

Hannah Wilke: Bilder vollständiger und unvollständiger Schönheit¹

Matuschka, ehemaliges Photomodell und Künstlerin aus New York, schmückte kürzlich die Titelseite des *New York Times Magazine*. Sie posiert in einem maßgeschneiderten Abendkleid, das ihren Oberkörper halb entblößt.² Anstatt auf eine wohlgeformte Brust fällt der überraschte Blick jedoch auf eine Delle: Matuschka mußte sich vor zwei Jahren einer radikalen Mastektomie unterziehen, nachdem Brustkrebs bei ihr diagnostiziert worden war. Seitdem versucht sie, ihre Unvollständigkeit öffentlich sichtbar zu machen und in den Medien Akzeptanz gegenüber Frauen zu erreichen, die nicht „perfekt“ sind. Obwohl Modezeitschriften nicht davor zurückschrecken, drastische Reportagen über schönheitschirurgische Eingriffe zu drucken, lehnten sie die Veröffentlichung von Matuschkas photographischen Szenarien, die sie um ihre Narbe herum kreiert hat, bisher strikt ab.³

Seitdem die erste Generation feministisch aktiver Künstlerinnen die Wechseljahre erreicht hat, sind Krankheit und Altern zu populären Bildthemen in der feministischen Kunst geworden.⁴ In der mutigen Visualisierung dieser Themen geht es jedoch um mehr als die Dokumentation eines Zustandes oder reine Selbstbespiegelung. Sie muß im Kontext des Versuches von feministischen Künstlerinnen gesehen werden, dominante Mythen über den Frauenkörper bloßzulegen und gängige Klischees zu transformieren.

In der feministischen Kunstkritik und kunstgeschichtlichen Literatur wird immer wieder die Frage gestellt, ob Frauen dominante Bedeutungen des Frauenkörpers überhaupt sprengen und ihn als einen Ort anderer bzw. neuer Bedeutungen zurückfordern können, oder ob ihr Körper ein gesellschaftlich fest kodiertes Zeichen ist, das *unweigerlich* in einer männlich orientierten Praxis des Bezeichnens verfangen ist.⁵ Am Beispiel der US-amerikanischen Bildhauerin und Performance-Künstlerin Hannah Wilke, die im Januar 1993 an Krebs gestorben ist, werde ich darlegen, daß Künstlerinnen, die sich Themen wie Krankheit und Altern widmen, entscheidend zu einer Dekonstruktion und Destruktion des dominanten, an Jugendlichkeit und Vollständigkeit gebundenen Weiblichkeitsbildes beitragen.

„Ich bin das Opfer meiner eigenen Schönheit“ bemerkte Wilke einmal.⁶ Auf den ersten Blick scheint die Auseinandersetzung mit der eigenen Schönheit Wilkes Werk zu prägen. Aber, wie ich hier darlegen werde, sind die Themen Altern, Krankheit und Tod ebenso wichtige Komponenten ihres Gesamtwerkes. Mehr noch, sie sind ein entscheidendes Pendant zu Wilkes Bildern idealer Schönheit, die Gefahr laufen, die „Tyrannei der Venus“⁷ fortzuführen.

Hannah Wilke zählt zu den bekanntesten feministischen Künstlerinnen der USA. In Plastiken aus Terrakotta, Lehm, Latex, Radiergummi und Kaugummi hat sie bereits seit Anfang der 1960er Jahre versucht, das weibliche Geschlechtsteil, Signum des Anders-Seins, von seinen negativen Konnotationen zu befreien und als positives, universales Symbol aufzuwerten.⁸

Ab den 1970er Jahren hat Wilke zunehmend ihren eigenen meist nackten Körper zum Gegenstand ihrer Kunst gemacht und ihn z.B. in Photodokumentationen und Per-

formances zu ihren Skulpturen in Beziehung gesetzt. In der Serien-Arbeit „Venus Pareve“⁹ (1982-84) beispielsweise, modellierte sie ihren Torso aus Gips und Schokolade nach als Abgüsse einer „Modell-Frau“. Unanfechtbar entsprach das Aussehen der Künstlerin der zeitgenössischen Vorstellung von einer schönen Frau: Wilke war groß und schlank, ihre Brüste und Hüften hatten die „richtigen“ Maße, ihre Gesichtszüge waren ebenmäßig und ihre dunklen Haare voll und lang. Wilkes unrasierte Achselhaare und zurückhaltendes Make-up verstärkten den Eindruck von natürlicher Schönheit.

Dennoch fühlte sich die Künstlerin als junge Frau unwohl in ihrer Haut: „Ich fühlte mich beobachtet und objektiviert aufgrund meiner Schönheit.“¹⁰ Sie fühlte aber auch, daß ihr aufgrund ihrer Schönheit Feindseligkeit entgegengebracht wurde. Diese doppelte Brandmarkung drehte sie in ihrer Kunst auf den Kopf und machte sich zu einem „Object“, wie sie eines ihrer Werke von 1977-78 betitelt hat¹¹, zum Objekt ihrer Selbst und ihres eigenen Blickes. Indem Wilke ihre Schönheit öffentlich zur Schau stellte, wollte sie für sich ein positives Körperbewußtsein aufbauen. Sie sah dieses Selbst-Interesse nicht als Anzeichen von Narzißmus, sondern als eine Möglichkeit zu vermitteln, daß Selbstliebe etwas Positives sei.¹²

Dieses persönliche Schicksal hatte für Wilke eine weltanschauliche Dimension. Offenbar beeinflusst von den Theoretikern der sexuellen Befreiungsbewegung, propagierte sie Selbstliebe als gesellschaftliche Befreiung, denn:

„Selbsthaß ist eine ökonomische Notwendigkeit, eine kapitalistische, totalitaristische und religiöse Erfindung, die zur Kontrolle der Massen eingesetzt wird...“¹³

In unserer Gesellschaft leiden besonders Frauen unter dem Phänomen des Selbsthasses; sie unterziehen ihren Körper unablässig einem Vergleich mit den gängigen Schönheitsstandards. Nachdem der Mythos der glücklichen Mutter und Hausfrau nach Betty Friedans Klassiker *Weiblichkeitswahn* (*The Feminine Mystique*, 1963) abdanken mußte, wurde ein neuer Mythos geschaffen: der von ewiger Jugendlichkeit und Schönheit. So schreibt Naomi Wolf in *The Beauty Myth* (1991):

„[...] die Schlankheits- und Schönheitsindustrien sind zu den neuen kulturellen Zensoren des intellektuellen Raumes von Frauen geworden, und aufgrund ihres Einflusses hat das hagere, jugendliche Mannequin die glückliche Hausfrau als Schiedsrichter über das neue Frau-Sein ersetzt.“¹⁴

Der Schönheitsmythos scheint geradezu als politische Waffe gegen die gesellschaftlichen Erfolge von Frauen eingesetzt zu werden. Obwohl Frauen in den vergangenen Jahrzehnten an Macht dazugewonnen haben, läßt sich beobachten, daß ihr Selbstwertgefühl in bezug auf ihr Äußeres gesunken ist. Die gesellschaftlichen Errungenschaften von Frauen seien, wie Wolf feststellt, vielmehr von Selbsthaß, von der Fixierung auf das Aussehen, sowie von Angst vor dem Altern und dem Verlust an Kontrolle zersetzt.¹⁵

Aber, wie Wilke am eigenen Leib erfuhr, sind Frauen in einem Teufelskreis gefangen: wenn sie nicht dem Schönheitsideal entsprechen, werden sie als unfeminin betrachtet; sind sie aber schön, dann wird dies ihnen ebenfalls nachteilig ausgelegt. In der Photodokumentation „S.O.S. – Starification Object Series“ von 1974 (Abb. 1) zeigt Wilke, daß Schönheit sowohl Freude als auch Leid bedeutet. 35 Photographien dokumentieren Wilke, von der Gürtellinie aufwärts, in unterschiedlichen Kokettierposen in Glamour-Girl-Manier. Ihr Oberkörper ist nackt bis auf verschiedene, sowohl Weiblichkeit als auch Männlichkeit konnotierende Accessoires: eine



1 Hannah Wilke, „S.O.S. – Starification Object Series“, 1974, Schwarz-Weiß Photographien.
in: Thomas Kochheiser (Hrsg.): Hannah Wilke – A Retrospective, Columbia, University of Missouri Press, 1989, S. 43.

Schürze, Lockenwickler, ein Cowboyhut und Pistolen, oder Schlips und Hemd. Während Wilke die Posen der Glamor Girls parodiert, verraten die kleinen vaginalplastiken aus Kaugummi, die an ihrem Oberkörper wie Narben haften, den Opfercharakter von (schönen) Frauen. Kaugummi, das Wegwerfprodukt der Wegwerfgesellschaft, soll dabei auf den schonungslosen Umgang mit Frauen hinweisen:

„Ich habe Kaugummi gewählt, weil es die perfekte Metapher für die amerikanische Frau ist – kau sie durch, hol dir von ihr, was du brauchst, schmeiß sie raus und schieb ein neues Stück rein.“¹⁶

Außerdem erinnern diese „Narben“ an die afrikanische Sitte der Skarifizierung (bemerke das Wortspiel des Titels im Englischen: „scarification“ – „starification“), mit der sowohl der Körper verschönert, als auch der soziale Status von Frauen und Männern bezeichnet wird.¹⁷ Die vaginalplastiken kennzeichnen Wilkes Status als Frau. Sie weisen auf die Objektivierung von Frauen und ihre Stigmatisierung als „das Andere“ in einer patriarchalisch strukturierten Gesellschaft hin.¹⁸

Während sich afrikanische Frauen einiger Stämme dem Messer und ähnlichen Geräten aussetzen, um diese Körperdekoration zu erhalten, unterziehen sich Frauen der westlichen Welt anderen, nicht minder schmerzhaften Schönheitsprozeduren wie

übertriebenen Schlankeitskuren oder schönheitschirurgischen Eingriffen. Damit erinnern die Vagina-Narben auch an die Schmerzen, die Frauen ertragen, um den von dieser Gesellschaft geforderten Schönheitsstandards zu entsprechen.

Wilke brauchte sich Eingriffen solcherart nicht zu unterziehen, dennoch litt sie. Der Titel der Serie weist dabei nicht nur auf den internationalen Morse-Hilferuf hin, sondern mit dem Wortspiel „Starification“ (von „Star“) auch auf die Star-ähnliche Objektivierung besonders von schönen Frauen, welche innere Wunden verursacht:

„... sie [die Posen in „S.O.S.“] waren psychologische Posen, die mit mir als emotionale Wunden verbunden sind ... jene inneren Wunden, die wir in uns tragen, die uns wirklich schmerzen. ‘Schön sein’ zu müssen oder schön zu sein und als dumm zu gelten, ist für mich ein sehr interessantes Problem in dieser Gesellschaft.“¹⁹

Daß Schönheit mit Dummheit einhergeht, ist eine weit verbreitete Annahme.²⁰ Dieser Mythos scheint sich auch in feministischen Kreisen breitgemacht zu haben. Gerade diese Serie hat harsche Kritik von feministischer Seite herausgefordert. So nannte die Video-Künstlerin Ann-Sargent Wooster „S.O.S.“ ein „peep-show hoopla“ und urteilte in *Artforum*:

„Während sie mehr Aufsehen erregte als gerechtfertigt oder nötig war, mußte Hannah Wilke mit einer vulgär aufgemachten (d.h. offene Jeanshose, Lockenwickler etc.) Verwandlung ihres halbnackten Fleisches unglücklicherweise auf den Zug entblößter Pin-up Künstlerinnen aufspringen.“²¹

Die feministische Kunstkritikerin Lucy Lippard bezeichnete Wilke in einem Artikel über Body Art von Frauen als „glamor girl in her own right“ und schrieb:

„Wenn sie ihren Körper zur Schau stellt als Parodie der Rolle, die sie im wirklichen Leben spielt, wird [Wilke] immer noch für zu schön gehalten, als daß sie das Pin-up Image zerstören könnte. [...] Das Durcheinanderbringen ihrer Rollen als schöne Frau und Künstlerin, als Kokettiererin und Feministin, hat manchmal politisch zweideutige Äußerungen zur Folge gehabt.“²²

Während Lippard für Wilkes parodistische Posen in „S.O.S.“ offenbar wenig Sympathie aufbringen konnte, bewunderte sie ausdrücklich den Mut von Körper-Künstlerinnen wie Joan Jonas, deren Äußeres nicht gängigen Schönheitsstandards entspricht.²³

Wilke, die in dieser Kritik schlicht ein Vorurteil gegenüber schönen Frauen sah, antwortete darauf mit einem Plakat. Ein Photo aus der Serie „S.O.S.“, das Wilke in Kokettierpose mit offenem Hemd, Schlips und Vagina-Narben zeigt, trägt die provokative Aufschrift „Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism“ (1974-77). Wilke wollte damit auf die Gefahren eines verordneten, einengenden, anti-sexuellen Feminismus aufmerksam machen. In einem Leserinnenbrief, einer Antwort auf Woosters Kritik, schrieb sie:

„Ich halte nichts von einem faschistischen Feminismus. Ich wünschte, Frauen könnten lernen das, was sowohl schön als auch genial ist, zu respektieren.“²⁴

Auch die bekannte US-amerikanische Feministin Gloria Steinem stellte fest, daß es zu Beginn der Frauenbewegung nicht leicht war, eine gutaussehende Feministin zu sein.²⁵ Inzwischen ist das Tabu-Thema „Schönheit“ als politisches Frauenthema entdeckt und mehrfach in der feministischen Literatur aufgegriffen worden.²⁶ Feministinnen haben die Mechanismen eines enggefaßten Schönheitsbegriffs, wie er von Werbe-, Film- und Schönheitsindustrie propagiert wird, bloßgelegt. Dabei wurde bisher jedoch weniger Selbstkritik geübt. So werden schöne Frauen immer noch häu-

fig als Komplizinnen der Männerwelt wahrgenommen und Frauen, die sich Schönheitschirurgischen Eingriffen unterziehen, schlicht als patriarchatsgeschädigt abgetan.²⁷

Während es problematisch ist, besser aussehenden Körper-Künstlerinnen pauschal zu unterstellen, daß sie auf dem männlich dominierten Kunstmarkt Kapital aus ihrem Aussehen schlagen wollten²⁸, muß das Problem der Vereinnahmung von feministischer Body Art ernst genommen werden, auf das Lippard in ihrer Kritik an Wilke ebenfalls hinweist:

„Eine Frau, die ihr eigenes Gesicht und ihren eigenen Körper benutzt, hat das Recht damit zu machen, was sie will. Allerdings trennt eine abgrundtiefe Nuance („subtle abyss“) die Benutzung von Frauen durch Männer für deren sexuelle Erregung und Verwendung von Frauen durch Frauen, um diese Beleidigung bloßzulegen.“²⁹

Insbesondere Künstlerinnen, die ihren Körper in parodisierender Form einsetzen, befinden sich auf einer gefährlichen Gratwanderung. 1974 kündigte die Bildhauerin und Videokünstlerin Lynda Benglis eine ihrer Ausstellungen mit vier aufeinanderfolgenden Anzeigen an, die sie selbst in stereotypen Macho- und Pin-up-Posen zeigen. Die letzte dieser Anzeigen, die auf einer Doppelseite in *Artforum* abgedruckt war, zeigt Benglis' nackten, geölten Körper, ausgestattet mit einer Sonnenbrille und einem riesigen Latex-Dildo, der zwischen ihren Beinen hervorprotzt.

Benglis intendierte diese Inszenierung als Parodie auf das Bohémien-Image der Künstler der Westküste, als 'Verhöhnung des Pin-ups und des Machos schlechthin'.³⁰ Obwohl Benglis' Anzeige ebenso heftige Reaktionen ausgelöst hat wie Wilkes „S.O.S.“ und es, wie Lippard bemerkte, „immer noch Dinge gibt, die eine Frau nicht tun sollte“³¹, reichen Dildo bzw. Vaginalplastiken nicht aus, um das Bild der sich anbietenden Nackten zu sprengen, um den objektivierenden Blick wirklich zu stören. In beiden Fällen kann das Pin-up, wenn auch die Parodie eines solchen, relativ ungestört konsumiert und fetischisiert werden.

Der Anblick bloßer Nacktheit, der noch in den 1970er Jahren für Aufruhr sorgen konnte und den beiden Künstlerinnen den Vorwurf des Sensationalismus und der Vulgarität einbringen konnte, schockiert heute kaum mehr. Wie Peter von Ziegesar in seiner Kritik an Wilkes „nie wirklich beunruhigenden Bildern ihrer weichen, weißen Formen“ bemerkt, sind es Bilder von Körpern, die von Strahlenversengung, Chemikalien, Drogenmißbrauch, Folter, Krankheit, Hunger oder ärztlicher Falschbehandlung gezeichnet sind, die heutzutage schwer zu konfrontieren seien.³² Es sind die mißbrauchten, versehrten, entstellten und alternden Körper, die wirklich beunruhigen, denn sie weisen unübersehbar auf die Verletzlichkeit und Vergänglichkeit des Menschen hin.

Besonders alte, behinderte, kranke oder in irgendeiner Form vom jugendlichen Schönheitsideal abweichende *Frauen* repräsentieren eine unmittelbare Gefahr insbesondere für die männliche Integrität. So berichtete Matuschka, daß sie immer wieder und Hals über Kopf von ihren Liebhabern verlassen worden sei, wenn diese herausgefunden hätten, daß ihr eine Brust fehlte.³³ Während Brustkrebs, Haupttodesursache von Frauen zwischen 35 und 52 Jahren, inzwischen zum zentralen Thema der feministischen Gesundheitsdebatte der 1990er Jahre avanciert ist³⁴, sehen sich betroffene Frauen immer noch genötigt, ihr verändertes Aussehen zu verheimlichen. Das hängt sicherlich auch damit zusammen, daß die Brust als äußerlich sichtbares weibliches Geschlechtsmerkmal in unserer Gesellschaft extrem ideologiebeladen

ist. Wie Claudia Steinberg über die Abwesenheit von Matuschkas rechter Brust in der *Zeit* kommentierte, ist es

„... als lokalisiere sich in dieser Delle die kastrierte Weiblichkeit in ihren beiden klassischen Versionen von Erotik und Mütterlichkeit.“³⁵

Eine einbrüstige Frau, die das Bild der Amazone und die damit einhergehenden Ängste im Betrachter heraufbeschwört³⁶, impliziert jedoch nicht nur ein Attentat auf dominante Weiblichkeitsbilder, sondern greift auf einer tieferen Ebene das männliche Selbstverständnis an, das an ein kohärentes Frauenkörperbild gebunden ist. Männer gehen, wie Wendy Chapkis in *Beauty Secrets: Women and the Politics of Appearance* feststellt, traditionell anders mit der Angst vor Sterblichkeit um als Frauen. Während Frauen gelernt haben, sich ständig mit ihrem Körper zu befassen und geradezu besessen davon sind, ihn zu kontrollieren und gegen Alterserscheinungen zu verteidigen, versuchen Männer sich häufig als das Geistige zu identifizieren und den Bereich des Physikalischen auf Frauen zu projizieren.³⁷ Um nicht mit der eigenen Sterblichkeit konfrontiert zu werden, ist ein perfektioniertes, jugendliches weibliches Äußeres entscheidend für ihr psychisches Wohlbefinden.

Wie Wilkes Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre zeigen, birgt die Visualisierung „abweichender“ Körperlichkeit durch feministische Künstlerinnen ein außerordentlich subversives Moment. Für Wilke bedeutete, sich mit Schönheit zu befassen, gleichzeitig auch die körperlichen Veränderungen durch Krankheit und Altern, und, nicht zuletzt, die Unvermeidbarkeit des Todes zu konfrontieren. Zwischen 1978 und 1982, dem Todesjahr von ihrer Mutter Selma Butter, galt Wilkes künstlerisches Interesse fast ausschließlich ihrer krebserkrankten Mutter. In der Arbeit „In Memoriam: Selma Butter (Mommy)“ (1979-1983) hat Wilke in achtzehn Schwarz-Weiß-Photographien, die auf drei große Tafeln montiert sind, ihre bettlägerige, von Chemotherapie gezeichnete Mutter dokumentiert. Den Photographien sind abstrakte Formen, sowie Worte wie „Support“, „Foundation“ und „Comfort“ zugeordnet, die die Gefühle von Wilke zu ihrer Mutter ausdrücken. Formal erinnert dieses Triptychon an „S.O.S.“. Auf allen Photographien ist nur der Kopf und Oberkörper von Selma Butter sichtbar, unterschiedliche Kopfbedeckungen und Accessoires beschreiben ihr – tatsächliches – Lebensumfeld, und, wie Wilke in „S.O.S.“, flirtet Selma Butter mit der Kamera. In einem Bild winkt sie ihrer Tochter zu, in einem anderen entblößt sie ihre Schulter. Das Posieren für die Kamera erhält hier allerdings eine neue Bedeutung: Wilke erhofft sich, daß das Photographieren ihre Mutter retten könnte, da sie meinte, photographiert zu werden, spende Energie.³⁸

In einem schockierenden und zugleich anrührenden Doppelportrait, zwei Farbphotographien mit dem Titel „So Help Me Hannah Series: Portrait of the Artist with Her Mother“ von 1978-1981 (102 x 76 cm), stellt Wilke das Bild einer schönen, unversehrten jungen Frau direkt neben das der von Krankheit gezeichneten, alten Frau (Abb. 2). Von beiden Frauen sind Kopf und Oberkörper sichtbar. Make-up betont Wilkes ebenmäßige Gesichtszüge. Ihre Haut ist tadellos und rosig, ihr Haar ist offen. Sie wirft den Kopf zurück. Das Gesicht der Mutter ist leicht zur Seite geneigt, und, im Gegensatz zu Wilke, sieht sie die Betrachter und Betrachterinnen nicht an. Ihr kahler Kopf ist von einer Perücke verdeckt, die diese Auswirkung der Chemotherapie verbergen soll. Ihr Körper ist ausgemergelt und von den geröteten Wunden des zurückgekehrten Krebses und den Narben einer länger zurückliegenden Brustamputation gezeichnet. Während diese echten Wunden und Narben auf Selma Butters Oberkörper



2 Hannah Wilke, „So Help Me Hannah Series: Portrait of the Artist with Her Mother, Selma Butter“, 1978-1981, Farbphotographien. in: Thomas Kochheiser (Hrsg.): Hannah Wilke – A Retrospective, Columbia, University of Missouri Press, 1989, S. 134.

per ein natürliches Muster bilden, bedecken symbolische Narben, abstrakte, waffenähnliche Gegenstände, Wilkes Oberkörper. Diese „Waffen“ auf Wilkes Oberkörper stammen aus einer Sammlung von kleinen Gegenständen, die Wilke ursprünglich für ihren berühmten Liebhaber, Claes Oldenburg, gesammelt hatte. Wilkes „Narben“ weisen auf die *emotionalen* Wunden hin, die aus dem Verlust dieser Liebesbeziehung resultierten, denn Oldenburg hatte sich Mitte der 1970er Jahre von Wilke getrennt, worunter sie sehr litt.³⁹

Diese Art der Mimikry mit der Mutter findet sich auch in anderen Arbeiten aus diesem Zeitraum. Eine Photographie von 1984 zeigt Wilke mit bandagiertem linken Auge; der Vogel Chaya, Nachfolger eines kleinen Sperlingspapageis⁴⁰, der ihr kurz nach dem Tod ihrer Mutter zugeflogen war, sitzt auf ihrem Kopf. Wilke imitiert hier das Aussehen ihrer Mutter nach einer Kataraktoperation 1976, von der Wilke damals mehrere Skizzen angefertigt hatte.⁴¹ Über eine Gedenkausstellung 1984 schrieb Wilke:

„Ich habe eine Gedenkausstellung für meine Mutter gemacht [...] um mich zu trösten, um wieder mit ihr zu sein, um sie winken zu sehen, um sie essen zu sehen. Um ihre Wunden zu tragen, um meine eigenen zu heilen...“⁴²

In ihrem Diptychon von Mutter und Tochter nimmt Wilke das Motiv der Lebensalterdarstellungen auf, in denen die Entwicklung des einzelnen Menschen mit dem Jahreszeitenwechsel in der Natur, der Zeit nach der Blüte, der Reife und des Verwelkens, verglichen wird. Wie Ellen Spickernagel bemerkt, wurde dieser Darstellungstypus im späten 19. Jahrhundert weitgehend auf die Darstellung weiblicher Lebensalter begrenzt. Während Frauen weiterhin als Teil der Natur definiert worden seien, so Spickernagel, habe das Bild vom Einklang des Mannes mit der Natur im Zeitalter der Industrialisierung nicht mehr überzeugen können.⁴³ In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann dieses Modell, wie die Schönheits-, Werbe- und Filmindustrie deutlich machen, auch nicht mehr überzeugend auf Frauen übertragen werden. Im Zeitalter von Schönheitschirurgie und Gefäßtransplantationen gilt Altern als etwas,

das umgangen werden kann, wenn eine Frau nur Willens ist. Die reife und mehr noch die alte Frau sind zugunsten der jungen Frau von der herrschenden Bildfläche verbannt worden.

Wilke durchbricht die Ausschließlichkeit eines Frauenbildes, das an die Unversehrtheit des Frauenkörpers gebunden ist. Im Gegensatz zu „S.O.S.“ kann Wilkes Schönheit im Doppelportrait von Mutter und Tochter nicht ungestört konsumiert werden. Vielmehr ist die direkte Nebeneinanderstellung von Schönheit und Alter eine unnachgiebige Mahnung, daß Schönheit – und der menschliche Körper an sich – veränglich sind. Dem ausgesprochen statischen Frauenkörperbild der Werbe- und Schönheitsindustrien stellt Wilke ein Konzept des Frauenkörpers entgegen, das seine Veränderung im Laufe des Lebens integriert und wertschätzt.

Aber, Wilke revolutioniert das Motiv weiblicher Lebensalter. Wie Spickernagel feststellt, haben Künstler wie Leibl, Kalkreuth, Thoma oder Munch in ihren weiblichen Lebensalter-Darstellungen ihren von den Ideologien der damaligen Zeit gelenkten Blick auf Frauen verwirklicht. So ist Leibls Gemälde „Drei Frauen in der Kirche“ von 1878/82 von einem moralisierenden Element geprägt. Zwar plaziert Leibl die junge Frau im Vordergrund und aktiviert in der Art der Ausarbeitung ihres Kleides den Tastsinn des Betrachters. Er läutert den männlichen Blick jedoch, indem er ihn sodann über die reife, von Arbeit gezeichnete Frau zu der alten Frau in der Mitte leitet, deren Körper kaum in Erscheinung tritt, und ihn schließlich auf den Seiten der aufgeschlagenen Bibel in ihren Händen zur Ruhe kommen läßt.⁴⁴ In „Die drei Stadien der Frau“ von 1895 inszeniert Munch die drei Frauen zugestandenen sozialen Rollen des unschuldigen Mädchens, der Hure und der Nonne. Das sinnlich-erotische Moment tritt hier, in Gestalt der reifen Frau, in den Vordergrund und spiegelt die Auffassung seiner Zeit von der zerstörerischen sexuellen Kraft der Frau gegenüber dem leidenden, unterlegenen Mann wieder.⁴⁵

Während die Frauen in diesen Bildern nicht zueinander in Beziehung treten, sondern vielmehr die derzeitige Beziehung *zwischen den Geschlechtern* aus der Sicht des Mannes charakterisiert wird, steht in Wilkes Doppelportrait die enge Beziehung zwischen zwei Frauen unterschiedlicher Generationen und deren tatsächliche Körperlichkeit im Vordergrund. Zwar entsprechen die Körperhaltungen der beiden Frauen – die sich darbietende junge Frau und die sich abwendende alte Frau – den Auslegungen früherer Künstler. Wilke durchbricht jedoch den Kanon, indem sie nicht nur den sinnlichen Körper der jungen Frau, sondern auch den versehrten Körper ihrer Mutter entblößt. Damit hebt sie ihn in einen sexuell-erotischen Kontext, der in unserer Gesellschaft jungen, attraktiven Frauen vorbehalten ist.

Wilke inszeniert also die beiden Frauen ihrer Lebensalter-Darstellung als erotisches Paar.⁴⁶ Wie die lesbische Schriftstellerin Monique Wittig in ihrer Definition von Tochter bemerkt, sind Töchter die Liebhaberinnen ihrer Mütter und Mütter die Liebhaberinnen ihrer Töchter.⁴⁷ Daß Wilke eine sehr intime, liebevolle Beziehung zu ihrer Mutter hatte, bestätigen auch andere Bilder aus den letzten Lebensjahren Selma Butters, die die beiden Frauen tanzend in „Dancing in the Dark“ (1978) oder sich umarmend in „My Mother“ (1978-83) zeigen.

In der Erotisierung der Darstellung ihrer Mutter versucht Wilke gleichzeitig, die Starrheit der Kategorien „Schönheit“ und „Häßlichkeit“ aufzubrechen und die Domäne des Ausgegrenzten, „Häßlichen“ aufzuwerten. Darin unterscheiden sich ihre Bilder von den Arbeiten Cindy Shermans, die sich ebenfalls im Laufe der 1980er

Jahre zunehmend mit „abweichender“ Körperlichkeit befaßt hat.⁴⁸ Im Gegensatz zu Wilke, die die echten Wunden von Krankheit und Altern zeigt, greift Sherman jedoch bewußt auf künstliche Hilfen der Filmindustrie, falsche Körper- und Haarteile oder Visage-Effekte zurück.⁴⁹ Während Sherman ihre Frauen gleichzeitig zu komischen und unheimlichen Monstern stilisiert – zurechtgemacht als „Ms. Ugly“ für einen Häßlichkeitswettbewerb –, versucht Wilke, ihre Mutter mit Schönheit zu beleben, indem sie sie zum Star ihrer Kunst macht.

Auch in der Präsentation ihres eigenen Körpers schrak Wilke nicht davor zurück, physiologische Veränderungen, die Altern und Krankheit mit sich bringen, sichtbar zu machen. So beabsichtigte Wilke, ihre multimediale Performance „So Help Me Hannah“, die sie erstmals 1979 (mit 39 Jahren), und seitdem dreimal aufgeführt hat, bis 1990 weitere Male aufzuführen. Diese Performance beinhaltet u.a. Videofilme, in denen Wilke ihren nackten, sich in langsamen Gebärden bewegenden Körper von zwei Kameramännern filmen ließ. 1990 wollte Wilke dann alle aus diesen Performances resultierenden Videos gleichzeitig zeigen, um die Veränderungen ihres Körpers zu dokumentieren.⁵⁰

Am eindrucksvollsten in dieser Hinsicht sind jedoch die großformatigen (183 x 122 cm) Farbphotographien ihrer neuesten Serie mit dem Titel „Intra-Venus“, die in den letzten Jahren vor Wilkes Tod, von 1991 bis 1993, entstanden sind.⁵¹ 1987 war auch bei Wilke Krebs diagnostiziert worden, der zunächst Schultern, Hals und Unterleib angegriffen hatte. In „Intra-Venus“ dokumentiert die Künstlerin ihren vom Krebs befallenen Körper. Während sich ihr Aussehen inzwischen weit von dem Glamor-Girl Image entfernt hatte, das ihre früheren Arbeiten kennzeichnet, wiederholt sie in ihrer letzten Serie häufig Posen bzw. Motive aus früheren Arbeiten: so z.B. in der Schwarz-Weiß Photographie „His Forced Epistol (Joyce)“ (1978-1984) aus der „So Help Me Hannah Series“, in der Wilke mit verschmitzt zur Decke gerichtetem Blick, aufrecht und mit gespreizten Beinen über einer Toilette steht und uriniert. In einer Photographie aus „Intra-Venus“ sitzt Wilke mit müdem Blick und in sich zusammengesunken, kahlköpfig von der Chemotherapie und übergewichtig auf einer Bettpfanne in einem New Yorker Krankenhaus. Eine andere Arbeit aus „Intra-Venus“ erinnert an die Schwarz-Weiß Photographie „Stand Up“ von 1982, auf der Wilke in Embryoposition, mit einem Kissen zwischen Beine und Arme geklemmt, schläft. Anstelle eines Kissens klemmt nun ein großer Plüsch-Teddybär zwischen Wilkes Beinen.

Wilkes Körper ist allerdings mit großen weißen Pflastern beklebt, die die Stellen von Knochenmarkstransplantationen, eine weitere Maßnahme im Kampf gegen den Krebs, markieren.

Während Wilke in einigen Bildern ganz ihrer Krankheit und den außerordentlichen Schmerzen, die damit verbunden waren, zu erliegen scheint, versucht sie in anderen, über den nahenden Tod zu triumphieren: kahlköpfig und nackt, abgesehen von ein paar Frottee-Hausschuhen, richtet sie sich noch einmal auf in Pin-up Manier. Ihre Haltung und ihr Gesichtsausdruck verraten dabei eine innere Schönheit, die die peinigende Krankheit zu transformieren scheint. Auch hier evoziert Wilke frühere Arbeiten: so z.B. eines ihrer ersten Selbstportraits als Fünfzehnjährige, nur mit Pumps und Nerzstola bekleidet, oder Posen ihrer Performance „Hannah Wilke Super-T-Art“ von 1974, in der sie, ebenfalls nur mit hochhackigen Sandalen (ein Markenzeichen der Künstlerin) und einem Tuch bekleidet, typische Christus-Gesten inklusive seiner Kreuzigung imitiert hat.

3 Hannah Wilke: „Intra-Venus Series“, 1991-1993, Farbphotographie von Donald Goddard.

Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Ronald Feldman Fine Arts, New York.



Auf der hier abgebildeten Photographie sieht man Wilkes von der Chemotherapie gerötete Haut, wo sich der Krebs ausgebreitet hat. Ihr Körper wird von den Nadeln intravenöser Injektionen maltretiert (Abb. 3). Mit dem Titel dieser Serie spielt Wilke auf die ihre Krankheit begleitenden zahlreichen intravenösen Injektionen an und zieht gleichzeitig eine Verbindung zu ihrem früheren Werk: „Intra-Venus“ bedeutet „innerhalb der Venus“, der Venus nämlich, mit der sich Wilke bereits in Arbeiten wie „Venus Pareve“ beschäftigt hat. Die Venus steht in Wilkes Werk nicht nur für ideale Schönheit, sondern ist auch eine Metapher für Jedefrau, wie u.a. die Polaroid-Serie „Venus Envy“ von 1980 bestätigt, in der Wilke den Geburtsvorgang simuliert.

Aufgrund der formalen Anleihen bei früheren Arbeiten könnte „Intra-Venus“ als ganz persönliche Rückschau der Künstlerin auf ihre künstlerische Entwicklung gelesen werden. Posen weisen jedoch, wie bereits an „S.O.S.“ deutlich wurde, in Wilkes Werk auf innere Zustände hin. Auch in ihrer letzten Serie, so meine ich, gelingt es ihr, das Persönliche zu transformieren. Wilke kann hier für alle Frauen stehen, die sich mit Alter und Krankheit auseinandersetzen. Mit „Intra-Venus“ ermuntert uns Wilke auch, hinter die Fassade zu sehen und zu entdecken, was *innerhalb der Venus* vorgeht.

Für die Ankündigung der Ausstellung von „Intra-Venus“ in der New Yorker Ronald Feldman Galerie⁵² hatte sich Wilke ein Selbstbildnis gewünscht, das die Folgen ihrer Krankheit erkennen läßt.⁵³ Obwohl Feldman, der Wilke seit 1972 vertritt, früher gerne mit der attraktiven Künstlerin in aufreizenden Posen und spärlich bekleidet für deren Ausstellungen geworben hat, blieb Wilkes Wunsch unerfüllt. Stattdessen wurde ein Portrait gewählt, das Wilke mit geschlossenen Augen, verklärtem Gesichtsausdruck und einem himmelblauen Bettuch-Schleier zeigt, der madonnenartig um ihren kahlen Kopf geschlungen ist.

Ob die Wahl dieses „Marienbildnisses“ darauf zurückzuführen ist, daß der Anblick von Vergänglichkeit als beunruhigend empfunden wurde, ob sie rein markt-taktische Gründe hatte (das Bild einer alternden, kranken Frau wirkt weder publi-kumslockend noch verkaufsfördernd), ob die Galerie befürchtete, eine nackte Wilke würde im Helms-Zeitalter die Hürde des US-amerikanischen Postdienstes nicht pas-sieren können, oder ob all diese Gründe zusammentreffen, läßt sich hier nicht end-gültig sagen.⁵⁴ Auf jeden Fall wird mit dieser Wahl bestätigt, daß die Darstellung von Krankheit, Alter und Tod noch immer vorrangig in einem religiösen Kontext akzep-tiert wird, während ein sexuell-erotischer Kontext der Darstellung von Jugendlichkeit und Unversehrtheit vorbehalten ist.

Es ist kein Zufall, daß Wilke genau zum Zeitpunkt der Brustamputation ihrer Mutter im Jahr 1970 begann, ihren eigenen, nackten Körper in die Kunst einzubeziehen. Wilke, so schrieb Joanna Frueh,

„mußte sich der Präsenz ihres eigenen Körpers als lebendig und weiblich, als Ort auferlegter kultureller Bedeutungen sowie als Quelle neuer Bedeutungen versich-ern.“⁵⁵

Es ist jedoch, so meine ich, ebensowenig zufällig, daß es Wilke erst gelang, diese auferlegten Bedeutungen erfolgreich zu zersetzen, als sie den versehrten Körper ihrer Mutter und später ihren eigenen kranken Körper in ihr Werk einbezogen hat. Mit „Intra-Venus“ hat Wilke erneut eine gesellschaftliche Tabugrenze überschritten und uns ein schwer verdauliches Erbe hinterlassen.

– Farewell Hannah Wilke! –

Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz ist Hannah Wilke gewidmet. Er basiert z.T. auf einem mehrstündigen Telefongespräch, das ich am 15. Dezember 1992, wenige Wochen vor ihrem Tod, mit ihr durchgeführt habe.
- 2 *New York Times Magazine*, 15. August 1993.
- 3 Claudia Steinberg: „Das bin ich“, in: *Die Zeit*, Nr. 41, 8. Oktober 1993, S. 82.
- 4 Vgl. z.B. die Artikel von Cassandra Langer: *The Art of Healing: From the Pain and Devastation of Cancer, a Well-spring of Inspiration*, in: *Ms.*, Januar/Februar 1989, S. 132-133 und Zan Dubin: „Older Women Face 'Realities' of Aging“, in: *Los Angeles Times*, 7. Februar 1992, S. F 1, F 25.
- 5 Vgl. zu dieser Debatte Rozsika Parker/ Griselda Pollock: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York, 1981, S. 114-133 und Rosemary Bletterton

(Hrsg.): *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, London u.a. 1987.

- 6 Wilke zitiert nach: Thomas H. Kochheiser (Hrsg.): *Hannah Wilke – A Retrospective*, Columbia (Missouri) 1989, S. 52.
- 7 Dieser Ausdruck wurde von Susan Brownmiller in *Femininity* (1984) geprägt und beschreibt das Streben von Frauen, den gängigen Erotik-Standards zu entsprechen. Vgl. Joanna Frueh in Kochheiser, Hannah Wilke, 1989, S. 51.
- 8 Nicht Judy Chicago, wie häufig angenommen wird, sondern Hannah Wilke war Initiatorin einer affirmativen Bildsprache auf der Basis des weiblichen Geschlechtsteils, die in den 1970er Jahren von einigen Künstlerinnen zu einer universalen weiblichen Formensprache erhoben wurde. Vgl. Kochheiser, Hannah Wilke, 1989, S. 15 und Jones, Mar-

vin: „Hannah Wilke's Art, Politics, Religion and Feminism“, in: *The New York Common Good*, Mai 1985, S. 9.

- 9 „Pareve“ ist jiddisch und bezeichnet koschere Lebensmittel, die weder mit Fleisch- noch mit Milchprodukten hergestellt sind und deshalb eine gewisse Neutralität bzw. Universalität aufweisen.
- 10 Wilke zitiert nach: Kochheiser, Hannah Wilke, 1989, S. 52.
- 11 In diesem Titel ist ein Wortspiel enthalten: „I Object“ bedeutet sowohl „Ich-Gegenstand“ als auch „ich erhebe Einspruch“.
- 12 Wilke in „Artist Hannah Wilke talks with Ernst“, in: *Oasis de Neon*, Bd. 1, Nr. 3, 1978, S. 61.
- 13 Wilke in: *Ausstellungskatalog: American Women Artists*, Sao Paulo Museum, Juli 1980. Zitiert nach: *Ausstellungskatalog: Dazzling Phrases: Six Performance Artists*, Robert McKaskell (Hg.), Forest City, Ont., Forest City Gallery, 1985, S. 6. Diese und alle folgenden Übersetzungen stammen von mir.
- 14 Naomi Wolf: *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York 1991, S. 11.
- 15 Ebd., S. 10.
- 16 Wilke zitiert nach: Kochheiser, Hannah Wilke, 1989, S. 73.
- 17 Vgl. z.B. Robert Brain: *The Decorated Body*, New York 1979, S. 68-81. Wilke selbst weist auf die Verbindung von „S.O.S.“ zu afrikanischen Skarifizierungsriten hin in: „Artist Hannah Wilke talks with Ernst“, in: *Oasis de Neon*, Bd. 1, Nr. 1, 1978, S. 55.
- 18 Vgl. zu der Interpretation von „S.O.S.“ auch: Lowery Sims: „Body Politics: Hannah Wilke and Kaylynn Sullivan“, in: *Ausstellungskatalog: Art and Ideology*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, S. 47f, sowie Frueh in Kochheiser, Hannah Wilke, 1989, S. 51f.
- 19 Wilke in: Artist Hannah Wilke talks with Ernst, 1978, S. 55.
- 20 Vgl. Robin T. Lakoff/Raquel L. Scherr:

Face Value: The Politics of Beauty, Boston u.a. 1984, S. 35f.

- 21 Ann-Sargent Wooster: „Hannah Wilke“, in: *Artforum*, Bd. 14, Nr. 4, Dezember 1975, S. 73.
- 22 Lucy Lippard: *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, in: *Art in America*, Bd. 64, Nr. 3, Mai/Juni 1976, S. 75f.
- 23 Ebd.
- 24 Wilke in einem Leserinnenbrief „La Baigneuse, or Being Used“, in: *Soho Weekly News*, 11. November 1976, S. 3, 47.
- 25 Vgl. Sims, *Body Politics*, 1984, S. 47.
- 26 Vgl. z.B. Lakoff/Scherr, *Face Value*, 1984 und Wolf, *Beauty Myth*, 1991.
- 27 Vgl. zur Revision feministischer Vorurteile gegenüber Schönheitschirurgie die Aufsätze von Kathy Davis: „Remaking the She-Devil: A Critical Load at Feminist Approaches to Beauty“, in: *Hypatia – A Journal of Feminist Philosophy*, Bd. 6, Nr. 2, Sommer 1991, S. 21-43 und Kathryn Pauly Morgan: „Women and the Knife: Cosmetic Surgery and the Colonization of Women's Bodies“, in: *Hypatia – A Journal of Feminist Philosophy*, Bd. 6, Nr. 3, S. 25-53.
- 28 Vgl. auch die Kritik von Peter von Ziegesar, Hannah Wilke 1989, S. 49.
- 29 Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth*, 1976, S. 75.
- 30 Vgl. Lisa Tickner: „The Body Politics: Female Sexuality and Women Artists since 1970“, in: Rozsika Parker/Griselda Pollock (Hrsg.): *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, London/New York 1987, S. 273.
- 31 Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth*, 1976, S. 76.
- 32 Von Ziegesar, Hannah Wilke, 1989, S. 49.
- 33 Vgl. ebd.
- 34 Beispielsweise war die Mai/Juni 1993 Ausgabe von *Ms.*, der populärsten US-amerikanischen feministischen Zeitschrift, dem Thema Brustkrebs gewidmet. Vgl. auch Steinberg, *Das bin ich*, 1993, S. 82.
- 35 Steinberg, *Das bin ich*, 1993, S. 82.

- 36 Aufgrund einer irrtümlichen Auslegung, die den Namen „Amazone“ als „die Brustlose“ erklärt, wird angenommen, daß sich die Amazonen ihre rechte Brust abschnitten oder ausgebrannt hätten, um bei der Handhabung von Pfeil und Bogen nicht behindert zu sein. Vgl. Herbert Hunger: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 29.
- 37 Wendy Chapkis: *Beauty Secrets: Women and the Politics of Appearance*, Boston, Mass. 1986, S. 15f.
- 38 Vgl. Frueh in Kochheiser, Hannah Wilke, 1989, S. 79.
- 39 Vgl. Frueh in Kochheiser, Hannah Wilke, 1989, S. 57 und Langer, *The Art of Healing*, 1989, S. 132.
- 40 Der englische Begriff ist „lovebird“, denn es handelt sich um eine Vogelart, bei der die Paare unzertrennlich sind.
- 41 Photographie und Zeichnungen sind bei Kochheiser, Hannah Wilke, 1989, S. 80 und 81 abgebildet.
- 42 Wilke in: „Seura Chaya“, *New Observations*, 58, Juni 1988, S. 13.
- 43 Ellen Spickernagel: „Zur Beharrlichkeit von Frauenbildern: 'Weibliche Lebensalter' im späten 19. Jahrhundert“, in: Cordula Bischoff (Hrsg.): *Frauen, Kunst, Geschichte: Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, Gießen 1984, S. 125.
- 44 Ebd., S. 127.
- 45 Ebd., S. 132ff.
- 46 Vgl. Frueh, in Kochheiser, Hannah Wilke, 1989, S. 87.
- 47 Ebd.
- 48 Vgl. dazu meinen Artikel „Die Macht des Ekels: Zu einer neuen Topographie des Frauenkörpers“, in: *Kritische Berichte*, 21. Jg., Heft 1, 1993, S. 43-56.
- 49 Wilke selbst hat auf diesen Unterschied zwischen ihren und Shermans Arbeiten hingewiesen und Sherman vorgeworfen, Frauen bewußt häßlich zu machen. Gespräch mit der Autorin, New York, 15. Dezember 1992.
- 50 Vgl. *Dazzling Phrases*, 1985, S. 5.
- 51 Mein außerordentlicher Dank gilt der Ronald Feldman Galerie für die freundliche Unterstützung bei meinen Forschungen über Hannah Wilke und die Erlaubnis, Exemplare von „Intra-Venus“ schon vor der dort stattfindenden Ausstellung anzusehen.
- 52 Eine Ausstellung von Wilkes „Intra-Venus Series“ hat vom 8. Januar bis zum 19. Februar 1994 in der Ronald Feldman Galerie stattgefunden.
- 53 Wilke in einem Gespräch mit der Autorin, New York, 15. Dezember 1992.
- 54 Als Grund für die Wahl dieses „Marienbildnisses“ als Ausstellungsankündigung wurde in einem Gespräch mit einem Mitarbeiter der Ronald Feldman Galerie angegeben, daß es allen an der Auswahl Beteiligten am besten gefallen hätte. New York, 15. Dezember 1993.
- 55 Frueh zitiert nach: Kochheiser, Hannah Wilke, 1989, S. 44.