

Zeitschrift: Emanzipation : feministische Zeitschrift für kritische Frauen
Herausgeber: Emanzipation
Band: 20 (1994)
Heft: 10

Artikel: Blick-Wechsel : vom Umgang mit dem Bild der Frauen in der Kunst -
aber was geschieht, wenn sie selbst sich ins Bild setzt?
Autor: Pantellini, Claudia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-361729>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Blick-Wechsel

VON CLAUDIA PANTELLINI

Vom Umgang mit dem Bild der Frau in der Kunst –
aber was geschieht, wenn sie selbst sich ins Bild setzt?

Ein Blick auf die abendländische Kunstproduktion der letzten Jahrhunderte genügt, um festzustellen: Die Frau ist das Thema der Kunst schlechthin. Das weibliche Modell wurde je nach Zeitgeschmack zur holden Grazie stilisiert oder als lüsterene Sirene dämonisiert. Als treue Gefährtin entband die Frau den Künstlergatten aller profanen Verpflichtungen und ward ihm nebst Haushälterin auch inspirierende Muse. Als Kunstmäzenin hat sie die brotlose Existenz eines manchen Malergenies gesichert und bedeutende Sammlungen zusammengetragen. Das ist die eine Seite der Medaille. Die andere glänzte durch Abwesenheit: Als tätige und anerkannte Künstlerinnen waren Frauen in der Kunstgeschichte bis weit in unseres Jahrhundert hinein kein Thema. Erst in den siebziger Jahren wurde die Frage nach dem Ort der Kunstproduktion von Frauen im theoretischen Diskurs erörtert und als Leer-Stelle in Texten und Objekten dokumentiert. EMI-Mitarbeiterin Claudia Pantellini hat diese Frage wiederaufgenommen und auf die Positionen von Künstlerinnen der neunziger Jahre hin untersucht. Aus dieser Beschäftigung ist nicht nur der folgende Text, sondern, in Zusammenarbeit mit drei weiteren Kunstwissenschaftsstudentinnen, auch eine Führung durch die aktuellen Ausstellungen des Basler Museums für Gegenwartskunst entstanden.

Vor rund zwei Jahren untersuchte eine Arbeitsgruppe von Kunstwissenschaftsstudentinnen eine Auswahl von bildlichen Darstellungen nackter Frauen aus der Sammlung des Basler Kunstmuseums (vgl. EMI 1/93). Der Rundgang mit dem Titel «nAckt» führte zu verschiedenen Aktbildern aus verschiedenen Epochen, die aber – wen wundert's – bis auf eine Ausnahme allesamt von Männern gemalt wurden. Die Akte verschiedenster Stilrichtungen glichen sich in der Darstellung aufreizender Nacktheit wie auch dem ihnen eingeschriebenen voyeuristischen Blick, der

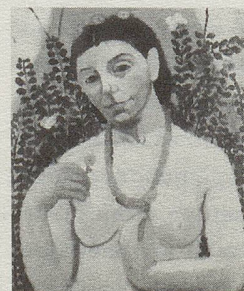
den Frauen bis in intimste Räumlichkeiten folgt. So einseitig die Wahrnehmung ist, so eindimensional erscheint auch das Abgebildete: Die Polarisierung von Weiblichkeit in die Ursünderin Eva und die Jungfrau Maria spiegelt sich in verschiedenen Nuancen wieder. Der unverhüllten und sexuell freizügigen Frau haftet immer der Ruch des Lasters an, im Gegensatz zur züchtigen Gattin, die stets sittsam bekleidet auftritt. Der Fülle von dargestellten (nackten) Frauen steht, nicht nur in der Sammlung des Baslers Kunstmuseums, eine äusserst bescheidene Anzahl von ausgestellten Künstlerinnen entgegen. Ein einziger weiblicher Halbakt einer Künstlerin liess sich im Sammlungsbestand finden: Paula Modersohn-Becker. Nacktheit ist bei Modersohn-Becker weniger ein erotisches Moment als vielmehr der Ausdruck des primären Zustandes des Menschen. Bar jeglicher

Hülle, vor sich selbst und der Betrachterin bis auf die Haut blossgelegt, nähert sich die Malerin in einem Akt der Selbstbefragung schrittweise ihrer Persönlichkeit. Zum ersten Mal verschmilzt hier der nackte Frauenkörper mit einem weiblichen Individuum, wird er zum Ort einer persönlichen Identität.

Bilder aus dem Innern der Körper

Paula Modersohn-Becker ist in jeder Beziehung eine Ausnahmerscheinung. Als Frau, die sich den gesellschaftlichen Zwängen ihrer Zeit nicht unterwarf und ihre Leidenschaft, die Malerei, zum Beruf machte. Und als Künstlerin, die den eigenen Körper in den Schaffensprozess miteinbezieht und ihn von innen nach aussen ertastet, war sie gar eine Pionierin.

Im Zuge der Emanzipationsbewegung der 60er und 70er Jahre eroberten sich Künstlerinnen den weiblichen Körper zurück und luden ihn mit neuer Bedeutung auf. Die Frau als Objekt der Kunst war ihnen Kritik und Ansatzpunkt zugleich. Im «ersten feministischen Kino», dem «Tapp- und Tastkino» aus dem Jahre 1968, rezipierte Valie Export, Videokünstlerin der ersten Stunde, die Kunstware Frau. Ein Kasten, den sie sich vor die Brust geschnallt hatte, bot dem Strassenpublikum die Gelegenheit, durch zwei Schlitze ihre – nicht



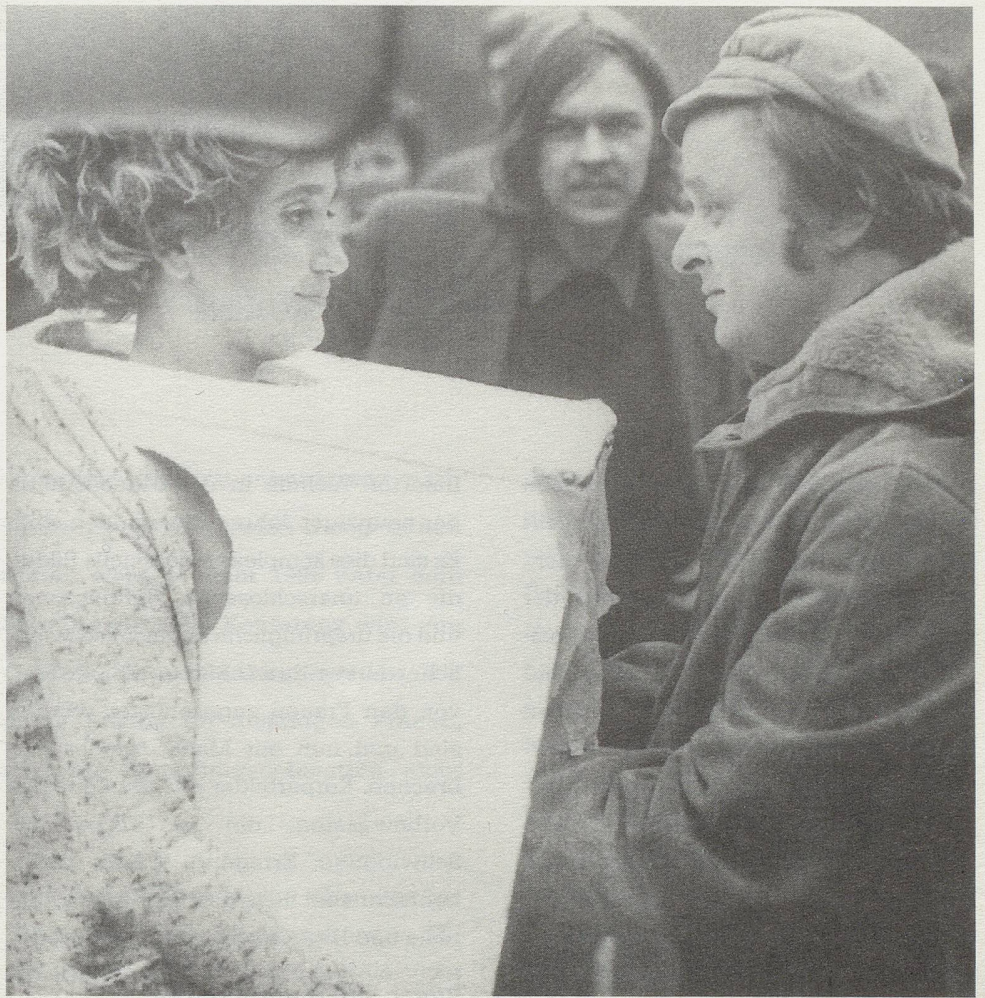
Paula Modersohn-Becker
Selbstbildnis, 1906

sichtbaren Brüste – zu betasten; eine Filmvorstellung dauerte 12 Sekunden. Ziel der Aktion war es, öffentlich zu machen, was sich sonst in geheimen Gedanken abspielt. Das Publikum durfte die Künstlerin anfassen, also mit den Händen tun, was es sonst mit den Augen zu tun pflegt. In letzter Konsequenz verweist Valie Export damit auf den Umstand «dass die Frau ihren eigenen Körper von aussen betrachtet, als entfremdet. Den Körper von innen betrachten hiesse, ihn ja in Ausdrücken und Bedürfnissen zu empfinden [...]; aber diese Bedürfnisse des weiblichen Körpers sind ja in der Kultur tabuisiert, gekappt. Also ist dies der Frau nicht möglich.»

Der Bogen von Paula Modersohn-Becker zu Valie Export scheint im ersten Moment vielleicht etwas überspannt. Bei beiden aber wird eine Wahrnehmung von Körperlichkeit sichtbar, die sich deutlich von der herkömmlichen, männlichen Optik unterscheidet. Beide formulieren Bilder, mit denen sich jene innere Betrachtungsweise des weiblichen Körpers adäquat nach aussen übersetzen liesse.

Gibt es eine weibliche Ästhetik?

Die Suche nach einer genuin weiblichen Körpersprache, nach Körperbildern und einer weibliche Ästhetik war das zentrale Thema der siebziger Jahre, bestimmt aber längst nicht mehr das zeitgenössische Schaffen von Künstlerinnen. Die Töchtergeneration – die erste, die auf weiblichen Vorbilder zurückblicken kann – hat sich von diesen emanzipiert, gerade auch von den Vorstellungen einer typisch weiblichen Wahrnehmung und ihren Auswirkungen aufs künstlerische Schaffen. Einige der Hap-



Valie Export
Tapp- und Tastkino, 1968

penings, Performances, Installationen aus den Siebzigern, die sich ausschliesslich mit den sogenannten «weiblichen Erfahrungsbereichen» (Menstruation, Küche, Kreissaal) auseinandersetzen, wirken heute in ihrer Einseitigkeit plakativ. Sie sind eher als (nach wie vor berechnete) politische Postulate zu werten, denn von künstlerischer Bedeutung. Die Vision einer feministischen Kunst (sofern damit einzig ein Katalog feministisch relevanter Inhalte gemeint ist) ist mittlerweile leise zu Grabe getragen worden: ein Eingeständnis an die Komplexität der zeitgenössischen Kunst, die unter dem alleinigen Kriterium von Weiblichkeit nicht adäquat erfasst werden kann.

An diesem Punkt setzt der zweite kunsthistorische Rundgang mit dem

Titel «Blickwechsel» an, der diesmal im Museum für Gegenwartskunst in Basel stattfindet. An ausgewählten Werken von zwei zeitgenössischen Künstlerinnen und einem Künstler soll untersucht werden, inwiefern sich mit den Kategorien von weiblicher oder männlicher Wahrnehmung und Ästhetik überhaupt (noch) arbeiten lässt.

Video-Gladiatorin der Töchtergeneration

Das Werk der Videokünstlerin, Musikperformerin und Filmemacherin Pipilotti Rist, ihr Umgang mit den «Frauenbildergeschichten» der frühen siebziger Jahre, scheint mir geradezu exemplarisch für das weibliche Kunstschaffen der neunziger Jahre. Rist erweist den Künstlerinnen der Gründerinnenzeit Reverenz, indem sie etwa Ulrike Rosenbach, Friederike Petzold und Valie Export ihre Vorbilder nennt, aber die



Ulrike Rosenbach
Videostills aus «Glauben Sie nicht, dass
ich eine Amazone bin», 1975

Abrechnung mit den überkommenen Frauen- und Männerbildern ist nicht mehr ihre Sache. Rist, nach eigenem Bekunden die «Video-Gladiatorin» der Gegenwart, setzt Frau-Sein unter positiven Vorzeichen um. Mit Lust und Freude inszeniert sie den weiblichen Körper porentief und erkundet auf physischen Forschungsreisen die winzigsten Hautfalten. In ihrem «Blut»-Clip nimmt sie sich des Tabuthemas Menstruation an; der rote Saft schäumt in einer wahren Blutorgie, während ein Frauenchor ermunternd «Say Yeah» singt. Bei der Behandlung ihrer Themen sind Pipilotti Rist, wie sie selbst sagt, Humor und Leichtigkeit wichtig. Bei allem Humor erinnert die Blutorgie an archaische Rituale, die mittels hochraf-

finierter Technik in der Videoästhetik der neunziger Jahre auferstanden sind. Es sind dies komplexe emotionelle Bilder, die an unerschlossene Gefühlszonen und die ursprüngliche Sinnlichkeit weiblicher Lust rühren. Bilder, die, so Rist, von den Frauen zugeschüttet worden sind und nun mit Macht wieder aufbrechen. Körperbilder aus der Zone des Vorbewussten, die im Körper als Schwingung, Erregung, Wärme wahrnehmbar sind. Rist lässt sie, dank Phantasie und High-Tech, sichtbar werden.

Neues Selbstverständnis

Was bleibt denn nun übrig von der heiss diskutierten «weiblichen Ästhetik»? Oder anders gefragt: Lässt sich die durch Geschichte und Sozialisation spezifisch geprägte, unterschiedliche Wahrnehmung von Männern und Frauen nicht doch am unterschiedlichen Umgang mit künstlerischen Inhalten und Formen festmachen? Genau an diesem Scheidepunkt bewegt sich das Schaffen von Pipilotti Rist. In ihre Clips und Filme bezieht Rist explizit weibliche Erfahrungen ein, sie macht aber gleichzeitig Gebrauch von der äusserst aufwendigen Technik des Videosynthesizers und bewegt sich dort in einem traditionellerweise sehr «unweiblichen» Bereich.

Die Kulturwissenschaftlerin Silvia Bovenschen hat 1976, auf dem Höhepunkt der Debatte um die weibliche Ästhetik, diese Vorstellung als eine «aparte Variante der Kunstproduktion» endgültig verabschiedet. Wir können diese Frage, mit Bovenschen gesprochen, lediglich bezüglich des «ästhetischen Sensoriums und der Formen des sinnlichen Erkennens» bejahen. Es ist dies aber keine Erkenntnis, die sich uns in der Rezeption weiblichen Kunstschaffens wie ein

roter Faden aufdrängen würde. Die Frage nach den weiblichen Formen sinnlichen Erkennens muss vor jedem Kunstwerk neu durchgespielt werden, ohne die Erwartung, das «Andere» in der Kunst von Frauen müsste uns beim ersten Blick ins Auge springen. Und überhaupt: Wenn das Geschlecht eine mögliche Kategorie in der Kunstproduktion und -rezeption sein soll, muss das ebenso für die Kunst von Männern gelten, darf sich weibliche Ästhetik nicht in Abhängigkeit zum Gegengeschlecht definieren.

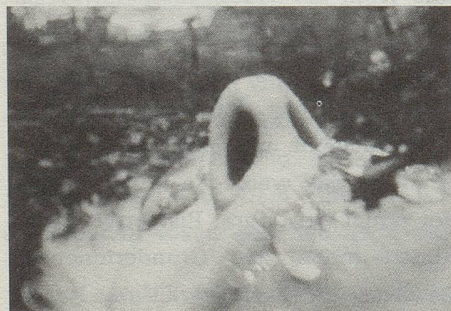
Das neue Selbstverständnis der Töchtergeneration bringt es mit sich, dass Frauen gar nicht mehr daran denken, sich auf irgend etwas – sei es nun Geschlecht, Formen oder Inhalte – reduzieren zu lassen. Sie sind, wenngleich noch lange nicht in allen Kunstinstitutionen, gleichberechtigt vertreten, überaus erfolgreich und setzen wichtige Akzente in der Kunst der Gegenwart. Sehen wir uns also an, was Künstlerinnen heute produzieren. ●

Zitate aus

Silvia Bovenschen: Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?, in: Ästhetik und Kommunikation, Nr. 25, 1976, S. 74ff.

Pipilotti Rist – Der Reiz des Unsauberen, Ein Interview von Anne Reich, in: Kunstbulletin, Dezember 1992, S. 16–25.

Der Rundgang «Blickwechsel» findet statt am 21. Dezember und 4. Januar um 18.30 Uhr im Museum für Gegenwartskunst in Basel. Anmeldung unter Tel. 061/261 56 36.



Pipilotti Rist
Videostills aus «Pickelporno», 1992 (oben)
und «Leibesbrief», 1992 (unten)