

Die Darstellung von Arbeit und Geschichte in der Dinner Party

Die Repräsentationsformen von Arbeit und Geschichte spielen im Ganzen der Dinner Party eine wichtige Rolle, indem Frauengeschichte exemplarisch im Medium weiblicher oder weiblich konnotierter Arbeitsformen zur Ansicht gebracht wird. Grund genug, die Art ihrer Repräsentanz einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen, unter Berücksichtigung von J. Chicago's Aussagen, der Position der Dinner Party innerhalb ihres Gesamtwerks und der Bezüge zu handwerklich-häuslichen Arbeitsformen und Geschichtsvermittlung im Allgemeinen.

Meines Erachtens ist die Prominenz beider Aspekte eher scheinhaft; denn die idealisierende Tendenz, der Chicago zur Entstehungszeit der Dinner Party anhing, hat eine sorgfältige, formal und inhaltlich dem Anspruch angemessene Behandlung beider Themenbereiche weitgehend blockiert, die auratischen Symbolbildungen treiben sie in die Beliebigkeit und damit in die Marginalität.

1. Arbeit:

Sie erscheint in der Dinner Party auf verschiedenen Ebenen, die sich zwei Bereichen zuordnen lassen:

Der erste umfaßt den Komplex der handwerklichen Fertigung vom Werkprozeß bis zum Produkt - Teller, Läufer, die Kacheln des heritage floor, also v.a. keramische und Textilarbeiten.

Arbeit ist zum zweiten auch Thema in den symbolischen Portraits der historisch faßbaren Teilnehmerinnen der Tafel und erscheint v.a. in den Läufern. Allerdings ist hier Arbeit im weiteren Sinn als Lebensleistung zu verstehen. Als vergangene gehört sie dem Bereich Geschichte zu (s.u.).

Chicago bezeichnet die Handarbeitstechniken als Teil des Kunstwerks, billigt ihnen also ästhetische Autonomie zu.¹⁾ Sie scheinen gleichwertig neben den anderen Werktechniken zu bestehen. Genau besehen ist das aber keineswegs

der Fall, weder nach Form, Inhalt und Bezug innerhalb der Dinner Party selbst, noch nach einigen Aussagen Chicago's oder im Werkprozeß - vielmehr herrscht gerade die Hierarchie, die angeblich zum Verschwinden gebracht wurde:

- die Läufer bilden ein Kompendium traditioneller Sticktchniken, anders als die Teller, für die die keramische Technik innovativ genutzt wurde.
- die emblematische Reduktion, der programmatische Gehalt der zentrierten Form geben den Tellern einen stärker zeichenhaften Charakter, dem die Läufer mit Namenszug, Datierungsverweis oder historischer Erzählung etc. als Explikation untergeordnet sind.
- dies bestätigen Äußerungen Chicago's, die eine sehr ambivalente Einstellung zur Bewertung traditionell weiblich zugeordneter Arbeitstechniken zeigen, wie D. Ketcham mit Bezug auf die Porzellanmalerei zusammengefaßt hat:

"On the one hand, Chicago is delighted that American women have kept the china-painting tradition alive; on the other, she is horrified that women have "wasted their talents putting roses on plates." Chicago the feminist wants to give the china painters their historic due, Chicago the artist is offended by the aesthetic of what they have done." ²⁾

Vergleichbare Ambivalenzerlebnisse schildert Chicago mehrfach in ihrer Autobiographie.

- auch der Werkprozeß trägt deutliche Spuren des Dilemmas - denn ein solches war es wohl zu einem Zeitpunkt, als berechtigte Kompensationsbedürfnisse die reflektierte Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Ästhetik ausschlossen. ³⁾ So sind die Teller wesentlich mehr Chicago's eigenes Werk als die Läufer, die im kleinen Team entworfen und im Kollektiv gefertigt wurden. D.h.: erst da, wo der Entwurf in relativ monotone Arbeit umgesetzt wird, ist das Kollektiv einbezogen in den Entstehungsprozeß.

Text und Bild der Kataloge suggerieren einen Arbeitsprozeß mit geradezu utopischen Qualitäten - solidarische Arbeit im demokratischen Kollektiv für einen idealen Zweck. Aber faktisch handelte es sich um ein hierarchisches Modell, in mancher Hinsicht an die Manufakturen frühindustrieller Zeit erinnernd.

- die einzelne Arbeitskraft war offenbar ersetzbar, wie die hohe Fluktuation zeigt.
- es gab ein striktes Werkstattreglement mit dem ausdrücklichen Ziel der Erziehung zur Arbeit.
- die Arbeit blieb partial, trotz der in den Texten Chicagos häufig behaupteten genetischen Einheit, da Fluktuation, Spezialisierung und handwerklicher Detaillismus, wohl auch der Umfang des Ganzen eine volle Einsicht in den Werkplan nicht für alle Mitarbeiterinnen, sondern nur für die Kerngruppe um Chicago ermöglichten.

Das "opening up of the center" hat also insgesamt kein Äquivalent im Arbeitsprozeß gehabt, und die consciousness raising - Gruppen geraten in diesem Zusammenhang in den Verdacht funktionaler Sinnstiftungsinstanzen, die die Motivation für die unentgeltliche Leistung aufrechterhalten. Angesichts herrschender Arbeitsmarktlagen läßt sich diesem "volunteerism" ein utopischer Gehalt kaum abgewinnen. ⁴⁾

Alle Zweifel, Ambivalenzen, Mühen und Fristen der Erstellung sind im vollendeten Werk getilgt und untergegangen unter der Opulenz der Farben, Materialien, perfekten Oberflächen. ⁵⁾ Die Arbeit, die hier ein revival erfährt, bleibt, was sie schon immer war: unsichtbar.

Zu den anfangs genannten Beurteilungskriterien wäre noch zu prüfen, ob der Wahrheitsanspruch, den Chicago auf die feministisch veretandene historische Erzählung in den Läufern und den zugehörigen Texten ^{erhält} eingelöst wird. Zu fragen ist auch, ob die Rezeption (z.B. im Fest der 1000 Frauen in Frankfurt) in die Verantwortung der Künstlerin fällt und was das für die Rezeption speziell der historischen Gehalte impliziert.

Einige Inkonsistenzen:

Im Zusammenhang mit Chicago's Selbstanspruch auf Darstellung einer "historischen Erzählung" fällt auf, daß der Eindruck formaler Geschlossenheit der großen und der kleinen Form (d.h. das Dreieck und die formparallelen Gedecke) eine homogene, von gleichen Kriterien geleitete Auswahl der Gäste der Tafel suggeriert. Tatsächlich sind die Gesichtspunkte, unter denen die Frauen versammelt wurden, ganz heterogen; entgegen auch der Linearität der Umlauf-'Prozession' fehlt ein roter Faden, an dem sich der Betrachter die Struktur des Geschichtsbildes erschließen kann.

Splendide Optik, Zahlenmagie und Auratisierung durch Gestaltungselemente aus dem sakralen Bereich nivellieren die so unterschiedlichen Leistungen und Lebensschicksale der symbolisch Portraitierten und transponieren sie in hagiographische Fernen. Daß insgesamt die Anordnungen in der Dinner Party überwiegen, die eine Wahrnehmung differenzierender, kontrastierender oder ironischer Gehalte eher verhindern, bestätigt die Zwanglosigkeit, mit der einer Mediävistin unseres Faches die Deutung der Dinner Party als einer Neuauflage mittelalterlicher Sakralkunst gelingt:

"As a specialist in medieval art, I had no difficulty in responding to the religiosity, the appeal to emotion before intellect, the meticulous craft, the plethora of small details within a larger form of strong gestalt, the dependence upon texts outside the piece itself, the multi-layered meanings of each element - even the prescribed procession about the piece dictated by its historical chronology as well as its closed shape."⁶⁾

Leider beantwortet Caldwell nicht, welchen Sinn ein derartiger Rückgang in eine entfernte Vergangenheit für den Feminismus haben soll. Snyder und Nabakowski finden einige ironische Brechungen im Verhältnis der Teller zu den Läufern oder in der plakativen Emblematis, doch überwiegt wohl in der Wahrnehmung des Ganzen der Eindruck von Zusammengehörigkeit in der Farbigkeit, in der Kunsthandwerklichkeit, in der Text-Bild-Relation usw. eine kontrastierende Wahrnehmung.

Soweit zum Gesamtbild. Im Einzelnen hat Snyder auf Kriterienwechsel aufmerksam gemacht, die nicht oder kaum begründbar sind und daher als beliebig erscheinen:

- formale Kontraste zwischen Läufer und Teller wie bei dem Gedeck für Mary Wellstonecraft
- Übereinstimmung zwischen Läufer und Teller wie z.B. bei den Formparallelen des Sacajawea-Gedecks
- vom Dargestellten abgelöste Maßnahmen, um Farbharmonien zwischen Teller und Läufer zu erzielen, so bei dem Läufer für Sophia

Die Begründungen in den Katalogtexten zu diesen Verfahren sind z.T. an den Haaren herbeigezogen und instrumentalisieren Geschichte zum Fundus für eine unkritische 'herstory'. Man lese z.B. die gewundene logificatio ex post über die historische Aussage des Mustertuches der Anna Maria Schurmann.

Andere Läufer bieten statt spezifischer Beiträge zum 'symbolic image' banale Stilepochenmerkmale (dorischer Tempel, gotische Architekturandeutung). Insgesamt ist der bildliche Zugriff auf Historisches auffällig unsicher, divergent und schwankend und stand sicher nicht im Zentrum der Genese. Folgerichtig bedarf es denn auch der Texte, um nachträglich die divergenten Deutungszugänge zu fixieren - eine entmündigende Situation für die Rezipientinnen, die ohne Leitfaden tatsächlich am Verhältnis Form/Inhalt rätseln, weil es so beliebig ist, und daher das défilé mit dem Gängelband Katalog in der Hand absolvieren.

Diese Beliebigkeit herrscht auch in der Namensammlung des heritage floor, die in der kreuz- und quer-Anordnung bei identischer Schrift nur nivellierend wirkt. Der handschriftliche Duktus täuscht Dokumentarisches vor, personale Präsenz, ohne daß die einzelnen Lebensleistungen irgendwie differenziert sind, ein Anschein von Authentizität, der sich auch im Materialfetischismus mancher Läufer findet.

Eine neue Ikonographie für die Frauengeschichte?

Die Bildsprache im Einzelnen unterliegt ebenso dem Mangel an Präzision und Reflexivität. Viele Symbole sind nur attributive Kennzeichnungen ohne inhaltlichen 'Mehrwert', wie Petronillas Besen, Artemisias Palette etc., Orientierungsmarken zur Identifikation der Dargestellten.

Chicago hat versucht, diese Mängel zu legitimieren:

"People bring their own skills at reading language to reading language, ... If you're not skilled you read it at one level, if you're more skilled you begin to read it at another. And generally we are illiterate visually, which is one issue that I'm trying to address, and secondly, it's a new language. And it's women who are hungry for a language and for forms, and they want them to be everything they want them to be."⁷⁾

Das Kunstwerk wird hier freigegeben für beliebige Rezeptionen, solange nur der (damals sicher vorhandene) Hunger nach Leitbildern erfüllt wird. Das hat Folgen für die Darstellung des Historischen, insofern als nicht mehr als solches wertet, sondern in zeitlose Mythologeme umschlägt, den Weg für biologistische Deutungen freimacht und vor allem die katastrophale Dimension der Geschichte der Frauen allgemein und in der einzelnen Biographie unterschlagen wird. Das führt zu simplifizierenden Darstellungen in Bild und Text, wie das Beispiel Anna Maria Schürmann exemplarisch zeigt:

Das Zitat aus ihrer Dissertation ergibt zusammen mit dem Mustertuch den Eindruck, ihre Generation habe speziell unter dem Rückverweis in häuslich monotone Tätigkeit gelitten. Das verfehlt die Problemstellung völlig, die Boven-schen herausgearbeitet hat:⁸⁾

Ganz im Gegenteil galt Anna M. Schürmann schon kurz nach ihrem Tod als "Paradigma weiblicher Gelehrsamkeit". Ihr Eintritt in eine religiöse Sekte, ein Bruch in ihrem Leben, den Chicago keiner weiteren Problematisierung für wert hält, hat bei aufgeklärten Biographen als Verrat an der Gelehrsamkeit zur Unterschlagung dieses Teils ihres Lebens geführt. Anna M. Schürmann "kann also beispielhaft jenen polaren, an ratio und Gefühl orientierten Weiblichkeitsentwürfen zugeordnet werden, die im 18. Jahrhundert in den Kulturformen der Gelehrsamkeit und der Empfindsamkeit kulminieren."⁹⁾

Von solcher Komplexität ist im Gedeck und im Text der Dinner Party nichts zu merken.

Das Postulat der herstory:

Insgesamt dominiert in der Dinner Party (ich betrachte die Texterläuterungen als ihr Teil) eine Ansicht von Frauengeschichte, die kompensatorisch vom 'an sich' eines mächtigen weiblichen Urzustandes ausgeht, der im Bewußtsein der Totalität patriarchal bestimmter Geschichte im vorhistorischen Raum angesiedelt wird und deshalb leicht biologistisch verstanden werden kann.

Im Umgang mit historisch fassbaren Zeiträumen herrscht die Unsicherheit einer Zeit, in der die Frauenbewegung nicht auf sozial selbstverständlichen, tragfähigen allgemeinen Wertvorstellungen aufbauen konnte, so daß eine Identitätsfindung über das historische Material erschwert ist. Es wird nur vorgezeigt, und Chicago ist auch bei Berücksichtigung der Entstehungszeit anzulasten, daß sie zugunsten optischer Einheitsproklamationen auf eine kritische Reflexion der Struktur bisheriger Geschichtsschreibung verzichtet.

Das führt einerseits zu unklaren zyklischen Vorstellungen, die tendenziell positive weibliche Selbstbestimmung in ahistorische Räume und Bereiche (Mythos und weibliche Physis) verweisen. Andererseits wird auf diese Weise jede künstlerische Bearbeitung weiblicher Wirklichkeit, die nicht zuletzt im massenhaft erlittenen Triebchicksal imaginiertes Minderwertigkeit besteht, ausgeschaltet. Eine Wirklichkeit, die in den Produktionen des women house noch durchaus gegenwärtig war, z.B. im Wiederholungszwang der BÜglerin (performance), der mit den Schrecken der unsichtbaren Arbeit auch etwas über die psychischen Folgen solcher Arbeitsgeschichte aussagt.

Anmerkungen:

- 1) Judy Chicago, The Dinner Party, hsgg. v. C. Vitali, Frankfurt 1987, S. 20
- 2) Diana Ketcham, On the Table: Yoyous Celebration, in: The Village Voice, June 11, 1979, S. 47-49, zitiert nach Lauren Rabinowitz, Issues of Feminist Aesthetics: Judy Chicago and Joyce Wieland, in: Women's Art Journal Fall/Winter 1980/81, S. 39
- 3) vgl. für den Bereich Film z.B. Teresa de Lauretis, Ästhetik und feministische Theorie. Den Frauenfilm neu denken, in: Kunst und Eigensinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumente, hrsgg. v. S. Eiblmayr, V. Export, M. Prischl-Maier, Wien, München 1985, S. 202
- 4) Offensichtlich auch nicht 1980/81 in USA, vgl. Rabinowitz S. 39
- 5) In dieser Hinsicht besteht eine auffällige Kontinuität im Werk Chicago's, sie bevorzugte stets Techniken und Materialien mit der Möglichkeit zu perfekten Oberflächen, die bei der Bearbeitung kaum Korrekturen erlauben, z.B. Acryl auf Plexiglas. Auch die Keramik hat dieses Element von Risiko, insofern als über Ge- oder Mißlingen der Brand entscheidet. Vgl. zu Chicago's Selbstdeutung dieses Sachverhalts Lucy Lippard, in: Judy Chicago, Talking to Lucy Lippard, ARTFORUM Sept. 1974.
- 6) Susan Havens Caldwell, Experiencing the Dinner Party, in: Women's Art Journal, Fall/Winter 1980/81, 36
- 7) Carol Snyder, Reading the Language of the Dinner Party, in: Women's Art Journal Fall/Winter 1980/81, S. 30
- 8) Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit, Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, S. 84 ff
- 9) a.a.O. S. 86