

Handwritten: *Handwritten, Wert*

Von der Künstlerlichkeit zur Kunst

Vernissage-Rede am 3. Mai 1989
von Margit Brunner

Zur Ausstellung von Petra Blum, Sabine Bockmühl, Regina Marxer und Monika Michels

Erst um die Jahrhundertwende wurde es Frauen gestattet, eine Ausbildung zur bildenden Künstlerin an Akademien und Kunstgewerbeschulen in Österreich, Schweiz und Deutschland zu absolvieren. Viele Frauen nahmen diese Möglichkeiten der "Handwerkerlernung" war und traten in der Folge massiv in die Öffentlichkeit als Kunstschaffende, aber auch als politisch bewusste Frauen (=Feministinnen). Dass sie, wie auch die Frauen nach ihnen, heute kaum mehr gekannt werden, ist nicht nur dem sexistischen Verhalten ihrer Künstlerkollegen, den Kunstkritikern und Geschichtsschreibern zu verdanken. Frauen galt (und gilt) eine "kulturelle Abneigung", von Seiten der Männer, was sich auch darin ausdrückte (und ausdrückt), dass Frauen weder in der Fachliteratur ausreichend besprochen, noch von Museen kaum angekauft und ausgestellt werden.

Aber nicht nur das Tot-Geschwiegen-Werden war (und ist) die Realität für die meisten Künstlerinnen, sondern auch die vielen "wissenschaftlichen" Versuche, Frauen, auf Grund ihres Geschlechts, als unfähig zur qualitativen Kunstausübung zu erklären.

Welch subtiler Formen sich diese Künstlerinnenfeindlichkeit oft bedient, zeigt das folgende Beispiel: anlässlich der Vernissage zur Ausstellung "Zeitgenössisches Kunstschaffen aus Liechtenstein" am 9. April 1988 im Palais Liechtenstein in Feldkirch bediente sich der in die Ausstellung einführende Obmann des Kuratoriums des Palais Liechtenstein Dr. Gerhard Wanner des folgenden, für Frauen fatalen, Kunstgriffs: Nachdem er darauf hingewiesen hatte, dass an dieser Ausstellung ebensoviele Frauen wie Männer teilnehmen würden (10:10), ging er ausführlich auf die Werke von drei männlichen Kunstschaffenden ein.

Dies ist eines von unzähligen Beispielen die zeigen, dass Frauen zwar inzwischen auch in der Kunst immer wieder kurz erfasst werden, wenn es aber um die konkrete Auseinandersetzung mit ihrem Werk, also auch um die Anerkennung der Künstlerin, geht, wird meist wieder auf sie vergessen.

Der männliche Blick

Diesem Aus-der-Geschichte-Ausklammern von Frauen versuchen seit geraumer Zeit FrauenforscherInnen entgegenzuwirken.

Bis vor wenigen Jahren konzentrierten sich feministische Ansätze in der Kunstwissenschaft auf das Sichtbarmachen von Künstlerinnen in der Geschichte. Diese Suche ist notwendig, um sich als Frau Geschichtlichkeit und Wichtigkeit zuzugestehen und Identifikationsmöglichkeiten zu schaffen. Allerdings greift eine solch "additive Geschichtsschreibung" (=die blosse Hinzufügung von Frauen zur "Männer-Geschichte") zu kurz: In der bisher betriebenen Geschichtsschreibung wurde die Kritik am "männlichen Blick" bei der Frauendarstellung und am Sexismus in der Kunstgeschichtsschreibung, sowie die Bloßstellung des l'Art-pour-l'Art-Vorwandes von KünstlerInnen und Kunstinteressierten ausser acht gelassen.

Die Kritik am "männlichen Blick" geht von der Tatsache aus, dass es im allgemeinen Männer waren, die für männliche Betrachter Werke über Frauen und damit ihre männlichen Projektionen und Mythen über Weiblichkeit schufen.²⁾

Auch viele künstlerisch tätige Frauen arbeiteten (und arbeiten) unter diesem Gesichtspunkt. Sei es aus wirtschaftlicher Notwendigkeit, sei es aus fehlendem Bewusstsein. Sie hatten (und haben) den herrschenden Blick verinnerlicht.

Laura Mulvey schreibt: "In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dem entsprechend geformt wird. In der (def. M.B.) Frau zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle wurden ihre gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren 'Angesehen-werden-Wollen'.³⁾

Der männliche Blick bezieht sich allerdings nicht nur auf die Frau im Kunstwerk, sondern auch auf die Künstlerin selbst: Er erfasst sie wohlwollend dort, wo sie sich angepasst hat und so das (fragwürdige) Lob der Ausnahmekünstlerin genießt.

Der Sexismus wird auch in den meisten Portraits deutlich. Frauen werden meist als fast durchsichtige, zerbrechliche Wesen mit dümmlichem Gesichtsausdruck dargestellt. Die Frauenbilder der Männer sagen: "DAS IST MEIN BILD VON DIR".

Dagegen zeugen Bilder von Frauen von Kraft und Selbstbewusstsein, ... Diese Bilder sagen: "EGO SUM" (ICH BIN).

Die liechtensteinischen Künstlerinnen Petra Blum, Sabine Bockmühl, Regina Marxer und Monika Michels treffen sich seit nunmehr zweieinhalb Jahren wöchentlich zu gegenseitigen Aktzeichensitzungen und sie präsentieren im Rahmen ihrer Ausstellung ihre Arbeitsergebnisse.

Den Frauen ging und geht es neben der Verbesserung von ihren handwerklichen Fertigkeiten vor allem auch um die intensive theoretische Auseinandersetzung mit den Themen: Künstlerin-Sein, Frau in einer patriarchalen Gesellschaft, Frauen-Bilder und Klischees von Weiblichkeit, Frauenfeindlichkeit, die Reduzierung der Frau aufs Modell-Sein, Probleme mit dem eigenen Modell-Stehen, Künstlerinnenalltag in Liechtenstein, ... Zu diesem Zweck trafen sie sich zusätzlich einmal wöchentlich zur Diskussion.

Dieser Zugang zur Kunst und dieser Umgang mit Kunst und mit KünstlerInnen ist einzigartig in Liechtenstein. Und auch die Ergebnisse sprengen den bisherigen Rahmen liechtensteinischen Kunstschaaffens.

Im Folgenden werde ich die Arbeiten der vier Künstlerinnen unter dem Gesichtspunkt: Feministisches Aktzeichnen contra sexistisches Aktzeichnen beschreiben. Auch werde ich auf Widersprüche und Brüche, aber auch auf Perspektiven und Alternativen, die ich in den Arbeiten dieser Frauen vorfinde, eingehen.

Vorerst aber noch einige erklärende Sätze zum Aktstudium selber: Frauen wurde bis zu Beginn des 20. Jhd. der Zugang zu Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen nicht gestattet, da in diesen Institutionen auch nach dem Akt gezeichnet wurde. Sie wurden, so schreibt Renate Berger, deshalb lange Zeit vom Studium an der Akademie ausgeschlossen, da "als von Männern für Männer geschaffene Einrichtung die Akademie einen Schonraum dar (stellte, M.B.), in dem sich Verhaltensnormen, was Frauen betraf, primär am weiblichen Modell orientierten. Diese Normen wurden durch bloße Anwesenheit von Kunststudentinnen in Frage gestellt; sie mussten bestimmte Darstellungs-konventionen innerhalb der Maler-Modell-Beziehung als patriarchalisch-einseitige empfinden. ... Nicht die Anwesenheit als Modell (Objekt), sondern als Schülerin (Subjekt) wurde für unschicklich befunden."⁴ Dies bedeutete auch, dass die gesellschaftlich am meisten geachtete künstlerische Ausdrucksweise (=Aktmalen) allein den Männern vorbehalten war. Den Frauen wurde nur die weniger geschätzte Stilleben-, Landschafts- und Portraitmalerie erlaubt.

Frauen wurden und werden aber auch immer wieder auf diejenigen Kunstgattungen beschränkt, in welchen es traditionell mehr auf das Interpretieren und Reproduzieren, als auf die Entfaltung kreativer Fähigkeiten ankommt. Dies drückt sich ja auch in den von Männern geschaffenen Kunstwerken aus: "Frauen sind meist passiv dargestellt. Sie werden geliebt, verehrt, besungen, besessen, verlassen, gerichtet usw."⁵

Sabine Bockmühl

Solch passivem FrauenBILD versucht Sabine Bockmühl mit ihren Akten entgegenzuarbeiten. Sie sagt über sich selbst, dass sie am liebsten Modelle in Bewegung, beim Ausüben einer Tätigkeit male. Die unbeweglichen, arrangierten Modelle würden sich lähmend auf ihre KünstlerInnen auswirken. So stellt Sabine Bockmühl auch eine Szenenfolge aus: Eine Frau bemalt sich mit Körperfarbe. Ihrem Anspruch, das Modell als handelndes Subjekt zu malen, wird sie gerecht. Allerdings zeichnet sie die Frauen und ihre Körper immer wieder "Schönheits-Ideal-Gerechter", als sie sind. Auch drehen sich die Zyklen um Handlungsräume, die Frauen traditionell zugeschrieben werden. Es fällt ihr schwer, Frauen als nicht auf männliche Betrachter ausgerichtet Handelnde zu sehen.

'Das Hinterfragen des Schönen'

Es war (und ist) eine Sache des Prestiges in KünstlerInnenkreisen, dass man/frau sich über das "mangelnde Aussehen" von Modellen äusserte und äussert. Jedoch sind diese sexistischen Umgangsformen nicht nur im MalerInnenmilieu anzutreffen. Wir sehen täglich in Zeitschriften, auf Werbeflächen, in Film, Fernsehen und auf Video, aber auch in Kunstausstellungen, dass uns nicht Frauen gezeigt, sondern männliche Vorstellungen über Frauen als Realität vorgegaukelt werden.

Petra Blum

Petra Blum zeichnete zu Beginn ihres Mitwirkens in der Aktzeichengruppe "schöne Körper", sie war unzufrieden, wenn ihre Zeichnungen nicht ästhetisch waren, sie kaschierte "Fehler" und zeichnete so Hüllen anstelle von Frauen. Durch die inhaltliche Auseinandersetzung in der Gruppe wurde Petra Blum angeregt, das Erscheinungsbild der Frauen und ihrer Körper (auch ihres eigenen) kritisch zu hinterfragen. Über Literaturstudium kam sie zum Ergebnis, dass sich Frauenkörper sogar den von der herrschenden Ideologie aufoktruierten Schönheitsnormen anpassen und anpassen. Durch Schminke, Kleidung, Korsett, Rasuren bis hin zur Magersucht.

Die Projektionen der männlichen Vorstellungen auf Frauen wurden und werden bei Frauen mit Hilfe von falschen Versprechungen und Drohungen durchgesetzt, was bis zu Sanktionen bei Nichtbefolgen führte und führt. Egal ob sich eine Frau solcherart angepasst hat oder nicht, ihr Stellenwert in der Gesellschaft bleibt gleich niedrig.

Petra Blum setzt ihre Erkenntnis der Willkür jedes Schönheitsideals in Form eines Karussells um, voll mit Bildern von sich kaum unterscheidenden weiblichen Körpern. Um die Perversion von aufgezwungenen Körperidealen noch weiter zu verdeutlichen, führt sie die BetrachterInnen ins Zentrum des Karussells.

'IDEALE SIND MONSTER - MONSTER SIND IDEALE'

Die den Frauen zugeschriebene Unselbständigkeit und Unvollkommenheit findet sich auch in den von Männern geschaffenen Aktbildern und dem sexistischen Umgang mit der Frau als Modell wieder. Der bevorzugte Darstellungstypus bis heute ist auf eine Grundform reduzierbar: dem bekleideten Maler wird ein unbekleidetes weibliches Modell gegenübergestellt. Hier wird das deutende Handeln mit dem Manne und die sich der Deutung ausliefernde Person mit der Frau verbunden. "Die Auswahl ästhetischer Komponenten liegt beim Handelnden, ein im Zeuxis-Motiv exemplarisch erfasstes Moment, wo statt des einzelnen fünf Modelle benötigt werden, weil nur der 'schönste' Körperteil eines Menschen als ästhetisch verbindlich galt." (6)

Erich Fromm⁷⁾ schreibt in seinem Buch "Anatomie der menschlichen Destruktivität", dass die Nekrophilie ihren deutlichsten Ausdruck im Drang, Körper zu zerstücken finde. Der Sozialpsychologe führt folgendes Beispiel aus seiner Praxis an: Er habe Menschen kennengelernt, die "ihren Drang nach Zerstückelung in einer sehr abgemilderten Form zum Ausdruck brachten. Sie zeichneten zum Beispiel die Gestalt einer nackten Frau und schnitten dann die Arme und Beine, den Kopf usw. ab und spielten mit den Teilen der zerstückelten Zeichnung. Dieses 'Spiel' diente effektiv der Befriedigung eines intensiven Dranges nach Zerstückelung, den sie in dieser ... Weise befriedigten."

Monika Michels

Der Künstlerin Monika Michels bereitete das Bewusstwerden eben dieses Zerstückerl-Werdens und wieder, jedoch zu einem anderen nicht real existierenden 'Menschen', Zusammenfügen die grösste Leiderfahrung. Die für sie daraus resultierende Unmöglichkeit, Frauenakte zu zeichnen, thematisiert Monika Michels in ihrem Film in einer Form die, dank ihrer starken Aussagekraft, nicht missverstanden werden kann. Es werden Zeichnungen von Frauen in eine Schablone gepresst, jede Individualität geht verloren, das gezeichnete Modell hat mit der real existierenden Frau nichts mehr zu tun.

Dieser Film zeigt jedoch nicht nur diese Problematik des Aktzeichnens, sondern Monika Michels wählt dieses Bild als Beispiel einer in allen Lebensbereichen erfahrenen Beschneidung von Frauen.

'DAS ANDERTHALBSTUNDENMITTWOCHABENDMUSTER'

Christel Burmeier schreibt über ihre Tätigkeit als Akt-Modell: "Das Bekleidetsein der Zeichner gegenüber der Nacktheit des Modells schafft eine unüberbrückbare Distanz zwischen beiden. ... Als Akt wird man von anderen nackt gesehen und doch nicht als man selbst erkannt. Ein nackter Körper muss als Objekt gesehen werden, um zu einem Akt zu werden. Nacktheit enthüllt sich selbst, ein Akt wird zur Schau gestellt. ... Einfache Nacktheit ist banal, natürlich, nicht spannungsreich an sich. Die Wirkung der Nacktheit funktioniert nur unter der Bedingung, dass alle anderen angezogen sind. Die Antinomie nackt-angezogen erzeugt erst die Spannung, von der Aktbilder seit Jahrhunderten leben. Ein Akt ist inszenierte Nacktheit."⁶⁾

Dieser Gegensatz nackt-angezogen führt aber auch zu neuerlichem sexistischen Verhalten der MalerIn gegenüber dem Modell. Denn der/die Kunstschaffende kann seinem/ihrer Urteil über Eigenschaften der Modelle solange Ausdruck verleihen, in Ruhe taxierende Unzulänglichkeiten beklagen, Ekel oder fragwürdige Anerkennung äussern, solange er/sie selber nie in die Rolle des Modells kommt, solange er/sie nicht selbst der vorgenommenen Begutachtung standhalten muss.⁷⁾

Regina Marxer

Regina Marxer hatte mit Monika Michels, auf Grund ihrer Unzufriedenheit mit der anonymen, unpolitischen und konservativen gegenwärtigen liechtensteinischen Kunstszene, die Idee, mit anderen Frauen gemeinsam zu zeichnen. Als Thema wählten sie das Aktzeichnen, aber es sollte noch weitaus mehr geschehen, als die Verbesserung ihrer künstlerInnischen Fertigkeiten. Es sollte eine konstruktive Auseinandersetzung mit für alle Beteiligten relevanten Themen geben, aber auch ein Forum geschaffen werden, in welchem Frauen ungestört arbeiten und diskutieren konnten. Bei Regina Marxer ist deutlich zu sehen, dass sie sich vom "Legitimationsthema Aktzeichnen" lösen konnte. Nacktheit ist nur ein Bestandteil unter vielem Gleichrangigem in ihren Bildern. Oft verschwindet das Aktzeichnen sogar zur Gänze. Regina Marxer löst die 'inszenierte Nacktheit' des Modells auf, indem sie die Frauen anregt, ebenfalls nackt zu zeichnen. Auch stellt sie die Frauen Geschehen im gesamten Raum in den Mittelpunkt ihrer Bilder. So gelingt es ihr, die zeichnenden Frauen, oder die Wirkung des Modells auf diese, darzustellen, sowie die Veränderungen während einer Sitzung deutlich zu machen. Nähe-Ängste, wechselnde Positionen der Künstlerinnen, das verlangte (aber absurde) Verharren des Modells mitten in einer Bewegung. Panoramabilder, auf denen auch sie selber vorkommt (Zehen, roter Schall), werden von ihr wie Filmstreifen in Reihen unter- und nebeneinander gezeichnet. Oft werden nur minimale Veränderungen auf den einzelnen Bildern erkennbar, dennoch wiederholt sich keine einzige Szene. Nacktheit verliert ihren sexistischen Stellenwert. Das Modell ist entweder integrierter Bestandteil des gesamten Bildes bzw. des Momentes, oder "das Modell" ist aus dem Blickfeld gerückt.

Ich habe in dieser Rede versucht, auch die Schwierigkeiten der Künstlerinnen offenzulegen. Denn nur durch das Sich-Selber-Stellen ist Entwicklung möglich. Diese Ausstellung stellt den Jetzt-Zustand der einzelnen Künstlerinnen dar, alle beteiligten Frauen wollen aber auch in Zukunft weiter an sich selber arbeiten. Nicht einfach für die Künstlerinnen war die Ungewissheit über die Folgen einer solchen Ausstellung in einer Umgebung, von der sie selber beschädigt, stumm gemacht worden sind. In einer Gesellschaft, die es bis heute nicht zugelassen hat, Land und Leute und deren Werte infragestellen zu dürfen. Es verlangte ungeheuren Mut und Entschlossenheit der Künstlerinnen, sich ihren eigenen Blick zuzutrauen und diesen auch öffentlich zu machen.

Anmerkungen:

- 1) Honnef-Harling Gabriele, Versuch einer Annäherung. In: Kunst mit Eigen-Sinn. Ausstellungskatalog, Wien-München 1985, S. 54.
- 2) Vgl. Hanner-Jugendhat Daniela, Aspekte der subversiven Funktion von Kunst. In: Becher Ursula A. J., Jörn Ruten (Hg.), Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive, Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung, Frankfurt am Main 1988, S. 150.
- 3) Mulvey Laura, Die Frau als Bild, der Mann als Träger des Blickes. In: Maklowski Gisela u. a., Frauen in der Kunst, Band 1, S. 36.
- 4) Berger Renate, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1986*, S. 425.
- 5) Filter Dagmar, 'Melende Frauen sind mir ein Greuel!' - Über die Diskriminierung von Frauen an den Kunsthochschulen. In: Schläter Anne, Kuhn Annette (Hg.), Lila Schwarzbuch: Zur Diskriminierung von Frauen in der Wissenschaft, Düsseldorf 1986, S. 122.
- 6) Berger Renate, Auf der Suche nach Künstlerinnen. In: Brebner Ilse u. a. (Hg.), Frauen in der Geschichte IV, Düsseldorf 1983, S. 407f.
- 7) Fromm Erich, Anatomie der menschlichen Destruktivität, Reinbeck bei Hamburg 1985, S. 370f. Def. Nekrophilie: auf Leichen gerichtetes sexuelles Triebverlangen.
- 8) Burmeister Christel, Der Blick - Ein Modell steht anders. In: Verein 'das wiener sommer symposium' (Hg.), Interaktion 1. Das Weibliche - der Hintergrund, Wien 1987, 252f.
- 9) Berger Renate, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, a. a. O., S. 118ff.