

Auszug aus: Eva und die Zukunft.

Darin Sigrun Paas „Und sie sah, dass es gut war: Evas Aufbruch ins dritte Jahrtausend.

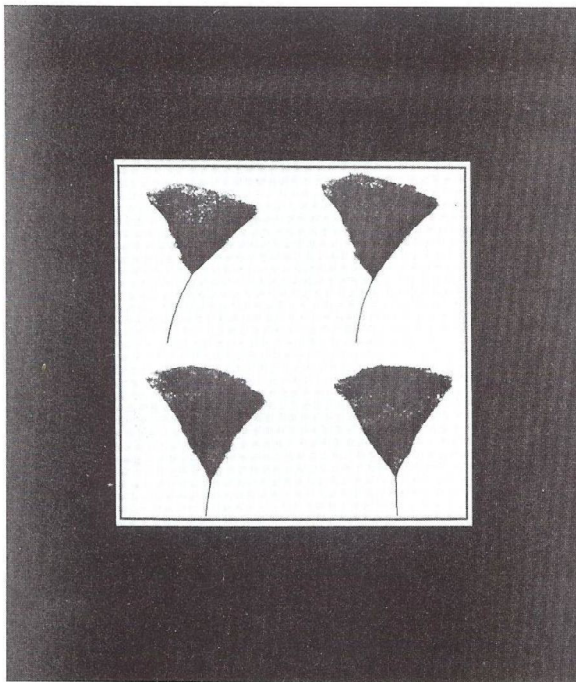


Abb. 3 Friederike Pezold, *Die neue leibhaftige Zeichensprache eines Geschlechts nach den Gesetzen von Anatomie, Geometrie und Kinetik, 1973–75*

Suche nach einer eigenen Bildsprache hatten bereits in den 50er Jahren Amerikanerinnen der Phallogokratie in der Kunst aus dem weiblichen Sexus abgeleitete Symbole entgegengestellt, ein Versuch, der keine Schule machte. Er wurde in den 70er Jahren durch Judy Chicagos „Dinner Party“ neu belebt. Barbara Heinischs Malaktionen („Malerei als lebendiger Prozeß“; seit 1977), die auf die Bewegungen eines Modells hinter der aufgespannten Leinwand reagieren und so dem Modell, das bisher vom schöpferischen Prozeß ausgeschaltet war, einen Einfluß auf Form und Rhythmus des Kunstwerkes einräumen (Abb. 1), sind das Gegenteil der „Anthropometrien“ Yves Kleins in den 60er Jahren, bei welchen er mit Farben beschmierte nackte Modelle sich genau nach seinen Anweisungen an der und gegen die Leinwand bewegen ließ – ständig unter seinem Befehl. Die nicht sexistisch besetzte Nacktheit des weiblichen Körpers als Metapher für Aufbruch, Freiheitsstreben und Selbsterkenntnis hat in den Selbstbildnissen der Paula Modersohn-Becker (Kat. Nr. 233), Frida Kahlo (Kat. Nr. 241), Suzanne Valadon ihre Vorbilder und wird – in der Malerei – durch Gisela Breitlings Selbstsicht (Kat. Nr. 257) fortgesetzt. Maria Lassnig, die als eine der ersten von „body-awareness“ sprach, bringt ihre Nacktheit als Komponente psychischer Verstumung (Abb. 2) und körperlicher Verstümmelung (Kat. Nr. 352) ein. Während in der Linie der Selbstbildnisse und in der Tradition derselben, bei den genannten Künstlerinnen die seelische Selbstbefragung zum Hauptmotiv

des Verhältnisses zur Welt wird, sieht Friederike Pezold die Angelegenheit von Kopf und Geschlecht radikaler und schleudert sie „pars pro toto“ dem (immer noch männlichen) Betrachter ins Gesicht; „Selbstdarstellung ist zugleich Welt Darstellung und nicht die solipsistische Krankheit des Künstlers. So wie Selbsterkenntnis zugleich Welterkenntnis ist und die allgemeine Erkenntnis immer wieder auf individueller Erkenntnis basiert. Als Frau interessiert mich besonders die Selbstdarstellung der Frau als Geschlecht, das sich bis jetzt noch nicht selbst dargestellt hat und das sich selbst so darstellen wird, wie es noch keiner gesehen hat.“ (Pezold in: Körpersprache, Ausstellung Berlin 1976; Abb. 3).

Keiner hat es bisher so gesehen: Eine Reproduktion von Stephan Lochners „Madonna im Rosenhag“, Inbild jungfräulich-mütterlichen Liebreizes, wird als Idol der entsinnlichten Frau während einer Performance von den Pfeilen der Ulrike Rosenbach, die Künstlerin, aber keine Bilderstürmerin oder Amazone ist, abgeschossen (Kat. Nr. 250). Die aggressive Aktion ist die Auseinandersetzung der Frau als Künstlerin mit der Frau in der Kunst, deren Bild „fremdbestimmt ist“, nämlich durch die Sichtweise des Mannes: „Feministische Kunst ist die Auseinandersetzung von Künstlerinnen mit ihrer eigenen Identität: mit ihrem Körper, ihrer Psyche, ihren Gefühlen, ihrer gesellschaftlichen Stellung. . . . Feministische Kunst ist die künstlerische Auseinandersetzung mit der historischen Rolle der Frau: als Mutter in der Familie, als Hausfrau, als Prostituierte des Mannes, als Heilige, Jungfrau, Hexe . . .“ (Rosenbach 1975). Überblendungen im Video von historischer Rollenträgerin und zeitgenössischer Künstlerin evozieren die geschichtliche Kontinuität, befragen sie auf ihren Realitätsgehalt und ihre Wirkung (Abb. 4), spüren in der tausendjährigen Reichweite von Mythen und Idolen den alten Unterwerfungsstrukturen nach, suchen diese in ihren noch immer lebendigen Formen in unserer Gesellschaft auf, kritisieren sie.

Weiblichkeit als Rollenspiel, als auf den Mann bezogenen Dressurakt, führt Cindy Sherman in ihren Fotos vor, die alle Selbstbildnisse sind und zugleich Spiegelbilder männlicher Begierden (Owens im Kat. Ausst. Wien 1985, S. 86), jedenfalls soweit ihre Filmstandbilder der frühen 70er und 80er Jahre betroffen sind (Kat. Nr. 254). Inzwischen haben die meisten Künstlerinnen die Auseinandersetzung mit den vom männlichen Geschlecht oktroyierten Frauen-Rollen als zu einengend empfunden und haben sich von einer „larmoyanten Auflistung“ (Gorsen 1985) weiblicher Nieder-Lagen weg zu einer Kunst hingewendet, die sich des geschlechtsspezifischen Unterschiedes zwischen männlich und weiblich bewußt bleibt, und nicht davor zurückscheut, die „Lust, Frau zu sein“ mit aggressiver Schärfe aufzuladen. Weiblichkeit als Waffe und Gegenkunst hatte zuerst Niki de Saint Phalle in vitaler, ironischer Unbekümmertheit mit ihren riesigen „Nanas“ vorgeführt, mit ihrer 1966 für das Moderna Museet in Stockholm geschaffenen Pop-Heroine „Hon“ verspottete sie sowohl männliche Überweib-Ängste als auch weibliche Seximus-Frustration (Abb. 5), freilich in einer Zeit, in der die Diskussion