

FKW // ZEITSCHRIFT FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG UND VISUELLE KULTUR

NR. 65 // DEZEMBER 2018

1968ff – KUNST, POLITIK, FEMINISMUS

FKW //

NR. 65 // DEZEMBER 2018

1968ff – KUNST, POLITIK, FEMINISMUS

003–004 // **FKW-Redaktion**

EDITORIAL

005–008 // **Anja Zimmermann**

EINLEITUNG

ARTIKEL

009–027 // **Valeria Schulte-Fischedick**

SOMETHING YOU BUMP INTO... FORMLOSIGKEIT, POST-MINIMALISMUS UND (QUEER-FEMINISTISCHE) KUNSTKRITIK VOR, UM UND NACH 1968

028–043 // **Anja Zimmermann**

GAB ES DOCH EINEN TOMATENWURF DER KUNSTHISTORIKERINNEN? DIE *KUNSTHISTORIKERINNENTAGUNGEN* (1982–2002) IN DER PERSPEKTIVE VON 1968

044–056 // **Sarah Kiani**

HOW DOES THE 1970s FEMINIST ART MATTER? RUPTURES AND CONTINUITIES BETWEEN FEMINIST ART PRACTICES OF THE 1970s AND THE 1980s IN *JEANNE DIELMAN* (CHANTAL AKERMAN), *REASSEMBLAGE* (TRINH T. MINH-HA) AND *MEASURES OF DISTANCE* (MONA HATOUM)

057–070 // **Stefanie Proksch-Weilguni**

KÖRPERKUNST BEWEGTER BILDER.

DIE FEMINISTISCHE ÄSTHETIK DER HETEROGENEN MEDIENPRAXIS BEI MARIA LASSNIG UND CAROLEE SCHNEEMANN

071–084 // **Elena Korowin**

ZWISCHEN PRAGER FRÜHLING UND DISSIDENTENTUM.

WAS MACHTEN SOWJETISCHE KÜNSTLER_INNEN DES UNDERGROUNDS?

085–099 // **Sebastian Weirauch**

„IST DAS NICHT SCHON KRIEG?“

1968 UND DER FEMINISMUS IN ELFRIEDE JELINEKS FRÜHEN ESSAYS UND IN *BUKOLIT. HÖRRÖMAN*

EDITION

100 // **Caro Suerkemper**

UNICA (2018)

101–103 // **Pia Müller-Tamm**

CARO SUERKEMPER, *UNICA*, 2018

REZENSIONEN

104–108 // **Edith Futscher**

AGATA JAKUBOWSKA/KATY DEEPWELL (HG.) (2018): *ALL-WOMEN ART SPACES IN EUROPE IN THE LONG 1970s*. LIVERPOOL, LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS

109–114 // **Andrea Hubin**

CARMEN MÖRSCH/SIGRID SCHADE/SOPHIE VÖGELE (HG.) (2018): *KUNSTVERMITTLUNG ZEIGEN / REPRESENTING ART EDUCATION. ÜBER DIE REPRÄSENTATION PÄDAGOGISCHER ARBEIT IM KUNSTFELD / ON THE REPRESENTATION OF PEDAGOGICAL WORK IN THE ART FIELD*. WIEN, ZAGLOSSUS E.U. VERLAG

115–121 // **Sarina Admaty / Julia Wolf**

MARCEL BLEULER / ANITA MOSER (HG.) (2018): *ENT/GRENZEN. KÜNSTLERISCHE UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVEN AUF GRENZRÄUME, MIGRATION UND UNGLEICHHEIT*. BIELEFELD, TRANSCRIPT VERLAG

EDITORIAL

Liebe LeserInnen,

das fünfzigjährige Jubiläum der 68erInnen-Protestbewegung ist Anlass für *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, sich mit der damals formulierten Kritik herrschender Geschlechterverhältnisse in Kunst und Politik und der Frage nach ihrer Aktualität auseinanderzusetzen. Angesichts eines verstärkten gegenwärtigen Interesses an feministischen Kunstpositionen insbesondere der 1970er Jahre fragen wir nach den spezifischen Kopplungen feministischer Ästhetik und politisch-gesellschaftlicher Protestformen und Umbrüche. Bereits 2010 hat FKW mit dem Heft „Das Private bleibt Politisch“ (Adorf/John) die Aufmerksamkeit auf ein zentrales politisches, aber auch ästhetisches Motiv des 68er-Feminismus geworfen und mit künstlerischen Positionen der Gegenwart konfrontiert. Dies wird im vorliegenden Heft aufgegriffen, indem Reformulierungen und Revisionen künstlerischer Strategien der 1960er und 70er Jahre im Kontext mit politischen und gesellschaftlichen Anliegen bis heute einen Schwerpunkt bilden.

Wir danken sehr herzlich allen Autorinnen und Autoren für Ihre Beiträge, insbesondere auch Caro Suerkemper für die Edition und Fabian Brunke von Zwo.Acht für die Gestaltung.

Außerdem freuen wir uns sehr, dass wir ab sofort mit Mona Schieren (HfK Bremen) ein neues Mitglied für unser Redaktionsteam gewinnen konnten.

Für die nächsten Ausgaben sind folgende Themen geplant.

Im Fokus der Sommerausgabe stehen unterschiedliche künstlerische Antworten auf die sogenannte *Flüchtlingskrise* und die gleichzeitigen massiven Versuche, die Zuwanderungen in den globalen Norden zu verhindern. Mit einem Call for Articles fragen wir nach Beiträgen (noch bis 1. Dezember), die diskutieren, was angesichts aktueller Migrationsbewegungen und Abschottungsmaßnahmen sowie von einer feministischen Perspektive aus, als *kritische* Positionierung gelten kann. In den Blick nehmen wir dabei nicht nur Positionierungen aus dem engen Bereich der bildenden Kunst, sondern auch der Literatur, Performance, Aktivismus und der populären Kultur. Herausgegeben wird das Heft von Liesbeth Minnaard (Gastherausgeberin, Universität Leiden/Niederlande) und Kea Wienand.

Das Heft im Winter 2019 wird sich Fragen aktueller feministischer Strategien in der Performance-Kunst widmen, die mit ihren vielschichtigen Praktiken des Verkörperns im öffentlichen Raum an die Anfänge feministischer Performances in den 1970er-Jahren (EXPORT; Lacy, Piper, u.v.a.) zurückdenken, zugleich aber auch erkennen lassen, dass sie keine bloße Neuauflage von Performancegeschichte(n) sind. Weniger geht es dabei um kunstbetriebsimmanente Fragen des Reenactments als vielmehr um Formen der (Re-)Aktualisierung von kritischen Praxen. Es bleibt dabei, Handeln als ein bedingtes Handeln in Bezug auf den Körper zu verstehen. Im Blickwechsel zwischen Konzepten und Rezeptionen der „Gründungsjahre“ und aktuellen Arbeiten widmet sich die Ausgabe der Differenzierung von Fragestellungen – *back and forth*. Herausgegeben wird die 67. Ausgabe von Sigrid Adorf und der Gastredakteurin Sabine Gebhardt-Fink (Hochschule Luzern).

Wir wünschen eine anregende Lektüre!

EINLEITUNG //

1968ff – KUNST, POLITIK, FEMINISMUS

Warum 1968? Das Diktat der runden Geburtstage, die entsprechende Aufmerksamkeit einfordern, soll *nicht* der erste Grund sein. Die gestiegene Anzahl an Auseinandersetzungen mit 1968, die 2018 wie zu erwarten festzustellen ist, aber schon eher. Denn das Thema Geschlecht, das von den Achtundsechzigerinnen bekanntlich erst gegen zahlreiche Widerstände durchgesetzt wurde, steht in vielen aktuellen Publikationen zur Geschichte von 1968 zu selten im Fokus. Beiträge wie Christina von Hodenbergs *Das andere Achtundsechzig: Gesellschaftsgeschichte einer Revolte* ist eine der sprichwörtlichen rühmlichen Ausnahmen und macht auf die zentrale Rolle des Geschlechterkonflikts in den Umbrüchen von 1968 aufmerksam.¹ Zum Thema wird dieser bislang vor allem in Ausstellungen, die sich mit feministischer Kunst der 60er und 70er Jahre beschäftigen, etwa *The F-Word* (shedhalle, Zürich 2012), *Feministische Avantgarde* (Hamburger Kunsthalle u.a. 2015) oder *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85* (Brooklyn Museum, New York 2017).

——— Es gibt aber noch eine dritte Variante: In einer zum 68er-Jubiläum erschienenen *Spurensuche*, in der der Münchner Soziologe Armin Nassehi fragt, *Gab es 1968?*, wird die These vertreten, die „Gender-Forschung“ sei durch das nahezu ausschließliche Pflegen von „Identitätsdiskurse[n] der geschlechtlichen, sexuellen, ethnischen und sonstigen Anerkennungsformen [...] implizit rechts“ zu nennen (Nassehi 2018: 214). Angesichts der neuesten Pressemeldungen aus Ungarn, wo durch einen Erlass der rechts-nationalen Regierung das Studienfach Gender Studies aus der Liste der in Ungarn zugelassenen Master-Kurse gestrichen wurde (Forschung und Lehre, 16.10.18), mutet diese These besonders fahrlässig an.²

——— FKW, sowohl Teil akademischer Genderforschung als auch historisch im Kontext der im Zuge von 1968 formulierten Wissenschaftskritik verortet, richtet den Fokus vor diesem aktuellen Hintergrund auf die Frage nach der Bedeutung von 1968 für künstlerische wie kunstwissenschaftliche Positionen aus heutiger Perspektive. Auch wenn dies nicht meint, Thesen und Praxen der 68erInnen ‚auf den Prüfstand‘ zu stellen und aus heutiger Sicht zu beurteilen, so wird doch nach dem Unabgeholtenen gefragt. Dies soll auch in Hinblick auf die Historiografien künstlerischer Positionen geschehen, die in mehreren Beiträgen gezielt auf ihre Verknüpfung mit 1968 untersucht werden.

1) Weitere Beiträge im genannten Themenfeld sind u.a.: Kätzel 2002; Schulz (1998) und Bauer (2009).

2) Und sie wird auch nicht dadurch plausibler, dass der Autor den Hass der Rechten auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kategorie Geschlecht dadurch zu erklären versucht, dass die „anti-genderistischen Kritiker der sogenannten Gender-Ideologie [...] in ihrem Feind ein gutes Stück ihrer selbst gespiegelt bekommen“ (Nassehi 2018: 214), denn diese Deutung übersieht historische und theoretische Unterschiede in der Verwendung des Identitätsbegriffs und vor allem auch der Effekte, die diese unterschiedlichen Verwendungen nach sich ziehen.

— Alle hier vertretenen Aufsätze folgen dabei der in den Geschichtswissenschaften der letzten Jahre vertretenen Sicht von 1968 als Teil eines Scharnierjahrzehnts. Dem einheitlichen Bild einer sozialen Bewegung werden dabei vielfach widerstreitende „Bewegungen und Strömungen“ entgegengesetzt (Schildt u.a. 2000; Etzemüller 2005). Auch wir legen den Fokus nicht auf das Narrativ einer Zäsur, sondern auf längerfristige Prozesse. Ziel ist eine Genealogie „aktuelle[r] Problemlagen, die [...] in der Verlängerung solcher der fünfziger bis siebziger Jahre“ stehen, wie es die Herausgeber des erstmals 2002 erschienenen Bandes *Die Phantasie an die Macht? 1968 – Versuch einer Bilanz* formuliert haben (Faber/Stölting 2008: 7). Diese Genealogien werden besonders dann sichtbar, wenn Verbindungslinien zwischen Ländern, Personen oder Strukturen berücksichtigt werden, die dazu beigetragen haben, ästhetische oder theoretische Positionen der 68erInnen in Umlauf zu bringen: So etwa im Fall internationaler Kollaborationen feministisch arbeitender Künstlerinnen in den 1970er Jahren, wie sie in *Elena Korowins* Beitrag zu sowjetischen Künstlerinnen um 1968 u.a. am Beispiel einer Zusammenarbeit zwischen dem russischen Künstlerpaar Rimma und Valerij Gerlovin und der österreichischen feministischen Künstlerin Renate Bertlmann belegt werden kann. Aber auch eher strukturell gelagerte Anschlüsse, die bei der Frage nach den Zusammenhängen von 1968 und dem Entstehen einer feministischen Kunstgeschichte eine Rolle spielen und wie sie an Verbindungen künstlerischer und kunsthistorischer feministischer Themenstellungen deutlich werden, sind hier zu nennen (Anja Zimmermann).

— Den Auftakt der Beiträge bildet *Valeria Schulte-Fischedicks* Recherche nach 1968 als „Nukleus eines Bedeutungsgefüges rund um die sogenannte *Formlosigkeit*“. Am Beispiel der Rezeption einiger Arbeiten von Louise Bourgeois und Lynda Benglis seit den 1960er/1970er Jahren kann sie nachzeichnen, inwiefern noch bis in die Debatten der 1990er Jahre (z.B. zu *Object Art*) das sogenannte Formlose als besonders geeignet scheint, zum ästhetischen Verhandlungsort gesellschaftlicher Umbrüche und Veränderungen zu werden – eine Lesart, die sich eng mit um 68 etablierten Deutungsmustern der *Auflösung von Form* und formaler *Entgrenzung* in Verbindung bringen lässt. Im Sinne des in diesem Heft verfolgten Ansatzes, 1968 als länger andauernden Prozess zu verstehen (darauf nimmt das „ff“, *folgende*, im Titel dieses Heftes Bezug), widmet sich auch *Sarah Kiani* mit Filmen von Chantal Akerman, Trinh T. Minh-Ha und Mona Hatoum künstlerischen Arbeiten,

die *nach* 1968 entstanden sind. Kiani kann zeigen, inwiefern alle drei Filme auf methodischer Ebene mit der US-amerikanischen feministischen Kunstbewegung in Beziehung stehen. Besonders aufschlussreich ist dabei der Nachweis, dass diese Filme eng mit Projekten wie etwa dem Anfang der 1970er von Judy Chicago und Miriam Schapiro am California Institute for the Arts initiierten *Feminist Art Program* zusammenhängen. Dass die Rezeption der Situiertheit einzelner Künstlerinnen in den Organisations- und Aktionsstrukturen der kritischen feministischen Initiativen um 1970 oft zu wenig Beachtung geschenkt hat, zeigt auch *Stefanie Proksch-Weilguni* in einer vergleichenden Analyse einiger Arbeiten von Maria Lassnig und Carolee Schneemann. Die eher weniger bekannten filmischen Arbeiten Lassnigs bilden hierfür den Ausgangspunkt, arbeiteten doch beide Künstlerinnen im Kontext der New Yorker Künstlerinnengruppe *Women/Artist/Filmmakers* zusammen, die 1974 gegründet wurde.

—— Für den deutschsprachigen Raum untersucht abschließend der Beitrag von *Sebastian Weirauch* frühe Texte Elfriede Jelineks als einen Resonanzraum von 1968. Dabei wird einerseits deutlich, inwiefern Jelinek im Kontext der spezifisch österreichischen Situation um 1968 gesehen werden muss und andererseits, auf welche Weise die Autorin in ihren Texten theoretische und ästhetische Positionen der 68erInnen und um 1968 tätiger feministischer Künstlerinnen (etwa VALIE EXPORTs) zugleich aufgegriffen und kritisiert hat.

// Literatur

- Ausst.-Kat. *Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er Jahre* aus der Sammlung VERBUND, 2010–2018, Wien, Schor, Gabriele Schor (Hg.), München, Prestel, 2010
- Ausst.-Kat. *We Wanted A Revolution. Black Radical Women, 1965 – 85 New Perspective*, New York 2017, Rujecko Hockley (Hg.), Durham, Duke University Press, 2017
- Bauer, Ingrid (2009): „In diesem Sinn ist ‚1968‘ auch Teil meiner Geschichte“. Im Gespräch mit Ute Gerhard über den gesellschaftlichen Wandel der 1960er Jahre, ‚1968‘ und die Neue Frauenbewegung. In: *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 20, 2, Gender & 1968, S. 105–115
- Etzemüller, Thomas (2005): *1968 – Ein Riss in der Geschichte?*, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft
- Faber, Richard/Stölting, Erhard (Hg.) (2008): *Die Phantasie an die Macht? 1968 – Versuch einer Bilanz*, Hamburg, eva, Europäische Verlagsanstalt
- Von Hodenberg, Christina (2018): *Das andere Achtundsechzig. Gesellschaftsgeschichte einer Revolte*. München, C.H. Beck
- Kätzel, Ute (2002): *Die 68erinnen. Porträt einer rebellischen Frauengeneration*, Berlin 2002, Rowohlt
- Nassehi, Armins (2018): *Gabe es 1968? Eine Spurensuche*. Hamburg, kursbuch.edition
- Schildt, Axel u.a. (Hg.) (2000): *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*, Hamburg, Christians
- Schulz, Kristina (1998): ‚Bräute der Revolution‘: Kollektive und individuelle Interviews von Frauen der 68er Bewegung und ihre Bedeutung für die Formierung der neuen Frauenbewegung. In: *Westfälische Forschungen* 48, S. 97–116

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN Steegmann INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



SOMETHING YOU BUMP INTO...¹ FORMLOSIGKEIT, POST-MINIMALISMUS UND (QUEER-FEMINISTISCHE) KUNSTKRITIK VOR, UM UND NACH 1968

VOR, UM UND NACH 1968 — „Sixty-eight was when it was named. Sixty-six is when all this energy was there.“ (Lippard 1973/2008: 246)

— 1968 ist ein Mythos, nahezu ein eingetragenes Warenzeichen, das für Revolte, Freiheit, (sexuelle) Selbstbefreiung und Aufbruch in neue Gesellschaftsformen steht.² Es ist ein solch bildmächtiger Resonanzraum, dass es auch frühere und spätere Tendenzen vereinnahmt. So wird das Jahrzehnt oftmals in einer Weise rezipiert, die suggeriert, am 01.01.1960 habe eine von allen anderen Jahrzehnten davor sauber abtrennbare Epoche begonnen.

— Im folgenden Beitrag soll 1968 dagegen als Nukleus eines Bedeutungsgefüges rund um die so genannte *Formlosigkeit*³ betrachtet werden, das in seinen Lesarten die Begriffe von „Befreiung“ und „Sinnlichkeit“ miteinander verknüpft. Gezeigt werden soll, wie *Formlosigkeit* in dieser Zeit zur Allegorie für Revolte avanciert und Sinnlichkeit und Erotik als mögliche Protestformen theoretisiert werden. Oftmals wird *Formlosigkeit* nach anfänglich eher pejorativer Ausdeutung hier positiv mit Gegendiskursen und Subversion gleichgesetzt.⁴

— Gerade der Begriff der „Formlosigkeit“⁵ ist philosophiegeschichtlich mit Fragen der Geschlechterdifferenz aufs Engste verknüpft. *Formlose* Formen sind – vergleichbar hierin dem Körperfragment, der Collage oder auch nicht-linearen Schnitttechniken im Film – oftmals ideale Ausdrucksträger gesellschaftlicher Diskussionsfelder und Veränderungsprozesse.

— So eignen sich anscheinend auch *Anti Form* (Robert Morris 1968), das *Formlose* oder *Prozesshafte* als Sinnbilder einer Ära des gesellschaftlichen Umbruchs, wie er mit 1968 verbunden wird.⁶ An solchen Lesarten lassen sich, wie ich weiter ausführen möchte, bis heute vorherrschende Diskurse der Zeit – so in den frühen 1990er Jahren *Abject Art* und die Erweiterung hin zur Queer-Theorie, sowie aktuell Diskurse rund um das so genannte *Anthropozän* – ablesen. Sie alle verdanken den 1960er Jahren Wesentliches.

— Mein Beitrag unternimmt den Versuch, anhand einer

1) Lucy Lippard zitiert Ad Reinhardt 1967 eingangs zu ihrem Essay „As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio“, Wiederabdruck in: Lippard (1971, 120). Für wichtige Hinweise zu diesem Text danke ich Susanne von Falkenhausen und Elena Zanichelli. Dank an Cheim & Read und Louise Bourgeois Studio, New York.

2) Für Norbert Frei ist „68‘ [...] eine Erfindung. [...] ‚68‘ ist ein Assoziationsraum gesellschaftlicher Zuschreibungen und auktorialer Selbstdeutungen [...]. [...] Was „[...] mit ‚68‘ in Verbindung stand, erstreckte sich [...] in manchen Ländern über ein Jahrzehnt und länger.“ Frei 2008/2017: S. 211–212.

3) Ich verwende *Formlosigkeit* auch in einem Sinne, wie es Umberto Eco 1962 in *Opera aperta* in Bezug auf u.a. die *Informel-Malerei* oder die Literatur James Joyces' formulierte.

4) Die Lesarten basieren auf philosophischen Vordenkern wie u.a. Bataille, Deleuze/Guattari oder Marcuse, die auf je unterschiedliche Weise „exzessive Sinnlichkeit“ zu einem Schwerpunkt ihrer Anschauungen machten.

5) Vgl. u.a. Fréchuret 1993, Bois u. Krauss 1996, Zimmermann 2001, Rübél 2012.

6) Ähnlich wie die Umwälzungen in dem Jahrzehnt insgesamt begannen auch politische Proteste in der Kunstszene bereits vor 1968. Julie Ault nennt 1965 als das Jahr der ersten Vietnamkriegsproteste durch KünstlerInnen und AutorInnen in New York. Ault 2002: S. 17–76. In Europa wird die 34. Venedig-Biennale 1968 von der Studentenbewegung besetzt, worauf sich der Großteil der eingeladenen Künstler von der Präsentation im italienischen Pavillon zurückzieht. Vgl. Pino Pascali 1968, in: Bätzner 1995: S. 195–198. Vgl. auch Galimberti 2013.

kritischen Betrachtung des Begriffes „Post-Minimalismus“ (Robert Pincus-Witten 1971) die Lesarten formloser skulpturaler Arbeiten insbesondere von Louise Bourgeois und Lynda Benglis exemplarisch zu analysieren und die Bedeutung von Geschlechterdifferenz für die Betrachtung ihrer Rezeption herauszustellen. Beide Künstlerinnen stehen im Zentrum meiner Überlegungen, da sie nicht nur die Einbindung in zunächst feministische, seit den frühen 1990er Jahren auch queere Lesarten ihrer Arbeiten verbindet und sie ungebrochenen Einfluss auf nachfolgende KünstlerInnen-Generationen haben.⁷ Auch werden beide zumeist dem so genannten *Post-Minimalismus* zugerechnet, dessen bedeutungsgenerierende Begrifflichkeit ich ebenfalls analysieren möchte.⁸ Die als Scharniere gewählten Begriffe „Formlosigkeit“ und „Sinnlichkeit“ erlauben es mir dabei, übergreifender und jenseits der kanonischen, stark US-amerikanisch geprägten kunsthistorischen Erzählung vom Minimalismus als Scheidewand zwischen Modernismus und Post-Modernismus zu argumentieren.⁹ *Sinnlichkeit* ist zudem auch eine Möglichkeit, die Überbetonung der Abstoßung, wie sie in der so genannten *Abject Art* und ihren Ekeldiskursen im Vordergrund steht, zu begegnen. Dabei könnte der Begriff der „Sinnlichkeit“ aus feministischer Sicht problematisch sein, ist er doch philosophiegeschichtlich eng mit *Weiblichkeit* verknüpft. Wie eng genau, ist hier die Frage.

WIE 68 IST 1968 ODER WIE POST IST DER POST-MINIMALISMUS?¹⁰ _____

Die Dominanz der *Minimal Art* in der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung zur Nachkriegskunst lässt, so meine These, die Innovation formloser Arbeiten in ihrer Bedeutung für den Wandel des Skulpturbegriffs in den Hintergrund treten, da sie den *Post-Minimalismus* zumeist vor der Folie der *Minimal Art* oder als Unterkategorie derselben denkt.¹¹ So subsumiert Alex Potts Arbeiten von Robert Morris, Eva Hesse oder Louise Bourgeois, in denen er einen *Phenomenological Turn* erkennt, mehr oder weniger unter die *Minimal Art* (Potts 2000). David Hopkins wertet Lucy Lippards *Exzentrische Abstraktion* und Robert Morris' Deklaration der *Anti Form* als „weiche“ Antwort auf die „harte maskuline“ *Minimal Art*, als ihre „Feminisierung“ und „Desublimierung“. „Dissolution was a cultural condition in 1968“ (Hopkins 2000: 149). Ein Online-Glossar des Guggenheim Museums, New York, beschreibt *Post-Minimalism* als eine generelle Reaktion US-amerikanischer KünstlerInnen Ende der 1960er Jahre gegen den *Minimalismus*

7)
Lynda Benglis' Einfluss zu sehen u.a. bei Olga Balema, Matthew Barney, Karla Black, Asta Grötting, Anish Kapoor, Vera Kox, Marlie Mul, Carl Ostendarp, Judy Pfaff, Michael E. Smith; im Falle Louise Bourgeois' u.a.: Monica Bonvicini u. Sarah Lucas.

8)
Pincus-Witten (1971, 1977, 1987, 2007). 2007 richtet die Galerie Cheim & Read in New York die Ausstellung *Lynda Benglis Louise Bourgeois Ca 70* aus, im begleitenden Katalog ein Essay von Pincus-Witten. Vgl. auch Schulte-Fischedick (2003, S. 97–105).

9)
Vgl. auch Neuner (2004: S. 564–590, 587–588.)

10)
Dies auch eine Anspielung auf Kaprow (1968, S. 32–33)

11)
Als differenziertere Gegenpositionen seien hier Haskell, 1984, Fer 2004, mit Wiederabdruck geänderter Text von 1999 u. Neuner 2004 genannt.

und seine geschlossenen, geometrischen Formen, denen *post-minimalistische* Tendenzen Thematiken und Materialien entgegensetzten, „previously deemed too feminin, or ‚soft‘ according to the Minimalist canon, [...]“¹² Insbesondere die Bewertung als Gegenreaktion auf die rigiden Formen des Minimalismus kommt auch in *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* in einem Beitrag von Friederike Wappler zur *Postminimal Art* zum Tragen (Wappler 2014: 294, 297).

——— Interessant ist diese dominante Bezugnahme auf den *Minimalismus* nicht zuletzt aufgrund der damit offensichtlich einhergehenden Gegenüberstellungen von hart versus weich, rigide versus formlos, geometrisch versus anexasakt, und damit nahezu zwingend verknüpft die Binarität von *weiblich* – da sinnlich interpretiert – versus *männlich*, die zu einer Hauptfolie jeglicher Interpretation wird. In diesen Zusammenhang fällt auch die Einschätzung, in Abkehr von einem reinen Formalismus wende sich *post-minimalistische* Kunst mehr persönlichen und sozialen Thematiken zu. Mittransportiert wird hier die Bestimmung dieser Thematiken als *weiblich* (so zu finden u.a. in der Literatur zu Bourgeois, Hesse oder Benglis).¹³ Auch Robert Pincus-Witten sieht eine starke Beziehung von *Post-Minimalismus* und Feminismus. Diese Verbindung zu Fragen des Geschlechts ist ein Hauptmerkmal so genannter *Anti Form*, die eine alte Frage der Kunstgeschichte, die nach dem Verhältnis von Form und Inhalt, wiederaufleben lässt.

——— Briony Fer schreibt bei der Betrachtung der Arbeiten Hesses von einem „underlying irrationalism in Minimalism“ (Fer 1997/2008: 114) und der Suche Lippards mit der Ausstellung *Eccentric Abstraction* nach dem „what underlay this formal order“ (Ebd.: 112). Dietmar Rübel wertet *Eccentric Abstraction* ebenfalls als einen „der ersten Versuche, die irrationalen Tendenzen der Minimal Art zu bündeln (Rübel 2012, 211, Fußnote 79, 346).

——— Das Formlose des *Post-Minimalismus* ist meiner Ansicht nach jedoch nicht das Unterdrückte, wiederkehrende Unheimliche, Andere oder irgendwie *Irrationale*, in vielen Interpretationen gar der *weibliche Gegenpart* der so genannten *Minimal Art*, sondern eine eigenständige Formsuche, die Überschneidungen, aber genauso gut ganz unabhängige Wege umfasst – zumal *formlose* skulpturale Objekte oftmals schon vor oder parallel zur *Minimal Art* entstanden. Letzteres übrigens ein Begriff, wie Bruce Altshuler sagt, „irritating everyone to whose work it was applied“ (Altshuler 2013: 53). Frühe Beispiele ließen sich hier viele anführen, von Marcel Duchamps *Sculpture de Voyage* aus zerschnittenen Gummibadehauben

12)

<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/post-minimalism>
(17.03.2018)

13)

Vgl. die Ausstellung *Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women, 1947–2016*, 13.03.–4.09.2016, Hauser & Wirth, Los Angeles.

1918, die Aspekte der späteren Konzept- und Prozesskunst vorwegnimmt,¹⁴ Jackson Pollocks Skulpturen,¹⁵ Emil Schumachers Tastobjekten 1956–57, Objekten der japanischen Künstlergruppe GUTAI, „Blue Wall“ von John Mason 1959, skatologischen Formationen der *NO!art* und Drahtfigurationen von Claire Falkenstein, Allan Kaprows *Untitled (Mountain)*, 1959, Robert Morris' *Untitled (Knots)* von 1963 bis hin zu Isaac Witkins bunt-schlangenförmiger Arbeit *Nagas* 1964, um nur einige zu nennen.

——— *Nagas* war bezeichnenderweise auch 1966 in der *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*-Ausstellung in New York zu sehen,¹⁶ an deren Planung ursprünglich auch Lucy Lippard beteiligt war. Diese Ausstellung gilt gemeinhin als Meilenstein der *Minimal Art*, auch wenn sie so „minimalistisch“ eigentlich nicht war.¹⁷ Auch andere Werke aus den frühen 1960er Jahren von Franz Erhard Walther, Eva Hesse, Bruce Nauman, Lygia Clark oder insbesondere Carl Andres' Zementhäufchenarbeiten Anfang der 1960er Jahre veruneindeten die Erzählung einer linearen Entwicklung vom *Minimalismus* zum *Post-Minimalismus*, von geometrischen, stark männlich konnotierten, zu amorphen, dem *Weiblichen* zugeordneten *Anti-Formen*. Sie zeigen vielmehr alternative, von der *Minimal Art* unabhängige Entwicklungslinien auf. Die Gleichzeitigkeit und verwirrende Uneindeutigkeit damaliger künstlerischer Tendenzen, die in den kunsthistorischen Klassifizierungen und zeitlichen Einordnungen oftmals sehr klar umrissen scheinen, wird hier einmal mehr offensichtlich.

——— Der *Post-Minimalismus* ist also – so meine These – nicht so *post* wie es zunächst scheint. Herkömmlicherweise wird *Post-Minimalismus* als kunstgeschichtlicher Terminus primär auf die späten 1960er Jahre gelenkt. Meiner Ansicht nach wird dies neben Robert Morris' Text zur *Anti-Form* 1968 auch durch eine Bündelung einflussreicher Ausstellungen – die von Robert Morris 1968 in New York kuratierte Ausstellung *9 at Leo Castelli*, die in Europa stattfindenden Präsentationen *Op Losse Schroeven* sowie die legendäre *When Attitudes Become Form*-Ausstellung von Harald Szeemann, weiterhin die New Yorker *Anti-Illusion: Procedures Materials*-Präsentation von Marcia Tucker und James Monte – hervorgerufen. Auf diese Weise entsteht mit der zeitlichen Einordnung eine historische Verzerrung, ähnlich wie dies auch nicht selten mit dem Schlagwort *1968* geschieht. Die Ausstellungen sind meines Erachtens aber bereits Ausdruck einer früh einsetzenden Musealisierung dieser Tendenzen, die zumeist europäische und US-amerikanische

14)

Bei *Sculpture de Voyage* handelt es sich um eine *Serie* von jeweils im Raum verspannten Strukturen aus zerschnittenen Gummibadehauben und Schnüren, die Duchamp nach eigenen Aussagen immer wieder neu arrangierte – ein prozessuales Spiel, dass er bis zur Auflösung der Gummiformen über drei oder vier Jahre verfolgte. Vgl. Cabanne 1972: S. 87.

15)

Jo Applin diagnostiziert einen eher ambivalenten Status dieser Arbeiten im Werk von Pollock und schlägt als Bezeichnung „Objekte“, „Modelle“, „Test-pieces“ oder auch einfach „Dinge“ („things“) vor. Vgl. Applin 2015, S. 89. Ich sehe sie demgegenüber als im Werk gleichberechtigte skulpturale Objekte oder eben Skulpturen an. Vgl. weiterhin *Jackson Pollock & Tony Smith*. Matthew Marks Gallery, New York, 07.09.–27.10.2012.

16)

Kuratiert von Kynaston McShine im Jewish Museum, New York. 27.04.–12.06.1966.

17)

Altshuler 2013: S. 53. Mit *10* in der Dwan Gallery New York ist zudem vom 04.–29.10.1966 fast gleichzeitig zur *Eccentric Abstraction Minimal Art* ausgestellt.

Strömungen gemeinsam zeigte. So ist es auch keine rein US-amerikanisch kunstimmanente Frage, auch wenn die vermeintliche Unabhängigkeit vom europäischen Kunstgeschehen gerne evoziert wird.¹⁸

SOMETHING YOU BUMP INTO... EXZENTRISCHE ABSTRAKTION UND SINNLICHE MATERIALITÄT

1966, nur einige Jahre, bevor sich Lucy Lippard nach erstem Zögern dem Feminismus anschließt¹⁹ und zu einer seiner wichtigsten Wortführerinnen wird, führt ihre visionäre Ausstellung *Eccentric Abstraction* in der New Yorker Fischbach Gallery eine vorwiegend taktil-sinnliche Kunstauffassung über die Eingeweide ein. Mit dieser lediglich acht KünstlerInnen umfassenden Ausstellung – darunter Bourgeois, Hesse und Nauman – propagiert Lippard bereits vieles, was einige Jahre später als so genannte *Anti Form*, *Post-Minimalismus* und *Prozesskunst* bezeichnet und dann primär mit männlichen Protagonisten verknüpft werden wird.²⁰

Lippards Beitrag wird zunehmend gewürdigt, allerdings steht nach wie vor nicht zuletzt wegen seines einflussreichen Essays *Anti-Form* von 1968 Robert Morris im Zentrum der Kunstgeschichtserzählungen. Morris wird 1968 die bereits erwähnte Ausstellung zur *Anti-Form* im Castelli Warehouse mit u.a. auch Eva Hesse, Bruce Nauman und Keith Sonnier einrichten, alle drei Positionen waren auch in *Eccentric Abstraction* vertreten.

Im März 1966 waren in New York mehrere Arbeiten von Eva Hesse in der Ausstellung *Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism* zu sehen.²¹ Lucy Lippard hatte schon kurz zuvor geplant, Hesse prominent in ihre Ausstellung *Eccentric Abstraction* aufzunehmen und integriert, nachdem sie Arbeiten von Louise Bourgeois 1964 in der New Yorker Stable Gallery gesehen hatte, mindestens zwei Werke der Künstlerin in *Eccentric Abstraction*. Die Kuratorin erinnert sich sogar an vier bis fünf Werke.²² Zwei scheinen verbürgt: Zum einen die Latexarbeit *Prattonia No. 2, Sclerosis*, 1966, die in der Titelgebung Krankheit assoziiert, in der Form eine zerklüftete, vulkansteinähnliche Oberfläche aufweist, und die bräunlich-rötliche Latexarbeit *Portrait*, 1963 (**Abb. 1**), die traditionellen Vorstellungen eines Porträts eine Absage erteilt und vielmehr eine reiche, geschwulstartige und an den Rändern ausgefranzte Oberflächenstruktur besitzt. Wie Briony Fer schreibt, handelt es sich hierbei um die Gussform eines ihrer hängenden Gipstorsos.²³ Bourgeois verwendete des Öfteren die Zwischenstadien ihrer Arbeitsprozesse und definierte so

18)

Die Wanderausstellung *Beyond Preconceptions: The Sixties Experiment* betont 2000 auch die radikalen künstlerischen Tendenzen in Osteuropa oder Südamerika. Beteiligte KünstlerInnen sind so neben Eva Hesse, Piero Manzoni und Bruce Nauman u.a. auch Lygia Clark, Jifi Kolář, Edward Krasiński und Hélio Oiticica.

19)

Katalog: *More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70's*, 1996, darin: *From Eccentric To Sensuous Abstraction: An interview With Lucy Lippard*, S. 26–31. Ausstellung im Rose Art Museum der Brandeis University vom 21.04.–30.06.1996, u.a. mit Lynda Benglis, Eva Hesse und Hannah Wilke.

20)

Weitere beteiligte KünstlerInnen: Alice Adams, Gary Kuehn, Don Potts, Keith Sonnier und Frank Lincoln Viner. 20.09.–08.10.1966.

21)

Kuratiert von Joan Washburn. Graham Gallery, New York, 01.–26.03.1966.

22)

Lippard in einer Mail an die Autorin am 01.07.2004: "There were more than two Bourgeois works in the show, maybe four or five? I thought they all came from Arthur Drexler, the curator of architecture at MoMA. They were small, latex, and I don't recall their having titles at all."



// Abbildung 1

Louise Bourgeois: *Portrait*, 1963

013

Formen, die zuvor ein Negativ und somit eigentlich ein Abfallprodukt waren, als eigenständige Werke.

— Die Ausstellung *Eccentric Abstraction* wird 1966 in den damals wichtigsten Kunstmagazinen besprochen und muss im Nachhinein als eine der einflussreichsten Ausstellungen dieser Zeit bewertet werden.²⁴ Die von Lippard im gleichnamigen Essay beschriebenen Charakteristika im Werk junger KünstlerInnen der US-amerikanischen Ost- und Westküste umschreiben eine sogenannte „nichtskulpturale“ Tendenz, die – so ihre Worte – bewusst herkömmliche Strategien wie anziehendes Material oder gefällige Form ignoriert, und stattdessen unerwartete, den Tastsinn anregende Oberflächen und nicht selten humorvolle Formen anbietet.²⁵ „Only the ugly is attractive“ – mit diesem Zitat des Dichters Champfleury aus dem 19. Jh., das sie ihrem Essay *Eccentric Abstraction* voranstellt, proklamiert Lippard eine radikale Umwertung der in Philosophie und Kunsttheorie traditionell mit dem *Hässlichen* verknüpften *Formlosigkeit*.²⁶ Der Surrealismus scheint Lippard zufolge einer der entscheidendsten Einflüsse dieser ungewöhnlichen Objekte zu sein. Sie teilt mit dieser Einschätzung eine Perspektive, in der schon Gene R. Swenson 1966 die Ausstellung *The Other Tradition* zusammengestellt hatte, in der er u.a. Objekte von Paul Thek, Pablo Picasso, René Magritte, André Masson, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Arshile Gorky und Jackson Pollock versammelte.²⁷

— Wie *Eccentric Abstraction* postulierte auch *The Other Tradition* nur kurz darauf eine Gegentendenz zu insbesondere formalistischer Malerei und minimalistischen Kunstrichtungen (Rothkopf 2002: 177). Swenson misst der neuen Sexualität in der Kunst – und darin folgt ihm Lippard in den Essays *Eccentric Abstraction*, aber auch *Eros Presumptive* – eine entscheidende Bedeutung als Alternative zur modernistischen Kunstauffassung bei. Für ihn ist sie ein Zeichen der „deep and basic revolution now taking place in the realm of sexual awarness.“²⁸

— In die Ausstellung *Eccentric Abstraction* hätte auch ideal Lynda Benglis „Wax Painting“ *Travel Agent* (**Abb. 2**) gepasst, das sie 1966 beginnt.²⁹ Es ist eine längliche und an den Enden abgerundete Wandarbeit, bestehend aus in Lagen von auf Masonit aufgebrachtem farbigem Wachs und Gips. Fast spiegelbildlich bewegen sich die kaskadenartigen kleinen Wachsaufhäufungen von zwei Seiten der Mitte zu, in der sie durch vor allem hellgelbliche und -bläuliche Farbigkeit akzentuiert werden. Die Formen sind

23)

Bernadac 1995: S. 73 erwähnt *Portrait* als zweite ausgestellte Arbeit Louise Bourgeois' in *Eccentric Abstraction*; Bourgeois selber erinnert sich 2004 nicht an die dort gezeigten Arbeiten. (Bourgeois im Gespräch mit Jerry Gorovoy in einer Mail an die Autorin 2004). Fer 1999: S. 32.

24)

Glueck 1966: S. 105–108; Kramer 1966: S. 27 u. 29; Antin 1966, S. 56–57; Bochner 1966: S. 57–58 u. Ashton 1966: S. 270–73.

25)

Applin erwähnt 2012 die Sinnlichkeit der Einladungskarte zur Ausstellung: „[...] a pale pinkish square of fleshy latex, an unexpectedly, deliciously tactile, rubbery thing as eccentric as any of the objects in the show.“ S. 9–10.

26)

Vgl. zu einer Geschichte des *Hässlichen* auch Eco 2007; Kliche 2001/2010: S. 25–66.

27)

Lippard Mai 1966: S. 60–65. *The Other Tradition*: 27.01.–07.03.1966.

28)

Swenson: „The Other Tradition“ S. 35. Zitiert nach Wagner 2002 (Original 1994 hier ausf. Fassung 1996): S. 153. Wagner verweist auf die Wichtigkeit dieses Kurators. Vgl. auch Lippard Mai 1966: S. 62.

29)

Travel Agent entstand 1966/1978. Eine Aufnahme der Arbeitsweise der *Wax Paintings* siehe Katalog zur Retrospektive Lynda Benglis 2009: S. 162.

wild, exzentrisch, dabei sehr sinnlich und ungewöhnlich in ihrem Bezug auf den „Bilduntergrund“. Sie sind spezifisch und unspezifisch zugleich und ihre Lesarten – ebenso wie die zu den Arbeiten von Bourgeois – auch ein Seismograph für die sich verändernde Rezeption der dann folgenden Jahrzehnte.

— In einem Moment, als die Skulptur sich vermehrt vom Sockel und aus der „geadelten“ Vertikale bewegt und damit zugleich zum wichtigsten Medium der Stunde wird, halten sich auch Bourgeois und Benglis nicht lange mit Kategorien auf. Insbesondere Lynda Benglis gelingt eine Neuformung von Malerei und Skulptur, die diese Einordnungen unbedeutend werden lässt. Diese neuen skulpturalen Objekte zumeist junger KünstlerInnen treffen in den 1960er Jahren nicht nur auf Verständnis seitens der Betrachtenden und KritikerInnen: Manche fragen sich: „Klebt da ein Kunstwerk an meiner Schuhsohle?“³⁰ Ad Reinhardt hatte noch in den 1950er Jahren das im alten Paragone-Denken verhaftete Bonmot geprägt: „A definition of sculpture: something you bump into when you back up to look at a painting“.³¹ Carl Andre wird es 1982 ebenfalls ironisch mit „Sculpture was something you ‚trip over‘ after ‚you shut off the lights“ wieder aufgreifen.³² Man stolpert nun nicht nur über Kunst oder rennt beim Versuch, die angemessene kontemplative Entfernung zu einem Gemälde einzunehmen, in sie hinein. Die Oberflächenbeschaffenheiten, taktilen Texturen und Materialien bekommen zudem auch ein völlig neues Gewicht. Vorbereitet von u.a. Auguste Rodin, Alberto Giacometti, Jackson Pollock, Lucio Fontana oder Medardo Rosso und dank KünstlerInnen wie Louise Bourgeois, Lynda Benglis, Eva Hesse, Bruce Nauman, Claire Falkenstein, Franz Erhard Walther oder Lygia Clark werden Kunst und Kunstrezeption merklich haptischer.

— Lippard verhilft so mit ihrem Essay und Ausstellungsprojekt *Eccentric Abstraction der Sinnlichkeit* zu einem positiven Comeback. Briony Fer hat auf die erotischen Implikationen hingewiesen, die in den Texten des *Minimalisten* Donald Judd in seinen Beschreibungen insbesondere der Arbeiten Yves Kleins aufscheinen (Fer 1997/2008: 144ff.). Auch Alex Potts arbeitet dies für John Chamberlain u.a. heraus (Potts 2000: 269ff.). Es lässt sich so durchaus auch eine Nähe zwischen Judds und Lippards Argumenten hinsichtlich körperlicher Rezeption benennen und damit eine weitere Veruneindeutigung in den Kategorien. Eine verstärkte Sinnlichkeit liegt in diesen Jahren derart in der Luft, dass es auch Bereiche wie die Architektur erreicht und Hans Hollein 1967 sein



// Abbildung 2

Lynda Benglis: *Travel Agent*, 1966–78

30)

Der Bund, 24.03.1969, zitiert nach
Szeemann 1970: S. 156.

31)

Vgl. Fußnote 1.

32)

Vgl. Mayer 2001: S. 198.

Manifest „Erotische Architektur – Wie könnte sie aussehen?“ verfasst.³³ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Piero Gilardi Text *Die Primärenergie und die ‚mikroemotiven‘ Künstler* von 1968. Gilardi versucht hier den Begriff der „Primärenergie“ für neue skulpturale Positionen rund um die *Arte Povera* zu begründen, durchaus auch in politischer Absicht und vor dem Hintergrund der Studentenproteste in Italien (Galimberti 2013). Gilardi streift in seiner Charakterisierung den Begriff der „Entropie“ ebenso wie den des „Funk“, letzterer auch bei Lippard entscheidend. Immerhin vier KünstlerInnen ihrer Ausstellung *Eccentric Abstraction* – Alice Adams, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Frank Lincoln Viner – finden bei Gilardi Erwähnung. Die Sinneswahrnehmungen der Betrachtenden sind auch bei ihm von entscheidender Bedeutung: „[...] Die visuelle Evokationskraft und die taktile Täuschung produzieren eine rein mentale und emotive Wahrnehmung.“ (Gilardi nach Bätzner 1995: 73) Gezielt wird darauf, „den Überbau der technologischen Gesellschaft zu beseitigen“ und „auf eine ursprüngliche emotive Freiheit.“ (Ebd.: 75)

—— Lippard betont die Rolle des Materials in den von ihr genannten Arbeiten und mit Rückbezug auf Freud eine viszerale Rezeption von Kunst „über die Eingeweide“ – Gedanken, die sie in ihrem Essay *Eros Presumptive* 1967 weiter ausführen wird. So können Bezeichnungen wie *skatologisch*, die Lippard auf die Objekte von Louise Bourgeois anwendet und Anklänge *polymorpher Sexualität* in Zusammenhang mit Herbert Marcuses damals viel gelesenen *Eros and Civilization* und *An Essay on Liberation* gebracht werden.³⁴ Insbesondere dessen Utopie der polymorphen Sexualität als „Verweigerungs- und Befreiungsstrategie“ sowie sein an Freud orientierter Begriff der „Desublimierung“ – hier durch Skatologisches – erscheinen vor dem Hintergrund der entstehenden Hippiekultur und starker Kapitalismuskritik als passende Lesart für *formlose* Objekte und werden so auch im Rahmen der *NO!art* 1964 rezipiert, aber auch später der *Abject Art*.

—— Auch Susan Sontag ist von Marcuse beeinflusst.³⁵ In ihrem bekannten Essay *Gegen Interpretation* fordert sie schon 1964 einen sinnlicheren Zugang unserer Wahrnehmung: „Heute geht es darum, daß wir unsere Sinne wiedererlangen. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen. [...] Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“³⁶ Anfang der 1970er Jahre wird Lippard die exzentrischen Formen auch explizit feministisch deuten. 1996 beschreibt sie im Rückblick feministische künstlerische Praxis als bewusste Strategie,

33) <http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Erotische-Architektur> (10.12.2017).

34) Marcuse 1955 (dt. 1965); 1968 (dt. 1969). Floyd hat 2001 auf die Bedeutung der Thesen Marcuses für die Queer-Bewegung hingewiesen. Auch Brown spricht vom polymorph-perversen als dem idealen Zustand des Menschen in *Life Against Death*. Brown 1959. Vgl. Middleman 2018: S. 125. Vgl. auch Brown *Love's Body* 1966 und *A Reply to Herbert Marcuse 1967* (<http://www.marcuse.org/herbert/booksabout/60s/67CommentaryNormanOBrown.pdf>)

35) Vgl. hierzu Schreiber 2007, S. 46.

36) Sontag (Original 1964) 1982, 1995, 11–22, 22. 1996 wird Sontag das nur leicht relativieren.

den Modernismus in Zusammenspiel mit Formalismus zu untergraben und benennt – nun durch die feministische Debatte weiter geschärft – die „in-your-face sexuality of artists like Bourgeois, [...], Benglis, or Wilke.“ (Lippard 1996: 29)

REKONTEXTUALISIERUNGEN SEIT DEN 1990ER JAHREN: OBJECT-ART UND INFORME

Seit den 1990er Jahren werden insbesondere die Arbeiten aus den 1960er Jahren beider Künstlerinnen in queer-feministischen Ausstellungen rekontextualisiert. Benglis Wachsobjekt *Travel Agent* wird so fast dreißig Jahre nach *Eccentric Abstraction* in der in New York stattfindenden Ausstellung *Object Art – Repulsion and Desire in American Art* 1993 präsentiert.³⁷ Die Schau bezieht sich maßgeblich auf Lippards Überlegungen in *Eccentric Abstraction* mit der Betonung des Körperlichen und Sinnlichen und trägt somit wesentlich zur Wiederentdeckung dieser Ausstellung bei. Nun spielen *Camp* – von Sontag 1964 prominent formuliert – *Funk Art* und *NO!art* in der Ausstellung und den begleitenden Katalogtexten eine wichtige Rolle. Insbesondere *Camp* verstärkt das queere Moment.

Abjekt Art deutet mit Rückbezug auf Julia Kristeva³⁸ (1980/1982) und Judith Butler (1990, 1993, damals noch im Druck) die Sinnlichkeit in Fortführung feministischer Errungenschaften der 1970er und 1980er Jahre nun auch mit Hilfe queerer Theorien als subversive Form des Widerstands und der Befreiung von gesellschaftlicher Repression. Die hier wesentlichen Begriffe von Anziehung und Abstoßung genossen bereits bei Lippard zentrale Bedeutung, nun erweitert um Ekel-Diskurse – Sinnlichkeit ins Extreme gebracht – und die „Wiederkehr des Verdrängten/ Unterdrückten“ („the return of the repressed“). Auch das *Hässliche* erfährt hier – wiederum Lippard folgend – eine positive Umdeutung.

Von Louise Bourgeois ist in der Ausstellung *Object Art* die androgyne Bronze-Skulptur *Nature Study* von 1984 zu sehen, eine mehrbrüstige, kopflose, zwischen Tier und Mensch oszillierende Form mit auch männlichen Geschlechtsorganen. Im Kontext der Ausstellung wird zudem nicht nur die inzwischen legendäre 1974 erschienene *Artforum*-Anzeige von Lynda Benglis feministisch gedeutet, sondern auch das abstrakte Objekt *Travel Agent*. Die Kuratorin Leslie C. Jones schreibt dazu: „In *Travel Agent* [...], the viewer is confronted with a distinctly vaginal icon that valorizes as well as threatens. Benglis' icon is threatening not only because it uncovers patriarchy's historical concealment and thus domination

37)

Kuratiert von Craig Houser, Leslie C. Jones und Simon Taylor im New Yorker Whitney Museum.

38)

Vgl. auch Laplanche und Pontalis 1996: S. 608–612. Vgl. zu Kritiken an Kristevas Theorie des Abjekten u.a. Kubitzka 1993: S. 51; Schade 1995: S. 72; Rebentisch 1996: S. 85; Zimmermann 2000: S. 83–84.

of female sexuality, but because it is aroused. The tender surface of dripping wax clearly eroticizes the icon“ (Jones 1993: 45). Mit historischem Abstand ist es nicht mehr auf den ersten Blick ersichtlich, warum *Travel Agent* als „a distinctly vaginal icon“ gelesen wird. Der zeitliche Kontext ist hier sehr deutlich ablesbar. Es lohnt sich auch, die immer wiederkehrende Interpretation, nach der Lynda Benglis „the masculine aesthetic of Abstract Expressionism and minimalism into a more feminized aesthetic“ transformiert,³⁹ zu hinterfragen. Lynda Benglis sagte der Autorin zu ihren eigenen Einflüssen in einem Gespräch 2004, dass für ihre frühen Latex- und Polyurethanarbeiten Bilder von Morris Louis oder Jackson Pollock genauso anregend gewesen seien wie ein überfahrender Frosch auf der Landstraße oder eine Öllache in einem Gewässer.

—— Ebenso wie die Übermacht des *Abstrakten Expressionismus* ist auch der dominante *Minimal*-Diskurs, der sich eigentlich nur auf vergleichsweise wenige KünstlerInnen und Arbeiten bezieht, Spiegelbild der damaligen Geschlechterverhältnisse (in Nachklängen auch noch bis heute), die die Interpretationen durchdringen. Lynda Benglis' Werk lässt sich so auch nicht auf die Deutung einer „Befreiung vom Minimalismus“ einengen. 1995, nur kurz nach der *Abject-Art* – Ausstellung, wird Bourgeois' Marmorarbeit *Tits* aus den Jahren 1962–82, die zwei weibliche Brustformen in der Mitte zusammenwachsen lässt, in der von Nayland Blake and Lawrence Rinder kuratierten Ausstellung *In a Different Light* im UC Berkeley Art Museum präsentiert. Die Kuratoren sprechen von einer *gendered abstraction* in den Arbeiten von Hesse, Pollock oder Benglis. Das *gendered* wird hier je nach Standpunkt und historischem Kontext anders definiert (Rinder 1995: 5).

—— An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich sowohl Bourgeois als auch Benglis differenziert zum Feminismus und ihrer Rolle darin geäußert haben. So Benglis 2010: „The ideas that I proceeded to develop are not so politically conscious and have to be experienced on a different level. [...] it's a formal pursuit and not a pursuit about feminism and political thinking. [...] One might see it one way or another according to your time or what you experience when you look at the work [...].“⁴⁰

—— Die Ausstellung *L'Informe-Mode-d'Emploi* von Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss in Paris wird sich 1996 – drei Jahre nach der *Abject-Art*-Show – vehement gegen die ihrer Meinung nach „inhaltistische“ Lesart des „Abjekten“ stellen und zu einer regelrechten „Abject-Informe-Debatte“ führen.⁴¹ In ihr taucht

39)

So zuletzt von Hauser in einem Interview mit Benglis 2015 geäußert (http://www.huffingtonpost.com/micah-hauser/lynda-benglis_b_6527254.html).

40)

Cashdan 2010: S. 214–219. Jahn benennt gegenüber den sich distanzierenden Äußerungen Bourgeois' auch ihre Aktivitäten in feministischen Aktionen in den 1970er Jahren. Vgl. Jahn http://www.bdk-bawue.de/downloads/LB_Vortrag_Jahn.pdf, 4. Zuvor auch Wye 1982: S. 26.

41)

Rebentisch 1996.

die alte Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt wieder auf, für das Bois und Krauss mit dem *Informe* einen alternativen Ansatz ausgemacht zu haben meinen. *Informe* analysiert z. T. ähnliche Arbeiten mit Rückbezug – wie auch schon *Abject-Art* – auf Georges Bataille und die Begriffsfelder u.a. der „Horizontalität“, der „Entropie“ und des „Base Materialism“, um zu einer Neudefinition der Moderne zu gelangen. Dem *Abjekten* und Skatologischen kommt auch hier, wenn auch in anderer Ausdeutung, große Bedeutung zu. Geschlechterdifferenz wird scheinbar ausgeklammert, Lygia Clark, Eva Hesse, Yayoi Kusama und Cindy Sherman sind die einzigen Künstlerinnen.⁴² Krauss sagt zum Anliegen der Ausstellung: „[...] it always seemed to me that not everything is possible. And that we work within a kind of historical condition that shapes what is possible. So I wanted to show [...] how things are conditioned and therefore certain forms logically produce other forms. And those are the ones they produce, they can't really produce just anything.“⁴³

— Von dieser post-strukturalistischen, Genderfragen ausblendenden Herangehensweise abgesehen, erfolgen auch in den letzten Jahren Rekontextualisierungen im Zeichen erweiterter Geschlechterkategorien: 2015 in Berlin und 2016 in Münster werden im Rahmen der Ausstellung *Homosexualitäten*⁴⁴ mehrere Arbeiten von Bourgeois gezeigt, zwei davon von der Decke hängende Bronzearbeiten von 1968: *Janus in Leather Jacket* und *Hanging Janus with Jacket* (**Abb. 3**)⁴⁵ nehmen im Titel Bezug auf die römische Gottheitsfigur des doppelköpfigen Janus. Wie *Tits* basieren auch *Hanging Janus with Jacket* und *Janus in Leather Jacket* auf dem Prinzip der formalen Doppelung/Spiegelung und ähneln sich formal sehr stark: Aus einer mantelartigen, zu den Seiten hin offenen, in der Mitte sich zusammenschließenden Dachform hängen jeweils zwei organisch-phallische Formen – „two phallic breasts“ wie Donald Kuspit schreibt.⁴⁶ Die sich zwischen ihnen bildende Einwölbung weckt Assoziationen an die Vulva. In der Ausstellung, die sich „150 Jahre Geschichte, Politik und Kultur homosexueller Frauen und Männer in Deutschland“ widmet, werden die Arbeiten von Bourgeois als Ausdruck für Androgynität und ein fluideres Verständnis von Geschlechterrollen gelesen.⁴⁷ Es ließe sich argumentieren, dass

42) Hugo 1996.

43) Krauss im Gespräch mit der Autorin in New York am 11.05.2004.

44) Schwules Museum und Historisches Museum in Berlin (26.06.–01.12.2015) und Westfälisches Landesmuseum in Münster (13.05.–04.09.2016).

45) Teil einer sechsteiligen Serie, ein Objekt aus Porzellan, fünf aus Bronze. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-tits-a100227> (09.02.2018)

46) Kuspit, <http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/bourgeois-the-phallic-woman11-3-10.asp> (09.02.2018)

47) Auch in der Ausstellung *The Empty House* im Berliner Schinkel Pavillon (21.04.–29.07.2018), die den Fokus auf Sackformen im Werk der Künstlerin legt, wird deutlich, dass Louise Bourgeois diese allen Geschlechtern zu eigenen Formen zumeist offenlässt und sich binären Zuordnungen verwehrt. Die Ausstellung führt allerdings im Begleitfolder primär Äußerungen der Künstlerin zum weiblichen, schwangeren und mütterlichen Körper zusammen.



// **Abbildung 3**
Louise Bourgeois: *Hanging Janus with Jacket*, 1968

insbesondere die zuletzt genannten Arbeiten der Künstlerin eher biomorph als formlos sind, dennoch möchte ich dagegenhalten, dass es neben ihren frühen amorphen Formen wie *Clutching* 1962, *Double Negative* oder *Soft Landscape*, beide 1963 (Abb. 4) gerade auch die formale Offenheit dieser Arbeiten ist, die die genannten Zuschreibungen erst ermöglichen.

WIEDERKEHR DES ABJEKTEN – NEUE MATERIALITÄT – NEUE SINNLICHKEIT (AUSBLICK)

_____ Fünfzig Jahre nach der *Eccentric Abstraction* Ausstellung und mehr als zwanzig Jahre nach der *Abject-Art-Show*, sind beide – *exzentrische Abstraktion* und das *Abjekte* – in künstlerischen Arbeiten und in Ausstellungen wieder virulent. ...was vielleicht auch ein Wiederaufleben des ethischen Ansatzes von 1968 bedeutet. Das inzwischen kanonisierte Formen-vokabular der 1960er Jahre erscheint mittlerweile fast wie die DNA aktueller Kunstproduktion. Aus der Erweiterung des Skulpturalen erwachsen seit den 1990er Jahren und insbesondere aktuell vielfältige skulpturale Formfindungen, die wiederum über die Eingeweide gehen. Sie verkünden ein wahres Haptik-Revival, erschließen aber zugleich weitere Bedeutungsräume. In einer Neubewertung des Materiellen⁴⁸ – in den letzten Jahren gerne auch in verschiedenen Wissenschaften als *New Materialism* bezeichnet – treffen sich nun Renaissance des *Abjekten*⁴⁹, des Taktiles⁵⁰ und neue Diskurse rund um den sogenannten *Spekulativen Realismus*⁵¹. Auch die eigentlich recht komplexe *Entropie* – 1966 von Robert Smithson prominent aufgenommen und theoretisiert – erfreut sich nach einer ersten Renaissance in den 1990er Jahren neben auch Begriffen wie der „Nichtlinearität“ wieder verstärkter Konjunktur.⁵² Mit dem *Material Turn* geht nicht zuletzt auch ein *Geological Turn* einher. Die Logik des *Turns* scheint unerschöpflich.

_____ Waren die Diskurse rund um das *Abjekte* in den 1990er Jahren noch primär mit Genderfragen aufgeladen, so verdeutlichen diese neuen Arbeiten das aktuelle Interesse an dem so genannten *Anthropozän*, an Fragen der Umweltverschmutzung und der zerstörerischen Rolle des Menschen.⁵³ Auch die *Entropie*, wie sie Robert Smithson verstand, war schon Ausdruck eines starken Kulturpessimismus. Barbara Rose wertet *post-minimalistische* Arbeiten „als Metaphern für die Unberechenbarkeit und Instabilität der Sozialstruktur an sich [...]“ (Rose 2015: 1107)

_____ Warum erwähne ich das hier? *Abject Art, In a Different Light, Homosexualitäten...* dies mögen einzelne Beispiele sein. Die Ausstellung *Revolution in the Making: Abstract Sculpture by*



// Abbildung 4

Louise Bourgeois: *Soft Landscape*, 1963

48)

Siehe z.B. auch Stakemeier u. Witzgall 2014.

49)

Vgl. u.a. auch *frieze d/e* Nr. 23, Frühjahr 2016. Ausstellungen u.a.: *Formen des Auswurfs / Forms of Ejection*, Schwaz 2016, *Geographies of Contamination*, London 2014.

50)

So z.B. *PRIÈRE DE TOUCHER – Der Tastsinn der Kunst*, Ausstellung und Symposium im Museum Tinguely Basel 2016. Ausstellung *Ungestalt*, Kunsthalle Basel, 19.05.–13.08.2017, u.a. mit Balema und Duchamp.

51)

Siehe hierzu auch die Ausstellung *Speculations On Anonymous Materials* von Susanne Pfeffer in Kassel 2013/14, *Texte zur Kunst*, 93, „Spekulation“, 2014 und *Mania* 2016.

52)

Smithson 1966, 1967, 1973. Wulffen 2001.

53)

In der Ausstellung selbst und Einleitung zur *Baltic Triennial 13*, „Introducing GIVE UP THE GHOST“ führt der Kurator Vincent Honoré *Abjekt*, *Informes*, *exzentrische Objekte*, *Surrealismus*, *Édouard Glissant* „*creole garden*“, *Polyphonie*, *formlose Subjektformen* als Mittel des Widerstands und *Anthropozän* zusammen, S. 8–11.

Women, 1947–2016 mit u.a. Lynda Benglis, Lee Bontecou, Louise Bourgeois, Claire Falkenstein oder Eva Hesse argumentiert 2016 weiterhin mit einer „female sensibility“, die Wahl taktiler und sinnlicher Materialien als Ausdruck einer dezidierten Gegenposition zur „dominant masculinist language of art“. ⁵⁴ Es scheint sich mit diesen neuen Lesarten rund um polymorphe Formen dennoch auch eine Loslösung von der Engführung mit dem semantischen Feld der *Weiblichkeit* anzudeuten. Zudem: „Die von Aristoteles überlieferte Denkfigur, das Material sehne sich nach der Form ‚so wie wenn Weibliches nach Männlichem und Hässliches nach Schönem‘ begehrt [...]“. ⁵⁵ Wenn diese Kategorien sich aufweichen und das Weibliche nun nicht mehr nur das Männliche begehrt und das Hässliche das neue Schöne ist, bedeutet das dann nicht auch eine neue Auffassung des Verhältnisses von Material und Form, allmählich gelöst von binären Denkstrukturen?

—— Lässt sich weiterhin nicht argumentieren, dass *Abject Art* und Queerbewegung – in Rückbezug auf die 1960er Jahre – zu einer Revitalisierung der Sinnlichkeitsdebatte geführt haben? Anders also auch, als dies Waltraud Naumann-Beyer konstatiert: „Sozial-emanzipative Bestrebungen in Verbindung mit einer ‚Befreiung der Sinnlichkeit‘, wie sie die Neue Linke in den 60er Jahren verfolgt hatte, werden kaum noch artikuliert.“ (Naumann-Beyer 2001/2010: 534) Einige entscheidende Neubewertungen der *Sinnlichkeit*, wie sie beispielsweise in der *Abject Art* oder im Rahmen der *Queer Theory* vorgenommen wurden, habe ich demgegenüber versucht aufzuzeigen. Auch die Ausstellung *Painting 2.0.: Malerei im Informationszeitalter* erweist der *Sinnlichkeit* und *Exzentrischen Abstraktion* von Lucy Lippard 2015/2016 noch einmal Referenz. *Sinnlichkeit* erscheint hier nun zeitgemäß als die Wirkung von *Affekten*. Benglis’ Bodenarbeit *Rampled Painting/Caterpillar* von 1968 aus pigmentiertem Latex findet sich in der Rubrik *Exzentrische Figuration*, Unterkapitel: *Der Körper der Malerei*. (Ammer, Hochdörfer u. Joselit 2015/2016: 102ff., 120f.)

FAZIT —— Es lässt sich festhalten: Der *Post-Minimalismus* ist entgegen der herkömmlichen Kunstgeschichtsschreibung ganz offensichtlich nicht so *post*, wie es zunächst scheint. Es ist deutlich geworden, dass er vieles – auch seine Datierung – den Zuschreibungen verdankt, die sich um das Bedeutungsgefüge von Revolte und sinnlicher Befreiung rund um 1968 ranken. Aber auch: Dass Arbeiten von Louise Bourgeois wie *Hanging Janus with Jacket* in einer Ausstellung 2015/2016 zu Homosexualitäten präsentiert

54)
Presstext zur Ausstellung, Hauser & Wirth, Los Angeles.

55)
Wagner (2001/2010): S. 869.

werden, und der Begriff der „Formlosigkeit“ – zunehmend losgelöst von *Weiblichkeit* – eine nachhaltig positive Umdeutung erhält, ist sicherlich auch ein Erbe dieser Auseinandersetzungen vor, um und nach 1968.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Louise Bourgeois, *PORTRAIT*, 1963, Latex, wall piece, 39×31.4×10.4 cm, Collection Museum of Modern Art, New York, © The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Photo: Peter Moore

Abb. 2: Lynda Benglis, *TRAVEL AGENT*, 1966–78, Pigmented beeswax and gesso on masonite, 92.1×17.1×14 cm, Courtesy Cheim & Read, New York.

Abb. 3: Louise Bourgeois, *HANGING JANUS WITH JACKET*, 1968, Bronze, dark and polished patina, hanging piece, 26.9×52.3×16,1 cm, Collection Glenstone, © The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Photo: Christopher Burke

Abb. 4: Louise Bourgeois, *SOFT LANDSCAPE*, 1963, Latex and plaster, 17.7×20.3×20.3 cm, Collection The Easton Foundation, © The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Photo: Christopher Burke

// **Literatur**

Altshuler, Bruce (2013): *Biennials and Beyond – Exhibitions that Made Art History: 1962–2002*. London, New York, Phaidon Press

Ammann, Jean-Christophe / Szeemann, Harald (1970): *Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern*. Bern, Benteli

Andre, Carl / Frampton, Hollis (1980): *12 Dialogues 1962–1963*. Halifax, Nova Scotia, Canada, New York, New York University Press

Antin, David (1966): *Another Category: 'Eccentric Abstraction'*, in: *Artforum*, Vol. 5, Nr. 3, November 1966, S. 56–57

Applin, Jo (2012): *Eccentric Objects: Rethinking Sculpture in 1960s America*. New Haven und London, Yale University Press

Dies. (2015): *Last Things: Jackson Pollock's Sculpture*, in: *Jackson Pollock: Blind Spots. Tate Liverpool 2015 und Dallas Museum of Art 2016*. Delahunty, Gavin (Hg.) London, Tate Publishing & Enterprises 2015, S. 89–95

Archer, Michael (1997, 2002): *Art Since 1960*. London, Thames & Hudson

Ashton, Dore (1966): *Marketing Techniques in the Promotion of Art*, *Studio International*, Vol. 172, No. 883, November 1966, S. 270–273

Ault, Julie (Hg.) (2002): *Alternative Art New York: 1965–1985*. Minneapolis, University of Minnesota Press

Ausst.-Kat. *A Minimal Future? Art as Object, 1958–1968*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Cambridge, Mass., und London, MIT Press 2004

Ausst.-Kat. *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*. Whitney Museum of American Art, New York 1993. ISP Papers No. 3.

Ausst.-Kat. *Anti-Illusion: Procedures – Materials*. Whitney Museum of Modern Art, New York 1969

Ausst.-Kat. *Arme, Beine, Herzen*. Westfälischer Kunstverein, Münster 1992. Meschede, Friedrich (Hg.) (Darin dt. Übersetzung: *Eccentric Abstraction 1966*)

Ausst.-Kat. *Baltic Triennial 13 GIVE UP THE GHOST*. Vilnius, Tallinn, Riga 2018. Honoré, Vincent mit Cédric Fauq und Anya Harrison (Hg.), Contemporary Art Center Vilnius und CURA BOOKS, Rom 2018

Ausst.-Kat. *Beyond Preconceptions: The Sixties Experiment*. Independent Curators International (ICI) (Hg.), New York 2000, Wanderausstellung 2001–2002: Prag, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Berkeley California

Ausst.-Kat. *BLAM! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958–1964*. Haskell, Barbara (Hg.), Whitney Museum of American Art, New York 1984

Ausst.-Kat. *Bruce Nauman: A Catalogue Raisonné*. Simon, Joan (Hg.). Walker Art Center, Minneapolis 1994

Ausst.-Kat. *Carl Andre: Sculpture as Place, 1958–2010*. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Staatliche Museen zu Berlin. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2016

Ausst.-Kat. *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole, Vom Happening zum Kunstmarkt*. Herzogenrath, Wulf / Lueg, Gabriele (Hg.). Kölnischer Kunstverein, Köln 1986

Ausst.-Kat. *GEWALT/Geschäfte. Eine Ausstellung zum Topos der Gewalt in der*

- gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1994
- Ausst.-Kat. Jackson Pollock & Tony Smith. Matthew Marks Gallery, New York, 2012
- Ausst.-Kat. Formless. A User's Guide. (L'Informe. Mode d'emploi.) Centre Georges Pompidou, Paris 1996. Bois, Yve-Alain / Krauss, Rosalind E. (Hg.). Zone Books, New York 1997
- Ausst.-Kat. Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Kunsthalle Bern, Bern 1969
- Ausst.-Kat. Louise Bourgeois. The Museum of Modern Art, New York 1982. Wye, Deborah (Hg.)
- Ausst.-Kat. Louise Bourgeois – Intime Abstraktionen. Akademie der Künste, Berlin 2003, Beatrice E. Stammer, Beatrice E. / Becker, Kathrin / Weitzel, Antje / Schulte-Fischedick, Valeria (Hg.), Berlin
- Ausst.-Kat. Lynda Benglis. Irish Museum of Modern Art, Dublin 2009. Gautherot, Franck / Hancock, Caroline / Kim, Seungduk (Hg.). Dijon, Les presses du réel 2009
- Ausst.-Kat. Painting 2.0 – Malerei im Informationszeitalter. Museum Brandhorst, München, mumok, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Ammer, Manuela / Hochdörfer, Achim / Joselit, David (Hg.), München, London, New York, Prestel, 2015
- Ausst.-Kat. The New Sculpture The New Sculpture 1965–75: Between Geometry and Gesture. Whitney Museum of American Art, New York. Armstrong, Richard/Marschall, Richard (Hg.), New York 1990
- Bätzner, Nike (Hg.) (1995): Arte Povera. Manifeste, Statements, Kritiken. Dresden, Basel: Verlag der Kunst
- Baker, Kenneth (1988): Minimalism: Art of Circumstance. New York, Abbeville Press
- Battcock, Gregory (1973): Art in the Service of the Left? In: Battcock, Gregory (Hg.) Idea Art: A Critical Anthology, New York, E. P. Dutton, S. 18–29
- Bataille, Georges (1929): Documents 7, December 1929, S. 382. Wiederabdruck in: Formless. A User's Guide. (L'Informe. Mode d'emploi.) Centre Georges Pompidou, Paris 1996.
- Bois, Yve-Alain / Krauss, Rosalind E. (Hg.). Zone Books, New York 1997, S. 5
- Bell, Kirsty (2016): Rag-Picking. Why has abjection gained renewed currency in art? In: frieze d/e, Nr. 23, Frühjahr 2016, <https://frieze.com/article/rag-picking> (25.03.2018)
- Berger, Maurice (1989): Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and the 1960s. New York, Harper & Row
- Bernadac, Marie Laure (1995): Louise Bourgeois. Paris, Flammarion
- Bochner, Mel (1966): Eccentric Abstraction. In: Arts, Vol. 41, Nr. 1, November 1966, S. 57–58
- Bois, Yve-Alain / Buchloh, Benjamin H. D. / Foster, Hal / Hollier, Denis / Krauss, Rosalind / Molesworth, Helen (1994): The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and the Abject, October, 71, Winter 1994, S. 3–22
- Borcherdt, Gesine: Lynda Benglis. In: BLAU, Nr. 26, März 2018, S. 34–45
- Buchmann, Sabeth (2014): „Conceptual Art“. In: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hubertus Butin (Hg.), Köln, Snoeck, S. 51–55
- Butin, Hubertus (2014) (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln, Snoeck
- Ders. (2014): Kunst und Politik in den 1960er und 70er Jahren. In: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hubertus Butin (Hg.), Köln, Snoeck, S. 198–204
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. (Original: Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity 1990), Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Dies. Körper von Gewicht (1995). Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. (Original: Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex' 1993), Berlin, Berlin Verlag
- Cabanne, Pierre (1972): Gespräche mit Marcel Duchamp. Spiegelschrift 10 (Entretiens avec Marcel Duchamp) Köln, Verlag Galerie der Spiegel und Paris, éditions Pierre Belfond
- Causey, Andrew (1998): Sculpture Since 1945. Oxford, New York, Oxford University Press
- Colpitt, Frances (1994): Minimal Art. The Critical Perspective. 1990, 2. Aufl. Seattle, University of Washington Press
- Crow, Thomas (1996): The Rise of the Sixties, – American and European Art in the Era of Dissent 1955–69. London, Calmann & King
- Daniels, Dieter (1992): Duchamp und die anderen – Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln, DuMont
- Deleuze, Gilles / Foucault, Michel (1977): Der Faden ist gerissen. Berlin, Merve
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1977): Rhizom. (Original: Rhizome. Introduction 1976), Berlin, Merve
- Demos, T. J. (2007), The Exiles of Marcel Duchamp, Cambridge MA, MIT Press
- Douglas, Mary (1985): Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigungen und Tabu. (Original: Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo 1966), Berlin, Reimer
- Eco, Umberto (1962/1993): Das offene Kunstwerk. (Original: Opera aperta, 1962), Frankfurt am Main, 6. Aufl. 1993, Suhrkamp

- Ders. (2007) (Hg.): Die Geschichte der Häßlichkeit. (Original: Storia della Bruttezza a cura di Umberto Eco 2007), München, Hanser
- Fer, Briony (1999): Objects Beyond Objecthood. In: Louise Bourgeois – Oxford Art Journal, Vol. 22, Number 2, S. 25–36
- Dies. (1997/2008): On Abstract Art. New Haven and London 1997, 3. Aufl. 2008, New Haven, London Yale University Press
- Dies. (2004): The Infinite Line: Remaking Art after Modernism. New Haven, London Yale University Press
- Floyd, Kevin (2001): Rethinking Reification: Marcuse, Psychoanalysis, and Gay Liberation. In: Social Text 66: 103–128. Vgl. auch Ders. (2009): Reification as Liberation: Theory, Practice, and Marcuse. In: The Reification of Desire – Toward a Queer Marxism. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, S. 120–153
- Frei, Norbert (2008/2017): 1968 – Jugendrevolte und globaler Protest. Akt. u. erw. Neuaufgabe 2017, München dtv
- Fréchuret, Maurice (1993): Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculptures du XXe Siècle, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts
- Galimberti, Jacopo (2013): A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera. Art History, April 2013, S. 418–441, http://www.academia.edu/10966829/_A_Third-worldist_Art_Germano_Celants_Invention_of_Arte_Povera_Art_History_36_2 (25.03.2018)
- Gilardi, Piero (1995): Die Primärenergie und die >>mikroemotiven<< Künstler. (Original: Primary Energy and the Microemotive Artists 1968) in: Arte Povera. Manifeste, Statements, Kritiken. Nike Bätzner (Hg.), Dresden, Basel, Verlag der Kunst
- Glueck, Grace (1966): New York Gallery Notes: ABC to Erotic. In: Art in America, Vol. 54, No. 5, September–Oktober 1966, S. 105–108
- Groll, Dieter (2014): Der andere Werkbegriff Franz Erhard Walthers. Christian Posthofen (Hg.), Köln, Walther König
- Hauser, Mica (2015): An Interview With Lynda Benglis, 'Heir To Pollock', on Process, Travel and Not Listening to What Other People Say. (http://www.huffingtonpost.com/micah-hauser/lynda-benglis_b_6527254.html) (25.03.2018)
- Hopkins, David (2000): After Modern Art. 1945–2000. Oxford, New York, Oxford University Press
- Hugo, Joan (1996): L'Informe: mode d'emploi. 11.11.1996, <https://frieze.com/article/informe-mode-demploi> (25.03.2018)
- Jahn, Andrea (1997): Louise Bourgeois' „Abject Abstractions“ oder das Unbehagen einer Modenschau der Körperteile. <https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/593/590>, Frauen Kunst Wissenschaft Sonderheft, S. 56–67
- Dies. (1999): Louise Bourgeois. Subversionen des Körpers. Berlin, Reimer
- Dies. (2008): Louise Bourgeois – Schmerzensfrau oder feministische Provokateurin der amerikanischen Kunstgeschichte? Ein Vortrag zu Bourgeois' Körperbildern im Kontext der künstlerischen Strömungen der 60er und 70er Jahre. Vortrag 02.07.2008, Akademie der bildenden Künste Stuttgart. http://www.bdk-bawue.de/downloads/LB_Vortrag_Jahn.pdf (25.03.2018)
- Leslie C. Jones (1993): Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies. In: Abject Art. Repulsion and Desire in American Art. Whitney Museum of American Art, New York, S. 33–57
- Kaprow, Allan (1968): The Shape of the Art Environemnt: How Anti Form Is 'Anti-Form'? In: Artforum 6, Sommer 1968, S. 32–33
- Humblet, Claudine (2016): Post-minimalisme et Anti-Form: dépassement de l'esthétique minimale. Paris, Skira
- Kliche, Dieter (2001/2010): Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe, Bd. 3, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, S. 25–66
- Kozloff, Max (1969): 9 in a Warehouse. In: Artforum, Februar, Vol. 7, Nr. 6, S. 38–42
- Kramer, Hilton (1966): It's Art, But Does It Matter? In: The New York Times, 25. September 1966, Sektion 2, S. 27, 29
- Krauss, Rosalind E. (1996): Informe without Conclusion. In: October 78, S. 89–105
- Dies. Passages in Modern Sculpture (1977/1998): Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 1977, 12. Aufl. 1998
- Dies. (1978/1985), Sculpture in the Expanded Field. In: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 1985, S. 275–290
- Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror. An Essay on Abjection. (Original: Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection 1980), New York, Columbia University Press
- Kubitza, Anette (1993): Die Macht des Ekels: Zu einer neuen Topographie des Frauenkörpers. In: kritische berichte 1, S. 43–56

- Kuspit, Donald: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/bourgeois-the-phallic-woman11-3-10.asp> (25.03.2018); Vortrag 04.12.2008, Witte de With, http://www.wdw.nl/en/our_program/events/donald_kuspit_on_louise_bourgeois (25.03.2018)
- Laplanche, J. / Pontalis, J.-B. (1996): Verwerfung. In: Das Vokabular der Psychoanalyse. (Original: Vocabulaire de la Psychoanalyse 1967), 13. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 608–612
- Lippard, Lucy R. (1966): An Impure Situation (New York and Philadelphia Letter). In: Art International, Vol. 10, Nr. 5, Mai 1966, S. 60–65
- Dies. (1967/1971) As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio. Aust.-Kat. American Sculpture of the Sixties, Los Angeles County Museum of Art, 1967. Wiederabdruck in: Changing – essays in art criticism, New York, E. P. Dutton, 1971, S. 120–129
- Dies. (1966): Eccentric Abstraction. In: Art International, November 1966, S. 28; 34–40. Dt. in Ausst.-Kat. Arme, Beine, Herzen. Westfälischer Kunstverein, Münster 1992. Meschede, Friedrich (Hg.), S. 23–39
- Dies. (1967): Eros Presumptive. In: The Hudson Review, Vol. 20, No. 1, Spring 1967, S. 91–99
- Dies. (1976/1992): Eva Hesse. New York, Da Capo Press
- Dies. (1975): Louise Bourgeois: From the Inside Out. In: Artforum, 13, Nr. 7, März 1975, S. 26–33; Wiederabdruck in (1976): From the Center: Feminist Essays on Women's Art, New York, E. P. Dutton, S. 238–49
- Dies. (1973/1997): Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press
- Dies. (1996): From Eccentric To Sensuous Abstraction: An interview With Lucy Lippard. In: Ausst.-Kat.: More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70'. Rose Art Museum, Brandeis University. Waltham, Massachusetts. Stoops, Susan L. (Hg.). S. 26–31
- Dies. (1973/2008): Out of the Past. Lucy R. Lippard talks about Eva Hesse with Nancy Holt and Robert Smithson, Artforum, Februar 2008, S. 236–249, S. 246. Gespräch vom 5. Juni 1973.
- Mania, Astrid: Ausstellungs-Marathon – Geld ist ein Chamäleon, in Süddeutsche Zeitung, 1. Mai 2015. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellungen-marathon-geld-ist-ein-chamaeleon-1.2460677> (25.03.2018)
- Marcuse, Herbert (1955): Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud. Boston: The Beacon Press, 1955 (dt. 1965)
- Ders. (1968): An Essay on Liberation. Boston: The Beacon Press (dt. 1969)
- Mayer, James (2013): Minimalism art and polemics in the sixties. 2001, unver. Aufl., New Haven, London, Yale University Press
- Middleman, Rachel (2018): Radical Eroticism. Women, Art, and Sex in the 1960s. Oakland, University of California Press
- Meyer, Ursula: The Eruption of Anti-Art, in: Battcock, Gregory (Hg.) (1973): Idea Art – A Critical Anthology, New York, E. P. Dutton, S. 116–134
- Morris, Robert (1968): Anti-Form. In: Artforum, Vol. 6, April 1968, S. 33–35
- Neuner, Stefan (2004): Rezension von James Meyer: Minimalism: art and polemics in the sixties (2001). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 67, 4, 564–590
- Newman, Amy (2000): Challenging Art: Artforum 1962–1974. New York, Soho Press
- Pincus-Witten, Robert (1971): Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime. In: Artforum, November 1971, S. 32–44
- Ders. (1977): Postminimalism. New York, Norristown, Mailand, Out of London Press
- Ders. (1987): Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966 – 1986. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press
- Ders. (2007): Lynda Benglis Louise Bourgeois Circa 1970. Cheim & Read, New York
- Potts, Alex (2000): The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist. New Haven, London, Yale University Press
- Rebentisch, Juliane (1996): Abject, Informe und die Frage nach der Angemessenheit von Interpretationen. In: Texte zur Kunst 24, November 1996, S. 82–93
- Reichensperger, Petra (2005): Eva Hesse – Die Dritte Kategorie. München, Silke Schreiber
- Rübel, Dietmar (2012): Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen. München, Silke Schreiber
- Sandler, Irving (1988): American Art of the 1960s, New York, Harper & Row
- Sayres, Sohnyia u.a. (Hg.) (1984): The 60s, Without Apology, Minneapolis, University of Minnesota Press
- Schmidt-Wulffen, Thomas (Hg.) (2001): Der gerissene Faden. Nichtlineare Techniken in der Kunst, Kunstforum International, Bd. 155, Juni–Juli 2001
- Schreiber, Daniel (2007): Susan Sontag – Geist und Glamour – Biographie. 2. Aufl. 2008, Berlin, Aufbau Verlag

Schulte-Fischedick, Valeria (2003): Sinnliche Gegenkultur und Anti Formen – Louise Bourgeois im Kontext der 60er Jahre. In: Louise Bourgeois – Intime Abstraktionen. Beatrice E. Stammer, Kathrin Becker, Antje Weitzel, Valeria Schulte-Fischedick (Hg.). Berlin: Akademie der Künste, 2003, S. 97–105

Smithson, Robert (1966/2000): Entropy and the New Monuments. In: Artforum, Jg. 5, Nr. 10, Juni 1966; Wiederabdruck in: Robert Smithson – Gesammelte Schriften, Hg. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln, Walther König 2000, S. 27–37

Sontag, Susan (1982, 1995): Gegen Interpretation (Original: Against Interpretation 1964). In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt am Main, Fischer, S. 11–22

Dies. (2001/2003): Where the Stress falls. London, Vintage

Stakemeier, Kerstin / Witzgall, Susanne (Hg.) (2014): Macht des Materials – Politik der Materialität, Zürich-Berlin, diaphanes

Wagner, Anne M. (1994, hier 1996/2002): Another Hesse. In: Eva Hesse. Mignon Nixon (Hg.), Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 2002, S. 87–193

Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, C.H. Beck

Dies. (2001/2010): Material. In: Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe, Bd. 3, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, S. 866–882

Wappler, Friederike (2002/2006): Postminimal Art. In: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hubertus Butin, (Hg.), Köln 2002, überab. 2006, S. 254–257

Dies. (2014): Postminimal Art. In: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hubertus Butin, (Hg.), Köln, Snoek, S. 293–297

Williams, Richard (2000): After Modern Sculpture: Art in the United States and Europe, 1965–70. Manchester, New York, Manchester University Press

Wulffen, Thomas (Hg.) (2001): Der gerissene Faden – Nichtlineare Techniken in der Kunst, Kunstforum International, 155. Band, Juni–Juli 2001

Zimmermann, Anja (2001): Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper: Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars. Berlin, Reimer

Dies. (2000): Andrea Jahn: Louise Bourgeois. Subversionen des Körpers. Frauen Kunst Wissenschaft 30, S. 82–84. <https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/779/776> (25.03.2018)

// Angaben zur Autorin

Valeria Schulte-Fischedick (*1968 Münster/Westf.), lebt und arbeitet in Berlin. Studium der Kunstgeschichte, Anglistik und Neueren Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungen zur so genannten Anti Form und Abject Art seit 1996. Aktuell Koordinatorin/Kuratorin des Internationalen Atelierprogramms im Künstlerhaus Bethanien Berlin. Von 2010–2013 Leitung der Galerie Opdahl in Berlin. 2003 wissenschaftliche Beraterin der Ausstellung Louise Bourgeois – Intime Abstraktionen, Akademie der Künste, Berlin (kuratiert von Beatrice E. Stammer u.a.). Veröffentlichungen in Kunstzeitschriften (u. a. Texte zur Kunst, Art & Australia, BE Magazin) und Katalogen (u. a. zu Vanessa Beecroft, Louise Bourgeois, Haris Epaminonda, Lynn Hershman Leeson, Cindy Sherman, Del LaGrace Volcano.)

// Abstract

Following the observation that *1968* is a myth gathering together all sorts of interpretations and, in retrospect, even distorting them in part historically, my article attempts to describe the changes in the (queer) feminist reception of the sculptural objects of Louise Bourgeois and Lynda Benglis since the 1960s. A special critical focus is on the art-historical concept of so-called *Post-Minimalism*, which was coined in 1971 by Robert Pincus-Witten, and its connection with the *formless*. *Post-Minimalism* is commonly dated in art history to the late 1960s, although many earlier examples can be cited. In addition, the notions of a new kind of haptic sensibility, re-evaluated by curator Lucy Lippard with her 1966 exhibition *Eccentric Abstraction* and the prominently discussed idea of sexual liberation by Marcuse and its significance for the reception of the works of Bourgeois and Benglis, will be highlighted. It's obvious that *1968* is not as *68*, *Post-Minimalism* not as *post* as it may seem.

// FWK WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maïke Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



GAB ES DOCH EINEN TOMATENWURF DER KUNSTHISTORIKERINNEN? DIE *KUNSTHISTORIKERINNENTAGUNGEN* (1982–2002) IN DER PERSPEKTIVE VON 1968¹

Zwischen 1982 und 2002 fanden insgesamt sieben Kunsthistorikerinnentagungen statt (**Abb.1**). Dort wurden „mit spürbarer Freude“, wie Kathrin Hoffmann-Curtius im Rückblick auf die erste der Tagungen schrieb, „ganz andere Fragen“ an die Kunstgeschichte gestellt und grundsätzliche Kategorien ihrer Geschichtsschreibung kritisiert (Hoffmann-Curtius 1991: 10). Ein unreflektiert männlich gedachter Künstlerbegriff stand dabei ebenso zur Disposition wie die Kategorien Einfluss, Entwicklung oder Qualität (vgl. Schade/Wenk 1995). Zugleich waren die Tagungen Orte der Vernetzung und Politisierung, auf denen Allianzen geschmiedet und hochschulpolitische Initiativen gestartet wurden, die gegen die Diskriminierung von Frauen im Fach gerichtet waren. Und obwohl zwischen dem feministischen Aufbruch der Kunsthistorikerinnen Anfang der 1980er und den Ereignissen um 1968 über zehn Jahre liegen, spricht einiges dafür, die Geschichte der Kunsthistorikerinnentagungen, die für die deutschsprachige feministische Kunstgeschichte und kunsthistorische Geschlechterforschung eine zentrale Rolle spielten, aus der Perspektive von 1968 zu betrachten.

— Als „Ereignis, Symbol, Chiffre“ (Rathkolb 2010) verweist 1968 auf komplexe gesellschaftliche Veränderungen, die auch die Wissenschaft betrafen. Der berühmte Spruch vom *Muff von 1000 Jahren*, der sich *unter den Talaren* der Professoren verbergen sollte, gerann in den nachfolgenden Jahrzehnten zum Slogan, mit dem die vielgestaltige Kritik der Studierendenbewegung an den Universitäten auf einen eingängigen Nenner gebracht werden konnte. Eine detaillierte Aufarbeitung der Folgen von 1968 für einzelne Disziplinen und Fächer startete jedoch erst vergleichsweise spät und legte die langandauernden Effekte des „Geists der Unruhe“ (Rosenberg 2000) in den Wissenschaften offen.²

— Für die Kunstgeschichte steht eine solche Aufarbeitung noch weitgehend aus.³ Entsprechend vage sind die Zusammenhänge zwischen dem Entstehen feministischer Kritik in der Kunstgeschichte, z.B. im Rahmen der Kunsthistorikerinnentagungen seit den 1980er Jahren, und 1968 daher bislang noch konturiert.

1)

Der Titel dieses Textes spielt auf Irene Belows grundlegenden Aufsatz zur Geschichte feministischer Kunstgeschichte „Einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen gab es nicht... Zur Entstehung feministischer Forschung in der Kunstwissenschaft“ an (Below 1990). Ich danke ihr aufs Herzlichste für die Bereitschaft, mir in der Vorbereitung des vorliegenden Beitrags großzügig Einblick in ihr Archiv zu gewähren und einen langen Nachmittag im Mai 2018 meine Fragen zur Geschichte feministischer Kunstgeschichte ausführlich zu beantworten. Der vorliegende Text dient zudem der Vorbereitung eines größeren Forschungsprojekts zur Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte, das nach der Rolle der Kunsthistorikerinnen innerhalb des Faches fragt und beruht teilweise auf Forschungsergebnissen, die im Rahmen meiner Arbeit im Projekt „Geschlechterwissen zwischen den Disziplinen Kritik, Transformation und ‚dissidente Partizipation‘ an (akademischer) Wissensproduktion“ (Verbundprojekt der Universitäten Oldenburg und Braunschweig, gefördert vom Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur, 2015–2018) erarbeitet wurden. Vgl. hierzu auch: Ebeling/Zimmermann 2018.

2)

Z.B. für die Literaturwissenschaft: Fluck 2010.

3)

Einer der wenigen Ausnahmen: Papenbrock 2010 und darin insbesondere Frübis 2010.

Jahr	Ort	Publikation
1982	Universität Marburg	Cordula Bischoff u.a. (Hg.) (1984): <i>FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks</i> . Gießen, anabas
1984	Universität Zürich	Renate Berger, Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.) (1985): <i>Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten</i> . Köln, Dumont
1986	Universität Wien	Ilsebill Barta u.a. (Hg.) (1987): <i>FrauenBilder MännerMythen. Kunsthistorische Beiträge</i> . Berlin, Reimer
1988	Technische Universität Berlin	Ines Lindner u.a. (Hg.) (1989): <i>Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte</i> . Berlin, Reimer
1991	Hochschule für Bildende Künste Hamburg	Silvia Baumgart u.a. (Hg.) (1991): <i>Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft</i> . Berlin, Reimer
1995/ 1996	Universitäten Tübingen (1995) und Trier (1996)	Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.) (1997): <i>Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert</i> . Marburg, Jonas; Annegret Friedrich u.a. (Hg.) (1997): <i>Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur</i> . Marburg, Jonas; Cordula Bischoff u.a. (Hg.) (1999): <i>Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne</i> . Marburg, Jonas
2002	Humboldt Universität Berlin	Susanne von Falkenhausen u.a. (Hg.) (2004): <i>Medien in der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code</i> . Marburg, Jonas

// **Abbildung 1**
Übersicht über die Kunsthistorikerin-
nentagungen und Tagungspublikationen
1982–2002

Überwiegend werden diese Verbindungen, die hier in ersten Ansätzen ausgelotet werden, in der Forschung eher konstatiert als expliziert. So ist „für die Anfänge“ feministischer Kunstgeschichte immer wieder „die enge Verbindung zur politischen Frauenbewegung“ benannt worden, „deren Auslöser letztlich im Prozess der Politisierung um 1968 zu sehen“ sei (Frübis 2010: 92). Ebenso wurde zurecht betont, dass Kunsthistorikerinnen „in Folge der gesellschaftspolitischen Veränderungen der sechziger Jahre und im Kontext der neuen Frauenbewegungen [...] neue, das Geschlechterverhältnis betreffende Fragestellungen“ entwickelten (Paul 1998: 5). Diesen Beobachtungen ist voll und ganz zuzustimmen und es scheint an der Zeit, sie noch weiter historisch zu unterfüttern.⁴ Im Folgenden soll dazu der Fokus auf die erste der Kunsthistorikerinnen-Tagungen gelegt werden, denn im Anschluss an die von Frübis, Paul u.a. gemachten Beobachtungen lässt sich diese Tagung als *ein* Beleg für die Wirkungen der im Zuge von 1968 begonnenen Artikulation feministischer Anliegen in der Kunstgeschichte deuten.⁵

1968 UND ‚DIE‘ KUNSTGESCHICHTE — 1968 ging an der etablierten universitären Kunstgeschichte nicht spurlos vorbei. Es war das Jahr, in dem es auf der Tagung des Verbands deutscher Kunsthistoriker, dem Kunsthistorikertag, zur Gründung des *Ulmer Vereins* kam, der mit dem Anspruch auftrat, „die traditionelle (Kunst)Geschichtsschreibung als ein Herrschaft legitimierendes Instrument zu entlarven und [...] die (Kunst)Geschichte aus der Perspektive einer Parteinahme für die jeweils Unterlegenen jeweils umzuschreiben“ (Grötecke 1999: 8). Wenige Jahre nach seiner Gründung begann der Verein ab 1973 mit der Herausgabe der Zeitschrift *kritische berichte*, die sich entsprechend als Forum für eine politisch links orientierte Kunstgeschichte verstand (vgl. Hammer-Schenk 1979).⁶ Dort – und nicht etwa in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* – wurde ab 1980 erstmals feministischen Themen ein Forum geboten. Und so ist es nur folgerichtig, dass es ebenfalls die *kritischen berichte* waren, in denen in Besprechungen die neu ins Leben gerufenen Kunsthistorikerinnentagungen später publik gemacht wurden (z.B. Schade 1984; Dommer 1984). Die Anknüpfungspunkte der durch den *Ulmer Verein* in Gang gebrachten Kritik für eine feministische Kunstgeschichte waren vielfältig, u.a. in Hinblick auf das Bemühen um einen neuen Umgang miteinander. Auf dem Kölner Kunsthistorikertag 1970 wurde damit begonnen, „sich im Rahmen eines Fachkongresses

4) Zum Zusammenhang zwischen 1968 und der Neuen Frauenbewegung sowie zur Frage nach den Verbindungslinien zwischen feministischer Politik und Kritik in der Neuen Frauenbewegung, in der Protestkultur von 1968 und der feministischen Wissenschaftskritik, wie sie z.B. in Form der Frauensommeruniversitäten ab Mitte der 70er Jahre geübt wurde, vgl.: Zellmer 2011; Schulz 2002 und das Themenheft „Gender & 1968“ der Zeitschrift *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 20 (2009).

5) In den einführenden und überblicksartigen Veröffentlichungen zu Geschlecht und visueller Kultur/Kunstgeschichte, z.B.: Below 1990; Schade/Wenk 1995; Hoffmann-Curtius 1990; Dies. 1999; Frübis 2000; Paul 2001; Dies. 2003; Zimmermann 2006, werden die Tagungen immer wieder reflektiert und rekapituliert und sind dadurch ein wichtiger Bestandteil der selbstreflexiven Erzählungen einer feministischen Kunstgeschichte. Mit den Kunsthistorikerinnentagungen wurde zugleich auch immer darüber diskutiert, „was wir inhaltlich zu bieten haben“ und was die „Einsprüche“ von unserer Seite“ jeweils meinen sollten (Leßmann/Hilberath 1991: 40). Häufig findet sich auch die Einschätzung, dass „sich an den Kunsthistorikerinnentagungen [...] ablesen“ lässt, „in welcher Situation sich die Frauenkunstwissenschaft gerade befindet“ (von Falkenhausen 1988: 120).

6) So auch z.B. 1986 in einer Stellungnahme zum Tübinger Kongress ‚Krieg – Kultur – Wissenschaft‘: „Der Ulmer Verein versteht sich auch als ein politischer Verband. Daraus ergibt sich, daß er sich nicht auf die Wahrnehmung von Standesinteressen der Kunsthistoriker/innen und der anderen Kulturwissenschaftler/innen beschränkt, sondern sich allgemeinpolitischen Problemen stellt“ (Dolff-Bonekämper/Hütt/Kunst 1986: 77).

nicht fachlich einzupanzern, sondern an das Fach Fragen zu stellen“ (Warnke 1970: 7). Diese Fragen bzw. diejenigen, die sie stellten, waren aber, wie Kathrin Hoffmann-Curtius 1999 rückblickend feststellte, „damals 1968 nicht von dem Bewußtsein einer Geschlechterdifferenz geprägt, die Kunst- und Kulturgeschichte entscheidend strukturiert“ (Hoffmann-Curtius 1999: 26) oder, aus männlicher Perspektive formuliert: „An die Frauen hat meines Wissens 1970 noch niemand gedacht“ (Warnke 1990: 76).

— Dennoch lag den Aktivitäten des Ulmer Vereins ein Wissenschaftsverständnis zugrunde, das sich, auch bezogen auf Strukturen und Arbeitsformen, mit dem der feministischen Kunstgeschichte in wichtigen Aspekten deckte. In einer Klausurtagung des Vorstands des Ulmer Vereins im Januar 1970 wurden z.B. „Leitsätze“ entworfen, die neben „Informationsfreiheit“ und „Mitbestimmung“ auch die Forderung nach einer „neue[n] kollektive[n] Erarbeitung der wissenschaftlichen Probleme“ beinhalteten, bei der „das Arbeitsziel und die zu seiner Erreichung notwendigen Mittel nicht von vornherein eindeutig, sondern nur in Umrissen festliegen“ sollen (Plagemann 1978: 55–56). Diese Forderung griff bestehende hierarchische Strukturen an und entwarf die Utopie eines „Arbeitsprozess[es]“, der „bei kollektiver Arbeit in bisher nicht gekannter Weise zu einem dauernden Lernprozeß“ werden sollte (Plagemann 1978: 56), Arbeitsformen, die das Selbstverständnis der Neuen Frauenbewegung und der dort entwickelten künstlerisch-wissenschaftlichen Projekte ebenfalls maßgeblich mitbestimmten. Als „Grundprobleme kunstwissenschaftlicher Arbeit“ wurden Punkte benannt, die für die Artikulation feministischer Wissenschaftskritik ebenfalls entscheidend waren: So wurde „zum gesellschaftlichen Auftrag und zur gesellschaftlichen Funktion des Faches“ dargelegt, dass die „Kunstwissenschaft bei der Ausbildung kritischen Bewußtseins“ mitzuwirken habe (Plagemann 1978: 56). Allerdings, und dies bestätigt die Einschätzung von Hoffmann-Curtius, wurden alle diese Punkte ohne Rekurs auf Geschlechterpolitik entworfen. Die Autorin brachte 1999 in ihrer bereits erwähnten Rückschau auf die feministische Kunstgeschichte dieses Dilemma zwischen der Kritik am Fach im Zuge von 1968 angestoßenen Reformforderungen und der gleichzeitigen Weigerung, dabei Forderungen der Frauenbewegung zu berücksichtigen, wie folgt auf den Punkt: Aus der „Geschichte feministischer Kunsthistorikerinnen der BRD in Beziehung zu ihren beiden Berufsverbänden [Ulmer Verein und Verband deutscher Kunsthistoriker (VDK), AZ] wird mehr als deutlich, daß

die westdeutsche Frauenbewegung der Kunsthistorikerinnen sich, wenn überhaupt, nur vom UV [Ulmer Verein, AZ] als unterstützt begreifen konnte und kann.“ Gleichzeitig jedoch stellte Hoffmann-Curtius klar, „daß nahezu keiner der damaligen, den UV bestimmenden Kunsthistoriker die Erkenntnisse feministischer Wissenschaftskritik in seinen Arbeiten umgesetzt hat, sondern diese Vertreter der 68er Bewegung mehr oder weniger alle eine letzte Modernisierung des Faches ohne eine Reflexion der Geschlechterdifferenz probieren“ (Hoffmann-Curtius 1999: 27).

DIE ERSTE KUNSTHISTORIKERINNENTAGUNG: THEMEN, ORTE, GENEALOGIEN — 1982 fand am Marburger Institut die erste Kunsthistorikerinnentagung statt. Fünf Jahre zuvor hatte man in den *kritischen berichten* noch die vermutlich von Studierenden verfasste, Ernüchterung verbreitende Einschätzung lesen können, dass vom „Marburger Institut [...] nichts Spektakuläres berichtet werden“ könne, denn „bei uns gibt es keine Konfrontationssituation“ (Bredekamp 1977: 60). Im Gegenteil wurde die mangelnde Diskussionsfreude der Studierenden beklagt, da die „neue“ Generation [...] Kommilitonen, die aus dem Punktesystem der ‚reformierten‘ gymnasialen Oberstufe kommen [...] dieses System so verinnerlicht“ hätten, „daß sie nicht viel mehr tun, als Scheine zu erwerben, an Diskussionen im Institut aber so gut wie überhaupt nicht teilnehmen“ (Ebd.). 1968 scheint 1977 in Marburg, folgt man diesem Bericht, längst vorbei bzw. gar nicht erst stattgefunden zu haben, so dass sich ein „Geist der Unruhe“ (Rosenberg) erst wieder mit der ersten Kunsthistorikerinnentagung 1982 breitmachte. Wie aber kam es dazu? Wie konnte sich an einem Institut, über das es 1977 „nichts Spektakuläres“ zu berichten gab, wenige Jahre später etwas so Spektakuläres wie die erste Kunsthistorikerinnentagung ereignen? Dafür sind sicherlich mehrere Faktoren in Betracht zu ziehen, die zumindest indirekt wiederum mit 1968 zu tun haben. Marburg war, obwohl die Studierenden schon 1977 den „Muff“ nicht mehr unter den Talaren, sondern in den Reihen ihrer von der reformierten Oberstufe korrumpierten Kommiliton_innen zu finden meinten, in den 1970er Jahren gleichwohl „inmitten des konservativen bis reaktionären Universitätsestablishments die einzige Insel kritischer Kunstgeschichte“ (Schneider 2010: 58). Neben Renate Berger, die in den 1970er Jahren als wissenschaftliche Assistentin am Marburger Institut tätig war und bereits früh feministische Positionen vertrat (vgl. Sykora 1998), lehrte dort von 1971–78 mit Martin Warnke ein Kunsthistoriker,

der maßgeblich an Initiierung und Verlauf kritischer, von 1968 ausgehender Debatten im Fach beteiligt war; 1972 war zudem Hans-Joachim Kunst berufen worden, der als Mit-Herausgeber der Zeitschrift *kritische berichte* ein wichtiges Publikationsorgan für die frühe feministische Diskussion im Fach mit verantwortete (Auerbach 2000: 211–239).⁷ Die Bedingungen für das Experiment einer „Frauentagung“ waren also womöglich günstiger als an vielen anderen Instituten, an denen kritische Ansätze im Geist von 68 weniger verankert waren oder sogar bekämpft wurden.

— Die 68er unter den Kunsthistorikern waren jedoch für eine feministische Kunstgeschichte, wie bereits erwähnt, allenfalls „kurzfristige Bündnispartner“, da auch sie letztlich ‚die ‚Frauenfrage‘ in autoritärer Weise beiseite“ schoben (Frübis 2010: 88). Die Herausgeberinnen⁸ des Marburger Tagungsbandes beriefen sich daher auch nicht auf ihre männlichen Kollegen und deren im Zuge von 1968 formulierter Kritik am Fach. Sie zielten auf eine Auseinandersetzung mit der „Rolle und gesellschaftliche[n] Stellung“ von Frauen (Bischoff et al. 1984: 8). Damit schlossen sie explizit an die politischen Ziele der Frauenbewegung an – und damit auf das jüngst von Hodenberg (2018) beschriebene „andere Achtundsechzig“.

— Keinen direkten Bezug nahmen die Herausgeberinnen des Tagungsbandes dagegen überraschenderweise auf die bereits einzeln erschienenen Beiträge zur feministischen Kunstgeschichte. Dies scheint insofern erstaunlich, als es davon zwar nicht viele, aber eben doch einige wenige gab, die man hätte anführen können. Überdies waren in jenen Texten eine Reihe von grundlegenden Fragestellungen und methodischen Perspektiven bereits diskutiert worden, die auch für die Marburger Tagung von Bedeutung waren. So hatte sich Cillie Rentmeister bereits 1978 in der ersten Dokumentation der Berliner Frauensommeruniversität mit dem Aufsatz „Berufsverbot für die Musen“ beteiligt und eine kunsthistorische Perspektive in die feministische Wissenschaftskritik eingebracht. 1980 waren in den *kritischen berichten* dann zwei weitere Aufsätze feministischer Kunsthistorikerinnen erschienen: Renate Bergers „Malerin oder Modell? Die ‚Wahren Frauen‘ in der Kunstgeschichte“ und Ellen Spickernagels „Das ist ihr einziger wahrer Zweck – Frauen und Mütter bei Paula Modersohn-Becker“. In diesen drei Texten wurden die „äußerst vielfältig[en]“ (Bischoff et al. 1984: 10) Untersuchungsaspekte einer feministischen Kunstgeschichte, wie sie die Herausgeberinnen des Marburger Tagungsbandes 1984 benannten, bereits in ersten Ansätzen konturiert.

7)

Bereits in der ersten Nummer der *kritischen berichte* erschien z.B.: Irene Below: Die Unterprivilegierung der Frauen in den kunstwissenschaftlichen Instituten, Ms. 1972, ein Resümee, in: *kritische berichte*, 1973, S. 53–60. In den anderen deutschsprachigen Zeitschriften, allen voran der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, gab es solche Beiträge nicht.

8)

Ähnlich wie in den Praxen der Frauenbewegung eingeübt, hatte sich im Vorfeld der Tagung eine mehrköpfige Arbeitsgruppe unter dem Namen „FrauenKunstGeschichte“ konstituiert, die über viele Jahre hinweg nach der Tagung aktiv war. Sie bestand in den 1980er Jahren aus: Cordula Bischoff, Olge Dommer, Irene Ewinkel, Karin Hanika, Uschi Köhler, Ulla Merle, Christiane Spengler, Katharina Sykora, vgl: Kunsthistorikerinnen-Datei, in: *kritische berichte*, Bd.12, Nr. 4, 1984, S. 89. Die Gruppe brachte beispielsweise auch das Projekt einer *Bibliographie zur feministischen Kunstwissenschaft* auf den Weg, für die 1986 u.a. in einer Anzeige in der Zeitschrift *kritische berichte* um Hinweise gebeten wurde.

Es ging auch dort darum, „Gemälde von Künstlerinnen [...] neu zu bewerten“ oder „auf ihre Propagandawirkung für oder gegen die Emanzipation von Frauen hin“ zu untersuchen (Bischoff et al. 1984: 10). Und schon 1968 tauchte, wie Irene Below dargelegt hat, ein erster Beleg für den Widerhall der Frauenbewegung in der Kunstgeschichte in Form eines Artikels der späteren Tübinger Professorin für Kunstgeschichte, Annegret Jürgens-Kirchhoff, auf, die 1969 als Studentin einen Aufsatz in der Münsteraner Studentenzeitung mit dem Titel „Mister L, Meister Proper und Anhang“ veröffentlichte und darin Produktion und Zirkulation von Werbebildern kritisch analysierte (Verweis in: Below 1990: 11). Damit war bereits sehr früh ein Thema angesprochen, das die feministische Kunstgeschichte auch später noch wiederholt beschäftigte. ‚Vom Fach‘ wurde der Aufbruch der Kunsthistorikerinnen in Marburg damals ebenfalls wahrgenommen, etwa in Form von Tagungsrezensionen. Der Verfasser einer solchen Rezension, Carl Clausberg, hielt 1982 fest, dass die „Frauentagung [...] in mehrfacher Hinsicht Beachtung“ verdiene und zwar vor allem, weil sie sich „schon atmosphärisch [...] deutlich“ von anderen Tagungen im Fach unterscheide (Clausberg 1982: 57), namentlich vom „elephantöse[n] Gegenstück, dem [...] anlässlich der documenta in Kassel abgehaltene[n] 18. VDK-Kongreß“ (Clausberg 1982: 58).

„Dank egalitär-kollegialer Vorbereitung und Inszenierung von Seiten eines Marburger Studentinnen-Kollektivs hatten dirigistisches Leitkuhgebaren oder Kompetenzgerangel nach maskulinem Muster von vornherein keine Chance, und auch die adrenalin- und galletreibende Konkurrenz hielt sich in sympathischen Grenzen, auch wenn [...] die ein oder andere arrivierte Vortragende mit karrieristischen Kletterhosen antrat“ (Clausberg 1982: 57).

— Die abschätzige Rede von den „karrieristischen Kletterhosen“ lässt sich als Symptom einer Unentschiedenheit lesen: einerseits zwischen der Begeisterung für die neue Form wissenschaftlicher Erkenntnisbildung und wissenschaftlichem Austausch im Anschluss an die mit der Wissenschaftskritik der 68er etablierten neuen Arbeitsformen („egalitär-kollegial“) und andererseits der womöglich uneingestanden Furcht, dass die beteiligten Frauen hierdurch vollen Anspruch auf eine Beteiligung, d.h. eine Karriere (=Institutionalisierung), in der Kunstgeschichte geltend machen könnten. Die Professionalisierung und

Institutionalisierung feministischer Kunsthistorikerinnen durch die Tagung in Marburg bedeutete für die beteiligten Frauen also auch die Gefahr, dass ebene Professionalisierung zumindest unterschwellig nicht nur begrüßt wurde. An anderer Stelle im Text wird sie mit dem aufschlussreichen Sprachbild einer Entwicklung beschrieben, die „zumindest den Unterbau maskuliner Universitätslehrstühle zum Knistern bringen“ könne (Clausberg 1982: 58).

EIN TOMATENWURF DER KUNST? ODER: „DER DRANG DER FRAUENBEWEGUNG IN DIE ÄSTHETISCHE DIMENSION“

____ Zu den vielfältigen Verbindungen zu 1968, die die Entstehung feministischer Kunstgeschichte und Geschlechterforschung beförderten, gehört aber noch ein weiterer Aspekt, der in der bisherigen Forschung weitgehend unbeachtet geblieben ist: die Verbindung zu künstlerischen Positionen der *Feministischen Avantgarde* (Schor 2010), die in den 1960er und 1970er Jahren die Ordnung der Geschlechter infrage stellten. So verwiesen auch die Herausgeberinnen des Marburger Tagungsbandes gleich in der ersten Fußnote ihrer Einleitung auf die Ausstellung *Künstlerinnen International*, die 1977 in Berlin stattgefunden hatte (Bischoff et al. 1982: 11).⁹ Hier waren unter den Werken von insgesamt 182 Künstlerinnen (Kaiser 2013: 148) auch viele dezidiert feministische Arbeiten zu sehen, wie beispielsweise von Ulrike Rosenbach, Friederike Pezold, Judy Chicago, VALIE EXPORT oder Marianne Wex, die 1979 eine Fotoserie zu männlicher und weiblicher Körpersprache in Alltag und Kunst produziert hatte (Kaiser 2013: 161–171). Die breite Rezeption der Ausstellung, die es bis in die *Tagesschau* schaffte (Kaiser 2013: 147), verlief kontrovers; in der *Zeit* wurde der „Drang der Frauenbewegung in die ästhetische Dimension“ z.B. abschätzig als „total traditionell und konventionell“ und damit als gescheitert beurteilt (*Zeit* vom 20.5.1977).¹⁰ Die Ausstellung war ein Kristallisationspunkt der Debatten, in denen sich Ende der 1970er Jahre „Bewegungsfrauen“ und „Kunsthistorikerinnen“, „Macherinnen“ und „Wissenschaftlerinnen“ stritten und zugleich ganze Diskurslinien entworfen wurden, die in ihren Veränderungen, Brüchen und Gegendeutungen für die feministische Kunstgeschichte überaus bedeutsam waren.¹¹ Dies lässt sich an den Auseinandersetzungen zur Ausstellung nachzeichnen, die in der Zeitschrift *Courage* geführt wurden. Dazu gehörte u.a. die Debatte über die Auswahlkriterien der Organisatorinnen, die sich als Vorwegnahme späterer Diskussionen über die tautologische Verfasstheit der Kategorie Qualität (Schade/Wenk 1995: 349) lesen

9)

Vgl. hierzu: Zimmerman 2018. Ausführlich zu *Künstlerinnen International 1877–1977* und anderen feministischen Kunstausstellungen der 1970er und 1980er Jahre: Kaiser 2013.

10)

<https://www.zeit.de/1977/21/kunst-kalender> [15.6.2018].

11)

Die Gruppe von „Praktikantinnen und Theoretikerinnen, Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen, Macherinnen und Publikum“, die die Ausstellung erarbeitet hatte (die Gruppe bestand aus: Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schuhmann, Ulrike Steitzl, Petra Zöfelt und Silvia Bovenschen, <https://www.frieze.com/article/kuenstlerinnen-international?language=de> [10.5.16]), waren an diesen Debatten schon im Vorfeld der Ausstellung beteiligt, so in mehreren Beiträgen in der *Courage*. Dargelegt wurde beispielsweise, daß „künstlerisch die formale Umsetzung, die adäquate Formfindung für anvisierte Themen und Inhalte, ausschlaggebend“ seien (*Courage*, März 1977: 7). Schon in derselben Nummer, direkt im Anschluss an das Katalogvorwort, äußerte sich Widerspruch gegen diese demonstrativ bekundete Einheit. Beklagt wurde der Ausschluß von Natascha Ungeheuer, den die Künstlerin und Publizistin Sarah Haffner anprangerte. Sie forderte eine Entscheidung „zwischen Solidarität und Dogmatismus“, den sie in der Ausstellung und ihren Auswahlkriterien am Werke sah. Es könne nicht angehen, dass „ein selbsternannter Elitetrupp von Frauen“ eine „feministische Linie“ vorgebe“. Einige Spalten darunter „grauste es“ Annette Eckert, spätere taz-Gründerin, Malerin und Aktivistin der Berliner Frauenbewegung, die „Natascha zufällig“ kannte und daher „ihre Geschichte erfuhr“ (*Courage*, März 1977). Vgl. Zimmermann 2018.

lässt. Und wenn Barbara Duden 1977 in ihrer Replik und Weiterführung der Kritik an *Künstlerinnen International* schrieb, „wir wollen den Mythos des Künstlers zerstören“ (Duden 1977: 48), dann wurde damit ein Thema benannt, das für die feministische Kunstgeschichte über lange Zeit immer wieder zentral war, so z.B. im Rahmen der Mitte der 1990er Jahre durchgeführten Kunsthistorikerinnentagung zu „Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert“ (Hoffmann-Curtius/Wenk 1997).

— Von Seiten der Geschichtswissenschaft ist zaghaft auf die Wechselwirkungen zwischen den Themen der autonomen Frauenbewegung der 1970er Jahre und künstlerischen Aktionen der 1960er Jahre hingewiesen worden. So wurde z.B. unterstrichen, dass „auf geschlechtsspezifische Machtverhältnisse im Kontext der neuen vermeintlichen sexuellen Freiheit [...] bereits in den 1960er Jahren die aktionskünstlerischen Arbeiten von VALIE EXPORT Bezug“ nahmen (Bauer 2010: 177) – eine Überlegung, die jedoch nicht intensiver verfolgt wurde. Auch Klaus Herding hat bereits 2008 eine stärkere Berücksichtigung der ästhetischen Dimension von 1968 eingefordert.¹² So legte er dar, dass die Kunst „der Politik weithin den Boden, oder besser: das Bett [bereitete], in dem die utopischen Gelüste sich ausbreiten“ konnten (Herding 2008: 15) und wies, biografisch gewendet, darauf hin, dass die Kunst der 1960er Jahre „unsere Ziele [...] viel deutlicher“ spiegelte „als die rasch vom Winde verwehten Parolen“ (Herding 2008: 66). Allerdings ist fast schon schmerzhaft auffällig, dass Herding in seiner Analyse der Verbindungslinien zwischen Kunst, Politik und den Strukturen universitärer Kunstgeschichte um 1968 die Positionen von Künstlerinnen und ihre Kritik der Geschlechterhierarchie vollständig außer Acht lässt. Der von ihm vielfach zitierte Katalog *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre* (2005), aus dem auch die von ihm herangezogenen Bildbeispiele stammen, berücksichtigte mit Yayoi Kusama und Adrian Piper immerhin zwei Künstlerinnen. Bei Herding wird die Kunst, die in so enger Beziehung zur Politik von 1968 stand, dagegen Teil einer rein männlichen Genealogie. Keine einzige Künstlerin ist ihm ein Eintrag wert. Insofern ist auch das, was als *Politik* in dieser Deutung auftaucht, konsequent *keine* Geschlechterpolitik, obwohl diese doch unzweifelhaft einen entscheidenden Teil der mit 1968 verbundenen gesellschaftlichen Umwälzungen und Veränderungen betraf (Schulz 2002; Hodenberg 2018).¹³

— Künstlerinnen wie Kusama und Piper stellen ein *missing link* zu einer Vielzahl an weiteren künstlerischen Positionen der

12)

Jüngst auch in Ausstellungen erneut thematisiert, allerdings ohne dezidierten Geschlechterbezug, z.B. „68: Pop und Protest“ im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (18.10.2018–17.3.2019).

13)

Christina von Hodenberg bringt diesen Zusammenhang pointiert in dem Satz „der Geschlechterkonflikt war wichtiger als der Generationenkonflikt“ auf den Punkt (<https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/campus-talks/68er-anders-gegen-gedenkroutine-frauenrevolte-campus-talks-104.html> [31.8.2018]).

mittleren und späten 1960er Jahre dar, in denen Konfliktlinien an den Grenzübertritten zwischen politischer und ästhetischer Repräsentation der Geschlechterverhältnisse auf neue Art bearbeitet wurden. An einigen wenigen Beispielen sei im Folgenden aufgezeigt, inwiefern in künstlerischen Arbeiten der späten 60er- und beginnenden 70er-Jahre Begriffe, Themen, ja sogar methodische Verfahren erprobt wurden, die in der Folge für die Artikulation einer geschlechterkritischen Kunstgeschichte – nicht zuletzt auch für solche Unternehmungen wie die Kunsthistorikerinnentagungen – von grundlegender Bedeutung waren. Diese Verbindungen können hier nur in wenigen, groben Linien skizziert werden; es bedarf einer breiter angelegten Untersuchung, um sie weiter zu substantiieren. Schon jetzt lässt sich allerdings festhalten, dass der Tomatenwurf als Metapher eines radikalen Bruchs für eine Analyse des Verhältnisses zwischen Achtundsechzig und der feministischen Kunstgeschichte nur bedingt tauglich ist, denn es ‚gab‘ ihn in diesem Sinn tatsächlich nicht. Hier kann man auf eine Erkenntnis der Forschung zu 1968 zurückgreifen, die plausibel gemacht hat, „daß man den Blick nicht auf ‚Protest‘ fixieren sollte, und nicht auf Demonstrationen, sondern daß man ganz verschiedenen kulturelle Äußerungen aufgreifen muß“ (Etzemüller 2005: 9). Erst hierdurch können zunächst nicht sichtbare Verbindungslinien, etwa zwischen den Positionen von Künstlerinnen, die um Umfeld von 1968 Geschlechterkritik übten und dem, wie Kunsthistorikerinnen aus feministischer Perspektive ihr Fach kritisierten, überhaupt wahrgenommen werden.

ART IS A CRIMINAL ACTION¹⁴: ROSENBACH, EXPORT, ROSLER ETC. UND DIE FRÜHEN FRAGEN DER FEMINISTISCHEN KUNSTGESCHICHTE

Die Themen der frühen feministischen Kunstgeschichte, wie sie auf der ersten Kunsthistorikerinnentagung in Marburg formuliert wurden, lassen mehrere Schwerpunkte sowohl in der Themenwahl als auch in Hinblick auf Herangehensweise und Fragestellung erkennen. Neben der Beschäftigung mit dem Werk von Künstlerinnen war dies u.a. der Einbezug des sogenannten *Persönlichen*, dessen politische Dimension thematisiert werden sollte, etwa in Irene Belows autobiografischem Durchleuchten des „Gebrauchs von Kunst und Kunstgeschichte“ (Below 1984). Des Weiteren der Versuch, Repräsentationen des weiblichen Körpers jenseits der formalen Kategorien traditioneller Kunstgeschichtsschreibung zu analysieren und dabei aufzuweisen, dass „Eindeutigkeit, was weibliches, was männliches Verhalten sei [...] weniger ein Anliegen großer Kunst gewesen“ ist als „eines

14)

Vgl. Ulrike Rosenbachs S/W-Fotomontage „Art is a Criminal Action No. 4“ (1969–1970); eine Abbildung findet sich in Ausst.-Kat. Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er Jahre aus der Sammlung VERBUND, 2010–2018, Wien. Schor, Gabriele Schor (Hg.), München, Prestel, 2010, S. 190.

ihrer Interpreten“, wie es Theresa Georgen in einem Beitrag zur „Kopfjägerin Judith“ beschrieb (Georgen 1984: 123). Neben den „Frauenbildern“ von Künstlern, die nun unter Rekurs auf „die neue Frauenbewegung“ (Kassay 1984: 144) thematisiert wurden, stand zudem immer wieder der Körper als kulturelles Konstrukt im Mittelpunkt des Interesses. So hatte Sigrid Schade beispielsweise in einem Aufsatz zu Hans Baldung Griens Hexenbildern darauf insistiert, dass das „Bild vom Körper und Körpererfahrung [...] historisch veränderliche und verändernde Kategorien“ sind (Schade 1984a: 99) und damit einen zentralen Punkt späterer Körperdebatten in der feministischen Kunstgeschichte benannt (vgl. Schade 2006).

— Mit der Bearbeitung all dieser Themenstränge – den kulturellen Konstruktionsweisen des Körpers auf der Ebene des Visuellen, den Rollen von Künstlerinnen, der „Beharrlichkeit von Frauenbildern“ (Spickernagel 1984) usw. – hatte aber auch die Kunst begonnen. Sie stellte ein zunächst kaum reflektiertes, aber umso wirksames und weithin sichtbares Repertoire an ästhetischer Öffnung der scheinbar festgefügteten Art und Weise auch des wissenschaftlichen Umgangs mit den genannten Problemfeldern bereit und trug damit zu jener „Korrektur des herrschenden Blicks“ (Bischoff et al. 1984) bei, der half, die „ganz anderen Fragen“ (Hoffmann-Curtius) zu stellen.

— Wenn im Marburger Tagungsband Irene Nierhaus die 1925 von Grete Schütte-Lihotzky entworfene Frankfurter Küche mit der Überlegung in Verbindung brachte, dass „die Reproduktion des Menschen nicht [...] als eine, AZ] ‚naturwüchsige‘, zwangsweise der einzelnen Frau zufallende Aufgabe in der Kleinfamilie zu sehen“ ist, sondern „gesellschaftlich-kollektiv [...]“ (Nierhaus 1984: 159), war das dann nicht nah an Martha Roslers kaum zehn Jahre zuvor entstandener Video-Performance *Semiotics of the Kitchen* (1975) (**Abb. 2**)? Einer Arbeit, die die „Illusion“ zerstörte, dass „Häuslichkeit, ebenso wenig wie Weiblichkeit oder Mütterlichkeit, ein Bereich sein könnte, der von politischen Konflikten und der damit verbundenen gesellschaftlichen Verantwortung ausgespart bleiben könnte“ (Graeve Ingelmann 2010: 202). Oder wenn Helga Sciurie in Marburg die „Frauenfrage in Andachtsbild und Bauskulptur“ stellte (Sciurie 1984), warf sie damit nicht einen feministisch motivierten Blick



// **Abbildung 2**

Martha Roslers Video *Semiotics of the Kitchen* (1975) führte die Küche als einen Ort gesellschaftlicher und politischer Konflikte vor – ähnlich wie es aus anderer Perspektive auch Kunsthistorikerinnen machten, die in den 1980er Jahren die Frankfurter Küche einer feministischen Analyse unterzogen (z.B. Nierhaus 1984)

auf Haltungen und Gesten mittelalterlicher Bauskulptur, der auch Marianne Wex' visuelle Kombinationen alltäglicher Körperhaltungen und Körperinszenierungen in der kirchlichen Bauplastik bestimmte (**Abb. 3**) oder Ulrike Rosenbachs Angriff auf ebenjene Körperbilder in der älteren Kunst in ihrer Performance *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (1975) (**Abb. 4**)? Auch Arbeiten von VALIE EXPORT, die den Körper als Einschreibfläche kultureller Codierungen und Normierungen vorführten, gehören in diese Reihe. Die Literatur hat zu Recht auf ein Bezugsgeflecht hingewiesen, das sich von den Körperpraktiken der 1968er (Banes 1993) über jene der „zweiten feministischen Emanzipationsbewegung“ hin spannt (Mueller 2003: 43). Zumal EXPORT ab den 1970er Jahren auch zahlreiche Texte vorlegte, in denen sie als „Kunstwissenschaftlerin“ (Schade 2003: 23) zu Fragen Stellung bezog, die auch die feministische Kunstgeschichte später theoretisch aufarbeitete. Auch der Katalog zur Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977* enthielt, wie erwähnt, mit dem Text „Überlegungen zum Verhältnis von Frau und Kreativität“ einen solchen Beitrag der Künstlerin (EXPORT 1977). Und dieser Katalog tauchte auch in der Literaturliste der Herausgeberinnen des Marburger Tagungsbandes auf.

— Die Zusammenhänge zwischen 1968 und „der Frage der Geschlechter“ (Frübis 2010) in der Kunstgeschichte sind, so lässt sich als Ergebnis zusammenfassen, bislang weder im nötigen Umfang aufgearbeitet noch in Hinblick auf die vielfältigen Verknüpfungspunkte mit den Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen systematisch in den Blick genommen worden. Auch wenn für die Wissenschaftskritik, die in der Kunstgeschichte Anfang der 1970er einsetzte, „die Frauenbewegung [...] keine Rolle“ spielte, so lag doch „schon 1967/68“ die „Frauenfrage [...] ‚in der Luft‘“ (Below 1990: 9) und die Kritik konnte auf verschiedenen Ebenen günstige Voraussetzungen für die in der Folge einsetzende Artikulation feministischer Kunstgeschichte schaffen. Den Anteil, den feministische Positionen in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre daran hatten, genauer zu bestimmen, ja ihn



// **Abbildung 3**
 Der Körper als Einschreibungsfläche gesellschaftlicher Vorstellungen war sowohl Thema in künstlerischer Projekten wie Marianne Wex' 1979 erschienenem Bildatlas „Männliche“ und „weibliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse (Wex 1979) als auch in der frühen feministischen Kunstgeschichte (z.B. Bischoff u.a. (Hg.) 1984)



// **Abbildung 4**
 Kritik traditioneller Repräsentationen von Weiblichkeit in der feministischen Video-Live-Aktion *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* der Künstlerin Ulrike Rosenbach 1975/76

erst einmal in Fußnoten, Themenstellungen und ästhetischen und theoretischen Erkenntnisprozessen aufzuspüren, dies scheint, so ein weiteres Ergebnis, vielversprechend. Viele Spuren sind noch aufzuarbeiten.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: ©Anja Zimmermann

Abb. 2: Martha Rosler: Semiotics of the Kitchen, Video: Digibeta PAL, S/W, Ton, 06:09 min, 1975, aus: Ausst.-Kat. Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er Jahre aus der Sammlung VERBUND, 2010–2018, Wien, Schor, Gabriele Schor (Hg.), München, Prestel, 2010, S. 203

Abb. 3: Umschlagabbildung Marianne Wex (1979): „Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse. Frankfurt a.M., Eigenverlag

Abb. 4: Ulrike Rosenbach: Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin, Video: Digibeta PAL, S/W, Ton, 12:00 min., 1975/76, aus: Ausst.-Kat. Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er Jahre aus der Sammlung VERBUND, 2010–2018, Wien, Schor, Gabriele Schor (Hg.), München, Prestel, 2010, S. 193

// **Literatur**

Auerbach, Inge (2000): *Catalogus professorum academiae Marburgensis. Die akademischen Lehrer der Philipps-Universität Marburg, Dritter Band: Von 1971 bis 1991, Erster Teil Fachbereich 01-19.* Marburg, Elwert

Ausst.-Kat. *Summer of Love. Psychedelische Kunst der 60er Jahre*, Tate Liverpool u.a. 2005. Christoph Grunenberg (Hg.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005

Ausst.-Kat. *Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er Jahre aus der Sammlung VERBUND, 2010–2018*, Wien, Schor, Gabriele Schor (Hg.), München, Prestel, 2010

Banes, Sally (1993): *Greenwich Village 1963*. Durham, Duke University Press

Bauer, Ingrid (2010): 1968 und die *sex(ual) & gender revolution*. Transformations- und Konfliktzonen: Geschlechterverhältnisse. In: Rathkolb, Oliver/ Friedrich Stadler (Hg.): *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*. Wien, S. 163–186

Dies./Hana Havelkova (Hg.) (2009): *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 20*, Heft 2: Gender & 1968. Wien, Köln, Weimar, Böhlau

Berger, Renate (1980): Malerin oder Modell? Die „wahren Frauen“ in der Kunstgeschichte. In: *kritische berichte*, Bd. 8, Nr. 6, S. 5–24

Below, Irene (1973): Die Unterprivilegierung der Frauen in den kunstwissenschaftlichen Instituten, Ms. 1972, ein Resümee. In: *kritische berichte*, Bd.1, Heft 1, S. 53–60

Dies. (1984): „Auf die Seele kommt es an!“ Eine autobiographische Skizze zum Gebrauch von Kunst und Kunstgeschichte. In: Bischoff, Cordula u.a. (Hg.): *Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*. Gießen, Anabas Verlag, S. 13–32

Dies. (1990): Einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen gab es nicht... Zur Entstehung feministischer Kunstwissenschaft. In: *kritische berichte*, Bd. 18, Nr. 3, S. 7–16

Bischoff, Cordula u.a. (Hg.) (1984): *Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*. Gießen, Anabas Verlag

Bock, Ulla u.a. (Hg.) (1983): *Frauen an den Universitäten. Zur Situation von Studentinnen und Hochschullehrerinnen in der männlichen Wissenschaft*. Frankfurt a.M., Campus

Bredenkamp, Horst u.a. (Hg.) (1977): *kritische berichte*, Bd. 5, Heft Nr. 6

VALIE EXPORT (1977): Überlegungen zum Verhältnis von Frau und Kreativität. In: Ausst.-Kat. *Künstlerinnen International 1877–1977*, Berlin (NGBK 1977). Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst (Hg.), Berlin, NGBK, S. 100–104

Clausberg, Karl (1982): Sinnliche Rekonstruktion – Ein Tagungs- und Literaturbericht. In: *kritische berichte*, Bd. 10, Nr. 4, S. 57–65

Dolff-Bonekämper, Gabi/Hütt, Michael/Kunst, Hans-Joachim (1986): Stellungnahme des Vorstandes des Ulmer Vereins zum Tübinger Kongress ‚Krieg – Kultur – Wissenschaft‘. In: *kritische berichte*, Bd. 14, Nr. 1, S. 77–78

Dommer, Olge u.a. (1984): Abgrenzung und Einmischung. In: *kritische berichte*, Bd. 12, Heft 4, S. 89–92

Duden, Barbara (1977): Die hohe und die niedere Jagd. In: *Courage*, Heft 5, S. 47–48

Ebeling, Smilla/Anja Zimmermann (2018): Drinnen, Draußen und Dazwischen. Interdisziplinäre Verortungen feministischer Kunstgeschichte und feministischer Naturwissenschaftsforschung. In: Onnen, Corinna/ Rode-Breyman, Susanne (Hg.): *Wiederherstellen*

- Unterbrechen – Verändern? Politiken der (Re-) Produktion (L'AGENDA Bd. III). Leverkusen, Budrich
- Etzemüller, Thomas (2005): 1968 – Ein Riss in der Geschichte? Gesellschaftlicher Umbruch und 68er-Bewegungen in Westdeutschland und Schweden. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft
- EXPORT, VALIE (1977): Überlegungen zum Verhältnis von Frau und Kreativität. In: Ausst.-Kat. Künstlerinnen International 1877–1977. Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst (Hg.), Berlin 1977, S. 100–104
- Fluck, Winfred (2010): Die Wissenschaft vom systemischen Effekt. Von der Counter-Culture zu den Race, Class, and Gender Studies. In: Rosenberg, Rainer (Hg.) (2010): Der Geist der Unruhe. 1968 im Vergleich. Wissenschaft – Literatur – Medien. Berlin, Akademie-Verlag, S. 111–124
- Frübis, Hildegard (2010): 1968 und die Folgen: Die Kunstgeschichte und die Frage der Geschlechter. In: Papenbrock, Martin (Hg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Kunstgeschichte nach 1968. Göttingen: V&R unipress, S. 87–98
- Dies. (2000): Kunstgeschichte. In: von Braun, Christina/Stephan, Inge (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart, Springer, S. 262–275
- Georgen, Theresa: Die Kopfjägerin Judith – Männerphantasie oder Emanzipationsmodell? In: Bischoff, Cordula u.a. (1984) (Hg.): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, Anabas Verlag, S. 111–124
- Graeve Ingelmann, Inka (2010): Martha Rosler: Das Heim als Schlachtfeld. In: Ausst.-Kat. Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er Jahre aus der Sammlung VERBUND, 2010–2018, Wien, Schor, Gabriele Schor (Hg.), München, Prestel, S. 201–201
- Grötecke, Iris (1999): Kunstgeschichte mit kulturwissenschaftlicher Perspektive – Konzepte, Konsequenzen und die Hürden des Kontextes. In: kritische berichte, Bd. 27, Heft 4, S. 5–9
- Hammer-Schenk, Harold (1979): Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet. 10 Jahre Ulmer Verein 1968 – 1978. Hannover, Ulmer Verein
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (1991): Frauen in der deutschen Kunstgeschichte. Vortrag, gehalten anlässlich des Symposiums „Art History and Cultural Policy in the Federal Republic of Germany, Chicago, 9.–10. Nov. 1990. In: Rundbrief Frauen Kunst Wissenschaft, Nr. 11, S. 6–13
- Dies. (1999): Feministische Kunstgeschichte heute: Rück- und Vorschläge. In: kritische berichte, Bd. 27, Nr. 2, S. 26–32
- Hoffmann-Curtius, Kathrin/Silke Wenk (Hg.) (1997): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit. Marburg, Jonas
- Kaiser, Monika (2013): Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstaustellungen und ihre Räume, 1972–1982. Bielefeld, transcript
- Kassay, Anne-Marie (1984): Voll-Plastik. Zu den Frauendarstellungen des Bildhauers Christoph Voll. In: Bischoff, Cordula u.a. (Hg.): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, Anabas Verlag, S. 140–157
- Leßmann, Sabine/Ursula Hilberath (1991): Eigen-Sinn? Zur Funktion von Kunsthistorikerinnentagungen. In: FrauenKunstWissenschaft, Heft 11, S. 40–49
- Mueller, Roswitha (2003): Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten. VALIE EXPORTs Eingriffe in die medialen Konstruktionen von Wirklichkeiten und ihre Effekte. In: Ausst.-Kat. Mediale Anagramme VALIE EXPORT, NGBK Berlin 2003, Berlin, S. 43–52
- Nierhaus, Bi [Irene] (1984): Die Fabrik des Hauses. Die Küche für den Arbeiterhaushalt. In: Bischoff, Cordula u.a. (Hg.), FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, anabas Verlag, S. 168–166
- Papenbrock, Martin (Hg.) (2010): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Kunstgeschichte nach 1968. Göttingen: V&R unipress
- Paul, Barbara (1998): Kunsthistorikerinnen seit 1970: Wissenschaftskritik und Selbstverständnis. In: kritische berichte, Bd. 26, Nr. 3, S. 5–9
- Dies. (2001): Kunsthistorische *Gender Studies*: geschichtliche Entwicklungen und aktuelle Perspektiven. In: kritische berichte, Bd. 29, Heft 4, S. 5–12
- Dies. (2003): Kunstgeschichte, Feminismus und *Gender Studies*. In: Hans Belting u.a. (Hg.), Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin, Reimer, S. 297–328
- Rosenberg, Rainer (Hg.) (2010): Der Geist der Unruhe. 1968 im Vergleich. Wissenschaft – Literatur – Medien. Berlin, Akademie-Verlag
- Plagemann, Volker (1979): Brief an die Mitglieder des Ulmer Vereins vom 7. Januar 1970. In: Hammer-Schenk, Harold: Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet. 10 Jahre Ulmer Verein 1968 – 1978. Hannover, Ulmer Verein, S. 55–56
- Rentmeister, Cillie (1977): Berufsverbot für die Musen. In: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hg): Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen, Juli

1976. Berlin: Courage Verlag, S. 248–257
- Schade, Sigrid (1984): Blickwünsche – eine Nachschrift. In: kritische berichte, Bd. 12, Heft 4, S. 81–88
- Dies. (1984a): Zur Genese des voyeuristischen Blicks. Das Erotische in den Hexenbildern Hans Baldung Griens. In: Bischoff, Cordula u.a. (1984) (Hg.): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, Anabas Verlag, S. 98–110
- Dies./Silke Wenk (1995): Inszenierung des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart, Kröner, S. 340–407
- Dies. (2003): Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten. VALIE EXPORTs Eingriffe in die medialen Konstruktionen von Wirklichkeiten und ihre Effekte. In: NGBK (Hg.): Mediale Anagramme VALIE EXPORT, NGBK Berlin, S. 17–26
- Dies. (2006): Körper und Körpertheorie in der Kunstgeschichte. In: Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin, Reimer, S. 61–72
- Schneider, Norbert (2010): Hinter den Kulissen. Die Akte ‚Warnke‘. In: Martin Papenbrock: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Kunstgeschichte nach 1968. Göttingen: V&R unipress, S. 53–62
- Schulz, Kristina (2009): Der lange Atem der Provokation. Die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968–1976. Frankfurt a.M., Campus
- Spickernagel, Ellen (1980): „Das ist ihr einziger wahrer Zweck“ – Frauen und Mütter bei Paula Modersohn-Becker. In: kritische berichte, Bd. 8, Nr.6, S. 25–36
- Scurie, Helga (1984): Die Frauenfrage in Andachtsbild und Bauskulptur. In: Bischoff, Cordula u.a. (Hg.), FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen, anabas Verlag, S. 53–62
- Sykora, Katharina (1998): Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun. In: kritische berichte, Bd. 26, Nr. 3, S. 43–50
- Von Falkenhausen, Susanne (1989): ‚Weibliche Identität‘ und die Pornodebatte – Nach(t)gedanken zur vierten Kunsthistorikerinnentagung in Berlin (September 1988). In: kritische berichte, Bd. 17, Heft 1, S. 120–122
- Von Hodenberg, Christina (2018): Das andere Achtundsechzig. Gesellschaftsgeschichte einer Revolte. München, C.H. Beck
- Dies. (2018): <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/campus-talks/68er-anders-gegen-gedenkroutine-frauenrevolte-campus-talks-104.html> [31.8.2018]
- Warnke, Martin (Hg.) (1970): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh, Bertelsmann
- Ders. (1990): Bittere Felder. In: kritische berichte, Bd. 18, Nr. 3, S. 76–78
- Wex, Marianne (1979): „Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse. Frankfurt a.M., Eigenverlag
- Zellmer, Elisabeth (2011): Töchter der Revolte? Frauenbewegung und Feminismus der 1970er Jahre in München (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 85). München, de Gruyter
- Zimmermann, Anja (2006): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin, Reimer
- Dies. (2018): Streitfall Künstlerinnen: Ästhetische Wissensproduktion und die nicht reklamierten Verdienste früher kunstgeschichtlicher Geschlechterforschung am Beispiel der Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977* [unveröffentl. Manuskript]
- Dies. (2019): Diagnostische Atlanten: Fotografie als Medium der Geschlechterkritik in künstlerisch-politischen Fotoprojekten um 1970. In: Alkemeyer, Thomas u.a. (Hg.): Gegenwartsdiagnosen. Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematierung in der Moderne. Bielefeld, transcript [im Druck]

// Angaben zur Autorin

Anja Zimmermann, Studium der Kunstgeschichte, Empirischen Kulturwissenschaft und Pädagogik in Würzburg und Tübingen; Promotion (Tübingen) mit einer Arbeit zum Thema *Object Art*. Seit 2006 Privatdozentin für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg und z.Zt. Lehrbeauftragte an der Universität Oldenburg. Seit 2006 Vertretungsprofessoren u.a. an den Universitäten Hamburg, Zürich, München (LMU). Bis 2012 Heisenberg-Fellow am Kulturwissenschaftlichen Institut der Universität Oldenburg. Seit 2004 Redakteurin von *FKW//Zeitschrift für visuelle Kultur und Geschlechterforschung*. Forschungsschwerpunkte: Moderne und zeitgenössische Kunst; Kunst und Naturwissenschaften; Wissenschafts- und Geschlechterforschung. Veröffentlichungen (Auswahl): Anja Zimmermann (Hg.) (2006): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin, Reimer; Anja Zimmermann (2009): *Ästhetik der*

Objektivität: Genese und Funktion eines künstlerischen und wissenschaftlichen Stils, Bielefeld, transcript; Anja Zimmermann (erscheint 2019): Diagnostische Atlanten: Fotografie als Medium der Geschlechterkritik in künstlerischen und politischen Fotoprojekten um 1970. In: Thomas Alkemeyer u.a. (Hg.), *Gegenwartsdiosgnosen. Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematierung in der Moderne*, Bielefeld, transcript.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



HOW DOES THE 1970s FEMINIST ART MATTER? RUPTURES AND CONTINUITIES BETWEEN FEMINIST ART PRACTICES OF THE 1970s AND THE 1980s IN *JEANNE DIELMAN* (CHANTAL AKERMAN), *REASSEMBLAGE* (TRINH T. MINH-HA) AND *MEASURES OF DISTANCE* (MONA HATOUM)

INTRODUCTION — The feminist movement of the 1970s should not be circumscribed to the Women's Liberation movements that emerged in the West, *consciousness raising* groups and public manifestations. The political work of the movement took different paths and the *cultural* aspects of the movement, the feminist literature and feminist art for example, should not be understood as consequences of the movement but part of it. Feminist art of the 1970s deeply participated in shaping the feminist thinking of the time (Kiani 2016). In this article, I intend to examine the contribution of the feminist movement and the feminist art of the 1970s, the so-called 'feminist Avant-garde';¹ (Schor 2015) on three films that are generally referred to as feminists or / and postcolonial. I intend to measure to what extent those works share feminist epistemologies and how they participate in the reframing and the broadening of feminism / postcolonial theory. This perspective aims to consider the feminist art movement in continuity with the feminist movement, based on the idea that feminist art and feminist activism are deeply intertwined, to the extent that there might be no heuristic advantages to analyze them distinctively. The first work is from the second half on the 1970s, the famous film by director Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975). While this work was not defined 'feminist' by Akerman, the influence of the 1970's feminist thought is clearly visible, mainly in the way the film links the 'private sphere' to the political, and considers the female body and sexuality to be the primary site of oppression. By using performance as an artistic and political tool, the film strongly echoes methodologies of the feminist art movement of the 1970s, especially the Southern Californian movement². The second and third works, *Reassemblage* by Trinh T. Minh-Ha (1982) and *Measures of distance* by Mona Hatoum (1988) broaden the spectrum by producing a postcolonial discourse critical of 'ocularcentrism' that was reactivated by feminist theorists in the 1970s and the

1)

I refer here to the exhibition from the Sammlung Verbund, Vienna, 'Feminist avant-garde of the 1970s' curated by Gabriele Schor which took place in different cities from 2015. Schor intends to reaffirm the avant-garde potential of feminist art that was thus rarely recognized as such. Gabriele Schor (ed.) (2015): *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund Wien*, Munich, Prestel.

2)

Feminist art programs in Southern California were pioneers in integrating feminist thinking in performance art. Judy Chicago was amongst the first to create a program for feminist performance. The practice of performance art by feminist artists participated in changing practices of performance art outside of feminism. Feminist artists for example widely used video in their works and this practice was then generalized outside of the feminist art circles.

postcolonial critique in the context of the postcolonial turn³, even though the critique of Western ‘visual primacy’ can be traced back at least to prewar philosophers such as Nietzsche and Bergson (Jay 1991: 15). The feminist theory of the (male) gaze defined the (Western) primacy of sight as androcentric. *French Feminists* point to the importance of other senses in female embodiment and of a women’s language, the *écriture féminine* (Irigaray 1977, 1985; Cixous 1975 ; Kristeva 1977). In other words, feminists ‘gendered’ the critique of ocularcentrism.

— I will discuss the films by Trinh T. Minh-Ha and Mona Hatoum, reflect on how they conceptualize an alternative voice and to what extent this conceptualization shares continuity with some aspects of the feminist art of the 1970s. Thus, one can wonder if the practice of those filmmakers radically breaks with what some theorists of the 1980s depicted as ‘essentialist’ in the feminist art of the 1970s (see: Jones 1999). I would however suggest that *Reassemblage* and *Measures of distance* primarily redefine the relationship to knowledge in a way that deeply replaces the representation of racialized women in *cultural formations* rather than in an *essentialized nature*, and that they also connect with the *French Feminist* idea of a feminine epistemology through senses and the body rather than the visual.

— Arguably the 1970s feminist movement could be defined as one of the most creative and radical feminist movement of the 20th Century. The first experimentations on ‘women’s art’ emerged at the beginning of the 1970s, at the California Institute for the Arts (CalArts), when Judy Chicago and Miriam Schapiro founded the first feminist art program and in 1972 the first feminist exhibition, *Womanhouse* that took place in an abandoned house⁴. The works presented dealt with the narrowness of the domestic space and of women’s lives between marriage, children bearing, care, self-care, and consumption. North American feminist artists before the postcolonial turn mainly produced works dealing with the question of limitations, alienation and identity through the prism of domestic work and sexuality, though an appreciable part of the movement conceptualized difference and women’s art in essentialist terms. Judy Chicago is often cited as the paradigmatic example of this: her artwork sought to develop a ‘female aesthetic’, through celebratory representations of the vagina as “central-core-imagery”⁵, best represented in her performance-sculpture *The Dinner Party* (1974–1979). The piece consists of a large dinner table, around

3)

Among the important body of work which participated to the framing and discussion of ocularcentrism and the importance of the senses, see: Maurice Merleau-Ponty (1964): *Phenomenology and the Sciences of Man*. In: James M. Edie (ed.), *The Primacy of Perception*. Evanston, Northwestern University Press; Maurice Merleau-Ponty (1988): *Le Visible et l’Invisible*. Paris, Gallimard; Michel Foucault (1977): *L’œil du pouvoir. Entretien avec Jean-Pierre Baron and Michelle Perrot*. In: Jeremy Bentham. *Le panoptique*. Paris, P. Belfond; Jacques Derrida (2000): *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Paris, Gallilée; David Levin (ed.) (1993): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press; Martin Jay (1991): *The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism*. In: *Visual Anthropology Review*, 7, 1, pp. 15–38; Martin Jay (1994): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision In Twentieth-Century French Thought*. Berkeley / Los Angeles, University of California Press.

4)

See the website of the exhibition: <http://www.womanhouse.net/> [30.10.2018].

5)

The term was coined by Judy Chicago and Miriam Schapiro, in “Female Imagery”, *Womanspace Journal*, 1/3, 1973.

which real and mythical figures of women are represented by plates and other utensils, and covered with symbols, among them, vulvar ones. Anne Marie Pois, participant and reviewer of this performance, writes in 1979: 'This imagery mirrors the great gains women made by the twentieth Century in achieving a *language* and art that expresses the *deepest female consciousness*' (Pois 1979: 74, emphasis mine). Other artists of the time have been using vulvar symbols in their works, Hannah Wilke being a well-known example of this. However, this vision of a celebratory bodily difference and of a female aesthetic should not shadow the radicalism of their critique of the alienation produced by the confinement in the domestic sphere, the un-satisfaction of their sex lives subjected to the primacy of male desires and the strong patriarchy critique. All these were considered as social artefacts, and the heritage of Simone de Beauvoir in the thinking of the 1970s feminism is crucial⁶. In the historiography of feminist art, the 'essentialist' component of the 1970s is to a certain extent overestimated⁷. Among others, the Viennese artist Birgit Jürgensson produced a criticism of the biologization of the oppression of women in works such as *Nest* (1979) representing a bird's nest between women's legs. This model of a 1970s essentialist feminism versus a 1980s de-constructivist feminism has been strongly criticized (among others: Gourma-Peterson & Mathews 1987; Lippard 1995; Jones 1999; Mondloch 2012) and authors advocated for a vision of diversity in practices and theoretical thinking of feminist art in the 1970s and in the 1980s (Mondloch 2012).

AKERMAN'S EYE IN JEANNE DIELMAN — Chantal Akerman's 1975 three hour twenty minutes film 'performance' *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, participates in the feminist critique of women's alienation. The film is a meticulous observation of the quotidian life of the mother of a teenage boy and a widow (Delphine Seyrig) in the suffocating space of her home. Akerman – in a style that will become a signature – forces the viewer to focus on the domestic routine of the woman. Almost every gesture is shown from the beginning to the end. The ellipses are kept to a strict minimum. By proceeding that way, Akerman does not only give to domestic banality and repetition a central part, but changes at the same time the hierarchy of what is considered legitimate to be shown in films. The ordinary thus becomes extraordinary, the banal, the everyday lives of women becomes a subject for film. The artist explains this approach in

6)

The book of Simone de Beauvoir, "Le Deuxième Sexe", published in 1949 impacted strongly the cognitive orientation of the women's movement of the 1970s.

7)

It is worth reminding here that the accusation of essentialism made by feminists of the 'third wave' to the 1970s feminists is not limited to art. On this critique, see Norma Broude and Mary D. Garrard (2005): *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism*. Berkeley, London, University of California Press; Lisa Ditsch (ed.) (2015): *1970s Feminisms In: South Atlantic Quarterly*.

1979: “Because there is a hierarchy in images. For example, a car accident or a kiss in close-up, that’s higher in the hierarchy than washing-up. (...) And it’s not by accident, but relates to the place of women in the social hierarchy”⁸. As she says herself, she works “with the images between the images”(Martin and Akerman 1979: 41). Moreover, Akerman’s practice can be seen in continuity with the one of the feminist artists of the 1970s as she thinks both and together domestic oppression and sexual oppression. *Jeanne Dielman* indeed is not only trapped into the monotony of domestic work, she also is a sex worker who receives her clients in the domestic space. The repetition of actions, the sensation for the viewer not to be able to escape from Dielman’s claustrophobic world creates a tension that only resolves with the killing of a client by Jeanne. The stereotypical role of women / housewife / prostitute in the film suddenly becomes less evident and more complex by her act of killing.

— It is the performative dimension of *Jeanne Dielman*, I argue, that places the piece in continuity with feminist art practice. Indeed, 1970s feminist art, especially the south Californian art, deeply reshaped the practice of performance. The female body, exploited through domestic and sex labor, through child bearing and unpaid work, becomes the main tool of emancipation in performance. The representation of the female body is challenged and deconstructed: “Women’s performance art operates to unmask this function of ‘Woman’, responding to the weight of representation by creating an acute awareness of all that signifies Woman, or femininity.” (Forte 1988: 218). For the 1970s feminist movement the re-appropriation of the body is central to liberation; in performance art this methodology is put into practice. Feminist art participated in renewing performance practices and the feminist thinking of the time. As Erin Striff explains, “Oftentimes, women became performance artists as part of the feminist movement’s focus on consciousness-raising; performance art created a space for women to voice their personal beliefs and feelings” (Striff 1997: 1). As Jayne Warke affirms, “feminist performance was instrumental in challenging the premise that art is an autonomous activity separate from the social and political conditions of everyday life. By adapting the feminist axiom that the personal is political to the practice of art making, feminist artists used performance as a form of cultural intervention in which personal experiences, narratives and representations were drawn upon to contest the prevailing social and political arrangements of gender” (Wark 1997:

8)

Angela Martin and Chantal Akerman
(1979): Chantal Akerman’s films: A
Dossier. In *Feminist Review* 1979 3,
24–7, p. 41

ii). Thus, feminist performance artists participated in producing a political discourse on gender that blurred the boundaries between art, the everyday life and the political. Akerman's *Jeanne Dielman* pushes the boundaries of the performative on the one hand by making the viewer *experience* the entrapment of the domestic space and labor, as she forces him or her to observe carefully the gestures of the everyday life, and to *feel* the boredom and anxiety surrounding the woman's life. By changing the hierarchy order of what is legitimate to show in cinema on the other hand, she insists that the personal, the routine of women, has a social and political meaning. The performative dimension of *Jeanne Dielman* is innovative in the sense that the over three hours devoted to the clinical observation of what is usually seen as the banality of women's lives creates a strong feeling of alienation and a shared experience between Jeanne and the viewer. In that sense, Akerman engages in a new form of cinematographic performance that closely echoes feminist epistemologies of the time but participates in creating new objects and new experiences of cinema.

SENSORIAL ART: REASSEMBLAGE AND MEASURES OF DISTANCE —

The two films that I will discuss here grew out of different contexts and traditions. *Reassemblage* (1982) is an early product of the 'crisis of representation' experienced by social sciences in the course of the 1980s. The crisis of representations re-thinks questions of authority and objectivity, the objectifying of the 'other' and the authoritative position of the (Western) researcher, which were mainly taken for granted before the post-colonial turn. Visual anthropology is strongly impacted by this crisis and new modes of production of knowledge and regimes of representation are experimented by anthropologists and researchers such as autoethnography and more generally an anthropology of the self rather than of others. The trigger of the crisis is difficult to clearly situate, however the works by Marcus, Clifford and Geertz are usually presented as starting points for the discussion in visual anthropology (Marcus & Fischer 1986; Turner & Bruner 1986; Clifford & Marcus 1986; Geertz, 1988). Regarding feminist theory, the 1980s are considered a moment of intense reframing and repositioning along with poststructuralism, and feminist art of the 1980s is often presented in art history as a moment of strong de-constructivism as opposed to a more 'essentialist' art, as already stated.

— *Reassemblage* is a particularly early film dealing with the

problematic of Western gaze in social sciences with regard to the crisis of representations. If Trinh T. Minh-Ha produced a large body of work as an ethnographer, (but also a writer and a composer), *Reassemblage* is a film that is generally considered a critic of ethnographic filming and thus a critical contribution to the genre. The film presents footage from her fieldwork in West Africa that she completed in the context of the Research Expedition Program of the University of Berkeley. Women of rural Senegal are at the center of the film. The film is non-linear and non-narrative and the images are edited as rough short cuts. The images show moments of the daily lives of rural Senegal and focuses on women: cutting wood, performing art work, making fire, dancing, cooking; scenes that constitute the primary material of ethnographic analysis. Trinh's voice, disconnected with the images, is present now and then. The soundtrack is composed of voices from the tribes and percussions, and some sudden moments of complete absence of sound. Trinh's voice begins: 'scarcely twenty years were enough to make two billion people define themselves as underdeveloped. I do not intend to speak about. Just speak nearby.' The authoritarian position of the anthropologist, its voyeuristic position, the colonial gesture that punctuates the history of ethnographic filmmaking, are from the first minutes of the film at the center of the discourse. Trinh participates to the critique of 'ocularcentrism' central to feminist epistemologies in the 1970s, while strongly pointing to the relations of power between men and women and between North and South, at stake in ethnographic filmmaking. The male and Western gaze are altogether dismissed. Thus it is interesting that her early contribution to the debate on representation with *Reassemblage* is rarely cited as a starting point in the process of the crisis of representation. By contesting who is legitimate to speak, and 'about' whom, by affirming that, unlike generations of ethnographers Trinh intends to 'speak nearby', on displacing the gaze and the authoritarian voice she proceeds in a similar vein as Akerman: she intends to change the hierarchy of representations. Andie E. Shabbar points to the disruptive effects of the editing in order to trigger an active and reflexive viewing rather than a passive gaze (Shabbar 2015: 1). I argue here that *Reassemblage* offers a new sort of knowledge production that is merely sensorial rather than visual. In that sense her film is also a very early work of what will later be an important current of anthropology, the *anthropology of the senses* (Among others: Stoller 1989; Seremetakis 1994; David McDougall 2005; Sarah Pink 2006 and 2009) in which

Mona Hatoum also engages. *Reassemblage* adds the postcolonial critique to the 1970s feminist critique of the objectification and of the othering of women. The discourse of *Reassemblage* is not only about women's representations, but specifically about racialized women's representations. This "encounter between feminism and postmodernism" (MacCabe 2004: 65) again is a significantly early one. She echoes the approach developed by the feminist artists of the 1970s of finding alternative ways of representation. By putting the male and the colonial gaze at the center of her film, she clearly places her work in continuity with the 1970s feminist discourse and the art practice of representation through performance.

— I argue here however that Trinh T. Minh-Ha mainly does not try to find this alternative voice by creating a new way of filming but rather by mimicking traditional ethnographic film. Women are represented working, taking care of the children, and engaging in social activities. The colonial gaze and the ethnographic methods are parodically reproduced. Thus, Trinh T. Minh-Ha, herself a racialized woman and ethnographer, plays with the ambiguity of the positions, by questioning who has the authority to speak, from where, and about whom. Trinh T. Minh-Ha 'reverses' the methodology of Akerman: while in *Jeanne Dielman* the author intends to find alternative ways of representations by focusing on gestures that are usually not objects of cinema, Trinh uses the same codes then the ones she powerfully puts into question.

— The Palestinian artist Beirut-born Mona Hatoum proposes another way of thinking representation and gaze, and the imposition of (Western) stereotypes on oriental women. Hatoum mainly works with video, performances and installation and deals with questions of war, violence and separation. *Measures of distance* was released in 1988 while Hatoum was an artist in residence in Vancouver. The sixteen minutes film is a complex construction. Photographs of Hatoum's mother's nude body are displayed on the screen with subtle changes in light and movements, Arabic words and a barbed wire fence 'veil' the images changing at a slow pace. The still photographs of parts of the mother's body do not clearly reveal it, as the photographs are close-ups and difficult to read, complicated by the abundance of other information on the image: the Arabic writing (letters from the mother), the darkness of the images, the barbed wire fence, and the different layers of sound. The soundtrack is made of women's voices talking in Arabic, laughs and sounds from a busy city, essentially car sounds and horns evoking an oriental metropolis. Hatoum slowly and carefully

reads letters she received from her mother dealing with their intimacy, the pain of separation, and the desire to be together again. The photographs and letters are from 1981, when Mona Hatoum lived in London and could not return to Lebanon because of the war. Through the letters, the mother evokes the war, the love for her family and the intimate discussions she had with her daughter in 1981 when she took the photographs for the film: “I enjoyed very much all these intimate conversations we had about women’s things and all that. You and I had never talked in this way before.” While the film progresses, images of the mother become visible and after almost four minutes, her face reveals itself clearly. The images get blurred again. Only after about six minutes body parts are distinguishable again, the breasts and the stomach. The body is then again clearly readable. The photographs show the mother from head to waist. Towards the end of the film, the entire body is revealed, but in the distance. The last part of the film is made from pictures of the whole body in the distance and close-ups in the same style then the beginning of the film.

— While the film conveys multiple layers of meaning, dealing with many issues experienced by women in diaspora, I will emphasize here on visuality and representation. In the film Hatoum complicates visuality and forces the viewer to concentrate on sound. Thus, the visual becomes secondary and leaves space for other senses to create meaning. The close-ups on the mother’s skin give the feeling of the texture of it. (Western)Voyeurism is avoided, and more important for the discussion here, vision itself is secondary to the experience of the film. Hatoum plays with the imagination of the viewer, as in *Reassemblage*, the viewer is active in creating meaning. *Measures of distance* has been analyzed as a work drawing on ‘haptic’ methodologies. For Laura Marks, “in haptic *visuality*, the eyes themselves function like organs of touch. Haptic visuality, a term contrasted to optical visuality, draws from other forms of sense experience, primarily touch and kinaesthetics” (Marks 1998: 332). Eyes are not ignored, they however mobilize other senses, and are the medium for the sensuous experience. For Marks, the haptic renders possible an “embodied perception” (Marks 1998: 333). The play of visible / invisible, as Viktoria Schmidt-Linsenhoff and David Sanchez Cano write, also evokes the veil, and the eroticism of oriental women: “In *Measures of distance*, the superimposition of the image of the body with Arabic writing triggers the image of a veil, which plays with the erotic game of distance and intimacy (...)” (Schmidt-Linsenhoff

& Cano 2016 : 440). Hatoum dismisses the pleasure of the visual denounced by Laura Mulvey in her famous article “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (Mulvey 1975). As Helen Baker explains in regard to the work of Luce Irigaray, the privileging of the visual led to the denigration of other senses, including the touch (Baker 2002: 52). With *Measures of distance*, Hatoum puts the emphasis on texture, on feeling, and on sound. In other words, in her film, Hatoum offers an alternative way of representation that is not connected to the visual, but to other senses. Thus, Hatoum’s work is directly in filiation with this feminist critique and the critique of the primacy of the visual more broadly while she proposes alternative ways of representation. The issue of representing the ‘Other’, the racialized woman, is dealt with in a way that is clearly marked by postcolonial thinking, the crisis of representations and the renewed discussion about the senses and ocularcentrism in visual anthropology, the so-called “crisis of ocularcentrism” (Jay 1988) and the “sensory turn”.⁹ If *Reassemblage* and *Measures of distance* both put the emphasis on the making of a sensorial ‘experience’ for the viewer, modes of representations are dealt with differently in both films.

ESSENTIAL ART: CONCLUSION — As already stated, while Trinh T. Minh-Ha draws on ethnographic filmmaking to address the question of representation, Hatoum creates a completely new alternative for representation. Akerman also creates a new form of visuality and of experience by showing what is usually neglected in cinema. Moreover, if Akerman’s film could seem, at the first sight, working with different modes of representations than the works by Hatoum and Trinh T. Minh-Ha, it undoubtedly shares with the 1980s films the focus on an ‘experiment’, a ‘feeling’. Akerman succeeds in creating a feeling of alienation by forcing the viewer to be trapped in the observation of *Jeanne*’s life. Thus, Akerman’s film does, as much as *Reassemblage* and *Measures of distance*, call to other senses than solely the visual to convey its meaning and create an ‘experiment’ for the viewer.

— The three films presented here are strongly concerned with vision and visuality and tackle the question coherently with the feminist and / or postcolonial approaches of the time in which the films are made. They share with 1970s feminist art the desire to not only address how women are alienated by their assignation to the ‘private’, and how their bodies are oppressed by domestic work and the appropriation of their work, but also how they are

9) The ‘sensory turn’ encompasses a very diverse range of scientific and artistic practices. Generally, history and anthropology are considered the two main disciplines which developed new perspectives on senses and modes of knowledge. In history see for example the works of Alain Corbin (1982): *Le miasme et la jonquille: l’odorat et l’imaginaire social XVIIIe–XIXe siècles*. Paris, Aubier Montaigne ; Alain Corbin (2016): *Une histoire des sens*. Paris, Robert Laffont. In anthropology and visual anthropology, see among others the works of Paul Stoller, C; Nadia Seremetakis, Sarah Pink and David McDougall: Paul Stoller (1989): *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press; Paul Stoller (1997): *Sensuous Scholarship*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press; C. Nadia Seremetakis (1994): *The Senses Still*. Chicago, The University of Chicago Press; Sarah Pink (2006): *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*. London, New York, Routledge and Sarah Pink (2009): *Doing Sensory Ethnography*. London, Sage; David McDougall (2005): *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, Princeton University Press.

represented, and to convey this knowledge through an approach that relies on other senses than the visual, mainly through an *experimentation* for the viewer. The three films propose diverse strategies in order to question what is shown, how hierarchies underpin representations, who speaks, for whom and about whom. If the 1970s feminist art practices seem more concerned with alienation, sexuality and domestic work, the films of the 1980s presented here are interested in the critique of ocularcentrism and link questions of gender and race. The path chosen by Trinh T. Minh-Ha and Mona Hatoum, favoring a sensuous experience, is in continuity with a whole body of audiovisual works mainly made by women in the 1980s. As Marks notes, “(...) it is significant that much of the video work that has haptic qualities is made by women, often by feminist or lesbian makers interested in exploring a different way to represent desire” (Marks 1998: 343). To what extent then *Reassemblage* and *Measures of distance* may reproduce – strategically or not – the search for a female aesthetic through embodiment?

— Indeed, if no ‘cunt’ imagery such as the ones used by Judy Chicago or Hannah Wilke is mobilized by the artists, the proposal of a specific aesthetic, outside of dominant representations of women – racialized women – through a sensuous approach, could be seen as ‘essentializing’. This female aesthetic is also central to the theoretical orientation of some *French feminists*, who focus on a female bodily experience, as Béatrice Gallimore Rangira notes regarding the *écriture féminine*, “Here it is the writing [écriture] of the body, a writing [écriture] of sensations and the senses” (Gallimore Rangira 2001: 92)¹⁰. The main critique made by some 1980s feminist artists to their predecessor from the 1970s is that images produced by artists such as Chicago “are dangerously open to misunderstanding. They do not alter radically the traditional identification of women with their biology nor challenge the association of women in nature” (Griselda Pollock and Roziska Parker 2013: 127). Could this allegation also be made to poststructuralist and postcolonial works such as *Reassemblage* and *Measures of distance*? If the continuity between works of the 1970s and the works presented here of Chantal Akerman, Trinh T. Minh-Ha and Mona Hatoum share the perspective of finding new ways of representing women, and that the whole idea of an alternative voice clearly links them to feminist art practices of the 1970s, *Reassemblage* and *Measures of distance* however strongly replace women’s representations in *cultural formations* rather than in *an essentialized nature*, and I

10)

My own translation.

argue that this is a central point that renders their approach different to some feminist artists of the 1970s. Trinh T. Minh-Ha, by questioning the ethnographic modes of representation, insists on the colonial imposition of meaning, on the sexualization of racialized women, on their objectivation by the Western discourse. In the same vein, Hatoum, by working on the stereotypical Western representation of the oriental women, emphasizes the social stereotype constructed in the West. This strong emphasis on social formations and on the power relations underpinning those formations renders possible to look further than the somewhat simple idea that representing women with sensuous means may run the risk to reduce them to bodies that feel rather than observe, however this association shares some epistemological thoughts with the female aesthetics of the 1970s that should not be overlooked either. To conclude, it is worth insisting again that the practices and the theoretical perspectives used and created by feminists since the 1970s are diverse and plural and that 'feminisms of the 1970s' as much as 'feminisms of the 1980s' should be understood as multiple and as much differences may exist within a decade than between decades. However, the question of a 'bodily' knowledge typical of women's epistemologies through art, an écriture with the body and the senses, is transversal to the history of feminist art and thinking, and was reactivated in new forms in the so-called de-constructivist 1980s feminist practices.

// Literatur

- Baker, Helen (2002): 'Speculation on the Exclusion of the Feminine'. *Law and Critique* 13, 51–74
- Chicago, Judy, and Miriam Shapiro (1973): 'Female Imagery'. *Womanspace Journal* 1, no. 3, 11–14
- Cixous, Hélène (1975): 'Le rire de la Méduse et autre ironies', *L'Arc*, 61
- Clifford, James, and George E. Marcus, eds. (1986): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley; Los Angeles; London, University of California Press
- De Beauvoir, Simone (1949): *Le Deuxième Sexe*, 2 volumes. Paris, Gallimard
- Forte, Jeanie (1988): 'Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism'. *Theatre Journal* 40, no. 2, 217–35
- Gallimora Rangira, Béatrice (2001): 'Ecriture féministe? Ecriture féminine?: Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur / Critique.' *Etudes Françaises* 37, no. 2, 79–98
- Geertz, Clifford (1988): *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford, Stanford University Press
- Gouma-Peterson, Thalia, and Patricia Mathews (1987): 'The Feminist Critique of Art History'. *The Art Bulletin* 69, no. 3, 326–57
- Irigaray, Luce (1977): *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Editions de Minuit
- Irigaray, Luce (1985): *Parler n'est jamais neutre*. Paris, Editions de Minuit
- Jay, Martin (1991): 'The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism'. *Visual Anthropology Review* 7, no. 1, 15–38
- Jay, Martin (1998): 'The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism'. *Poetics Today* 9, no. 2, 307–26
- Jones, Amalia (1999): 'Strategic Oblivion: 1970s Feminist Art in 1980s Art History'. In *Memory & Oblivion*, edited by W. Reinink and J. Stumpel, Dordrecht, Springer
- Kiani, Sarah (2016): 'Le personnel est politique. Avant-garde féministe et mouvement

- des femmes des années 1970'. *Traverse: Zeitschrift für Geschichte* 2, 109–24
- Kristeva, Julia. 'Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur Polylogue'. *Revue Des Sciences Humaines* 4, Université de Lille III, 495–501.
- Lippard, Lucy (1995): *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*. New York, New Press
- MacDougall, David (2005): *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*. Princeton, Princeton University Press
- Marcus, George E., and Michael Fischer (1986): *Anthropology As Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago, University Of Chicago Press
- Marks, Laura U (n.d.): 'Video Haptic and Erotics'. *Screen* 39, no. 4, 331–48
- McCabe, Janet (2004): *Feminist Film Studies. Writing the Woman Into Cinema*. London, New York, Wallflower
- Mondloch, Kate (2012): 'The Difference Problem: Art History and the Critical Legacy of 1980s Theoretical Feminism'. *Art Journal* 71, no. 2, 18–31
- Mulvey, Laura (1976): 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. *Screen* 16, no. 3, 6–18
- Parker, Rosziska, and Griselda Pollock (2013): *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London, New York, I.B. Tauris
- Pink, Sarah (2009): *Doing Sensory Ethnography*, London, SAGE Publishing
- Pink, Sarah (2006): *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*. London, New York, Routledge
- Pois, Anne-Marie (1974): 'Reviewed Work: The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage by Judy Chicago'. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 4, no. 2, 72–74
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, and David Sanchez Cano (2016): 'Working on the Stereotype: Mona Hatoum and Gülsün Karamustafa'. *Art in Translation* 8, no. 4, 429–457.
- Schor, Gabriele, ed. (2015): *Feministische Avantgarde. Kunst Der 1970er Jahre aus der Sammlung Verbund, Wien*. München; London, New York, Prestel
- Seremetakis, Nadia C, ed. (1994): *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago, London, The University Of Chicago Press
- Shabbar, Andie E. (2015): 'Oscillations of Otherness: Disinterestedness and the Capacity of Affect in Trinh T. Minh-Ha's Reassemblage'. *Studies in Visual Arts and Communication: An International Journal* 2, no. 1, 1–7
- Stoller, Paul (1989): *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia
- Striff, Erin (1997): 'Bodies of Evidence: Feminist Performance Art'. *Critical Survey* 9, no. 1, 1–18
- Turner, Victor W., and Edward M. Bruner, eds. (1986): *The Anthropology Of Experience*. Urbana-Champaign, Chicago, Springfield, University of Illinois Press
- Wark, Jayne Marie (1997): 'The Radical Gesture: Feminism and Performance Art in the 1970s'. Graduate Department of History of Art, University of Toronto

// Angaben zur Autorin

Dr. Sarah Kiani is historian and film director. She holds a PhD from the University of Bern. Her thesis explored the links between the women's movement and equality laws in Switzerland. She is currently an associate researcher at the Centre Marc Bloch in Berlin and is writing a book on the links between State and homosexualities in the GDR. She recently wrote an article on the cinema of Chantal Akerman in the french journal *Genre, Sexualité et Société* and an article on feminist art in the Swiss Journal *Traverse* (2016). Her documentary feature film « Entre Simone et Brigitte », portraying the present lives of three former feminist activists of the 1970s, was screened in Switzerland and in France.

// Abstract

Der Artikel untersucht die Verbindungen zwischen drei Filmen prominenter Künstlerinnen in den 1970er und 1980er Jahren und der feministischen Bewegung der 1970er Jahre. Die erste Arbeit, Chantal Akermans Film *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), stammt aus der zweiten Hälfte der 1970er Jahre. Indem der Film die Performance als ein künstlerisches und politisches Werkzeug nutzt, spiegelt er stark die Methoden der feministischen Kunstbewegung der 1970er Jahre wieder, insbesondere der südkalifornischen Bewegung. *Reassemblage* von Trinh T. Minh-Ha (1982) und *Measures of distance* von Mona Hatoum (1988), erweitern das Spektrum und produzieren einen postkolonialen Diskurs, der dem Okularenzentrismus kritisch gegenübersteht und in den 1970er Jahren von feministischen Theoretikerinnen reaktiviert wurde. Der Artikel zeigt, dass obwohl die von den Feministinnen seit den 1970er Jahren angewandten und geschaffenen theoretischen Perspektiven vielfältig und pluralistisch sind, die Frage

nach einem typisch weiblichen ‚körperlichen‘erkenntnistheoretischen Wissen transversal zur Geschichte der feministischen Kunst ist und in neuen Formen in den sogenannten dekonstruktivistischen feministischen Praktiken der 1980er Jahre reaktiviert wurde.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



KÖRPERKUNST BEWEGTER BILDER. DIE FEMINISTISCHE ÄSTHETIK DER HETEROGENEN MEDIEN- PRAXIS BEI MARIA LASSNIG UND CAROLEE SCHNEEMANN

Auf der Einladungskarte Maria Lassnigs Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan im März 1960 ließ sich die Künstlerin mit Schnurrbart abbilden und nannte sich in ihrem Tagebucheintrag 1959 Mario Lassnig (Lettner 2017: 148). Maria Lassnig erfuhr in der Nachkriegszeit in Österreich als Frau nicht dieselbe Anerkennung wie ihre männlichen Kollegen, wie sie in einem Interview über die Kunst der 1960er-Jahre in Österreich sagte: „Das ging mir auf die Nerven, all dieses Männlichkeitsgetue“ (Matt 2011: 228). 1974 in den USA machte Carolee Schneemann in ihrem Künstlerbuch *Cezanne, she was a great painter* aus dem modernen Maler eine Künstlerin. Wie Lassnig fehlten auch Schneemann die weiblichen Vorbilder und so verkehrte Schneemann in einem ähnlichen Wortspiel die Geschlechterverhältnisse: „I would assume Cezanne was unquestionably a woman – after all the ‚anne‘ in it was feminine“ (Schneemann 1974: Cover). Während Carolee Schneemann als Amerikanerin schon seit den 1950er-Jahren in New York als Künstlerin arbeitete, kam Maria Lassnig in Paris bei einer Lesung von Simone de Beauvoir und 1966 durch die Künstlerin Nancy Spero mit der Avantgarde- und Frauenbewegung in New York in Kontakt.¹ 1968 zog Maria Lassnig mit 49 Jahren in die USA und Anfang der 1970er-Jahre traf sie im Kontext der Künstlerinnengruppe der *Women/Artists/Filmmakers, Inc.* auf die 20 Jahre jüngere Künstlerin Carolee Schneemann.

1)

Hans Werner Poschauko am 29. Jänner
2018 im Gespräch mit Jocelyn Miller
im Museum of Modern Art New York.

— In der feministischen Kunstproduktion der 1960er und 1970er-Jahre in den USA, die man unter der Zusammenführung der politischen und künstlerischen Prämisse fasst, trafen politischer Aktivismus der Frauenrechtsbewegung, Anti-Vietnamkriegsproteste und Civil Rights Movement in Film, Video, Fotografie und Performances auf eine künstlerische Reflexionsfläche. Autorinnen und Autoren repräsentativer Publikationen wie *Feministische Avantgarde* (2015), *WACK!* (2007) und *The Power of Feminist Art* (1994) diskutieren in diesem Kontext Künstlerinnen wie Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Marina Abramović, Yoko Ono oder Lynda Benglis, die die sexuelle Befreiung und ein selbstbestimmtes Körperbild vorantrieben. Die Bestimmung von feministischer Körperkunst ist eng an den Körpereinsatz in Performances sowie

an die Verwendung neuer Medien geknüpft. Der Malerei wird in Bezug auf die feministische Kunst in den neuen Medien und der Performance oft ein zu überwindender Stellenwert zugewiesen.² Der Einsatz malerischer Mittel und Körperbilder einer neuen realistischen Malerei wie die der Alice Neel, Joan Semmel, Sylvia Sleigh oder Martha Edelheit stehen in den oben genannten Publikationen in keiner unmittelbaren Wechselbeziehung mit performativer und aktivistischer Körperkunst.³

— Maria Lassnig und Carolee Schneemann repräsentieren in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts je eine dieser zwei Körperkunstgeschichten – Maria Lassnig als Malerin und Carolee Schneemann als Performancekünstlerin. Obwohl Lassnig von 1968 bis 1980 in New York auch als Filmemacherin präsent war und Carolee Schneemann sich immer als Malerin verstanden wissen wollte, überschattet jeweils der repräsentative Werkcharakter einen medienübergreifenden Blick auf das vielseitige Schaffen der beiden Künstlerinnen. Die zwei Positionen zusammenzudenken, eignet sich nicht nur für das Vorantreiben eines medienübergreifenden Verständnisses von Körperkunst, sondern stützt sich auch auf die Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen im Kontext der Künstlerinnengruppe *Women/Artist/Filmmakers, Inc.*, die 1974 unter dem gemeinsamen Verständnis von Film als Erweiterung ihrer künstlerischen Praxis gegründet wurde. Ausgehend von diesem historischen Kontext der Gruppe, in dem die Verschränkung zwischen den Medien Malerei, Skulptur, Tanz etc. mit dem Film Programm war, lässt sich ein alternatives Narrativ zu der Loslösung feministischer Körperkunst von der Malerei beschreiben. Lassnigs Animations- und Schneemanns Experimentalfilme der 1960er und 1970er-Jahre zeigen wie malerische Mittel in den Film überführt wurden – in inhaltlicher sowie formaler Hinsicht.

— Ausgehend von Maria Lassnigs Animationsfilmen zeige ich auf einer ersten Ebene, wie Fragen zur Körperwahrnehmung in die Medien- und Formfindungsprozesse hineinwirken und sich von zeitgenössischen Animationsfilmproduktionen unterscheiden. Darauf aufbauend untersuche ich auf einer zweiten Ebene, wie die materiellen Verschränkungen zwischen den Medien Zeichnung, Malerei und Film mit Körperdarstellungen bei Lassnig und Schneemann korrespondieren. Die Berücksichtigung Carolee Schneemanns Ölmalerei und *Painting Constructions* der 1950er und 1960er-Jahre fördern die Perspektive auf Schneemanns Performances und Filme als eine Erweiterung ihrer malerischen Praxis. Maria Lassnig ging von der Zeichnung aus, die sie im

2)

In einem feministischen Kontext wird Performance stärker als eine Loslösung und Abwendung von der Malerei gedacht, während der westeuropäische und nordamerikanische Diskurs die Performancegeschichte als eine Entwicklung aus dem abstrakten Expressionismus beschreibt. RosLee Goldberg, die 1979 eine erste chronologische Aufarbeitung der Geschichte der Performance in der bildenden Kunst leistet, beginnt ihre Erzählung im Futurismus und Dada und weist auf die Entwicklung der Nachkriegskunst aus dem abstrakten Expressionismus hin. (Goldberg 2014: 7 u. 127–128) Paul Schimmel bestimmt als Anfangspunkt der Performancekunst Hans Namuths Fotografien von Jackson Pollock und den damit einhergehenden Fokus auf den malerischen Prozess und die Geste (Schimmel 1998: 18–20). Die österreichische Kuratorin Gabriele Schor hat mit der Herausgabe des Sammlungskatalogs der Sammlung Verbund den Begriff der feministischen Avantgarde geprägt, den sie anhand der neuen Medien festmacht (Schor 2015: 31).

3)

Neben ihrem wegweisenden Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) versammelt *Women Artists: The Linda Nochlin Reader* auch die Texte zu feministischen Malerinnen des neuen Realismus wie in *Some Women Realists* (1974), *Sylvia Sleigh: Portraits of Women Artists and Writers* (1999), und *Alice Neel* (2004) (Reilly 2015).

Animationsfilm in Bewegung versetzte. Den Film auf den Einsatz malerischer Mittel zu untersuchen, bedeutet, nach dem medienspezifischen Beitrag der Malerei zu fragen, der die emanzipativen Körperbilder in den neuen Medien mit hervorbringt und behält den interdisziplinären Werdegang der Künstlerinnen im Blick. Die Politisierung feministischer Kunst ergibt sich demnach nicht nur aus den inhaltlichen Forderungen. Die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Malerei und Film in Maria Lassnigs und Carolee Schneemanns Werk zielt darauf ab, ein medienübergreifendes Verständnis von feministischer Körperkunst zu formulieren.

KÖRPERWAHRNEHMUNG IM STIL EINES NEUEN REALISMUS

— Maria Lassnig setzt ihre Untersuchungen zum eigenen Körpergefühl aus der malerischen Praxis im Film weiter fort. Die Aneignung des neuen Mediums geht mit einer stilistischen Wende von den abstrakten Linienbildern und Körperfigurationen der 1960er-Jahre zu einem neuen Realismus einher. (**Abb. 1**) Die Auseinandersetzung mit Körperwahrnehmung drückt sich in der Beziehung zwischen Körper und Ding aus in der Malerei wie im Film. Die österreichische Kunsthistorikerin Edith Futscher erkennt in ihrem Buch zu Kryptoportraits in der Moderne in Lassnigs Gegenständen neben dem Einsatz von Übersetzungshilfen ihrer Wahrnehmung auch eine komische Überlagerung zwischen Körper und Ding, die vor allem das Portrait als Abbildung einer rein äußerlichen Erscheinung anzweifelt (Futscher 2001: 11 u. 14–15).

— Dass das Körpergefühl als Ausgangspunkt nicht verschwindet, verdeutlicht die Darstellung ihrer Person als Kamera, Käse, Schubladenkasten, Ananas oder in Plastik eingeschweißt, wie in den Selbstportraits *mit Gurkenglas* (1971), *mit Stab* (1971), *mit Kamera* (1974) und *unter Plastik* (1972) sowie im Film *Selfportrait* (1971), in dem diese Motive in einem zeitlichen Kontinuum aneinandergereiht erscheinen. Die Gegenstände sind nicht nur Metaphern einer Empfindung. Sie konstituieren das Verhältnis zwischen Körper und Welt. Die Plastikfolie wird zur zweiten Haut als Grenze zwischen innen und außen (**Abb. 2**). Während ihre Materialität



// **Abbildung 1**
Maria Lassnig, *Figur mit blauem Hals*,
1961

isoliert und konserviert, ist ihre Erscheinung transparent. Sie verkehrt die Funktion der Haut, die visuell die Körpergrenze definiert und in ihrer Funktion als Empfindungsorgan für Temperatur, Schmerz oder Druck in Beziehung zur Welt steht. Die Kamera als Sehmaschine vergegenständlicht die visuelle Schnittstelle zwischen dem Körper und der Umgebung. In Beziehung mit den Dingen verhandelt Lassnig die Körpergrenze und das Verhältnis zur Welt in seiner Offenheit wie Geschlossenheit. Lassnig setzt das Projekt der Körperwahrnehmungsbilder durch den Fokus auf ihren visuell wahrnehmbaren Körper in Bezug zu ihrer Umgebung in einer figurativen Formensprache um, die im Kontext mit einem neuen amerikanischen Realismus der 1970er-Jahre steht.



// **Abbildung 2**
Maria Lassnig, *Selbstporträt unter Plastik*, 1972

Der neue amerikanische realistische Stil von KünstlerInnen wie Philip Pearlstein, Alice Neel, Sylvia Sleigh, Joan Semmel oder Janet Fish gilt aufgrund seiner Beschäftigung mit der Figur, dem Porträt und dem Stillleben in den 1960er- und 1970er-Jahren als Repräsentation einer Gegenbewegung zum abstrakten Expressionismus. Diese Dichotomie manifestiert sich in einer Hierarchie, die von einer engen Definition der Medienreflexion dominiert wird, die Clement Greenberg stark gemacht hat: Die reflexive Auseinandersetzung mit Flächigkeit und Farbigkeit im abstrakten Expressionismus definiert er als eine essentielle Medienspezifik der Malerei (Greenberg 1965). Die amerikanische Kunsthistorikerin und Kritikerin Linda Nochlin nimmt eine Gegenposition ein, indem sie ihr Verständnis des Realismus, das sie in ihren Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts mit einer sozialen Kritik verbindet, auch anhand der zeitgenössischen Kunstproduktion verhandelt und dem Realismus vor allem eine spezielle Gegenwärtigkeit zuspricht (Nochlin 1968: S. 9, Nochlin 1971: 26). Als Kuratorin einer Ausstellung neuer realistischer Malerei 1968 schreibt sie der realistischen Malerei eine Auseinandersetzung mit formalen Fragen nach Raum, Fläche oder Komposition zu, die aus der genauen Wahrnehmung der spezifischen Situation hervorgehen (Nochlin 1968: 8–9). Diese Wahrnehmungsaufgabe steht statt eines stilistischen Paradigmas auch am Beginn von Lassnigs Formfindungsprozessen, die sich deshalb schwer von einer Seite der Diskussion zwischen Abstraktion und Realismus vereinnahmen

lassen. Nicht nur für Lassnig ist eine scharfe Trennung zwischen Figuration und Abstraktion wenig weiterführend. Wenn man die Figur im abstrakten Expressionismus des frühen Jackson Pollock, von Elaine de Kooning oder Carolee Schneemann berücksichtigen will, muss man sich ebenfalls von dem kompetitiven Zeitgeist im Diskurs distanzieren. Nochlin sieht keinen Widerspruch einer medienspezifischen Auseinandersetzung der Malerei in einem neuen Realismus, da die Wahrnehmung der Welt die Grundlage für eine Reflexion der Bildfläche ist (Nochlin 1968: 9). Unter dieser Prämisse steht auch Maria Lassnigs Formfindungsprozess, der sich in den 1970er-Jahren auf die äußere Erscheinung konzentriert, nichts im Weg, sich einerseits weiter mit der Körperwahrnehmung zu beschäftigen und sich andererseits medienspezifischen Fragen zu widmen.

— Der Animationsfilm ermöglicht Lassnig anders als die Malerei, einerseits die eigene Körpergrenze in einer fließenden Metamorphose abzubilden, da die Zeichnung als bewegtes und wandelbares Bild die Körperwahrnehmung in ihrer Prozesshaftigkeit darstellt, sowie andererseits die medienspezifische Ambivalenz des Animationsfilms zwischen Zeichnung und Film zu reflektieren. In *Chairs* (1971) wird der Körper zum Sessel verdinglicht und der Sessel vermenschlicht zum Körper. Die rote Sitzgelegenheit wippt zur Musik vor und zurück, während sich die Rückenlehne und die Sitzfläche verformen. Die tänzelnde und schwingende Bewegung anthropomorphisiert die Sesselbeine und lässt die Wahrnehmung zwischen Sessel und Bein, Körper und Ding, Figuration und Abstraktion sowie Zeichnung und Film oszillieren. Lassnig verhandelt eine ambivalente Formensprache, die ihr die Bewegung und die Verwandlung im Film möglich machen, sowie die mediale Struktur zwischen Zeichnung und Film, die im Animationsfilm zusammentreffen.

KÖRPERBILDER IM AMERIKANISCHEN ANIMATIONSFILM

— Maria Lassnigs Animationsfilme stehen im zeitgenössischen Kontext der Animationsfilmszene in New York und Cambridge, Massachusetts in den 1970er-Jahren, zu der unter anderen Norman McLaren, Robert Breer, Ken Brown, Robert Russett, George Griffin, John Canemaker, Victor Faccinto, Suzan Pitt, Mary Beams, Jane Aaron, Sarah Cruikshank, Lisa Crafts, Kathy Rose, Candy Kugel sowie Anfang der 1980er-Jahre Karen Aqua und Maureen Selwood zählten.⁴ Sie arbeiteten unabhängig von der kommerziellen Animationsfilm- und Cartoonproduktion,

4)

Der Animationsfilmer George Griffin brachte 1979 als Herausgeber der Publikation *Frames* die Arbeiten der losen Gruppierung der unabhängigen Animationsfilmszene in einem Katalog zusammen. Maria Lassnig steuerte Zeichnungen von ihrem Film *Selfportrait* (1971) bei (Griffin 1979: o.S.). Die amerikanischen Animationsfilmerinnen von Mary Beams bis Suzan Pitt wurden von Jayne Pilling zusammen mit ihren europäischen und russischen Kolleginnen kontextualisiert (Pilling 1992).

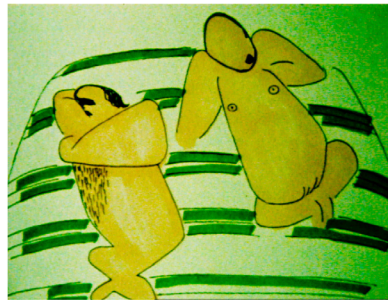
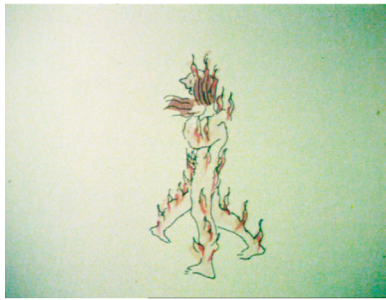
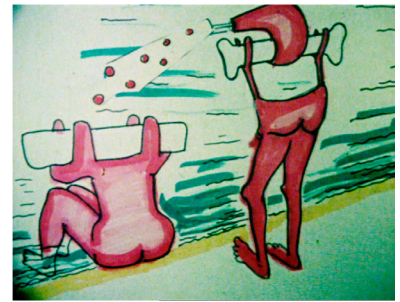
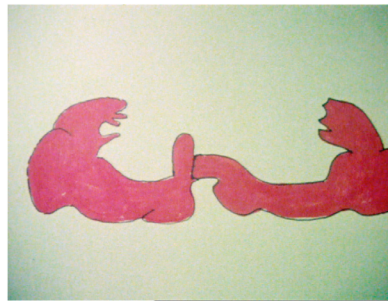
was ihnen ermöglichte, inhaltlich und formal zu experimentieren. Es wurden körperpolitische sowie formal-strukturelle und medienreflexive Themen verhandelt. In einer fünfteiligen Retrospektive des amerikanischen Animationsfilms der 1970er- und 1980er-Jahre integrierte der Festivalkurator Herb Shellenberger Maria Lassnigs Film *Selfportrait* (1971) in einen der zwei Teile, die unter den Titeln *Introspection* und *Bodymania* liefen.⁵ Aus der Zusammenstellung ging erstens hervor, welche große Rolle der Körper, Geschlechterverhältnisse und der eigene Erfahrungshorizont für die Künstler und Künstlerinnen spielten und zweitens, wie die dafür entwickelte Formensprachen von figurativen Narrationen wie in Lisa Crafts *Desire Pie* (1976) bis abstrakten Farben- und Formmetamorphosen wie in Adam Beckett's *Flesh Flow* (1974) reichten.

— Maria Lassnigs Film *Couples* (1972), in dem sie auf der Grundlage einer persönlichen Erfahrung die Dynamiken einer heterosexuellen Beziehung bearbeitet, präsentiert diese formale Bandbreite von der reduzierten Linienzeichnung, einem Formenspiel, wie sie es bereits für ihren ersten Animationsfilm *Encounter* (1970) zeichnete, bis zu den Cut-outs und Collagetechniken, wie sie Stan Vanderbeek in einer seiner Pionierarbeiten der 1960er-Jahre *Breathdeath* (1963) einsetzte. *Couples* (1972) beginnt mit der humorvollen Begegnung zwei personifizierter Formen, die wie falsche Puzzleteile nicht ineinanderpassen wollen. Die je nach außen und innen geformten Teile deuten auf eine geschlechtliche Konnotation hin. Anders als in Mary Beams Linienspiel *Seed Reel* (1975) stehen sie aber in keiner symbolischen Tradition. Mary Beams tanzende Muschel oder die Blüte, deren pulsierende Linien samenförmige Objekte aufnehmen, können in ihrer aufnehmenden und abgebenden Funktion einer kulturgeschichtlichen Symbolik und einem Geschlecht zugeordnet werden. Obwohl es in *Seed Reel* (1975) zu abweisenden Zusammenstößen zwischen den Formen kommt, vermittelt die ständige Metamorphose die Vereinigung und Verschmelzung des Geschlechtsakts.

— Maria Lassnig zeichnet in ihrem Film *Couples* (1972) ein heterogenes Bild, das durch die inkonsequente Verwendung verschiedener Techniken zustande kommt und das ambivalente Verhältnis der zwei Charaktere wiedergibt, die sich als Frau und Mann, personifizierte Formen und Stimmen immer anders begegnen (**Abb. 3**). So wie die Zeichnung von der Collage und die Form von der Figur abgelöst wird und wiederkommt, findet auf inhaltlicher Ebene ein Wechselspiel zwischen Zuneigung und Ablehnung statt.

5)

Das Programm *Independent Frames: American Experimental Animation in the 1970s and 1980s* wurde im Februar 2017 in der Tate Modern und im Januar 2018 im Lightbox Film Center in Philadelphia und im Februar 2018 im Quadcinema in New York gezeigt.



Es entsteht ein dichtes und verschränktes Bild in einer uneinheitlichen Ästhetik – aufgeladen mit autobiographischen Zügen.

Die Animationsfilmszene der 1970er-Jahre beschäftigte sich von Caroline Leaf's Sandanimationen zu Stan Vanderbeeks frühen Computeranimationen mit einer Vielfalt an Techniken, schuf aber in sich durchaus konsistente bewegte Bildwelten. Suzan Pitts Pionierarbeit *Crocus* (1971) zeigt den Liebesakt in einer realistisch bis surrealistischen Welt, während Lisa Crafts ihre Charaktere in *Desire Pie* (1976) radikal explizit als Cartoonfiguren in einer psychedelischen Erfahrung verschmelzen ließ. In der formal in sich geschlossenen Bildwelt vereint sich nicht nur das Liebespaar, sondern auch die Zeichnung mit dem Film. Der Übergang der einzelnen Bilder ist der zeitlichen Dimension des Films und einer übergeordneten harmonischen Bildsprache unterworfen. In *Couples* (1972) sind alle formalen und inhaltlichen Unebenheiten in die glatte Oberfläche des Filmmaterials eingeschrieben und in eine zeitliche Abfolge gebracht. Die Abwechslung zwischen Zeichnung, Collage und Cut-outs wirkt der homogenisierenden Eigenschaft des Filmmaterials entgegen und lässt die Zeichnung hervortreten.

Mit der Ausdehnung der Zeichnung in den Film erweitert die Künstlerin das Territorium ihrer Praxis, ohne die Malerei und die Zeichnung zu überwinden. Dem Animationsfilm ist das Spannungsverhältnis zwischen Zeichnung und Film inhärent. Die Zeichnungen werden durch ihre Aneinanderreihung im Film – Frame nach Frame – in Bewegung versetzt. Manuela Ammer greift Lassnigs

// Abbildung 3

Maria Lassnig, *Couples*, 1972

Gedanken dazu auf, die neben ihrer Faszination für die Möglichkeit der bewegten Zeichnung auch die Widersprüche reflektieren: „Diese aus Kontemplation entstandenen und durch Kontemplation verstandenen Zeichnungen der schnellsten aller Kunstsparten, dem Film, zu unterwerfen, bei dem jeder Sekunde Bedeutung zukommt, ist ein Widerspruch, so als ob ein buddhistischer Mönch ein Rennauto fährt“ (Lassnig 1976: 51, Ammer 2009: 107). Während der Film die Zeichnungen in einen Fluss versetzt, dekonstruiert die materielle Präsenz der Zeichnung den Film.

— In dieser Aneignung, Erweiterung und Verschränkung von künstlerischem Raum liegt eine politische Dimension. Die dichten, sich überlagernden und heterogenen Ausdrucksformen stehen im Kontext einer ethisch-ästhetischen Wechselbeziehung der feministischen Kunstproduktion, wie sich im Vergleich mit den Experimentalfilmen ihrer Zeitgenossinnen der *Women/Artist/Filmmakers* und im Fall von Carolee Schneemann verdeutlichen lässt.

MEDIALE MATERIALITÄT UND KÖRPERLICHKEIT — Was bedeutet diese Verschränkung zwischen Zeichnung und Film, die sich in der Erzählung im Verhältnis der Charaktere widerspiegelt, nun für die Körperdarstellung? Es ist der Moment der Doppelung der Materialität der Medien und des Körpers, in der der weiblich konnotierte Teil der Dualismen zwischen Natur und Kultur, Material und Form oder Geist und Körper sich aus den Zuschreibungsverhältnissen emanzipiert. In der Darstellung des weiblichen Körpers verdichten sich diese kulturgeschichtlichen Dichotomien, die in der Zusammenführung von heterogenen Materialien, Medien und Körpern hervortreten.

— Ara Osterweil und Branden Joseph beschreiben eine Korrelation zwischen Carolee Schneemanns widerspenstiger und inkonsistenter Ästhetik und ihrer politischen und moralischen Intention, soziale Ungleichheit ohne Aufgabe von Individualität zu überwinden (Osterweil 2014: 138; Joseph 2015: 39). Branden Joseph stellt eine Kontinuität zwischen den frühen Malereien, *Painting Constructions*, Boxen und Performances in Carolee Schneemanns Werk fest. Anschließend an Schneemanns eigene Rezeption von Simone de Beauvoir greift er de Beauvoirs Überlegungen zur Ethik auf, welche die Freiheit der Anderen keinem Ideal oder einer übergeordneten Moral unterordnet und argumentiert für die Anerkennung Carolee Schneemanns Ästhetik, die ein heterogenes Neben- und Miteinander in ihrer Kunst transparent

macht und über eine harmonische Formensprache stellt (Joseph 2015: 39). Er schlussfolgert, dass Schneemann in Performances wie *Meat Joy* (1964) eine Strategie der Dezentrierung verfolgt, die auf einem ethischen Engagement basiert, das Unterschiede anerkennt statt auflöst (Joseph 2015: 42–43). Anschließend an Branden Josephs Untersuchung einer Darstellung von Korrelationen zwischen ästhetischen und ethischen Überlegungen in Carolee Schneemanns Kunst wird bei Schneemann und, wie ich meine, auch bei Maria Lassnig ein Konzept von Gleichberechtigung anhand der formalen Wechselbeziehung zwischen den Medien mittransportiert.

WOMEN/ARTIST/FILMMAKERS, INC. — Carolee Schneemann und Maria Lassnig sind unabhängig voneinander als Protagonistinnen aus der Gruppe der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.* mit ihrem Lebenswerk in das Zentrum der internationalen Aufmerksamkeit einer zeitgenössischen Kunstwelt gerückt. Die Idee und die Rahmenbedingungen, unter denen die Gruppe gegründet wurde, reflektieren bereits wie das Vorantreiben und das Sichtbarmachen der eigenen künstlerischen Praxis politisch aufgeladen waren, ohne als politischer Aktivismus aufzutreten. Filmemacherin und Mitglied Rosalind Schneider erzählt, dass sie 1973 das begleitende Filmprogramm zur Ausstellung *Women choose Women* initiierte, welches auch Ausgangspunkt für das Zusammentreffen sowie die spätere Gründung der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.* war.⁶ Die Ausstellung war eine der ersten Plattformen, die Künstlerinnen als Filmemacherinnen im Kontext der bildenden Kunst präsentierte. Die Teilnehmerinnen wurden im Programm als Künstlerinnen aus verschiedenen Disziplinen, wie Skulptur, Malerei, Tanz, Zeichnung etc. und Filmemacherinnen vorgestellt. Dieses Verständnis als erweiterte Praxis definierte auch die Gruppe, wie sich im Name und dem Mission Statement der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.* widerspiegelt. „*Women/Artist/Filmmakers, Inc.* is a group of professional artists (painters, sculptors, dancers, musicians, poets) whose work has expanded to film.“⁷ Der Kerngruppe, die von 1974 bis Anfang der 1980er-Jahre bestand, gehörten zehn Mitglieder an: Susan Brockman, Doris Chase, Silvianna Goldsmith, Maria Lassnig, Nancy Kendall, Alida Walsh, Carolee Schneemann, Martha Edelheit, Rosalind Schneider, Olga Spiegel.⁸ Anders als die *Women Artists in Revolution* (WAR), *Women in the Arts* (WIA), *The Ad Hoc Group* oder die Gruppe von Filmemacherinnen

6) Rosalind Schneider in einem Gespräch mit der Autorin am 16. Jänner 2018 in Irvington New York.

7) Filmprogrammheft der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.*, ohne Datierung, 15 Blätter, Blattnummer 2

8) Carolee Schneemann und Susan Brockman waren nicht im Filmprogramm von *Women choose Women* vertreten. Durch die Freundschaft und den bestehenden künstlerischen Austausch zwischen Martha Edelheit und Carolee Schneemann, kam auch Carolee Schneemann in die Gruppe. Weitere spätere und temporäre Mitglieder waren Pat Sloane, Amy Greenfield, Lori Antonacci und Ann Volks.

Women make movies wurde keine politische Agenda in ihrem Programm formuliert.⁹ Die Förderung der Sichtbarkeit der künstlerischen Arbeit implizierte allerdings das feministische Anliegen nach Öffentlichkeit, das den künstlerischen Anliegen durchaus eine politische Dimension verlieh.

KÖRPER UND LEIB BEI LASSNIG UND SCHNEEMANN — Die- ses grundlegende Streben nach Sichtbarkeit ist auch in Bezug auf die Körperdarstellungen präsent und wird durch die Sichtbarkeit der Materialität des Mediums und der Form mithervorgebracht. Lassnigs und Schneemanns Verschränkungen und Überlagerungen in der heterogenen Bildsprache transportieren ein feministisch-phänomenologisches Körperverständnis, das Körper und Geist zusammendenkt. Dieser erfahrungsbasierte Ansatz der Phänomenologie lässt sich deshalb für eine feministische Position fruchtbar machen. Linda Fisher arbeitete 1997 heraus, wie feministische Kritik für einen differenzierten Leibbegriff eintritt und auf Merleau-Pontys geschlechtlich unartikulierten Leib, der hinter einem Universalismus verschwindet, mit einem erweiterten leiblichen Erfahrungsverständnis reagiert (Fisher 1997: 23 u. 30–33). Eine Forderung ist die Sichtbarkeit einer historisch, zeitlich, örtlich spezifischen Körperlichkeit. Dass die subjektive Erfahrungsebene in einem historischen Kontext steht, geht wiederum auf Simone de Beauvoirs Überlegungen in *Das andere Geschlecht* zurück (de Beauvoir 2009).

— Der eigene Leib ist Ausgangspunkt für die Wahrnehmung der Welt. Das spiegelt sich in den Narrativen von Schneemanns Film *Fuses* (1964–67) und Lassnigs Film *Couples* (1972) wider, welche von den eigenen sexuellen Erfahrungen, Beziehungen und Erlebnissen als Frau erzählen. In *Couples* wird das Hin und Her zwischen den Partnern über die subjektive Erfahrung hinaus in einer gesellschaftlichen Breite im Collageteil mit unterschiedlichen fotografischen Repräsentationen von Frauen und Männern aus zeitgenössischen Magazinen miteinbezogen. Die Sichtbarkeit geschlechtlich spezifischer Erfahrung findet auf narrativer und in Verschränkung mit der materiellen Ebene statt. Materialität tritt durch den visuellen Gegenstand des Körpers und durch den sichtbaren Umgang mit dem Medium hervor.

— Während für Lassnig die Zeichnung dem Film vorausgeht, trifft bei Carolee Schneemann die Malerei in der haptischen Nachbearbeitung auf das Filmmaterial. Als eine Reaktion

9)

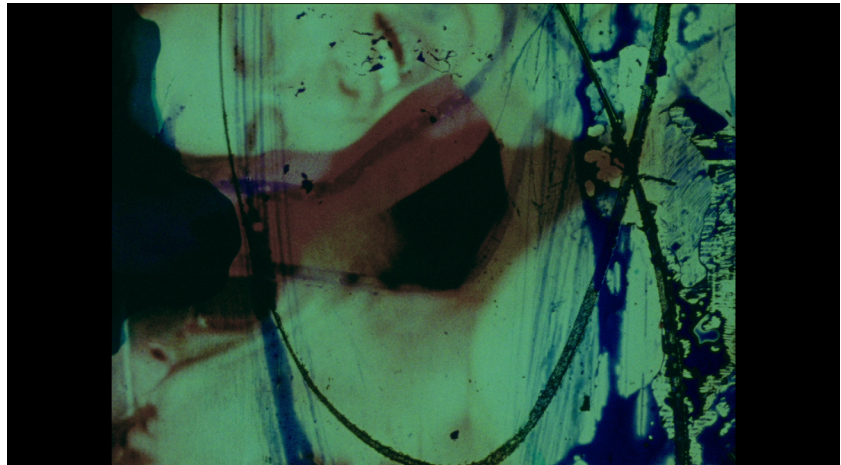
In Kollektiven und Organisationen wie den 1969 gegründeten *Women Artists in Revolution* (WAR) demonstrieren Künstlerinnen gegen die mangelnde Repräsentation von Frauen in Museumssammlungen und Ausstellungen. Die WAR protestierten gegen die *Whitney Museum's Annual 1969*, in der von 143 Positionen nur 8 Frauen gezeigt wurden. 1970 forderte die *The Ad Hoc Group* die Direktion des Whitney Museums auf, umgehend die Repräsentation von Künstlerinnen auf fünfzig Prozent anzuheben (Garrad 1994: 90–91). 1971 formierten Sylvia Sleigh und Elaine de Koonig die Gruppe *Women in the Arts* (WIA), die auch 1973 die erste große Ausstellung *Women choose Women* im New York Cultural Center organisierte, in der auch Maria Lassnigs Film *Self-portrait* (1971) im begleitenden Filmprogramm gezeigt wurde.

auf Stan Brakhages Film *Cat's Cradle* (1959) und *Loving* (1957) macht sie in dem erotischen Experimentalfilm *Fuses* (1964–67) das sexuelle Verhältnis mit ihrem Partner, dem Musiker und Komponisten James Tenney, visuell erfahrbar (Kubitza 2002: 138–139). Einerseits entblößt sie den männlichen und weiblichen Körper in der Intimität des Geschlechtsakts in einer gleichberechtigten aktiven und passiven Wechselbeziehung, andererseits abstrahiert sie die Körperbilder durch die analoge Bearbeitung des Filmmaterials (**Abb. 4**). Die zerkratzte und mit Farbe behandelte Oberfläche funktioniert weniger als Übermalung oder Zensur, sondern als Untermalung der körperlichen Erfahrung. Die Schweizer Kunsthistorikerin Kathleen Bühler sowie die amerikanische Kunsthistorikerin Ara Osterweil verwenden Laura Marks filmwissenschaftliches Konzept des haptischen Sehens, um *Fuses* (1964–67) einen erotischen Blick, der sich oppositionell zu einem voyeuristischen Blick verhält, zuzuschreiben. Die mechanische Bearbeitung des Filmmaterials macht die visuelle Sinneserfahrung zu einer körperlichen Abtastung des Materials (Bühler 2009: 103; Osterweil 2014: 152). Die Verschmelzung der liebenden Körper wird visuell auf der Ebene der materiellen Körperlichkeit des Filmmaterials erfahrbar. Für Carolee Schneemann ist wie für Maria Lassnig die leibliche Erfahrung Teil ihrer ästhetischen, künstlerischen Praxis.

— Wenn feministische Denkerinnen wie Iris Marion Young ab den 1970er-Jahren eine Phänomenologie der sexuellen Differenz fordern, dann steht diese im Bezug zu Merleau-Pontys Leib-Begriff in *Die Phänomenologie der Wahrnehmung* und Simone de Beauvoirs Beschreibungen der weiblichen Erfahrung (Young 2005: 31). Young kritisiert, dass der Status sowohl als Subjekt als auch Objekt den weiblichen Körper von einem Aufgehen in der Welt und einer phänomenalen Leiblichkeit hemmt und demnach von Merleau-Pontys Leib-Welt-Verhältnis nicht ausreichend gefasst wird¹⁰ (Young 2005: 38). Schneemann und Lassnig befassen sich mit dieser ambivalenten Situation der leiblichen Erfahrung der Frau zwischen Subjekt und Objekt. Die Körperbilder, in die die Körperlichkeit des Mediums einbricht, vermitteln eine

10)

Feministische Phänomenologinnen wie Helen Fielding beziehen sich neben Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1966) auch auf sein unvollendetes Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, in dem er den Begriff des Fleisches als die vollkommene Verschränkung von Leib und Welt etabliert (Fielding 2005: 102). In *Flesh Cinema* verwendet Ara Osterweil den Fleischbegriff sowohl in seiner materiellen Bedeutung in Bezug auf Carolee Schneemanns Verwendung von Fleisch und Fisch in ihrer Performancepraxis als auch im Anschluss an Merleau-Ponty, um die Verschränkung mit dem Anderen zu beschreiben (Osterweil 2014: 11).



// Abbildung 4

Carolee Schneemann, *Fuses*, 1964–67

differenzierte geschlechtliche und individuelle Erfahrung, die sich keiner konsistenten medienspezifischen Bildsprache unterordnet und nicht im Widerspruch mit der Verschmelzung mit dem Anderen und der Öffnung zur Welt steht.

FAZIT — Das kontinuierliche Wechselverhältnis zwischen Malerei und Film in Maria Lassnigs Werk zwischen 1968 und 1980 offenbart in der Kontextualisierung mit der feministischen Kunstproduktion der 1970er-Jahre die mediale Bandbreite der Auseinandersetzung mit dem Frauenkörper als Subjekt. Die Aneignung neuer medialer sowie formaler Ausdrucksformen war eng mit dem Zeitgeist der feministischen Aufbruchsstimmung verwoben, wenn auch nicht immer als politische Forderung formuliert. Die künstlerischen Ziele der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.* verdeutlichen wie die Aneignung und Ausdehnung der eigenen Praxis, die Präsenz von Künstlerinnen als Filmemacherinnen in der Öffentlichkeit, auf Festivals, in Workshops und Vorträgen stärkte. Die Formfindungsprozesse und medialen Verschränkungen in den künstlerischen Praxen produzierten Sichtbarkeit für feministische Körperbilder, die sich nicht nur auf einer sprachlichen und narrativen Ebene politischer Agenden manifestiert. Maria Lassnigs Visualisierung ihrer Körperwahrnehmung mündet in den 1970er-Jahren in einen neuen Realismus, der weder eine Reduktion auf eine äußere Erscheinung darstellt, noch eine medienspezifische Auseinandersetzung mit der Malerei und dem Film ausschließt. Anhand ihres Animationsfilms *Couples* (1972) zeigt sich eine heterogene Ästhetik, die nicht im Einklang mit zeitgenössischen Animationsfilmproduktionen steht. Die spezifischen Eigenschaften der Zeichnung und des Films, die im Animationsfilm zusammentreffen, aber nicht vollständig ineinander aufgehen, korrespondieren mit ihrer Erfahrung als Frau. Die subjektive, weibliche Wahrnehmung ist Teil einer männlich dominierten Welt, ohne sich mit ihr vollständig zu identifizieren. Im Vergleich mit Carolee Schneemanns Experimentalfilm *Fuses* (1964–67) zeigt sich durch die nachträgliche Bearbeitung des Films eine andere Methode der Verschränkung zwischen Malerei und Film, in der das Medium in seiner Körperlichkeit in die Darstellung des heterosexuellen Geschlechtsakts einbricht. Formale und mediale Heterogenität transportiert die Spannung zwischen Subjekt und Objekt und erweitert ein Verständnis von feministischer Körperkunst um das Medium der Malerei. Entgegen der Auffassung, die feministische Kunstpraxis der 1970er-Jahre sei von einer Abwendung

von der Malerei geprägt, verdeutlicht die Verschränkung zwischen Zeichnung, Malerei und Film, dass es sich um eine Ausdehnung, Aneignung und Zusammenführung von künstlerischen Darstellungsmitteln handelt. Maria Lassnigs und Carolee Schneemanns Körperbewusstseinsbilder, Animations- und Experimentalfilme treiben das Verständnis von Körperkunst über die Rezeption in der Performance, dem Experimentalfilm und den neuen Medien hinaus.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Maria Lassnig, *Figur mit blauem Hals*, 1961, Öl/Leinwand, 195,3×130 cm,

© Maria Lassnig Stiftung

Abb. 2: Maria Lassnig, *Selbstporträt unter Plastik*, 1972, Öl/Leinwand, 55,5×56,6 cm,

© Maria Lassnig Stiftung

Abb. 3: Maria Lassnig, *Couples*, 1972 sixpackfilm / Maria Lassnig Stiftung

Abb. 4: Carolee Schneemann. *Fuses*, 1964–67. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

// **Literatur**

Ammer, Manuela (2009): *Be aware, be aware, be aware: Obacht vor Maria Lassnigs Filmen*. In: *Parkett* Jg. 09, H.85, S. 102–109

Beauvoir, Simone de (2009): *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt-Taschenbuch

Bühler, Kathleen (2009): *Autobiografie als Performance: Carolee Schneemanns Experimentalfilme*. Marburg, Schüren

Fielding, Helen (2005): *Reflections on Corporeal Existence: A Phenomenological Alternative to Mind/Body Dualism*. In: Silvia Stoller/Veronica Vasterling/Linda Fisher (Hg.), *Feministische Phänomenologie und Hermeneutik*. Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 96–112

Fisher, Linda (1997): *Phänomenologie und Feminismus*. In: Stoller, Silvia/Vetter, Helmuth (Hg.), *Phänomenologie und Geschlechterdifferenz*, Wien, WUV-Universitäts-Verlag, S. 20–46

Futscher, Edith (2001): *Diesseits der Fassade: Kryptoportraits der Moderne zwischen Bildnis und Stilleben*. Klagenfurt, Wien, Ritter

Garrad, Mary (1994): *Feminist Politics: Networks and Organizations*. In: Brode, Norma u.a., *The power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and impact*. New York, H.N. Abrams, S. 88–103

Goldberg, RoseLee (2014): *Die Kunst der Performance. Vom Futurismus bis heute*. Berlin, Deutscher Kunstverlag

Greenberg, Clement (1965): *Modernist Painting*. In: *Art & Literature* Jg 65, H.04, S. 193–201

Griffin, George (1979): *Frames: a selection of drawings and statements by independent American animators*, New York

Joseph, Branden (2015): *Unklare Tendenzen: Carolee Schneemanns Ästhetik der Mehrdeutigkeit*. In: *Ausst.-Kat. Carolee Schneemann – kinetische Malerei*. Museum der Moderne Salzburg 2015. Breitwieser, Sabine (Hg.), München, Prestel, 2015, S. 26–43

Kubitzka, Anette (2002): *Fluxus-Flirt-Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*. Berlin, Reimer

Lassnig, Maria (1976): *Kunstsparte Animation*. In: Breicha, Otto (Hg.), *247 : 10 <Zehn Jahre> „Protokolle“ : Wiener Halbjahresschrift für Literatur, Kunst und Musik*. Wien, München, Verlag Jugend & Volk, S. 44–51

Lassnig, Maria (2009): *Selfportrait*. In: *Maria Lassnig. Animation Films*, Wien, Sixpackfilm

Lettner, Natalie (2017): *Maria Lassnig. Die Biografie*. Wien, Brandstätter

Matt, Gerald/Schurian, Andrea (2011): *Maria Lassnig*. In: Matt, Gerald (Hg.), *Österreichs Kunst der 60er-Jahre: Gespräche*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, S. 223–237

Nochlin, Linda (1968): *The new realists*. In: *Ausst.-Kat. Realism now*. Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, New York, 1968, S. 7–14

Nochlin, Linda (1971): *Realism*. Harmondsworth, Penguin Books

Reilly, Maura (Hg.) (2015): *Women artists. The Linda Nochlin reader*. London, Thames & Hudson

Osterweil, Ara (2014): *Flesh Cinema: The corporeal turn in American avant-garde film*. New York, Manchester University Press

Pilling, Jayne (1992): *Women and Animation: A Compendium*. London, The British Film Institute
Schimmel, Paul (1998): *Der Sprung in die Leere: Performance und das Objekt*. In: Peter Noever (Hg.), *Out of actions: Zwischen Performance and Objekt 1949–1979*, Ostfildern, Cantz, S. 17–120
Schneemann, Carolee (1974): *Cezanne She Was a Great Painter*. New Paltz, N.Y., Tresspass Press
Schor, Gabriele (2015): *Feministische Avantgarde: Radikale Umwertung der Werte*. In: Dies. (Hg.), *Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund*, München, Prestel, S. 17–68
Young, Iris (2005): *On female body experience: "Throwing like a girl" and other essays*. Oxford, Oxford University Press

// Angaben zur Autorin

Stefanie Proksch-Weilguni, MA, Doktorandin im Fach Kunstgeschichte im Rahmen einer Cotutelle de thèse zwischen der eikones Graduate School der Universität Basel und der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte umfassen zeitgenössische, osteuropäische Performancekunst sowie ausgehend von Maria Lassnig und den Mitgliedern der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.*, amerikanische Körperkunst der 1970er-Jahre.
Proksch-Weilguni, Stefanie (2018): *Performing Art History. Continuities of Romanian art practices in Post-communist performance*. In: Katalin Cseh-Varga (Hg.), *Photo-Performance, Performance Photography in Real Existing Socialisms*, Special Issue, JoCCAEE, 2018 (in Vorbereitung)

// Abstract

Maria Lassnig's and Carolee Schneemann's films show how they expanded their artistic practices from painting to experimental and animation film. Part of the feminist art movement of the 1970s and the filmmakers group *Women/Artist/Filmmakers, Inc.* their work supports the feminist approach towards an emancipation of the body and the recognition of women artists. The relation between the formal depiction of women's bodies and their reflection in the transformation and animation in film depicts a formal approach towards a feminist aesthetic. The comparison with independent animation films and the experimental films of Carolee Schneemann as part of the *Women/Artist/Filmmakers, Inc.*, sets Maria Lassnig's work in the context of her time. Maria Lassnig's and Carolee Schneemann's wide spectrum from painting to film broadens the comprehension of body art that happened across all media and went beyond performance and new media art.

// FWK WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



ZWISCHEN PRAGER FRÜHLING UND DISSIDENTENTUM WAS MACHTEN SOWJETISCHE KÜNSTLER_INNEN DES UNDERGROUNDS?

Was bedeutete das Jahr 1968 in der Sowjetunion? Hauptsächlich war es das endgültige Aus der Tauwetter-Periode, das im Prager Frühling und der dissidenten Bewegung seinen Ausdruck gefunden hat. Es gibt Versuche, dieses schicksalshafte Jahr in der Sowjetunion mit dem im Westen zu vergleichen. Es gibt zwar Ähnlichkeiten, aber umso mehr Unterschiede können erkannt werden. Kaum jemand würde beispielsweise nach einer feministischen Tendenz oder Ästhetik suchen, besonders nicht im Schaffen von sowjetischen Künstler_innen jener Zeit. Dies soll die Hauptaufgabe des vorliegenden Beitrags sein. Dabei soll untersucht werden, ob es im Schaffen der Frauen aus der Lianosovo-Gruppe oder Bel'utin-Schule Kopplungen mit politisch-gesellschaftlichen Protestformen und Umbrüchen gab, oder ob es vielmehr durch das Fehlen solcher Praktiken gekennzeichnet ist und wann Veränderungen im künstlerischem Feld des Nonkonformismus spürbar wurden.

— Im heutigen Russland gibt es einen festen Begriff für die Generation der 1960er Jahre – *Schestides'atniki*, er bezeichnet einen besonderen Schlag sowjetischer Menschen, die auch als Kinder des Stalinismus, des Großen Vaterländischen Krieges und des XX. Parteitages der KPdSU betitelt werden. In der Fachliteratur sind *Schestides'atniki* eine feststehende kunstwissenschaftliche und auch stilgeschichtliche Zuordnung, wobei dieser Begriff in sich die Gesamtheit der damals existierenden intellektuellen Subkultur umfasst.¹ Er bezieht sich insbesondere auf die Kulturschaffenden und Künstler_innen der Moskauer Szene, da diese besonders gut dokumentiert ist und schon früh im Fokus der ausländischen Presse stand. In Moskau war es für viele Künstler_innen einfacher, ihre Freiheiten einzufordern, wegen der Präsenz von Ausländer_innen, Politiker_innen, Diplomat_innen und Korrespondent_innen – es war hier für die sowjetischen Machthaber_innen ungleich schwerer, härtere Maßnahmen gegen Unangepasste durchzuführen. Das soll nicht heißen, dass es sie nicht gab. Wenn aber aus heutiger Perspektive die Möglichkeiten der Moskauer Künstler_innen mit denen der Leningrader verglichen werden, so fällt ein großer Unterschied im Umgang auf; noch extremer war die Willkür der Staatsgewalt in den Provinzen.² Um diese Generation zu verstehen, muss man ihre Wurzeln genau

1)

Der Kunstwissenschaftler Sergej Kuskov (1956–2008) hat einige Aufsätze über die Generation der 1960er Jahre publiziert: *Schestides'atniki eto ne avantgard? Chudozhniki Schestides'atniki* u. a., Onlineresource: <http://art-critic-kuskov.com/>, (Aufgerufen 23.03.2018).

2)

Vgl. Andrej Amalrik, *Aufzeichnungen eines Revolutionärs*, Frankfurt 1983.

betrachten: Karl Eimermacher teilt die Nachkriegszeit in der Sowjetunion in fünf Phasen ein: Die erste bezeichnet den Zeitraum 1945–1953 unter Andrej Zhdanovs repressiver Kulturpolitik, die keine Abweichungen von der strengen Reglementierung duldete (Karl Eimermacher 2004: 35–66).³ Die Funktion der Kunst dieser Zeit war es, die Macht zu stützen und zu erhalten. Bereits in diesen Jahren gab es jedoch Künstler_innen, die im geschützten Rahmen des Privaten Werke gegen das System schufen. Einer von ihnen war Elj Bel'utin, der in seinen Skizzen und Bildern der späten 1940er Jahre den Krieg in abstrakt-expressiver Weise darstellte, anstatt dem heroischen Kanon des sozialistischen Realismus zu folgen. Er studierte noch vor dem Krieg bei den Avantgardisten Aristarch Lentulov, Lev Bruni und Pavel Kuznezov. Ab den 1950er Jahren konnte er selbst in Moskau unterrichten, ab 1954 hatte er sein eigenes Studio für *Experimentelle Malerei und Zeichnung* im Stadtkomitee der Künstler_innen Moskaus.

— An diesem Beispiel lässt sich die zweite Phase des Übergangs von der sogenannten *Zhdanovčina* zur Entspannung unter Chruščëv nachzeichnen (1953–1956). In diesen drei Jahren werden die Vorzeichen für das nachfolgende Tauwetter in der UdSSR gesetzt, erst zögerlich folgen die Künstler_innen der offiziellen Linie den Änderungen. Junge Künstler_innen, die im Privaten bereits an den Modifikationen des offiziellen Systems gearbeitet haben, spürten nun ihre Chance, das Private in die Öffentlichkeit zu führen (Ebd.: 35–66). Hier lernten sie sich auch kennen, denn bis dahin war eine Vernetzung unmöglich gewesen und ab 1955 bildeten sich eigene Kreise, in denen über Kunst und Leben diskutiert wurde. Viele Rückkehrer_innen aus den Stalinistischen Lagern schlossen sich an und so entstanden neue Künstler_innenkreise. Im Puschkin-Museum, das lange als Ausstellungsraum der Geschenke an Stalin diente, durften einige Depots wieder geöffnet und die beeindruckende Sammlung der französischen Impressionisten ausgestellt werden. In dieser Zeit vollzog sich auch ein Generationenwechsel in den Geisteswissenschaften, der eine Tendenz zum Neu-Denken und Neu-Bewerten der Geschichte bedeutete.⁴ Es kann in dieser Zeit von keinen radikalen Vorstößen oder Reformen gesprochen werden, dennoch haben die kleinen zögerlichen Änderungen und was in den Nischen des immer noch starren Systems geschah, Vieles für die nachfolgenden Generationen bewirkt.

— Die dritte Phase nach Eimermacher (1956–1957 bis 1962–1963) war für die Nachkriegsgeneration die prägendste: Nikita Chruščëvs

3)

Vgl. Karl Eimermacher, *Ot oficial'nosti k neoficial'nosti. Predposylki i načalo nonkonformistskogo moskovskogo iskusstva (1945–1963 gg.)*, in: Karl Eimermacher, *Ot edinstva k mnogoobraziu*, Moskva 2004, 35–66.

4)

Es wurden jüngere Wissenschaftler_innen an den Universitäten eingestellt und die dogmatische Stalinistische Ausrichtung in der Forschung konnte etwas gelockert werden. Nach der Entstalinisierung durch Chruščëv war eine generelle Liberalisierung spürbar, Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, England 2009, 48–55.

Kampfansage gegen den Persönlichkeitskult Stalins erklang erstmals auf dem XX. Parteitag der KPdSU 1956 und erreichte die Massenmedien am 30. Juni 1956. Der Aufruf die Verzerrungen der sozialistischen Idee zu beseitigen und sie endlich in die Praxis zu überführen erreichte sein Publikum und löste damit eine Welle neuen Optimismus aus. Eine Reihe von nachfolgenden innen- und außenpolitischen Ereignissen beeinflusste die Kultur nachhaltig. Viele Künstler_innen erinnern sich an die Picasso-Ausstellung im Puškin-Museum in Moskau 1956 (1957 in Leningrad) als eine Neuentdeckung, der noch einige Ausstellungen westlicher Kunst folgen sollten.⁵ Zum epochalen Ereignis für viele Künstler_innen wurden die Weltfestspiele der Jugend und Studierenden in Moskau 1957, dort wurden über 4000 Arbeiten von über 100 ausländischen Künstler_innen ausgestellt. Auch die sowjetischen Künstler_innen wurden ermutigt, an dem Festival teilzunehmen, daraus resultierte eine Auszeichnung der internationalen Jury für die inoffiziell arbeitenden Oskar Rabin, Ernst Neizvestnyj und Anatolij Zverev (Ebd.: 45). In den nachfolgenden Jahren wurden immer wieder Ausstellungen zeitgenössischer westlicher Kunst in Moskau gezeigt, was den sowjetischen Künstler_innen neue Entwicklungsmöglichkeiten und Perspektiven offenbarte. Elij Bel'utin arbeitete mit seinen Student_innen an den Arten der abstrakten Bildgestaltung in der expressionistischen Tradition und 1958 bildete sich in der Barackensiedlung des kleinen Vororts von Moskau eine weitere autonome Künstler_innengruppe unter dem Namen *Lianosowo*. Hier versammelten sich sowjetische Freidenker_innen um den Künstler und Dichter Evgenij Kropivnickij und seine Frau die Malerin Olga Potapova. Lianosowo war ein Ort, an dem frei geschaffen und regelmäßig über neue Theorien aus West und Ost diskutiert wurde. Diese Gruppe hatte kein festes Programm wie das Beliutin Studio, sondern war eine Oase der kreativen Freiheit, was auch an der individuellen Ausdrucksweise ihrer Vertreter_innen abzulesen ist.⁶ Den Kern von Lianosowo bildeten neben den beiden genannten Künstler_innen ihre Tochter und Valentina Kropivnickaja, ihr Mann Oskar Rabin, Vladimir Nemuchin und seine Frau Lidia Masterkova – allesamt bildende Künstler_innen sowie die Dichter Genrich Sapgir, Igor Cholin und Vsevolod Nekrassov. Andere Künstler_innen besuchten Lianosowo regelmäßig und nutzten es für den damals lebenswichtigen kreativen Austausch.

— An der Aufstellung der Namen sieht man, dass es sich bei dem Hauptkern um eine familiäre Verbindung handelte und das war nicht selten in der inoffiziellen Kunst der Sowjetunion. In

5) Vladimir Nemuchin mit Vladimir Bogdanov, *Segodnja 40 let Buldozenoj Vystavke*, in: *ArtInvestment.ru*. URL: https://artinvestment.ru/invest/interviews/20140915_nemukhin.html (13.01.2018).

6) Vgl. Sascha Wonders, Günther Hirt, Lianosowo. *Gedichte und Bilder aus Moskau*, München 1992.

den späteren Generationen sind viele Ehepartner bzw. Eltern und ihre Kinder gleichsam Kolleg_innen. Der Grund dafür liegt im gesellschaftlichen Kontext der Zeit, nonkonformistisch arbeitende Künstler_innen bekamen keine staatliche Unterstützung und keine Räume, um zu arbeiten. Das brachte Denk- und Arbeitsgemeinschaften zutage, die sich jedoch nicht öffentlich als Kollektive zeigen konnten. Die gemeinsame Arbeit an neuen künstlerischen Ausdrucksweisen brachte Gleichgesinnte zusammen und so entstanden in den 1960er und 1970er Jahren viele Künstler_innenpaare. Hier muss bedacht werden, dass der offizielle Kanon des sozialistischen Realismus sich auch in dieser Periode der Entspannung nicht weit geöffnet hat und trotz künstlerischer Freiheit immer wieder kulturpolitische Skandale ausgelöst wurden, wie etwa die Kampagne gegen Boris Pasternak nach der Verleihung des Nobelpreises 1957 oder der Eklat während der Ausstellung in der Manege in Moskau 1962, die das Ende der Tauwetterperiode einleitete.⁷ Im Unterschied zu den später auch im Westen für Furore sorgenden Künstler_innen der 1970er Jahre, die analog als *Semides'atniki* bezeichnet werden und sich immer weiter mit Provokation und Forderungen in die Öffentlichkeit wagten, waren die *Schestides'atniki* vor allem mit der eigenen neu-gewonnenen und viel zu kurz dauernden Freiheit des individuellen Schaffens beschäftigt.

— Was für das westliche Auge vor dem Hintergrund internationaler Kunstentwicklung dieser Zeit epigonenhaft scheint, war für die russische Situation ein wichtiger Fortschritt. Während in Elij Bel'utins Studio die Hierarchie klar geregelt war und man auch an den Bildern seiner Student_innen Vera Preobrazhenskaja und Tamara Ter-Gevondian den Einfluss des Lehrers herauslesen kann, ist die Kunst der Lianosovo Gruppe vielfältiger, obwohl ihre Mitglieder auch größtenteils abstrakt arbeiteten. Das Wiederentdecken der eigenen künstlerischen Freiheit und Individualität nach Jahrzehnten des Terrors war ein politischer Schritt im Privaten. Für Künstler wie Oskar Rabin, der heute als „Solzhenicyn der Malerei“⁸ bezeichnet wird, war die künstlerische Arbeit in Lianosovo der 1950er und 1960er Jahre prägend für die weiteren Lebensschritte. Es ging darum, die eigene Stimme zu entwickeln und zu erkennen, bevor sie in der Öffentlichkeit laut werden konnte.

— Die Künstlerinnen dieser Gruppe Potapova, Kropivnickaja und Masterkova haben unterschiedliche Wege für sich gefunden: Potapova (*1892–1971) konnte sich erst in ihrer Rente der Malerei

7)

Mehr dazu: Elena Korowin, *Der Russen Boom. Sowjetische Ausstellungen als Mittel der Diplomatie in der Bundesrepublik*, Köln 2015.

8)

Oskar Rabin auf der Seite der Saatchi Gallery.

URL: http://www.saatchigallery.com/artists/rabin_oskar.htm (31.01.2018).

widmen, vorher hatte die Erziehung eigener Kinder sowie ihre Arbeit als Kunstpädagogin ihre ganze Zeit eingenommen. In den frühen 1960er Jahren schuf sie eindrucksvolle abstrakte Werke, die an Oberflächen von Edelsteinen erinnern. *Steine* 1960 und 1961 befinden sich heute im Besitz der Tret'akov-Galerie und beweisen Potapovas Gefühl für Farbe und Komposition (**Abb. 1**). Ihre Tochter Valentina Kropivnickaja (*1924–2008) begab sich ästhetisch in eine andere Art des metaphysischen Eskapismus, indem sie mit Tusche und Bleistift märchenhafte Welten erschuf, die von seltsamen Wesen, halb Mensch halb Tier bewohnt sind. Der Kritiker Fedor Romer schreibt 2007 anlässlich der Ausstellung von Rabin, Kropivnickaja und ihrem Sohn Alexander Rabin im Puschkin Museum:

„[...]Kropivnickaja erfand ihr Universum als Alternative zu eben diesem Lianosovo, das für sie und Rabin zum Symbol des ganzen Landes wurde. Und vielleicht auch als Alternative zur ganzen sublunaren Welt: In Paris malt sie immer noch dieselben ‚Gärten‘, ‚Häuser‘, ‚Hütten am Flussufer‘ und dieselben traurigen androgynen Faune.“⁹

_____ Romer bezeichnet die Kunstfamilie als melancholische Helden und letztlich gilt es für die ganze Gruppe aus Lianosovo. Masterkova (*1927–2008) schuf genauso ihre eigene ästhetische Welt – tief beeindruckt von der amerikanischen Ausstellung 1959 in Moskau, wo auch Pollocks *Cathedral* (1947) und Werke anderer abstrakter Expressionisten ausgestellt wurden, begann sie ihre eigene künstlerische Suche (**Abb. 2**).¹⁰ Die Künstlerinnen aus Lianosovo waren ihren männlichen Kollegen gleichgesinnt und hatten keine explizit feministischen Überzeugungen. In dieser Zeit in der Sowjetunion ging es weiblichen und männlichen Künstler_innen primär um die Freiheit, überhaupt schaffen und experimentieren zu können. Sie gleichen vielmehr Eremit_innen, die in der Abgeschiedenheit der Barackensiedlung ihre eigene Stimme suchten. Daneben gab es natürlich noch viele andere Künstler_innen, die individuell gearbeitet haben, aber ihre Lebenssituation und Einstellung zur Gesellschaft und Politik war nicht viel anders geartet.

_____ Was bedeutete aber nun das Jahr 1968 für die Kunst- und Kulturszene der Sowjetunion? Im besagten Jahr gab es die Underground-Kunstszene Sowjetrusslands bereits seit über 10 Jahren und diese speisten sich von allerlei geistiger Kost aus Ost und West, die oft nur auf eine abenteuerliche Art und Weise zugänglich

9) Fedor Romer, *Melancholičeskij Geroizm*, in: *Stengazeta*, 13.04.2007. URL: <https://stengazeta.net/?p=10003164>, aufgerufen (13.01.20018). [Übersetzung EK].

10) Näheres zu dieser Ausstellung: Gretchen Simms, *The 1959 American national exhibition in Moscow and the Soviet artistic reaction to the abstract art*, Diss. 2007 Wien; Kirill Chunikhin, *The Representation of American Visual Art in the USSR during the Cold War (1950s to the late 1960s)*, Diss. 2016 Bremen.



// Abbildung 1
Olga Potapova: *Steine*, 1960

war: Literatur und Magazine aus dem Westen wurden in die Sowjetunion hineingeschmuggelt und unter Freund_innen umhergereicht. Die Stimmung im Land kippte – es war das endgültige Aus der Tauwetter-Periode, die Gesellschaft war erschüttert durch den Prager Frühling und die Arbeiterproteste in Polen. Erstmals wurden die Stimmen der sogenannten dissidenten Bewegung laut und wurden wahrgenommen. Manchmal wird das Jahr 1968 in der Sowjetunion mit dem im Westen verglichen¹¹, doch die Vorzeichen standen anders und damit auch die Resultate der Freiheitsbewegungen in Ost und West. Die Kulturszene der 1960er Jahre in Sowjetrußland war bestimmt von den Erfolgen der sowjetischen Raumfahrt und vom sogenannten *Streit zwischen den Physikern und den Lyrikern*. Die Gruppe *Dvizhenije* stellte ihre kinetischen Objekte aus und durfte 1967 sogar die Neva-Ufer Lenins zum 50. Jahrestag der Oktoberrevolution bespielen. Die Nonkonformist_innen dagegen befanden sich seit 1962–1963 wieder größtenteils im Untergrund, nachdem die Ausstellung im zentralen Ausstellungssaal Moskaus, *Manege*, durch einen Eklat zwischen Chrusčëv und dem Künstler Ernst Neizwestny 1962 aufgewühlt wurde. Dieser Skandal war politisch motiviert, denn die Freiheiten, die man der Intelligencia im Tauwetter zugestand, sind nach Meinung der reaktionären Kräfte der KPdSU völlig aus dem Ruder gelaufen. Der Ideologieapparat des Sowjetstaats wurde wieder stärker in Kraft gesetzt. Nemuchin erinnert sich:

„Konsequenzen sollten gezogen, Gefängnisse sollten gefüllt werden, aber wie konnte der Staat das verrichten? Wenn wir bis 1996 lediglich ‚irgendwelche Künstler‘, ‚Dreckspatzen und Schmierfinke‘ waren, so entstand nach dem Prozess gegen Sin’avskij und Daniel plötzlich der Begriff ‚Dissidenten‘ und wir wurden plötzlich zu ‚Andersdenkenden‘.“¹²

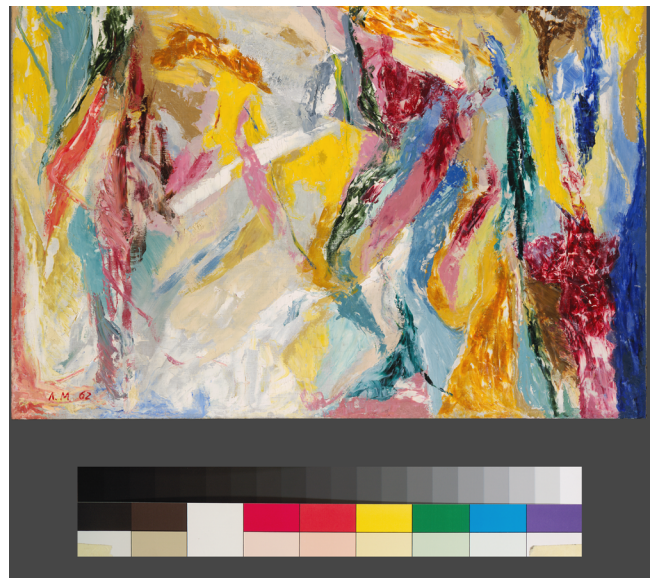
— *Andersdenkende* war die Selbstbezeichnung der Vertreter der *Demokratischen Bewegung*, deren Geburtsstunde der Prozess gegen die Tamizdat-Schriftsteller Andrej Sin’avskij und Julij Daniel (1965–1966) geworden ist. Sergej Grigoranz datiert allerdings die Anfänge der demokratischen Bewegung in die Zeit des

11)

Etwa bei Georgi Kizevalter, *Eti strannyje Semid'es'atyje ili poter'a nevinnosti*, *Novoje Literaturnoje Obozrenije* Moskau 2010, 17–19.

12)

Vladimir Nemuchin mit Vladimir Bogdanov, *Segodnja 40 let Buldoznoj Vystavke*, in: *ArtInvestment.ru*. URL: https://artinvestment.ru/invest/interviews/20140915_nemukhin.html (13.01.2018). [Übersetzung EK].



// Abbildung 2

Lidia Materkova: *Komposition*, 1962

Volksaufstands in Ungarn 1956 und seiner blutigen Niederschlagung (Gleb Morew 2016: 15). Der Begriff Dissident_in indes wurde vielmehr von ausländischen Medien gebraucht, aber so inflationär, dass er schließlich auch in der Sowjetunion die anderen beiden ersetzte.¹³ Ihren Ausdruck suchte die Bewegung bevorzugt im Samizdat, dem eigenhändigen Publizieren verbotener Gedichte und Texte, darunter zählen auch die Texte der Lianosovo Gruppe (Wonders/Hirt 1994). Eine andere Möglichkeit war der Tamizdat, dabei wurden in der UdSSR verbotene Texte in den Westen geschmuggelt und dort publiziert. Nach der Verurteilung beider Schriftsteller zur Lagerhaft für fünf und sieben Jahre, gab es eine Demonstration, eine der ersten ihrer Art, am Puškinplatz in Moskau am 5. Dezember 1965. Dieses Ereignis wird von vielen Wissenschaftler_innen als Startschuss der dissidenten Bewegung betrachtet (V'ačeslav Igrunov 1992). Charakteristisch dafür sind laut Igrunov Offenheit und Pazifismus, der Hauptkampf galt den Schauprozessen der UdSSR-Führung, der Arbeitslagerhaft sowie der Praxis, Andersdenkende in Psychiatrien einzusperren. Somit war das Hauptziel der Bewegung in ihrer Anfangszeit der Protest gegen Ungerechtigkeit und Verbrechen des Staates, ein konkretes eigenes Programm dagegen gab es nicht. Der Samizdat und Tamizdat blühten jedoch auf, denn aus Angst der Wiederkehr von Repressionen Stalinistischen Typs klärte die Intelligencia ihre Verbündeten auf diesem Weg auf.

—— Die Künstler_innen haben an dieser Bewegung auf ihre eigene Art teilgenommen, sie verließen endlich ihre Einsiedeleien – ihre Baracken, Wohnungen und Küchen und fingen an, sich in der Öffentlichkeit zu behaupten, ungeachtet aller Schwierigkeiten. Alexander Gleser war eine treibende Kraft für die nonkonformistischen Künstler_innen: Der gelernte Ingenieur dichtete selbst, übersetzte georgische Lyriker und publizierte die Zeitung *Literatur und Kunst*. Im Arbeiterclub *Družba* auf der Chaussee der Enthusiasten organisierte er Veranstaltungen und Diskussionen, wie etwa den Erinnerungsabend an den Künstler Amedeo Modigliani oder verbotenen Vortrag von Il'ja Erenburgs Memoiren „Menschen, Jahre, Leben“. Der Sammler und Kunstenthusiast organisierte 1967 für 12 Nonkonformist_innen (Rabin, Nemuchin, Masterkova, Nikolai Večtomov, Dmitrij Plavinskij u. a.) ebendort eine Ausstellung. Diese war in den ersten zwei Stunden sehr stark besucht, in seinen Erinnerungen spricht Gleser von etwa 2000 Menschen, darunter auch Ausländer_innen und Diplomat_innen, bis sie schließlich von Vertreter_innen der Staatssicherheit und des Stadtkomitees geschlossen wurde.

13)

V'ačeslav Igrunov schreibt, dass es diese Bewegung schon seit Ende des Krieges in den Küchen der Kommunalkas gab, aber nur im Zuge der Prozesse gab es einen spürbaren Aufschwung. Igrunov auf der Konferenz „Dissidente Bewegung in der UdSSR. 1950–1980“, 24–25.08.1992, organisiert von Memorial an der RGGU. URL: http://www.igrunov.ru/vin/vchk-vin-dissid/smysl/articl_diss/vchk-vin-dissid-dem_mov-speech_92.html#f1 (14.01.2018).

_____ 1968 eröffnete Gleser in seiner Wohnung in Moskau das Museum der inoffiziellen russischen Kunst, die besonders Ausländer_innen interessierte (Jurij Gaev 2000). Nach dem Prozess gegen die Schriftsteller, die lediglich ihre Werke publizierten wollten, entstand auch bei den Künstler_innen das Bedürfnis, endlich in die Öffentlichkeit hervorzutreten. Rabin und Gleser hatten die Idee einer Freiluftausstellung auf dem Feld in Bel'aevo, am Rande von Moskau, dort wo ihnen nicht vorgeworfen werden konnte, den Verkehr oder die öffentliche Ordnung im Allgemeinen zu stören. Diese Aktion ging in die Geschichte als *Bulldozer-Ausstellung* von 1974 und als internationaler Skandal ein: 24 inoffizielle Künstler_innen, Rabin, Masterkova, Nemuchin, Komar, Melamid, Nadezhda El'skaja u.a. wurden mit Gewalt und von Bulldozern auseinandergelassen. Werke wurden zerstört, ausländische Journalist_innen zusammengeschlagen und Künstler_innen verhaftet. International sorgte dieses Vorgehen der Regierung für Unmut und die Künstler_innen wurden zu Held_innen stilisiert, obwohl einige der Teilnehmer_innen betonten, dass sie weder protestieren noch ihre Meinung zu etwas äußern wollten, es ginge nur um das Ausstellen (Kristina Gorelik 2014). Leonid Bašanov, der Leiter des Zentrums für zeitgenössische Kunst, ist überzeugt, dass die „Bulldozer Ausstellung“ zwar nicht als eine Aktion mit hohem künstlerischen Niveau durchgehen würde, dass es aber eine wichtige gesellschaftspolitische und historische Zäsur gewesen ist. Als solche hat sie vieles im Bewusstsein der Macht im Hinblick auf die Nonkonformist_innen verändert sowie im Denken der Öffentlichkeit und Presse. Die Behörden waren gezwungen neue Strategien für die künstlerische Kultur zu entwickeln und die Künstler_innen haben ihre Angst vor dem System verloren (Ebd.). Die sowjetische Macht hat aber deutlich gezeigt, dass sie die Kunst fürchtete und die eifrige Ausführung der Befehle durch Polizei und KGB brachte ein unerwartetes Resultat: Unter internationalem Druck mussten Eingeständnisse gemacht werden, eines davon war die offiziell erlaubte Ausstellung im Izmailovo Park in Moskau am 29. September 1974.

_____ Für viele Künstler_innen endete 1974 mit den Bulldozern die aktive Phase der Gegenwehr – einige wurden durch in der neu gegründeten Sektion für Malerei beim Stadtkomitee Moskaus aufgenommen und somit in die Legalität überführt.¹⁴ Viele Künstler_innen hatten schon im Vorfeld das Land verlassen, bereits 1971 wurde die Ausreise nach Israel möglich, kurz danach Europa und USA: Masterkova ist nach der Bulldozer-Ausstellung nach

14)
Ebd.

Frankreich ausgewandert. Viele Kolleg_innen folgten. Der Unterschied des Jahres 1968 zwischen Ost und West lag darin, dass im Westen die Menschen für mehr individuelle Freiheit auf die Straße gingen, wogegen im Osten die Menschen erst ihren Mut finden mussten, gegen eine willkürlich handelnde real-totalitäre Macht zu protestieren. Trotz Tauwetter und der offiziellen Verabschiedung vom stalinistischen Regierungsstil war das System immer noch starr und nahezu kompromisslos geblieben. Die letzten *Andersdenkenden* sind erst im Jahr 1987 aus den Lagern und Psychiatrien entlassen worden. Vor diesem Hintergrund wird es verständlicher, dass es keine feministischen Bewegungen innerhalb der Dissidenz und des frühen Kreises von nonkonformistischen Künstler_innen gegeben hat. An erster Stelle stand der gemeinschaftliche Protest gegen das System – viele lebten diesen Protest auch in Lebensgemeinschaften und ganzen Familien aus, um sich gegenseitig noch mehr schützen zu können. Hier wurde das Private auf eine andere Art politisch, als wir es aus der westlichen feministischen Bewegung kennen (Schor 2016, 33–42). Während in Europa und den USA Frauen sich im Privaten emanzipierten und dies auch von Künstlerinnen wie ORLAN oder Valie Export in ihren Arbeiten zum Ausdruck gebracht wurde, ist die berufliche Emanzipation nur sehr langsam vonstattengegangen. In den sowjetischen Staaten hatten die Frauen beruflich mehr Möglichkeiten (die natürlich auch hier begrenzt waren), während im privaten Bereich nahezu keine Emanzipation möglich war. Dies wurde von einer in den 1950er Jahren in der Sowjetunion einsetzenden Vorstellung von klassischen Familienidealen befördert, die durch Werbung, Film und Politik vermittelt wurden.

— Die nachfolgenden Generationen haben von den ersten nonkonformistischen Handlungen profitiert und in den späten 1970er Jahren formen sich neue Künstler_innengruppen wie etwa *Kollektivnye Deistvia* (Kollektive Aktionen) ab 1976. In der neuen Szene des Moskauer Konzeptualismus, die fließend aus der früheren nonkonformistischen Kunstszene herausgewachsen ist, existierten weiterhin erstaunlich viele Künstler_innen Paare als Mann-Frau-Kollektiv wie etwa Elena Elagina und Andrej Makarevič, Anna Abalakova und Anatolij Zhigalov, Nonna Gor'unova und Francisco Infante, Rimma und Valerij Gerlovin. Die Gerlovins etwa wanderten 1979 in die USA aus und übernahmen in New York, so wie zuvor Komar und Melamid oder die Kunsthistorikerin Margarita Tupitsyn, die Rolle von Kulturvermittler_innen. Sie publizierten zusammen mit John E. Bowlt ein Buch

zur Kunst des *Samizdat*¹⁵ und hielten Vorträge. Das Programm der späteren 1970er Jahre kann nicht als feministisch bezeichnet werden, aber es wurden vermehrt Fragen des Körpers aufgeworfen, welche in Ost und West charakteristisch für die Kunst der 1970er Jahre waren (Schor 2016, 31). Grund dafür war die Performance als neue Kunstform, die im Umfeld des Moskauer Konzeptualismus immer öfter praktiziert wurde und ähnlich wie es die feministische Avantgarde für sich beanspruchte, zu einer Ausdrucksform wurde, die noch nicht von etablierten Künstlern besetzt war, wie etwa die Malerei oder Bildhauerei. Rimma und Valerij Gerlovin wurden von ihren Kolleg_innen als die ersten Konzeptualisten Moskaus bezeichnet (Kizevalter 2010, 72) und das war eine Auszeichnung, denn Konzeptualismus bedeutete hier unerforschtes Neuland und gleichzeitig einen Möglichkeitsraum. Aufsehenerregend war etwa die Performance *Zoo. Homo Sapiens* 1977 der Gerlovins, die auf der *Biennale del Dissenso* in Venedig dokumentiert wurde (**Abb. 3**). Beide saßen entblößt in einem Käfig eingesperrt, wie Tiere im Zoo, mit der Aufschrift *Homo Sapiens – Group of Mammals – Male and Female*. Von den westlichen Medien wurde diese Arbeit als Kommentar zum Umgang mit Kulturschaffenden in der Sowjetunion rezipiert, wobei die Gerlovins selbst betonen, dass es ihnen auch um die soziale und von Gender bestimmte Stellung von Menschen in der Gesellschaft ging.¹⁶ In den Arbeiten von Valerij und Rimma Gerlovin wurden Genderaspekte mit Aspekten des biologischen Geschlechts zusammen gedacht: Die binäre Denkweise kam bei ihnen aus der östlichen Philosophie, Esoterik und Mystik, die in den nonkonformistischen Kreisen der Sowjetunion in den 1970er Jahren durchaus beliebt waren (Gerlovin 2017, 344–437). Damit unterscheidet sich die Art, wie sie das Körperthema angehen, von der im Westen. Verallgemeinert kann behauptet werden, dass die Künstlerinnen der 1970er Jahre aus Europa und den USA den Körper vor allem als ein gesellschaftliches Zeichensystem offenbart sehen wollten, wogegen Rimma und Valerij Gerlovin den Körper dazu nutzten, um ihre eigene Semiotik darauf abzubilden und ihn gleichzeitig der sowjetischen

15) Charles Doria (Hg.), *Russian Samizdat Art*, New York 1986.

16) Rimma Gerlovin, Valerij Gerlovin, *Konzepty*, Biblioteka Moskovskogo Konceptualizma Germana Titova, Vologda 2012, S. 391–393.



// **Abbildung 3**
Rimma Gerlovin, Valerij Gerlovin,
Zoo–Homo Sapiens, 17. Februar,
Moskau, 1977

Zeichensprache zu entziehen. Eine solche selbstreferenzielle Praxis haben sie in vielen anderen Performances wiederholt, wie etwa *Kostüme* (1977), wo sie als Adam und Eva verkleidet, mit aufgemalten nackten Körpern auf langen Leinensäcken, die als Kleider dienten, nahezu prophetisch ihre eigene Vertreibung aus dem sowjetischen Paradies vorwegnahmen. Mit diesen Aktionen bei denen es um die Stellung des Menschen im politischen System der UdSSR ging, aber auch um Gendernormen in der Gesellschaft, haben Rimma und Valerij Gerlovin die Art der öffentlichen Aufmerksamkeit in der UdSSR bekommen, die von vielen Künstler_innen gefürchtet wurde. Parallel dazu lernten die Gerlovins die österreichische Künstlerin Renate Bertlmann kennen, mit der sie in den Jahren 1977–1979 gemeinsame Performances machten. Bertlmann war in dieser Zeit eine gefragte feministische Künstlerin, die außerordentlich gut in der Szene der 1970er Jahre vernetzt war.¹⁷ Mit Rimma Gerlovin machte sie bei ihrem Moskauaufenthalt mehrere Performances, wie *Schachmatt 1* und *Schachmatt 2*, bei der die beiden Künstlerinnen vor einem Schachbrett sitzen, dessen Schachfiguren kleine Phallusabbildungen sind (Gabriele Schor, Jessica Morgan 2016: 26–27). Weitere gemeinsame Arbeiten hießen „I saw you through the window for the first time“, wo die beiden Künstler_innen mithilfe von Gesten und Zeichen miteinander kommunizierten und erst in einem weiteren Schritt, getrennt voneinander, das Skript für diese Szenen in ihrer jeweiligen Muttersprache verfassten. Bei dieser Kooperation trafen sich Künstler_innen, die sich in ihrer Arbeit mit Performances nahestanden und diskutierten gemeinsam Themen, die sie damals bewegten. Die Performances „Schachmatt“ sind in diesem Zusammenhang interessant, da sie aus den Brotarbeiten (1976–1980) von Valerij Gerlovin hervorgegangen sind – er formte die Phallus-Schachfiguren aus Brot, die von Bertlmann und Rimma Gerlovin im Spiel eingesetzt wurden. Gleichzeitig wurden diese Performances von den Gerlovins als eine Darstellung der Gendersymbolik mit mythologischen Wurzeln betrachtet, indem die Phalli aus weißem und dunklem Brot einen Verweis auf die abstrakten Lehren des Männlichen und Weiblichen aus den Veden bedeuteten.¹⁸ Die gemeinsamen Arbeiten waren demnach kein west-östlicher Kulturtransfer, sondern eine gleichberechtigte Partnerschaft, in der es einen vitalen Ideenaustausch gab. Im Schaffen von Renate Bertlmann traten ab 1979 vermehrt Phallussymbole auf, die bis dahin keine große Rolle in ihrer Zeichensprache spielten. Sie widmete ihnen eine ganze Objektreihe sowie eine Performance: *Bilderwandlung oder*

17) Gabriele Schor, Jessica Morgan, Renate Bertlman. *Works 1969–2016. Ein subversives Politprogramm*, Prestel München 2016, S. 20

18) Rimma Gerlovin in einer Email an die Autorin (09.03.2018).

der pädagogische Eros (1979), wo sie einen Phallus (San Erectus) extatisch anbetete.¹⁹ An diesen Beispielen wird ersichtlich, wie gut die Moskauer Szene mit westlichen Konzepten vertraut war, sie für sich nutzbar machte und gleichzeitig einen Einfluss auf die westliche feministische Theorieschreibung hatte, eine dezidiert feministische Bewegung gab es jedoch auch in den späten 1970er Jahren nicht in Sowjet-Russland.

— Bei Betrachtungen der Entwicklung des osteuropäischen Feminismus verweisen russische Kunstwissenschaftler_innen auf die Zeit der 1980er und 1990er Jahre²⁰ und tatsächlich wurden in dieser Zeit erstmals Zeitschriften wie *Maria*, die eine religiös-feministische Ausrichtung hatte, *Idioma*, der *Kyber-Femin-Club* in Leningrad oder das Kreativlabor *INO* gegründet (Natalija Kamenetskaja: 19). In den 1990er Jahren wurden erste Ausstellungen organisiert, die das Thema Gender in den Mittelpunkt stellten. Oftmals wird als erstes Projekt die Ausstellung *Die Frau in der Kunst* (1989 Leningrad) von Olesja Turkina und Viktor Miziano genannt und als erste feministische russische Künstlerin Natalia Kamenetskaja (Ebd.: 16). Gleichzeitig ist es wichtig zu betrachten, welche Vorläufer diese Entwicklungen in den 1960ern und 1970ern hatten, denn vieles, was später unter dem Vorzeichen des Feminismus behandelt wurde, hat auch schon Künstler_innen des Nonkonformismus in der Sowjetunion beschäftigt. Auch die Geschichte der nonkonformistischen Kunst in Russland ist eine Geschichte der Entwicklung – die Generation der 1960er Jahre nahm Einfluss auf die nachfolgende. Die *Schestides'atniki* forderten für sich die Freiheit ein, die von den *Semides'atniki* wiederum in neue Handlungen überführt wurde. Im Lianosowo der frühen 1960er arbeiteten junge Künstler_innen, die 1974 mit der *Bulldozer-Ausstellung* auf sich aufmerksam machten und wie Evgeni Barabanov bemerkt, ihre Nachfolger_innen die Freiheit lehrten. Auch wenn im Laufe der Jahre die Generation der *Schestides'atniki* im Westen wieder vergessen worden ist und viele nachfolgende Generationen ihre Verbindungen gekappt haben, weil sie für ihre Individualität und konzeptuelle Nähe zum Westen kämpften, bleiben Lianosowo, Bel'utin und die vielen anderen Nonkonformist_innen prägend für junge Künstler_innen. Es ist nämlich nicht die abstrakte Malerei oder Bildhauerei, die vielleicht heutzutage als antiquiert betrachtet werden, sondern der Nährboden des *Andersdenkens* und *Andershandelns*. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass in Osteuropa der letzten zehn Jahre viele radikal-feministische Gruppen gebildet wurden und *Woina*,

19)

Renate Bertlmann Homepage:
<http://www.bertlmann.com/index.php?id=14&lang=de&page=performances&year=1979&aa=cb6&bb=cc6&>

20)

Vgl. Zen d'Art: 1989–2009; gendernaja istoria iskusstva na postsovetskom stranstve. Moskau (2010). Kameneckaja, Natalija (Hg.), Moskva o.V.

Pussy Riot, Femen und andere Aktivist_innen und Künstler_innen wie Petr Pavlensky Berühmtheit erlangten. Die Tradition und Herkunft aus der Dissidenz und dem Nonkonformismus sind spürbar und bis heute ist und bleibt die Angstlosigkeit vor dem System das Hauptwerkzeug der russischen Kunst.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Olga Potapova: *Steine*, 1960, Öl auf Karton, 64×74 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau

Abb. 2 : Lidia Masterkova: *Komposition*, 1962, Öl auf Leinwand, 106,5×156,5 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau

Abb.3: Rimma Gerlovina, Valeriy Gerlovin, *Zoo–Homo Sapiens*, Feb.17, 1977, Moscow, photo Victor Novatsky. Collections: The State Tretykov Gallery, Moscow, Russia; The Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, Austria

// **Literatur**

Amalrik, Andrej (1983): *Aufzeichnungen eines Revolutionärs*. Frankfurt, Ullstein Verlag
Ausst.-Kat. Renate Bertlmann. *Works 1969–2016*. Ein subversives Politprogramm, Wien. Schor, Gabriele, Morgan, Jessica (Hg.), München, Prestel, 2016

Ausst.-Kat. *Zen d'Art: 1989–2009: gendernaja istoria iskusstva na postsovetском prostranstve*, Kameneckaja, Natalija (Hg.): Moskva o.V., 2010

Chunikhin, Kirill (2016): *The Representation of American Visual Art in the USSR during the Cold War (1950s to the late 1960s)*, Diss. 2016 Bremen. URL: <https://d-nb.info/1107762057/34> (07.02.2018).

Doria, Charles (1986) (Hg.): *Russian Samizdat Art*. New York, Willis Locker & Owens Publishing.

Eimermacher, Karl (2004): *Ot ofizialnosti k neofizialnosti. Predposylki i nachalo nonkonformistskogo moskovskogo iskusstva (1945–1963 gg.)*. In: Karl Eimermacher (2004), *Ot edinstva k mnogoobrazju*, Moskau, o.V.

Gaew, Jurij (2000): *Segodnja nekogda opalnyj pokrovitel chudozhnikov aleksander gleser nemerem zanjatsja raskrutkoi ukrainskich zhivopiszev*. URL: <http://fakty.ua/107289-segodnja-nekogda-opalnyj-pokrovitel-hudozhnikov-aleksandr-glezer-name-ren-zanyatsya-raskrutkoj-ukrainskih-zhivopiszev> (15.01.2018).

Gerlowina, Rimma, Gerlowin, Walerij (2012): *Konzepty*, Biblioteka Moskovskogo Konzeptualizma Germana Titova. Vologda, o. V.

Gorelik, Kristina (2014): *Kreml boitsja Zhivopisi*. URL: <https://www.svoboda.org/a/26594064.html> (15.01.2018).

Igrunow, Wladimir (1992): *Dissidentskoje Dvizhenije v SSSR. 1950–1980*. URL: http://www.igrunov.ru/vin/vchk-vin-dissid/smysl/articl_diss/vchk-vin-dissid-demov-speech_92.html#f1 (14.01.2018).

Korowin, Elena (2015): *Der Russen Boom*. Sowjetische Ausstellungen als Mittel der Diplomatie in der Bundesrepublik. Köln, Böhlau

Larina, Ksenia (2009): *Sobranie Tretjakowki*, *Echo Moskvy*. URL: <https://echo.msk.ru/sounds/582882.html> (31.01.2018).

Morev, Gleb (2016): *Dissidenty*. Moskau, AST

Nemuchin, Wladimir, Bogdanov, Wladimir (2014): *Segodnja 40 let Buldozenoj Wystavke*, *ArtInvestment.ru*. URL: https://artinvestment.ru/invest/interviews/20140915_nemuchin.html (13.01.2018).

Romer, Fedor (2007): *Melancholicheskij Geroizm*, *Stengazeta*. URL: <https://stengazeta.net/?p=10003164>, aufgerufen (13.01.20018).

Saatchi Gallery (2016): *Oskar Rabin*. URL: <http://www.saatchigallery.com/artists/rabin-oskar.htm>. (31.01.2018).

Simms, Gretchen (2007): *The 1959 American national exhibition in Moscow and the Soviet artistic reaction to the abstract art*, Diss. 2007 Wien. URL: <http://othes.univie.ac.at/265/> (18.02.2018).

Wonders, Sascha, Hirt, Günther (1992): *Lianosowo*. Gedichte und Bilder aus Moskau. München, Ed. S-Press.

// Angaben zur Autorin

Dr. Elena Korowin studierte Kunstwissenschaft, Philosophie, Medientheorie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. 2009–2010 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Russischen Museum in St. Petersburg und von 2011–2015 arbeitete sie als kuratorische Assistentin an der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. 2014–2016 war sie wissenschaftliche Assistentin des Instituts für Kunstwissenschaft und Medienphilosophie der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Seit 2016 ist sie Postdoc am Internationalen Graduiertenkolleg „Kulturtransfer und kulturelle Identität“ an der Universität Freiburg im Breisgau. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Russische Kunst, Kulturtransfer, Rezeptionsanalyse, Kulturdiplomatie, Kunst und Politik, Künstlerinnenforschung, sexualisierte Gewalt und ihre bildliche Darstellung im 20. und 21. Jahrhundert.

// Abstract

What did the year 1968 mean for the Soviet Union? It was mainly the end of the *Khrushchev Thaw* period that found its expression in the *Prague Spring* and the dissident movement. There are tendencies to compare this fateful year in the Soviet Union with that in the West. Although there are similarities, but the more differences can be detected. For example, hardly someone would search for feminist tendencies or aesthetics in the work of Soviet artists of that time. This is the main task of this article: In the first step, the non-conformist scene of the 1960s will be searched for female protagonists and in the second step it will be examined, whether there were certain couplings in the work of female artists of the Soviet underground and nonconformist art scene with political and social protest forms, or whether it is rather characterized by the absence of such practices.

// FWK WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



„IST DAS NICHT SCHON KRIEG?“ 1968 UND DER FEMINISMUS IN ELFRIEDE JELINEKS FRÜHEN ESSAYS UND IN *BUKOLIT.HÖRROMAN*

„Am Schreibtisch führe ich Krieg gegen die Menschen, die es sich in der Normalität, um die ich sie beneide, bequem gemacht haben und das Leben genießen können. Ich bin da im Grunde ganz totalitär“ (Jelinek/Müller 2006: 23).

Seit ihren Anfängen hat sich die österreichische Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek positiv auf die 1968er-Bewegung bezogen.¹ Schon ihre frühen Texte folgen der emanzipatorischen Intention, „Mechanismen von Gewalt, Ausbeutung und Ausgrenzung transparent zu machen und das Bewußtsein für gesellschaftliche Prozesse zu schärfen“ (Janke 2002: 11). Jelineks Frühwerk reflektiert die politischen Forderungen, die in den „sechziger Jahren an die künstlerische Avantgarde gestellt“ (Mayer/Koberg 2006: 48) worden sind. Es bedient sich in aufklärerischer Weise experimentellen, provokativen und intermedialen Erzählstrategien.

— Wie ich in meinem Aufsatz darlegen werde, war Jelineks Auseinandersetzung mit den Protestbewegungen der sechziger Jahre allerdings auch von Skepsis geprägt. Dies liegt vor allem in dem Umstand begründet, dass 1968 in Österreich verzögert und noch stärker als in Westdeutschland aus einer patriarchal gefärbten Perspektive stattfand. Zu den oftmals anarchistisch und männlich geprägten Protesten in Österreich unterhielt die Feministin Jelinek ein Distanzverhältnis.

— Um dies zu verdeutlichen, werde ich zunächst die historischen Verhältnisse in Österreich um 1968 grob skizzieren. Anschließend rekonstruiere ich anhand der frühen Essays *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums* (1970) und *Die endlose Unschuldigkeit* (1970), wie Jelinek theroretische und ästhetische Impulse aus dem Kontext der internationalen 1968er-Bewegung übernommen und unter feministischen Gesichtspunkten fortgeschrieben hat. Im letzten Teil meines Aufsatzes untersuche ich Jelineks Erstlingswerk *bukolit.hörroman* (1968/1979) und zeige, wie die Autorin die Protestbewegungen in Österreich aus einer feministischen Perspektive kritisiert – zugleich beginnt sie damit, ihre eigene, feministische Ästhetik zu entwerfen.

1)

Der Begriff der 1968er-Bewegung wird im Folgenden ohne Einrückungen verwendet, obwohl er eine Heterogenität von historischen Ereignissen und Deutungszuschreibungen umfasst. Vergleiche hierzu: Frei 2008: 211.

I. — Dass die 1968er-Bewegung in Österreich nicht oder nur verzögert stattfinden konnte, lag in verschiedenen historischen Rahmenbedingungen begründet. Die 1949 gegründete österreichische Zweite Republik war der Nachfolgesstaat der ersten demokratischen Republik (1919–1934) und des so genannten austrofaschistischen Ständestaates (1934–1938), dessen souveräne Existenz mit dem Anschluss an die nationalsozialistische Diktatur 1938 de facto geendet hatte.² Die Beteiligung Österreichs an den nationalsozialistischen Angriffskriegen und an der Massenvernichtung wurde mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs zu einem politischen Tabuthema. Rekurrierend auf die Deklaration der Alliierten auf der „Moskauer Konferenz vom Oktober 1943“ begriff sich Österreich fortan als „das erste freie Land, das der Hitlerischen Aggression zum Opfer gefallen“ (Haslinger 1995: 60) war.

— Der politische Mythos blockierte die Aufarbeitung der Vergangenheit und verhinderte eine konsequente Entnazifizierung. Auch blieben starke Kontinuitäten zu den Strukturen der undemokratischen Vorgängersysteme bestehen. Dass Österreich der Nachkriegszeit war seinem Charakter nach zudem restaurativ und orientierte sich am verklärten Bild der Habsburger-Monarchie. Prägende kollektive Bezugspunkte bildeten Heimat, Natur, Klassizismus und das Ideal wirtschaftlichen Fortschritts. Man inszenierte gekonnt die eigene Unschuldigkeit:

„Um Österreich von Deutschland und der nationalsozialistischen Vergangenheit abzugrenzen, proklamierten Intellektuelle von konservativer bis kommunistischer Provenienz eine katholische Geistigkeit als Ontologie eines österreichischen Volkes, die in einem klassischen Korpus von Kunstwerken und in einer genuinen Lebensart repräsentiert sein sollte. Dies ging sogar so weit, für einen ‚österreichischen Volkscharakter‘ eine spezifische ‚Feminität‘ oder ‚Maternalität‘ zu beanspruchen, die, verglichen mit der (fatalen) Virilität kolonialer oder militaristischer europäischer Mächte, in allen Aspekten der Modernität eine, wie es hieß, ‚weise Mäßigung‘ habe walten lassen. Kulturpolitisch implizierte dies die Tilgung sowohl des Modernismus als auch des Kosmopolitanismus, beispielsweise der Freudschen Psychoanalyse und der Sprachphilosophie des ‚Wiener Kreises‘, die von katholisch-konservativen und deutschnationalen Kreisen freilich bereits in den Jahrzehnten zuvor als ‚jüdisch‘, ‚un-österreichisch‘ oder ‚un-deutsch‘ angegriffen worden waren“ (Mattl 2008: 44).

2)

Vergleiche hierzu auch: Vocelka 2010: 109–113, 113–120.

— In diesem politischen Klima blieben die alten Eliten und ihre Ideologie unangetastet. Dies äußerte sich nicht zuletzt im Kulturbzw. Literaturbetrieb. In den fünfziger Jahren etablierte sich eine starke „Abhängigkeit der kulturellen Eliten vom bürokratischen System“, dominierend waren hier „Verhältnisse der Patronage, verbunden mit deklarierten Parteiloyalitäten“ (Ebd.: 40).

„Die personelle Kontinuität der Kulturbürokratie von den dreißiger zu den fünfziger Jahren brachte eine inhaltliche Kontinuität der geförderten Literatur mit sich. Unter den österreichischen Autoren, die als Fahnenträger am Triumphzug eines Buches der zwanziger Jahre, nämlich von Hitlers *Mein Kampf*, teilnahmen, die den so genannten Anschluß kaum erwarten konnten und ihn im ‚Bekennnisbuch‘ österreichischer Schriftsteller euphorisch begrüßt haben – ‚Gewaltiger Mann, wie können wir Dir danken?‘, schrieb Max Mell –, gab es einige, die im Österreich der fünfziger Jahre Literaturpreise bekamen und bis in die siebziger Jahre die Schullesebücher beherrschten. Die Kontinuität des Publikumsgeschmacks trug das seine dazu bei. Es gab Autoren, deren Karriere drei politische Systeme bruchlos überstand“ (Haslinger 1995: 67f.).

— Es entstand ein Klima der kulturellen Stagnation und der Zensur.³ Zwar setzten sich allmählich auch liberale Tendenzen durch, diese blieben aber auf Einzelbereiche beschränkt.

— Politischer Protest, wie er sich in der 1968er-Bewegung äußerte, konnte sich unter diesen Bedingungen nur schwer artikulieren. Dafür zeigte sich schon bald der Hang der neuen Generation zur gezielten Provokation. Dieser entlud sich zumeist an Kulturgütern oder an kollektiven Symbolen. So traten in den 1960er-Jahren „zahlreiche im Untergrund ausgeformte[] Gruppen in eine breitere Öffentlichkeit [...] (Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus, Forum Stadtpark)“ (Hanisch 1994: 478). Zumeist männliche Autoren wie Thomas Bernhard oder Peter Handke lösten medienwirksame Skandale aus, indem sie Tabus brachen oder anerkannte Instanzen attackierten.⁴

„Das Ereignis, das die größte Aufregung verursachte [...], fand im Juni 1968 im Hörsaal I des Neuen Institutsgebäudes der Wiener Universität statt. Es sollte dort ein Teach-in zum Thema ‚Kunst und Revolution‘ geben, nach wenigen

3)

Noch „in den frühen 1960er Jahren [versuchten] Kultur- und Bildungspolitiker ein Verbot von Walt Disneys Mickey Mouse [durchzusetzen], wegen dessen insinuierter Stimulation jugendlichen Aufbegehrens“ (Mattl 2008: 45).

4)

Zu nennen wäre hier etwa Peter Handkes Aufbegehren gegen die Gesprächsregeln der *Gruppe 47* 1966 in Princeton oder der Eklat um die Verleihung des staatlichen Förderungspreises 1968 an Thomas Bernhard (Ebd.: 476).

Minuten funktionierten unter anderem Oswald Wiener, Günter Brus und Otto Muehl die Veranstaltung zu einem [...] Happening um. Sie stiegen auf den Tisch, zogen sich vor den versammelten Studenten aus und verrichteten ihre Notdurft. Dazu sangen sie *Gaudeamus igitur* und die Bundeshymne. Die Beteiligten kamen vor Gericht, wegen Herabwürdigung österreichischer Symbole wurden Arreststrafen ohne Bewährung ausgesprochen“ (Mayer/Koberg 2006: 43).

— Spektakulär äußerte sich der Protest in ästhetischen Bewegungen wie Fluxus, Happening und in genreübergreifenden Performances in der Tradition der Avantgarde.⁵ Im Zuge der gesellschaftlichen Liberalisierungswelle der sechziger Jahre wurden durch solche Aktionen die Grenzen „für die künstlerische Freiheit [...] weiter hinaus[geschoben]. Aber der jeweils aufflammende Volkszorn zwang die Regierung zu einer unsicheren Schaukelpolitik“ (Hanisch 1994: 478).

— Die künstlerischen Protestbewegungen waren ein Ventil für den ausbleibenden demokratischen Wandel:

„Die kulturellen Tendenzen der 1960er Jahre lassen sich auf eine einfache Formel reduzieren: Aufstand gegen den Vater, die Zerschlagung jeder Autorität, des Staates, der Schule, der Familie. Die antiautoritäre Welle strebte die vaterlose Gesellschaft an. Die 68er-Bewegung in Österreich trat weniger als politische denn als kulturelle Strömung auf; weniger der Marxismus als der Anarchismus bildete zumindest in der Kunst den geheimen Bezugspunkt“ (Ebd.: 478f.).

— Die anarchistische Energie der Revolte zeigte sich auch in der Derbheit, Brutalität und Vulgarität einzelner Aktionen. Der zumeist männlich geprägte Protest folgte dem ödipalen Schema des Kampfes vom Sohn gegen den Vater. Es gab nur wenige Ansätze, um die diesem Schema zugrundeliegenden Familienstrukturen und Geschlechterverhältnisse kritisch zu hinterfragen. Noch seltener waren weibliche Stimmen in der Protestkunst. Zu nennen wäre hier etwa die bildende Künstlerin Valie Export, die mit ihren Werken versuchte, damals gängige Geschlechterbilder aufzubrechen (**siehe Abb. 1**).⁶

— Die Autorin Ingeborg Bachmann hingegen erzählte vom Krieg der Geschlechter als einer Vorstufe von Vernichtung, Faschismus und Krieg (vgl. Albrecht/Gottsche 2012: 219).

5)

Es äußerten sich allerdings an anderer Stelle durchaus vereinzelt politische Proteste. Bereits 1965 war es etwa an der Universität Wien zu Protesten gegen antisemitische Bemerkungen eines Hochschulprofessors gekommen. Am 01. Mai 1968 kam es in Wien zu einer Solidaritätsbekundung mit dem angeschossenen Rudi Dutschke im Rahmen eines breiten Protests gegen die Schließung einer Lokomotivfabrik. Vergleiche hierzu auch: DW 2018, John 2010, Hoser 2010.

6)

Valie Export entwickelte eine feministische und kapitalismuskritische Sichtweise auf die Rolle visueller Medien in der Gesellschaft: „Das Bild repräsentiert den sozialen Zustand der Frau nicht nur, es bildet die soziale Position der Frau nicht nur ab, sondern Kraft seiner Repräsentation, seiner imaginären Funktion modelliert das Bild auch die biologisch begründete Geschlechterdifferenz, welche die frühkapitalistische Differenz von produktiven und nicht-produktiven Körpern fortsetzt. Das Bild konstruiert also die Diskriminierung der Frau“ (Export 1990: 33).



— Als Elfriede Jelinek in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre im österreichischen Literaturbetrieb in Erscheinung trat, orientierte sie sich an den Strömungen ihrer Zeit, obwohl es wenige weibliche *Role Models* gab. Als Tochter einer streng katholischen Mutter und eines jüdisch-sozialistisch geprägten Vaters begeisterte sie sich zuerst für den Anarchismus und dann für den Maoismus, wovon sie sich später jedoch distanzierte. 1972 trat sie der orthodoxen Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ) bei (siehe Abb. 2).⁷

— Einerseits war Jelinek stark beeinflusst von den in Österreich bereits etablierten avantgardistischen und anarchistischen Protestformen, andererseits orientierte sie sich verstärkt an den (post-) marxistischen und feministischen Theoriedebatten der internationalen 1968er-Bewegung. Den männlich dominierten, anarchistischen Protesten in Österreich stand sie zusehends skeptischer gegenüber. Dieses Distanzverhältnis hatte auch private Gründe. Die Autorin musste den gesellschaftlichen Ereignissen oft fernbleiben und hatte so eigene Wege zu finden, ihren Protest zu artikulieren:

// Abbildung 1

Aus der *Mappe der Hundigkeit*; Peter Weibel, Valie Export (1968)

7)

Dass die Partei moskauaffin war und nach der Wende in einen Skandal um illegale Stasi-Gelder verwickelt wurde, bot mehrfach Anlass zur Kritik an der Mitgliedschaft Jelineks, welche die KPÖ 1991 verließ. Kritisch auseinandergesetzt hat sich Jelinek mit ihrer KPÖ-Vergangenheit in dem Artikel *Wir waren nützliche Idioten* (vgl. Janke 2002: 27).

„Die Rebellion, die es 1968 in Österreich gab und an der Elfriede Jelinek nur schreibend zu Hause teilnehmen konnte, vollzog sich größtenteils im Bereich der Form. Während sich Künstler anderswo mit der Verteilung von Produktionsmitteln beschäftigten, eignete man sich in Österreich die Mittel der Sprache an [...]. In einem von Kaiserreich und Katholizismus geprägten Land, in dem die Form unter allen Umständen gewahrt bleiben muss, beginnt auch die Revolte bei der Form“ (Mayer/Koberg 2006: 43).

— Nach der kurzen Rekonstruktion der österreichischen Verhältnisse um 1968 zeige ich nun, wie die Autorin in ihren frühen Essays eine eigene Position entwirft, indem sie Impulse der internationalen 1968er-Bewegung aufnimmt und sie unter feministischen Gesichtspunkten reformuliert.

II. — In den beiden von mir untersuchten Essays knüpft Jelinek an medien- und gesellschaftskritische Diskurse aus dem Kontext der marxistischen 1968er-Debatte an. Wichtige Einflüsse stellen die Schriften von Sigmund Freud, Günther Anders, Marshall McLuhan, Simone de Beauvoir, Alice Schwarzer und vor allem von Roland Barthes dar. Insbesondere in ihrem Essay *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innenraums* kritisiert Jelinek einflussreiche Medien wie das Radio oder das Fernsehen dafür, durch (Sprach-)Bilder bei der Jugend „vorstellungsklischees und zwangsassoziationen“ (Jelinek 1970: 130) des „patriarchat[s]“ (Ebd.: 129) zu reproduzieren.⁸ Die mediale Allgegenwart und Unmittelbarkeit der Bilder enthält für die Autorin ein körperlich greifbares, geradezu gewalttätiges Element, welches das Bewusstsein der Rezipienten und nahezu jedes soziale Arrangement zu überformen scheint: „wir stecken einander nach den gesetzen der elektronischen medien. WIR STECKEN EINANDER UNTER DER HAUT!“ (Ebd.: 134).

— Jelinek schreibt den Medien ein gewaltförmiges und ideologisches Potenzial zu, das sie in dem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* aus einer feministischen Perspektive konkretisiert. Die Autorin orientiert sich hierbei stark an Roland Barthes' einflussreicher Studie *Mythen des Alltags* (1957). Barthes hatte darin semiologische Tiefenstrukturen von u. a. in der Werbung

8)

Auch Valie Export's frühe Performance *Tapp- und Tastkino* will mit einer ähnlichen Stoßrichtung das Kino „als Projektionsraum männlicher Phantasien“ vorführen, wobei hier die taktile Rezeption gegen die Herrschaft des Bildes und des Voyeurismus ausgespielt werden soll (vgl. Export 1968).



// Abbildung 2

Elfriede Jelinek spielt Bratsche bei einer KPÖ-Veranstaltung (1979)

gebräuchlichen Narrativen und Bildsequenzen analysiert. Diesen in den Medien omnipräsenten Strukturen attestiert er, dass sie auf ideologische Weise Sinnhaftigkeit und den Anschein von Natürlichkeit suggerieren würden. Die Mythen des Alltags hätten Anteil an der Entpolitisierung der sozialen Verhältnisse, indem sie „historische Intention als Natur“ und „Zufall als Ewigkeit“ (Barthes 1964: 130) erscheinen ließen.

— Vor dem Hintergrund von Barthes' theoretischen Erörterungen kritisiert Jelinek die mythologischen Strukturen in den Medien aus einer feministischen Perspektive:

„trivialmühen: deren hauptprinzipien die vaterinhalte in kultur & individuum sind bilden zentrale machtgeltenke der gesellschaft [...]. analüsen von beliebten fernsehspielen und familienserien haben gezeigt daß gerade die massenkommunikation durch die reproduktion durch nachbildung und das auflebenlassen der traditionellen familien und führungsstrukturen die besorgungen des familienvaters des kleinbürgerlichen vaters übernimmt: die totale vergesellschaftung und die notzucht an den kindern“ (Jelinek 1980: 50, 51).

— Für die Autorin nehmen die Fernsehproduktionen nur scheinbar neue gesellschaftliche Inhalte auf. Ihre Grundstrukturen jedoch blieben unverändert und würden das Bild der patriarchalen Großfamilie reproduzieren, um die „illusionistische undifferenziertheit der sozialen klassen“ (Ebd.: 57) vorzutäuschen. Als konkretes Beispiel für diese patriarchalen und sexistischen Subtexte führt Jelinek die in den sechziger Jahren populäre Fernsehserie *Bezaubernde Jeannie* an:

„das märchen vom geist in der flasche: bezaubernde jeannie. die winzige geschlechtslose frau die puppe unfähig zum koitus unfähig zum orgasmus unfähig zu einer normalen geschlechtlichen betätigung (wohlweislich gerät jeannie die ja zu normaler gröÙe anwachsen kann wenn sie will nie in situationen die auch nur annähernd eine sexuelle beziehung zu ihrem meister einem total vertrottelten us astronauten also einem mütos des fortschritts der männlichkeit und kampfeskraft ahnen lassen). am abend jeden tages kehrt dieser weibliche sklave einer ausbeuterischen ideologie die entfremdung am tv fließband produziert in ihre fallische flasche zum schlafen zurück. die ausbeutung der befriedigung

im orgasmus für die interessen eines süstems und die verbreitung durch dessen kommunikationsorgane“ (Ebd.: 66).

— Auch in der Berichterstattung über ethnische Unruhen in den USA macht Jelinek diese mythologischen Subtexte aus. Hier würden durch den Mythos der patriarchalen Großfamilie rassistische und kolonialistische Formen der medialen Repräsentation verschleiert: „auch der im kugelhagel zusammenbrechende malcolm x ist noch einer aus der großen familie wenn auch mit dunkler haut [...]. alles ist gleichgemacht erstarrt zur geste: ob in den kolonien oder in europa ob in diktaturen oder der ‚freien welt““ (Ebd.: 74).

— Als Gegenentwurf zu den omnipräsenten „Mediengewittern“ (Jelinek 2003) und ihres ideologischen Potenzials bringt Jelinek in *wir stecken einander unter der haut* die Sprache als subversive „[G]egengewalt“ (Jelinek 2004: II) in Stellung. Die Autorin fordert herrschaftskritisch:

„jede technik der textherstellung kann nur dann einen sinn haben wenn sie süstematish darauf hinarbeitet die von einem überholten medium installierte und von den machthabenden manipulierte struktur in frage zu stellen zu verändern zu zerstören“ (Jelinek 1970: 132).

— Die Subversion der patriarchal geprägten, hierarchisierten Bilder beginnt bei Jelinek in der sprachlichen Form. Zum Beispiel durch die Aufkündigung der Orthographie und mittels einer durchgängigen Kleinschreibung, welche die Worte enthierarchisieren will. Wendungen wie „süstematish“ (Ebd. 1970: 132) brechen den Unterschied zwischen gesprochener und geschriebener Sprache parodistisch auf. Auch avantgardistische Techniken wie Cut-Up oder Montage – exemplifiziert etwa durch die spöttische Nacherzählung von *Bezaubernde Jeannie* – sollen der medialen Totalität der Bilder opponieren, um dem „bewusstsein“ (Ebd.: 129) der Rezipienten verborgene Strukturen zugänglich zu machen. Anstatt also neue Geschichten zu erfinden, geht es Jelinek um eine feministisch-kritische „ergänzung korrektur und metamorfose“ (Ebd.: 133). Ihr Schreiben ist hierbei am ehesten mit einer Immuntherapie zu vergleichen, bei der man schädlichen Einflüssen gezielt ausgesetzt wird, um eigene Abwehrkräfte zu entwickeln.

— Jelineks Sprache will die Selbstbezüglichkeit der Medien bis zu einem Punkt übersteigern, an dem ihre rezeptive Wirkung

und ihre ideologische Motiviertheit zu Tage tritt. In Opposition zur medialen Allmacht konstruiert die Autorin eine „SHOW eine gegen situation mit allen elektronischen medien zur schärfung der aufmerksamkeit wachsamkeit und zur veränderung unsres bewusstseins“ (Ebd.: 133). Die Destruktion und Umprogrammierung der vorgegebenen Strukturen und Bilder soll dem passiven Konsumenten die aktive und kritische Wiederaneignung der Wirklichkeit ermöglichen. Genau dies meint die im Untertitel des Essays angekündigte *TELEVISION DES INNEN RAUMS*: „ich mache jedem seinen eigenen innenraum jeden seinen eigenen bildschirm seine eigene kinoleinwand in den kopf“ (Ebd.: 130). Der Fluchtpunkt dieser emanzipativen Ästhetik bleibt die untrennbar mit der 68er-Bewegung verknüpfte Idee einer „revolutionären veränderung“ (Jelinek 1970: 82).

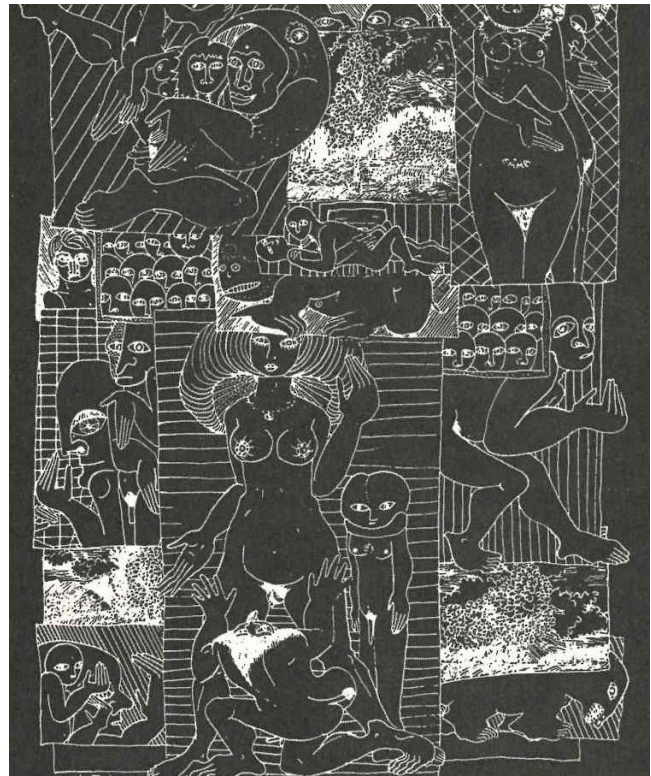
— Im Anschluss werde ich nun zeigen, wie sich Jelineks feministisch geprägte Aneignung der 1968er-Diskurse in ihrem ersten Prosawerk *bukolit.hörroman* niederschlägt und inwiefern der Text als Dokumentation, aber auch als Kritik der Protestformen in Österreich zu lesen ist.⁹

III. — *bukolit.hörroman* wurde dem Fischer-Verlag 1968 angeboten. Da der Verlag das Manuskript jedoch zunächst ablehnte, wurde der Text erst 1979 veröffentlicht.¹⁰ In Anlehnung an die experimentellen Performances der Wiener Gruppe verheißt der *hörroman* ein die Grenzen des Mediums sprengendes Rezeptionserlebnis. Dieser Stoßrichtung folgend wird der Text von mehreren fetischistischen Zeichnungen des Malers Robert Zeppel-Sperl unterbrochen. Diese sind oftmals in comichafte Bildplateaus aufgeteilt, die serielle Anordnungen und orgiastische Szenen zeigen. Im Fokus steht wie im Text eine Paarkonstellation (**als Beispiel siehe Abb. 3**).

— Der Prosatext verzichtet auf die gängige Orthographie und weist abgesehen von einigen großgeschriebenen Passagen eine durchgängige Kleinschreibung auf. An der Grenze von Gesprochenem und Geschriebenem erinnert er an ein Hörspiel-Treatment oder an einen Comic, zudem knüpft er an die Listengedichte der Wiener Gruppe an. Über eine durchgehende

9) Obwohl *bukolit.hörroman* zwei Jahre vor den beiden Essays entstand, lassen sich in ihm verwandte Strukturen und Denkfiguren ausmachen, die ebenso stark vom Feminismus, der 1968er-Bewegung und den österreichischen Protestformen beeinflusst worden sind.

10) Im Lektorengutachten hieß es: „Originell an ihrem kosmischen Sex ist allein, daß sie das Wort ‚ficken‘ ganz bedenkenlos hinschreibt, das ist einer so jungen Autorin gewiß zugute zu halten. Aber im Übrigen weist ihre Vorliebe für vegetative Monstrositäten, Kannibalen und Mitesser nur wieder auf den [...] Weiber-Masochismus zurück: Weil sie in der Küche nicht mehr und in der Politik noch nicht herumwühlen können, wühlen sie in den eigenen Eingeweiden und in denen anderer Leute herum“ (Mayer/Koberg 2006: 47).

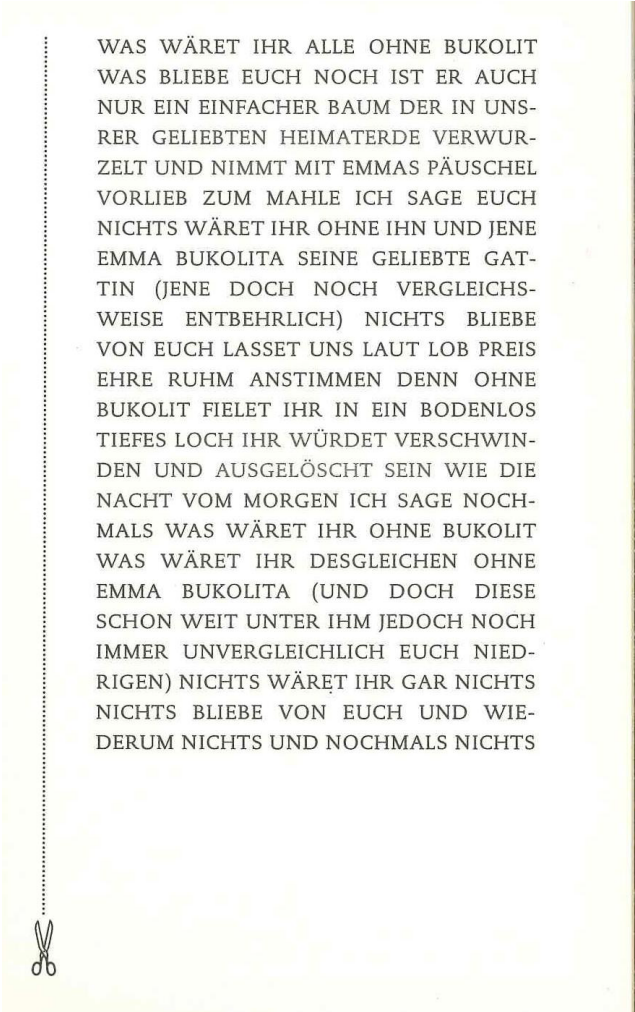


// Abbildung 3
Bukolit II 1., Illustration von Robert Zeppel-Sperl (1968)

Handlung im klassischen Sinn verfügt er dementsprechend nicht. Mit einer seriellen Ästhetik der Textfläche umkreist er das Paar Bukolit und Emma Bukolita, wobei die männliche Figur im Vordergrund steht. Der Protagonist entpuppt sich als extrem wandlungsfähig. Mal ist Bukolit „tom gilmore“, eine Figur im Stile von Jerry Cotton, mal der Superheld „batbukolit“, mal eine Werbefigur, der „weisze riese“, und zusammen mit Bukolita das Märchenpaar „joringel“ und „jorinde“ (Jelinek 2005: 59, 88, 53, 68).

— Wie in ihren Essays greift Jelinek in *bukolit* in subversiver Weise die Symbol- und Bildbestände der Massenmedien auf. So begegnet Bukolit zahlreichen Figuren der populären Kultur: Sowjetischen Geheimagenten, Marco Polo, der von ihm aufgefressen wird, oder den Beatles. Der Name Bukolit selbst wiederum ist ein grotesker Neologismus aus dem Kunststoff Bakelit und der bukolischen Dichtung, die bei Vergil eigentlich idyllisierend und im hohen Ton das Hirtenleben thematisiert (vgl. Müller-Dannhausen 2013: 80f.). Durch den Verweis auf den hohen Ton, wird nicht nur der parodistische, brutale und pornographische Charakter des Textes pointiert. Man kann in dem Neologismus auch eine subversive Wendung ausmachen. So hatte Roland Barthes vorgeschlagen, die „beste Waffe gegen den Mythos [sei es] [...], ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen“ (Barthes 1964: 121).

— In diesem Sinn ist Bukolit eine bewusst artifizielle Verdichtung des Mythos der männlich-anarchistischen Gewalt, die effekthascherisch jedes Sprach- und Bildfeld in ihren Bann zieht und daraus dionysisch immer wieder hervorbricht. Bukolits Gewaltigkeit wird in der Tradition der Pop-Art und des Marxismus als ein markengerecht angefertigtes, religiös überhöhtes Produkt inszeniert. Auch die in der kapitalismuskritischen Happening-Kultur geforderte Aktivierung des passiven Konsumenten wird von Jelinek so ironisiert (**siehe Abb. 4**). Ihr Erstling ist damit lesbar als eine Hommage, aber auch eine feministische Parodie auf die in den sechziger Jahren in Österreich etablierten avantgardistischen und anarchistischen Protestformen. Die Hauptfigur ist



WAS WÄRET IHR ALLE OHNE BUKOLIT
WAS BLIEBE EUCH NOCH IST ER AUCH
NUR EIN EINFACHER BAUM DER IN UNS-
RER GELIEBTEN HEIMATERDE VERWUR-
ZELT UND NIMMT MIT EMMAS PÄUSCHEL
VORLIEB ZUM MAHLE ICH SAGE EUCH
NICHTS WÄRET IHR OHNE IHN UND JENE
EMMA BUKOLITA SEINE GELIEBTE GAT-
TIN (JENE DOCH NOCH VERGLEICHS-
WEISE ENTBEHRLICH) NICHTS BLIEBE
VON EUCH LASSET UNS LAUT LOB PREIS
EHRE RUHM ANSTIMMEN DENN OHNE
BUKOLIT FIELET IHR IN EIN BODENLOS
TIEFES LOCH IHR WÜRDET VERSCHWIN-
DEN UND AUSGELÖSCHT SEIN WIE DIE
NACHT VOM MORGEN ICH SAGE NOCH-
MALS WAS WÄRET IHR OHNE BUKOLIT
WAS WÄRET IHR DESGLEICHEN OHNE
EMMA BUKOLITA (UND DOCH DIESE
SCHON WEIT UNTER IHM JEDOCH NOCH
IMMER UNVERGLEICHLICH EUCH NIED-
RIGEN) NICHTS WÄRET IHR GAR NICHTS
NICHTS BLIEBE VON EUCH UND WIE-
DERUM NICHTS UND NOCHMALS NICHTS

// Abbildung 4

Scheinbar perforierte Seite aus *bukolit*.
Hörroman (1968)

ein rücksichtsloser Revoluzzer, der durch sein Gebaren doch wieder das Patriarchat reproduziert. Sein weibliches Gegenstück Bukolita wird dagegen nur verniedlicht und bleibt Groupie oder Anhängsel.

— Die Kritik, die Jelinek in *bukolit* an den avantgardistischen Protesten übt, geht allerdings noch über jene an der Degradierung bzw. Auslöschung des Weiblichen hinaus. Problematisch erscheint der Autorin auch die Vorstellung eines radikalen Bruchs, für die Bukolit steht. Nicht von ungefähr lässt ihn die Autorin in Folge seiner Gewaltexzesse und Orgien in die Nähe eines Konzentrationslagers gelangen:

„angesichts der räume des grauens den wohnbaracken den verbrennungsanlagen der als badeanlage getarnten gas-kammer in dem seziersaal in dem nicht sezirt sondern an lebenden menschen experimentiert wurde wird geschwiegen oder nur im flüsterton gesprochen. sogar die leisen schreckensschreie können bukolit nicht abhalten sich einigen der jüngsten und hübschesten angestellten zu nähern“ (Jelinek 2005: 54).

— Die Emphase für den Augenblick und Bukolits Übergriffigkeit erweisen sich als allzu anschlussfähig an die Geschichtslosigkeit und vermeintliche Unschuld der österreichischen Nachkriegsgesellschaft:

„viele sind hier umgekommen weil sie sich gewehrt haben ein großer teil der hier ermordeten waren politische antifaschisten gegner der nazi. wären solche zustände wieder möglich? diese frage wird eifrig diskutiert von den meisten verneint“ (Ebd.: 54).

— Auch dokumentiert der Text, wie neue konsumistische Angebote sowie der serielle Charakter der Popkultur zu einer Austauschbarkeit gängiger ideologischer Angebote führen, wenn seine Hauptfigur zu jeder anderen werden kann. Doch diese postmodernistische Diagnose wird ideologiekritisch gewendet: Im Aufbegehren der jungen Generation gegen die vorherige wiederholt sich die faschistische Ideologie des omnipotenten, männlichen Selbst und die Fiktion eines geschichtslosen Daseins. Freudianisch kehren in *bukolit* nazistische Ideologie und narzisstische Verdrängung inmitten der neuen Jugendkultur auf groteske Weise wieder. Wohl auch darum sind einige Passagen *bukolits* als antifaschistische

Spottdichtung lesbar, die eine in Österreich und Deutschland grassierende revanchistische Stimmung provozieren und entlarven wollen. So liest man etwa von einem „stoß sudetendeutscher heimatvertriebenenwitz“ (Jelinek 2005: 31) oder dass jemand „wie eine eiche“ (Ebd.: 35) steht, womit auf das Vokabular der Revanchisten angespielt wird.

— In *bukolit.hörroman* beginnt Jelinek eine eigene, feministische Ästhetik zu entwickeln. Wie in ihren späteren Werken insistiert sie auf das Moment der Geschichtlichkeit und versucht Kontinuitäten zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart sichtbar zu machen. Des Weiteren arbeitet sie sich am Bild des männlichen „autors“ (Ebd.: 29) ab. Die mit seiner Position verknüpften Ansprüche von Kontrolle und von originärer Schöpferkraft werden in ihrem chaotischen und reproduktiven Text aufgekündigt. In der Ironisierung gängiger, männlicher Muster der Autorschaft kann Jelinek ihre eigene Position spielerisch in der Schwebe halten. An einer Stelle des Textes heißt es etwa:

„bukolit beschläft zwei Entwicklungshilfeschwestern-
schülerinnen aus ghana. bukolit beschläft heidi ingrid
christa (2) elisabeth und elfriede j.
bukolit beschläft die reiseführerin die gruppenführerin
des begleitpersonal.
bukolit schnauft erst bei der 35. ein wenig. i like boo-
kolit more than ever!
habe ich schon von bukolits ungeheurem schwanz ge-
sprochen?
bukolit beschläft alles kurz und klein.
die leichen vergräbt bukolit am fusze der mauer. (siehe
oben) alles lässt sich schließlich von bukolit beschlafen.
das macht spaß! we all like bookolit.
man müsste die menschen von grund auf umerzie-
hen sagt das *junge mädchen mit einem ernsten klugen
gesicht.....*“ (Jelinek 2005: 55).

— Jelineks mutmaßliche Positionierung – irgendwo zwischen diktatorischer Erzieherin und Groupie – ist in der Lektüre nicht gänzlich zu erschließen. Parodistisch spielt sie mit den gängigen Bildern von Weiblichkeit und eignet sich diese neu an. Das Unbestimmbare ihrer eigenen Position verweist damit auch auf die kulturelle Umbruchphase, in der *bukolit.hörroman* entstanden ist. Die tradierten Autorenbilder wurden bereits als überlebt oder

als patriarchal aufgeladen durchschaut, zugleich aber gab es nur wenige positive Rollenbilder für die aufkommende Generation von Autorinnen.

IV. — Wenn *bukolit.hörroman* aus Jelineks feministischer und distanzierter Position die anarchistischen und avantgardistischen Protestformen der sechziger Jahre ironisch dokumentiert, dann bringt der Text damit auch eine gewisse Vergeblichkeit der Revolte zum Ausdruck, die sich trotz ihrer Radikalität letztlich nicht von den traditionellen Mustern und dem Zeitgeist der Nachkriegsjahre lossagen konnte. Was der Text damit ebenso artikuliert und mit der eingangs zitierten Frage: „Ist das nicht schon Krieg?“ (Jelinek 2004: III) in Verbindung steht, ist die Gefahr einer Radikalisierung des gesellschaftlichen Protests im Angesicht seines Scheiterns. Dieses Umschlagen von Aufbegehren in Terrorismus hat Jelinek mit selbstkritischen Untertönen immer wieder thematisiert – etwa in ihrem Roman *Die Ausgesperrten* (1980) oder in dem mit Briefzitatzen der Stammheimer RAF-Insassen durchsetzten Theatertext *Wolken.Heim* (1988).

— Dennoch bleiben die theoretischen und politischen Ansprüche der 1968er-Bewegung und des Feminismus die maßgebliche Haltung, auf die Jelineks Ironie auch heute noch bezogen bleibt. Ihre kritische Perspektivierung der Protestformen der sechziger Jahre in *bukolit* sowie ihre theoretische Aneignung kann auch aktuellen feministischen Kunstformen als produktiver Anknüpfungspunkt dienen.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: Weibel, Peter/ Export, Valie, Wien 1968, http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=27%3Aaus-der-mappe-der-hundigkeit-1968&catid=2%3Amixed-media&lang=de&Itemid=11 [01.06.2018]

Abb. 2: Heidi Heide, Wien 1979. In: Mayer, Verena/ Koberg, Roland (2006): Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Hamburg, Rowohlt. Bildseite 10.

Abb. 3.: Robert Zeppel-Sperl, Wien 1968. In: Jelinek, Elfriede (2005): *bukolit. hörroman. mit bildern von robert zeppel-sperl*. Berlin, Taschenbuch Verlag. S. 24.

Abb. 4.: Jelinek, Elfriede, Wien 1968. In: Jelinek, Elfriede (2005): *bukolit. hörroman. mit bildern von robert zeppel-sperl*. Berlin, Taschenbuch Verlag. S. 33.

// Literatur

(DW) Demokratiezentrum Wien (2018): 1968 – Protest und Forderungen nach Veränderung. <http://www.demokratiezentrum.org/themen/demokratieentwicklung/1968ff/1968.html> [01.06.2018]

Albrecht, Monika/Gottsche, Dirk (2012): Nachwort. In: Albrecht, Monika/ Gottsche, Dirk (Hg.), Ingeborg Bachmann, Das Buch Franza. Requiem für Fanny Goldmann. Texte des „Todesarten-Projekts“, München, Zürich, Piper, S. 219–264

Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M., Suhrkamp

Export, Valie (1968): „Tapp- und Tastkino“. <http://www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/> [01.06.2018]

Dies. (1990): Die Frau und das Reale: Das verdrängte Soziale. In: *Mitteilungen des Instituts*

- für Wissenschaft und Kunst Jg. 1990, Nr. 1/2: „Verdrängte Kultur“ Österreich 1918–1938–1968–1988, 45. Jahrgang, S. 31–33
- Frei, Norbert (2008): 1968. Jugendrevolte und globaler Protest. München, Deutscher Taschenbuchverlag
- Hanisch, Ernst (1994): Österreichische Geschichte 1890–1990. Wien, Ueberreuter.
- Haslinger, Josef (1995): Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich. Frankfurt a. M., Fischer.
- Hoser, Paul (2010): Der Starnberger Schülerstreik vom 5. März 1971. In: Böhler, Ingrid/ Pfanzer, Eva/ Spielbüchler, Thomas u.a. (Hg.), 1968 – Vorgeschichte – Folgen. Bestandsaufnahme der österreichischen Zeitgeschichte. Innsbruck, Studienverlag, S. 44–52.
- Janke, Pia (2002) (Hg.): Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Wien, Salzburg, Jung und Jung.
- Jelinek, Elfriede (1970): wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums. In: Protokolle Jg. 1970, H. 1, S. 129–134
- Dies. (1980): Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay. München, Schwiftinger Galerie-Verlag
- Dies. (2003): In Mediengewittern. <http://www.elfriedejelinek.com/fblitz.htm> [01.03.2018]
- Dies. (2005): bukolit. hörroman. mit bildern von robert zeppel-sperl. Berlin, Taschenbuch Verlag
- Dies. / Müller, André (2006): Ich bin die Liebesmüllabfuhr. Der Journalist und Autor im Gespräch mit der Schriftstellerin über den Nobelpreis, das Kaffeehaus als Körperverletzung und andere Kränkungen. In: Landes, Brigitte (Hg.), stets das Ihre. Elfriede Jelinek Arbeitsbuch 2006, Berlin, Theater der Zeit, S. 21–28.
- John, Michael (2010): 1968ff in Linz – Aspekte einer Jugendrevolte. In: Böhler, Ingrid/ Pfanzer, Eva/ Spielbüchler, Thomas u.a. (Hg.), 1968 – Vorgeschichte – Folgen. Bestandsaufnahme der österreichischen Zeitgeschichte. Innsbruck, Studienverlag, S. 53–63.
- Mattl, Siegfried (2008): Ästhetik als Opposition. Elfriede Jelinek im Kontext der österreichischen Zeitgeschichte. In: Theodorsen, Cathrine/ Müller, Sabine (Hg.), Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat. Wien, Praesens, S. 37–50.
- Mayer, Verena/ Koberg, Roland (2006): Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Hamburg, Rowohlt.
- Müller-Dannhausen, Lea (2013): bukolit; wir sind lockvogel baby!; Michael. Ein Jugendbuch für die Infantielgesellschaft. In: Janke, Pia (Hg.), Jelinek-Handbuch, Stuttgart, Weimar, Metzler, S. 80–85.
- Vocelka, Karl (2010): Österreichische Geschichte. München, C. H. Beck.

// Angaben zum Autor

Sebastian Weirauch, Dr. phil, arbeitet derzeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Leipzig und am Deutschen Literaturinstitut Leipzig an dem Archiv- und Digitalisierungsprojekt „Das Textarchiv des DDR Literaturinstituts ‚Johannes R. Becher‘ 1955–1993“. Von 2014–2018 tätig als Lecturer an der RWTH Aachen gab er u. a. Seminare zu Herta Müller, E.T.A. Hoffmann, Walter Benjamin und Bruno Schulz. Weitere Tätigkeiten als (Radio-)Journalist, Sozialforscher, Mitorganisator von Ladyfesten sowie als Alten- und Behindertenpfleger. Seine Dissertation „Gegen Ironie sind sie machtlos‘ Eine medienkritische Untersuchung von Elfriede Jelineks subversiver Rhetorik“ erschien 2018 bei Königshausen&Neumann.

Zuletzt erschien der Aufsatz „Soziale Kämpfe und politische Normativität in Axel Honneths ‚Recht der Freiheit‘“ mit Markus Baum und Maïke Weißpflug in „Politische Theorie und Gesellschaftstheorie – Zwischen Erneuerung und Ernüchterung“ (2016), die Rezension „‚Raus ins Reich‘. Altraumwelten. Tobias Ginsburg hat sich zu Reichsbürgern gesellt. Einzusteigen war leichter als auszusteigen. Eine Dystopie Alfred Kubins half“, in „Der Freitag“ (Ausgabe 26/2018) sowie der Aufsatz „Mimikry des Fremden – Elfriede Jelineks Werk aus der Perspektive der literarischen Rhetorik“ im Rahmen des Workshops „Alterität, Xenophobie und kulturelle Übersetzung“ in Brüssel (2018).

// Abstract

Since her early works Elfriede Jelinek has been heavily influenced by the political and cultural movements around 1968. Especially her views on Feminism, Criticism and Media Analysis reflect marxian and early poststructuralist approaches of that time. My article focusses on Jelineks early essays and on her first novel *bukolit.hörroman*, which had been finished in 1968, but wasn't released until 1979. By drafting a short reconstruction of the younger austrian history and of the developments around 1968 my article tries to put Jelineks early works in a wider context. Her highly experimental novel *bukolit* and also her essayistic reflections can be read as indices of the artistic

and critical possibilities after the cesura of 1968. In their parodistic style they also throw a critical glance on Austria. They point out that 1968 there did not occur like it occurred in other European countries and that it had a more anarchistic and even patriarchal undertone.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



UNICA

CARO SUERKEMPERS EDITION FÜR FKW NR. 65



UNICA ist ein Produkt von Caro Suerkemper und der Erdanziehungskraft.

Die Edition besteht aus 30 Einzelstücken aus Porzellan. Sie sind nicht nummeriert, aber mit einem eigenen poetischen Untertitel versehen.

Zwei verschiedene Größen sind erhältlich:
ca. 6×8×10 cm für 280€ (zuzüglich Versand)
ca. 8×11×12 cm für 350€ (zuzüglich Versand)
verpackt im eigenen Karton, mit beigegefügtm Zertifikat

Bitte haben Sie Verständnis, dass die Köpfe nicht einzeln ausgesucht werden können, auch hier entscheidet der Zufall!

Bestelladresse: mail@caro-suerkemper.de / www.caro-suerkemper.de

Diese Edition entstand als künstlerischer Beitrag zu FKW Nr. 65 (2018). Nähere Informationen zur Künstlerin und ein Essay zur Edition von Pia Müller-Tamm sind in dieser Ausgabe zu finden.

CARO SUERKEMPER, *UNICA*, 2018

Unica steht als Name über einer Edition von 30 Köpfchen aus mattweißem, unglasiertem Porzellan, bei denen sich die Künstlerin von einigen editionsspezifischen Merkmalen frei gemacht hat: Es gibt keine Nummerierung der einzelnen Stücke; die Auflagenhöhe wird allein von der Verwendbarkeit der Gussform bestimmt. Jede der kleinen Kopfplastiken ohne Hals und Körper, die in zwei Größen vorliegen, hat eine individuelle Form. Jede *Unica* hat einen eigenen Untertitel, der in den meisten Fällen Thomas Wolfes Roman *Schau heimwärts, Engel* (1929) entliehen ist. Beinahe zufällig aus dem schier unerschöpflichen literarischen Angebot bei Thomas Wolfe ausgewählt, behauptet die Titelpoesie ihr eigenes Existenzrecht neben den Werken. Auch die Verpackung der Objekte in von Hand beschrifteten kleinen Kartons steigert die Vereinzelung und Anmutung von Kostbarkeit: Jede der *Unicas* ist ein Unikat. Als Fragmente verweisen sie nicht auf das Ganze einer Figuration, sondern auf eine für Caro Suerkemper spezifische Spaltung von Motiv und Thema.

— Ihre künstlerischen Vorentscheidungen beziehen sich zunächst auf die Wahl des Materials: Porzellan existiert als Werkstoff in unterschiedlichen Aggregatzuständen; es ist weich formbar vor und extrem hart und zerbrechlich nach dem Brennen. Im künstlerischen Denken des Westens ist Porzellan – anders als die Kunststoffe Marmor und Bronze – niedrig konnotiert und wird mit ephemeren Produkten des Alltagsgebrauchs in Verbindung gebracht. Caro Suerkemper knüpft in ihrer Kunst jedoch bewusst an eine andere Geschichte des Porzellans an – an die Geschichte der Hochbewertung des Materials als „weißes Gold“ in China, das von dort aus in die Welt ging und seit dem 18. Jahrhundert auch in Europa als Luxusgut geschätzt wurde. Selbst die Scherben haben in dieser Geschichte ihren Wert. Hier setzt Caro Suerkemper mit ihrer künstlerischen Arbeit an. Voraussetzung für die *Unicas* sind die Scherben von historischen Porzellanpuppen; kleine Stücke davon können Anlass für die plastische Weiterarbeit sein, in der die Künstlerin unversehens aus dem vorgeformten und fragmentierten Ding – der Puppe – eine künstlerisch belebte Kleinplastik formt.

— In Erweiterung der traditionellen Praktiken plastischen Gestaltens als Prozess des Bildens und Aufrichtens eines formbaren Materials im Raum hat die Künstlerin ihre plastischen

Schöpfungen nach dem Modellieren und dem Herstellen der Abgüsse (vor dem Brennen) auf den Boden fallen lassen, was ein kaum kontrollierbares Abplätten auf jeweils einer Seite zur Folge hat. Dadurch werden die Köpfchen in je individuelle Schiefelage versetzt. Äußere Faktoren wie Schwerkraft, Fallhöhe, Gewicht der Plastik etc. bestimmen das jeweilige Ergebnis. Die Deformation der noch weichen Güsse verdankt sich einem punktuellen und gezielten Kontrollverzicht der Künstlerin.

— Das Los- und Fallenlassen ist seit Marcel Duchamps Arbeit mit drei Fäden in *Trois Stoppages Étalon* (1913/14) als künstlerischer Akt in der Kunstgeschichte bekannt. Das Fallenlassen kann wie bei Duchamp als quasi wissenschaftliche Recherche betrieben werden; es kann aber auch die schillernden Potentiale des Zufalls erschließen, kann Unfall und Glücksfall, Risiko und Chance bedeuten. Der gelenkte Zufall als kreatives Moment wurde vor allem von den Surrealisten produktiv eingesetzt. Der Titel von Suerkempers Edition ist vielleicht auch ein dezenter Hinweis auf die spätsurrealistische Künstlerin Unica Zürn, die sich durch Fallenlassen – den Sturz aus dem Fenster – 1970 das Leben genommen hat.

— Caro Suerkemper ist an einer künstlerischen Feinmechanik interessiert, die das Abtasten, Kontrollieren und Neubeleben vorgeprägter Bilder, Motive und Materialien betreibt: „Verfeinerung als Fortschritt“ lautet ihre Maxime. Ihre Faszination für kulturell besetzte Motive und Materialien zeigt sich in ihrer Kunst der geringfügigen Verschiebung, des Öffnens von Erinnerungs- und Assoziationsräumen. Ihre Bilder und Kleinplastiken durchlaufen Prozesse der Verwandlung, die das Skurrile und Groteske als Kategorie produktiv einsetzen.

— Worauf verweisen die *Unicas*? Was schimmert durch die matte Oberfläche des weißen Porzellans? Die *Unicas* sind geschlechtlich ambivalent – weder männlich noch weiblich –, und auf je spezifische Weise deformiert oder versehrt. Die leicht gekräuselte Stirn, der geöffnete Mund, die verschlossenen Augen, das Entgleiten der Gesichtszüge geben mehr als die Störung vorgegebener visueller Codes: Sie versetzen die *Unicas* in ein mentales Zwischenreich, in einen Grenzzustand zwischen Wachsein und Schlaf. Und sie animieren zum Anfassen. Der/die Rezipient/in dieser kleinen zerbrechlichen Objekte ist nicht nur Betrachter/in, sondern auch mit dem Tastsinn angesprochen. Sie verführen zu einer Geste des Umfassens mit beiden Händen. Die *Unicas* sind fragile, rätselhafte, skurrile, in jedem Fall aber begehrenswerte Kunst-Wesen.

// Angaben zur Autorin

Prof. Dr. Pia Müller-Tamm, Direktorin Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Hans-Thoma-Straße 2–6, 76133 Karlsruhe. Geboren 1957 in Ludwigshafen a.R., studierte Kunstgeschichte, Pädagogik, Volkskunde und Städtebau in Würzburg und Bonn. 1989 wurde sie mit der Dissertation *Rumohrs „Haushalt der Kunst“*. Zu einem *kunsttheoretischen Werk der Goethezeit* promoviert. Von 1991 bis 1995 war sie an der Kunsthalle Mannheim als Kustodin der Graphischen Sammlung und des Kupferstichkabinetts tätig. 1995 wechselte sie auf eine Wissenschaftlerstelle in die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf. Von 2001 bis 2007 war sie Wissenschaftliche Leiterin von K20 K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Seit Mai 2009 ist sie Direktorin der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Ein Schwerpunkt ihrer Tätigkeit liegt in der Konzeption und Realisierung von Ausstellungen, Symposien und Publikationen in Zusammenarbeit mit universitären Einrichtungen.

// Publikationen (Auswahl)

Henri Matisse. Figur Farbe Raum. In: Ausst.-Kat. Henri Matisse. Figur Farbe Raum. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2005. Müller-Tamm, Pia (Hg.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005, S. 16–45
Double Infinity. Über Anfang und Ende in Sugimotos neuesten Werken. In: Ausst.-Kat. Hiroshi Sugimoto. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2007. Brougher, Kerry/Müller-Tamm, Pia (Hg.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz 2007
Bauen und Zeigen. Aus Geschichte und Gegenwart der Kunsthalle Karlsruhe. In: Ausst.-Kat. Bauen und Zeigen. Aus Geschichte und Gegenwart der Kunsthalle Karlsruhe 2014. Müller-Tamm, Pia/Heß, Regine (Hg.), Bielefeld, Kerber 2014

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



AGATA JAKUBOWSKA, KATY DEEPWELL (HG.) (2018): ALL-WOMEN ART SPACES IN EUROPE IN THE LONG 1970s. LIVERPOOL, LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS

Die langen 70er des kurzen 20. Jahrhunderts oder das von den Vereinten Nationen ausgerufenen *Internationale Jahr der Frauen* 1975 (der Plural verschwand erst in der deutschsprachigen Bezeichnung) mit seinen Projekten auch im Feld der Kunst: der von Agata Jakubowska und Katy Deepwell herausgegebene Band *All-women art spaces in Europe in the long 1970s* bietet und erlaubt zweierlei Leseweisen. Es lässt sich ein weiter Blickwinkel einnehmen, der von den Vorboten des Jahres 1968 bis etwa Mitte der 1980er Jahre reicht, und es lässt sich ein Blickpunkt im Jahr 1975 ausmachen. Aus einem offenen Panel, das Agata Jakubowska für die vierte Konferenz des *European Network for Avant-Garde and Modernism Studies* (EAM) organisiert hatte, die im August 2014 an der Universität von Helsinki abgehalten wurde, ist ein facettenreicher Band hervorgegangen, der einerseits deutlich macht, wie vielfältig und lebendig die Szenen und Initiativen der 1970er Jahre waren und der andererseits dadurch überrascht, dass mit 1975 ein Schlüsselereignis erkennbar wird, auf das in unterschiedlicher Weise reagiert wurde.

— Zu diesen zeitlichen Markierungen nur einige Hinweise auf Disparates: Während Katy Deepwell für Großbritannien die Rolle des Thatcherismus, die rückläufigen Finanzierungen selbstorganisierter Projekte in den 1980er Jahren hervorhebt (S. 74), sieht Fabienne Dumont für Frankreich eine Zäsur durch die Präsidentschaft Mitterands ab 1981; dies aufgrund allzu hoffnungsfroher Vorannahmen von feministischer Seite hinsichtlich einer linken Politik (S. 20, S. 46). Beide beschreiben eine weitläufige Szene der 1970er Jahre und heterogene feministisch-künstlerische Aktivitäten in ihren Ländern, wobei die Palette von Frauen-Kunstaustellung im traditionellen Salon-Format bis hin zu *Campaigning* als künstlerischer Strategie reicht. Für die Akzentsetzung im Jahr 1975 sticht die österreichische, dem Netzwerk-Gedanken verpflichtete Gruppe *IntAkt* hervor, die Elke Krasny bespricht: Auftakt und Gründungsmoment der nach wie vor tätigen Aktionsgemeinschaft war der Protest gegen die Ausstellung *Österreichische Künstlerinnen der Gegenwart* anlässlich des UN-Jubiläumjahres, die auf Initiative des Ministeriums für Wissenschaft und Forschung im damaligen Museum für Völkerkunde stattfinden sollte. Der

Protest richtete sich gegen die ausschließlich männlich besetzte Jury, dagegen, dass die Ausstellung kurzfristig anberaumt worden war, und auch gegen die Wahl des Ausstellungsortes, wobei, so Krasny, ein *othering* auch von Seiten der Aktivistinnen vollzogen wurde (S. 105). Die Aktivitäten der Gruppe richteten sich gegen geschlechtsspezifische Diskriminierung in der staatlichen Förderungspolitik und den Institutionen der Kunstwelt. 1975 ist aber auch das Jahr, in dem die zwei dänischen Künstlerinnengruppen *Store* und *Rejsning*, die in Kopenhagen nebeneinander ausstellen sollten, sich zu einer gemeinsamen Ausstellung mit internationaler Beteiligung fanden und zusammen einen Katalog produzierten. Dieses von Monika Kaiser ausführlich besprochene Projekt, *Kvindeudstillinger XX*, wiewohl außergewöhnlich, ist beispielhaft dahingehend, dass eine vorausgesetzte Konkurrenzsituation selbstbewusst überwunden wurde (S. 145).

— Der Band zeichnet sich durch seine Fülle an Informationen aus. Nach einem Auftakt durch die zwei Herausgeberinnen folgen elf Beiträge, in denen detailliert einzelne Projekthistorien und Unternehmungen vorgestellt werden. Es werden europäische frauenspezifische und feministische Ausstellungsprojekte, Festivals, Kunsträume, kulturpolitische Interventionen aufgearbeitet – beschrieben und analysiert werden verschiedenste Initiativen, die jeweils von Künstlerinnen partnerschaftlich, im Team oder Kollektiv organisiert und getragen wurden. Nicht wenige dieser Projekte sind bislang nur von einer Forschung auf nationaler Ebene zur Kenntnis genommen worden. Thema ist das Verhältnis der unterschiedlichen europäischen Projekte und Gruppen zueinander, deren jeweiliger feministischer Ansatz und die sich ausbildenden Netzwerke. Die Differenz zwischen Kunst von und Kunsträumen für Frauen und feministischen Ansätzen etwa im Ausstellen, auch zwischen feministischer Kunst als Kategorie oder einer von feministischen Anliegen geprägten Kunst, die Frage, inwieweit andere Differenzachsen, in den 1970ern in Europa insbesondere jene der Klasse, mitgedacht wurden und wie das Ineinander von Geschlecht, Klasse, Ethnie / Herkunft diskutiert wurde, interessieren – Annika Öhrner etwa betont in ihrem Beitrag die Bedeutung der Klassenfrage und die Repräsentation von Arbeitswelten in feministischen Ausstellungen in Schweden (S. 49).

— Im Gegensatz zu einer Orientierung an Einzelnen, deren Werken, an Kontemplation als Rezeptionshaltung wird Kollektivität in den Vordergrund gerückt, als Kontrapunkt zu den umfangreichen Präsentationen feministischer Kunst seit den 1990er

Jahren wird Selbstorganisation analysiert. Es werden Projekte in den Blick genommen, die bestehende Institutionen und Arbeitsformen kritisier(t)en, die neue Möglichkeiten schufen, Sichtbarkeit herstell(t)en, die der tatkräftigen gegenseitigen Unterstützung und Kooperation gewidmet waren und teils nach wie vor gewidmet sind. Unterschiedliche, politisch tragfähige Begriffe von Freundschaft werden von den Autorinnen immer wieder ins Treffen geführt, wo es darum geht, das Gerüst des Zusammenarbeitens sowohl im Projektalltag und im gemeinsamen oder kollektiven Kuratieren als auch in der künstlerischen Produktion zu fassen. Für Projekte in Polen unterstreicht Agata Jakubowska ein freundschaftliches Miteinander bei Wahrung der Eigenständigkeit der Einzelnen, das sie von *sisterhood* absetzt (S. 244f). Und auch in Susanne Altmanns Besprechung der *Künstlerinnengruppe Erfurt* mit ihrer Konzentration auf bewegte Bilder und Performatives, in der Überschneidung mit der örtlichen Punk-Szene wird deutlich, dass unter realsozialistischen Vorzeichen die Suche mehr der individuellen und künstlerischen Unabhängigkeit, der Kritik an Uniformität galt. Dass das Persönliche politisch ist, muss für die Volksdemokratien mit einer anderen Akzentuierung verstanden werden.

— Es handelt sich um Einzelstudien, Fallbeispiele im besten Sinne einer gut erarbeiteten Basis für mehr vergleichende Darstellungen. Lokale Forschung, das Aufarbeiten vorhandener Projektarchive und Zeitschriften, das Führen von Gesprächen und Interviews, soll eine transnationale Perspektive ohne Zentrum-Peripherie-Gewichtung ermöglichen. Die konkreten Beispiele sind hilfreich hinsichtlich einer Auffächerung von 1970er-Politiken: auch konservative Setzungen etwa der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* in den 1970er Jahren, die Nina Hoecht und Julia Wieger besprechen, oder die gesuchte Distanz zu feministischen Projekten im Konzept der Ausstellung *Artistas Portuguesas* in Lissabon 1977, die, so Márcia Oliveira, der Ausstellung keineswegs zu positiver Resonanz verholfen hatte, werden diskutiert. Die eingenommene europäische Perspektive verstehen die Herausgeberinnen als ein notwendiges Korrektiv zur Dominanz US-amerikanischer feministischer Aktivitäten in der Kunstgeschichtsschreibung (S. 2f), auch wenn im Beitrag von Katy Deepwell die Wirkkraft beispielsweise der Anwesenheit einer Mary Kelly in London deutlich gemacht wird. Eine Vervielfältigung von Vergleichsachsen ist angelegen. Im Gegenzug bleibt die gewählte begriffliche Klammer etwas unspezifisch: So geeignet

die von Michel Foucault zuerst 1967 als *Des espaces autres* vorgebrachten Überlegungen zur Heterotopie im Gegensatz zur Utopie – zweite war Thema der EAM-Konferenz – sein mögen, die Projekte mit dem Verweis auf die realisierte Utopie, ihrem Potenzial, zu suspendieren, umzuwerten, zu erfinden und doch in Beziehung zu anderen wirklichen Orten zu stehen, zu charakterisieren, so sehr die Projektgeschichten auf ein Außerhalb im Innerhalb des gesellschaftlichen Zusammenhanges verweisen, so wenig wird in die – zumal nicht eben selten zur Anwendung gelangende – theoretische Figur hineingearbeitet. Das Potenzial, das in den Verbindungen zwischen diesen und anderen Heterotopien läge oder in den von Foucault beschriebenen Schließungen und Öffnungen wird nicht ausgeschöpft. Dafür aber wird sehr deutlich, auf welche unterschiedlichen offiziellen, Gesellschaft strukturierenden Reglements in den einzelnen Ländern, auf welche nationalen und regionalen Besonderheiten mit den einzelnen Projekten und Initiativen im Nord- und Südwesten ebenso wie im Osten Europas zu reagieren war. Von (post)faschistischen über bürgerlich-kapitalistische zu links-liberalen und sozialistischen Strukturen und Rahmungen, zwischen katholischen und reformierten Kirchen oder religiösen als subkulturellen Aktivitäten: die Positionsbestimmungen, die sowohl Frauen als auch der Kunstbereich im Europa der 1970er Jahre vorfanden, waren sehr unterschiedlich. Doch die Projekte sind verbunden – mitunter über ein Anknüpfen an die Erste Frauenbewegung, in der Sichtbarmachung des Anteils der Frauen an kultureller Produktion oder im Herausarbeiten einer eigenen Kultur, in der Aufmerksamkeit für Textil und Handwerk, im Anliegen der Bewusstseinsbildung, die Kathleen Wentrack an der von Ulrike Rosenbach geleiteten *Schule für kreativen Feminismus* in Köln mit ihrem alternativen Kunstunterricht herausstreicht (S. 169ff), oder in dem von Carla Lonzi geprägten Konzept und der Praxis der *autocoscienza*, die Katia Almerini im Rahmen ihrer Besprechung von Projekten in Rom und Barcelona vorstellt (S. 192ff); in der Auseinandersetzung mit dem Katalog an Qualitätskriterien, der etwa von den *Stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst* geführt wurde (S. 182) und in den Debatten um Stärkung und effektiven Widerstand oder Selbst-Marginalisierung durch das exklusive Arbeiten mit Frauen, die Katia Almerini skizziert (S. 195ff). Vor allem aber verbindet die hier vorgestellten Projekte die kritische Befragung von Formen der Arbeit, die Haltung, Solidarität und gegenseitige Unterstützung anstelle von Konkurrenz zu setzen.

— Es handelt sich um einen kenntnisreichen und vielfältigen Beitrag zur Geschichte der frauenspezifischen und feministischen Kunstbewegung der 1970er Jahre, den es in vergleichender und globaler Perspektive weiterzuschreiben und in die folgenden Jahrzehnte fortzuführen gilt. Wünschenswert wäre, die hier diskutierten und vergleichbare feministische Projekte und Initiativen deutlicher in eine Geschichte des Ausstellens und auch der Kunsterziehung einzuschreiben. Dies nicht nur in Hinblick auf Selbstorganisation und kooperatives Produzieren und Kuratieren, sondern auch mit Blick auf die Verquickung von künstlerischen und soziologisch geprägten Ansätzen, in der Arbeit mit Bild-Tafeln, die auch stereotype Visualisierungsweisen im Dienste einer Offenlegung der Mythenproduktion dokumentieren, und installativen Elementen, in der Arbeit mit Narrativen für Segmente von Ausstellung.

// Angaben zur Autorin

Edith Futscher ist Kunsthistorikerin, tätig an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie ist Mitherausgeberin des Journals *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Arbeitsschwerpunkte sind der Austausch zwischen Literatur, Film und bildender Kunst, und kunstwissenschaftliche Geschlechterforschung. Zuletzt publiziert: *Murphys Vergangenheit, Murphys Zukunft*. In: Ausst.-Kat. Bruno Gironcoli. In der Arbeit schüchtern bleiben, hrsg. von Manuela Ammer, mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (3. Februar bis 27. Mai 2018). Köln 2018, S. 116–125.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



**CARMEN MÖRSCH/SIGRID SCHADE/SOPHIE VÖGELE (HG.)
(2018): KUNSTVERMITTLUNG ZEIGEN / REPRESENTING
ART EDUCATION. ÜBER DIE REPRÄSENTATION PÄDAGOGI-
SCHER ARBEIT IM KUNSTFELD / ON THE REPRESENTATION
OF PEDAGOGICAL WORK IN THE ART FIELD. WIEN,
ZAGLOSSUS E.U.**

Zur Eröffnung stellt sich die von Carmen Mörsch, Nora Landkammer und Janna Graham herausgegebene Reihe *Studien zur Kunstvermittlung* mit dem Thema *Kunstvermittlung zeigen – Über die Repräsentation pädagogischer Arbeit im Kunstfeld* (Hg. Carmen Mörsch, Sigrid Schade, Sophie Vögele) vor. Emblematisch verweist der erste Band damit sogleich auf den reflexiven Ansatz der Reihe, die die Selbstbefragung einer Praxis entlang „macht- und diskriminierungskritischer Perspektiven“ (Klappentext) in Aussicht stellt. „Kunstvermittlung“ dient den Herausgeber/innen dabei als Schirmbegriff für ein weiter gefasstes Aktionsfeld an der „Schnittstelle von Kulturproduktion und Bildungsarbeit“ (ebd.). Die Fallbeispiele im vorliegenden Band ergänzen diese Bestimmung um die spezifische Situierung der untersuchten Praxis im Wirkungsfeld öffentlichen (Kultur)Institutionen.

Der Band versammelt heterogene, zum Teil sehr umfassende Texte, die aus verschiedenen Forschungsprojekten hervorgegangen sind. Ein Kern an Texten publiziert dabei Erkenntnisberichte aus einem Kooperationsprojekt des *Institute for Cultural Studies in the Arts* (ICS) und des *Institute for Art Education* (IAE) der ZhdK, aus dem Teilergebnisse schon 2013 eine Veröffentlichung als Ausgabe 7 des e-journals des IAE, *Art Education Research*, erfuhren.¹ Der Textbeitrag von Emma Wolukau-Wanambwa über die Bildpolitik Schweizer Kunsthochschulen zur Anwerbung von „non-traditional students“ bringt Blickwinkel aus dem Kontext eines weiteren Forschungsprojekts des IAE, *Art.School.Differences – Researching Inequalities and Normativities in the field of Higher Art Education*², ein. Und auch das gekürzte Kapitel des aus der Begleitforschung des Projekts *Zeit für Vermittlung*³ hervorgegangenen Online-Handbuchs (Carmen Mörsch/Stephan Fürstenberg) unterstreicht den wichtigen Ansatz des IAE, Analysen und Strategieentwürfe in empirischer, praxisbasierter Forschung zu begründen. Weitere Gastbeiträge ergänzen den Fokus, der auf

1) <https://www.zhdk.ch/forschungsprojekt/418354> (23.5.2018), zum Projekt siehe insbesondere Lüth, 199f., zum Blogbeitrag siehe: https://blog.zhdk.ch/iaejournal/2013/09/11/n7_kunstvermittlung-zeigen-ueber-die-repraesentation-von-paedagogischer-museumsarbeit_editorial (23.5.2018)

2) <https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences> (23.5.2018)

3) <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung> (23.5.2018)

Beispielen aus der Schweiz liegt, mit Analysen aus dem Kontext der Britischen Museumslandschaft (Janna Graham, Andrew Dewdney), einem Praxisbeispiel (mit Bildstrecke) des Büro trafo.K, einem Wiener Kollektiv für Kunstvermittlung, (Nora Sternfeld) und einer geschichtspolitischen Perspektive auf die Kunsthochschule Kassel (Johanna Schaffer).⁴

— Durch die Heterogenität seiner Beiträge schafft es *Kunstvermittlung zeigen*, seine Relevanz für das Praxisfeld der Kunstvermittlung genauso zu entfalten, wie für jene, die die reflektiert und handgreiflich präsentierten Fallstudien als generelle Bestandsaufnahme der Imperative und Strategien lesen, die gegenwärtig die Handlungsspielräume rund um Blick- und Bildpolitiken bestimmen. Die Frage, wie die „dominanten Praktiken des Zeigens und Bezeichnens unterbrochen werden“ können (Mörsch/Fürstenberg: 411), dient vielen der Autor/innen als Leitmotiv. Kunstvermittlung erweist sich dabei als exemplarische Praxis des Umgangs mit visueller Kultur: sie gestaltet Rezeptionsprozesse und arbeitet derart direkt am Schauplatz der Artikulation und damit Produktion von (Bild)Bedeutungen. Dabei stellt sich die Frage der *Repräsentation* – noch vor der Übersetzung in Bilder zur Dokumentation oder Bewerbung – anlässlich der sichtbaren Präsenz von Vermittler/innen und Besucher/innen(gruppen) in den allgemein zugänglichen Räumen von Museen und Kunstaustellungen. Die Geschichte der Kunstvermittlung ist durchzogen, wenn nicht sogar begründet durch die Verhandlung dieses Umstands als Streitfall, Bedrohung oder Störung der kontemplativen Ordnung der Kunstrezeption. Kunstvermittlung formiert sich historisch vor allem als Maßnahmenpaket der Regulierung oder Prozessierung der „Funktion von Galerien und Museen als *Civilizing Ritual*“ (Hervorh. Mörsch mit Verweis auf Carol Duncan: 55, siehe auch den Begriff des „making of national subjects“, Graham: 375). Dennoch bleibt das Etikett des Störenden haften. Die Institution reagiert mit Marginalisierung der Kunstvermittlung als sekundäre Form der Kunstbetrachtung, Verdrängung in Kellerräume und Sonderzeiten, in Summe Unsichtbarmachung. Noch in einem Satz wie „Vermittlungsaktivitäten [...] sind performativ und temporär. [...] Dokumentarische Bilder stellen daher die einzige Form dauerhafter Sichtbarkeit [...] dar, den einzigen Beweis, dass *etwas geschehen ist*.“ (Hervorh. Mörsch: 49) ist dieser Umstand als Problemstellung der fehlenden Anerkennung als legitime Handlungs- und Gebrauchsform von Kulturinstitutionen spürbar. Heute, so weist auch die vorliegende Publikation aus, hat sich diese Beteiligung an der Diversifizierung,

4)

Eine weitere (frühere) Behandlung der Fragestellung findet sich in: *Sehen – Macht – Wissen: ReSaVair. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung (Studien zur visuellen Kultur)*, Angelika Bartl, Josch Hoenes, Patricia Mühr, Kea Wienand (Hg.), transcript Verlag Bielefeld 2011, dort der Beitrag von Stephan Fürstenberg und Jennifer John: *Repräsentationskritik als ein Zeigen auf das Zeigende. Beobachtungen zur Darstellung von Kunstvermittlung. Die langfristige Gültigkeit der leitenden Fragen* weist im hier besprochenen Band die Wiederveröffentlichung eines Textes von Carmen Mörsch aus dem Jahr 2005 aus.

was in einer Kulturinstitution sichtbar wird, in einen Imperativ mit fast gegenteiliger Zielsetzung gewandelt: Kunstvermittlung und pädagogische Aktivitäten werden nun vermehrt in „gut einsehbare (und damit auch kontrollierbare) Räume verlagert“ (Mörsch/Schade/Vögele, 9) und sind aufgefordert, die kreativen Bedingungen für „acts and constructions of making audiences visible“ (Dewdney: 433) herzustellen.

— Die Auftragslage hat sich also in Richtung einer Vervielfachung der Situationen der Zurschaustellung verschoben, die vor allem die Diversität an Aktionsformen und Stimmen innerhalb einer Institution nachweisen sollen. Der Band gibt in diesem Sinne wertvolle Einblicke in eine Praxis, die in mehrfacher Hinsicht mit der Wirkmächtigkeit von Blickregimen konfrontiert ist und reiche Erfahrung im Gebrauch von Bildern aufgebaut hat: sei es wenn mit dem Publikum in einer dialogischen Führung gemeinsam die Macht der Bilder analysiert wird, sei es wenn Jugendliche dazu angeregt werden, selbst Bilder zu produzieren (Mehring, Sternfeld), sei es wenn sich das Team der Kunstvermittlungsabteilung zu einem Gruppenfoto versammelt, das dann auf der Homepage des Museums veröffentlicht wird. Das Verdienstvolle des Bandes ist dabei, in ausgedehnten Aufzeichnungen und Analysen auch die unscheinbaren, in offiziellen Darstellungen unbeachteten, „kleinen Momente (der Subversion)“ und Mikro-Politiken (Mörsch: 60, Mörsch/Fürstenberg: 414, Graham: 395) der Arbeit mit und an Bildern offenzulegen – entlang der Agenda: „to offer a picture of the resistant work of education in art galleries“ (Graham: 367).

— Neben dieser Perspektive auf (widerständige) Randerscheinungen, entsteht aus der Praxis der Vermittlungsarbeit auch fast zwangsläufig ein Bewusstsein um den prekären Gewinn von Sichtbarkeit. Wird zum einen von vielen Autor/innen bei medialen Darstellungen von Vermittlungsarbeit eine „Abwesenheit des Vermittlungspersonals“ beobachtet (Lüth: 198, Suillot: 348), so ist der Arbeitsalltag von Vermittler/innen geprägt von der Anforderung zu „performen“: Erwartungshaltungen – beispielsweise nach einer Serviceleistung – begegnen, geschlechtsspezifische Rollenklischees erfüllen (Lüth: 207), als dezent gekleidetes Sprachrohr der Institution auftreten, also einem imaginären, normierten Bild zu entsprechen, gehört zum Problemkreis des Sich-Zeigens und Angeschaut-Werdens in der Vermittlungsarbeit. Im „Ausgestelltsein als Vermittler/in“ (Lüth: 208) wird die Einschränkung von Handlungsspielräumen besonders spürbar und sensibilisiert für das Potential von Nicht-Sichtbarkeit. Von Fragen des Rechts

am eigenen Bild, das Hand-in-Hand geht mit der Strategie, neue, eigene Bilder zu produzieren als Gegenstatement zu Stereotypen und durch Identifizierung festschreibenden Bildern, zur „power of the unmarked“ (Sternfeld zitiert Peggy Phelan: 477) durchzieht den Band ein „kritisches Verständnis von Sichtbarmachung als Mittel politischer Anerkennung und Ermächtigung“ (Lüth: 202). „It must be stressed that ‚representational visibility‘ does not in and of itself equal power.“ (Wolukau-Wanambwa: 696). An diese Einsicht schließt auch die von Johanna Schaffer vorgeschlagene Neubewertung von Lücken als „opportunities to critique and to problematize“ (712) an, ebenso wie die Strategie des selbst-ermächtigenden Entzugs als Schauobjekt. Janna Graham beschreibt am Beispiel einer Initiative von Sexarbeiterinnen, dass „exposure, for them, was a complicated task“ (397), weswegen diese der Marginalisierung statt mit Bildern mit Berichten über ihre soziale Lage begegneten.

— Zahlreiche weitere Beispiele unterstreichen dieses Potential (der Dokumentation) der kunstvermittlerischen Arbeit als ein „Möglichkeitsfeld“ (Mörsch/Fürstenberg: 416) der Ausarbeitung von Strategien zur „Produktion von [...] anderen – also nicht dermaßen normativen – Bildern“ (Sternfeld: 469).

— Für die Fachöffentlichkeit erweist sich das Buch damit als solidarischer Reflexionsspiegel einer Praxis, die sich – einer Bestimmung von Stuart Hall folgend – als Praxis an dem Umstand abarbeitet, dass Bedeutung nicht fix in Bildern aufgehoben ist, sondern im Rahmen dynamischer Prozesse der Interaktion mit Bildern hergestellt wird. Diese Prozesse der Produktion von Bedeutung, so die nachdrückliche Agenda des Buches, sind strukturiert von Machtverhältnissen und Interessenskonflikten und daher auch Gegenstand von Kämpfen (Mörsch/Fürstenberg: 407, Sternfeld: 475, 479, Wolukau-Wanambwa: 653). Kunstvermittlung und ihre Dokumentation als „Möglichkeitsfeld“ zu begreifen, verbindet sich so auch mit einem „understanding of the field of gallery education as one of struggle and conflict“ (Graham: 400) – eine Sicht der Dinge, die informiert ist durch die Situierung der Arbeit der Vermittlung an jenen Schnittstellen zwischen der Institution und ihrem Außen, an denen Ein/Ausschlüsse besonders sichtbar werden. Alle Vorgänge der Repräsentation sind dadurch eingeflochten in einen größeren Komplex des Wunsches nach Außenwirkung, in dem sich „widersprechende Interessen überkreuzen“ (Lüth: 199, Mörsch/Fürstenberg: 416). Andrew Dewdney beschreibt dies als „puzzle, if not a paradox“ antithetischer Zielsetzungen von, in

seinem Beispiel, Managementagenden und progressiven Bildungsansätzen in Museen (444). Diese sieht er unter Druck, sich zu einer „Krise der Repräsentation“ (439) zu positionieren, die neue, dezentrale Modelle von Wissensvermittlung im Zuge von Digitalisierung und Social Media mit sich bringen.

—— Durch diesen größeren Horizont der Rahmenbedingungen und politischen Implikationen des Arbeitens in und an öffentlichen Kultur- und Bildungsinstitutionen könnte eine Auseinandersetzung mit dem Buch auch für Leser/innen lohnend sein, die selbst nicht als Kunstvermittler/innen praktizieren. Allerdings ist die Lektüre nicht ganz voraussetzungslos. Die Herausgeberinnen und ein Großteil der Autor/innen sind selbst Teil des Feldes, das sie kritisch durchleuchten, manche haben auch an seinem Auf- und Umbau mitgewirkt. Ob die Kommunikation mit jenen, die sich in diesem Aktionsfeld weniger zu Hause fühlen, gelingt, ist vielleicht auch eine Frage der Handhabung des Buches durch die Leser/innen: Es empfiehlt sich, die vorliegende Publikation als eine Art Handbuch zu verstehen, das bei Interesse an einem engagierten Umgang mit Bildern und der gesellschaftlichen Einbettung dieses Tuns am Nachkästchen steht, um es jederzeit zur Hand nehmen zu können, wenn eine kritische Stimme oder ein Hinweis auf wissenschaftlich untermauerte Argumentationsgrundlagen von Nöten ist.

—— Der hier besprochene Band bietet einen vielgestaltigen Querschnitt der repräsentationskritischen Blickwinkel der langjährigen Praxisforschung des *Institutes for Art Education* (IAE) und seines diskursiven Umfelds und ist somit auch eine Bestandsaufnahme. Gleichzeitig entwirft diese Publikation als Auftakt der neuen Reihe zur Forschung von und über Kunstvermittlung bei Zaglossus einen Vorschlag für deren diskursives Framing – die Freude auf die nächsten Bände stellt sich ein.

// Angaben zur Autorin

Andrea Hubin: Kunsthistorikerin und Kunstvermittlerin. Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Abteilung Dramaturgie der Kunsthalle Wien – in diesem Rahmen Entwicklung und leitende Betreuung des partizipativen Reflexions- und Aktionsraums „Community College“. Lehrbeauftragte zu Theorie und Praxis der Vermittlung an der Universität für Angewandte Kunst Wien. Sie forscht und publiziert im Projekt „Intertwining HiStories“ des Netzwerkes „another roadmap for arts education“ zur Geschichte der Kunstvermittlung im Wiener Kontext, sowie zu Traditionslinien der konstruktiven Kunst in Österreich – u. a. als Herausgeberin der Kataloge der Sammlung Dieter und Gertraud Bogner im mumok Wien.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maïke Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



MARCEL BLEULER / ANITA MOSER (HG.) (2018): ENT/GRENZEN. KÜNSTLERISCHE UND KULTUR- WISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVEN AUF GRENZRÄUME, MIGRATION UND UNGLEICHHEIT. BIELEFELD, TRANSCRIPT VERLAG

Wie können künstlerisch-kulturelle Praktiken und Auseinandersetzungen das Phänomen Grenze und die mit ihr verbundenen Dichotomien, Zugehörigkeitsordnungen und Zuschreibungen kritisch zur Verhandlung bringen? Der von Marcel Bleuler und Anita Moser herausgegebene Aufsatzband versammelt in zwölf Beiträgen Perspektiven auf Konzepte der Grenze, die sich – wie die sehr unterschiedlichen Beiträge verdeutlichen – weder so einfach theoretisch-konzeptuell fassen noch sich lediglich auf eine geopolitische Komponente reduzieren lassen. Die Rolle künstlerisch-kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen werden im Diskursraum politischer und gesellschaftlicher Grenzen sowie deren Instrumentalisierung bei der Differenzherstellung zwischen einem ‚Wir‘ und den ‚Anderen‘ verhandelt. Dabei bieten die beiden ersten Beiträge von Isolde Charim und María do Mar Castro Varela dem Sammelband eine einführende theoretisch-sozialphilosophische Rahmung der Grenze, die das Anliegen der Herausgeber*innen unterstreicht, mit den gewählten Beiträgen eine machtkritische, von postkolonialen Theorien beeinflusste Perspektive auf das Verhandlungsfeld der Grenze zu eröffnen. Dem Band vorangegangen waren Diskussionsforen sowie das internationale Symposium *Bis dahin und (nicht) weiter? Künstlerisch-kulturelle Befragungen von Grenzen* (2016) an der Paris Lodron Universität Salzburg und Universität Mozarteum Salzburg. Die Perspektiven im nun vorgelegten Band lassen sich ebenfalls an die Vorarbeiten von Mosers Publikation zu zeitgenössischen intermediären Kunstpraktiken, die Grensräume thematisieren, anknüpfen (Moser 2011). Mit ihrer aktuellen Publikation vertiefen Bleuler und Moser den anhaltend aktuellen Diskurs zum Thema Grenze und tragen mit den zusammengestellten Beiträgen der Dringlichkeit Rechnung, sich dem Phänomen in seiner geopolitischen, gesellschaftlichen, sozialen und geschichtlichen Komplexität, in der dieses eingebettet ist, anzunehmen. Die Publikation leistet für den Diskurs neue Denkanstöße und bietet ein Gegengewicht zu hegemonialen Narrativen. Im Folgenden möchten wir auf zwei Beiträge

eingehen, deren etwas detailliertere Besprechung wir für das in dieser Publikation sehr breit eröffnete Themenfeld der Grenze als lohnenswert erachten. Denn die ausgewählten Beiträge loten zentrale Grundthemen wie die künstlerische Verhandlung von und Kritik an gesellschaftlichen Positionszuschreibungen und sozialen Konstellationen sowie deren Konstruktion und Geschichtsabhängigkeit aus.

— Im Beitrag *Green, Green Grass of Home* von Romana Hagyo bespricht die Autorin zwei Arbeiten der aus Sarajevo stammenden Künstlerin Maja Bajević mit dem Fokus auf eine darin stattfindende Verhandlung privater und öffentlicher Räume. Hagyo nimmt das Thema von Flucht und Migration zum Anlass, um über die Konstruktion einer Dichotomie des Privaten und Öffentlichen sowie deren Bedingungen und Wirkungsweisen genauer nachzudenken. Dabei macht sie deutlich, dass gerade in Fluchtkontexten die vermeintliche Grenzlinie dieser beiden Sphären durchkreuzt wird und zeigt auf, dass die beiden Bereiche nicht so gesichert geschieden sind, wie sie scheinen, und dass sie die Konstruktion der beiden an geschlechterspezifische Konnotationen gebunden sieht, die sich durch deren „Diffusion“ (S. 131) mit in Frage stellen lassen. Die kultur- und kunstanalytischen Stränge, welche die Autorin zusammenführt, lassen eine vertiefte Auseinandersetzung nicht nur mit Fragen der Verfügbarkeit von und Berechtigung zu den jeweiligen Sphären des Privaten und des Öffentlichen erkennen, die sie einfürend historisch aufzurollen sucht, sondern auch mit den beiden Arbeiten, die sie entgegen einer vereinfachten Lesart mittels differenzierter Betrachtung analysiert: So vermeidet es Hagyo die ihrem Artikel titelgebende Arbeit *Green, Green Grass of Home*, bestehend aus einem Video, einer Performance und einer Installation, lediglich als Re-Inszenierung des im Bosnienkrieg verlorenen Zuhauses der Künstlerin zu deuten und erkennt stattdessen in der temporären öffentlichen Nutzung, die Bajević mittels rekonstruiertem Raum ermöglicht, eine performative Kraft, welche die durch Konventionen der Zuschreibung geprägte, vermeintliche Grenzlinie zwischen privat und öffentlich in Frage stellt. Auch eine zweite Arbeit der Künstlerin, eine Performance mit dem Titel *Women at Work – Under Construction*, bespricht Hagyo auf eingehende Weise: Bajević kooperiert darin mit fünf Frauen, die während des Massakers von Srebrenica 1995 fliehen und ihr Zuhause zurücklassen mussten. Die öffentlich sichtbaren Frauen bestickten die halbtransparente Fassadenabdeckung

der National Gallery of Bosnia and Herzegovina mit traditionellen Mustern, während sich das Museum im Umbau befand. Die zum Einsatz kommende Ornamentik sei dabei an Erinnerungen der Frauen an ihr verlorenes Zuhause gebunden und gleichzeitig in eine ungewisse Zukunft gerichtet, in der sie den Frauen ein finanzielles Einkommen zu sichern verspricht. Die weiblich konnotierte Heimarbeit wird in ihrer neuen Funktion zur öffentlichen Angelegenheit und schreibt sich, wie die Autorin treffend beschreibt, als Spur „marginalisierter Geschichte(n)“ (S. 137) in den Stadtraum ein. Hagyo unterstreicht dabei, dass die Frauen in ihrer erhöhten Position gut sichtbar seien, was sie einerseits ausstellt, aber auch ihre finanziell prekäre Situation vor Augen führt. Weiter deutet Hagyo dieses Spiel zwischen Verdecken und Zeigen, Innen und Außen als Diffusion privater und öffentlicher Räume und macht damit über die Analyse der Arbeit nochmals das Kernanliegen ihres Beitrags stark: Dass die vermeintliche Grenzlinie zwischen privat und öffentlich eine auf gesellschaftlichen Zuschreibungen beruhende, geschlechtercodierte Setzung ist und dass die jeweiligen räumlichen Verfügbarkeiten an damit einhergehende Privilegien und Marginalisierung gebunden sind. Durch die Verschränkung, die Hagyo zwischen kulturtheoretischer Aufklärung und kunstanalytischer Betrachtung gelingt, vermag sie je beide Zugänge zu erhellen und die darin gestellten raumbezogenen Fragen zu schärfen.

— In einer sehr umsichtigen Annäherung befragt Marcel Bleuler in seinem Beitrag *Raum der unüberwindbaren Differenz?* das Projekt Operndorf Afrika in Burkina Faso vom verstorbenen deutschen Künstler und Theaterschaffenden Christoph Schlingensief. Dabei handelt es sich um ein Kunstprojekt, das neben der Theaterproduktion *Via Intolleranza II* (2010), aus der Errichtung einer Grundschule und Krankenstation in der Nähe der Hauptstadt Ouagadougou und seit 2015 auch aus Wohnateliers für internationale Künstler*innen im Rahmen eines Residency-Austauschprogramms besteht. Die Theaterproduktion, aber auch ein zuvor von Schlingensief umgesetzter Film, *The African Twintowers* (2005–2009), bieten aus postkolonialismus-kritischer Perspektive problematische Reibungsflächen. Bleuler nimmt sich der Herausforderung einer detaillierten Analyse an und schafft mit seinem Text eine tiefgründige Betrachtung dieser irritierenden und mit wahnwitzigen kolonialistischen Visionen gespickten Schlingensief'schen Produktion sowie deren Fortgang im Projekt Operndorf Afrika.

—— Bleuler führt einleitend aus, dass viele Kooperationsprojekte in der Vergangenheit vor allem karitativ angelegt gewesen seien. Organisator*innen versuchten heute häufig andere Ansprüche geltend zu machen, welche verstärkt unter dem Aspekt einer kulturellen „Entwicklungszusammenarbeit“ (S. 172) firmieren und in denen es durch eine partizipative Einbeziehung um eine Herstellung von Handlungsmacht gehe. Die Sprengkraft von Schlingensiefs Ansatz gegenüber solchen Praxen liegt gemäß Bleuler in seiner provokativen Betonung der Unüberwindbarkeit von historisch geformten Ungleichheitsverhältnissen und in seinem bestimmenden Herausstreichen bestehender Differenzen, die diese Verhältnisse zutiefst prägen und die sich in gesellschaftlichen Machtstrukturen manifestieren. So gebe es beim Versuch Handlungs- und Entscheidungsmacht abzugeben keine paradigmatisch perpetuierte ‚Hilfe zur Selbsthilfe‘-Logik. Mithilfe provokativer Übertreibung, welche die Differenzen zuvorderst unterstreiche und nicht in erster Linie deren Überwindung ansteuere – wie dies partizipative Projekte oftmals zu simpel denken würden –, verharmlose Schlingensief die westliche Dominanzposition nicht und artikuliere so seine „Form der Widerständigkeit“ (S. 177). Um dieses Argument zu stützen, skizziert Bleuler verschiedene Deutungsperspektiven von Partizipation und gibt zu bedenken, dass dieses Konzept häufig von einem „process of persuasion“ (Hannah Reich) der zur Partizipation Eingeladenen begleitet sei und eine „togetherness“ (Claire Bishop) hochgelobt werde, welche es nicht wirklich schaffe Machtverhältnisse aufzulösen und diese stattdessen untermauere. Wem oder was Schlingensiefs Widerstand entgegen steht, formuliert Bleuler zwar nicht explizit aus, es ließe sich aber in Weiterführung dieser argumentativen Linie anfügen, dass es vor allem darum ginge, gegen die eigene Dominanz anzugehen und deren Absurdität vorzuführen. Bleuler gibt den Lesenden mit seiner Analyse Schlingensiefs Arbeit und den darüber hinaus diskutierten künstlerischen Beispielen von Nomwindé Vivien Sawadogo und Pio Rahner neue Betrachtungsweisen mit auf den Weg – vor allem jene, in den Bestrebungen einer möglichen Überwindung von Differenzen, achtsam gegenüber einer Verkürzung der Komplexität einer solchen Aufgabe zu sein. Er stellt damit zugleich die Frage, wie eher mittels strategischer Hervorhebung von Differenzen Umwertungsprozesse in Gang gebracht werden können und so Überlegenheiten anderer Kulturen zu eigenen Lernprozessen beitragen können.

—— Weitere Beiträge des Sammelbandes, wie die eingangs erwähnten Theorieansätze von Isolde Charim und María do Mar

Castro Varela, betonen den Konstruktionscharakter von Grenzen, indem sie ihre fortdauernden Produktionsmechanismen mit einer global verschränkten Beherrschungsgeschichte und den damit einhergehenden hegemonialen Narrativen in Verbindung bringen. Castro Varela stellt die weiterführende Frage nach einem widerständigen Denken, das sie im vermeintlich gelöschten Wissen verortet. Dabei macht sie deutlich, dass dieses transversale Denken im „Grenzland“ (S. 30) bereits Alltagspraxis sei und ein Blick dahin helfen könne, den eigenen „Horizont des Denkbaren“ (S. 32) zu überschreiten.

— Die anderen Beiträge widmen sich allesamt sehr unterschiedlichen künstlerischen Projekten und erweitern damit das Themenfeld um eine ganze Bandbreite an Zugängen aus der Praxis und um die Frage nach einem vermittelnden, performativen, emanzipatorischen oder auch aktivistischen Potential von Kunst darin. Ergänzt werden sie von einem Gespräch zwischen Anita Moser und Can Gülcü, in dem Gülcü Einblick in seine Ansichten zu Grenzüberschreitungen durch politisch-engagierte Kunst und Kulturarbeit gibt und u.a. für die Herstellung einer Sichtbarkeit von gesellschaftlichen Ausschlüssen durch sie plädiert, welche neue Wirkungsmöglichkeiten in hegemoniale Strukturen hinein bieten sollen.

— Um künstlerische Forderungen nach Entgrenzungen geht es in den Beiträgen von Ina Mertens und Siri Peyer. Während sich Mertens im Zusammenhang mit den Arbeiten des Künstlers Július Koller die Frage stellt, inwiefern seine künstlerische Praxis der „Entgrenzungsoperationen“ (S. 35) im realsozialistischen Raum der ehemaligen Tschechoslowakei, deren Bewohner*innen vielfach durch Immobilität eingeschränkt waren, als politisch bewertet werden könne, widmet sich Peyer in ihrer Beschäftigung mit Renzo Martens Institute for Human Activities den teils uneindeutigen Verhältnissen dieses Kunstprojekts. Sie fragt nach der Diskrepanz der „diskursiven Behauptungen“ (S. 169) des Künstlers zu ihrer Umsetzung und diskutiert das Projekt im Zusammenhang von Praktiken der Institutionskritik und seinen Destabilisierungsmöglichkeiten von symbolischen gesellschaftlichen Systemen.

— Die Artikel von Marcel Bleuler und Anita Moser gehen künstlerischen Kooperationsprojekten und deren Verhandlung von Positionszuschreibungen und Zugehörigkeitsordnungen nach. Bleuler bespricht in einem zweiten Aufsatz ein Austauschprojekt zwischen georgischen und westeuropäischen Künstler*innen in Zemo Nikozi in Georgien. Selbstreflexiv, in der doppelten Rolle

des empirischen Beobachters und des Projektleiters, nähert er sich über das Konzept der „dialogischen Ästhetik“ (S. 53) den künstlerisch-sozialen Spannungsverhältnissen während des Projekts an. Moser diskutiert das Theaterprojekt *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek. Darin reflektiert sie das Spannungsverhältnis der (De-)Konstruktion von ‚Wir‘-Bildern sowie die Frage, inwiefern die Narrative des Theaterprojekts eine Kritik an bestehenden Wirklichkeitskonstruktionen artikulieren können.

— Zwei weitere Artikel untersuchen das Zusammenprallen der Lebenswelten von Mensch und Tier und nehmen damit nochmals eine ganz andere Kontextualisierung der Grenze vor: Karla Spiluttini und Korinna Lindinger diskutieren drei ihrer künstlerischen Arbeiten, in denen sie sich mit Wanderungsbewegungen von Wildtieren beschäftigen und befördern unter kultur- und naturwissenschaftlichen Aspekten eine Lesart, die eine diskursive Wechselwirkung beider kontextueller Bezugssysteme ersichtlich werden lässt. Benjamin Egger untersucht, basierend auf der Zusammenarbeit mit Tieren, die Möglichkeiten einer „speziesübergreifenden Kommunikation“ (S. 197) und betont dabei die grundlegende Erfahrung von Differenz, welche nicht nur einen Begriff des ‚Eigenen‘ durchkreuzt, sondern auch anregen könne, den Blick auf das ‚Andere‘ zu verschieben.

— Entlang der Frage, wie sich darüber komplexe geopolitische Zusammenhänge und multiperspektivische Narrationen vermitteln lassen, bespricht das Künstler*innenkollektiv *gold extra* zwei seiner Computerspiele, die es basierend auf langen Recherchereisen zu Fluchtrouten und -hintergründen entwickelt hat.

— Was die versammelten Beiträge allesamt auszeichnet, ist ihr Versuch, eine kritische Befragung vereinfachender ‚Wir-und-die-Anderen‘-Konstruktionen vorzunehmen und damit einem westlichen Überlegenheitsdispositiv die Argumentationsbasis zu entziehen und sich stattdessen auf Lernprozesse einzulassen. Dieses *learning from* ist einer der zentralen Aspekte, um Wirkungen des ‚Globalen Südens‘ auf westliche Kulturkreise weiter zu entfalten und zu einer Sichtbarkeit dieser Wirkungsweisen beizutragen, wie dies aktuelle Ausstellungsprojekte ebenfalls zu markieren versuchen. So hängen die Möglichkeiten eines Umdenkens in westlichen Kulturkreisen nicht zuletzt von differenzierten Perspektiven ab, die den komplexen Zusammenhängen globaler Verstrickungen Rechnung tragen. Diese müssen, um „Grenzräume, Migration und Ungleichheit“ zu „ent/grenzen“ (S. 3), weitergeführt

werden. Auch wenn der Band an der einen oder anderen Stelle in der Zusammenstellung der Beiträge, die in ihren Ansätzen und ihrer Qualität teilweise divergieren, und in einer etwas weniger breit angelegten Kontextualisierung an gewissen Stellen auch tiefer gehen könnte, so nimmt sich die Publikation der Aufgabe einer machtkritischen Verhandlung des Phänomens der Grenze – in seiner geopolitisch, gesellschaftlich, sozial und geschichtlich komplexen Einbettung – in einer positiv zu bewertenden, fruchtbaren Weise an und lohnt sich der vertieften Lektüre.

// Literatur

Bleuler, Marcel / Moser, Anita (Hg.) (2018): ENT/GRENZEN. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit. Bielefeld, transcript Verlag

Moser, Anita (2011): Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik. Bielefeld, transcript Verlag

// Angaben zu den Autorinnen

Sarina Admaty studierte Kunstvermittlung an der Zürcher Hochschule der Künste, wo sie seit November 2017 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Cultural Studies in the Arts tätig ist. Sie forscht sowohl künstlerisch als auch kulturanalytisch zur *Grenze* in Verbindung mit Fragen nach einem performativen Geschichtsverständnis zeitgenössischer Kunst.

Julia Wolf ist Kunsthistorikerin und Kuratorin, sie ist seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste und seit 2017 im SNF-Forschungsprojekt „*Insert Citation: Kulturelle Übertragungsprozesse künstlerisch-wissenschaftlich analysieren*“. Kuratorische Tätigkeiten u.a. in der Kunsthalle Winterthur, Fundaziun Nairs, Ausstellungsraum Klingental, Counter Space, station21.

// FWK WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

