

Annette Tietenberg

Die Ausstellung »Leiblicher Logos«

Staatsgalerie Stuttgart (18.2.-9.4.1995), Altes Museum Berlin (1.6.-30.7.1995) und anschließend in Helsinki, Oslo, Göteborg, Turin sowie Lausanne

Feuerrotes Haar umspielt ihre Schultern und fällt in weichen Locken über ihren nackten Rücken. Die Haut ist perlweiß, die Taille schmal, der Po wohlgerundet. Ihre Füße, Fesseln und Waden sind von der gleichen dickflüssigen grasgrünen Farbe bedeckt, die sich hinter ihrem Rücken wie ein See ausbreitet. Mit einem breiten Pinsel verleiht die unbekannte Schöne der weißen Wand, vor der sie kniet, einen grünen Anstrich. Die Farbe tropft auf den erhobenen Arm, kleckst auf Wand und Boden.

Hier stellt eine unbekleidete Frau ihre attraktive Rückseite zur Schau. Ihr Gesicht bleibt währenddessen im Verborgenen. Fotografien wie diese sind in der Produktwerbung nur allzu geläufig. Diesmal soll jedoch weder eine Fußbodenheizung noch eine Fassadenfarbe mit Hilfe erotischer Signale und sexueller Stimuli an den Mann gebracht werden. Denn das Motiv zielt Katalog und Plakat der Ausstellung »Leiblicher Logos«. Ausdrücklich widmet sich die Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa)¹, die Arbeiten von vierzehn in Deutschland lebenden Künstlerinnen² versammelt, der Kunst und dem Weiblichen.

Einer Legende zur Folge, die auf Plinius den Älteren zurückgeht, sind die ersten Malversuche einer verliebten Frau zu verdanken: Die Tochter des sikyonischen Töpfers Butades zeichnet bei Kerzenlicht die Umriss ihres scheidenden Geliebten nach; anschließend modellierte Butades, den Schattenriß vor Augen, eine entsprechende Tonform. Im Jahre 1832 stellte Eduard Daege das Thema »Die Erfindung der Malerei« in neoklassizistischer Manier dar. Auf eben jenes Bild reagierte die 1952 in Schwerte geborene Rosemarie Trockel³ mit dem zuvor beschriebenen Plakat- und Umschlagentwurf: Demonstrativ entkleidet sie die Künstlerin – von der Legende. Auf diese Weise entbindet sie die Frau davon, lediglich den Schatten eines Mannes zu fixieren. Die derart befreite Malerin läßt nun der Farbe freien Lauf. Aber

trägt sie dabei nicht nur ihre Kunst, sondern auch ihre Haut zu Markte? Schlüpfte sie nicht ein weiteres Mal in die Rolle des begehrenswerten Aktmodells? Wirkt die künstlerische Selbstinszenierung der Malerin hier nicht, als stamme sie aus dem Repertoire weiblicher Verführungskünste? Es ist durchaus möglich, daß Rosemarie Trockel den voyeuristischen männlichen Blick entlarven oder der Künstlerin Körperbewußtheit und Selbstbestimmung attestieren wollte. Die von ihr gewählte fotografische Perspektive, die die nackte Malerin zum Lustobjekt degradiert, kommt jedoch patriarchalen Sehgewohnheiten überaus entgegen.

Den Vorwurf, zur Zementierung absichtsvoll konstruierter Gender-Normen beizutragen, muß sich ebenso Gudrun Inboden gefallen lassen, die für die Konzeption der Ausstellung verantwortlich ist. Wie Rosemarie Trockel, so thematisiert auch Inboden die Befreiung der Frau und die Befreiung der Kunst. Die Kuratorin stellt die These auf, beide Emanzipationsbestrebungen seien von Anfang an patriarchal strukturiert gewesen. Eine Analyse der feststellbaren Identifikations- und Abgrenzungsmuster sowie der Modelle von Verweigerung oder Vereinnahmung läßt Inboden allerdings ebenso vermissen wie eine Benennung von Strategien, mit deren Hilfe patriarchal bzw. institutionell geprägte künstlerische Präsentationsformen und die daraus resultierenden Seherwartungen umgangen werden könnten. Statt dessen greift sie, um theoretische Fundierung ihres Katalogtextes bemüht, noch einmal in die staubige Kiste der Postmoderne. So stellt sie der Ausstellung Jean-François Lyotards Ausspruch »Aber die Künstler sind weiblich« voran und zitiert pflichtbewußt männliche Autoritäten wie Baudrillard, Deleuze, Heidegger oder Nietzsche. Obwohl es ihr erklärtes Ziel ist, unter Zuhilfenahme des von Maurice Merleau-Ponty geprägten Begriffes »leiblicher Logos«⁴ das Weibliche und die Kunst auf einen Nenner zu bringen – »es schießen nun hier die beiden im Rationalismus sorgfältig auseinandergehaltenen und hierarchisch-linear aufeinander bezogenen Pole des Logos und des Sinnlichen zusammen«⁵ – bleibt ihr Text einem Dualismus von Körper und Geist verhaftet, den aktuelle Diskurse wie der des Radikalen Konstruktivismus längst überwunden haben. Zwar meint Inboden, das Weibliche hätte als ästhetische Kategorie vollkommen ungeschlechtlich zu sein, doch gesteht sie zugleich ein, bei der Verwendung des Begriffes das soziologische Thema »Frau« nicht vollends ausklammern zu können. Somit reproduziert Inboden nicht nur die altbekannten geschlechtsspezifischen Rollenzuweisungen, Biologismen und Geschichtsbilder, sie weitet die binären Oppositionen darüber hinaus auch noch auf den Bereich der Kunst aus. Als sinnlich, körperhaft, vorsprachlich, intuitiv, unbewußt, fließend, strömend, horizontal, ungeformt, vieldeutig, visionär, ekstatisch, ja natürlich werden sowohl die Kunst als auch das Weibliche beschrieben. Dem männlichen Prinzip werden hingegen Adjektive wie asketisch und rational zugeordnet. »Erkenntnis im eigentlichen Sinne zu sein, kann die ästhetische (weibliche) Sphäre im Unterschied zur intelligiblen (männlichen) auch weiterhin nicht beanspruchen. Das Ästhetische bleibt in den Bereich des Körpers verwiesen, unfähig, die Physis zu transzendieren, und gilt aus der Sicht des metaphysischen Denkens als befangen, minderwertig, ja trügerisch«⁶, versichert die Kuratorin.

Ist Leiblichkeit also mit Weiblichkeit, Weiblichkeit aber wiederum mit Kunst identisch? Ausstellungen wie »Post Human«, die documenta IX oder die letzten Whitney Biennials scheinen dies zu bestätigen: Zentrale Themen waren stets das Verhältnis von Wahrnehmung und Körper, die Grenzen gesellschaftlich akzeptier-

ter Sinnlichkeit, die sogenannten großen Gefühle sowie die Zurückgewinnung des Leidens. Offenbar ist Gudrun Inboden aber entgangen, daß sich hier die »intelligible«, männliche Sphäre aus strategischen Gründen bereits der »Weiblichkeit« bemächtigt hat: Die Körpermetaphorik ist längst zur männlichen Domäne geworden. Die Präferenzen und Aktivitäten von einflußreichen Museumsdirektoren, Ausstellungsmachern und Kritikern, die zum Erfolg von Künstlern wie Bruce Nauman, Mike Kelley, Robert Gober und Charles Ray maßgeblich beigetragen haben, beweisen es.

Doch damit nicht genug. Inbodens Katalogbeitrag gipfelt schließlich in der Behauptung, das *Schweigen* sei, da es dem Sinnlichen seine Sprache verleihe, die einzige Möglichkeit der »Emanzipation vom männlichen Diskurs«. ⁷ Infolgedessen verordnet sie das Schweigen nicht nur den Frauen, sondern auch der Kunst: »Würde die Kunst ihr Schweigen brechen und anfangen zu reden, »mitzureden«, hätten wir augenblicklich keine Kunst mehr.« ⁸ Hier offenbart die Autorin nicht nur ihre Unkenntnis der Gender-Debatte, sondern auch zugleich ihren unerschütterlichen Glauben an die Notwendigkeit einer autonomen Kunst. Die Frage, ob die Einbindung von Kunst in einen gesellschaftlichen Kontext nicht zugleich zur Rückgewinnung ihrer Wirksamkeit beitragen könne, scheint Gudrun Inboden sich nie gestellt zu haben.

Zum Glück haben sich weder die an der Ausstellung beteiligten Künstlerinnen, noch Gudrun Inboden selbst an die Aufforderung zu schweigen gehalten. ⁹ Den Künstlerinnen ist es mit Bravour gelungen, der Nische der selbstverwalteten Ausgrenzung zu entkommen, indem sie sich in kunsttheoretische Debatten einmischen, mit geschärftem Verstand ihre jeweilige Position innerhalb des Kunstbetriebs analysieren, an die bisherigen Auseinandersetzungen um den Körper in der Kunst anknüpfen und – bis auf Rebecca Horn, die mit einer anbiedernden Illustration des Werks Franz Kafkas vertreten ist – überzeugende formale Lösungen vorweisen. Bemerkenswert ist zudem die Themenvielfalt. In Ute Weiss-Leders Kurbelkino wirken »Die großen Gesten« hilflos, fast lächerlich. Marionettenhaft schnellen die Arme der brutalen Diktatoren des 20. Jahrhunderts nach oben und sinken nieder. Doch die Parodie von Demagogie bleibt auf die tatkräftige Unterstützung der Zuschauer angewiesen: Jemand muß die Handkurbel des knarrenden Guckkastens bedienen, damit sich das Rad der fotografisch dokumentierten Geschichte weiterdrehen kann. Die in Berlin lebende chinesische Künstlerin Qin Yufen befestigte dünnes weißes Reispapier, das kleine Lautsprecher umschließt, mit hölzernen Wäscheklammern an einer Vielzahl von Wäscheständern. Kombiniert mit den Klängen der Pekingoper erinnert die eindrucksvolle Installation »Yu Tang Chun« (Frühling in der Jadehalle) ebenso an die im Namen einer Kulturrevolution ausgeübten Gewaltakte wie an den Standardberuf im Ausland lebender Chinesinnen: den der Wäscherin und Plätterin. Wiebke Siem befreit sich hingegen von wehrhaften Körperpanzern, indem sie Schürze, Pullover, Hose und Kleid, allesamt aus Schaumstoff gefertigt, an den Nagel hängt. Ein Betriebssystem Küche stellt Katharina Karrenberg mit ihrem Bild »Nr. 32« aus dem Jahr 1990 vor. Schematisch offenbaren sich hier die unvermeidlichen Wege vom Kühlschrank zur Spüle, vom Tisch zum Herd. ¹⁰ Asta Gröting, die in der Ausstellung mit einem »Affentanz« aus kreisförmig angeordneten, schwarzen Lederjacken vertreten ist, wiederholt in ihrem 1993 fertiggestellten Film »Innere Stimme« schließlich eine Grundregel des Feminismus, die offenbar in Vergessenheit zu geraten droht: »Geh nicht zurück in die Sprachlosigkeit.«

Wie eine Sprache aussehen könnte, die nicht in die Falle tappt, erneut das Schema von Identitätsfindung und Andersheit zu reproduzieren, hat Eva Meyer angedeutet: »Doch wie soll man erzählen, daß man im Begriff ist, etwas zu tun, das man nicht immer gemacht hat, von dem man also nicht erzählen kann, wie sehr man sich daran erinnert. Und doch erzählt, wie man im Begriff ist, sich von sich selbst abzusetzen und auf etwas anderes zu setzen. Darauf, daß man nicht nur eine Geschichte hinter sich hat, sondern auch noch eine vor sich hat.«¹¹

Anmerkungen:

- 1 Verantwortlich für diese Ausstellung zeichnen dort René Block und Erna Haist.
- 2 Das fragwürdige Kriterium der Nationalität liegt in der Funktion des in Stuttgart ansässigen Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa) begründet, das im Auftrag des Auswärtigen Amtes »deutsche Kunst« im Ausland zu präsentieren hat. Alle Kunstwerke, die das ifa weltweit auf Tournee schickt, werden zuvor mit Mitteln des Bundes angekauft.
- 3 Darüber hinaus ist Rosemarie Trockel in der Ausstellung mit ihrer Malmaschine aus dem Jahr 1991, vier Siebdrucken, die eine von Mottenlöchern durchsetzte Wollstruktur zeigen, einer zweiteiligen Ofenwandskulptur aus dem Jahr 1992 sowie mehreren Gouachen vertreten.
- 4 Bezeichnend für Inbodens Fixierung auf binäre Oppositionen ist auch, das sie diesen Begriff der Formulierung »free floating artifice« vorzieht. Eine derartige Konstruktion von Weiblichkeit, die sowohl weiblichen als auch männlichen Körpern zurechenbar wäre, schlug Luce Irigaray bereits vor mehr als zwanzig Jahren vor.
- 5 Gudrun Inboden: Leiblicher Logos. Die Kunst und das Weibliche: Paradigmen eines postmodernen Denkens; in: Leiblicher Logos, hrsgg. v. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1995, S. 19. Der Katalog kostet 38 Mark.
- 6 Inboden, siehe Anm. 5, S. 17.
- 7 Inboden, siehe Anm. 5, S. 27.
- 8 Inboden, siehe Anm. 5, S. 27.
- 9 Sprachlose Rührung breitete sich hingegen bei der taz-Rezensentin Gabriele Hoffmann aus: »Was es in den beiden Ausstellungsräumen zu sehen gibt, hat so viel sinnliche und körperliche Präsenz, daß jeder Versuch, die Exponate auf einen sprachlichen Nenner zu bringen, scheitert.« Gabriele Hoffmann: »Von allen Umhüllungen befreit«, in: die tageszeitung vom 21. März 1995.
- 10 Des weiteren sind in der Ausstellung Arbeiten von Dagmar Demming, Elke Denda, Maria Eichhorn, Katharina Fritsch, Isa Genzken, Karin Sander und Pia Stadtbäumer zu sehen.
- 11 Eva Meyer: Das Persönliche ist politisch; in: Eva Meyer: Tischgesellschaft, Basel/Frankfurt/Main 1995, S. 27.