

Falkenhausen, Susanne v.; Förschler, Silke; Reichl, Ingeborg; Uppenkamp, Bettina (Hrsg.): *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code ; Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002*, Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur 2004
ISBN-10: 3-89445-337-0, 285 S., EUR 25.00

Rezensiert von: Birgit Käufer

Dem Tagungsband „Medien der Kunst. Geschlecht Metapher Code“ der 7. Kunsthistorikerinnentagung (2002) liegt die Frage nach dem Verhältnis von Medialität und Geschlecht zugrunde. Insbesondere geht es den Herausgeberinnen um eine Untersuchung von Medialität als analytischer Kategorie auch jenseits der sogenannten neuen Medien. Die bildgebenden Technologien sollen dabei einerseits auf ihre formalästhetischen Konsequenzen, andererseits auf ihre Codierungsvoraussetzungen hin untersucht werden. (Susanne von Falkenhausen, S. 11). Diese Fragestellungen greifen bereits an anderer Stelle geführte Diskussionen auf [1] und bieten Anlaß für vielfältige und spannende Beiträge, die im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden.

Im ersten Kapitel des Tagungsbandes wird nach den Geschlechtermetamorphosen des Cyberspace gefragt und der Mythos des Neuen und vermeintlich Differenzen (von Geschlecht, Rasse und Klasse) überwindenden Mediums kritisch in den Blick genommen. Anhand der Figur der „Cyborg“ (Donna Haraway) und dem Begriff der „Hystorie“ (Elaine Showalter) stellt Karin Harrasser zwei Versuche einer Dekonstruktion männlicher Erzählmuster vor. So gelingt es Haraway durch die Aneignung männlicher Schreibtechnologie – der Form des Manifests („Manifesto for Cyborgs, 1985) eine Umcodierung für eine feministisch – emanzipative Politik. Und Showalter entwickelt mit ihrem Neologismus der „Hystorie“ (einer Kombination aus History und Hysterie) eine Form der Erzählung, die die Krankengeschichten der Hysterie umschreibt und aus der Perspektive des Beobachteten darstellt. Mit beiden Figuren entfaltet sich – so die These der Autorin – die Möglichkeit einer feministischen Erzähltheorie.

Martina Pachmanová stellt die Arbeiten der cyberfeministischen Künstlerin Markéta Baňková vor, die mit „Rosie Homepage“ (1997-2004) und „Mikva“ (2001) fluide Subjektentwürfe generiert. Die Autorin konzentriert sich auf die Narration der Bilder, wie etwa die subversive Selbstdarstellung und Metamorphose der Künstlerin zur monströsen Erscheinung. Das Zusammenspiel des Mediums (hier des Internets, der Homepage) und der Körperdarstellung wird dabei nur ansatzweise betrachtet. Zum anderen geht die Autorin einem zentralen medialen Aspekt der Arbeiten nicht nach: Die Homepage von „Mikva“ präsentiert Porträtfotografien, die uns aufgrund ihrer indexikalischen Beweiskraft den Blick auf ein vermeintlich authentisches Subjekt vermitteln und die damit gleichzeitig das Potential implizieren, traditionelle Auffassungen zu verschieben, insbesondere dann, wenn die präsentierte Inszenierung Verunsicherungen bereithält, die unseren medialen wie kulturellen Wahrnehmungsnormen widersprechen.[2]

Cyberfeministischen Subjektentwürfen geht auch Ivonne Volkart in ihrer Analyse des digitalen Sci-

ence-fiction-Pornos „I.K.U“ der Künstlerin Shu Lea Cheang nach. Volkart nimmt vor allem die auffallende Motivik des Fluiden in den Blick, die sie als Metapher des digitalen Mediums selbst herausstellt, das damit alt bekannte Weiblichkeitsmythen wieder belebt.

Die zweite Sektion des Tagungsbandes gilt dem Medium Video, das seit den 1970er Jahren vornehmlich als weibliches Medium in die Kunstgeschichte eingeschrieben wurde.

Sigrid Adorf untersucht aus den Anfängen der Videokunst stammende Arbeiten. Im Anschluß an Stuart Marshall stellt Adorf die „Closed-Circuit-Situation“, die den Monitor als Pendant zum Spiegel thematisiert, als Instanz der Subjektkonstruktion bei gleichzeitiger Dekonstruktion heraus: In dem Video „Now“ (1973) von Linda Benglis, in dem der Kopf der Künstlern ihrem zuvor auf Video gebannten Pendant gegenübersteht und sich zum Zungenkuß nähert, wandelt sich – so die Autorin – die libidinös besetzte Selbstvergewisserung über das Spiegelbild, zum Versuch dem Double die Zunge abzubeißen. (S. 80) In den Videoarbeiten der 90er Jahre steht die Thematisierung des Körpers als Medieneffekt gänzlich im Mittelpunkt der Inszenierung. Ute Vorkooper analysiert Videoinstallationen von Eija-Liisa Ahtila, die gleichzeitig Film und Videoinstallation sind. Die Autorin stellt die performative Struktur der Arbeiten heraus, die mit Doppelungen, Unterbrechungen etc. arbeiten und unsere Erwartung einer chronologischen Zeitabfolge, „einheitlicher Geschichte“ und kohärenter Subjektentwürfe ad absurdum führen. Statt dessen entsteht ein „zirkuläres Sehen, ein wiederholtes Nachsehen und Lesen der Bild-Erzählung.“ (S. 99)

„Architekturen sind bildgebende Medien, weil sie an einer Politik der Sichtbarkeit arbeiten“ (S. 113) lautet die zentrale These Linda Hentschels, die für die vierte Sektion des Bandes bestimmd ist. Hentschel betrachtet in ihrem Beitrag die Schwelle von architektonischem Raum und der Architektur von Bildräumen. So entwarf etwa Le Corbusier Häuser als Aussichtsorte. Der Fensterrahmen ähnelt der Kadrierung des Augenfeldes durch einen optischen Apparat. Man ist zuhause im Bild und „[...] Das Wohnen wird zu einer verräumlichten Technik des Betrachtens.“ (Falkenhagen zur These Hentschels, S. 109)

Irene Nierhaus versteht „[...] Raum, Bau und Architektur [...] als diskursive Felder und mediale Verfahren der Repräsentation [...].“ (S. 122) Wie sie herausstellt, wird der Wohnraum im 19. Jh. zum Ort der Entwicklung des bürgerlichen Subjekts. Dabei werden die unterschiedlichen Raumeinheiten mit spezifisch kulturell argumentierenden Bildeinheiten (Figuren, Ornamente etc.) – den Screens – verschnitten. Dagegen haben die weißen Wände der Moderne nur scheinbar mit den Ornamenten aufgeräumt. Auch die Moderne arbeitet mit Screens, wie etwa mit einer Essentialisierung von Oberfläche und Material. Die „natürlichen“ Materialien werden selbst zum visuellen Ereignis und organisieren ferner ein Bild-Raumgefüge zwischen Nah- und Fernblicken. Nicht zuletzt besteht – Nierhaus folgend – immer auch eine Verknüpfung von Geschlecht und Wohnraum. So werden im 19 Jh. die weiblichen Bewohnerinnen selbst zum Teil des Screens. In der Moderne dagegen kann der Nahblick auf die unterschiedlichen Materialien „als haptisch-skopische Erzeugung von Nähe [...] als weiblich konventionalisierte Körpergestik verstanden werden“. Demgegenüber steht der Betrachter, bzw. der Architekt, der den Blickrahmen entwirft. (S. 130)

In dem Kapitel „Bilderpolitiken“ liegt der Schwerpunkt auf der Frage nach den medialen Voraussetzungen und den Produktionsmodi des Bildes. Codierungen werden hier in ihrem bildgenerierenden Verhältnis zu den visuellen Strategien in den Blick genommen. Vor diesem Hintergrund fragt Kersstin Brandes: „Wie können als ‚anders‘ markierte Subjekte ein Bild bekommen oder sich ins Bild set-

zen – ohne zugleich in einem Status-als-Bild fixiert zu werden?“ (S. 149) Brandes plädiert dabei nicht für eine Vermeidung des Bild-Status, sondern für dessen Ent-Fixierung. (S. 150) Anhand verschiedener fotografischer Arbeiten der 90er Jahre arbeitet sie Strategien der Ent-Fixierung heraus, in denen sich, so Brandes im Anschluß an Homi Bhabha, ein „Third Space“ öffnet. Diese Dritten Räume sind Bereiche des Überschreitens, in denen sich ein „kultureller Spielraum [ergibt], der Bewegungen quer zu Identitäten, zu Kulturen und Geschlechtern und durch sie hindurch ermöglicht.“ (S. 152) Brandes betont zu Beginn ihres Aufsatzes auch die Bedeutung der Fotografie, die einerseits als Medium des Fixierens immer zugleich eine Bewegung impliziert, Raum-Zeit-Strukturen verstören kann und einen uneinholbaren Verlust signifiziert. (S. 150) Weiterführend zu den differenzierteren Analysen Brandes, könnte man den „Dritten Raum“ auch gerade für die Struktur des Mediums Fotografie selbst beschreiben: denn über das paradoxe Verhältnis von „Hier und Jetzt und Da und Damals“ (Roland Barthes), das uns fotografische Bilder vermitteln, geraten wir selbst in einen strukturell vergleichbaren Zwischenraum hinein. [3]

Die Beiträge des Abschnittes „Körperbilder als Medieneffekte“ fragen vornehmlich danach, inwiefern das Medium selbst zur Körperproduktion beiträgt. In ihrer Untersuchung fotografischer Rollenporträts der Schauspielerin Charlotte Wolters (19. Jh.) erläutert Susanne Holschbach das Zusammenspiel von vorgängigen Bildrepertoires (wie etwa bekannter Szenen aus der Malerei etc.), den Bedingungen des fotografischen Settings und der Performance der Schauspielerin selbst, die Holschbach als performative Akte (Judith Butler) versteht. Anknüpfend an die Analysen Holschbachs könnte man die strukturelle Analogie des Butlerschen Performanzbegriffs und des fotografischen Aktes [4] ins Spiel bringen. Die Videoinstallation „Das Frauenbadehaus“ (1997) von Katarzyna Kozyra bespricht Silke Förschler in ihrem Aufsatz. In einer kreisförmigen Anordnung der Videobilder, die von einer versteckten Kamera aufgenommenen Szenen eines Badehauses sowie Badehausdarstellungen aus der Malerei zeigen, sind die Betrachter immer schon mittendrin. Das nebeneinander der gemalten und gefilmten Körper, so die These Förschlers, verdeutlicht, daß sich der vermeintlich natürliche Körper nicht außerhalb vorgefertigter Bilder konstituieren kann. (S. 221)

Im Anschluß an Valie Export beschreibt Mechthild Fend die Haut als eines der ältesten Medien. In ihren Betrachtungen geht Fend den künstlerischen Anatomien des 19. Jahrhunderts nach, die den Blick verstärkt auf die äußere Erscheinung des Körpers lenken. Die zentrale Aufgabe der Künstler bestand darin, eine möglichst anatomisch korrekte physische Struktur über die Ansicht des Körperfächer zu vermitteln. (S. 247) Fends aufschlußreiche und pointierte Analyse der Porträts Ingres zeigt jedoch, daß er „[...] im Gegensatz zu seinem Lehrer David auf den Verweis subkutane[r] Adern, Muskeln oder den Knochenbau [verzichtet]“. (S. 249) Ingres stellt seine Figuren mit homogenem Inkarnat und scharf begrenzter Kontur dar. Auch die in zahlreichen anatomischen Studien der Zeit vertretene Ansicht, daß die weibliche Haut dünner und zarter sei – Abigail Solomon Godeau und Lynda Nead haben dies als Fetischisierung des weiblichen Körperfildes beschrieben – verkehrt sich mit den Darstellungen Ingres in sein Gegenteil. Denn mit der Übertreibung der Idealisierungen (Muskelarmut und „Mollesse“) stellte sich schon bei den zeitgenössischen Betrachtern ein Befremden ein, das Fragen nach der Beschaffenheit des Körperinneren aufwirft. „Über die Zurücknahme der räumlichen Illusion wird vor Augen geführt, daß unter einem gemalten Kleid kein Körper, sondern die Leinwand sitzt.“ (S. 251/252) Wie Fend konstatiert wird eine Reflexion über die Medialität des Bildes in Gang gesetzt, dabei wird das dargestellte Inkarnat zur Metapher für die Oberfläche des Gemäldes.

In einem produktiven Streifzug durch die verschiedenen Zeiten und Körperbilder wurde den unterschiedlichen mythenbildenden Prozessen nachgegangen und der Begriff des Mediums unter vielen verschiedenen Facetten beleuchtet. Während sich die Beiträge des zweiten und dritten Kapitels noch eher traditionell nach dem „Medium“ selbst (Video und Raum) gliedern, führen dagegen ausgehend von Fragen nach der Wirkungsweise, Wahrnehmung und Rezeption der „Medien der Kunst“ vor allem die letzten beiden Kapitel Beiträge aus ganz heterogenen Disziplinen gewinnbringend zusammen.

Anmerkungen:

[1] Vermeintliche „Future Bodies“ können wir nur über altbekannte Bilder ausmachen. Diese grundlegende These führt der gleichnamige Tagungsband an. Der Tagungsband „Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter“ fokussiert das Korrelat Körper-Medium-Geschlecht, dabei wird der Blick nicht auf die viel propagierten neuen Medien oder Körper gerichtet, sondern in einer historischen und medienübergreifenden Perspektive werden die körperproduzierenden Diskurse selbst in den Blick genommen. Vgl. Angerer, Marie-Luise; Peters, Kathrin; Sofoulis, Zoé (Hg.): Future – Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science and Fiction, Wien, New York 2003. Vgl. Käufer, Birgit; Karentzos, Alexandra, Sykora, Katharina: Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter, Marburg, 2002.

[2] Vgl. dazu: Käufer, Birgit: „Alte Medien – zweifelhafte Körper – und die Utopie der digitalen Revolution“. In: Der Mensch im virtuellen Zeitalter. Wissensschöpfer und Informationsnull, hrsg. von Susanne Dungs, Uwe Gerber. Frankfurt am Main 2003, S.179-199, hier S. 180 ff.

[3] Vgl. Käufer, Birgit: Die Obsession der Puppe im Brennpunkt des fotografischen Blickes. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman. Druck der Dissertation in Vorbereitung.

[4] Vgl. ebenda.

Empfohlene Zitation:

Birgit Käufer: [Rezension zu:] Falkenhausen, Susanne v.; Förschler, Silke; Reichl, Ingeborg; Uppenkamp, Bettina (Hrsg.): *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code ; Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002*, Marburg 2004. In: ArtHist.net, 30.05.2005. Letzter Zugriff 17.02.2026.
<<https://arthist.net/reviews/85>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.