

Barbara Dudás (übersetzt von Ágnes Galambosi):

/Cherchez la femme!

oder ÜBER ZWEI CHARAKTERISTISCHE DIMENSIONEN DER KUNST
VON ORSHI DROZDIK UND VALIE EXPORT

Cherchez la femme – Suche die Frau, lautet der berühmte französische Spruch, und ich tue das auch. Ich analysiere in meiner Studie Arbeiten einiger Künstlerinnen, die sich selbst sowie ihre Position in der Gesellschaft und in der Kunst durch ihre Tätigkeit bestimmen. Es gibt nämlich eine Rolle, die von Künstlerinnen bewusst übernommen wird; diese ist die Rolle der kritischen „Künstlerfrau“, die ihre sich aus ihrem biologischen und sozialen Geschlecht ergebenden Möglichkeiten nicht überholen kann und will.

Mein Ziel ist es, die auch in der Kunst nachweisbaren Charakteristika der femininen Identität zu finden. Hierzu möchte ich im Folgenden die Tätigkeit von zwei Künstlerinnen aufgrund zweier – von mir als charakteristisch empfunden – Aspekte vergleichen. Zunächst will ich auf die Frage der Künstlernamen und auf die die Identität bestimmende Rolle des Namens eingehen. Anschließend suche ich Beispiele für die verschiedenen Modalitäten der Verwendung des Frauenkörpers als Arbeitsmaterial in der zeitgenössischen Kunst.

Zahlreiche Künstlerinnen wählen einen Künstlernamen, entweder als Pseudonym oder als Zeichen der neu gefundenen Identität und benutzen diesen Namen auch im Alltag.¹ Es ist ebenfalls bezeichnend, dass die verheirateten Künstlerinnen selten den Namen ihres Ehemanns annehmen. Offensichtlich ist aber die Wahl eines Künstlernamens nicht ausschließlich ein Privileg der Künstlerinnen, man denke hierbei nur an gewisse Künstler wie z.B. István ef

1 Anna Banana, die kanadische konzeptuelle Künstlerin führte in einem Interview aus, dass sie seit 1985 auch offiziell den Namen Anna Banana führe und somit jenen für ihren echten Namen halte. Szombathy, Bálint: Mire jó a banán? Beszélgetés Anna Banana kanadai bananológussal [Wozu ist die Banane gut? Gespräch mit Anna Banana, kanadischer Bananalogin], in: <http://www.artpool.hu/2009/Bananainterju.html> (29. 11. 2009).

Zámbó und László fe Lugossy, die laut des Linguisten Miklós Kovalovszky ungewöhnliche Namensformen als Werbetrick oder zum Erwecken der Aufmerksamkeit wählten.² Wenn man sich mit den künstlerischen Pseudonymen befasst, dürfen auch die abwechslungsreich verwendeten Pseudonymen von Marcel Duchamp (R. MUTT, Rose SéLavy) nicht außer Acht gelassen werden, da er schon am Anfang des 20. Jahrhunderts diese Mode einleitete.³

Im Weiteren wollen wir jedoch danach fragen, inwiefern die Namenswahl bei Künstlerinnen den Ausdruck der Geschlechtsidentität – über die in den Werken erscheinende, feminine Sichtweise hinaus, – stärkt oder schwächt. Es sind also Beispiele dafür zu finden, dass sich die Künstlerinnen einen männlichen Namen wählen und später unter diesem Namen bekannt werden. Anna Prinner wird in der Literatur bis zum heutigen Tag als Antal Prinner und noch öfter als Anton Prinner bezeichnet.⁴ Der Meinung von Júlia Cserba nach wurzelte die „Vermännlichung“ von Anna eindeutig in ihrer künstlerischen Berufung. Auch in Ungarn gab es nämlich in den 1920er Jahren jeweils getrennte Klassen für Jungen und Mädchen an den Hochschulen, und die Frauen konnten wohl kaum Hoffnung darauf haben, als ernsthafte Künstler angesehen zu werden.⁵ Die männliche Kleidung von Anna Prinner, ihre Namensänderung und ihre absichtlich vertiefte Stimme standen also im Dienste ihrer Befreiung von den eigenen geschlechtlichen Schranken.⁶

„Es sind also Beispiele dafür zu finden, dass sich die Künstlerinnen einen männlichen Namen wählen und später unter diesem Namen bekannt werden.“

El Kazovszkij (geborene: Elena Kasovskaia) dagegen ließ durch den gewählten Namen vielmehr ihre sexuelle Identität zum Vorschein kommen, da sie zwar biologisch eine Frau war, ihrer gewählten Geschlechtsrolle nach, jedoch ein

2 FRANK, János: Tárlatok, szertartások [Ausstellungen, Rythen]. Budapest, Múcsarnok 1992, S. 113.

3 Lover, Art : Álneves művészek. Bevezetés a Monty Canstin-levelzés rejtelmeibe [Künstler mit Pseudonym. Einführung in die Rätsel des Monty Canstin Briefwechsels], in: Balkon, 2002 04/01, S. 2-8.

4 CSERBA, Júlia: Kettős figura [Doppelte Figur], in: Új Művészet, Jg. VIII, Nr. 10-11, 1997, S. 63.

5 CSERBA, Júlia: A magyar Prinner [Der ungarische Prinner], in: Cserba, Júlia-UHL, Gabriella (Hrsg.): Anton Prinner retrospektív, kiállítási katalógus (Anton Prinner retrospektív, Ausstellungskatalog). Budapest, Ernst Múzeum, 2007 S. 4.

6 Hierzu möchte ich bemerken, dass dies nur eine der möglichen Lösungen zur Bewältigung der Schwierigkeiten der Hochschul- und Universitätsjahre ist. Unter den Referenten des vom 13.-14. November 2009 in Wien unter dem Titel „Reading Gender. Art, Power and Politics of Representation in Eastern Europe“ veranstalteten Symposiums war z.B. eine estnische Künstlerin, Frau Mare Tralla da, die ebenfalls darüber sprach, wie überraschend für sie selbst die Tatsache war, dass sie als Frau an die Universität überhaupt aufgenommen wurde.

homosexueller Mann. Auf „seinen“ Wunsch wurde er auf sämtlichen offiziellen englischsprachigen Foren als he (er) und nicht als she (sie) bezeichnet.⁷

Im Fall der österreichischen Künstlerin Valie Export kann hingegen der gewählte Name als Teil einer des Identifizierungsprozesses aufgefasst werden. Die Künstlerin wurde als Waltraud Lehner geboren, hat aber ihren Namen – der damals schon nach ihrem früheren Ehemann als Waltraud Hölliger lautete – im Jahre 1967 abgewählt. Bei ihr ist die mir am nächsten liegende Erklärung für die Änderung ihres Namens der Wunsch, sich von der durch Männer bestimmten Welt loszureißen, also ein Sehnen nach der Freiheit der Selbstbestimmung und somit der Freiheit des Individuums und der Freiheit der Frau. Régis Michel zufolge drückt der neue Name Valie Weiblichkeit aus, sie ist zugleich aber auch eine Markenbezeichnung da Export,⁸ der Name einer österreichischen Zigarettenmarke, der Smart Export war. Dieses Konsumobjekt hat die Künstlerin auch in mehrere ihrer Werke integriert. Auf der von ihr bearbeiteten Zigarettenpackung steht die Aufschrift in Blockschrift als Markenzeichen: Valie Export. In der Mitte ist aber ein kreisförmiges Porträt der Künstlerin sichtbar, etwa als Hinweis darauf: „Das bin ich, ich habe das gewählt.“ Juan Vicente Aliaga nach ist aber im Fall von Valie Export die Aufnahme dieses Pseudonyms eine Art Hommage an Claude Cahun, die berühmte französische Künstlerin der 1920er Jahre, sowie auch ein Bekenntnis zur Ähnlichkeit, die in diesem Falle als die erste öffentliche lesbische Geste von Valie Export interpretiert werden könnte.⁹ Wie dem auch sei, ist ihr Name unbestreitbar mit ihrer Kunst und mit der von ihr vertretenen feministischen Weltanschauung eins geworden.

Orsolya Drozdik hat in einer ihrer Schriften auf die Eigentümlichkeit der ungarischen Sprache hingewiesen, in der – anders als in den germanischen und neolateinischen Sprachen – keine grammatikalischen Mittel vorhanden sind, um die Geschlechter voneinander zu unterscheiden.¹⁰ Diese Schrift ist als eine *Ars poetica* aufzufassen und kann den betonten Auftritt des Körperlichen in ihren Werken erklären.¹¹ Orsolya Drozdik – die seit ihrer Aktivität

7 Vgl.: http://www.varfok-galeria.hu/?mi-varfok-muveszek&menu-muveszek&muvesz_id=10 (23. 11. 2009).

8 MICHEL, Régis: I am a woman – Three Essays on the Parody of Sexuality, in: MICHEL, Régis (Hrsg.): Valie Export, Ausstellungskatalog. Montreuil 2003, S. 19-20.

9 ALIAGA, Juan Vicente: Life is in our hands – Gender issues, feminism and violence in Valie Export's early work, in: MICHEL, Régis (Hrsg.): Valie Export, Ausstellungskatalog, Montreuil 2003, S. 81-82.

10 DROZDIK, Orshi: Male-Female, in: HEGYI, Dóra (Hrsg.): Orshi Drozdik – Adventure & Appropriation 1975-2001. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2002, S. 42.

11 Die Künstlerin übersiedelte 1980 nach New York. Bei der Interpretation ihrer Aktivität müssen aber ihre ungarische Herkunft und die dadurch entstehende spezifische Betrachtungsweise mitberücksichtigt werden.



im Ausland auch unter dem Namen Orshi Drozdik bekannt ist – hat nämlich die Identitätssuche, das Ausprobieren und die Darstellung von Rollenvarianten zur zentralen Frage ihrer Kunst gemacht. Im Jahre 1988 veranstaltete sie eine Ausstellung im Namen von Edith Simpson, die eigentlich als eine Pseudopersonlichkeit der Künstlerin zu interpretieren ist. Ihre Ausstellung mit dem Titel Skizzen zum Oeuvre von Edith Simpson (1986-88) hat das Lebenswerk einer fiktiven Künstlerin und Wissenschaftlerin des 18. Jahrhunderts präsentiert; Sie hat damit Geschichte geschrieben und hat eine Figur von entscheidender Bedeutung geschaffen, die quasi in einer Person die fehlende weibliche Geschichte vereint.¹² Im Jahre 1997 hat sie zudem die Persönlichkeit von Oshi Ohashi ins Leben gerufen, eine 25 Jahre alte Künstlerin, ehemals Topmodel, japanischer Herkunft. Ihr Charakter entspricht der gesellschaftskritischen Seite

von Orsolya Drozdik, mit der sich die Künstlerin nicht maximal identifizieren konnte, aber auch nicht wollte.

Valie Export und Orsolya Drozdik haben diese Namen in den Dienst der künstlerischen Konzeption gestellt und damit nicht nur eine neue Identität, sondern auch eine neue – gegebenenfalls fiktive – Entität zustande gebracht.

„The body, you could say, is all that we have, but it does not belong to us. It is a playground of many diverse cultural inscriptions.“

Die Fragen von Körper und Körperlichkeit tauchen in der bildenden Kunst seit den 1960er Jahren immer wieder auf, und zwar zunehmend häufiger gerade im Kontext der Befreiung des weiblichen Körpers durch Künstlerinnen. „The body, you could say, is all that we have, but it does not belong to us. It is a playground of many diverse cultural inscriptions.“¹³ Diese Auffassung beschreibt und veranschaulicht besonders gut jene Erscheinung, die ab den 60er Jahren zum Ausgangspunkt zahlreicher Künstlerinnen der Body Art und Performance Art geworden ist. Zu dieser Zeit tauchte auch der Wunsch der Künstlerinnen nach Selbstbestimmung auf. Als solche gilt z.B. die Videoserie der österreichischen Künstlerin Friederike Pezold, mit dem Titel Zeichen eines nicht neuen Körpers gemäß den Gesetzen der Anatomie, der Geometrie und der Kinetik (1973-77) oder das als Tanz für eine deutsche Frau betitelte Video

12 Darauf weist die Künstlerin selbst in einem Interview hin. Czene, Gábor: Kódolt rendszerek élünk – Beszélgetés Drozdik Orsolya művészettörténetessel [Wir leben in einem kodierten System – Gespräch mit Kunsthistorikerin Frau Orsolya Drozdik], in: Népszabadság, 3. Mai 1997, S. 8. Zu Edith Simpson ausführlicher vgl. Drozdik, Orshi: The life of Edith Simpson, in: Hegyi, Dóra (Hrsg.): Orshi Drozdik – Adventure & Appropriation 1975-2001. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2002, S. 73-74.

13 STURM, Martin: Vor den Anderen Körpern, in: Schade, Sigrid (Hrsg.): Andere Körper – Different Bodies, Ausstellungskatalog, Offenes Kulturhaus, Linz 1994, S. 7.

(1975) der deutschen Ulrike Rosenbach.¹⁴ Die Performance von EXPORT aus dem Jahre 1968 mit dem Titel Tapp und Tastkino interpretiert man auch als den ersten Schritt einer Künstlerin, mit dem Körpereinsatz der Öffentlichkeit die Frage von Objektivität und Subjektivität direkt auf der Straße zu stellen.¹⁵ Orsolya Drozdik hat später in ihrer 1980 in Toronto mit dem Titel „I try to be transparent“ veranstalteten Performance ihren eigenen Körper als eine Statue ausgestellt. Hier wurde statt der Tastbarkeit die Sichtbarkeit zu einem zentralen Motiv, da sich der auf einer durchsichtigen Plexiglasplatte liegende weibliche Körper in dem über ihm platzierten Spiegel spiegelte, beidseitig aber das Körperbild von Kameras aufgenommen und ausgestrahlt wurde.¹⁶

Die Rolle der Körperlichkeit in der Kunst wurde also von Künstlerinnen schon in zahlreichen abweichenden Formulierungen angegangen, so noch von der Französin Orlan mit „Schönheitsoperationen“ (seit 1990),¹⁷ von Rosemarie Trockel, etwa mit dem Werk „Die Legende“ (1994) oder mit der Serie „Normkorrektur“ (2009), von Zsófia Oravec, aber auch von Ágnes Verebics und Zsuzsi Csiszér.

Die verschiedenen Modalitäten und Abstufungen der Erscheinung von Körperlichkeit in der zeitgenössischen Kunst und die verschiedenen Beispiele der Anwendung des Körpers als Gestaltungsmittel könnten noch in zahlreichen anderen Kontexten untersucht werden. Aus meiner Sicht ist nun wesentlich, dass sie auch im Prozess des Erscheinens und der Geltendmachung der weiblichen Stimme, der weiblichen Betrachtungsweise eine wichtige Rolle spielen. Die Künstlerinnen – sowie die Frauen im Allgemeinen – setzen im Laufe ihrer Selbstidentifizierung oft ihren Namen und ihren Körper ein, um die zentralen Segmente ihrer Denkweise zu vergegenwärtigen und durch die Gesellschaft akzeptieren zu lassen, uns somit im Endeffekt dazu zu verhelfen, jene zu finden, die wir eigentlich gesucht haben.

14 FRICKE, Christiane: Szobrok és objekték – A hetvenes évek: tervtárák [Statuen und Objekte – Die siebziger Jahre: Planarchive], in: WALTHER, Ingo F. (Hrsg.): Művészet a 20. században [Kunst im 20. Jahrhundert], Teil II, Köln 2004, S. 608-609.

15 Im Zuge der Performance war der nackte Körper der Künstlerin in seiner physischen Realität anwesend, auf einer tastbaren, jedoch nicht sichtbaren Weise. Vgl. zudem MICHEL 2003, S. 24-30.

16 TARCZALI, Andrea: A „női hang” megjelenése Drozdik Orsolya művészetében [Erscheinen „der weiblichen Stimme” in der Kunst von Orsolya Drozdik], in: Keserü, Katalin (Hrsg.): Modern Magyar Nőművészettörténet [Moderne ungarische Frauenkunstgeschichte], Budapest 2000, S. 103. Drozdik befasste sich schon 1977 in der Ausstellung Akt (im Budapester FKSE/ Klub der jungen bildenden Künstler) mit der Frage, wie widersprüchlich es sein kann, als Frau in einer von Männern beherrschten Welt einen weiblichen Akt zu zeichnen. Vgl. CZENE, Gábor: Kódolt rendszerek élünk – Beszélgetés Drozdik Orsolya művészettörténetessel [Wir leben in einem kodierten System – Gespräch mit Kunsthistorikerin Frau Orsolya Drozdik], in: Népszabadság, 3. Mai 1997, S. 8.

17 <http://www.orlan.net/> (29. 11. 2009).