

Ausstellungsrezensionen

Anja Zimmermann

Auf der Suche nach dem Weiblichen (im) 20. Jahrhundert

Zur Ausstellung „Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine“ im Institute of Contemporary Art in Boston, USA, vom 30. Januar - 12. Mai 1996

Das Ziel des Projektes *Inside the Visible* war ein Blick auf künstlerische Produktionen des 20. Jahrhunderts aus weiblicher Perspektive: *in, of, and from the feminine*. Das Material, an dem sich dieser internationale und interhistorische Blick erproben sollte, waren Arbeiten von 37 Künstlerinnen aus den Jahren von 1919 bis 1995, die in vier Sektionen vorgestellt wurden. Die Einteilung orientierte sich jedoch nicht an der Chronologie der Werke, sondern fasste Verschiedenartiges unter eher vagen thematischen Überschriften zusammen. Dieser Verzicht auf Periodisierungen – als Mittel kuratorischer Meistererzählungen – verwies auf die Auseinandersetzung mit kunsthistorischen Mythen und deren musealer Vermittlung durch übliche Ausstellungspraxen. Catherine de Zegher, die als Gastkuratorin am Bostoner ICA *Inside the Visible* konzipierte, arrangierte in der ersten Sektion mit dem Titel *parts off/for* die Arbeiten von Hannah Höch, Claude Cahun, Louise Bourgeois, Carol Rama, Yayoi Kusama, Martha Rosler, Ana Mendieta, Carrie Mae Weems, Nadine Tasseel, Jana Sterbak und Ana Torf. *Parts off/for* sollte Assoziationen in zwei Richtungen wecken: einmal bezüglich der Rollen, die Frauen in verschiedenen Zusammenhängen übernehmen (sollen), zum anderen ging es um den Verweis auf Fragmentierungen von Repräsentationen des weiblichen Körpers, u.a. als von Künstlerinnen angewandte Strategie der Kritik an Ganzheitsphantasmen des Körpers/Subjekts.

Die thematische Weiträumigkeit der ersten Sektion war Voraussetzung, um die beachtliche Zahl unterschiedlicher Künstlerinnen in einer Sektion zu präsentieren. Höch, Cahun, Bourgeois und Rama dokumentierten mit ihren Arbeiten die kritische Beschäftigung mit der „imaginierten Intaktheit des Subjekts“.¹ In Zusammenhang mit *parts for* wurden die Arbeiten von Weems und Tasseel gebracht. *Parts for* verweist auf aktuelle Diskussionen zu *gender as performance*² und auf (nicht nur) filmwissenschaftliche Debatten um *Maskerade*.³ Die belgische Künstlerin Nadine Tasseel verfolgt eine in diesem Zusammenhang interessante Strategie. In ihren Schwarzweißfotografien inszeniert sie einen (ihren?) nackten Körper, das Gesicht verdeckt durch *Masken* aus der europäischen Kunstgeschichte, d.h. aus Bildern ausgeschnittene Frauenköpfe, die aber erst in der Bearbeitung des Fotos hinzukommen. Zunächst erinnert ihr Verfahren an die *History Portraits* Cindy Shermans – ebenfalls eine Referenz zum Thema *Maskerade*. Die Arbeiten Tasseels sind jedoch, im Gegensatz zu Shermans Fotografien, stärker mit der Reflexion unterschiedlicher Medien befasst. Die unbetitelten Arbeiten sind gewissermaßen *mehrlagig* und zitieren die Malerei nicht nur durch die Form ihrer Inszenierung, sondern fügen sie in die Fotografie ein.

Ein Verdienst der Ausstellung war es, neben der Präsentation verschiedener Künstlerinnen des feministischen (*postmodernen*) Kanons, auch eher unbekanntere Arbeiten zu präsentieren: also beispielsweise statt den Fotografien Shermans Arbeiten von Tasseel.

Diese Strategie wurde auch in der zweiten Sektion beibehalten, die unter dem Titel *The Blank in the Page* Arbeiten zeigte von Charlotte Salomon, Mira Schendel, Nancy Spero, Hanne Darboven, Susan Hiller, Lili Dujourie, Avis Newman und Bracha Lichtenberg Ettinger. Die Markierung einer Oberfläche oder der Akt der Markierung selbst, auf den der Titel der Sektion anspielt, ist nicht beschränkt auf Medien, die man klassischerweise mit Schreiben oder Zeichnen verbindet: in den Videos, die Dujourie Anfang der siebziger Jahre herstellte, markiert der Körper der Künstlerin durch seine Bewegung die Laken, auf denen er liegt. Der Körper der Künstlerin nimmt in der Serie *Hommage à zwei* Positionen ein: er ist sowohl *Modell* – während die Kamera in einer einzigen langen Einstellung seine Bewegungen auf einem Bett/auf dem Boden verfolgt – als auch *Kamera*, wenn die Künstlerin aufsteht und die Filmkamera bedient.

Die Arbeit der 1942 in Birkenau ermordeten Charlotte Salomon (*Leben?oder Theater? Ein Singspiel*) vereint Text und Bild gleichberechtigt. Die 784 Blätter, von denen 98 gezeigt wurden, bestehen aus figürlichen Darstellungen, Textfragmenten und Musical-Zitaten. In ihrer Arbeit vermischen sich persönliche und politische Geschichte und zugleich auch die Grenzen, die zwischen Gattungen wie Autobiographie, Kunst, Geschichte bestehen.

In Anlehnung an ein Buch⁴ der ebenfalls in dieser Sektion vertretenen Cecilia Vicuna wurde die Überschrift der dritten Sektion formuliert: *The Weaving of Water and Words*. Hier fanden außerdem die Arbeiten von Emily Carr, Maria Elenea Viera da Silva, Agnes Martin, Gego, Theresa Hak Kyung Cha, Mona Hatoum, Lynn Silverman, Ellen Gallagher und Nathalie Hervieux Platz. De Zegher wollte mit den hier versammelten Arbeiten verschiedene Implikationen von Räumlichkeit ausloten. Am Beispiel der (Landschafts-)Fotografien Lynn Silvermans, die den Blick der BetrachterInnen ge-

wissermaßen deterritorialisieren, indem sie klassische Wahrnehmungsgewohnheiten (vorne/hinten, Horizont/Hintergrund etc.) unterlaufen, koppelte de Zegher diesen „nomadischen Raum“⁵ mit *Weiblichkeit*. Die Begriffe *weiblich/ Weiblichkeit* sind jedoch – auch im Hinblick auf die gesamte Ausstellungskonzeption – erklärungsbedürftig. Inwiefern besteht überhaupt die Notwendigkeit, bestimmte künstlerische Praxen als *weiblich* zu bezeichnen? Und darüberhinaus: Sind diese dann exklusiver Besitz von Künstlerinnen oder besteht nicht im Gegenteil die Gefahr, daß diese Ineinsetzung einer künstlerischen Strategie mit *Weiblichkeit* gerade den Ausschluß von Künstlerinnen aus „der“ Kunst befördert oder ermöglicht? Denn de Zegher redet nicht von – historisch spezifischen – Künstlerinnen, die sich bestimmter Verfahren bedienen, sondern kennzeichnet die *Verfahren selbst* als weibliche.

Der vierte Teil der Ausstellung, *Enjambment: La donna e mobile*, zeigte Arbeiten von Katarzyna Kobro, Sophie Taeuber-Arp, Lygia Clark, Eva Hesse, Francesca Woodman, Anna Maria Maiolino, Ann Veronica Jannsens und Joelle Tuerlinckx. Woodmans Arbeiten thematisieren An- und Abwesenheit des Körpers und zeigen ihn als Flüchtigen, wenn sich seine Texturen mit denen des Hintergrundes oder Vordergrundes vermischen. Die räumliche Konfrontation dieser Arbeiten mit einer Installation Jannsens machte deutlich, inwieweit diese ebenfalls An- und Abwesenheit, Innen-Raum und Außen-Raum thematisiert. Jannsens unbetitelt Arbeit bestand aus Aluminium umwickelten Ziegelsteinen, die in Form eines quadratischen Raumes bis zu einer Höhe von etwa zwei Metern lose aufeinandergelegt waren. Ausgesparte *Fensteröffnungen* und eine *Tür* ließen sich sowohl mit Gedanken von Abbruch/Zerstörung als auch Aufbau verbinden.

Für die Herstellung auch unerwarteter Bezüge zwischen den verschiedenen Arbeiten innerhalb einer Sektion, aber auch zwischen den Sektionen selbst, gab die Ausstellung reichlich Gelegenheit. Damit erfüllte sich der von de Zegher im Vorwort geäußerte Wunsch, mit der Ausstellung keine Antworten liefern zu wollen, sondern stattdessen verschiedene Perspektiven zu präsentieren und Diskussionen ohne die Einschränkung durch einen wie auch immer beschaffenen Kanon zu ermöglichen.⁶

Methodisch prekär bleibt jedoch, wie bereits oben angedeutet, der Rekurs auf *Weiblichkeit* als Auswahlkriterium und thematischer Bezugspunkt der Arbeiten.

Ich möchte dies im folgenden anhand der in diesem Zusammenhang relevanten Textstellen des Kataloges erläutern. De Zegher selbst deutet das Paradox an, einerseits „binäre Strukturen“ auflösen zu wollen, andererseits die Werkauswahl an eben diesem System auszurichten. Das zentrale Problem scheint, daß die an einem nicht-hinterfragten Identitätsbegriff orientierte Ausstellung die untersuchte künstlerische Praxis allein als Reflexion dieser einzigen, vereinheitlichenden „Identität“ liest.⁷ De Zegher möchte zwar vermeiden, „forgotten art pioneers“⁸ der Dunkelheit patriarchaler Geschichte zu entreißen; dennoch beruft sie sich implizit auf Versuche seit den 70er Jahren, Künstlerinnen-Geschichte zu schreiben, indem sie die Rolle von Künstlerinnen als „active agents of culture“⁹ deutlich machen möchte. Der Verzicht auf zeitliche Linearität in der Präsentation der Ausstellung, der anzeigt, daß es nicht um die Konstruktion teleologischer Entwicklungen innerhalb einer Künstlerinnen-Geschichte geht, wird im Katalogtext sabotiert. Dort ist auf einmal die Rede von „enunciations of *our* feminist precedes-

sors“¹⁰ (Hervorh. AZ), also den Artikulationen „unserer feministischen Vorgängerinnen“.

Der Verweis de Zeghers auf Judith Butler¹¹ kann daher in diesem Zusammenhang nur als rhetorische Strategie verstanden werden. Durch ihre Forderung zu prüfen, inwieweit die Kategorie *Frauen* durch eben die Strukturen produziert wird, auf die mit feministischen Zielen zurückgegriffen wird, stellt sie letztlich ein Projekt wie *Inside the Visible* in Frage. Denn dort findet sich die Kategorie *feminine* bzw. *femininity* permanent verwendet, ohne daß mit der von Butler eingeforderten Dekonstruktion der scheinbaren Gegebenheit dieser Begriffe im Konzept der Ausstellung tatsächlich begonnen würde.

Inside the Visible zeigt daher auch, wie schwer es ist, Mythen, die Ausstellungskonzeptionen leiten, zu kritisieren. Zwar wurde einerseits die *Meistererzählung Ausstellung* gestört, indem beispielsweise Künstlerinnen nebeneinander gestellt wurden, ohne nach *Einflüssen* oder *Entwicklungen* zu fragen. Andererseits diente ein unreflektierter Begriff von *Weiblichkeit* als Referenz, der trotz *Dekonstruktion* in Anspruch genommen wurde. Und obwohl die Infragestellung traditioneller Identitätskonzepte als wichtiges Verdienst der beteiligten Künstlerinnen und als Leitmotiv der Ausstellung auftrat, wurde der Identitätsbegriff *Weiblichkeit* in diese Infragestellung offensichtlich nicht miteinbezogen.

- 1 Vgl. dazu innerhalb der deutschsprachigen, im Katalog leider nicht genannten, Diskussion: Sigrid Schade: Der Mythos des „Ganzen Körpers“: Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: *Frauen Bilder Männer Mythen*. Hrsg. v. Ilsebill Barta u.a. Berlin 1987, S. 239-260, hier: S. 250.
- 2 Peter Osborne: *Gender as Performance: Interview with Judith Butler*. In: *Radical Philosophy*, Nr. 67, London 1994, S. 32-39. Osborne nimmt besonders Bezug auf den Begriff Performativität und seine Verwendung vor allem in: Judith Butler: *Bodies that Matter*. London, New York 1993.
- 3 Z.B. bei Mary Ann Doane: *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*. New York, 1993. Bes. S. 20-32. Diskutiert bei: Susanne Lummerding: „Weibliche“ Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes. Wien, 1994. S. 36-38. Zur Situierung von Shermans Arbeiten als Auseinandersetzung mit der Authentizität des Körpers als Mascheraide vgl.: Marie-Luise Angerer: Zwischen Ekstase und Melancholie: Der Körper in

der neueren feministischen Diskussion. In: *L'Homme*, 5. Jg., Heft 1, 1994. S. 28-44. Hier: S. 28.

- 4 Cecilia Vicuna: *Unravelling Words and the Waving of Water*. Minnesota, 1992.
- 5 M. Catherine de Zegher: Introduction: *Inside the Visible*. In: Dies. (Hg.): *Inside the Visible: An elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine*. Cambridge, Mass./London 1996. S. 31.
- 6 De Zegher (wie Anm. 5), S. 36.
- 7 Power, Pleasure, Pain: *Contemporary Women Artists and the Female Body*, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums Gallery Series, Number 9, 1994. S. 2.
- 8 De Zegher (wie Anm. 5), S. 37. Zur Problematik einer Künstlerinnen-Geschichte: Sigrid Schade/Silke Wenk: *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*. In: *Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. v. Hadumod Bußmann/Reinate Hof. Stuttgart 1995. S. 340-407.
- 9 De Zegher (wie Anm. 5), S. 37.
- 10 De Zegher (wie Anm. 5), S. 27.
- 11 Judith Butler 1993 (wie Anm. 2).