast ausschließlich Frauen male: "Weil sie so viel mehr Zeit haben, Modell zu stehen." Und doch trifft sich die Aussage ihres Werks mit dem solcher Künstlerinnen, die eine bewusste feministische Intention verfolgen; die Bewußtheit der Intention ist auch nicht das einzige Kriterium für unsere Interpretation. Im Fall von Christa Wolf dagegen haben wir es mit einer Autorin zu tun, die sich explizit mit Fragen der weiblichen Ästhetik auseinandersetzt. Dazwischen gibt es viele Fälle, in denen die Grenzen fließend sind.

Angela Räderscheidt: "Die Seele der Nacht" (1984); "Von Frau zu Frau" (1982); "Der lange Marsch der Samenfüden" (1982)

Angela Räderscheidt ist eine bewusst feministische Künstlerin mit einem Hang zu provozierenden und witzigen Aktionen. "Die Seele der Nacht" ist Teil einer großen Installation, die in Florenz gezeigt wurde. Sie bestand aus ca. 30 Betten mit den unterschiedlichsten Bezügen, auf denen große zerknüllte Pergamentbahnen arrangiert waren mit Kohlezeichnungen von erotischen Szenen zwischen Frauen und Männern, Frauen und Frauen und zwischen Männern. Darunter viele Umdeutungen der Gesten klassischer Skulpturen und Malerei. "Der lange Marsch der Samenfüden" war Teil der Ausstellung "Spekulum", die anlässlich eines Wettbewerbs von Kunst von und für Frauen für eine gynäkologische Klinik entstand. Die im Hintergrund dieser Amazonendarstellung spiralförmig angeordneten Zeichen sind matriarchalische Symbole.

Marianne Eigenheer: 6 Dias aus den Serien "Bilder zur Lage" (1981/82) und "Misere des Herzens" (1984)

Die Schweizer Künstlerin Marianne Eigenheer beschäftigt sich auf eine neue Weise mit dem Figuralen. Auf diesem Bild schweben Figuren, die wie Pferde aussehen, ins Bild, so als ob sie es gleich wieder verlassen würden. Sie werfen keinen Schatten, es gibt keinen Hintergrund, keinen Kontext, aus dem sie erklärt werden könnten. Die Künstlerin sagt zu diesen Bildern, sie tauchen aus dem Unterbewußten auf, sie selbst sei gleichzeitig "Jäger und Gejagte". Diese Bilder sind auch sehr interessant im Rahmen avantgardistischer Kunstkonzepte. Sie verweisen auf die Skepsis an der abbildenden Funktion von Kunst, an der Referenz auf Wirklichkeit, aber auch an der symbolischen Funktion von bildnerischen Zeichen überhaupt ... weitere Dias ... Um solche intellektuellen und Wahrnehmungsprozesse in Gang zu bringen, arbeitet Marianne Eigenheer mit Fragmenten von Abbildung und Bezeichnung, um sie dann wieder in Frage zu stellen; diese Bilder erinnern zum Beispiel an prähistorische Höhlenmalerei, an erotische Graffiti, an Comicstrips, an Kinderzeichnungen, entziehen sich jedoch der Festlegung auf eines von diesen im Spiel der viel-

fältigen Assoziationen. Aber auch ohne diese theoretischen Dimensionen beeindruckt das Schwebende, Leichte, Rätselhafte und auch Irritierende in den Bildern.

Itzes Holz: "Ziele" (1985), 2 Dias

Die Künstlerin lebt in Kassel, einige von Ihnen werden ihre Bilder wahrscheinlich kennen. Ihre jüngsten Arbeiten sind Übermalungen von Sportfotografien, in denen sie Bewegung arretiert und wieder neu dynamisiert durch Farbe und den abstrahierenden Pinselfrich. In ganz anderer Form finden wir das Prinzip der Übermalung auch bei der nächsten Künstlerin.

Michaela Melian: 4 Dias von Übermalungen auf Landkarten, Geschenkpapier und Tapete

Übermalungen besetzen einen bereits okkupierten Raum neu. Lillian Hellman, die bekannte amerikanische Dramatikerin, spricht in *The Unfinished Woman*, einem ihrer autobiographischen Werke, vom Prinzip des Palimpsest als etwas, was wir im Werk von Frauen häufig finden können. Sie müßten sich durch Schichten vorcodierten kulturellen Materials (in bezug auf Weiblichkeit vorcodiert) hindurcharbeiten. Auf einer symbolischen Ebene heißt das auch, daß die Sprache etwa oder visuelle Zeichen, die in einer patriarchalischen Kultur bereits einseitig "besetzt" sind, trotz allem, aber mit großer Bewußtheit, benützt und "überlagert" werden müssen ... Michaela Melian bemalt alle möglichen Gegenstände, zum Beispiel auch Bettbezüge, Teppiche und ein "Triptychon auf Gartenliegen".

Ulla Horky-Haue: 4 Dias von Installationen

Die Künstlerin arbeitet mit Kokons und mumienförmigen Gebilden aus Papiermache und ihrem eigenen Körper. Auf diesen Dias ein weiblicher Körper, der sich langsam aus der Verpuppung herauschält. Erkennen Sie die Ambivalenz dieser Arrangements, nämlich daß nicht zu entscheiden ist, ob es sich bei diesen Hüllen um Schutz oder um Einengung handelt? Der Betrachter und die Betrachterin müssen mit diesem möglichen Widerspruch fertigwerden.

Rune Mields: 6 Dias aus der Serie: "Die Schönheit der Männer / Die Sehnsucht der Frauen" (1984)

Die Kölner Künstlerin Rune Mields richtet ihr ganzes Schaffen auf die bildnerische Umsetzung und Erforschung von Zeichensystemen, mathematischen, geometrischen, astronomischen, musikalischen etc. Sie ergründet Chaos und Ordnung auf bildnerische Weise. Bei dem Zyklus, aus dem ich Ihnen einige Beispiele vorstelle, befaßt sie sich zum ersten Mal mit einem Thema, das mit Geschlecht und Sinnlichkeit zu tun hat. Es ist eine Serie von parallel angelegten großformatigen Bildern in Schwarz und Weiß. Sie bestehen jeweils aus einem Textausschnitt des Hohelieds von Salomo, dem Umriss einer nackten Männergestalt (stehend, knieend, sitzend, liegend) und einem Fruchtbarkeitssymbol aus der Steinzeit. Während in der Reihe "Die Schönheit der Männer" der Umriss der Männergestalt von berühmten Bildern männlicher Maler, von Michelangelo, Ingres, Ghiberti entnommen ist, stammen diese Umrisse in der parallelen Reihe "Die Sehnsucht der Frauen" von Aktfotos, die die Künstlerin selbst gemacht hat. Dabei wird thematisiert, daß auch der Blick der Künstlerin kulturell codiert ist, denn die in den Aktbildern von den Männern eingenommenen Posen sind Nachahmungen der klassischen Posen. Dies ist nicht nur ein Spiel mit Umkehrungen - der weibliche Blick auf einen männlichen Akt anstatt umgekehrt - sondern auch ein Zusammenbringen von weit auseinanderliegenden Formen ästhetischer Umsetzungen von Sinnlichkeit zu einem neuen Ausdruck, der auf seine Weise originell ist, ohne von sich zu behaupten, "authentisch" im Sinn eines oft im feministischen Kontext auftauchenden Konzepts sein zu können. Nun noch ein letztes Beispiel:

Gabriele Schnitzbauer: Keramiken mit dem Titel: "Aufgebrochene Gehäuse" (1983)

In diesen Keramiken kommt Polarität dynamisch zum Ausdruck, eine Polarität zwischen hart und weich, zwischen Einschluss und Ausbruch, zwischen verschiedenen Formen von Kraft, ordnend oder chaotisch, zwischen innen und außen. Es werden auch Prozesse

der Umkehrung von Werten visualisiert, denn das Weiche wird über das Harte siegen, die Bewegung nach außen erscheint nicht aufhaltbar oder gar rückführbar zu sein. Nicht nur durch die Formen, sondern auch durch die Texte bekommt der Vorgang eine gesteigerte sinnliche Qualität, denn hochglänzende Glasur wird gegen raue und matte, betonähnliche Oberfläche gesetzt. Ich finde es sehr interessant, gemeinsam mit anderen zu erleben (ich habe diese Bilder kürzlich bei mehreren Gelegenheiten in London gezeigt und immer wieder ähnliche Reaktionen erfahren), wie im Kontext weiterer Kunst von Frauen diesen Keramiken eine zusätzliche geschlechtsspezifische Dimension unterlegt wird, die allerdings immer wieder durch die Abstraktheit der Objekte auf Distanz gehalten wird. Auch hier wird wieder deutlich, wie sehr das vom Kunstwerk ausgehende Angebot und die bewusste Setzung durch die Rezeption zusammenwirken.

Ich möchte diese Bilder für sich sprechen lassen. Zusammenhänge eher visualisieren als sie theoretisch zu fixieren. Sie sollen ein Plädoyer darstellen gegen so manche neuen Klischees, die im Rahmen der Diskussion um eine "weibliche Ästhetik" entstanden sind, ein Plädoyer gegen normative Festlegung und für eine historisch präzise und engagierte Analyse.

Ich danke Ihnen fürs Zuhören und Zuschauen.

Dr. Heidi G i d i o n, Göttingen

"WAS MICH TÖTET, ZU GEBÄREN ..."

Emanzipation als (tödlicher) Erkenntnisprozess -
demonstriert an Kassandra, Günderrode, Kleist

Auch ich bin dem Stichwort Kassandra nachgegangen, auch ich bitte Sie, mir auf die Reise zu folgen, auf die mich das Stichwort bei Christa Wolf, aber nicht nur bei ihr, geführt hat. Und so, wie Christa Wolf statt eines einlinigen, gegliederten Aufbaus für ihre "Vorlesungen" eine Gestalt für angemessen hält, die das Bild vom Netzwerk, vom Gewebe kennzeichnet, so möchte auch ich zwischen Haupt- und Nebensagen (Paul Klee) nicht streng unterscheiden müssen.

"Was mich tötet, zu gebären" - das ist eine Wendung, die Christa Wolf in einem Gedicht der Karoline von Günderrode fand. Sie kennzeichnet mit dieser Wendung, wie diese heute vergessene, damals allenfalls einigen Freunden als Dichterin bekannte Frau ihren eigenen Zustand im Gedicht begreift. Indem sie die Konventionen der Frauenrolle in Frage stellt - gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein noch kühneres Unternehmen als heute -, brachte sie etwas Neues hervor: Mit mutigem Sinn, mit Eigen-Sinn wollte sie ihr eigenes Leben führen - und ging an den Widerständen zugrunde. Mit 26 Jahren stieß sie sich den Dolch, den sie schon lange bei sich getragen hatte, präzise in die Stelle unter der linken Brust, die sie sich von einem Arzt hatte zeigen lassen. Christa Wolf gibt diese Informationen in ihrem großen Essay über die Günderrode, mit dem sie eine Auswahl von Texten der Dichterin einleitet ('Der Schatten eines Traumes'); in ihrem Text "Kein Ort. Nirgends" setzt sie diese Informationen voraus. Dieser Vorgriff soll meinen Titel verständlich machen. Zunächst möchte ich beschreiben, wer Kassandra für mich ist. (Und wer Kassandra für Sie ist - dem soll anschließend in den Gruppen nachgegangen werden.)

In einem zweiten Ansatz möchte ich dann nachzeichnen, wie in zwei Frauen aus anderen Darstellungen von Christa Wolf unser Thema vorgeformt erscheint. Und im dritten Teil möchte ich eine Annäherung an die Kassandra der "Vorlesungen" von Christa Wolf