Iris Julia Gütler

Strategien der Identitätssuche in den Performances von Ulrike Rosenbach

Diplomarbeit

zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie

aus der Studienrichtung Kunstgeschichte

eingereicht an der

Universität Wien

Wien, 2005

Inhaltsverzeichnis

0.1.	Vorwort	4
1.1.	Bedingungen der stilistischen Entfaltung Ulrike Rosenbachs	6
1.2.	Bedingungen der thematischen Entfaltung Ulrike Rosenbachs	11
2.1.	Die Bedeutung von Klischeebildern	14
2.2.	Strategien der Maskerade, Dekonstruktion und Identitätssuche mittels Klischeebilder	17
2.3.	Rosenbachs Identitätssuche und ihre Parallelen bei Lucy R. Lippard	23
2.4.	Der Begriff „Identität“ im feministischen Diskurs der 70er Jahre	28
2.5.	Postfeministisches Denken über weibliche Identität bei Judith Butler	29
2.6.	Stärkung und/oder Überschreitung der Geschlechtsgrenze als Identitätsstrategie bei den Künstlerinnen um Lucy R. Lippard	37
3.1.	Einschreibung in eine männlich zentrierte Kunstgeschichte	41
4.1.	Das Venusklischee als Figur eines selbstbestimmten Umgangs mit Sexualität	44
5.1.	Weibliche Klischeetypen in Werbung und Alltagskultur	56
6.1.	Körperliche Selbstreflexionen . Stückweise Rückeroberung	59
6.2.	Körperliche Selbstreflexionen . Weiblicher Körper als aktives Element	69
6.3.	Körperliche Selbstreflexionen . Fokus auf ein Detail	74
6.4.	Körperliche Selbstreflexionen . Geburtserfahrung	78
7.1.	Identifikation mit Frauen fremder Kulturen . „Frau“ als universeller Begriff	85
7.2.	Identifikation mit Frauen fremder Kulturen . „Patriarchat“ als universeller Begriff	97
7.3.	Identifikation mit Frauen fremder Kulturen . Identifikationsfigur Palästinenserin	100
8.1.	Identifikation mit mystischen Inhalten . Venus und Medusa in ritualisierter Form	105
8.2.	Identifikation mit mystischen Inhalten . Die Figur der Hexe	114

9.1. Zusammenfassung 119
Literaturverzeichnis 122
Bibliographie zu Ulrike Rosenbach 125
Abbildungsnachweis 130

0.1. Vorwort

Vielleicht wird einer aufmerksam lesenden Person mein recht eigenwilliger Zugang zu einer geschlechtsneutralen Sprache auffallen. Gleichbehandlung von männlichen und weiblichen Personen mittels schriftlich/sprachlicher Ausdrücke wie z.B. „KünstlerInnen“ oder „der/die Künstler/in“ scheinen mir zu wenig radikal. Durch diese Ausdrucksformen wird ein bipolares Geschlechterdenken weitertradiert, das sich in einer Vorstellung von Geschlechtlichkeit erschöpft, die sich allein auf zwei Pole beschränkt. Personen, die sich weder eindeutig männlich noch weiblich definieren wollen/können, werden durch diese Schrift/Sprachformen nicht vertreten. Ich verwende daher Ausdrücke wie „eine künstlerisch tätige Person“. Damit versuche ich ein Mischfeld zwischen den Polen männlich/weiblich zu erzeugen. In der deutschen Sprache verlangt das Nomen „Person“ einen weiblichen Artikel, wird also weiblich imaginiert. Als „künstlerisch tätig“ gelten in der Vorstellungswelt des westlichen Kulturbereiches nach wie vor Personen, die der Kategorie „Männer“ angehören. Ein häufiges Problem wird in der Kunstgeschichtsforschung durch den Ausdruck „der Betrachter“ erzeugt. Damit wird der Eindruck eines rein männlichen Publikums hervorgerufen. Ich versuche das zu umgehen, indem ich diesen problematischen Ausdruck durch die Formulierung „eine betrachtende Person“ ersetze.

Als ich mit der Arbeit über die westdeutsche Künstlerin Ulrike Rosenbach begann, wollte ich sie vorerst nicht gleich unter feministischen Aspekten besprechen. Mir wurde aber schnell klar, dass die feministische Ideologie einen zentralen Antriebsmotor ihrer Werke darstellt. Sie nicht unter diesen Gesichtspunkt zu diskutieren wäre einer Themenverfehlung gleichgekommen. Nun verhält es sich aber so, dass die neue feministische Bewegung seit ihren Anfangszeiten, Ende der 60er Jahre / Anfang der 70er Jahre, extreme ideologische Veränderungen durchlaufen hat. Es war mir daher wichtig, die ausgewählten Werke Ulrike Rosenbachs „zweigleisig“ zu besprechen. Zuerst versuchte ich, kunsthistorische und theoretische Quellen der Entstehungszeit ausfindig zu machen. So konnte sowohl die Genese nachvollzogen als auch ein Verständnis für das jeweilige Werk entwickelt werden. Um die Werke aus einer heute gemäßen Position zu betrachten, griff ich auf Judith Butlers theoretische Arbeit „Das Unbehagen der Geschlechter“ zurück. Dabei muss betont werden, dass ich Butlers Theorie zur Besprechung der künstlerischen Arbeiten heranziehe, keinesfalls aber deren alleinige Wahrheit postulieren möchte. Im Umgang mit der These zeigte sich für mich, dass Butlers Theorie der performativen Wiederholungen von Akten in der Zeit die Frage nach persönlicher Verantwortung in sozialen/politischen Fragen

problematisch machen könnte. So könnten rassistische Akte als bloße Wiederholung von rassistischen Akten davor ausgelegt werden, womit das einzelne Subjekt sich in moralischen Fragen nicht mehr verantworten müsste. Wird die Idee eines subjektiven Kernes, wie bei Butler, abgelehnt, könnte das Subjekt als völlig von der Außenwelt determiniert verstanden werden. Diese problematischen Fragen können hier nicht behandelt werden, sollen aber kurz aufgeworfen werden.

Da ein Subjekt sicherlich bis zu einem gewissen Grad von der Außenwelt geprägt ist, will ich mich hier bei meiner wohlwollenden Außenwelt ganz herzlich bedanken. Das Entstehen dieser Arbeit verdanke ich nicht nur mir allein. Allen voran sei meine Betreuerin Prof. Dr. Martina Pippal genannt. Sie ließ mir jeden nur erdenklichen Freiraum und schränkte mich weder methodisch noch ideologisch ein. Wenn ich aber Hilfe nötig hatte, konnte ich sie jederzeit kontaktieren, was mir ein gewisses Gefühl von Sicherheit während der Arbeit verlieh.

Weiters möchte ich mich bei den Personen bedanken, die mir das Ansehen der Filme Ulrike Rosenbachs ermöglichten. Allen voran bei Frau Prof. Ulrike Rosenbach selbst, die mich informierte, wo die Filme in Wien zu finden seien. Ganz herzlichen Dank schulde ich der Galerie Grita Insam, die mir unentgeltlich zwei Säcke voll mit Videofilmen zur Verfügung stellte. Da es für diese Kassetten keine Geräte mehr gab, wandte ich mich an die Österreichische Mediathek, wo ich alle Filme auf teilweise abenteuerlich wirkenden Geräten ansehen konnte.

Auch bei meinen Eltern will ich mich für die soziale Wärme und finanzielle Hilfe während meiner Studienzeit bedanken. Ohne diesen Hintergrund hätte ich mich nie in dieser Intensität meinem Studium widmen können.

Ganz wichtig für die Abrundung der Diplomarbeit sind all jene, die sich freiwillig als Korrektur lesende Personen zur Verfügung stellten: mein kritischer Lebenspartner Mag. Alexander Eggerth, Herr Dr. Gerhard Eggerth, meine Mutter Margit Gütler und Frau Helga Thiel.

1. 1. Bedingungen der stilistischen Entfaltung Ulrike Rosenbachs

Die Video-Künstlerin Ulrike Rosenbach wurde 1943 in Bad Salzdetfurth geboren. Von 1964 bis 1969 war sie Studentin der Bildhauerei und Meisterschülerin bei Joseph Beuys an der Düsseldorfer Kunstakademie, zwischen 1969 und 1970 Meisterschülerin ebenda.[1]
Köln und Düsseldorf waren damals Zentren der westdeutschen Avantgardekunst. Als Joseph Beuys, Rosenbachs Professor, 1963 seine ersten öffentlichen Aktionen aufführte, hatte die Crème de la Crème der Fluxus-Bewegung diesen Städten bereits einen Besuch abgestattet. Beim Contre-Festival, das 1960 stattgefunden hatte, waren unter anderem John Cage und Pierre Boulez aufgetreten. 1961 wurde dem staunenden Publikum in der Düsseldorfer Altstadt eine ZERO-Demonstration geboten, im Kölner Theater am Dom waren Karlheinz Stockhausens „Originale" aufgeführt worden. Namhafte Mitwirkende: Nam June Paik und David Tudor. Nam June Paik, einer der wichtigsten Medienkünstler des 20. Jahrhunderts, zeigte 1963 in einer Wuppertaler Galerie (einen Katzensprung von Köln und Düsseldorf entfernt) seine wegweisende „Exposition of Music – Electronic Television". Im selben Jahr führten Gerhard Richter und Konrad Lueg in einem Düsseldorfer Möbelhaus ihre „Demonstration für den kapitalistischen Realismus (- Leben mit Pop)" durch, und Allan Kaprow hielt in Köln einen Happening-Vortrag.[2] Die Liste der Aktionen und Happenings ließe sich noch weiter verlängern. Wichtig für den Werdegang der Künstlerin Rosenbach ist aber meiner Meinung nach nicht die Menge der Aktionen, sondern dass all diese Kunstevents mit einem sehr weiten, einzelne Kunstgattungen sprengenden Begriff von Kunst arbeiteten. Rosenbach konnte sich von Anfang an Zugang zu einem sehr offenen, avantgardistischen Umfeld verschaffen.
Prägend für Rosenbachs Entwicklung war sicherlich auch, dass diese Kunstevents keine „Eintagsfliegen" waren, sondern während ihrer Studienzeit die Möglichkeit erhalten blieb, Zugang zu Menschen mit einem offenen und neuen Kunstverständnis zu haben. Nahe der Kunstakademie in Düsseldorf gründeten drei engagierte Künstler im Jahre 1967 die „Aktionskneipe" auch „Creamcheese" genannt. Künstlerisch tätige Personen konnten für diesen Ort Aktionen entwickeln, wobei verschiedenste Medien wie Film, Diaprojektion, Tonband, Installationen und Musik miteinbezogen wurden. Das Creamcheese wurde rasch

[1] Spötter, Walter; Schneckenburger, Manfred (Hrsg.): *Documenta 6, Volume 2: Fotografie, Film, Video*, Ausstellungskatalog Kassel 1977, S. 320.
[2] Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 9f.

zu einer Zentrale für künstlerisch tätige Personen, die eine Gattungsgrenzen sprengende Kunst betreiben wollten. Auch Joseph Beuys beteiligte sich 1968 mit einer Aktion.[3]

Seit dem Jahr 1972 ist das Medium Video ein wichtiger Bestandteil von Ulrike Rosenbachs Schaffen.[4] In diesem Jahr hatte sie auch ihre erste Video-Ausstellung in der Video-Galerie, die Gerry Schum, als erste ihrer Art, ins Leben gerufen hatte.[5] Auf diese avantgardistische Institution will ich kurz näher eingehen: Gerry Schum hatte, vor Gründung dieser Video-Galerie, bereits zwei Fernseh-Ausstellungen durchgeführt. Die erste, „Land Art", mit namhaften Künstlern wie Robert Smithson, Walter de Maria u.a. wurde im April 1969 vom Sender Freies Berlin (SFB) gesendet. Es sollte dabei nicht eine Dokumentation über Kunst oder Künstler erstellt werden, sondern das Konzept war, die Kunstwerke direkt per Television dem Publikum zugänglich zu machen und sie damit kommentarlos an ein Massenpublikum weiterzuleiten. Das zweite Projekt, das im November 1970 vom Südwestfunk Baden-Baden übertragen wurde, nannte Gerry Schum „Identifications". Auch diesem Projekt lag die Idee einer Fernseh-Ausstellung zu Grunde. Es wurden, im Unterschied zur „Land Art", keine offenen Landschaften gezeigt, sondern die Aufnahmen entstammten geschlossenen Räumen.[6] Rosenbachs ehemaliger Professor Joseph Beuys nahm an „Identifications" mit seiner filmischen Performance „Filz-TV" (Abb. 1) teil. Bei dieser Aktion setzte sich Beuys mit einem alten Fernsehapparat auseinander, dessen Bildschirm mit Filz abgedeckt war. Beuys führte verschiedene Aktivitäten aus, u.a. nahm er vor dem Bildschirm Platz und schlug sich selbst mit Boxhandschuhen ins Gesicht, während aus dem TV-Apparat Geräusche kamen, die an Nachrichten erinnerten.[7] Die frühen Arbeiten Ulrike Rosenbachs lassen sich mit „Filz-TV" gut vergleichen, sie zeigen eine sehr starke Anlehnung an den ehemaligen Professor. Anfangs stellte Rosenbach vor allem Videos her, die in privaten Innenräumen mit minimalen Mitteln gefilmt wurden, wobei die Handlung sehr schlicht gehalten war, sich auf eine einzige Aktivität beschränkte.

---

[3] Wiese, Stephan von: *Creamcheese. Eine Kneipe als Forum der Kunst*, Düsseldorf 1987, S. 120f; wieder in: Schneede, Uwe M.*: Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit, 1994, S. 283f.

[4] Wiese, Stephan von: Vorwort zu: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst*, Köln 1982; Rosenbachs selbsterstellte Werkliste nennt ebenfalls das Jahr 1972, in: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst*, Köln 1982, S. 201.

[5] Herzogenrath, Wulf: *Fernsehen und Video. Das Doppelgesicht eines neuen künstlerischen Mediums*, wieder in: Spötter, Walter; Schneckenburger, Manfred (Hrsg.): Documenta 6, Volume 2: Fotografie, Film, Video, Ausstellungskatalog Kassel 1977, S. 293.

[6] Mignot, Dorine, in enger Zusammenarbeit mit Wevers, Ursula: *Gerry Schum*, Ausstellungskatalog, Stedelijk Museum, Amsterdam 1979, S. 71.

[7] Dorine, Mignot; Ursula, Wevers: *Gerry Schum*, Amsterdam 1979, S. 27.

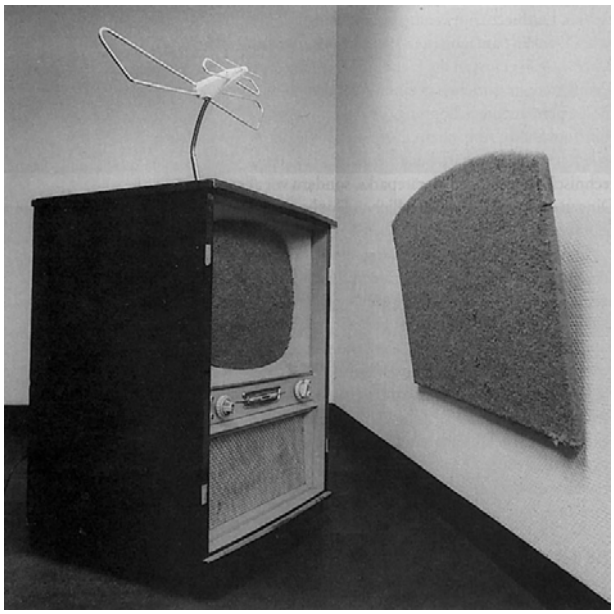

Abb. 1: Joseph Beuys, „Filz-TV II“, 1968

Abb. 2: „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“, Performance, 1975

„Bindenmaske“ aus dem Jahr 1972[8] zum Beispiel zeigt die Künstlerin, wie sie ihren Kopf mit einer Mullbinde umhüllt; mehr geschieht nicht. Meist ist Rosenbach, wie Beuys in seinem „Filz-TV“, alleinige Akteurin der Arbeit. Die Videos aus den 70er Jahren sind in der Überzahl Schwarz/Weiß gehalten. Die Reduktion auf Licht und Schatten passt aber auch sehr gut zur Schlichtheit der Handlungen.

Im Jahr 1971 hatte Gerry Schum, zusätzlich zu seinen avantgardistischen Fernsehprojekten, eine Video-Galerie eröffnet. Der von ihm dafür gewählte Ort war Düsseldorf. Er zeigte dort unterschiedlichste Video-Tapes, also nicht nur von ihm selbst produzierte, sondern auch Arbeiten von anderen.[9] Der Umstand, dass Ulrike Rosenbach dort ihre Video-Arbeiten ausstellen konnte, war sicher wichtig für ihre weitere Entwicklung im Bereich Video. Auch kam es durch diese Möglichkeit sicherlich zu einer erhöhten Motivation, überhaupt mit diesem Medium zu arbeiten.

Ulrike Rosenbach trat schließlich aus den Privaträumen heraus und begann mit Performances in der Öffentlichkeit zu experimentieren. Ihre erste Video-Live-Performance im großen Stil fand 1973 in New York statt und hieß „Isolation is transparent“.[10] Weitere Live-Performances folgten, darunter auch die bekannteste „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ (Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4) aus dem Jahr 1975.

Abb. 3: „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“, Videostandfoto, 1975

[8] In Ulrike Rosenbachs selbst herausgegebener Monographie findet sich ein komplettes Werkverzeichnis, das die Datierung für sämtliche Arbeiten bis ins Jahr 1981 liefert. Dieses wurden hier als Datierungsgrundlage herangezogen, da ich in der Literatur zu Ulrike Rosenbach auf keine Widersprüche gestoßen bin. Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 201 – 202.

[9] Dorine, Mignot; Ursula, Wevers: *Gerry Schum*, Amsterdam 1979, S. 71.

[10] Spötter, Walter; Schneckenburger, Manfred: *Documenta 6,* Kassel 1977, S. 320.

Abb. 4: „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“, Zielscheibenobjekt, 1975

In der weiteren Entwicklung setzte Rosenbach auch vorgefertigte Videobänder in ihren Auftritten ein. „Reflektionen über die Geburt der Venus“ (Abb. 10, Abb. 11, S. 45, S. 46) aus dem Jahr 1976 ist eine Live-Performance, bei der sie als Requisite unter anderem einen kleinen Video-Monitor einsetzte. Dieser zeigte ein Videoband, auf dem eine Meeresbrandung aufgenommen worden war. Der Monitor selbst lag in einer von der Künstlerin angefertigten Muschel.

Rosenbach verband darüber hinaus dreidimensionale Rauminstallationen mit Videobändern, so etwa im Jahre 1977 auf der „Dokumenta“ in Kassel, wo sie die Installation „Herakles – Herkules – King Kong“ zeigte. Eine zweidimensionale Kopie eines Denkmales, das die barocke Figur des Herkules darstellte, war so im Raum angebracht worden, dass sie auf einem kleinen Monitor lehnte. Dieser zeigte die Künstlerin im Portrait, wie sie die Worte „Frau – Frau“ sprach, während sie tief ein- und ausatmete.[11]

Eine wichtige stilistische Eigenheit von Ulrike Rosenbach stellt die Verbindung zwischen ihrem Körper und der Videokamera dar. An Hand der Video/Live-Performance „Frauenkultur – Kontaktversuch“ (Abb. 32, Abb. 33, Abb. 36, S. 86, 94) aus dem Jahr 1977 lässt sich das gut darstellen. Die Künstlerin wird nicht nur von einer Kamera gefilmt,

[11] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 117 – 120.

sondern zum Filmmaterial, das die Künstlerin von einer Außenperspektive in Bewegung zeigt, kommt das filmische Material, das sie selbst gleichzeitig mit einer Handkamera filmte.

Der ideologische Hintergrund von Rosenbachs Schaffens während der 70er Jahre war von der neuen feministischen Bewegung nach ´68 geprägt. Die Aussagen ihrer Video/Performance/Installations-Arbeiten wären also ohne der damals sich entfaltenden Bewegung nicht zu denken. In den 80er Jahren begann sie sich von dieser Bewegung wegzuentwickeln. Sie gab ihre aktiven Tätigkeiten in der feministischen Bewegung auf. Andere Themen, wie die zyklische Erneuerung der Natur, wurden wichtig.[12] Da in dieser Zeit keine Videos/Performances mehr entstanden, die ich als „Strategien zur weiblichen Identitätsfindung" bezeichnen könnte, bleibt meine Arbeit auf die 70er Jahre beschränkt.

1. 2. Bedingung der thematischen Entfaltung Ulrike Rosenbachs

Ein wichtiger Aspekt, der beim Durchsehen der Arbeiten Ulrike Rosenbachs auffällt, ist ihre schon erwähnte Prägung durch die neue feministische Bewegung, die sich nach 1968 entwickelt hatte. Bereits einzelne Titel ihres Werkes wie „Frauenkultur – Kontaktversuch" oder „Weiblicher Energieaustausch" verraten die Verwurzelung in diesem ideologischen Hintergrund.

Die Frauenbewegung konnte schon damals auf eine lange Entwicklung zurückblicken. Ihre Wurzeln reichen nämlich bis ins 18. Jh. zurück. Bereits zu dieser Zeit hatten Frauen gefordert, dass die neuen demokratischen und bürgerlichen Rechte auch für Frauen gelten müssten. Feministinnen, deren ideologische Basis später im Sozialismus verankert war, machten darauf aufmerksam, dass es eine Kluft zwischen den sozialistischen Idealen und den tatsächlichen Lebensbedingungen der Frauen gäbe. Die neue Frauenbewegung nach 1968 trug diese Forderungen weiter. Frauen aus linken und progressiven Bewegungen mussten feststellen, dass sie noch immer unter einer ungleichen Lebenswirklichkeit – im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen – litten. Seit der Zeit ihrer Mütter und Großmütter hatten sich die Bedingungen nicht zu ihren Gunsten verändert. Der Unterschied, im Vergleich zu früheren Bewegungen, bestand Ende der 60er / Anfang der 70er Jahre darin, dass Frauen erstmals begannen, ihre Gesinnungskollegen zu kritisieren. Die sozialistische

[12] Lupri, Claudia: *Ulrike Rosenbach. Video, Performance, Installation 1972 – 1989*, Ausstellung in der Art Gallery of York University 6. Sept. – 1. Okt. 1989 und Art Gallery of Ontario 20. Sept – 12. Nov. 1989, Ontario 1989, S. 20.

Bewegung wurde generell auf ihre Effizienz hin „abgeklopft“. Dabei wurde festgestellt, dass die Revolution im politischen und ökonomischen Bereich die Repression von Frauen im privaten Bereich nicht hatte aufheben können. Das war bei Staaten evident geworden, die bereits ein sozialistisches System hatten. Diese Überlegungen kulminierten in einen Fokus auf das Privatleben.[13]

Die Frauen der Feministischen Bewegung stellten damals fest, dass der Sturz des Kapitalismus die Ungleichheit der patriarchalischen Tradition nicht gelöscht habe. Erst der Fokus auf die Familie als Ursprungsort der partriarchal strukturierten Gesellschaft könne Veränderungen bringen und letztendlich die Befreiung der Frauen bewirken. Ein Leitspruch der damaligen Zeit, der diese Überlegungen zusammenfasst, lautete: „Das Persönliche ist Politisch“. Es wurden vermehrt Themen angesprochen, die bis dato relativ unbeachtet gewesen waren: Schwangerschaftsabbruch, Abtreibung und Vergewaltigung. [14]

Diese Diskussion um private/familiäre Themen fand auch bei Ulrike Rosenbach ihren Niederschlag, eine Arbeit namens „Einwicklung mit Julia“ (Abb. 30, S. 79) zeigt die Künstlerin mit ihrer Tochter.

Eine wichtige theoretische Integrationsfigur in den frühen 70er Jahren war sicherlich die französische Philosophin und Schriftstellerin Simone De Beauvoir. Ihre Analyse über die Situation der Frauen und ihre Beziehung zu Männern war bereits 1949 erschienen und hieß in der deutschen Übersetzung „Das andere Geschlecht“. De Beauvoir durchlebte eine Veränderung, die ich als paradigmatisch für das Bewusstsein vieler Frauen in der Neuen Feministischen Bewegung nach ´68 empfinde. An Hand der Darstellung ihrer Lebenssituation soll die Bewusstseinsveränderung in den späten 60er/frühen 70er Jahren dargestellt werden. Dabei sei noch kurz erwähnt, dass diese Darstellung an Hand einer Person sicherlich summarischen Charakter aufweist, es soll hier der lesenden Person zum besseren Verständnis ein grobes Tendenzengewebe präsentiert werden, das mir selbst im Zuge der Recherchen immer wieder begegnete.

Die Historikerin Mues Ingeborg zeigte, dass sich De Beauvoir in ihrem Werk aus den späten 40er Jahren mit Männern und nicht mit den Frauen identifiziert habe, denn sie rede von der Gruppe der Frauen als „sie“ und verwende nie das Personalpronomen „wir“. Damit erzeuge De Beauvoir den Eindruck, dass sie selbst keine Frau sei. Ganz so als wäre sie nicht von den Umständen, die sie untersucht, betroffen. Damit nehme sie einen „objektiven“ Standpunkt ein. In den frühen 70er Jahren jedoch habe sich Beauvoirs Einstellung geändert. Sie habe begonnen sich mit anderen Frauen zu identifizieren, um

[13] Mues, Ingeborg: *Die Frau in der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 474f.
[14] Mues, Ingeborg: *Die Frau in der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 477.

gemeinsam mit ihnen um die Verbesserung der Lebensbedingungen aller Frauen zu kämpfen. Damit habe sie ihren Status als „Vorzeigefrau“ oder auch „Mann ehrenhalber“ aufgegeben.[15]

Sich einen emanzipierten Lebensentwurf zu erfüllen, bedeutete – vor der ´68er Bewegung – die eigene weiblich definierte Rolle in der Gesellschaft gewissermaßen zu negieren. Die Frauenrolle wurde abgelegt und die Identifikation mit einem männlichen Status in der Gesellschaft angestrebt. Manchmal, wie im Falle De Beauvoirs, gelang solcherart die Anerkennung von Seiten der Männer. Ich denke, dass diese Tendenz paradigmatisch für andere Frauen vor ´68 sein kann. Auch bei der amerikanischen Kunstkritikerin Lucy R. Lippard verhält es sich ähnlich. Sie hatte ihre Karriere in den 60er Jahren in New York begonnen. Sie versuchte die Frauenrolle möglichst nicht zu thematisieren, und sich nicht damit zu identifizieren, sondern sich an eine Männerrolle anzupassen. In einem späteren ihr gewidmeten Kapitel werde ich das noch genauer darlegen.

Mit der Feministischen Bewegung nach ´68 veränderte sich diese Haltung radikal. Ein wichtiges Moment wurde die Identifikation mit anderen Frauen. Hier kann De Beauvoir uns abermals als paradigmatische Figur für den Feminismus der frühen 70er Jahre dienen, denn im euroamerikanischen Bereich zu dieser Zeit Feministin zu werden bedeutete, sich mit anderen Frauen zu identifizieren und sich erstmals selbst als „Frau“ zu positionieren.[16]

Auch hier können Parallelen zu Lucy R. Lippard gezogen werden. Die Frauen nahmen sich als eigene Gruppe wahr; diese wurde im Denken Vieler als der Gruppe der Männer entgegengestellt verstanden. Aus alldem ergaben sich die Versuche, einen eigenen weiblichen Diskurs, eine eigene weibliche ästhetische Praxis, zu entwickeln. Ein starkes weibliches Gegenmoment zur partriarchal strukturierten Männerwelt sollte entstehen.

Wird das identifikatorische Moment solcherart in den Vordergrund gerückt, ergibt sich daraus zweierlei: Erstens eben die Identifikation mit anderen Frauen, eine Solidarisierungswelle untereinander, zweitens aber auch die Frage, wie eine weibliche Identität beschaffen sei, was sie ausmacht, wie sie sich von der männlichen Identität unterscheidet usw. Aus dem zweiten Punkt, der Suche nach der eigenen weiblichen Identität/dem weiblichen Selbst, entstehen zwangsläufig viele Fragen. In meiner Arbeit wird unter anderem der Versuch unternommen, diese Suche nach weiblicher Identität in Werken Ulrike Rosenbachs aus den 70er Jahren nachzuvollziehen.

---

[15] Ebenda, S. 477f.

[16] Mues, Ingeborg: *Die Frau in der Gesellschaft,* Frankfurt am Main 1995, S. 477.

2. 1. Die Bedeutung von Klischeebildern

Die bekannteste Performance der Künstlerin Ulrike Rosenbach stammt aus dem Jahr 1975 und trägt den Titel „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ (Abb. 2, S. 8; Abb. 3, S. 9). Aufgeführt wurde sie anlässlich der „Biennale des Jeunes“ in Paris.[17]

Diese Performance soll dazu herangezogen werden, eine Reihe von Fragen und Problemfelder aufzuwerfen. Zunächst wird gezeigt, wie Rosenbach mit dem in ihrer Gesellschaft geläufigen Bildrepertoire umging. Daraus ergibt sich die Frage, wie Rosenbach über das Verhältnis zwischen den von ihr gewählten Bildern und sich selbst als Frau dachte. Die Performance soll darüber hinaus Ausgangspunkt sein, um generell den feministischen Diskurs in der Zeit, wie er bei der Kunstkritikerin Lucy R. Lippard anzutreffen ist, näher zu betrachten. Schließlich wird dieser 70er Jahre Diskurs mit dem postfeministischen Gedankengut verglichen werden.

Die Video-Live Performance „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ begann damit, dass Rosenbach als Amazone verkleidet die Bühne betrat. Sie trug ein hautenges, körperbetonendes Kostüm, das ganz in Weiß gehalten war. In Händen hielt sie Pfeil und Bogen. Ihr gegenüber stand eine Schießscheibe (Abb. 4, S. 10), an der die Reproduktion eines berühmten Madonnenbildes affichiert war: „Madonna im Rosenhag“ von Stefan Lochner. Das Original befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, es wird um das Jahr 1450 datiert.[18] Rosenbach begann nun 15 Pfeile in Richtung Gesicht der Madonna zu schießen. Auf den Videostandbildern ist deutlich zu sehen, dass die Pfeile bewusst auf das Gesicht der Madonnenfigur gezielt wurden. Der kleine Jesusknabe in ihren Händen bekam auch einen Pfeil ab, gänzlich unberührt blieben Gottvater und Heiliger Geist, die über der Madonna in einem von Engeln umgebenen Glorienschein schweben. Das Bild war auch so auf die Scheibe geklebt worden, dass Gottvater vom Rand überschnitten wurde und daher seinen Kopf eingebüßt hatte. Rosenbach konzentrierte ihre Aggression also auf das Madonnengesicht. Dieses Gesicht der Muttergottes erschien ebenfalls in einem Videomonitor, wo es mit dem Gesicht der Künstlerin überblendet wurde. Da Rosenbach als eine Amazone kostümiert war, könnte man meinen, dass sie sich mit der Amazone identifizieren wollte, um ihre Aggression auf das Madonnenbildnis zu konzentrieren. Da aber im Monitor Rosenbachs Gesicht mit dem der Madonna überblendet wurde, sie also

[17] Halbertsma, Marlite: *Die Amazone als Mann-Weib*, wieder in: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst*, Köln 1982, S. 3 – 5.

[18] Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): *Stefan Lochner. Meister zu Köln*, Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, Köln 1993; eine genaue Beschreibung dieses Werkes, das auch als „Muttergottes in der Rosenlaube“ bezeichnet wird, findet sich im Katalogteil S. 330ff, verfasst von Frank Günter Zehnder.

mit ihr zu einer Person verschmolz, entstand eine viel komplexere Situation/Aussage. Der Kommentar der Künstlerin dazu lautet: „Indem die Pfeile das Bild treffen, treffen sie auch mich.“[19] Die Künstlerin stellte zwei Figuren gleichzeitig dar; dies war durch neue technische Möglichkeiten – der Überblendung im Video-Monitor – möglich. Der Titel der Arbeit und ihr demonstratives Erscheinen als Amazone lässt von Beginn an eine Komplexität und Tiefendimension der Arbeit erahnen. Die solcherart hervorgerufene Paradoxie erinnert an René Magrittes Bild einer Pfeife mit dem Titel „Dies ist keine Pfeife“. Auch hier entsteht durch den Titel der Arbeit eine Vielschichtigkeit, die die betrachtende Person zur Auseinandersetzung ermuntert.

Die Kunsthistorikerin Silvia Eiblmayr hat sich in einer eingehenden Studie zum Bildstatus der Frau u.a. mit dieser Performance, vor dem Hintergrund eines umfassenden theoretischen Rahmens, auseinandergesetzt.[20] Eiblmayr vertritt die Idee einer „Doppelposition“, die kunstschaffende Frauen gegenüber ihrem Kunstwerk inne haben sollen. Damit meint die Kunsthistorikerin, dass die kunstschaffenden Frauen zum einen als Objekt des Blicks (die weibliche Position), zum anderen als Subjekt des Blicks (die männliche Position) verstanden werden könnten. Eiblmayr schreibt, dass es die spezifische Doppelposition der Frau im Bild sei, die in den Selbstinszenierungen von Künstlerinnen reflektiert werde. Dies könne sowohl bewusst als auch unbewusst geschehen. Bei dieser Reflexion über den weiblichen Status als Bild komme auch ein spezifisches Moment der Gewalt herein.[21] Von Lacan und Freud ausgehend, die die negative Beziehung der Frau zur symbolischen Ordnung thematisierten, kommt Eiblmayr zu dem Schluss, dass die Frau diese negative Beziehung auch dann nicht aufzulösen vermögen würde, wenn sie selbst als Künstlerin arbeite. Es komme aber durch die Arbeiten der Frauen ein subversives Moment der Reflexion in die männliche Ordnung, wobei diese unterlaufen werde.[22]

Im Falle von Rosenbachs Performance „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“, will Eiblmayr ebenfalls „[...] eine Reflexion auf die spezifische Dialektik zwischen Frau und Bild erkennen, in welcher der Frau ein Status als Bild zukommt [...]“.[23] Auch in Rosenbachs Arbeit zeige sich, dass es der Frau nicht möglich sei, das Bild in einem vermeintlich befreienden Akt zu zerstören. Rosenbachs Arbeit stünde paradigmatisch

[19] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 1.
[20] Eiblmayr, Silvia*: Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts,* wieder in: Lindner, Ines; Schade, Sigrid; Wenk, Silke; Werner, Gabriele (Hrsg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 337 – S. 357. Siehe auch: Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.
[21] Eiblmayr, Silvia: *Gewalt am Bild – Gewalt im Bild*, in: Blick-Wechsel, Berlin 1989, S. 346.
[22] Eiblmayr, Silvia: *Gewalt am Bild – Gewalt im Bild*, in: Blick-Wechsel, Berlin 1989, S. 353.
[23] Eiblmayr, Sivlia: *Gewalt am Bild – Gewalt im Bild*, in: Blick-Wechsel, Berlin 1989, S. 352.

dafür, dass die Aggression gegen das Bild sich schlussendlich gegen die Künstlerin selbst richte.[24]

Aber geht es Ulrike Rosenbach tatsächlich um ihren eigenen „Status als Bild"? Oder ist es nicht vielmehr so, dass für Rosenbach das Problem des Bildstatus eher nebensächlichen Charakter hatte? Ich denke, dass die Klärung dieser Frage das Inspirationsmoment für diese und andere Performances freilegen könnte.

Folgt man Rosenbachs eigenen Aussagen zu dieser Arbeit, bemerkt man, dass sie sich in dieser Arbeit bewusst mit Klischees, welche mit sprachlichen und visuellen Bildern transportiert werden, auseinandersetzen wollte. In dem von ihr selbst herausgegebenen Buch aus dem Jahre 1982 kann folgender Kommentar nachgelesen werden: „ [...] etwa um 1973, habe ich mich auf das Bild der Frau im Kulturkontext konzentriert. Ich fing an mit Klischees und Typisierungen, die über Frauen reichlich vorhanden sind, zu arbeiten [...]".[25]

Der Künstlerin geht es hier offensichtlich nicht vordergründig um die Frage, wie sich die Frau prinzipiell aus ihrem Bildstatus in einer symbolischen Ordnung befreien könne. Statt dessen stellt sie die Frage nach den Ideologien, die mit den beiden gewählten Klischeebildern in der Gesellschaft verbunden werden. Das gewählte Madonnenbildnis Lochners hat im Kontext von Rosenbachs Performance einen symbolischen Wert, es transportiert unter seiner ästhetischen Oberfläche Ideen. Dabei geht die Künstlerin von ihren eigenen Assoziationen aus, die aus ihrer Gefühlswelt stammen. Ihr Kommentar lautet: „Ich identifiziere mich mit dem Bild der Madonna, die sanft ist. Aber ich bin auch nicht aggressiv wie die Amazone, ich bin ruhig.".[26] Den beiden Gestalten sind, nach Meinung der Künstlerin, zwei Pole eigen, die einander diametral gegenüberstehen: Sanftheit auf der Madonnenseite, Aggression auf der Amazonenseite. Rosenbach wird diesen Ideen entsprechend in der Performance zur schießenden/aggressiven und getroffenen/passiven Person zugleich. Aus dem Kommentar geht meiner Meinung nach hervor, dass die Künstlerin vordergründig über diese Klischeebilder und die Bedeutung die sie transportieren, ihren Status als Frau in der Gesellschaft reflektieren möchte.

Was ändert sich nun am Verständnis der Performance, wenn wir sie von diesen Ideologien her denken? Nun, ich meine, dass dann nicht mehr ein Bildzitat gleich dem anderen ist und in erster Linie einen speziellen Bildstatus repräsentiert, sondern die jeweilige Bedeutung der Bilder in den Vordergrund rückt, deren spezifische Ideologie zuerst reflektiert werden muss. Das Bildmotiv, und nicht nur der Rekurs auf das Bild per se, kann ein Schlüssel für

[24] Eiblmayr, Sivlia: *Gewalt am Bild – Gewalt im Bild*, in: Blick-Wechsel, Berlin 1989, S. 352.
[25] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 131.
[26] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 3.

die Deutung der Performance sein. Es geht in dieser Performance also vordergründig nicht, wie Eiblmayr zeigen möchte, um die Auseinandersetzung mit einem diskursiv generierten Bildstatus von Frauen, sondern um die Idee/Ideologie, die ein weibliches Klischeebild transportiert. Dennoch ist Eiblmayrs scharfsinnige Analyse bezüglich dieser Performance auf einer Metaebene schlüssig. Die Verbindung zwischen der weiblichen Künstlerin und ihrem Bildstatus schwingt hier ebenfalls mit.
Die von der Künstlerin als diametral entgegengesetzt empfundenen Ideen/Ideologien der beiden gewählten weiblichen Klischeebilder werden in der Performance „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin" auf künstlerischer Ebene miteinander verknüpft. Es soll ein Raum zwischen diesen beiden Polen entstehen. Rosenbach erzeugt in dieser Arbeit die Bedeutung einer inhaltlich reicheren Frauenidentität. Die Künstlerin äußerte sich dazu selbst folgendermaßen: „Alle Charakteristika der Frauen werden vereinfacht, klischiert; wir dürfen nicht vielfältig sein, meint die Gesellschaft.".[27]

2. 2. Strategien der Maskerade, Dekonstruktion und Identitätssuche mittels Klischeebilder

Fragen, die sich mir in Bezug auf die Performance „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin" (Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4, S. 8, S. 9) aufdrängen, sind folgende: Wie bezieht Ulrike Rosenbach das Figurenpaar Madonna und Amazone auf sich selbst als Person in der Gesellschaft? Werden die beiden Figuren als Maskerade inszeniert, oder werden sie herangezogen, um sich mit ihnen und den Ideologien, die sie transportieren, als Frau zu identifizieren? Die Kunsthistorikerin Anja Osswald schrieb das Buch „Sexy Lies in Videotapes", in dem sie sich unter anderem mit dem Œuvre der amerikanischen Künstlerin Joan Jonas auseinandersetzte.[28] Als eine Charakteristik der Arbeiten von Künstlerinnen in den 70er Jahren hebt sie die Inszenierung des eigenen Körpers mit Attributen, die als spezifisch weibliche gelten, hervor. Sie nennt als Beispiele für diese Kunststrategie z. B. Cindy Shermans Inszenierungen von „Film Stills", Martha Roslers ironischer Umgang mit weiblichen Rollenbildern, die schlussendlich entlarvend wirken sollen, und VALIE EXPORTs Strategien der „écriture corporelle". Keine der Künstlerinnen würde dem weiblichen Klischeebild mit einer eigenen weiblichen Sicht entgegentreten. Es würde viel

[27] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 3.
[28] Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierungen im Video um 1970 bei Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas*; Berlin 2003.

eher ein allgemeiner Status quo der patriarchalischen Sicht thematisiert und schließlich unterlaufen werden. Insgesamt seien alle diese Kunstpraktiken Strategien der Maskerade mit dem Ziel, das Bild von Weiblichkeit im gesellschaftlichen Kontext zu dekonstruieren.[29]

Kann man auch im Zusammenhang mit Ulrike Rosenbachs Arbeit von „Maskeradestrategien" sprechen? Um eine Antwort darauf zu geben, sollen Arbeiten VALIE EXPORTs, bei denen ebenfalls auf historisches Bildrepertoire zurückgegriffen wurde, zum Vergleich herangezogen werden. Die Strategie der Verwendung von Bildern aus der Kunstgeschichte bei Rosenbach, insbesondere die Auseinandersetzung mit dem Madonnenbild, kann sehr gut einigen Foto- und Videoarbeiten VALIE EXPORTs gegenübergestellt werden. Export hatte bereits einige Jahre früher als Rosenbach begonnen sich mit kunstgeschichtlichen Darstellungsformen von Frauen auseinanderzusetzen. Ihre Videoarbeit namens „Stilles Sprechen" (Abb. 5) stammt aus dem Zyklus der historischen Rekonstruktionen, entstanden in den Jahren 1972 bis 1976.[30] Die gesellschaftlich auferlegte Körperhaltung von Frauen sollte damit analysiert und kritisch hinterfragt werden.[31]

Abb. 5: VALIE EXPORT, „Stilles Sprechen", 1975

Der Ausschnitt für die Documenta in Kassel wird in Publikationen unterschiedlich datiert, die Jahreszahl schwankt zwischen 1975 und 1976. [32] Ich tendiere hier zu einer frühen Datierung, also 1975, weil auch der Katalogteil der Documenta diese Jahreszahl nennt.

[29] Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin 2003, S. 217.
[30] Mueller, Roswitha: *Valie Export. Bild Risse*, deutsche Erstausgabe: Wien 2002, S. 126.
[31] Prammer, Anita: *Valie Export. Eine multimediale Künstlerin*, Wien 1988, S. 70.
[32] Bei Roswitha Mueller wird der Ausschnitt ins Jahr 1976 datiert: Mueller Roswitha: *Valie Export*, Wien 2002, S. 75; in der von Monika Faber kuratierten Einzelausstellung Exports auf das Jahr 1975: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien (Hrsg.): *Split Reality. Valie Export*, Wien vom 25. April 1997 bis 15. Juni 1997, S.136.

Diese Ausstellung fand 1977 statt, ist somit dem Entstehungsjahr sehr nahe, und insofern eine glaubwürdige Quelle.[33] Jedenfalls wurden in „Stilles Sprechen“ Historische Gemälde als Videobilder reproduziert.

Abb. 5a: Rogier van der Weyden, Kreuzigungstriptychon, um 1440

Der Mittelteil eines Triptychons von Rogier van der Weyden[34], eine Kreuzigung darstellend (Abb. 5a), wurde von VALIE EXPORT folgendermaßen verarbeitet: während sie das Videobild des Gemäldes langsam verschwinden lässt, bleibt eine weibliche Person über, welche anfangs, da gänzlich überblendet, nicht zu sehen war. Es handelt sich bei dieser Frau nicht um Export selbst. Im Unterschied zu Rosenbach ließ Export hier eine Schauspielerin die Pose einer Frau auf dem Gemälde nachstellen. Sowohl Export als auch Rosenbach traten in ihren Performances meist selbst auf. Warum bediente sich Export hier einer Schauspielerin? Wollte sie damit andeuten, dass sie sich nicht mit der Figur auf dem Bild identifiziert, dass hier auf keinen Fall eine Identifikation stattfinden kann? Wenn in Exports Film das historische Bild verschwunden ist, die Schauspielerin allein übrig bleibt, wird die Unterwürfigkeit der Pose aus dem Gemälde drastisch sichtbar. Hier wurden, wie bei „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“, zwei Frauenklischees

[33] Spötter, Walter; Schneckenburger, Manfred (Hrsg.): *Documenta 6, Volume 2: Fotografie, Film, Video*, Ausstellungskatalog Kassel 1977, S. 338. Anmerkung aus dem Jahr 2007 hatte ich bezüglich bildrechtlicher Fragen persönlich Kontakt zu Frau VALIE EXPORT: sie datiert „Stilles Sprechen“ in das Jahr 1976.
[34] Das Kreuzigungstriptychon Rogier van der Weydens wird im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt. Experten datieren es um 1440. Siehe: Kunsthisorisches Museum Wien (Hrsg.): *Führer durch die Sammlungen*, 5. Auflage Wien 1996, S. 296.

zusammengeführt. Die idealisierte Heiligengestalt wurde zur Putzfrau in demütiger Pose. Auch die Requisiten verwandelten sich bei Export: das Kreuz Jesu zu einem Bodenwischer. Die Putzfrau stellt in der Gesellschaft, daran hat sich seit den 70er Jahren nichts geändert, die Idee einer nicht qualifizierten Erwerbstätigkeit dar, ergo genießt sie kein gesellschaftliches Ansehen. Durch die Verwandlung zur Putzfrau wird die Heilige „heruntergeputzt", durch die Überlagerung/Überblendung zu einer Figur degradiert, die ein äußerst geringes Ansehen genießt. Ganz so als ob der Verputz abblättern würde und den Blick auf eine andere Realtiätsebene frei gäbe. Rosenbach hatte im Gegensatz dazu zwei Figuren aus dem mythologischen Repertoire gewählt, zwei Pole aus dem Ideen/Bilderrepertoire wurden herausgeschält. Export verwandelte in ihrem Film eine Person aus der christlichen Mythologie in eine Person aus der Alltagswelt. Hier wurden keine Figurenpole herausgeschält, sondern, indem sich die eine in die andere verwandelte, zeigte Export wie sehr die Demut von Frauen bereits im Bilderrepertoire der „Hochkultur" verankert ist. Es gelang ihr damit, das verzerrte Bild von Frauen in der Gesellschaft mit ihnen zugeschriebenen Randtätigkeiten, wie „putzen", anzukreiden. VALIE EXPORT ruft das Gefühl hervor sich gerade *nicht* mit diesen Figuren zu identifizieren, sondern sich von ihren demütigen Gesten als Frau zu distanzieren. Es wurden keine positiven Vorschläge für die Zukunft gemacht, kein neues Frauenbild und damit eine Identifikationsmöglichkeit kreiert. Es kann, in Konsens mit der Kunsthistorikerin Anja Osswald, eine Maskeradestrategie mit dem Ziel der Dekonstruktion des Frauenbildes auch in der Arbeit „Stilles Sprechen" nachvollzogen werden. Im Vergleich dazu wirkt Rosenbachs Strategie nicht vordergründig als Maskerade und Dekonstruktion. Statt einer Dekonstruktion kommt es bei Rosenbach zu einem Aufweichen und Erweitern von Klischeebildern.

Wie bereits erwähnt extrahierte Export auch in Fotoarbeiten demütige Posen aus dem Repertoire der Kunstgeschichte. Die „Geburtenmadonna" (Abb. 6) entstand 1976.[35] Im Zuge einer Serie hatte die Künstlerin, unter anderem, das Bild der Madonna als Ausgangspunkt ihrer Erkundungen gewählt. Es wurde abermals eine Schauspielerin herangezogen, die Posen nachstellte – kein Foto zeigt Export als Madonna. Export kombinierte die Schauspielerin mit Alltagsgegenständen, die in der Gesellschaft eindeutig als Frauenutensilien charakterisiert werden, wie hier eine Waschmaschine.

[35] Mueller, Roswitha: *Valie Export.* Wien 2002, S. 126.

Abb. 6: VALIE EXPORT, „Geburtenmadonna“, 1976

Export wählte Gegenstände, die in ihrer Funktionalität auf den Haushalt zurückverweisen. Die Madonnen der „Alten Meister“ wurden so zu modernen Hausfrauen. Dabei blieben die Gesten, welche die „Alten Meister“ für sie vorgesehen hatten, erhalten. Die „Geburtenmadonna“ zeigt die Schauspielerin auf Waschmaschine, aus der nasse Wäsche heraushängt. Auch hier wurde ganz eindeutig keine Identifikation versucht, sondern das Frauenbild angekreidet.

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass sich die Künstlerinnen, trotz des vergleichbaren Rückgriffs auf historische Gemälde, in ihrer Aussage unterscheiden. Export ging es darum, die Situation von Frauen in der Gesellschaft aufzuzeigen und sich davon zu distanzieren. Nach der gewonnenen Distanz wurde kein Vorschlag für ein neues Frauenbild getätigt, es entsteht ein Leerraum. Hier wurde nicht nach Identitätsstiftung gesucht, sondern ein Wunsch nach Loslösung und Dekonstruktion der auferlegten weiblichen Identität manifest. Die dabei angewandte künstlerische Strategie war die der „Maskerade“.

Rosenbach vertrat eine andere Linie, sie war weniger radikal als VALIE EXPORT. Es entsteht der Eindruck, dass eine Identifikation mit den althergebrachten Klischeefiguren stattfinden konnte. Die Rollenmuster wurden nicht dekonstruiert, sondern stellten Ausgangspunkte für eine Selbstklärung/Selbstfindung dar. Durch dialektische Verknüpfung wurden zwei weibliche Klischeebilder in einer Person vereint. So kommt es zu einem hin- und herchangieren mehrerer Typen in einer Person, einem Mischraum. Eine reiche Palette an Abstufungen zwischen dem einen und anderen Typus tut sich auf. Die

hier zu Grunde liegende künstlerische Strategie kann als „Identitätssuche“ bezeichnet werden. Dieser Versuch, eine weibliche Identität aus dem Althergebrachten herauszuschälen, ist der Strategie von Dekonstruktion und Maskerade diametral entgegengesetzt.

Nicht alle Arbeiten von Ulrike Rosenbach, die in den 70er Jahren entstanden, können als identitätsstiftend bezeichnet werden. Die Künstlerin entwickelte auch Videos, in denen sie auf ironische Weise die Situation von Frauen hinterfragte und mit der Strategie der Dekonstruktion arbeitete. In diesen Werken kommt es nicht zu einer identitätsstiftenden Geste. Eine Arbeit, bei der eine solche kritische Hinterfragung stattfand, nannte sie „Der Muff und das Mädchen“ (Abb. 7), entstanden zwischen 1972 und 1973.[36]

Abb. 7: „Der Muff und das Mädchen“, zwischen 1972 und 1973

Ein großer Unterschied zu den identifikatorischen Arbeiten besteht darin, dass Rosenbach eine andere Person die Hauptrolle spielen ließ: Ingrid Kohlhöfer. Zu Beginn der Arbeit sieht man Frau Kohlhöfer stehend, die Kamera filmte ihre Hände, die von Handschellen gefesselt sind. Sprachliche Assoziationen wie „mir sind die Hände gebunden“ werden bei der betrachtenden Person wach. Als musikalische Unterlegung wurden Kinderstimmen und ein klassisches Musikstück gewählt. Das klassische Stück stammt von Franz Schubert, es trägt den Titel „Der Tod und das Mädchen“. Nun setzt die eigentliche Handlung ein, die Handschellen der Schauspielerin sind verschwunden, ihre Hände werden von Ulrike Rosenbach langsam mit Watte umwickelt. Bald sieht die Umwickelung der Hände aus wie

[36] Den Namen der Mitwirkenden veröffentlichte Ulrike Rosenbach im Nachspann zu ihrer Videoarbeit. Ebenso das Datum der Entstehung, den Komponisten und den Namen des Musikstückes.

ein Muff. Dieses Frauenutensil, das die Hände vor kaltem Wetter schützen/wärmen soll, hat aber gleichzeitig den Nebeneffekt, dass es die Hände der Frauen unbrauchbar macht, sie fesselt. Die Frauen werden durch dieses Utensil also massiv an ihrer Bewegungsfreiheit und damit Handlungsmöglichkeit gehindert. Rosenbach fährt fort, Frau Kohlhöfers Hände mit Watte zu umwickeln, bis der Muff eine abstruse Größe erlangt und ihr vom Kinn bis zu den Knien reicht. Der „Muff und das Mädchen" wurde hier, dem Titel des Musikstücks entsprechend, drastisch als der „Tod des Mädchens" inszeniert, da sie in ihrer Bewegungsfreiheit absolut eingeschränkt, nur mehr wie eine Statue dastehen kann. An Hand dieses Beispieles kann gezeigt werden, dass in der Zeit als Ulrike Rosenbach von der Feministischen Bewegung beeinflusst war, auch Werke entstanden, die mit der Strategie der Dekonstruktion arbeiteten. Diese werden aber weiters nicht untersucht, da sie den Rahmen der Arbeit sprengen würden. Ich werde mich auf Arbeiten konzentrieren, in denen Strategien einer weiblichen Identitätssuche zu erkennen sind.

2. 3. Rosenbachs Identitätssuche und ihre Parallelen bei Lucy R. Lippard

Der neuen Frauenbewegung nach ´68 entsprechend erkannte die amerikanische Kunstkritikerin Lucy R. Lippard die Notwendigkeit, Künstlerinnen zu unterstützen. Eine Möglichkeit, dies umzusetzen war zunächst, hauptsächlich über Künstlerinnen zu schreiben, die sie selbst als Kunstkritikerin in den 60er Jahren noch vernachlässigt hatte. Dadurch machte sie deren Werke einem möglichst großen Publikumskreis bekannt. Von unschätzbarem Wert für die Frauenbewegung war, dass Lippard die von ihr unterstützten Künstlerinnen auch in ihrer Funktion als Kuratorin ausstellte. Vor Lippards Engagement hat es äußert wenige Künstlerinnen gegeben, die in den großen Museen gezeigt wurden. Auf diese Weise kämpfte sie gegen die männlich dominierten Kunstausstellungen an. Ulrike Rosenbach hatte in den 70er Jahren mit Lucy Lippard regen Austausch. Einerseits zeigte Lippard Arbeiten Rosenbachs bei Ausstellungen, die sie kuratiert hatte, wie „c. 7500" im Jahre 1973[37], andererseits wurde die Künstlerin immer wieder zu Ausstellungen geladen und konnte so den Kontakt aufrechterhalten.[38] Sicherlich lernte Rosenbach im Zuge ihrer Ausstellungsbeteiligungen auch die Werke anderer Künstlerinnen, die sich zum Feminismus bekannten, kennen. Eine wichtige Arbeit Lucy

[37] Lippard, Lucy R.: *From The Center*. *Feminist Essays on Women´s Art*, New York 1976, S. 20. In einer Fußnote wurden alle teilnehmenden Künstlerinnen aufgezählt.
[38] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 33.

Lippards aus dieser Zeit heißt „From the Center“, erschienen 1976. Es kann dazu herangezogen werden, um Rosenbachs Verständnis von „weiblicher Identität“ näher zu definieren.

Die Idee einer „weiblichen Identität“ hing bei Lucy Lippard eng mit einer ideologisch gefärbten These von „Feministischer Kunst“ zusammen. Beides behandelte sie in diesem Buch. Feministische Kunst bekam bei Lippard sowohl eine inhaltliche als auch eine formale Definition. Rosenbach hat sich in dem von ihr selbst herausgegebenen Buch „Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst“ aus dem Jahr 1982 zur „Feministischen Kunst“ bekannt, indem sie diese Bezeichnung für einen Teil ihrer Werke wählte. Interessanterweise schreibt sie späteren Arbeiten aus den 80er Jahren (Performances von 1980 bis 1981) diese Titulierung zu, während die Performance „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ unter dem Übertitel „Frauenklischee“ subsumiert wird (Das Inhaltsverzeichnis macht auf mich aber den Eindruck einer eher willkürlichen Einteilung). Eine Unterteilung der Arbeiten ist zugegebener Maßen sehr schwierig, denn gewisse Elemente ziehen sich kontinuierlich durch alle vorgestellten Arbeiten. Das Etikett „Feministische Kunst“ kann bei näherer Betrachtung allen Arbeiten Ulrike Rosenbachs verliehen werden, da sie alle einen feministischen Grundton enthalten. Manche Arbeiten aus den 70er Jahren tragen bereits Titel, die auf den feministischen Inhalt schließen lassen. Dazu gehören „Weiblicher Energieaustausch“ oder „Frauenkultur – Kontaktversuch“.

Es handelt sich bei Lippards Buch „From the Center“ um eine Sammlung von Aufsätzen aus den vorangegangenen Jahren, vom Beginn der 70er Jahre bis ins Jahr 1976. Lippard betont, wie sehr sich in diesen Jahren ihr Verhältnis ihrem „Selbst“ gegenüber verändert habe. Sie bekennt, dass sie am Beginn ihrer Karriere als Kunstkritikerin in New York es abgelehnt hatte, sich als „Frau“ oder „weiblich“ zu definieren. Ihre Artikel sollten möglichst neutral – androgyn – gehalten sein. Kein Bezug zum eigenen Leben, schon gar keiner zu (frauen)spezifischen Erfahrungen sollte herbeigeführt werden. Nun habe sie, durch die Frauenbewegung und Auseinandersetzung mit dieser, mehr Freiheit erlangt. Dieses „mehr“ erlaube ihr nun einen viel persönlicheren Zugang zu den Kunstwerken. Ab sofort solle keine von ihrer Person abgekoppelte Position mehr bezogen werden.[39] Wie ich bereits im Kapitel über die Bedingungen der thematischen Entfaltung Ulrike Rosenbachs anklingen ließ, kann zwischen Lucy Lippard und Simone De Beauvoir in diesem Punkt eine Parallele gezogen werden. Beide bekannten sich annähernd zur gleichen Zeit bewusst

[39] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 2f.

als Frauen und als solche zu einer frauenspezifischen Thematik. Da sich Ulrike Rosenbach in ihren Werken dezidiert mit der weiblichen Thematik auseinandersetzt, kann auch sie innerhalb dieser ideologischen Welle des Einstehens für eine weibliche Identität angesiedelt werden.

Lucy Lippard verwendet oft die schwammigen Begriffe „neutral“ und „androgyn“, um männliche Kunst zu charakterisieren. Was versteht sie darunter? Eine historische Sichtweise in diesem Punkt einzunehmen, kann diese Frage klären: Sie hatte ihre Karriere begonnen, als Minimal Art aufkam, und war eine der ersten Kunstkritikerinnen gewesen, die über diese neue Bewegung schrieb. Die Minimal Art Künstler bezeichneten ihre Werke als „anti-autobiographisch“. Das Kunstwerk sollte keinen Inhalt mehr haben, somit auch keinen Bezug zu einer persönlichen Erfahrung besitzen. Lippards damalige Ablehnung, die eigene Biographie auch nur ansatzweise mit ihrer Arbeit in Beziehung zu setzen, kann mit diesem Mitte der 60er Jahre dominierenden Zeitstil verglichen werden. In den Artikeln, die in dieser Zeit entstanden, kann ihr Bemühen, den eigenen Schreibstil an den der Kunstwerke anzupassen, nachvollzogen werden. Lippard war ganz an den minimalistischen Zeitstil angepasst.

Die „Feministische Wende“ war durch ein neues politisches Klima/Bewusstsein geprägt, welches Ende der 60er Jahre eingesetzt hatte. Dieses Bewusstsein fußte zum Teil auf marxistischem Gedankengut. Diesem entsprechend wurde der Mensch als „Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse“ verstanden, dementsprechend wurde das Subjekt autobiographisch gedacht. Dieses Verständnis stand der Kunstideologie einer Minimal Art natürlich diametral gegenüber. So wundert es kaum, dass die neu entdeckte Ideologie schlussendlich auch Lippards berufliches Leben veränderte, indem sie ihre Herangehensweise, ihren Umgang mit Kunst, nachhaltig beeinflusste. Lippards Schreibweise wurde sehr persönlich, ihrem Verständnis entsprechend mit einem neu erwachten „weiblichen Bewusstsein“. Es kann davon ausgegangen werden, dass Lippard, wenn sie von „Kunstwelt“ spricht, vor allem die Ästhetik der Minimal Art meint und den Diskurs, der darum entstanden war. Die kühle Neutralität, das Ausklammern jeglichen Gefühls, welche die Kunstwelt/Minimal Art und ihr nachfolgende Stile umgab, sollte wohl durch die Begriffe „neutral“ und „androgyn“ charakterisiert werden. Diese unterkühlte Eigenschaft wurde von ihr mit einer Kunstproduktion gleichgesetzt, die von Männern für ein männliches Publikum gemacht worden war. Künstlerinnen, die in den männlichen Kunstkreisen verkehrten, würden sich automatisch an den männlich-unterkühlten Zugang zur Kunstproduktion/Rezeption anpassen. Gefühle und Inhalt würden unterdrückt und

dadurch neutralisiert.[40] Lippard teilte diese Meinung mit anderen Autorinnen dieser Zeit. Schulamith Firestone war eine davon. In ihrem Buch „The Dialectic of Sex" vertritt Firestone die Meinung, dass die wenigen Frauen in der Kunstwelt sich völlig männlichen Werten unterordnen würden. Dadurch hätten sie aber ihre „Authentizität" verloren.[41]

Nicht nur der Inhalt von Kunstwerken wurde ein wichtiges Thema, auch der Kunstmarkt wurde der neu gewonnenen Anschauung entsprechend beurteilt. Vertieft man sich in Lippards Gedankenwelt, die sie in ihrem Buch entfaltet, so spiegeln sich darin unterschiedliche marxistische Positionen wider. Die männlich dominierte Kunstwelt wird als kapitalistisches System verurteilt[42] und die Verwandlung von Kunstwerken in Warenobjekte bedauert[43]. Von einer feministischen Kunstwelt verspricht sich Lippard eine neue Wertepalette. Ein neuer Zugang zu Kunst und deren Produktion soll durch das Einbinden der eigenen Lebenserfahrung erreicht werden. Diesem Konzept entsprechend ist „Authentizität" ein wichtiger Faktor.[44] Vor der Frauenbewegung hätten Frauen ihre Identität verleugnet, sie hätten versucht neutral zu sein und bewusst Kunst zu produzieren, die nicht als „feminin" bezeichnet werden konnte.[45] Um authentische Kunst zu produzieren müssten, Lippards Meinung nach, Kunstwerke einen direkten Bezug zur Biographie erhalten, dies impliziere auch ein bejahen der Weiblichkeit der Künstlerin.

Die Konsequenz, welche Lippard aus ihrem Konzept zieht, mutet heutzutage kühn und idealistisch an. Sie fordert, dass sich Frauen von der Kunstwelt der Männer abspalten sollten, um herauszufinden wer sie selbst seien. Frauen dürften sich nicht mehr an von Männern erstellten Rahmenbedingungen anpassen und sich selbst aufgeben, wodurch ihre Werke die „Authentizität" einbüßen müssten. Zur Lösung des Problems würde eine Ausbildung in von Frauen geführten Schulen genauso gehören wie separate Kunstausstellungen. Erst wenn solcherart eine weibliche Kunstwelt geschaffen worden sei, könnten die Frauen in die männliche Kunstwelt hinüber gleiten.[46]

Lippards Denken ist also durch eine bipolare Struktur charakterisiert, der eine Pol wird durch den Begriff „Mann" belegt, der zweite durch den Begriff „Frau". Lippard geht von der Prämisse aus, dass Frauen anders als Männer seien.[47] Der Grund für ihr Anderssein sei, dass Frauen Erfahrungen machten, die sich von denen der Männer unterscheiden würden.

---

[40] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 11.
[41] Firestone, Schulamith: *The Dialectic of Sex*, New York 1970, S. 157; wieder in: Lippard, Lucy: *From the Center, Feminist Essays on Women´s Art*, New York 1976, S. 7.
[42] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 6.
[43] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 22.
[44] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 6.
[45] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 89.
[46] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 11.
[47] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 9.

Diese seien sowohl körperlicher als auch sozialer Art.[48] In einem Interview mit Wulf Herzogenrath im April 1982 spricht sich auch Ulrike Rosenbach dafür aus, dass zwischen Männern und Frauen Unterschiede bestünden. Sie sei davon überzeugt, dass Männer ganz andere psychische Verfasstheiten hätten als Frauen und daher auch eine unterschiedliche Sichtweise der Dinge. Daraus folgert Rosenbach, dass Frauen auch eine ganz andere Kunst als Männer machen würden.[49] Aus diesem Statement lässt sich eine Nähe Rosenbachs zu Lippard nachzeichnen und die Einteilung der Menschen in zwei Pole, auch ihrem Denken nach. Lippard teilt also die Menschen generell in zwei Gruppen, eine weibliche und eine männliche. Die Basis für die Einteilung bildet bei ihr sowohl das biologische Geschlecht (körperliche Erfahrungen) als auch das soziale Geschlecht (soziale Erfahrungen). Beide Gruppen werden mit Assoziationen belegt, wobei die weibliche Gruppe bevorzugt positiv bewertet wird. Das Programm Lippards ist klar: Frauen sollen gegenüber Männern aufgewertet werden.

Angenommen Lippards Forderungen wären erfüllt worden, so hätte das den bipolaren Denkrahmen gestärkt und weitertradiert. Es hätte sich so eine Zwei-Kasten-Kunst etabliert – eine männliche und eine weibliche. Ihrem Denken entsprechend gab sich Lippard der verlockenden Aufgabe hin, weibliche Kunstkriterien zu definieren, um eine Möglichkeit zu finden, weibliche Kunst zu beurteilen. Wie sahen diese nun aus: Zu verschiedenen formalen Aspekten, Formen und Farben der Werke zählte sie dabei auch einen inhaltlichen Aspekt – den autobiographischen Hintergrund der Arbeiten.[50]

Wenn wir nun kurz eine Bilanz ziehen, zeigt es sich wie wichtig Lippard die Idee des „Selbst“, der „Identität“ und auch der „Authentizität“ von Frauen erachtet. Alle drei Begriffe sind schwammiger Natur, sie werden bei Lippard nicht näher geklärt. Es ist aber klar ersichtlich, dass sie in einer bipolaren Denkstruktur verstanden werden müssen.

Hier kann wieder zu den Performances von Ulrike Rosenbach zurückgekehrt werden: Gerade zum autobiographischen Inhalt, und damit zur Einbeziehung der eigenen Identität äußert sich auch Rosenbach in ihrem Buch mehrmals. Sie schreibt: „Ich arbeite mit identifikatorischen Prozessen, das heißt, dass die Themen aus meiner Autobiographie, aus meinem Leben sind. [...] Es sind Untersuchungen meiner selbst und meiner gesellschaftlichen oder geschichtlichen Umgebung. Dazu gehören auch Arbeiten über Frauenklischees, wie die Amazonen- und Venusarbeiten, obwohl es auf den ersten Blick so

[48] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 48.
[49] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 115.
[50] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 49.

aussieht, als hätte da die gesellschaftliche Analyse den Vorrang. Aber immer in Bezug auf meine eigene Person bin ich darauf erst gekommen [...].“[51]

Werden Lucy Lippards und Ulrike Rosenbachs Äußerungen verglichen, zeigt sich eine inhaltliche Übereinstimmung bezüglich des Konzeptes der „Authentizität“. Beide Frauen sind bemüht, ein der Männerwelt entgegen gesetztes „Weibliches Selbst“, eine „Weibliche Identität“ zu finden. Da der Begriff „Identität“ für diese Untersuchung von zentraler Bedeutung ist, werde ich ihn zunächst aus der Sicht der 70er Jahre näher beschreiben, um ihn dann mit dem postfeministischen Denken Judith Butlers zu vergleichen.

2. 4. Der Begriff „Identität“ im feministischen Diskurs der 70er Jahre

Hinter dem Begriff „Identität“ verbergen sich zahlreiche Diskurse. Was eine menschliche „Identität“ ausmacht, oder besser ausgedrückt, wie die „Identität“ eines einzelnen Menschen verstanden wird, ist auch historischen Veränderungen unterworfen. Unter anderem haben philosophische und psychoanalytische Denkmodelle ein Geflecht gebaut um diesen Begriff definitorisch näher zu kommen, ihn einzukreisen. Es soll in diesem Kapitel gezeigt werden, wie der Begriff „Identität“ im philosophischen Diskurs der feministischen Bewegung der 70er Jahre verstanden wurde.

Die Neue Feministische Bewegung nach ´68 hat bis zum heutigen Tag in Bezug auf das Verständnis von menschlicher Identität mehrere große Veränderungen durchlaufen. Ende der 60er/Anfang der 70er Jahre war man im feministischen Diskurs von der Prämisse eines „ursprünglichen menschlichen Selbst“ ausgegangen. Dieses Selbst wurde als Kern oder auch Keim einer Person verstanden, dieses Innere als einheitliche und abgeschlossene Substanz imaginiert. Damit folgte die Bewegung humanistischen Traditionen, die ein Konzept des menschlichen Selbst vertreten, das rational und objektiv agieren könne. Das damals begonnene Streben nach der Befreiung der Frauen ging von der Vorstellung einer universellen Weiblichkeit aus. Überall auf der Welt, so meinte man, würden Frauen auf die gleiche Art und Weise unterdrückt. Die Frauen der ganzen Welt, so die vorherrschende Meinung im Euroamerikanischen Bereich, hätten ein weibliches Selbst/Identität, die es nun zu befreien/freizulegen gelte.[52] Dieses Verständnis von Identität entspricht einem essentialistischen Denkmuster, das den Menschen von einer inneren Substanz her versteht.

---

[51] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 39.

[52] Charles, Nickie: *Feminist Practises: Identity, Difference, Power*, in: Charles, Nickie; Hughes-Freeland, Felicia (Hrsg.): Practising Feminism: Identity, Difference, Power; London 1996, S. 1 – 38.

Diese innere Substanz wird als bei Männern und Frauen unterschiedlich gedacht. Weiters wird sie ursprünglich, gegen äußere Einflüsse immun also nicht von der Gesellschaft geprägt, verstanden. Aus diesem Denken entwickelte sich ein Konzept, demzufolge sich Frauen durch Rückbesinnung auf ihren inneren Kern von der Welt der Männer befreien könnten.

Die Möglichkeit, menschliche Identität zu denken, war später im postmodernen und poststrukturalistischen Denken völlig verändert worden. Ein wichtiger Theoretiker dieser Denkrichtung war u. a. der Philosoph Michel Foucault. Auch die theoretische Abhandlung Judith Butlers, „Das Unbehagen der Geschlechter" ist ein wichtiger Angelpunkt für das neue Verständnis von Identität im feministischen Feld. Sie war im Jahr 1990 in englischer Sprache erstmals erschienen, bereits 1991 in deutscher Übersetzung.

Die poststrukturalistisch/postmodernistische Auffassung ist dadurch gekennzeichnet, dass sie Identität oder Konzepte des menschlichen Selbst als verwoben mit dem kulturell/diskursiven Kontext auffasst. Das Subjekt ist demnach keine Einheit, die bereits in irgendeiner Form fixiert und abgeschlossen sei, sondern wird diskontinuierlich und fragmentiert verstanden. Es gibt in diesem Denkraum keine Auffassung von einem essentialistischen Selbst oder eine essentialistisch verstandene Identität.[53] Das Bedeutende an diesen Überlegungen für meine Arbeit ist, dass eine Person demnach keine angeborene „Weiblichkeit" oder „Männlichkeit" besitzt, sondern als geschlechtliches Wesen selbst ein Produkt des Diskurses/der Sprache ist, in der die Person lebt. Es gibt keinen inneren Kern, keine Substanz, die befreit werden könnte.

Nach dieser kurzen Einleitung soll der Begriff „Identität" im nächsten Kapitel durch postfeministische Theorien Judith Butlers näher definiert werden. Es soll auch mit einer postfeministischen Vorstellung von „Identität" an die Arbeiten Rosenbachs herangegangen werden, d. h. mit einem anderen Konzept von Identität als das essentialistisch-humanistische der 70er Jahre.

2. 5. Postfeministisches Denken über weibliche Identität bei Judith Butler

Der schwierige Begriff der „Identität" wird zum Ausgangspunkt für die Überlegungen, die Judith Butler Anfang der 90er Jahre in ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter" anstellte. In weiterer Folge soll ihre Theorie als theoretischer Hintergrund für meine

[53] Charles, Nickie: *Feminist Practises*, in: Charles, Nickie; Hughes-Freeland, Felicia (Hrsg.): Practising Feminism, London 1996, S. 1 – 38.

Untersuchungen zu Ulrike Rosenbachs Arbeiten dienen. Identität ist laut Butler immer geschlechtlich intelligibel, das heißt eine Person wird in den westlichen Industrienationen immer als geschlechtlich verortet gedacht. Butler stellt fest, dass sich die Geschlechtlichkeit auf zwei Alternativen beschränkt, entweder wird eine Person der Kategorie „männlich" zugeschrieben, oder sie erhält das Etikett „weiblich". Sie konstatiert, dass die westliche Denktradition von einer bipolaren Struktur durchzogen ist, die sich auch im Denken über die Geschlechter niederschlage. Die beiden Geschlechtskategorien würden, in der westlichen Denktradition, als einander diametral gegenüberstehend erachtet. Die Kategorien würden zwei Pole bilden, zwischen denen ein leerer Denkraum liege. Vielleicht ist es hier zur Verdeutlichung sogar besser, von einem „Negativraum" zu sprechen, denn es gibt, so Butler, zwischen den beiden Polen im Diskurs des heterosexuellen Systems keine Identitätsmöglichkeit für Individuen. Die Pole seien nicht als Endpunkte einer Skala verstanden, zwischen denen noch Platz wäre. Geschlechtliche Identitäten, welche nach diesem streng bipolaren Denken als „Mischformen" zu verstehen wären, wie Lesben, Schwule, Hermaphroditen usw., würden aus unserem Denkraum, aus unserer heterosexuellen Zwangsordnung, ausgeschlossen.[54]

Butler setzt auf Freuds methodische Vorgangsweise in „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie".[55] Darin wird vertreten, dass die Ausnahme, das Fremdartige, den Schlüssel dazu liefern könne, wie die als selbstverständlich erfahrene Welt der sexuellen Bedeutungen beschaffen sei. Butler: „Daher eröffnet das Fremde, Inkohärente, das, was „herausfällt", für uns einen Weg, die als selbstverständlich hingenommene Welt der sexuellen Kategorisierung als eine Konstruktion, die im Grunde auch anders konstruiert sein könnte, zu verstehen".[56] Sie geht von den nicht geschlechtlich intelligiblen Personen aus, um von deren nichtexistenten Standpunkt her die beiden Pole „männlich" und „weiblich" zu dekonstruieren. Butler stellt fest, dass sich die Identität eines Menschen aus drei Faktoren zusammensetzt, wobei diese Faktoren eine stabilisierende Funktion ausüben. Als Boden der kognitiven Einteilung dient die biologische Erscheinungsform, das biologische Geschlecht von Personen, in Englischer Sprache als „Sex" bezeichnet. Butler meint, dass auch dieses nicht so eindeutig klar geregelt sei, wie es die bipolare Denkstruktur den Menschen in unserem Kulturraum auferlegen würde, denn es existierten neben „eindeutig" erkennbaren Personen auch solche, die nach unserem Denksystem keine

[54] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Deutsche Übersetzung: Frankfurt am Main 1991; Titel und Erscheinungstermin der Erstausgabe: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity,* New York 1990.
[55] Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: Studienausgabe Band 5, Frankfurt/Main 1982.
[56] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 164.

eindeutigen Geschlechtsmerkmale aufweisen; diese werden als „Hermaphroditen“ bezeichnet. Hier versucht Butler zu beweisen, dass bereits die Herangehensweise an biologische Fragestellungen durch das allgemeine Denken über Geschlechtlichkeit geprägt sei. Das bedeutet, dass eine „Natur“ außerhalb/vor unserem Denken nicht erkannt werden könne. Wir verstehen die „Natur“ nur innerhalb unserer Denktradition, womit auch die Unterscheidung „Natur“ und „Kultur“ obsolet werde. Damit fallen auch bei Butler die Begriffe „biologisches Geschlecht“ und „soziales Geschlecht“, für die Frauenbewegung ganz zentrale Begriffe.[57]

Auf der biologischen Einteilung in zwei Geschlechtsformen beruhe in der euroamerikanischen Gesellschaft das entsprechende Identitätsgefühl, das also entweder männlich oder weiblich sein sollte. Auch dieses Gefühl folge beim Menschen nicht unbedingt seiner biologischen Disposition; manche Personen hätten ein ihrer Zuschreibung konträres Identitätsgefühl entwickelt. Diese Personen würden dann unter dem Etikett „transsexuell“ gehandelt. Zwischen „Geschlecht“ (sex) und „Geschlechtsidentität“ (gender) gäbe es keine unbedingte Kohärenz, das eine habe keinen zwangläufig kausalen Zusammenhang mit dem anderen.[58]

Was die Bezeichnung inkohärenter Geschlechtsidentitäten betrifft, sei kurz auf Michel Foucaults Abhandlung „Sexualität und Wahrheit“ hingewiesen, die eine wichtige Basis für Butlers eigene Überlegungen darstellt. Die Einteilung in Gruppen außerhalb männlich/weiblicher Denkmuster sei, laut Foucault, eine willkürliche, diese würde selbst historischen Veränderungen unterliegen. Mit dem Aufkommen der Psychiatrie seien abweichende Geschlechtspraktiken in den Fokus der Psychiater des 19. Jh. gerückt. Foucault vergleicht diese Psychiater mit Naturforschern, die jede Kategorie der nichtgeduldeten Sexualität wie Insekten auf Nadeln spießen und sie mit Namen versehen.[59]

Der dritte Punkt, der aus Butlers Zerpflückung einer auf der heterosexuellen Zwangsordnung basierenden Geschlechtsidentität resultiert, ist das Begehren einer Person, ihre Sexualität. Die Sexualität einer Person werde als eine sich auf den konträren Geschlechtspol konzentrierende imaginiert. Dies treffe jedoch auf viele Personen gar nicht zu. Es zeige sich insgesamt, wie „Identität“ in der euroamerikanischen Kultur durch die stabilisierenden Konzepte „Geschlecht“ (sex), „Geschlechtsidentität“ (gender) und „Sexualität“ abgesichert werde. Als „intelligible Geschlechtsidentitäten“ bezeichnet Butler

[57] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 23f.
[58] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 38.
[59] Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Deutsche Übersetzung: Frankfurt am Main 1977, S. 59.

Personen, die sich durch Kohärenz und Kontinuität zwischen ihrem anatomischen Geschlecht (sex), ihrer Geschlechtsidentität (gender) und ihrem Begehren, d. h. ihrer sexuellen Praxis, ausweisen.[60]

Für die Kategorie der „Frauen" ergibt sich das Problem, dass sie in dieser bipolaren Struktur Zuschreibungen unterliegen, die sie zu Benachteiligten des Diskurses werden lassen. Während z.B. die Kategorie der „Männer" Zuschreibungen wie „aktiv", „Kultur", „rational" unterliegt, die sie in die Nähe eines „universellen Geistes" brachte, wurde die Kategorie „Frauen" seit Aristoteles als „passives" Prinzip imaginiert, das hoffnungslos körperlich verortet und der „Natur" zugehörig gedacht wird.[61] Sowohl für „Frauen", als auch für heterogene Geschlechtsidentitäten, wäre die Auflösung von Geschlechtskategorien von Vorteil.

Butler kehrt hervor, dass der Feminismus oftmals unter Zuhilfenahme falscher Voraussetzungen aus der bipolaren Struktur, in der die Kategorie der „Männer" als höchstes Prinzip symbolisiert wird, auszubrechen versucht habe. Bis dato sei das politische Gewicht vor allem in der Geste der Aufwertung des weiblichen Prinzips gegenüber dem männlichen gelegen. Unter Berufung auf Foucaults „Sexualtität und Wahrheit" meint sie, jeder Ausbrechungsversuch dieser Art sei nichts anderes als eine Weiterführung der althergebrachten heterosexuellen Zwangsordnung. Die Geste der Beibehaltung der Kategorie „Frauen" würde nur abermals den bipolaren Denkrahmen weiterführen und könne weder zu einer Befreiung der „Frauen" noch der geschlechtlich nicht intelligiblen Personen beitragen.[62] Die einzige Möglichkeit sei demnach die bipolare Geschlechtsidentität ins Auge zu fassen und an deren Dekonstruktion zu arbeiten. Butlers Anliegen besteht darin, die viel tiefer gehenden psychosozialen Wurzeln des bipolaren Zwangssystems zu erforschen und deren Mechanismen zu erkunden. Nur eine tiefer gehende Aneignung und Wieder-Einsetzung der Identitätskategorien könne eine effektive Strategie sein, um die sich wiederholenden Diskurse und Gesten am Schauplatz der Geschlechtereinteilung aufzulösen.[63]

Blickt man nun von Butlers Theorie zurück in die Anfangsjahre des Feminismus nach 1968, lässt sich ein genaueres ideologisches Bild der neuen Frauenbewegung zeichnen. Lucy Lippard bewegte sich demnach in der bipolaren Denkstruktur/heterosexuellen Zwangsordnung und mit ihr auch Ulrike Rosenbach. Der Versuch einer Aufwertung von

[60] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 38.
[61] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 26f.
[62] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 22.
[63] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 184 – 189.

„Frauen“ in Kunst und Politik war, folgt man Butlers Theoriengebäude, ein Akt, der ebenfalls als Machtsetzung bezeichnet werden kann, da die bipolare Zwangsstruktur wiederholt und damit gestärkt wurde. Ein weiteres Problem, das aus dieser Politik resultiert betrifft Randgruppen, also geschlechtlich nicht intelligible Personen. Sie wurden abermals ausgeschlossen, nicht repräsentiert.

Obwohl die Strategien Rosenbachs und Lippards dem Denken in dualen Kategorien verhaftet blieben, und aus einer heutigen postfeministischen Sicht viele Kritikpunkte liefern könnten, waren eben diese Strategien doch ungemein wichtig um einen Boden zu schaffen, von dem aus es möglich war, an so etwas wie die Auflösung der eindeutigen, dreigliedrigen Geschlechtsidentität überhaupt erst zu denken.

Die Arbeiten Ulrike Rosenbachs vereinen zwei Aspekte, zwei Gesichtspunkte, denen hier nachgegangen werden soll. Einerseits wird versucht, sie unter einem historischen Gesichtspunkt zu sehen, ihr Entstehen in der Zeit der 70er Jahre nachzuvollziehen, andererseits soll auch eine aktuelle postfeministische Betrachtungsweise artikuliert werden. Dazu will ich aus dem bisher Festgestellten eine Fragestellung ableiten, die an alle hier besprochenen Arbeiten Rosenbachs herangetragen wird: Arbeitete Rosenbach mit ihren Videos und Performances an der Auflösung der Geschlechtskategorien, obwohl sie die Kategorie „Frauen“ stärken wollte? Trug sie nicht doch zumindest zum Durchlässigwerden des heterosexuellen Zwangsystems bei? Natürlich wird von mir eine Perspektive an die Werke herangetragen, die sich Ulrike Rosenbach vor einem Vierteljahrhundert noch nicht überlegt hatte. Sie ging, eingebettet in die Neue Feministische Bewegung nach ´68, von essentialistischen Prämissen aus, die ein ursprüngliches „weibliches“ bzw. „männliches“ Selbst imaginierten. Ein humanistisches Erbe wurde weitertradiert, das die Einheit und den Kern eines ursprünglichen Selbst als Basis für die Befreiung der Frauen aus dem Patriarchat annahm. Hier tut sich ein rezeptionsästhetisches Phänomen auf: Die Werke ändern durch die Zeit und mit dem veränderten Kontext, in dem sie erfahren werden, auch ihre Bedeutung. Mir ist es deshalb wichtig, mit postfeministischen Implikationen an die Werke Fragen heranzutragen, weil ich meine, dass die feministische Videokunst der 70er Jahre nicht als „überholt“ abgelegt werden sollte. Ich denke, es lohnt sich, die Arbeiten noch einmal unter die Lupe zu nehmen und auf ein gesellschaftsveränderndes Potential zu untersuchen.

Die theoretische Grundlage für die Anwendung von Judith Butlers Theoriengebäude auf Ulrike Rosenbachs Arbeiten liefert ein zentraler Punkt in Butlers Theorie: die performative Wiederholung des bipolaren Zwangssystems. Butler geht davon aus, dass die

geschlechtliche Identität nicht als etwas dem Individuum angeborenes „natürliches" verstanden werden könne. Im Gegenteil – Geschlechtsidentität wird bei ihr nach einem „aktiven" Prinzip verstanden, als ein „Tun". Geschlechtlich intelligibel werde eine Person durch Handlungen, die der bipolaren Struktur des Denkens über Geschlechter entsprechen würden. Diese Handlungen/Taten würden nicht durch ein Subjekt ausgeführt, das diesen Handlungen vorausginge. Geschlechtsidentität unter einem performativen Gesichtspunkt zu verstehen heißt, dass sich die Identität erst durch Handlungen, die ihr vorausgehen, konstituiert. Es verhalte sich nicht so, dass es zuerst eine Identität gäbe, die Handlungen ausführt.[64] Butler: „Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (gender) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese „Äußerungen" konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind."[65] Butler kommt in ihrer Analyse zu der Ansicht, dass es ein „Selbst", eine „Identität" vor dem kulturellen Umfeld, in das eine Person hineingeboren wurde, nicht gäbe. Sie geht in ihrer Konzeption (in Anlehnung an Foucault) so weit zu behaupten, die „Seele" sei als ein gewisses „Inneres" vorgestellt, das im Menschen stecke. Doch eigentlich sei diese Vorstellung eines inneren Kerns ein Effekt, der durch Akte, Gesten und Begehren an der Körperoberfläche hergestellt werde.[66] Der Hauptakzent bei der Verfolgung dieses Gedankens wird auf das Phänomen des Transvestismus verlegt, der eine konträre Geschlechtsidentität imitiert. Für Butler können Gesten von in unserer euroamerikanischen Gesellschaft geschlechtlich inkohärenten Personen die Möglichkeit bieten, die Geschlechtsidentität sowohl als Imitationsstruktur als auch deren nicht wesensnotwendige Willkür zu entlarven.[67] Eine Aneignung und Wieder-Einsetzung der Identitätskategorien, wie sie Butler zur Dekonstruktion der Geschlechtskategorien als notwendig erachtet, setzt genau bei dieser Imitationsstruktur und Kontingenz an. Die Möglichkeit, eine Veränderung von Geschlechtsidentitäten herbeizuführen, ortet Butler in der willkürlichen Beziehung zwischen den Akten, dem performativen Tun, das die Geschlechtsidentität begründet und einer Idee von ursprünglicher Geschlechtlichkeit. Die Wiederholung der Imitationsstruktur könne nämlich auch verfehlt werden.[68]

Im Alltagsbereich können diese performativen Handlungen im Bereich der Sprache, der Kleidung, der Stilisierung des Körpers, der Bewegungen des Körpers (Gesten), der Wahl des Berufes, u.s.f. gefunden werden. Performative Handlungen finden auch in der Kunst

[64] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 49.
[65] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 49.
[66] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 198 – 200.
[67] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 202.
[68] Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991, S. 207.

ihren Niederschlag. Wie sehr diese aber als Weiterführung des bipolaren Zwangsystems der Alltagswelt verstanden werden können, ist in der Forschung umstritten. Ich beziehe mich in dieser Frage auf Eckhard Schumachers Artikel „Passepartout zu Performativität, Performance, Präsenz“.[69] Darin nimmt der Autor den Begriff der „Performativität“ unter die Lupe. Judith Butlers zweite theoretische Abhandlung „Körper von Gewicht“ dient ihm als Ausgangspunkt um Butlers Denken des Zusammenhangs von künstlerischer Performance und Performativität des Alltagsbereiches darzustellen. Butler zeige ja gerade, dass der Begriff „Performativität“ nicht mit Techniken der Verkleidung und Maskerade gleichzusetzen sei. Die Verkürzung von „Performativität“ auf den Begriff der „Performance“ würde die Idee eines absichtsvoll agierenden Subjektes auslösen, was ja in der alltäglichen Gender-Performativität nicht der Fall sei.[70] Für diese Untersuchung ist es aber bedeutsam, dass Butler den theatralischen Bereich nicht aus dem Rahmen des Performativen ausschließt, auch wenn sie auf Differenzierungen beharrt. Schumacher argumentiert, dass singuläre expressive Akte in dem Denkraum, den Butler kreiert, gar nicht vorstellbar seien. Es lässt sich auf Basis von Butler keine Politik oder Ästhetik formulieren, die auf den Augenblick setzt.[71] Jede künstlerische Performance ist demnach, laut Butlers Theoriegebäude, als Produkt von Wiederholungen, als Zitat einer Kette von vorhergehenden Handlungen, anzusehen.

Matthias Haase diskutiert in seinem Artikel „Tanz um die Matrix“ zwei Autorinnen, die die Frage aufwerfen, was Judith Butlers Begriff der Performativität für die Analyse künstlerischer Performances zu leisten vermag.[72] Ich will hier kurz auf das von ihm besprochene Werk Janine Schulzes „Dancing Bodies/Dancing Gender: Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie“, eingehen.[73] Schulze vertritt darin die Meinung, dass sich Formen der Geschlechterrepräsentation auf der Bühne nicht in einem autonomen, vom Alltagsbereich abgelösten Raum bilden würden. Auch künstlerische Darstellungen würden auf die sozial normierten Differenzen außerhalb des Theaters verweisen. Sie betont jedoch, dass es einen Unterschied zwischen einer theatralen „Performance“ und der „Performativität“ des bipolaren Geschlechtersystems gebe. Denn der bipolaren „Performativität“, also alltäglichen „Gender-Performances“, liege eine

[69] Schumacher, Eckhard: *Passepartout zu Performativität, Performance, Präsenz*, in: Texte zur Kunst, Heft 37, 10. Jahrgang, Berlin 2000, S. 95 – 103.
[70] Schumacher, Eckhard: *Passepartout*; in: Texte zur Kunst, Heft 37, 10. Jahrgang, Berlin 2000, S. 95 – 103.
[71] Schumacher, Eckhard: *Passepartout*; in: Texte zur Kunst, Heft 37, 10. Jahrgang, Berlin 2000, S. 95 – 103.
[72] Haase, Matthias: *Tanz um die Matrix*, in: Texte zur Kunst, Heft 37, 10. Jahrgang, Berlin 2000, S. 208 – 218.
[73] Schulze, Janine: *Dancing Bodies/Dancing Gender: Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999.

psychosoziale Zwangsstruktur zu Grunde.[74] Performative Handlungen im Sinne Butlers sind von sozialen Zwangsmechanismen bestimmt (auf diese psychischen Mechanismen bin ich in meiner Besprechung nicht eingegangen. Die Erörterung dieser Fragen nimmt, in Rückbezug auf Freud und Lacan, aber einen Teil von Judith Butlers Arbeit „Das Unbehagen der Geschlechter" ein).

Die gleiche Operation, die Janine Schulze vorführt, soll auch bei dieser Arbeit die theoretische Grundlage bilden: Die Übertragung von Judith Butlers Idee der Performativität auf den Kunstbereich. Wie sich zeigt, ist es prinzipiell möglich, Butlers Theorie der performativen Wiederholungen der heterosexuellen Zwangsordnung auf den Bereich der künstlerischen Performances zu übertragen. Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass im theatralischen Performancebereich für eine darstellende Person mehr Freiheiten zur Verfügung stehen als im alltäglichen Dasein.

Die Frage, wie weit und ob Rosenbach das Denken in bipolaren Geschlechtstrukturen weiterführte, dieses nicht doch durch ihre Performances/Videoarbeiten zum Einsturz brachte oder zumindest verwischte, wird meiner Arbeit zu Grunde liegen. Es wird auch zu zeigen sein, wo Rosenbach die bipolare heterosexuelle Struktur im Zuge ihrer Identitätskonzepte stärkt. Eines muss dabei jedoch offengelassen werden: falls sich im Zuge der Analyse von Rosenbachs Arbeiten gesellschaftsveränderndes/innovatives Potential auftut, ist keinesfalls gesagt, dass dieses Potential 1:1 von betrachtenden Personen erkannt und in die Alltagswelt reintegriert wird. Das selbe gilt für die Fortführung von traditionellen bipolaren Männlichkeits/Weiblichkeitsmustern in den Videoarbeiten. Wie und ob die künstlerische Performance auf die Alltagswelt zurückwirken kann, wäre Stoff für eine eigene Arbeit.

Ein zentraler Aspekt, auf den ich hier noch eingehen möchte, ist die Figur der Wiederholung in Butlers Konzept von „Performativität". Die künstlerische Performance, wie sie uns im Œuvre Rosenbachs entgegentritt, ist ein Produkt von Wiederholungen aus der Alltagswelt und auch aus der Kunstgeschichte. Die Performances selbst können jedoch abermals wiederholt werden, und zwar durch die Technik der Videokunst. Die meist einmalig aufgeführten Aktionen wurden filmisch dokumentiert und sind ein Vierteljahrhundert später wieder abrufbar. (Ebenfalls in diese Überlegung einzubeziehen sind fotografische Dokumente der Performances.) Betonen möchte ich dennoch: auch die Wiederholbarkeit der Videotapes garantiert keine Übernahme von innovativ/dekonstruierenden oder konservativen Darstellungsformen in die Alltagswelt.

[74] Haase, Matthias: *Tanz um die Matrix*, in: Texte zur Kunst, Heft 37, 10. Jahrgang, Berlin 2000, S. 209.

2. 6. Stärkung und/oder Überschreitung der Geschlechtergrenze als Identitätsstrategie bei den Künstlerinnen um Lucy R. Lippard.

Wird Judith Butlers postfeministische Theorie nun auf die eingangs beschriebene Performance „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ (Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4, S. 8, S. 9) angewandt, zeigt sich, dass Ulrike Rosenbach mit dieser Arbeit den bipolaren Geschlechterrahmen stärkt, besser formuliert: sie hält ihn ein, indem sie zwei weiblich definierte Figuren darstellt, eine Amazone und eine Madonna. Die Grenze zu einem männlich definierten Figurenbereich wird nicht überschritten.

Rollenspiele, die mit Rosenbachs Performance vergleichbar sind, waren in den 70er Jahren sehr beliebt. So gab es auch im Umkreis um die Kunsthistorikerin Lucy R. Lippard viele Künstlerinnen, die sich mit diesem Thema intensiv auseinandersetzten. Ich will diese dazu heranziehen um zu prüfen, ob auch andere Künstlerinnen den bipolaren Geschlechterrahmen in ihrer Figurenwahl einhielten.

Im Oktober 1975 erschien ein Artikel, indem Lippard Rollen-Spiele und Verwandlungen der „Frauenkunst“ mit weiblicher Identitätssuche verbindet. Die Fragen, die sich die Künstlerinnen bezüglich ihrer Identität stellten, würden folgendermaßen lauten: „What Am I? What Do I Want to Be? I Can Be Anything I Like but First I Have to Know What I Have Been and What I Am.”[75]

Dass die Künstlerinnen ihr Selbst zum Thema erkoren, war in Lippards Augen eine natürliche Reaktion auf ihre bisherige Isolation, und dem generellen Prozess des „consciousness raising“ zu verdanken.[76] Lippards Äußerung ist freilich polemisch aufzufassen und kann keine zwingende Begründung für die Wahl/Beliebtheit der Thematik geben. In Ulrike Rosenbachs Werken selbst kann durch stilistische und inhaltliche Vergleiche sehr gut nachvollzogen werden, dass sie keinesfalls isoliert war und sich natürlich an Kunst ihrer männlichen Kollegen orientierte. Im Kapitel 1.1. zeigte ich, wie sehr sie von ihrem kreativen Umfeld, dem Kunstzentrum Köln/Düsseldorf, profitieren konnte. Bei den meisten Künstlerinnen um Lucy R. Lippard verhielt es sich ähnlich, sie hatten in irgendeiner Form eine universitäre Ausbildung wie Rosenbach erhalten. Abgesehen davon, konnten die Künstlerinnen jederzeit ins Museum oder in eine Galerie gehen, und sich dort mit der von Männern dominierten „Hochkultur“ auseinandersetzen.

[75] Lippard, Lucy: *Transformation Art*, in: Ms., 4, Nummer 4, October 1975, wieder in: From the Center. Feminist Essays on Women´s Art, New York 1976, S. 102.
[76] Lippard, Lucy: *Transformation Art*, in: Ms., 4, Nummer 4, October 1975, wieder in: From the Center, New York 1976, S. 103.

Mit der Betonung einer künstlerischen „Isolation“ kann Lippard jedoch die „Unverfälschtheit“ ihrer bevorzugten Künstlerinnen besonders hervorheben. Diese ist, wie wir gesehen haben, für sie wichtig, um auf polemische Weise eine von den Männern unabhängige Frauenkultur zu postulieren.
Die Motivation, warum Künstlerinnen Mitte der siebziger Jahre in Rollen schlüpften um sich mit dieser/en zu identifizieren, kann nicht unbedingt als Abgrenzung zu einer Kunst aufgefasst werden, die von männlich definierten Personen geschaffen wurde. Beide, sowohl Männer als auch Frauen, fanden Interesse daran. Da in weiterer Folge nur weibliche Kunstschaffende erwähnt werden, sei kurz ein Künstler vorangestellt, der sich schon Jahrzehnte davor mit Rollenspielen beschäftigt hatte. Lippard selbst erwähnt ihn als Vorgänger: Marcel Duchamp. Er hatte als erster Künstler ein weibliches „Alter Ego“ erfunden und in Szene gesetzt – Rrose Sélavy (Abb. 8).[77]

Abb. 8: Man Ray, „Marcel Duchamp als Prose Sélavy“, Fotografie, um 1920/22

Das Jahr der Erfindung lag zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als ein halbes Jahrhundert zurück – 1920.[78] An diesem Punkt gab Lucy Lippard sogar zu, dass sich die Künstlerinnen auf einem Terrain bewegten, dass bereits von einem Mann beschritten worden war, dass sich eine männliche Person bereits mit dem Thema der „Geschlechtsidentität“ auseinandergesetzt hatte. Der Kunstbereich, ein fast organisches Wachsen kann eben nicht einfach zwischen Männern und Frauen aufgeteilt werden.

[77] Lippard, Lucy: *Transformation Art*, in: Ms., 4, Nummer 4, October 1975, wieder in: From the Center, New York 1976, S. 106.
[78] Harnoncourt, Anne; McShine, Kynaston (Editoren): *Marcel Duchamp*, New York 1973, S. 17.

Bei Durchsicht der künstlerischen Arbeiten wird sofort erkennbar, dass von Seiten der Künstlerinnen das Selbst/die Identität nicht eindeutig definiert und abgegrenzt wird. Eine gegenläufige Tendenz kann kurioserweise abgelesen werden: viele Künstlerinnen um Lucy Lippard versuchten ihre weibliche Identität zu erweitern, ihre Rolle als Frau aufzuweichen. Dieses Faktum erkannte auch Lippard: „They [Anm.: die Künstlerinnen] speak of their work in terms of expanding identity."[79] Wie realisierten nun diese Künstlerinnen die Idee des Rollenspieles? Martha Wilson und Jacki Apple erschufen gemeinsam eine Kunstperson, die sie „Claudia" nannten. Diese sollte eine Zusammensetzung aus den beiden Künstlerinnen darstellen, eine Person, die im Raum zwischen ihnen existierte. Damit fungierten die beiden Frauen als virtuelle Eltern ihrer Kunstfigur. Die beiden Frauen übernahmen jeweils sowohl die Mutterrolle als auch die Vaterrolle.[80] Unter anderem spielt eine solche Strategie auf den seit der Renaissance bestehenden Diskurs vom männlichen Künstler als Schöpfer an. Wichtig für den Vergleich mit Ulrike Rosenbach ist, dass Martha Wilson und Jacki Apple mit der Erschaffung ihrer Kunstfigur in den männlichen Figurenraum hinüberglitten. Die Vaterfigur wurde durch weiblich definierte Personen verkörpert.

Die Künstlerin Eleanor Antin wiederum erfand für ihre Videostücke gleich vier Personen mit denen sie sich identifizierte. Sie wird zu "The Ballerina", "The King", "The Black Movie Star" und "The Nurse".[81] Im Unterschied dazu mutet die Verdoppelung Rosenbachs eher bescheiden an. Der auffälligste Unterschied ist jedoch, dass auch diese Künstlerin die Überschreitung in einen männlich definierten Figurenraum wagt. Rosenbachs Amazonenfigur wird von der Gesellschaft als Frau mit männlichen Qualitäten definiert, aber sie ist dennoch weiblich festgelegt. Antin hingegen greift eine, im europäisch/amerikanischen Bereich explizit männlich definierte Figur auf: „The King".

Es gibt bei vielen dieser Künstlerinnen um Lippard die Tendenz das eigene Geschlecht zu transzendieren, die von der Gesellschaft zugeschriebene Geschlechtsidentität hinter sich zu lassen. Auf künstlerisch-darstellerischer Ebene wird hier bereits in den 70er Jahren ein Diskurs geführt, der im postfeministischen Denken wichtig werden soll: die Auflösung der Geschlechtskategorien, nicht die Stärkung einer Seite im bipolaren Denkraum.

---

[79] Lippard, Lucy: *Transformation Art*, in: Ms., 4, Nummer 4, October 1975, wieder in: From the Center, New York 1976, S. 105.

[80] Lippard, Lucy: *Transformation Art*, in: Ms., 4, Nummer 4, October 1975, wieder in: From the Center, New York 1976, S. 106.

[81] Lippard, Lucy: *Transformation Art*, in: Ms., 4, Nummer 4, October 1975, wieder in: From the Center, New York 1976, S. 105.

In „Art in America“ in der Mai/Juni Ausgabe 1976 stellte Lippard eine Künstlerin vor, die Rosenbach von der Universität gekannt haben muss: Katharina Sieverding, ebenfalls eine Beuys-Studentin aus Düsseldorf. Sieverding hatte eine Fotoarbeit verwirklicht, welche Aspekte von Transvestismus behandelt.[82] Sieverding spielt und thematisiert damit bereits einen Bereich, der, wie Judith Butler zeigte, im euroamerikanischen Denkraum gar nicht vertreten ist – der Bereich der geschlechtlich nicht intelligiblen Personen (Hermaphroditen, Transsexuelle, Schwule und Lesben). Sie ist aber nicht die einzige Künstlerin, die dieses Thema in den 70er Jahren behandelte. Es sei hier auch Martha Wilsons Fotoarbeit „Posturing Drag“ erwähnt. Darin führt die Künstlerin dem Publikum eine doppelte Transformation vor: zuerst verwandelte sie sich in einen Mann, um sich danach in einen Mann zu verwandeln, der sich als Frau kleidet.[83] In dieser Arbeit wird durch Vermischung der beiden Geschlechtspole das Verschwinden einer Geschlechtsidentität, die gesellschaftlich intelligibel wäre, zum Thema gemacht. Das alles wird an einer Person, nämlich der Künstlerin selbst, vorgeführt.

Die Transgression der eigenen/zugeschriebenen Geschlechtsidentität läuft eigentlich auch der Intention Lippards zuwider, nach der sich Frauen von Männern unterscheiden sollten. Die Idee sich abzugrenzen, um ein starkes weibliches künstlerisches Gegenüber zu bilden und erst dann in die Kunstwelt der Männer hinüberzugleiten, wird hier von einigen Künstlerinnen auf künstlerisch-darstellerischer Ebene bereits unterwandert. Ihre Strategie besteht darin, beide Pole des Geschlechtersystems in einer einzigen Person zu vereinen. Die Rollenspiele dieser Künstlerinnen lösen den Identitätsbegriff einer „weiblichen“ im Gegensatz zur „männlichen“ Identität auf. Sie wirken oft eher als Versuch einer „Selbst-Expansion“ als einer weiblichen Selbst-Definition, die mit der Geste der Abgrenzung zum „anderen“ Geschlecht arbeitet. Sowohl Lippard als auch Rosenbach unterscheiden sich von diesen Versuchen. Sie führen eine Grenzziehung zum anderen Geschlecht durch. Rosenbachs bekannte Performance kann also unter dem Aspekt des Einhaltens von traditionellen Geschlechterrollen verstanden werden.

Bietet diese Arbeit demnach von einer postfeministischen Betrachtungsweise kein gesellschaftsveränderndes/subversives Potential? Ich meine, dass Rosenbachs Arbeit – in Bezug auf einen Punkt – die Auflösung des bipolaren Geschlechterdenkens beinhaltet, dieser soll im nächsten Kapitel besprochen werden.

---

[82] Lippard, Lucy: *The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women´s Body Art*, in: Art in America, 64, No. 3 (May – June 1976), wieder in: From the Center, New York 1976, S. 127f.

[83] Lippard, Lucy: *Transformation Art*, Ms., 4, Nummer 4, October 1975, wieder in: *From the Center*, New York 1976, S. 106.

3. 1. Einschreibung in eine männlich zentrierte Kunstgeschichte

Rosenbachs Performance „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ (Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4, S. 8, S. 9) eröffnet einen spannenden weiteren Aspekt, der sich daraus ergibt, dass Lochners Madonna im Rosenhag ein Hauptwerk der Kunstgeschichtsschreibung ist. Interessant wäre nun zu wissen, ob die Künstlerin das Bild bewusst gewählt hatte, und sich dadurch eine weitere Bedeutungsebene für die Performance eröffnen sollte. In einem Interview mit Amine Haase aus dem Jahr 1982 erzählt sie folgendes: „[...] etwa um 1973 habe ich mich auf das Bild der Frau im Kulturkontext konzentriert. Ich fing an mit Klischees und Typisierungen, die über Frauen reichlich vorhanden sind, zu arbeiten, besonders mit Klischees aus der Zeit, die ich vorher schon anziehend fand, dem Mittelalter. Da bin ich auf Madonnenbildnisse gestoßen.“[84] Es ging aber nicht darum, ein bestimmtes Madonnenbild einzubeziehen. Rosenbach zum Bild von Stefan Lochner: „Es hätte aber auch irgend eine andere Madonna sein können“.[85] Ihre Wahl ist aus ihrer bisherigen Schaffensphase zu erklären; laut der Künstlerin sind damit keine besonderen Absichten verbunden.

Unbewusst enthält Rosenbachs Wahl eines Hauptwerkes der Kunstgeschichtsschreibung aber dennoch eine interessante Note. Indem Rosenbach ihr Gesicht mit dem der Madonna Lochners überblendete, brachte sie sich selbst als Frau in die Kunstgeschichte ein. Kunstgeschichte bedeutet hier eher „Kunstgeschichtsschreibung“, also Werke, welche im Laufe der Jahrhunderte weitertradiert wurden. Als sie im Jahre 1975 diese Aktion durchführte, stand die Frauenbewegung nach ´68 noch ganz am Anfang. Die Kunstgeschichtsschreibung im europäisch/amerikanischen Raum war noch nicht aus der Perspektive feministischer Ideen aufgearbeitet worden. Die Kunsthistorikerin Linda Nochlin war eine der ersten, die feministische Fragestellungen an den Kanon der Kunstgeschichte herantrug. Ihr Artikel „Why Have There Been No Great Women Artists?“ war erst einige Jahre vorher erschienen, nämlich 1971.[86] Wer sich in den 70er Jahren mit europäisch/amerikanischer Kunstgeschichte beschäftigte, der bekam es zuallererst mit weißen, heterosexuellen Männern zu tun. Das Zentrum dieser „wissenschaftlichen“ Studien war der Mann. Dieses Zentrum blieb aber unausgesprochen und wurde als solches

[84] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 131.
[85] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 132.
[86] Nochlin, Linda: *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in: Art News, Jänner 1971, wieder in: Nochlin, Linda: Art, Women and Power and Other Essays, New York 1988.

kommentarlos vorausgesetzt.[87] Durch Rosenbachs Einschreibung fügte sie an dieses berühmte Bild eine „Fußnote“ an. Personen, die ihre Performance kennen, und Lochners Bild im Original sehen, werden wohl immer die Performance von Rosenbach mitdenken. Um nicht den Eindruck der Abwertung von Rosenbachs Performance hervorzurufen, sei der Begriff „Fußnote“ noch geklärt. Die Performance „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ stellt in ihrer Entstehungszeit (1975) ein eigenständiges Werk dar. Den metaphorischen Ausdruck „Fußnote“ beziehe ich auf die Geste der Einschreibung in die Vergangenheit der dieses Werk zugehört, also Ende des Mittelalters/beginnende Neuzeit. Dies ist nicht die einzige Performance, bei der sich Rosenbach des Bilderrepertoires aus der Kunstgeschichtsschreibung bedient. Sie wird in mehreren ihrer Arbeiten auf Bilder von männlichen Künstlern der Vergangenheit zurückgreifen. Wenn man historisch denkt, stellt sich die Frage, ob die Künstlerin überhaupt wusste, dass es in vergangenen Jahrhunderten auch Frauen gab, die als Künstlerinnen tätig waren. Die Kunsthistorikerinnen Sigrid Schade und Silke Wenk stellten dazu fest, dass es durchaus Künstlerinnen gegeben habe, diese seien in ihrer Zeit durchaus erfolgreich gewesen, wurden aber dennoch von der Kunstgeschichtsschreibung zumeist negiert. Das heißt, sie wurden weder in Museen ausgestellt, noch in historischen Darstellungen erwähnt. Bestenfalls seien sie als Randerscheinung der Kunstgeschichte tradiert worden. Diese Entwicklung habe im Zuge der Etablierung der Kunstgeschichte als universitärer Disziplin ungefähr zwischen den Jahren 1850 und 1912 stattgefunden.[88] Rosenbach schaffte mit ihrer „Fußnote“, die sie den von ihr gewählten historischen Werken beifügte, einen Raum, in dem sie sich als Frau in der Kunst der Vergangenheit bewegen und etablieren konnte. Der männlichen Kunstgeschichtsschreibung konnte so ein eigener weiblicher Beigeschmack gegeben werden. Diese Geste des Einschreibens kann durchaus als identitätsstiftende Strategie verstanden werden.

Bei Exports weiter oben bereits angesprochenen Film „Stilles Sprechen“ (Abb. 5, S. 18) geht es um die Bewusstmachung von spezifisch weiblichen Gesten der Demut und Unterwürfigkeit. Auch sie schrieb sich gewissermaßen in die kunsthistorische Vergangenheit ein (Abb. 5a, S. 19). Ihre Arbeit erfüllt gleichsam eine didaktische Funktion, die betrachtende Person wird diese Frauengesten wahrnehmen, wenn sie das Bild Rogier van der Weydens im Original oder als Reproduktion betrachtet.

---

[87] Schade, Sigrid; Wenk, Silke: *Inszenierung des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Hadumod Bußmann; Renate Hof (Hrsg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 350 – 370.

[88] Schade, Sigrid; Wenk, Silke: *Inszenierung des Sehens*, in: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 341 – 351.

Eine weitere Künstlerin, die sich mit Rosenbachs Geste der Einschreibung in eine männliche Kunstgeschichte vergleichen lässt, ist Hermine Freed. Diese Künstlerin stammt aus New York. Ihr Film aus dem Jahr 1974 „Art Herstory“ (Abb. 9), lässt schon im Titel vermuten, dass es um eine Kunstgeschichte geht, die aus einer weiblichen Perspektive aufgearbeitet wird.

Abb. 9: Hermine Freed, „Art Herstory“, 1974

Freed blendete in dem 22-minütigen Film ihr eigenes Gesicht und Gesichter anderer Frauen in Bilder der männlichen Kollegen ein. Es wurden Gemälde von der italienischen Frührenaissance bis zur Pop Art verwendet. Die Künstlerin gab Kommentare zu ihrer Arbeit ab. Zitat aus dem Katalog: „Arbeitsanweisungen unterbrechen den Text zur historischen Funktion der Bilder mit Kommentaren über den Zugang, den sie Freed zur Vergangenheit eröffnen. Die Künstlerin fragt sich, ob sie die Geschichte nach ihren eigenen Vorstellungen interpretiert und ob die Rekonstruktion von Zeit-Zusammenhängen und -abläufen nicht überhaupt anmaßend und durch den Zufall verzerrt ist“.[89] Laut Katalogtext hat Freed sich in ihren Kommentaren hauptsächlich mit Meta-Überlegungen zur Kunstgeschichtsschreibung befasst und kritisch hinterfragt. Die feministische Note wird dabei nicht erwähnt. Dazu ist zu sagen, dass das Thema „Feminismus“ im ganzen Katalogteil zur Video-Kunst nur äußerst peripher anklingt, obwohl Ulrike Rosenbach, Joan Jonas und VALIE EXPORT vertreten waren. Mit den Überblendungen gelang es jedenfalls auch Hermine Freed, sich ihren eigenen Raum in der Kunstgeschichtsschreibung zu erobern. Zusätzlich arbeitete sie mit dem gesprochenen Wort in Form von Kommentaren.

[89] Spötter Walter, Schneckenburger Manfred (Hrsg.): *Hermine Freed: Art Her-Story*, Dokumenta 6, Volume 2: Fotografie, Film, Video, Ausstellungskatalog Kassel 1977, S. 340.

Rosenbach, Export und Freed erreichen mit ihren Arbeiten, sich in die Werke der männlichen Kollegen einzuschreiben. Jede fügt auf eigene Weise ihr persönliches Statement an die Arbeit eines Mannes an, bzw. entwickelt ein Kunstwerk weiter, indem sie dieses modernen Ideen entsprechend adaptiert, und ihm somit einen völlig neuen Sinn verleiht. Insofern ist diese identitätsstiftende Geste geeignet, die bipolare Geschlechterstruktur aufzulösen. Dies gilt auch, wenn sich die performative Arbeit, wie im Falle Rosenbachs, vordergründig mit weiblichen Rollenmustern beschäftigt, um diese zu erweitern/aufzuweichen.

Die Kunstgeschichtsschreibung arbeitet häufig unter der Vorgabe, sich auf ein einziges Künstlersubjekt zu konzentrieren. Die Frage der Händescheidung ist zentrales Element vieler wissenschaftlicher Studien im Bereich der Kunstrezeption. Diese Konzentration auf ein einzelnes Subjekt beinhaltet dabei manchmal die idealistische Vorstellung eines einzelnen Künstlergenies.[90] Die Zentrierung auf ein einziges Künstlersubjekt, wie es von der Kunstgeschichtsschreibung herausgestellt wird, ist im Falle dieser Videoarbeiten nicht mehr möglich. Obwohl an erster Stelle natürlich die Künstlerin genannt wird, schwingt doch immer ein Hauch des vergangenen (männlich definierten) Künstlersubjektes in der Rezeption mit. Umgekehrt wird bei Betrachten der ausgewählten Bilder diejenige Person, die über diese Videoarbeiten Bescheid weiß, immer auch das (weiblich definierte) Künstlersubjekt mitdenken. Solcherart kann es in der Rezeption zu einer Vermischung kommen, die das Potential einer Auflösung der Geschlechtskategorien in sich trägt.

4. 1. Das Venusklischee als Figur eines selbstbestimmten Umgangs mit Sexualität

„Ich bin eine Madonna – Ich bin eine Amazone – Ich bin eine Venus – Ich bin alle zusammen und keine von diesen.“. [91] *Ulrike Rosenbach*

Die Live-Video-Performance „Reflektionen über die Geburt der Venus“ (Abb. 10, Abb. 11) aus dem Jahr 1976 ist der Performance „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone

[90] Diese hier anklingende Kritik an der Suche nach einem einzelnen Künstlersubjekt soll genauer formuliert werden: Natürlich ist es wichtig diese Frage im Bereich der Forschung zu stellen, genauso wichtig wie die Einteilung der Kunst in verschiedene Stile. Abgelehnt soll hier nur die „Verknöcherung“ dieser Fragestellungen werden, denn dahinter steckt die idealistische Vorstellung eines Genies, die Idee ein Mensch könne seine/ihre Ideen aufgrund irgendeiner geheimnisvollen Größe haben. Die Frage nach dem Künstlersubjekt sollte daher immer mit einer Verortung in der Zeit einhergehen, mit einer Fragestellung nach dem Umfeld, Einflüssen, vielleicht sogar nach der ökonomisch/technischen Basis die dieser kreativen Person zur Verfügung stand.

[91] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 3.

bin“ (Abb. 2, Abb. 3, S. 8, S. 9) insofern verwandt, als bei beiden ein bekanntes Bild aus der Kunstgeschichtsschreibung einbezogen wird. Ausgangspunkt ist bei erstgenannter Performance das Bild „Geburt der Venus“ von Sandro Botticelli, das um 1460 entstanden war.[92]

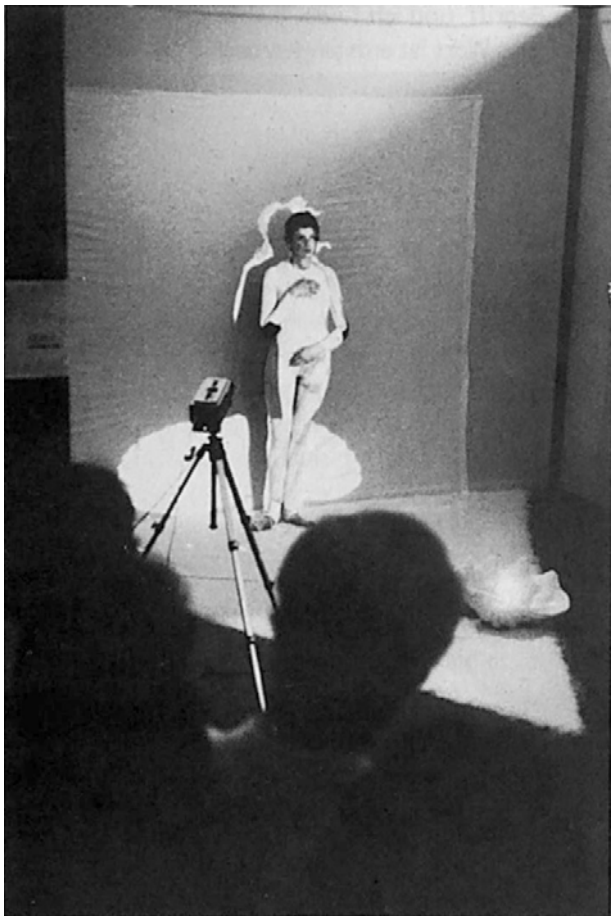

Abb. 10: „Reflektionen über die Geburt der Venus“, 1976

Dieses Bild wurde lebensgroß an die Wand projiziert. Rosenbach fügte sich hier nicht mehr über ein Monitorbild in die Darstellung ein, sondern stand real vor dieser Dia-Projektion und zwar genau vor der Venusfigur. Sie versuchte die Haltung ihrer Hände an die der Venus anzupassen. Ihre Vorderseite ihres hautengen Trikots war weiß, die Rückseite schwarz. Rosenbach drehte sich 15 Minuten um sich selbst. Traf die Projektion auf ihre schwarze Seite, dann wurde das Licht „verschluckt“, und die betrachtenden Personen konnten die Venusprojektion von Botticellis Bild nicht sehen, traf die Projektion auf die weiße Körperseite der Künstlerin, bekam diese die Funktion einer Kinoleinwand

[92] Botticellis Bild „Geburt der Venus“ wird in den Uffizien in Florenz aufbewahrt.

und reflektierte das bunte Licht des Bildes. Die Künstlerin selbst wollte das Abwechseln zwischen schwarzer und weißer Körperfläche mit dem Dunkel der Nacht und dem Licht des Tages in Verbindung bringen.[93] Der Titel „Reflektion“, eigentlich „Reflexion“, bedeutet nicht nur „Zurückwerfen des Lichtes“ sondern auch „Nachdenken“.

Abb. 11: „Reflektionen über die Geburt der Venus“, Performance, 1976

Die Künstlerin hatte diese Arbeit mit verschiedenen weiteren Details ausgestaltet: Auf dem Boden vor der Projektion lag ein großes Dreieck aus Salz. Das Salz wurde von Rosenbach in vielen Performances einbezogen, wo es immer wieder andere geometrische Formen annahm. Es wurde im Laufe der Zeit ein Charakteristikum ihrer Arbeiten, das selbst Jahrzehnte später, nämlich 1996 in ihrem Band „Über den Tod“ wiederkehrte. Auf dem Salzdreieck lag eine Muschel aus Styropor, darin ein kleiner Videomonitor, der ein Video mit Meeresbrandung wiedergab. Den Videomonitor assoziiert Rosenbach mit einer Perle,

[93] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 11.

die Meeresbrandung im Video mit Schaum.[94] Ein Beiname der Venus ist ja auch „die Schaumgeborene".

Rosenbach begab sich bei ihrer „Reflektion über die Geburt der Venus" in die Projektion, wobei sie die Körperhaltung der Venus nachahmte. Das ist erkennbar, wenn man die Fotos, die während der Aktion entstanden, genau betrachtet. Dieses stilistische Detail erinnert abermals an VALIE EXPORTs „Körperüberblendungen" (Abb. 6, S. 21), entstanden zwischen den Jahren ´72 und 76 bzw. ihren Film „Stilles Sprechen" aus dem Jahr 1975 (Abb. 5, S. 18). Diese stilistischen Gemeinsamkeiten lassen sich durch ihre persönliche Bekanntschaft auch auf eine biographische Ebene heben. Rosenbach hatte, laut einem Interview, das sie 1982 mit Amine Haase geführt hatte, in den USA Kontakt zu VALIE EXPORT. Über die Zeit, als die Arbeit zur Venus entstand, erzählt Rosenbach: „In den Vereinigten Staaten, wo auch eine namhafte Kritikerin sich der Frauenbewegung angeschlossen hatte [Anm.: damit meint sie wohl Lucy Lippard], war eine stärkere Gruppenbildung vorhanden. In New York waren damals auch Joan Jonas und Yoko Ono und viele andere inzwischen bekannte Künstlerinnen dabei, aus Europa, außer mir nur VALIE EXPORT und Christiane Möbus, [...]".[95]

Hermine Freeds Videoband „Art Herstory" aus dem Jahr 1974 (Abb. 9, S. 43), das im vorigen Kapitel besprochen wurde, greift ebenfalls bekanntes Material aus der Kunstgeschichtsschreibung auf. Der feministische Kontext ist aber nicht der einzige Bereich, in dem künstlerisch tätige Personen auf Bildmaterial aus der Kunstgeschichtsschreibung zurückgriffen. Ungefähr ein Jahrzehnt vorher hatte einer der wichtigsten amerikanischen Minimal Art-Künstler bereits ein bekanntes Bild herangezogen und daraus eine Performance generiert: Robert Morris, der Ende April 1964[96] seine berühmteste Performance „Site" vorstellte (Abb. 12). Damit nicht der fälschliche Eindruck entsteht, dass Rosenbach, Export und Freed die ersten drei Personen waren, die mit Bildern aus dem Repertoire der Kunstgeschichte arbeiteten, soll kurz auf diesen Vorläufer ihrer Arbeiten eingegangen werden. In seiner Performance griff Morris auf Manets Bild „Olympia" aus dem Jahr 1863 zurück. Die Figur der Olympia wurde unter anderem von der Performancekünstlerin Carolee Schneemann verkörpert. Während sie, nackt, ihr Körper ganz weiß bemalt, die Position der Olympia nachstellte, verkörperte Robert Morris einen aktiven Bildhauer der auf der Bühne Holzplatten bewegte. Mit seiner Aktivität

[94] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 11.
[95] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 133.
[96] Banes, Sally: *Democracy´s Body. Judson Dance Theater, 1962 – 1964*, London 1993, Erstausgabe: publiziert in Michigan 1980, S. 206.

veränderte er das dreieckige Arrangement, welches zu Beginn der Performance die Sicht auf Schneemann verstellt hatte, und gab den zusehenden Personen erst nach und nach den Blick auf sie frei.[97]

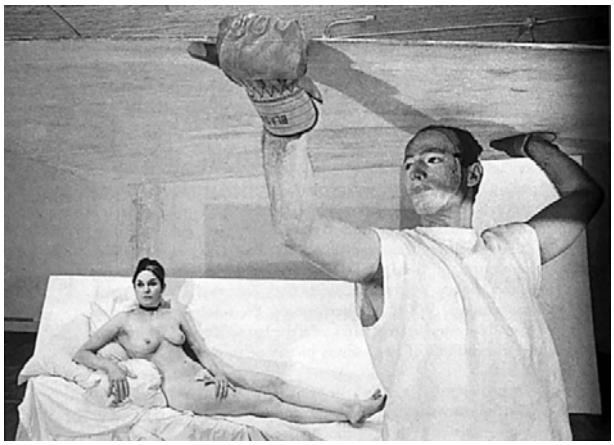

Abb. 12: Robert Morris, „Site“, Performance mit Carolee Schneemann, 1964

In dieser Arbeit steckt implizit noch eine traditionelle Geschlechtertrennung. Der Mann tritt als aktiv tätige Person in Szene und verkörpert sich selbst als Bildhauer. Die Frau hingegen stellt das passive Prinzip dar, deren einzige Aufgabe darin besteht, die durch Manets Originalbild festgelegte Pose zu halten. Aber das sei nur nebenbei erwähnt. Für Morris´ Performance gibt es eine unbekannt gebliebene Vorläufer-Performance, auf die ich, dank Sally Banes umfassender Zusammenstellung von Performances der Judson Dance Group, einst im Zuge einer Seminararbeit gestoßen war: Robert Morris hatte in den frühen 60er Jahren intensiven Kontakt zu dieser innovativen Tanzgruppe in New York, es kam zu einer wechselseitigen Beeinflussung zwischen dem Bildhauer Morris und den Choreographen und Tänzern. Ein Mitglied dieser Truppe, Arlene Rothlein, hatte bereits 1963 in ihrer Arbeit „Another Letter to the Sun (for Charles Ives)“ auf Bilder der französischen Maler David und Delacroix zurückgegriffen. Nach diesen Bildvorgaben sollten sich die von ihr gewählten tanzenden Personen bewegen.[98]

New York war aber nicht der einzige Ort an dem Robert Morris seine Performance zu sehen gab. Es hatte sich für ihn die Möglichkeit ergeben „Site“ in Deutschland öffentlich darzustellen. Der Ort an dem „Site“ gezeigt wurde, schließt einen direkten Bogen zu Ulrike

[97] Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 1988, S. 142.
[98] Banes, Sally: *Democracy´s Body*, London 1993, S. 150.

Rosenbach selbst: „Site“ wurde 1964 an der Kunstakademie in Düsseldorf gezeigt[99], genau am 24. Oktober 1964.[100] Ulrike Rosenbach besuchte diese Kunstakademie von 1964 bis 1969, sie befand sich damals also gerade im ersten Studienjahr, vielleicht sogar im ersten Semester, wenn sie im September 1964 ihr Studium begonnen hatte. Vielleicht hat sie diese Performance live gesehen. Der Autor Dirk Luckow, der in seinem Buch „Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst“ die wechselseitige Beeinflussung von Beuys und namhaften kunstschaffenden Personen der Minimal Art herausarbeitete, streicht die in dieser Zeit doch recht enge Bekanntschaft zwischen Beuys und Robert Morris hervor.[101] Sollte Ulrike Rosenbach die Performance nicht live gesehen haben, so bestand die Möglichkeit, diese über ihren Professor vermittelt bekommen zu haben.

In einem weiteren kunsthistorischen Kontext gesehen soll noch kurz auf den Zeitstil der Postmoderne verwiesen werden. Dieser hatte Mitte der 60er Jahre die Malerei und die Performance-Kunst erfasst und zeichnete sich durch das Wiederaufgreifen von bekannten Bildmaterial der Kunstgeschichte aus. Man denke z.B. an Robert Rauschenbergs Verwenden von Rubens-Vorbildern. Zeitgleich mit Rosenbach, Export und Freed griffen auch männliche Performance-Künstler in der Zeit Mitte der 70er Jahre auf bekanntes Bildmaterial zurück. Der römische Künstler Luigi Ontani kann paradigmatisch dafür herangezogen werden. Er personifizierte unter anderem Figuren nach klassischen Gemälden, es entstanden Arbeiten wie „San Sebastian“, nach Guido Reni, im Jahr 1973, und „Après J.L. David“ im Jahr 1974 (Abb. 13).[102]

Wie wir bereits gesehen haben, wird bei Rosenbach und Export diese Wiederaufnahme von bekanntem Bildmaterial zu einer kritischen Hinterfragung der Situation von Frauen in der Gesellschaft genützt. Letztendlich kommt es zu einer Reflexion über ihre eigene Position als Frau und Künstlerin. Um die Aussage der Arbeit „Reflektionen über die Geburt der Venus“ näher zu erklären, soll zusätzlich die gleichnamige Video-Arbeit besprochen werden.

---

[99] Luckow, Dirk: *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Einfluss und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra*, Berlin 1998, S. 42.
[100] Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit, 1994, S. 74.
[101] Luckow, Dirk: *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst*, Berlin 1998, S. 33ff.
[102] Goldberg, RoseLee: *Performance Art*, London 1988, S. 170.

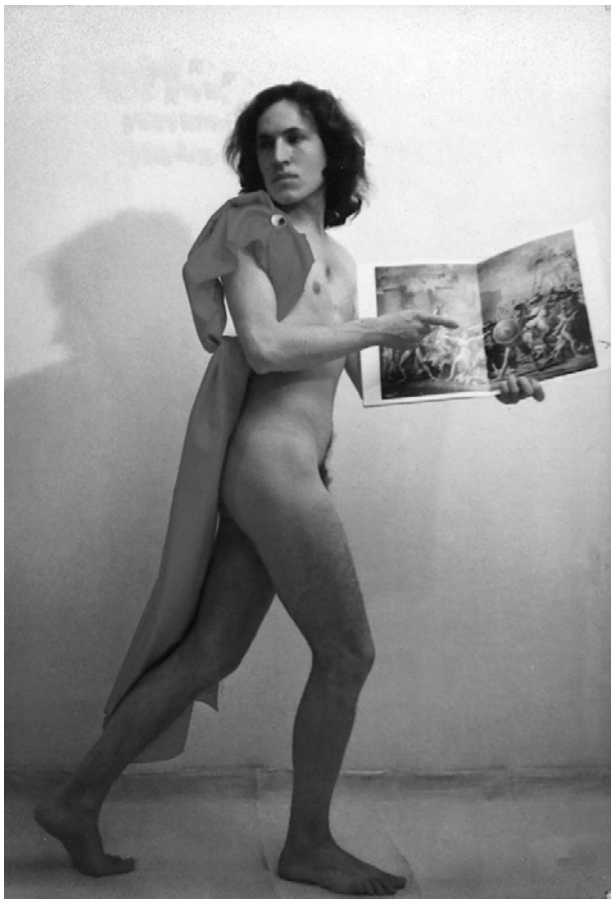

Abb. 13: Luigi Ontani, „Aprés J.L. David“, 1974

Die Performance ist 1976 entstanden und heutzutage in dem von Rosenbach selbst herausgegebenen Buch „Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst“ aus ihren Beschreibungen und den Fotografien zu rekonstruieren. Zusätzlich hat die Künstlerin ein Video produziert, das zwischen 1976 und 1978 entstand. In diesem Video wurde die Performance auf das Bild der Venus und die Person der Künstlerin Ulrike Rosenbach reduziert. Das Videoband ist in zwei verschiedenen Versionen erhältlich: schwarz/weiß und Farbe. Das Farbvideo ist natürlich auch deshalb reizvoller zu betrachten, weil es das Bild Botticellis relativ originalfarbengetreu wiedergibt. Die erste Einstellung des Videos zeigt einen Ausschnitt aus Botticellis Bild: die Venusfigur ein wenig aus der Mitte nach rechts verschoben und die beiden fliegenden Figuren links von ihr. Die Venusfigur wird sodann – auf ihrer Muschel stehend – vom Rest des Bildes isoliert und nur mehr vor schwarzem Hintergrund gezeigt. An dieser Stelle wird Rosenbach in das Videoband kopiert, wie bei der Live-Performance befindet sie sich genau über der Venusfigur. Sie beginnt, sich langsam um ihre eigene Achse zu drehen, wobei sie auch hier die Geste der Venus nachzuahmen versucht. Die Künstlerin trägt ein hautenges Kostüm, dessen

Vorderseite weiß, die Rückseite hingegen schwarz ist. Durch das Drehen ihres Körpers und den solcherart hervorgerufenen Wechsel zwischen Licht und Schatten erzeugt Rosenbach Assoziationen des zu- und abnehmenden Mondes. Solcherart wird die Venus durch die Drehung sowohl ausgelöscht, als auch ihr Auftauchen wieder ermöglicht. Die Wiedergabe der Venus auf ihrer Muschel wechselt zusätzlich zwischen starkem gut sichtbaren Kontrast kontinuierlich bis zur Verschmelzung mit dem schwarzen Hintergrund und damit Auslöschung der gemalten Figur, wobei dann nur mehr die Künstlerin Rosenbach zu sehen ist. Gegen Ende des Videos werden beide, Rosenbach und die Venus, wieder gut sichtbar. Die letzte Einstellung zeigt abermals den Ausschnitt aus Botticellis Bild; statt der Venus auf ihrer Muschel klafft aber ein schwarzes Loch. Die Liebesgöttin wurde aus dem Bild herausgeschnitten, gelöscht. Diese letzte Einstellung vermittelt der betrachtenden Person einen gewissen brutalen Unterton.

Im Medium Video werden als Mittel für die Umarbeitung des Bildes „Geburt der Venus" sowohl der Körper der Künstlerin als auch die technischen Möglichkeiten, die eine Auslöschung durch einen schwächer werdenden Kontrast der gemalten Figur erzeugen, ermöglicht. Der brutale Unterton, den die völlige Auslöschung der Figur am Ende des Video-Bandes erzeugt, ist bei der Live-Performance natürlich nicht vorhanden. Wie können diese technischen/körperlichen Auslöschungs- und Wiedereinsetzungsformen dem damaligen Diskurs entsprechend verstanden werden?

Rosenbach geht es, laut eigenen Aussagen, bei „Reflektionen über die Geburt der Venus" um ein Klischee, das kritisch hinterfragt werden soll. Ihr zufolge sei die Idee der Venus nicht immer negativ besetzt gewesen. Sie habe jedoch einen bedrohlichen Bedeutungswandel durchgemacht. Rosenbachs Kommentar lautet folgendermaßen: „Aus der alten Muttergottheit und ihrem Aspekt der Fruchtbarkeit und Wiedergeburt ist ein Klischee für erotische Anpassung der Frau an die sexuellen Bedürfnisse einer Männerwelt geworden.".[103] Rosenbach bezieht sich hier auf eine von ihr nicht näher definierte archaische Zeit, in der das Bild einer mächtigen Muttergottheit für die Menschen eine große Rolle gespielt haben soll; diese Muttergottheit ist bei ihr offensichtlich positiv besetzt. Irgendwann kam es nach Rosenbachs Vorstellung dann zu einer Verschiebung hin zu einer patriarchalisch strukturierten Männerwelt, in der die Frauen nur mehr eine untergeordnete, ornamentale Rolle gespielt hätten. Es sei eine Welt entstanden, in der Frauen sich nach den Bedürfnissen des Mannes zu richten hätten.

[103] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S 13.

Woher bezieht Ulrike Rosenbach diese Ideen? Das Thema des Patriarchats ist in Simone de Beauvoirs Buch „Das Andere Geschlecht“ ein zentraler Punkt. Sie stellt die Frage nach der Rolle von Frauen in Urgesellschaften. Nach Beauvoir sei der Mann auf Jagd gegangen, währenddessen sei die Frau zu Hause geblieben und habe die Feldarbeit übernommen. Sie sei zuständig für die Vermehrung der Sippe gewesen, die noch unter magischen Gesichtspunkten verstanden worden sei. Die Macht der Frau habe dem Mann Angst eingeflößt, und somit habe er die Idee der fremdartigen Natur auf die Frau übertragen. So habe der Mann begonnen, die Frau als „das Andere“ zu empfinden. Die Rolle der Frau habe mit der Zeit an Bedeutung gewonnen, sie habe schließlich fast die gesamte Region des Anderen ausgefüllt. Damals seien die weiblichen Gottheiten „erfunden“ worden, in denen die Idee der Fruchtbarkeit verehrt worden sei. Die älteste Darstellung der „Großen Göttin“ sei in Susa gefunden worden. Beauvoir zählte verschiedene Länder auf wie Kreta, Phrygien, Syrien, Anatolien u.a., in denen große Göttinnen verehrt worden seien.[104] Natürlich kann eine so summarische Aufzählung, wie von Beauvoir praktiziert, ohne genaue Quellenangaben, heute nicht mehr den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben. Das Fehlen von schriftlichen Quellen, die eine genauere Bestimmung von anthropomorphen archäologischen Fundstücken erlauben würden, räumt sie zwar ein, setzt dem aber entgegen, dass die Mythologien der „großen patriarchalischen Epochen“ die Erinnerung an die Zeit, als die Frau eine sehr hohe Stellung inne hatte, bewahren würden.[105] Soweit stimmen diese Aussagen mit denen Rosenbachs über die Urzeit des Menschengeschlechtes überein. Beauvoir relativiert aber die Annahme, in Urzeiten habe es eine regelrechte Frauenherrschaft gegeben und weicht damit von einer Hypothese ab, deren wohl bekanntester Vertreter Friedrich Engels[106] war. Beauvoir verbannt das goldene Zeitalter der Frau in den Bereich der Mythologie. In Wahrheit, so Beauvoir, sei die Frau immer außerhalb des von Männern dominierten „Menschenreiches“ gestanden.[107] Mit dieser These folgte sie Lévi-Strauss´ Ergebnissen einer Untersuchung über die „primitiven“ Gesellschaften.[108] Ulrike Rosenbach stimmt mit dem Grundgerüst der Beauvoirschen Untersuchung zur weiblichen Geschichte überein, geht aber mit ihren Schlussfolgerungen nicht mit: Die Frau hatte – Rosenbachs Meinung nach – in Frühzeiten

[104] Beauvoir, Simone De: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbeck bei Hamburg 1992, Titel und Erscheinungstermin der Erstausgabe*: Le Deuxième Sexe*, Paris 1949, S. 95f.
[105] Beauvoir, Simone De: *Das andere Geschlecht*, Hamburg 1992, S. 96.
[106] Engels, Friedrich: *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*, Berlin 1946.
[107] Beauvoir, Simone De: *Das andere Geschlecht*, Hamburg 1992, S. 96f.
[108] Claude Lévi-Strauss hatte Beauvoir die Druckfahnen seiner Dissertation: "Les structures élémentaires de la parenté" überlassen, in: Beauvoir, Simone De: Das andere Geschlecht, Hamburg 1992.

des Menschengeschlechts die Herrschaft inne. Damit steht die Künstlerin den Überlegungen von Friedrich Engels nahe.

Die Figur der Venus war für die Künstlerin ein Kristallisationspunkt sowohl positiver als auch negativer Assoziationen. Einerseits verweist sie für Rosenbach auf weibliche Macht in den Urgesellschaften, andererseits ist sie Sinnbild für die erotische Ausbeutung der Frau durch die Männer. In den westlichen Industriegesellschaften stellt das Klischee der Venus die Personifikation der weiblichen Erotik schlechthin dar. Nicht die Amazone, schon gar nicht die Madonna gelten gemeinhin als erotische Personifikationen. Anders als bei „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin" wird kein Vorschlag für ein neues Frauenbild, eine reichere Frauenidentität, gemacht. Besonders eindrucksvoll ist das im letzten Bild des Videos zu sehen: Nichts als ein schwarzes Loch bleibt übrig. Das eigene wirkmächtige Auslöschen und Wiedereinsetzen des althergebrachten Typus kann insofern als Selbstbestimmung über die eigene Erotik der Frau gesehen werden. Rosenbach wollte sich, so die Wirkung des Videos auf mich, eher nicht mit einer erotischen Personifikation in Verbindung bringen und mit ihr andere Personen der Kategorie „Frauen". Rosenbach schrieb in ihrem Buch zu dieser Thematik: „Auf der Suche nach weiblicher Identität stellt sich nun die Frage, ob das verbrauchte Bild noch zur Diskussion stehen kann, wenn es um die Erarbeitung eines neuen weiblichen Selbstverständnisses geht."[109] Bei Betrachten des Videos gewinnt man den Eindruck, dass die Künstlerin diese Frage mit „eher nein" beantworten wollte. Und wenn „doch ja", nur in dem Moment, in dem sie uns die Vorderseite ihres Körpers zeigt und mit der Venus zu einer Person verschmilzt, und das nur für einen Zeitrahmen, den die Künstlerin selbst bestimmen kann.

Rosenbach unterscheidet sich in einem wichtigen Detail von der Venusfigur: Die Venus ist auf Botticellis Bild in völliger Nacktheit dargestellt, die Scham verdeckt sie nur mit Hilfe ihrer blonden Haare. Ulrike Rosenbach hüllt ihren gesamten Körper in ein hautenges Trikot. Sie hätte aber mit schwarz-weißer Bemalung auf ihrem nackten Körper den gleichen Effekt wie mit ihrem Kostüm erzielen können. An und für sich hatte die Künstlerin kein Problem mit ihrer eigenen Nacktheit, denn in „Inselmusik" aus dem Jahr 1973 (Abb. 25, S. 74) und „Einwicklung mit Julia", entstanden 1972 (Abb. 30, S. 79) hatte sie ihren Körper, zumindest teilweise nackt, gezeigt. Den Körper in der Öffentlichkeit, oder zumindest auf Video, nackt zu zeigen, war in dieser Zeit prinzipiell möglich, man denke an die Performances von Carolee Schneeman oder VALIE EXPORT. Die Entscheidung für die Körperverhüllung kann als bewusster Akt von Seiten der Künstlerin

[109] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 13.

gesehen werden. Einige Jahre später, genau gesagt 1981, machte Ulrike Rosenbach in einem Interview mit Kiki Martins folgende Aussage zu den Kostümen: „Der Nachteil der Trikots ist, das wurde mir häufig von Frauen gesagt, dass die Herren mir zu sehr auf den Körper schauen [...]“.[110] Hier kann ihre Ablehung dagegen dem Publikum zuviel zu zeigen und ihre Bedenken, dass dies auch mit den hautengen Kostümen der Fall sei, nachvollzogen werden. Die Entscheidung für ein Kostüm anstatt nackter Körperlichkeit, kann in Bezug auf die „Reflektionen zur Geburt der Venus“ dahingehend verstanden werden, dass Rosenbach in der Performance einen kritischen Kommentar zur Ausbeutung der Frau auch in sexueller Hinsicht liefern wollte und deshalb lieber verhüllt blieb.

Am Ende dieses Kapitels kehre ich zu meiner Grundfrage zurück: Wie kann aus einer postfeministischen Sicht, die sich an Butler anlehnt, die Performance Ulrike Rosenbachs gesehen werden?

In dieser filmischen/performativen Arbeit zieht die Künstlerin wieder ein weibliches Klischeebild heran. Das bedeutet, sie bleibt durch die Figurenwahl abermals im bipolaren Geschlechterrahmen. Sie stärkt diesen Rahmen, indem sie ihn performativ durch eine stattfindende Identifikation weitertradiert. Nicht nur die Figurenwahl der Performance kann als Stärkung des bipolaren Zwangsrahmens gedeutet werden, auch beim theoretischen Hintergrund dieser Aktion ist dies möglich. Er beinhaltet den Rekurs auf eine eigene weibliche selbstbestimmte Sexualität und die Idee einer Repression durch das Patriarchat, wie ich sie aufgrund von Rosenbachs Äußerungen zur Aktion dargestellt habe. Die Kunsthistorikerin Silvia Eiblmayr gibt in ihrem Buch „Die Frau als Bild“ eine Übersichtsdarstellung der Frauenbewegung nach ´68 zu dieser Thematik. Ich will hier kurz auf diese eingehen: Laut Eiblmayr sei patriarchalische Herrschaft in der feministischen Bewegung der 70er Jahre analog zur Herrschaft der kapitalistisch-bürgerlichen Gesellschaft verstanden worden. Dieser kapitalistisch-bürgerlichen Herrschaft seien unterschiedliche Unterdrückungsmechanismen zugeschrieben worden, neben ökonomischer Unterdrückung sei auch die Unterdrückung der Sexualität ein großes Thema dieser Zeit gewesen. Die vom damaligen Feminismus angestrebte utopisch-repressionsfreie Gesellschaft sollte auch eine Gesellschaft ohne sexuelle Unterdrückung werden. Nach der Befreiung der weiblichen Sexualität von männlicher Unterdrückung würden Frauen, so hoffte man, zu der ihnen „eigentümlichen Sexualität“ sowie zu einer „authentischen und natürlichen“ Weiblichkeit finden können.[111] Silvia Eiblmayr sagt, dass die

[110] Martins, Kiki: *Performance, ein Grenzbereich. Tonbandinterview*, Berlin 1981, wieder in: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 44.
[111] Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild*, Berlin 1993, S. 18.

Repressionsthese und der Versuch der Befreiung an Hand der idealistischen Idee einer „natürlichen Ontologie des Subjekts“ auf der Idee der Komplementarität und Harmonie von Mann und Frau beruht. Die gesellschaftliche Unterdrückung könne aber zu einer Störung/Verzerrung dieser Ausgeglichenheit führen.[112]

Nicht nur Eiblmayr vertritt (in Anlehnung an Michel Foucaults Werk „Sexualität und Wahrheit 1“) die Ansicht, dass es das Subjekt, dessen Identität und Sexualität, nicht „vor“ oder „außerhalb“ der Sprache und ihren Repräsentationsformen geben könne.[113] Darin stimmt sie mit Judith Butlers Überlegungen in deren Werk „Das Unbehagen der Geschlechter“ überein. Auch für Butler konstituiert/formiert sich das Subjekt, wie wir weiter oben sehen konnten, erst innerhalb eines gewissen Diskurses durch die Taten, die es setzt.[114] In Butlers Denken gibt es kein Subjekt mit „Seele“, es gibt auch nicht so etwas wie einen „inneren Kern“. Die Vorstellung eines solchen „Kernes“ ist bei ihr ein Effekt, der durch Akte, Gesten und Begehren an der Körperoberfläche hergestellt werde.[115]

Der französische Philosoph Michel Foucault ist ein wichtiger Vorläufer des postfeministischen Theorienkomplexes. Jeder Protest, jede Auflehnung gegen die Macht und deren Unterdrückungsmechanismen, die unter anderem auch die Sexualität des Menschen betreffen, wird bei ihm als eine Weiterführung eben dieser Macht verstanden. Das dialektische Vorstellungsmodell von „Unterdrückung“ und „Befreiung“ funktioniert im foucaultschen Denken nicht. „Macht“ wird bei ihm überhaupt als dezentrale Form verstanden, die ohne einen Mittelpunkt zu denken sei. Sie wird nicht als eine Institution, eine Struktur, auch nicht als Macht einiger Mächtiger verstanden. Foucault spricht von einem „bebenden Sockel der Kraftverhältnisse“, der unablässig Machtzustände erzeugen würde. Diese seien als „lokal und instabil“ zu denken. Formen der Macht könnten an jedem Punkt eines Systems gefunden werden, daher sei Macht überall. Da Macht an jedem Typus von Verhältnissen gefunden werden könne (in ökonomischen Prozessen, Erkenntnisrelationen, sexuellen Beziehungen), sei sie diesen Relationen nicht äußerlich, sondern ihnen immanent.[116]

Die Erarbeitung einer von männlicher Dominanz befreiten weiblichen Sexualität wird bei Foucault als unmögliches Unterfangen dargestellt. Im postfeministischen Diskurs gilt es in Anlehnung an diesen französischen Philosophen ebenfalls als utopisches Projekt. Die Rückkehr zu einer „natürlichen Sexualität“, zu einer Sexualität vor Einsetzen von

[112] Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild*, Berlin 1993, S. 19.
[113] Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild*, Berlin 1993, S. 18.
[114] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 49.
[115] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 198 – 200.
[116] Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1977, S. 114 –115.

Machtverhältnissen, ist demnach nicht möglich. Die Aktion „Reflektionen über die Geburt der Venus“ ist in diesem Diskurs als künstlerische Darstellung einer Utopie zu verstehen.

5. 1. Weibliche Klischeetypen in Werbung und Alltagskultur

Rosenbach spürte den Frauenbildern nicht nur im mythologischen/religiösen Bereich, sondern auch in der Alltagskultur nach. Im Zuge ihrer Recherchen stieß sie auf das Thema der profanisierten Ausläufer ehemaliger Frömmigkeit.
Das Venusbild Botticellis entdeckte sie sowohl in der Auslage eines Pelzgeschäftes in Köln als auch in Form einer Likörflasche wieder. Diese Fundstücke zeigen, dass Formen der Warenwelt die Venusfigur direkt von Botticellis Bild aufgriffen. Die Künstlerin fand weiters Formen der Wirtschaft/Alltagswelt, die auf den Topos der Venus anspielten: eine Werbeseite der Wäschefirma Triumph (Abb. 14) und eine Zirkusshow fallen in diese Kategorie.

Abb. 14: „Werbung der Wäschefirma Triumph“, Fundstück, Mitte 70er Jahre

In beiden wurden attraktive junge Frauen mit dem Motiv einer überdimensional großen Muschel präsentiert. Aus dem Jahr ihrer Performance zur Venus veröffentlichte sie folgende Tagebucheintragung: „Die Arbeit mit dem Bild der Venus scheint nicht enden zu wollen. Dauernd finde ich neue Abbildungen, die sich auf die charakteristischen Klischee-Vorstellungen beziehen.“.[117] In dem von ihr selbst publizierten Buch präsentiert sie zuerst ihre Performance zur Geburt der Venus. Die Seiten dahinter nehmen ihre Venus-Fundstücke aus der Alltagskultur ein. Über manche der im Buch veröffentlichten Fotos

[117] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 19.

brachte die Künstlerin einen Stempel mit dem Titel „Venusvision“ an. Es wird also in Buchform eine direkte Beziehung zwischen Performance und Alltagsbild-Fundstücken gezogen. Im Ausstellungskatalog „Foto – Video - Aktion“ der Neuen Galerie (Sammlung Ludwig) in Aachen war diese Beziehung bereits einige Jahre vorher hergestellt worden. Die Performance „Reflektionen über die Geburt der Venus“ ist darin ebenfalls in das Fundmaterial aus der Alltagswelt gebettet präsentiert. Der Aachener Katalog enthält noch mehr Beispiele als das eigenverlegte Buch.[118] Es ist gut möglich, dass erst diese Fundstücke die Idee zur Performance angeregt hatten. Die Fotos aus dem Zirkusprogramm (Zirkus Sarasani), wurden in einer Bildunterschrift mit der Jahreszahl „1975“ versehen.[119] Diese Zirkusshow gab es demnach bereits ein Jahr vor der Performance.

Zusätzlich zu Rosenbachs eigenen Fundstücken soll hier noch auf die Forschungsergebnisse der Projektgruppe ANISS (Angerer, Nierhaus, Schöbel und Smudits) verwiesen werden. Diese interdisziplinäre Forscherinnengruppe versuchte einen Schulterschluss zwischen soziologischen, kommunikations-theoretischen und kunsthistorischen Positionen zu erzielen. Dies gelang bei der Untersuchung von Titelblättern verschiedener Illustrierter, wobei die Frage nach den vermeintlich konkreten Körperbildern, wie sie uns in der Alltagskultur vorgeführt werden, gestellt wurde.[120] Irene Nierhaus nahm sich für ihren Forschungsbeitrag die Titelblätter des deutschen Magazins „Stern“ vor. Ihre Wahl fiel auf dieses Magazin, da es sich durch eine lange Kontinuität der Herausgabe ausweist. Das ermöglichte die Untersuchung von Körperbildern von den 50er bis zu den 80er Jahren. Der weibliche Körper, wie er auf den Titelseiten der 70er Jahre inszeniert wurde (Abb. 15), erscheine laut Nierhaus „natürlich“ inszeniert. Seine Beweglichkeit sei locker, so die Forscherin nach einem Vergleich zu den Kunstposen der 50er Jahre. Er ist gebräunt, sogar natürliche Hautflecken sind erlaubt. Diese Form der Inszenierung zeige den Körper der weiblichen Modelle als Synonym für „Natürlichkeit“ und „natürliche Sexualität“. Eine für meine Arbeit interessante Entdeckung von Nierhaus ist, dass in allen Jahrgängen der Hintergrund der „Nackt“-Bilder auf das Motiv des Wassers, Meeres und Strandes zurückweist.

---

[118] Neue Galerie – Sammlung Ludwig (Hrsg.): *Ulrike Rosenbach. Foto – Video – Aktion*, Ausstellung vom 4. Dezember 1976 bis 16. Jänner 1977, Aachen 1976.
[119] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 16.
[120] ANISS Projektgruppe (Angerer, Nierhaus, Schöbel, Smudits): *Von der gewaltigen Reinheit der Bilder. Wandel medialer Körperbilder in Titelblättern von Illustrierten zwischen 1955 und 1985*, in: Lindner, Ines; Sigrid, Schade; Silke, Wenk; Werner, Gabriele (Hrsg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 395 – 413.

Abb. 15: Stern, Heftcover 37/1975

Nierhaus meint, dass ein Teil dieser Inszenierung direkt an die Mythen des Ursprungs bzw. der Geburt der Menschheit anschließe. Unter anderem werde auch auf den Mythos der Entstehung von Venus angespielt.[121]

Die Figur der Venus scheint in den 70er Jahren ein überaus populäres Motiv gewesen zu sein. Es fand sich in allen möglichen Bereichen der Alltagswelt wieder. Rosenbach spürte diese Modeerscheinung in der Wiedergabe von Botticellis Figur bzw. in sehr dezidierten Anspielungen auf. Die Kunsthistorikerin Irene Nierhaus fand darüber hinaus dieses Motiv in profanierter Form auch auf Magazinen wieder. Der Bezug zum Venusklischee war hier ein indirekter, der über die Assoziationen von Meer/Wasser und Frauenkörper lief.

Der Rückgriff auf Werbesujets und Trivialunterhaltung, wie sie eine Zirkusvorstellung oder eine Fernsehsendung bot, kann als später Ausläufer der Pop Art verstanden werden. Diese hatte die Kunst der 60er Jahre insofern geprägt, als durch sie die Teilung in Kunst- und Alltagswelt/Kitsch aufgehoben worden war. Die Geste des Rückgriffes auf populäre Motive ist mit dieser Stilrichtung verwandt. Der Inhalt, welcher dadurch vermittelt werden

[121] ANISS: *Von der gewaltigen Reinheit der Bilder*, in: Blick-Wechsel, Berlin 1989, S. 402.

sollte, kann aber mit der Pop Art nicht verglichen werden. Eines ihrer hervorstechendsten Kennzeichen war, neben der Beschränkung der Thematik auf den Bereich der Konsumgesellschaft, der Verzicht auf jegliche ideologische Kritik und metaphorische Überhöhung.[122] Ulrike Rosenbach wollte mit der Wahl ihrer Fundstücke sehr wohl eine dezidierte Kritik an die Gesellschaft richten in der sie lebte und als Frau Benachteiligungen erfuhr. Die Kunsthistorikerin Gislind Nabakowski verfasste in den 70er Jahren, anlässlich der Ausstellung Rosenbachs in der Neuen Galerie (Sammlung Ludwig) in Aachen, einen Artikel, der den feministischen und gesellschaftskritischen Hintergrund von Rosenbachs Arbeiten ausleuchtete. Unter anderem zeigt dieser Aufsatz, welche Kritikpunkte die Fundstücke in ihrer Zeit gestreift hatten. Die Frauenbewegung würde, so Nabakowski, gewisse Produkte, die mit dem Venusklischee verbunden seien, prinzipiell ablehnen. Dieser Kategorie seien Büstenhalter und Pelzmäntel zuzuordnen. Außerdem würde Venus für die Garantie einer unberührten Umwelt stehen, die ökologisch noch vollkommen in Ordnung sei. Dies manifestiere sich im Heranziehen der Liebesgöttin für Mineralwasseretiketten. Damit würde sie als Figur der kosmetischen Übertünchung des tatsächlichen Zustandes der Umwelt dienen, gesteuert sei dieser kosmetische Pinsel von Werbemanagern.[123] Mit ihrer Performance „Reflektionen über die Geburt der Venus“ welche das Venusklischee vom Bereich der Alltagsfundstücke in einen künstlerischen Bereich überführte, wird die kritische Einstellung der Künstlerin der eigenen Gesellschaft gegenüber beibehalten.

6. 1. Körperliche Selbstreflexionen . Stückweise Rückeroberung

Bei genauerer Betrachtung der Arbeiten von Performance-Künstlerinnen im euroamerikanischen Bereich der 60er und 70er Jahre lässt sich oftmals das Moment einer Reflexion des eigenen Körpers feststellen. Darunter ist zunächst einmal folgendes zu verstehen: Künstlerinnen erzeugen bewusst ein Spiegelbild ihres eigenen Körpers, oder stellen ihren Körper filmisch dar. Das Wort „Reflexion“ ist hier im Sinne des „Zurückwerfens“ verstanden. Eine weitere Bedeutungsebene, nämlich die des „Nachdenkens“, wird in diesem Kapitel ebenfalls diskutiert.

[122] Ruhrberg, Karl: *Malerei,* in: Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 323.
[123] Nabakowski, Gislind: *Aktionen wider die konformistischen Musen und die patriarchalische Interpretation*, in: Neue Galerie – Sammlung Ludwig (Hrsg.): Ulrike Rosenbach. Foto – Video – Aktion, Ausstellung vom 4. Dezember 1976 bis 16. Jänner 1977, Aachen 1976, der Aufsatzteil weist keine Seitenzahlen auf.

Ulrike Rosenbach hat in einigen ihrer Videoarbeiten mit dem Moment der körperlichen Selbstreflexion gearbeitet. Eine Arbeit, die ich unter diesem Aspekt diskutieren möchte, entstand im Jahr 1973. Damals hatte sie sich spontan mit einem elektronischen Musikkünstler aus Berlin namens Konrad Schnitzler zusammengeschlossen. Dieser war im Zuge des jährlichen Kunstmarktes in der Kunsthalle in Köln aufgetreten und seine mit Orgel und Synthesizer versetzte Musik hatte Rosenbach dazu bewegt ihn zu fragen, ob sie gemeinsam auftreten könnten. Schnitzler war einverstanden, und so entstand am nächsten Abend die Performance „Videokonzert – Improvisation“ (Abb. 16, Abb. 17) in der Kunsthalle.

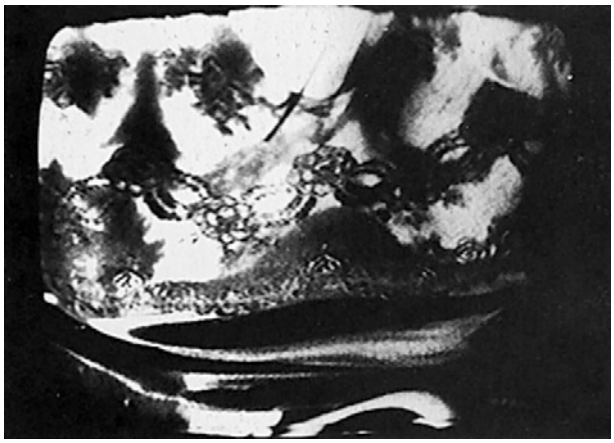

Abb. 16: „Videokonzert – Improvisation“, Videostandfoto, 1973

Abb. 17: „Videokonzert – Improvisation“, Videostandfoto, 1973

Rosenbach stellte ihren Fernsehmonitor so auf die Bühne, dass er dem Publikum zugewandt war. Außer ihrer Kamera benützte sie eine 200 Watt-Lampe, die sie in der Hand hielt. Die Lampe in der linken, die Stativführung, auf der sich die Kamera befand, in der rechten Hand, begann sie ihren ganzen Körper „abzutasten". Dabei kontrollierte Rosenbach ihr Bild ständig im Monitor. Rosenbach untersuchte im Zuge dieser Performance auch Details an ihrer Kleidung und auch Schmuck, den sie trug.[124] Rosenbach: „All diese Kleidungsstücke nahm ich während der folgenden halben Stunde detailliert auf, dazu die Atembewegungen – wie der Spitzenstoff der Bluse Schatten auf meine Haut warf, die Stofffalten beim Atmen sich wie Wellen bewegten [...] es war eine ständige Weiterverwandlung meiner Körperformen und Kleidungsstücke, die zusammen mit der Musik den Zuschauer in eine poetische Traumwelt führen konnte."[125] Diese Art der Selbstreflexion, bei der der Körper der Künstlerin stückchenweise untersucht und mit der Videokamera aufgenommen wird, erinnert an eine bekannte Performance der Künstlerin Joan Jonas aus den USA. Auch autobiografisch gibt es eine Nähe zwischen den beiden Frauen: Rosenbach erwähnt in ihrem selbstherausgegebenen Buch ihre Bekanntschaft mit amerikanischen Künstlerinnen, eine davon Joan Jonas.[126] Ihre Performance, aus dem Jahr 1970, nannte diese amerikanische Künstlerin „Mirror Check" (Abb. 18).

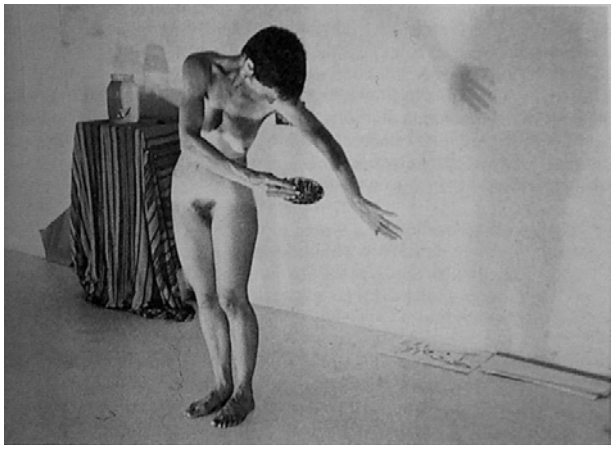

Abb. 18: Joan Jonas, „Mirror Check", Performance, 1970

Im Unterschied zu Rosenbach trat Jonas dem Publikum nackt gegenüber. In schlichter körperlicher Faktizität stand sie auf der Bühne und inspizierte mit einem kleinen, runden

[124] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 97.
[125] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 98.
[126] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 133.

Handspiegel ihren gesamten Körper, Stück für Stück. Dabei begann sie mit dem Gesicht und setzte ihre Spiegelung in kreisförmiger Bewegung von links nach rechts fort. Dem Publikum wurde das Spiegelbild vorenthalten, es konnte nur den Bewegungen der Künstlerin folgen, diese mit der Selbstbetrachtung in Beziehung setzen.[127] Dass das Spiegelbild für das Publikum unsichtbar blieb, während die betrachtenden Personen Jonas nackten Körper direkt erfahren konnten, ist ein weiterer Unterschied zu Rosenbachs Arbeit, bei deren Performance das gefilmte Bild direkt über den Monitor an das Publikum weitergegeben wurde.[128] Beide Künstlerinnen haben, jede auf ihre Art, den Blick der Zuschauenden gelenkt. Die beiden Künstlerinnen arbeiteten weiters mit unterschiedlichen Mitteln um ihre Arbeit umzusetzen, Rosenbach mit einem Video-Equipment, Jonas mit einem schlichten Handspiegel (obwohl auch sie gelegentlich die technischen Möglichkeiten des Videos in ihren Performances einsetzte). In der Forschung wird das Videomonitorgerät, aufgrund der Möglichkeit Bilder sofort zurückzuwerfen, oft mit einem Spiegel verglichen. Die Kunsthistorikerin Anja Osswald betont in ihrer Studie zu Joan Jonas die Vergleichbarkeit des Videomonitors mit der Funktion eines „elektronischen Spiegels".[129] Daher ist es durchaus legitim, die Arbeiten der beiden Künstlerinnen gegenüberzustellen, selbst wenn sie nicht mit dem gleichen Medium operierten. Was bei beiden Künstlerinnen stilistisch sehr ähnlich ist, ist die Geste des kontinuierlichen Gleitens von einem Körperdetail zum anderen, wobei immer nur ein kleines Stück des Körpers hervorgehoben wird. Wenn man so will, kann diese Hervorhebung auch als Extraktion aus dem Gesamtkörper gedeutet werden.

Eine vergleichbare Strategie, den Körper Stück für Stück zu untersuchen, entwickelte eine Münchnerin mit österreichischen Wurzeln, Friederike Pezold. Diese Künstlerin arbeitete für ihr Projekt unter anderem mit der Videotechnik. Das Ergebnis nannte sie „Die schwarz-weiße Göttin und ihre neue leibhaftige Zeichensprache" (Abb. 19, Abb. 20). In ihrem Drehbuch zu „Nr. 10 Rückenwerk" aus den Jahren 1972/73 stellte sie sich in 221 Körperbildern dar. Pezold zerlegte ihren eigenen Körper in Teilabschnitte, wobei die einzelnen gewählten Ausschnitte sehr kleine Details betrafen und danach stark vergrößert wurden. Lucy Lippard hebt bei der Besprechung von Pezolds Arbeit hervor, dass sie gerade nicht die erogen definierten Zonen, wie Brüste oder Schamhügel gewählt habe, sondern Füße, Ellbogen, Knie und Schultern.[130]

[127] Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild*, Berlin 1993, S. 182f.
[128] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 97.
[129] Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin 2003, S. 207f.
[130] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 131.

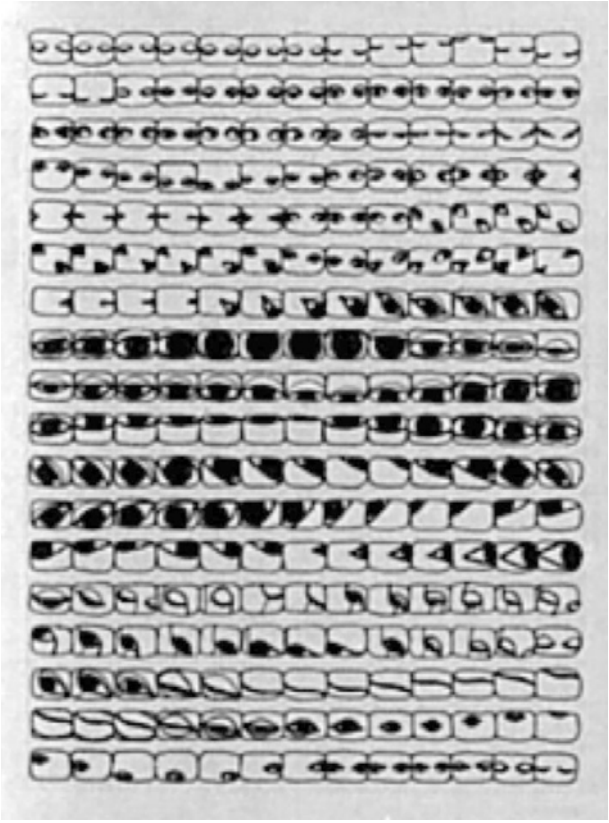

Abb. 19: Friederike Pezold, „Die schwarz/weiße Göttin & ihre neue leibhaftige Zeichensprache Nr. 1 – 12/73-76“, Zeichnung

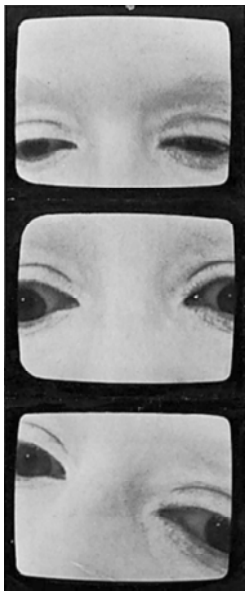

Abb. 20: Friederike Pezold, „Die schwarz/weiße Göttin & ihre neue leibhaftige Zeichensprache Nr. 1 – 12/73-76“, Videostandbilder

Was die Hervorhebung von Körperteilen betrifft, sind sich alle drei Künstlerinnen ähnlich. Pezold und Jonas wollen ihren Körper nackt präsentieren, wobei Pezold den „Kleidungsplunder“ mit der Idee der „Handschrift des Mannes“ verbindet.[131] Rosenbach verhüllte ihren Körper mit Kleidern und Schmuck, die eindeutig weiblich konnotiert sind (Spitzenbluse und Rock). Die Geste des sich Spiegelns/sich Filmens, die über einzelne Körperdetails erfolgt, bleibt bei allen drei Künstlerinnen die gleiche.

Wie wurde diese Geste von den Künstlerinnen in den 70er Jahren verstanden? Welcher Diskurs hatte sich damals darum entfaltet? Zur Beantwortung dieser Fragen soll nochmals auf Silvia Eiblmayrs übersichtliche Darstellung bezüglich der im feministischen Kontext der 70er Jahre vorherrschenden Theoriemodelle im Diskurs um die Repräsentation des weiblichen Körpers verwiesen werden: Das erste Modell basiere auf dem Topos eines autonomen Subjekts. Die künstlerisch tätige Frau könne durch Rückeroberung ihres Körpers ihre Autonomie als Subjekt zurückgewinnen. Eine Vertreterin dieser Repressions- und Rekuperationsthese sei Lucy Lippard, diese These habe in ihr Buch „From the Center“ Eingang gefunden. Die zweite Theorie sei von französischen Vertreterinnen des Poststrukturalismus vertreten worden (Kristeva, Irigaray und Cixous). Diesem Modell liege die Idee einer Weiblichkeit zu Grunde, die eine subversive Funktion innerhalb der symbolischen Ordnung ausüben solle. Dies solle im Modus einer permanenten Oppositionshaltung geschehen.[132] Dem Modell, das auch Lucy Lippard vertrat, lag die humanistische Idee eines ganzheitlichen Subjekts zu Grunde. Aufgrund dieses Verständnisses von Subjektivität als etwas Autonomen war die Repressions- und Rekuperationsthese entstanden. Bereits im Zusammenhang mit der Performance „Reflektionen über die Geburt der Venus“ konnte gezeigt werden, dass deren mögliche Erfüllung seit Michel Foucault angezweifelt wird.

Die am Beginn der Arbeit besprochene biographische Nähe Rosenbachs zu Lippard legt nahe, im Fall der Performance „Videokonzert – Improvisation“ abermals auf die erste Theorie zurückzugreifen, also von der Annahme einer gewollten Rückeroberung des Körpers auch von Seiten Ulrike Rosenbachs auszugehen. Die Wichtigkeit der Selbstkontrolle im Monitor, die sie in einem Interview betonte, dient hier ebenfalls als Indiz dafür, die Arbeit von der Repressions- und Rekuperationsthese her zu denken. Rosenbach bezüglich der Arbeit mit dem Medium Video: „[...] woran mich die

[131] Pezold, Friederike: Schriftliche Mitteilungen an G. Nabakowski (1978), zitiert in: Nabakowski (1980), wieder in: Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild*, Berlin 1993, S. 184.
[132] Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild*, Berlin 1993, S. 11.

Selbstkontrolle im Monitor (instant feedback) zuerst am meisten interessiert hat, weil mich das von fremden Eingriffen eines Fotografen oder Kameramannes befreite.“[133]

Um den kulturellen Kontext dieser Rekuperations- und Repressionsthese des weiblich definierten Körpers und weiblich definierten Selbst vor Augen zu führen, sei kurz auf Arbeiten aus den 60er Jahren von männlichen Kunstkollegen verwiesen. Der italienische Künstler Piero Manzoni folgte Marcel Duchamps Geste, ein „gefundenes Objekt“ für seine Kunst einzusetzen. Er malte den Körper eines weiblichen Modells nicht mehr, setzte ihn auch nicht mehr mit bildhauerischen Mitteln um, sondern präsentierte seinem Publikum eine lebendige Frau, als „Objet Trouveé“ (Abb. 21).

Abb. 21: Piero Manzoni, „Living Sculpture“, 1961

Besonders verstörend bei dieser Aktion ist die Bedeutung, die der Künstler erzeugte, indem er den Körper der Frau mit seiner Unterschrift versah. Die Geste des Einschreibens von Namen/Wappen auf Körpern kennt man aus der Tierhaltung, wo sie zur leichteren

[133] Martins, Kiki: *Performance, ein Grenzbereich*, Tonbandinterview Berlin 1981, wieder in: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 37.

Wiedererkennung dem Vieh eingebrannt werden. Es ist eine besitzergreifende Geste, durch die das weibliche Aktmodell zum reinen Objekt degradiert wird. Das zweite Beispiel, das ich an dieser Stelle anführen möchte, ist Yves Kleins öffentliche Aktion aus dem Jahr 1960, bei der weibliche Modelle als „Malerpinsel" eingesetzt wurden. Während die Frauen ihren Körper in Farbe tunkten und mit ihm indexikalische Abdrücke auf Leinwänden hinterließen, stand Yves Klein in Anzug und Krawatte im Raum und dirigierte die Szenerie. Diese Beispiele der Kunstgeschichte zeigen, wie ich meine, sehr nachhaltig die Notwendigkeit der Idee einer körperlichen Rückeroberung von Seiten der Künstlerinnen. In der männlich dominierten Kunstwelt wurden Frauen als „Objekte" inszeniert. Lippards Einschätzung dazu, wie Frauen in der Body Art von männlichen Künstlern in Szene gesetzt wurden, soll meine Feststellung stützen: „In fact, it is difficult to find any positive image whatsoever of women in male body art."[134]

Lucy Lippard hat die Body Art von Frauen mit folgendem vielzitierten Satz interpretiert: „When women use their own bodies in their art work, they are using their *selves*; a significant psychological factor converts these bodies or faces from object to subject.".[135] Dieses Zitat wird hier in Bezug auf die Repressions- und Rekuperationsthese gedeutet. So gesehen meint es, dass Frauen durch ihre künstlerische Praxis einen Weg zu ihrem Selbst/Wesen „vor" der (männlich) dominierten Kultur finden könnten. In der patriarchalischen Welt hätten sie nur den Status von Objekten inne, wären in einem Zustand der Entfremdung gefangen. Durch künstlerische Praxis könnten sie sich zu einem Subjekt verwandeln, das außerhalb einer männlich dominierten Kultur verortet wäre. Dem Körper kommt in diesem Konzept eine wichtige Funktion zu, er wird nämlich als ein Schlüssel zur „wahren weiblichen Authentizität" verstanden. Lippards wohl meist zitierte Aussage ist ein Spiegelbild einer essentialistischen Position.

Um die Arbeit Rosenbachs in einem heute zeitgemäßen diskursiven postfeministischen Feld zu verorten und zu deuten, will ich diese essentialistische Sichtweise des weiblichen Körpers und der weiblichen Kunstproduktion der 70er Jahre verlassen und mich wieder einer Kunsthistorikerin zuwenden, die eben diese Sichtweise kritisiert: Silvia Eiblmayr. Dass sie die Idee der Rekuperations- und Repressionsthese ablehnt, wurde im Kapitel 4.1. „Das Venusklischee als Figur eines selbstbestimmten Umgangs mit Sexualität" dargestellt. Eiblmayr stößt sich, das ist in diesem Zusammenhang von Interesse, auch an einer essentialistischen Sichtweise des weiblichen Körpers. Sie richtet sich gegen ein Verständnis der weiblichen Body Art, wie sie von Lippard praktiziert wurde, demzufolge

[134] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 134.
[135] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 124.

der weibliche Körper und das weibliche Selbst kurzgeschlossen wurden.[136] Eiblmayr lehnt sich an die Überlegungen Mary Kellys an, die betont, dass durch diesen Essentialismus die Doppelposition der Frau gegenüber ihrem Kunstwerk untergraben werden würde. Einerseits sei, laut Kelly, die Frau als Objekt des Blickes (die weibliche Position) andererseits auch Subjekt des Blickes (die männliche Position), zu verstehen.[137] Eiblmayr sieht genau diese Doppelposition, sowohl als Subjekt als auch als Objekt des Blickes, in den Selbstinszenierungen der Künstlerinnen reflektiert. Diese Selbstreflexion kann, von Seiten der Künstlerinnen, durchaus unbewusst transportiert werden. Für Eiblmayr kommt durch diese Doppelposition in die Arbeiten der Künstlerinnen ein „spezifisches Moment der Gewalt" hinein.[138] Wenn man die drei vorgestellten Arbeiten Rosenbachs, Jonas und Pezolds im Sinne Eiblmayrs verstehen möchte, könnte das Gewaltmoment in der Zerstückelung des integren Körperbildes gefunden werden. Ich will den Deutungsschwerpunkt aber in eine andere Richtung lenken, nämlich die ambivalente Position zwischen Subjekt und Objekt näher beleuchten. Die drei Künstlerinnen sind durch ihre Tätigkeit keine Objekte mehr, die passiv auf die Abbildung und Wahrnehmung durch einen Künstler der Kategorie „Mann" warten, sondern selbstbestimmte/handelnde Subjekte. Diese Selbstbestimmung garantiert freien Zugriff auf den eigenen Körper und dessen Accessoires. Dennoch bleiben sie, aus ihrem eigenen Willen heraus, Objekte der Darstellung. Die Künstlerinnen werden zu Mischformen zwischen aktiv künstlerisch handelndem Subjekt und passivem Objekt der Darstellung. Es entsteht ein changierendes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, ein Hin- und Herpendeln ohne eindeutige Verortung, weder auf der einen noch auf der anderen Seite. Diese dialektische Aufhebung des Subjekt/Objektstatus verstehe ich als Parallele zu einem Werk aus dem Œuvre Rosenbachs selbst. Es kann auf einer Metaebene eine Verwandtschaft zur dialektischen Auflösung von passiver Madonna und aktiver Amazone in der Performance „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin" (Abb. 2, Abb. 3, S. 8, S. 9) gefunden werden. Auch bei dieser Performance kam es zu einem Hin- und Herchangieren zweier althergebrachter Klischees, wobei allerdings der weibliche Kategorienrahmen nicht verlassen wurde.

Am Abschluss dieses Kapitels möchte ich zu meiner Frage zurückkehren, ob Ulrike Rosenbach die Geschlechtskategorie stärkt und weitertradiert, oder ob sie eine Schwächung, ein Durchlässigwerden dieser Kategorien erzeugt.

---

[136] Eiblmayr, Silvia: *Gewalt am Bild – Gewalt im Bild*, in: Blick-Wechsel, Berlin 1989, S. 343f.
[137] Kelly, Mary: *Rewriting Modernist Criticism*, in: Screen 22, Nr. 3, Autumn 1981, wieder in: Eiblmayr, Silvia: Gewalt am Bild – Gewalt im Bild, in: Blick-Wechsel, Berlin 1989, S. 346.
[138] Eiblmayr, Silvia: *Gewalt am Bild – Gewalt im Bild*, in: Blick-Wechsel, Berlin 1989, S. 346.

Das dialektische Changieren zwischen Subjekt- und Objektposition hält einiges an Potential zur Auflösung der Geschlechtskategorien bereit. Dem Kategoriendenken entsprechen nämlich etliche Eigenschaften, die männlichen oder weiblichen Personen zugeschrieben werden. Der männliche Pol wird als aktives Prinzip verstanden und hat die Position des Subjektes inne, der weibliche Pol wird als passives Prinzip definiert und hat die Objektposition inne. So gesehen bewirkt die Performance „Videokonzert – Improvisation" eine Auflösung der geschlechtlichen Kategorien und den darauf basierenden Zuschreibungen. Dabei kommt es zu keiner Abgrenzung der weiblichen Position zur männlichen; die beiden Pole werden vermischt. Ein Raum dazwischen kann entstehen. Mit der sich selbst filmenden/spiegelnden Geste lösen die Künstlerinnen Rosenbach, Jonas und Pezold den Geschlechterrahmen auf.

Durch meine bisherige Darstellung und das Heranziehen von Arbeiten der Künstler Piero Manzoni und Yves Klein habe ich den Eindruck erweckt, dass männliche Künstler immer den weiblichen Körper für ihre Arbeiten benützen, sie selbst immer auf der aktiv tätigen Seite agieren und somit die bipolare Geschlechterstruktur und dessen Repräsentation stärken. Diese Darstellung ist in der Vielfalt des kulturellen Feldes der Zeit aber zu kurz gegriffen, daher dieser Nachtrag. Es gab auch männliche Künstler, die sich selbst als Material und Objekt ihrer Darstellungen benützten und für Videoarbeiten inszenierten. Eine Arbeit, die stilistisch viele Ähnlichkeiten mit Rosenbachs, Jonas und Pezolds vorgestellten Arbeiten aufweist, stammt von Bruce Nauman. Sie war 1969 als Video entstanden und heißt „Manipulating a Fluorescent Tube". Nauman tastete mit einer Neonröhre langsam seinen Körper ab, während er sich in einem abgedunkelten Studio befand. Durch den Lichtkegel wurden einzelne Körperteile fokussiert. Es traten, wie später bei seinen Kolleginnen, einzelne Körperteile hervor, wurden aus dem Gesamtzusammenhang herausgerissen. Für Osswald dokumentiert dieses Videoband das weite Verständnis des Skulpturbegriffs beim Bildhauer Bruce Nauman, der auch den lebenden Körper umfasse.[139] Wie ist diese Arbeit im postfeministischen Kontext inhaltlich zu deuten? Die Frage, die sich hier stellt, ist, ob Nauman als männlicher Künstler ebenso einen dekonstruierenden Effekt wie seine weiblichen Kolleginnen einige Jahre später erzeugt. Meiner Einschätzung nach tritt auch er, indem er seinen eigenen Körper als Material für sein Videotape heranzog, in ein changierendes Feld, das zwischen Subjekt und Objekt pendelt. Letztendlich wird auch durch diese Arbeit die Präsentationsform des bipolaren Geschlechterrahmens dekonstruiert. Nun könnte das Argument vorgebracht

[139] Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin 2003, S. 69f.

werden, dass die Arbeiten der Künstlerinnen redundant seien, indem sie von Nauman vorweggenommen wurden. Ich meine, dass bei Nauman noch ein Aspekt hinzuzudenken ist: er ist dem bipolaren Denken entsprechend als Mann definiert, folglich in der heterosexuellen Zwangsordnung mit dem Subjektstatus belegt. Mit seiner Arbeit gelingt ihm auch die Erfüllung einer traditionell weiblichen Position, nämlich des gefilmten Objektes. Letztendlich erzeugt er, so betrachtet, einen Zirkel. Ein weiblich imaginiertes Prinzip bleibt davon völlig ausgeschlossen, da auch der weiblich definierte passive Pol durch den männlichen Part erfüllt wird. Nauman erreicht durch die Selbstdarstellung des weiblichen Parts eine universalistische Position. Daher stellen für mich die Arbeiten der Künstlerinnen einen wichtigen Beitrag dar, auch die Möglichkeiten der weiblichen Position zu erweitern. Das „Sprechen für" eine Person bringt eine andere Wertpalette mit sich als das „Sprechen durch" die Person selbst.

Die Arbeit „Videokonzert-Improvisation" enthält einen weiteren Aspekt, der mit der Arbeit Naumans verglichen werden kann. Dieser betrifft die traditionellen, performativ wiederholten Darstellungsformen von Personen der Kategorie „Frauen" und „Männer" im Bezug auf deren Portrait. Die Videostandfotos Rosenbachs zeigen kein ästhetisch schönes Gesicht der Künstlerin. Es ist ein verzerrtes Gesicht, von unten ausgeleuchtet, wie man es am ehesten aus Horrorfilmen kennt. Gerade diese Abweichung von einer ästhetisierten weiblichen Norm, die Rosenbach selbst als abgeschmackt und fade verurteilte, erreichte aber eine eigene ästhetische Qualität. Hier setzte sich die Künstlerin nicht von ihrer „Schokoladenseite" in Szene, sondern erreichte eine eigene Ästhetik, die jenseits einer männlich/weiblichen dualen Norm eine Eigenberechtigung gewann. Auch Nauman hatte sein Gesicht verzerrt durch das Spiel von Licht und Schatten inszeniert, es erhielt ebenso eine fratzenhafte Eigenschaft. Dass Frauen, damals wie heute, einer ästhetisierenden Norm unterworfen werden, bedarf keiner weiteren Beweisführung. Für die weiblich definierte Künstlerin Rosenbach stellt diese Geste daher einen größeren Bruch mit der überkommenen repräsentativen Tradition dar, als das für den männlich definierten Künstler der Fall wäre. Daher schätze ich hier die Geste Rosenbachs als die radikalere ein.

6. 2. Körperliche Selbstreflexionen . Weiblicher Körper als aktives Element

Im vorigen Kapitel wurde verdeutlicht, wie Ulrike Rosenbach, und mit ihr andere Künstlerinnen des euroamerikanischen Bereiches, ihren Status als passive Abbildungsobjekte überwinden konnten. Piero Manzonis Arbeit „Living Sculpture" war

ein extremer Fall aus der Kunstgeschichte und wurde unter anderem herangezogen um zu zeigen, mit welchen traditionellen Darstellungsformen Personen der Kategorie „Frauen“ repräsentiert und konfrontiert wurden.
Im thematischen Feld der Transformation des weiblichen Körpers von traditionell zugeschriebener Passivität in ein aktives Element gibt es noch einen Aspekt im Schaffen von Ulrike Rosenbach, dem ich ein eigenes Kapitel widmen möchte: das Verbinden von Körper und Kamera.
Die eben ausführlich diskutierte Arbeit „Videokonzert – Improvisation“ aus dem Jahr 1973 (Abb. 16, Abb. 17, S. 60) kann im Œuvre Ulrike Rosenbachs als Vorläufer dieser Verbindung zwischen Technik und Körper verstanden werden. Die Künstlerin stand auf der Bühne, während sie gleichzeitig aktiv filmende und passiv gefilmte Person war. Ein Jahr später, 1974, entstand ihre Arbeit „Der innere Widerstand sind meine Füße“ in Schwarz/Weiß, bei der dieses Stilmittel wieder aufgegriffen wurde (Abb. 22).

Abb. 22: „Der innere Widerstand sind meine Füße“, Videostandfoto, 1974

Auf dem Fußboden war ein Kreissegment durch eine gepunktete Linie markiert. Dieses schritt die Künstlerin etwa eine Stunde lang ab. War sie an einem Ende des Segments angekommen, machte sie kehrt, um es in umgekehrter Richtung abermals abzuschreiten. In der Kreismitte befand sich eine Videoapparatur, ein kleiner Videomonitor stand darauf. Dieser wurde durch einen Motor so angetrieben, dass er sich, wie die Künstlerin, von einem Ende des Kreissegmentes zum anderen bewegte. Während die Künstlerin das Kreissegment abschritt, filmte eine kleine Videokamera, die an ihrem Bein befestigt war, die Künstlerin von unten. Der kleine Videomonitor gab simultan diese Bilder wieder, die

gleichsam vom Körper der Künstlerin stammten. Die Künstlerin selbst wollte die Arbeit in Bezug auf das Konzept des Sioux-Mandala verstanden wissen.[140] Ich diskutiere diese Arbeit hier nicht in dem Sinne, den die Künstlerin als zentral für ihre Arbeit verstanden wissen wollte. Mich interessiert hier vielmehr die Verbindung zwischen ihrem Körper und der Videoapparatur. Diese Verbindung zieht sich durch mehrere Arbeiten Ulrike Rosenbachs. Als Beispiel dafür kann auch die Performance „Frauenkultur – Kontaktversuch" aus dem Jahr 1977 (Abb. 32, Abb. 33, S. 86) genannt werden, auf die in einem späteren Kapitel noch eingegangen wird.

Ulrike Rosenbach war nicht die einzige Künstlerin, die sich ihre Videoapparatur an den Körper schnallte. Die österreichische Künstlerin VALIE EXPORT hatte im Jahr 1973 eine Videoarbeit gemacht, die sie „Adjungierte Dislokationen" nannte (Abb. 23, Abb. 24).

Abb. 23: VALIE EXPORT, „Adjungierte Dislokationen", Videostandfoto, 1973

[140] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 101.

Auch Export verband den eigenen Körper mit der technischen Filmapparatur. Sie nützte ihn als bewegliches Stativ für zwei Kameras. Export hatte sich jeweils eine 8 mm-Kamera an Bauch und Rücken geschnallt. Zusätzlich ließ sich die Künstlerin durch eine 16 mm-Kamera von außen filmen. So entstanden gleichzeitig drei sehr unterschiedliche Filme. Ein Film, der die Künstlerin von außen zeigte, und zwei weitere, die von der Vorder- und Rückseite ihres Körper aus die Umgebung aufnahmen, in der sich die Künstlerin bewegte. Die drei Filme sollten gleichzeitig nebeneinander projiziert werden, wodurch drei verschiedene Blickwinkel auf einmal sichtbar gemacht werden konnten.[141]

Abb. 24: VALIE EXPORT, „Adjungierte Dislokationen“, Videostandfoto, 1973

Beide Künstlerinnen behielten den klassischen „Blick von außen“ bei. Dieser richtete sich, vermittelt durch eine andere Person, auf sie. Der „Blick von außen“ ist bei Rosenbach zwar nicht im Medium Video vorhanden, es gibt aber Fotografien, die die Performance durch diese Außenposition dokumentieren. Diese Aufnahmen mittels traditioneller Kameraführung rücken die beiden Künstlerinnen in die Nähe der Objektposition. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass es sich hierbei nicht um rein passive Objektpositionen handelt: Rosenbach wie auch Export, sind in Bewegung dargestellt, erfüllen dadurch eine Aufgabe, die sie sich selbst gestellt haben (Export durchschritt die Stadt Wien von den inneren

[141] Ammer, Manuela: Werkbeschreibungen in: Michalka, Matthias (Hrsg.): *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Ausstellungsdauer: 13. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004, Köln 2004, S. 154 – 155.

Bezirken ausgehend bis über die Stadtgrenze hinaus in den Naturraum[142], Rosenbach vollführte eine sich wiederholende Bewegung).

Dadurch, dass beide Künstlerinnen Videokameras mit dem eigenen Körper verbanden, warfen sie den auf sie gerichteten traditionellen und als objektiv empfundenen Kamerablick wieder zurück. Die gefilmte Person konnte so gleichzeitig zu einer filmenden werden. Dem traditionellen Außenblick stand bei diesen Arbeiten ein Blick von innen gegenüber.

Für den Innenblick verschiebt sich die Position der Kamera, die traditionell mit den Händen bedient wurde, auf einen anderen Ort des Körpers. Es wird dabei die Dominanz des Blickes in der Filmkunst aufgegeben, denn das Auge der Künstlerinnen kann nicht mehr kontrollierend jeden Augenblick in die Bild- und Perspektivwahl eingreifen. Die Bilder zeigen, was während der Performance keiner traditionellen kognitiven Kontrolle unterworfen ist, der Bildausschnitt hängt von der Körperbewegung ab.

Eine gewisse Kontrolle konnten die Künstlerinnen dennoch ausüben, indem sie den Ort der Anbringung der Kamera an ihrem Körper vorher gewählt hatten. Außerdem musste die Perspektive des Filmes nicht ganz aufgegeben werden. Das kann verdeutlicht werden, wenn man die Bilder Rosenbachs mit denen von Exports Körperkameras vergleicht. Export ließ ihre beiden Kameras in die Ferne schweifen, während Rosenbach den Blickwinkel ihrer Kamera, zumindest in dieser Performance, auf sich selbst richtete.

Auch in der Performance „Der Innere Widerstand sind meine Füße“ vermischen sich auf unterschiedlichsten Ebenen die Subjekt- und Objektposition. Die Verbindung von Technik und Körper hebt dabei ein dualistisches, traditionelles Darstellungsprinzip auf.

Diesem traditionellen Darstellungsmodus gemäß ist ein männlicher Blick von außen auf ein Objekt (männlich oder weiblich) gerichtet. Der Außenblick gibt nun eine aktive weibliche Künstlerin in selbstbestimmter Bewegung wieder. Die weibliche Kunstschaffende ist ein Hybrid zwischen passivem Objekt und selbstbestimmtem Subjekt, das die Handlung vorher festlegt.

Der Innenblick, die Körperperspektive, macht aus gefilmten Personen filmende. Hier vermischt sich die Subjekt- mit der Objektposition. Dabei wird, zumindest während der Performance, ein nicht kognitiver, körperlicher Zugang aufgewertet, eine körperliche Schau der Welt etabliert. Aus postfeministischer Sicht arbeitet dieses Stilmittel der Verschmelzung der Körper, an einer Auflösung, einem Durchlässigwerden der Geschlechtskategorien.

---

[142] Ammer, Manuela: Werkbeschreibungen in: Michalka, Matthias (Hrsg.): *X-Screen*, Köln 2004, S. 154 – 155.

6. 3. Körperliche Selbstreflexionen . Fokus auf ein Detail

In der Performance „Videokonzert – Improvisation“ (Abb. 16, Abb. 17, S. 60) lässt Ulrike Rosenbach die Kamera von einem Detail ihres Körpers zum nächsten gleiten. Damit erreicht sie die Hervorhebung und Konzentration auf den jeweiligen Ausschnitt. Sie schuf zwei weitere Arbeiten in dieser Zeit, bei denen die Kamera ein Detail des Körpers hervorhebt. Dabei kommt es aber nicht zu einem Gleiten von einem Detail zum anderen, sondern ein einziges Detail wird, wenn man so will, zum Hauptdarsteller der Videoarbeit.
Eine dieser Arbeiten, bei denen ein Körperdetail zum Hauptpunkt erhoben wird, ist das 12 minütige schwarz-weiße Videostück „Inselmusik“ aus dem Jahr 1973 (Abb. 25).

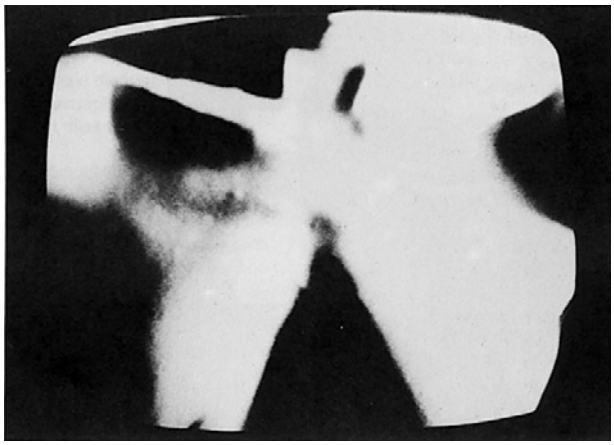

Abb. 25: „Inselmusik“, Videostandfoto, 1973

Verzerrte Männerstimmen bilden die Hintergrundmusik, die stark meditativ wirkt. Ein Effekt, den Rosenbach bewusst wählte.[143] Vom Körper der Künstlerin wird während der ganzen Dauer des Stückes, nur ein Ausschnitt gezeigt. Hier muss die betrachtende Person erst einige Zeit auf den Bildschirm schauen, bevor sie das Dargestellte identifizieren kann. Am oberen Bildrand bildet der Halsansatz die Grenze des Gezeigten, am unteren Bildrand sind die Brüste bis zu den Brustwarzen zu sehen. Links und rechts sind die Ansätze der Schultern erkennbar. Diese Bildgrenzen verschieben sich nun während der Dauer der Videoarbeit leicht, denn die Künstlerin führt langsame Bewegungen aus, wobei das Zusammenziehen der Brustwarzen mit den Fingern wohl die suggestivste Wirkung ausübt. Diese Geste wirkt mehr brutal als erotisch, da die Hautoberfläche gekniffen und gezerrt wird. Eine weitere wichtige Funktion haben die nur im Ansatz sichtbaren Arme, denn

[143] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 112.

durch ihr Heben und Senken kommt es ebenso zu einem leichten Verschieben des Ausschnittes sowie auch zu einer unterschiedlichen Beleuchtungssituation.
1975 entstand die Videoarbeit „Port of Paradise"[144] (Abb. 26). In Schwarz/Weiß erscheint der Nabel Ulrike Rosenbachs im Zentrum des Bildschirmes.

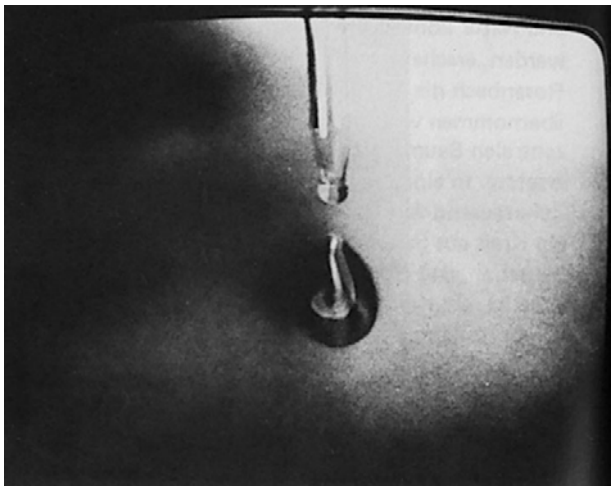

Abb. 26: „Port of Paradise", Videostandfoto, 1975

Die Musik, die die Künstlerin als Untermalung wählte, gab der Arbeit ihren Namen, im Refrain des Liedes wird ein „Port of Paradise", ein Paradieshafen, beschworen. Diese Musik entstammt dem Genre der kitschigen Populärmusik. Zurück zum Nabel: Er ist vom restlichen Körper isoliert, daher braucht eine betrachtende Person einige Zeit, um dieses körperliche Detail überhaupt erst als Nabel identifizieren zu können. Vom oberen Bildrand her erscheint schließlich ein Glasröhrchen mit einer durchsichtigen Flüssigkeit, dabei wird es sich wohl um Wasser handeln. Aus dem Röhrchen tropft nun diese Flüssigkeit in den Bauchnabel, ganz langsam, Tropfen für Tropfen. Das geschieht so lange, bis der Bauchnabel voll ist und schließlich das Wasser in Richtung des unteren Bildrandes abfließt. Diese Arbeit kann mit Pezolds „Die schwarz-weiße Göttin und ihre neue leibhaftige Zeichensprache" verglichen werden (Abb. 19, Abb. 20, S. 63), in Hinblick auf einen Körperteil als Fokus, der durch die Hervorhebung ein abstraktes Potential erhält. In Rosenbachs Arbeit werden bei betrachtenden Personen Assoziationen zum Geschlechtsverkehr zwischen Mann und Frau wach. Wahrscheinlich ist es die erotischste Arbeit von Ulrike Rosenbach. Um die Frage nach dem binären Geschlechterrahmen und dessen Repräsentation zu stellen, muss ein genauerer Blick darauf geworfen werden, wie

[144] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 201.

Rosenbach den männlichen und den weiblichen Teil des Geschlechtsaktes inszenierte. Es fällt auf, dass ausschließlich der weibliche Körper sichtbar gemacht wurde, der männliche Körper fehlt in dieser Darstellung, oder besser ausgedrückt: er wurde durch ein Glasröhrchen ersetzt. Lucy Lippard hob in ihrer Beschreibung dieser Arbeit die Penisähnlichkeit der Glaspipette[145] hervor. Der Penis des Mannes wird als Metapher sichtbar gemacht. Durch das Glasröhrchen wird dem männlichen Prinzip eine naturwissenschaftliche Note verliehen.

An diesem Punkt soll ein Bogen zu einem Vortrag, den die Kunsthistorikerin Daniela Hammer-Tugendhat im Jahre 2002 unter dem Titel: „Kulturwissenschaft, Gender und die Frage der Repräsentation" hielt, eröffnet werden.[146] Tugendhat ging, in Anlehnung an Derrida, von der Überlegung aus, den identitätsfundierenden Einsatz von Differenz in den Blick zu nehmen. In ihren Untersuchungen zur Darstellung von Geschlechtsverkehr in Bildern der frühen Neuzeit seit der Renaissance stieß Tugendhat auf eine völlig asymmetrische Repräsentation von Männlichkeit und Weiblichkeit. Diese Asymmetrie in der Darstellung der Geschlechter habe sich im Laufe des 16. Jahrhunderts verschärft. Die Koitus-Darstellungen in der Malerei hätten sich gewandelt und seien in neuer Form mittels antik-mythologischer Themen/Verkleidung transportiert worden. Meist sei dazu auf die amourösen Liebesabenteuer des Göttervaters Zeus zurückgegriffen worden. Die von ihm „beglückten" weiblichen Protagonistinnen Danae, Leda, Io seien alle in ihrer prallen Körperlichkeit dargestellt. Zeus dagegen, der männliche Teil des Geschehens, trete als metamorphische Gestalt in Erscheinung: als Goldregen bei Danae (Abb. 27), als Schwan bei Leda (Abb. 29, diese Abbildung kann hier leider aus Kostengründen nicht gezeigt werden) und Io erscheine er in Form einer Wolke (Abb. 28). Tugendhat wollte dieses Phänomen nicht durch die entsprechenden mythischen Erzählungen begründet verstehen, sie verwies auf asiatische, insbesondere indische Kunst, die den Geschlechtsakt durch beide Partner darstelle. Tugendhat bettete das Phänomen in den damaligen literarischen Kontext ein, um es besser fassen zu können.

---

[145] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 125.

[146] Hammer-Tugendhat, Daniela: *Kulturwissenschaft, Gender und die Frage der Repräsentation*, Vortrag im Rahmen des Moduls „Kulturwissenschaft/Cultural Studies", Universität Wien, 26. November 2002; wieder in: Hammer-Tugendhat, Daniela: *Erotik und Geschlechtsdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians*, in: Erlach, Daniela; Reisenleitner, Markus; Vocelka, Karl (Hrsg.): Privatisierung der Triebe. Sexualität in der frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 1994, S. 367 – 421.

Abb. 27: Tizian, „Danae“, 1553

Abb. 28: Correggio, „Jupiter und Io“, um 1530

Für diese Untersuchung ist die Bedeutung wichtig, die, laut Tugendhat, durch die metaphorische Darstellung des männlichen Teils erzeugt werde. Mit dem Verschwinden des Mannes aus dem Bild hätten die weiblichen Figuren die Vertretung des körperlichen Teiles übernommen. Das männliche Prinzip erscheine der betrachtenden Person als etwas den Körper Übersteigendes, es werde als das geistige Prinzip repräsentiert.[147]
Die selbe Repräsentationsstruktur findet sich auch bei Rosenbachs „Port of Paradise" wieder, auch wenn ein direktes Zurückgreifen auf ein mythologisches Repertoire unterblieb. Mit der Reduktion des Bildaufbaues auf einen Frauenkörper über den Wasser fließt, kommt es zu einer indirekten Anspielung auf das Zeus-Danae-Motiv. Diese indirekte Anspielung in Form einer Reduktion auf die Grundbestandteile der Erzählung fand auch Irene Nierhaus in ihrer Studie zu Stern-Titelseiten der 70er Jahre wieder.[148] Die Bedeutung, welche durch Rosenbachs Arbeit erzeugt wird, ist trotz selbstbestimmter Verfügung über den eigenen Körper Darstellungsmustern des Koitus aus der kunsthistorischen Tradition verhaftet. Rosenbach zeigt das männliche Prinzip im Kleid der Verwandlung, während der weibliche Körper als materielle Faktizität abgebildet wird, auch wenn es zu einer Verschiebung von der Vagina hin zum Nabel kommt. Rosenbach hat diese Bedeutung sicher nicht beabsichtigt. Da sie aber in vielen ihrer Arbeiten auf Bilder aus der Renaissance zurückgriff, wird sie einige solcher mythologischen Koitus-Darstellungen gesehen haben. Mit ihrer Arbeit „Port of Paradise" stärkt Rosenbach den bipolaren Geschlechtsrahmen und führt deren Ausformung in seit Jahrhunderten tradierten Darstellungsweisen weiter.

6. 4. Körperliche Selbstreflexionen . Geburtserfahrung

Das Motiv einer Schnur, die den Körper umwickelt, ihn in seiner Bewegungsmöglichkeit hemmt, kommt in verschiedenen Ausformungen in den Arbeiten Ulrike Rosenbachs wiederholt zum Einsatz. Es wird z.B. bei „Frauenkultur – Kontaktversuch" (Abb. 32, Abb. 33, S. 86) aufgenommen, eine Arbeit, auf die ich noch eingehen werde. Dabei umhüllte das Filmkabel Rosenbachs Körpermitte, einmal mehr, einmal weniger. Dieses Schnurmotiv nimmt im Kontext der Arbeiten unterschiedliche Bedeutung an. „Einwicklung mit Julia"

[147] Hammer-Tugendhat, Daniela: *Kulturwissenschaft, Gender und die Frage der Repräsentation*, Vortrag an der Universität Wien, 26. November 2002; wieder in: Hammer-Tugendhat, Daniela: *Erotik und Geschlechtsdifferenz*, in: Erlach, Daniela; Reisenleitner, Markus; Vocelka, Karl (Hrsg.): Privatisierung der Triebe, Frankfurt am Main 1994, S. 367 – 421.
[148] Nierhaus, Irene, in Zusammenarbeit mit ANISS: *Von der gewaltigen Reinheit der Bilder*, in: Blick-Wechsel, Berlin 1989, S. 403.

ist eine sechsminütige Arbeit in Schwarz/Weiß aus dem Jahr 1972 (Abb. 30).[149] In dieser Videoarbeit bekommt das Motiv der Schnur, die um den Körper gelegt wird, die Bedeutung einer Nabelschnur. In Form von Verbandmaterial wird es zum Hauptbestandteil dieser 6 minütigen Arbeit. Rosenbach wird sitzend gezeigt, vor ihr auf dem Schoß sitzt ihre Tochter Julia. Julia war damals ca. 4 Jahre alt. Beide sind nackt. Rosenbachs Kopf überschneidet leicht den oberen Bildrand. Der untere Bildrand begrenzt die Körper der beiden in Höhe ihres Beckens. Rosenbach beginnt nun mit einem Verband ihre Tochter an sich zu binden, dazu setzt sie in Brusthöhe an und arbeitet sich weiter nach unten Richtung Becken vor, solange bis der ganze Bereich zwischen Brust und Beckenansatz zwischen ihrer Tochter und ihr selbst „verbunden" ist.

Abb. 30: „Einwicklung mit Julia", Videostandfoto, 1972

Die Künstlerin benützt hier die Möglichkeiten des Verbandszeugs nicht dazu, ihren eigenen Körper zu „verbinden", sondern um zwei Menschenkörper zu vereinen. Da es sich bei dem Kind um ihr eigenes handelt, wird vorerst die Bedeutung eines umgekehrten Geburtsvorganges erzeugt. Das Kind, das einst an sie in ihrem eigenen Körper gebunden war, wird nun außen an ihren Körper gebunden. Nach vollendeter Zusammenbindung/Verbindung dreht Rosenbach sich selbst, und damit auch ihre Tochter, in eine seitliche Position, beide verharren so einen kurzen Augenblick, um sich im Videomonitor selbst zu betrachten. Damit endet das Band.

[149] Neue Galerie – Sammlung Ludwig (Hrsg.): *Ulrike Rosenbach. Foto – Video – Aktion*, Aachen 1976, S. 69.

Die gesamte Videoarbeit ist mit unheimlichen Geräuschen unterlegt. Sie erinnern an Laute, wie man sie von Dokumentationen über Wale und deren Sprache kennt. Laut Rosenbach handelt es sich dabei um Atemtöne des Menschen.[150] Durch die Tonunterlegung wird jedenfalls bei der betrachtenden Person eine unheimliche Stimmung hervorgerufen.

Der Name der Arbeit, „Einwicklung mit Julia", enthält auch eine Bedeutung auf sprachlicher Ebene: das Wort „Einwicklung" entspricht genau dem, was im Ablauf des Videos gezeigt wird, die Einwicklung zweier Leiber. Bei der lesenden Person ruft es aber darüber hinaus die Assoziation mit dem Wort „Entwicklung" hervor. Das Leben mit einem Kind/mehreren Kindern ist ja auch von Anfang an eine Entwicklung. Nicht erst nach der Geburt setzt dieser Prozess ein, sondern vom ersten Moment der Zeugung an ist es eine Entwicklung mit dem neuen Menschen in sich selbst und geht dann im Idealfall bis zum Lebensende weiter. Die „Entwicklung" kann sich sowohl auf den erst entstehenden Menschen beziehen als auch auf die Mutter, die dieses Leben hervorbringt.

In einer Performance „Narzissen scheiden weg" aus dem Jahr 1980 nahm die Künstlerin das Videoband „Einwicklung mit Julia" wieder auf und arbeitete damit weiter (Abb. 31).

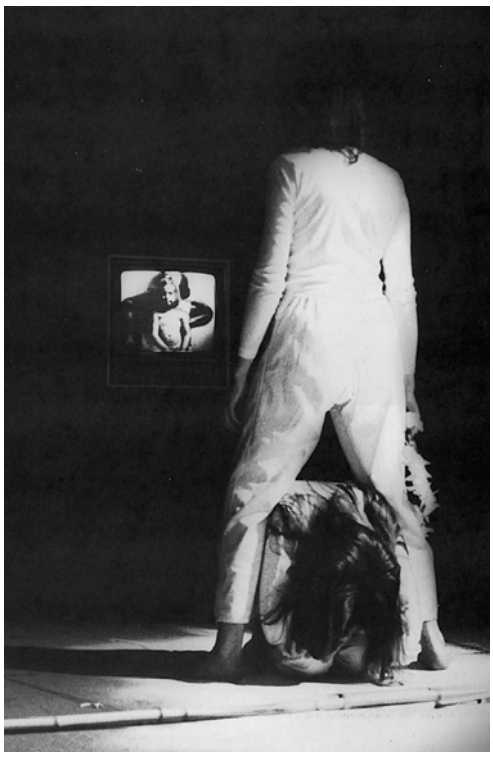

Abb. 31: „Narzissen scheiden weg", 1980

[150] Neue Galerie – Sammlung Ludwig (Hrsg.): *Ulrike Rosenbach. Foto – Video – Aktion*, Aachen 1976, S. 69.

Ein etwa 50 Meter langer Weg in einer Fabrikhalle (die alte Stollwerk-Fabrik in Köln) war mit Salz bestreut worden. Am Beginn dieses Weges war ein Monitor aufgestellt worden, in dem das Videotape aus dem Jahre 1972 lief. Davor stand nun Ulrike Rosenbach mit gespreizten Beinen, ihre Tochter Julia, inzwischen ein 13jähriger Teenager, kauerte dazwischen. Rosenbach in ihrer Beschreibung: „Diese Position repräsentiert eine Geburtsstellung“.[151] Rosenbach trat schließlich zurück, ihre Tochter stand auf und die Performance begann sich zu entwickeln: Die Künstlerin schritt den Salzweg rückwärtsgehend ab, ihre Tochter mit Bambusstäben in Händen, an denen Spielzeug hing, trat in die Fußstapfen der Mutter.[152] Diese spätere Arbeit zeigt nochmals, dass die Bedeutung von „Einwicklung mit Julia“ vor allem in der Thematik von „Schwangerschaft“ und „Geburt“ anzusiedeln ist.

Rosenbach war aber nicht die einzige feministische Künstlerin, die mit dieser Thematik arbeitete. VALIE EXPORT griff die Themen „Schwangerschaft“ und „Geburt“ ebenfalls auf. Ihre „Geburtenmadonna“ (Abb. 6, S. 21) habe ich bereits im Kapitel 2.2. „Strategien der Maskerade, Dekonstruktion und Identitätssuche“ angesprochen; diese soll zu einem Vergleich wieder herangezogen werden. Die „Geburtenmadonna“, eine Fotoarbeit aus dem Jahr 1976, unterscheidet sich in einem prinzipiellen Punkt von Rosenbachs Arbeit: Export ist nicht selbst im Bild zu sehen, sondern sie zog für die Fotosession eine Schauspielerin heran, um die Madonnenfigur zu verkörpern. Diese Tatsache verstehe ich dahingehend, die Arbeit nicht als persönliche Identifikation oder eine gewollt erkennbare Verarbeitung autobiographischer Erlebnisse zu lesen. Die Schauspielerin nimmt eine sitzende Position ein, ihre Augen sind demütig auf den Boden gerichtet, die Beine weit gespreizt. Die Schauspielerin wurde mit einer Waschmaschine zusammen montiert, sodass der Eindruck entsteht, sie würde auf dieser sitzen. Die Waschmaschine ist geöffnet, nasse Wäsche hängt heraus. Hier wird der Geburtenvorgang mit den eintönigen Tätigkeiten eines Hausfrauendaseins gleichgesetzt und die Beschränkung der Frau auf diese Aufgabe dargestellt. Es wird die Bedeutung erzeugt, die Künstlerin wolle sich in ihrer gesellschaftlichen Frauenrolle nicht mit der Geburt von Kindern gleichsetzen lassen. Die nasse Wäsche, die ungeordnet und lieblos aus der Waschmaschine heraushängt, steht als Symbol für das neugeborene Kind. Da eine Waschmaschine dieses Symbol hervorbringt, wird die Assoziation an endloses Gebären hervorgerufen, ein sich immer wieder wiederholender Vorgang. Das Wort „Gebärmaschine“ kommt der betrachtenden Person in den Sinn. Genauso wie Export den traditionellen Frauentypen der Kunstgeschichte nichts

[151] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 139.
[152] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 139.

abgewinnen konnte und eine Distanz zu ihnen erzeugte, genauso wird hier eine Distanz zur biologischen Möglichkeit des Gebärens erzeugt. Keine positive Identifikation zwischen Frauenkörper und biologischer Funktion kommt zu Stande. Im Vergleich dazu wirkt Rosenbachs Arbeit durchaus als ein identifikatorischer Prozess mit der biologischen Funktion des Kindergebärens.

Wie ist Ulrike Rosenbachs Arbeit im Kontext des Feminismus der 70er Jahre zu verstehen? Was soll die Geste des Bindens des Kindes an den Körper der Künstlerin bedeuten? Wie kam es überhaupt zur Idee, das Kind außen an sich zu binden?

Auf meiner Suche nach einer adäquaten Antwort auf diese Fragen stieß ich auf das Buch von Ann Kaplan „Motherhood and Representation". Darin gibt Kaplan eine kurze Übersicht über utopische Visionen zum Thema „Schwangerschaft" und „Geburt" im Feminismus der 70er Jahre.[153] Da sich diese z.T. mit der Arbeit Rosenbachs decken, will ich näher darauf eingehen. Kaplan greift, um diesen Themen nahe zu kommen, zunächst die Arbeit Shulamith Firestones auf: Ihr Buch „The Dialectic of Sex" war 1970 veröffentlicht worden. Firestones fantastische Utopie war die eines künstlichen Bauchraumes, in dem Kinder entstehen konnten. Solcherart sollte die Befreiung der werdenden Mutter von Schwangerschaft und Geburt erzielt werden.[154] Feministische Fantasien, die sich um künstliche Bauchräume drehen, fanden im übrigen auch ihren Niederschlag in von Frauen verfassten Science-Fiction-Novellen. Naomi Mitchinsons „Memoirs of a Spacewoman" war Ende der 60er Jahre erstmals erschienen. Darin beschreibt die Autorin Mary, eine „Spacewoman", die sich entscheidet, an einem Experiment teilzunehmen. Sie lässt sich zu Fortpflanzungszwecken ein Transplantat anbringen, das auf einem lebenden Körper wachsen kann, eine Art „äußere Gebärmutter". Das Experiment wird insgesamt als eine positive Form der Fortpflanzung beschrieben und Mary empfindet auch so etwas wie Liebesgefühle ihrem Transplantat gegenüber. Eine weitere utopische Science-Fiction-Welt wurde von Marge Piercy in „Woman on the Edge of Time" im Jahre 1976 beschrieben. Diese Novelle war nach Rosenbachs Arbeit erschienen, soll aber dennoch kurz erwähnt werden. Die Reproduktion, die völlig außerhalb des weiblichen Körpers stattfindet, ist auch hier ein bestimmendes Thema. Kinder werden nur mehr in künstlichen Gebärmutterbehältnissen gezüchtet. Der Effekt: nicht nur wird die Mutter von ihren biologischen Belastungen als Frau befreit, es wird auch in der Novelle die Kernfamilie verabschiedet. In dieser Utopie wird eine gerechte

[153] Kaplan, Ann E.: *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London 1992.
[154] Firestone, Shulamith: *The Dialectic of Sex*, New York 1970.

demokratische Welt, in der Gleichberechtigung herrscht, durch Verlagerung der Geburt und Schwangerschaft aus dem Körper der Frau erzeugt.[155] Ich habe diese Novelle mit einbezogen, weil sie zeigt, dass die Befreiung und Gleichstellung von Frauen auch über die Befreiung der Frauen von ihren biologischen Belastungen gedacht wurde.

Ich meine, dass Rosenbach diese utopischen Ideen gekannt hat. Diese dem feministischen Ideenpool entsprungenen Gedanken erachte ich als Schlüssel zum Entstehungsimpuls der Arbeit. Dennoch ist diese „Hintergrundfolie" den betrachtenden Personen heute nicht mehr präsent. Die Bedeutung, die auf den ersten Blick erzeugt wird ist, dass Kind und Mutter eng miteinander verbunden sind und eine Identifikation der Künstlerin mit der Rolle als Mutter stattfindet. Wird diese Bedeutung in die 70er Jahre zurückprojiziert, stellt sich die Frage, ob der utopisch-visionäre Kontext als einziger Entstehungsimpuls herangezogen werden kann. Ich denke, dass hinter der Arbeit Rosenbachs noch eine zweite Ideologie zu finden ist.

Die Strategie, die weibliche konnotierte häusliche Sphäre in den kreativen Prozess einzubeziehen, wurde von Lucy Lippard im Jahre 1975 in ihrem Artikel „What Is Female Imagery" als unabdingbar für qualitätsvolle weibliche Kunst besprochen.[156] Was „Weibliche Ästhetik" im Sinne Lucy Lippards war, wurde in einem eigenen Kapitel bereits erläutert. Dennoch sei hier nochmals darauf hingewiesen, wie wichtig es dieser Kunstkritikerin war, dass sich Frauen nicht mehr für ihre „Weiblichkeit" zu schämen bräuchten, sondern im Gegenteil diese als Potential und Möglichkeit für kreative Prozesse nützen sollten. Die dahinter stehende Idee: Frauen dürften ihre Identität nicht mehr verleugnen.[157] Wir haben es hier offensichtlich mit zwei auf den ersten Blick widersprüchlichen Ideen im feministischen Bereich der 70er Jahre zu tun: Erstens die Auslagerung der biologischen Möglichkeit der Frau, die genauso wie Wäschewaschen einer Maschine überlassen wird; die Biologie soll Sache einer ausgefeilten Technik werden. Zweitens dennoch ein Hingezogensein zum Nachwuchs, wie es auch die Romanfigur „Mary" als „Spacewoman" in Naomi Mitchinsons Novelle erfährt. Rosenbachs Arbeit vermittelt sowohl die Auslagerung als auch das Hingezogensein zum Kind. Der betrachtenden Person ist heutzutage vor allem das Hingezogensein in Form des Verbundenseins zweier Leiber ins Auge evident.

---

[155] Kaplan, Ann E.: *Motherhood and Representation*, London 1992, S. 210 – 214.
[156] Lippard, Lucy: *What Is Female Imagery?*, in: Ms., No. 11 (May 1975), New York Section only, wieder in: Lippard, Lucy: *From The Center*, New York 1976, S. 80ff.
[157] Lippard, Lucy: *From the Center*, New York 1976, S. 89.

An diesem Punkt soll auf meine Grundsatzfrage zurückgekommen werden: erzeugt Rosenbach eine Weiterführung des bipolaren Geschlechterdenkens und deren Machtstruktur, oder kommt es zu einer Überschreitung des performativ aufrechterhaltenen Geschlechterbereiches?

Diese Frage will ich etwas ausführlicher beantworten, um ihre Brisanz im Denkraum der westlichen Industriestaaten vor Augen zu führen: Die Ontologisierung „Weiblicher Ästhetik" im Zusammenhang mit dem weiblichen Körper bringt unweigerlich die Gefahr mit sich, Künstlerinnen direkt mit ihren biologischen Fähigkeiten gleichzusetzen. Sie könnten abermals in ihrer kulturellen Bedeutung die Funktion eines „Naturwesens" zugeschrieben bekommen, wie dies ganz massiv im 19. Jahrhundert der Fall gewesen war.[158] Der Kunsthistoriker Werner Hofmann kann uns dafür ein sehr anschauliches Beispiel geben. Hofmann bespricht die „Body-Awareness-Paintings" der Künstlerin Maria Lassnig und setzt sie mit ihrer Fähigkeit als Frau gleich, schwanger zu werden. Hofmann: „Dürers Wort, der Maler sei inwendig voller Figuren, lässt sich buchstäblich auf leibliche Inwendigkeit übertragen, in der wir die Kernzone einer weiblichen Vorstellungskraft vermuten dürfen, die für embryonale Wachstumsprozesse über ein Gespür verfügt, das dem Mann abgeht."[159] Hofmann will Lassnig offensichtlich gegenüber männlicher Größen wie Dürer aufwerten, aber sein Kunstgriff ist eher kontraproduktiv. Die ganze Thematik auf die er anspielt ist im unüberschaubar großen philosophischen Komplex der Unterscheidung von „Geist" und „Körper" angesiedelt. Dabei wird das männliche Prinzip mit dem „Geist" gleichgesetzt, dem Gegenmodell, in Form eines weiblichen Prinzips, wird der „Körper" zugeschrieben. Lassnig wird von Hofmann die Fähigkeit des Schaffens aus dem Körper, bzw. aus einem unbestimmten Körpergefühl heraus, zugeschrieben. In dieser Thematik liegt auch „Einwicklung mit Julia" und stellt somit eine Weiterführung der Zuschreibung des Körpers an die Frau dar. Darüber hinaus wird, dem postfeministischen Denken entsprechend, ein traditionelles weibliches Rollenmuster – die Verantwortung für die Kindeserziehung – weitergeführt, und damit der traditionelle Platz der Frau an der Seite ihrer Kinder/ihres Kindes dargestellt.

Die Frage, die sich bei Betrachtung des Videos aufdrängt, ist die nach dem Vater/der Vaterfigur. Diese wurde in dem schlicht gehaltenen Video nicht thematisiert. Die Mutter-Tochter-Beziehung steht ausschließlich zur Debatte. Auch hier gibt es einige Parallelen in

[158] Jordanova, Ludmilla: *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Wisconsin 1989.
[159] Hofmann, Werner: Vorwort im Katalog Maria Lassnig 1980, S. 8.; wieder in: Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild*, Berlin, 1993, S. 169f.

der feministischen Literatur, die Ann Kaplan in „Motherhood and Representation“ aufzeigte. Kaplan beschreibt Joanna Russ 1975 veröffentlichtes Buch „The Female Man“. Schauplatz ist ein Planet, auf dem nur Frauen leben. Diese erziehen die Kinder erfolgreich in Gruppen ohne Männer. Kaplan ortet das erste Buch mit einer solchen Thematik in der bereits 1915 erschienenen Novelle „Herland“ von Charlotte Perkins Gilman.[160] Auch bei dieser Science-Fiction-Autorin werden Männer als Feinde angesehen, woraus sich die Notwendigkeit einer Abspaltung der Frauen von den Männern ergibt.[161] Mag sein, dass das Ausklammern des männlichen Parts der Kindeserziehung im Video auch mit Rosenbachs Biographie zusammenhängt; sie hatte sich zu Beginn der 70er Jahre von ihrem Ehemann scheiden lassen.[162] In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, dass die Frage nach dem Sorgerecht auch eine gewisse Machtfrage zwischen Männern und Frauen darstellt. Was aus heutiger Sicht wenig fortschrittlich wirken mag – die Zuschreibung der Kinder an die Frau – wurde einst in der feministischen Literatur als Positivum empfunden.

7. 1. Identifikation mit Frauen fremder Kulturen . „Frau“ als universeller Begriff

Eine Arbeit Ulrike Rosenbachs, die den Umgang mit dem in der feministischen Forschung problematisch gewordenen Begriff „Frau“ darstellen kann, ist „Frauenkultur – Kontaktversuch“ (Abb. 32, Abb. 33). Diese Live-Video-Performance stammt dem Jahr 1977, sie wurde sowohl live aufgeführt, im Folkwang Museum in Essen[163], als auch als Videoarbeit dokumentiert. Ich werde zuerst die Videoarbeit beschreiben und sie dann kurz mit der Live-Performance vergleichen: Entlang einer Wand, über der Fußleiste, hatte Ulrike Rosenbach 65 Fotos von Frauen aus verschiedensten Kulturen befestigt. Insgesamt ergab das eine Länge von 24 m.[164] Auf diesen Fotografien waren, soweit sich das von mir als Kunsthistorikerin feststellen lässt, unter anderem afrikanische Frauen, Frauen die asiatischen Kulturen entstammten, als auch Indianerinnen Nordamerikas dargestellt. Bei den Frauenfotos handelt es sich, bis auf eine Ausnahme, um Portraits.

---

[160] Kaplan, Ann E.: *Motherhood and Representation*, London 1992, S. 212.
[161] Kaplan, Ann E.: *Motherhood and Representation*, London 1992, S. 127.
[162] Becker, Wolfgang: *Bericht über die Arbeit der Ulrike Rosenbach*, wieder in: Neue Galerie – Sammlung Ludwig (Hrsg.): Ulrike Rosenbach. Foto – Video – Aktion, Ausstellung vom 4. Dezember 1976 bis 16. Jänner 1977, Aachen 1976, der Aufsatzteil hat keine Seitenzahlen.
[163] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 202.
[164] Diese Informationen sind von Ulrike Rosenbach im Vorspann zur eigentlichen Video-Arbeit auf das Band gesprochen worden. Sie wurden von Klaus U. Reinke in seinem Artikel zur Performance wieder aufgenommen, wieder in: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 47.

Abb. 32: „Frauenkultur – Kontaktversuch“, Performance, 1977

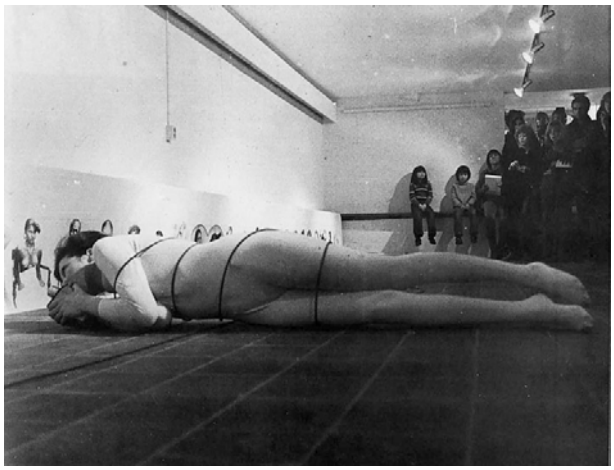

Abb. 33: „Frauenkultur – Kontaktversuch“, Performance, 1977

Die meisten Fotos würde ich in das 19. Jahrhundert datieren, da sie eine elliptische Form aufweisen, deren Rand sanft verschwommen ist. Forscher aus den westlichen Industrieländern versuchten fremde Kulturen im damals neuen Medium der Fotografie zu dokumentieren. Ich verwende hier absichtlich das Wort „versuchten“, denn es war ein westlicher Blick, eine westliche Inszenierung in der diese Frauen präsentiert wurden. Ulrike Rosenbach lag zu Beginn der Performance vor diesen Fotos, eingewickelt in ein langes Kabel. Dieses war mit einer Kamera verbunden, die Rosenbach in ihren Händen

hielt. Die Künstlerin begann sich an den 65 Frauenfotos entlangzurollen, sie trug wieder ihr hautenges weißes Kostüm. Am Beginn der Aktion war sie ganz eingeschnürt in das Videokabel, am Ende der Portraitreihe war sie ausgewickelt, frei. Als sie an diesem Punkt angelangt war, begann sie sich erneut bis zum Ausgangspunkt zurückzurollen und damit in das lange Kabel einzuwickeln. Während des körperlichen Rollens filmte sie die Frauen. In der Videoarbeit sieht man zuerst Rosenbach selbst, wie sie sich durch die Bewegung vom Kabel befreit und dann wieder einwickelt beim Zurückkehren zu ihrem Ausgangspunkt. Die Frauen, die sie dabei filmt, werden nicht gleichzeitig mit der Künstlerin gezeigt, ihre von der Handkamera gefilmten Portraits sieht man im Anschluss an die Darstellung der Künstlerin in Bewegung. Insgesamt fünfmal werden die in Drehbewegung aufgenommenen Frauen gezeigt. Die Videoarbeit unterscheidet sich von der Live-Aktion. Im Video sind die Künstlerin und die Frauen nacheinander zu sehen, also zeitlich getrennt, während bei der Live-Aktion die gefilmten Frauen auf einem Video-Monitor zeitgleich mit der Performance der Künstlerin zu sehen waren.[165]

Ich habe bereits angedeutet, dass es mir als Kunsthistorikerin nicht möglich ist, die Frauen korrekt kulturell zuzuordnen, nur eine ethnologisch geschulte Person, könnte dies annähernd bewerkstelligen. Hier liegt bereits ein erster problematischer Kern vor: Ich will das Problem des Identifizieren-Könnens durch Heranziehen von ethnologisch geschulten Personen gar nicht auflösen; denn es zeigt, dass auch andere Personen unserer westlichen Industriegesellschaft, so wie ich, dies nicht bewerkstelligen könnten. Das bedeutet, dass diese Frauen in einer absoluten Anonymität gehalten werden. Ein solches Problem tritt häufig bei Rezeptionen außereuropäischer Kunst und Kultur in den westlichen Industrienationen auf: Geht man in ein Völkerkundemuseum, kann man feststellen, dass die verschiedenen Exponate keinen Autor/keine Autorin besitzen, also keine namentliche Nennung einer Urheberschaft vorliegt. Im Gegenzug dazu werden aber künstlerische Exponate, die von Menschen in westlichen Industrienationen erzeugt wurden, sehr wohl mit einer namentlichen Urheberschaft versehen, und wo das nicht möglich ist, versucht die kunstgeschichtliche Forschung eine Zuschreibung. Das zeigt, dass hier eine unterschiedliche Behandlungsweise vorliegt, die auf einen problematischen Kern im Umgang mit fremden Kulturen hinweist. Außereuropäische/amerikanische Kulturen werden nicht als diskursive Orte imaginiert und präsentiert, in denen eigenständige Subjekte leben könnten. Menschliche Leistungen fremder Kulturen werden mit allgemeiner ritueller und stammesgeschichtlicher Entwicklung gleichgesetzt. Darüber

[165] Reinke, Klaus U.: Begleitartikel zur Performance „Frauenkultur – Kontaktversuch“ wieder in: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 47.

hinaus wurden/werden die Leistungen besonders geschulter und talentierter Menschen fremder Kulturen im euroamerikanischen Bereich nicht in einen Kunstraum/Kunstkontext aufgenommen, sondern in ein Museum für Völkerkunde gestopft.[166]

Auch in Rosenbachs Arbeit zeigt sich das Problem der anonymen Präsentation der Frauen. Mir gelang es bei mehrmaliger Betrachtung der Videoarbeit festzustellen, dass eine Fotografie mit „Hopi" beschriftet war, was auf die indianische Hopi-Kultur Nordamerikas verweist. Alle anderen Fotos sind in stummer Anonymität gefangen. Wenn meine Vermutung wahr ist und die meisten Fotos von Forschern aus dem 19. Jahrhundert stammen, dann konnte Ulrike Rosenbach auch keine Namen der portraitierten Personen nennen. Sie hätte aber sehr wohl die Kulturen benennen können oder, wenn dies nicht möglich war, Fotos wählen, deren kulturelle Zuschreibung möglich gewesen wäre. Hier verfährt sie äußerst summarisch. Im Vorspann zur Videoarbeit gibt sie folgende Erklärung zu den Frauen: „Die Fotos zeigen Frauen aus allen Kulturen und Epochen der Menschheitsgeschichte".[167] Diese Äußerung führt abermals zu einem Problem – 65 Fotos von Frauen, auch wenn keine die Kultur der anderen teilt, können niemals alle Kulturen und Epochen abdecken. Nicht nur dass die fremden Kulturen uns anonym präsentiert werden, sie werden auch noch auf insgesamt 65 reduziert. Ich meine, dass hier ein sehr summarischer Umgang mit dem Weltkulturerbe festzustellen ist. Es werden traditionelle Präsentationsformen weitertradiert, die auf eine problembehaftete Rezeption zurückverweisen. Es soll die Frage gestellt werden, ob dies im intentionalen Bereich der Künstlerin lag.

An dieser Stelle möchte ich das Konzept der „Performativität", das in Butlers Theorie eine zentrale Rolle spielt, wieder aufgreifen. Dieses Konzept soll helfen, die Vorgehensweise Rosenbachs besser einschätzen zu können. „Performativität" im Sinne Butlers, ist so zu verstehen, dass das Zitieren von Geschlechternormen immer mit psychischen Zwangsmechanismen zusammen gedacht werden muss. „Performativität" bezogen auf den westlichen Umgang mit fremden Kulturen kann unter anderem auf Basis einer psychoanalytischen Sicht von Subjektskonstitution behandelt werden. Dabei wäre dann eine Abspaltungsfigur, eine Unterscheidung, des „Ich" vom „Anderen" der Mittelpunkt der Überlegungen. Dies soll hier aber nicht geschehen, „Performativität" wird an dieser Stelle

[166] In letzter Zeit kam Bewegung in die Abschottung von nicht westlich definierter Kultur. So wird z. B. Afrikanische Kunst in der Kunsthalle Wien gezeigt. Die Präsentationsform afrikanischer Kunst stimmt dabei mit der Repräsentation westlicher Kunst überein, siehe „Yinka Shonibare", Ausstellung vom 14. Mai bis 5. September 2004.

[167] Rosenbach, Ulrike: Vorspann zur Videoarbeit „Frauenkultur – Kontaktversuch", 1977. Das künstlerische Konzept wurde von der Künstlerin vorgelesen und vor der eigentlichen Videoperformance auf das Band kopiert.

vereinfacht, als Zitieren von Präsentationskonventionen einer Gesellschaft verstanden. Beim Zitieren im Falle der Arbeit „Frauenkultur – Kontaktversuch“ (Abb. 32, Abb. 33, S. 86) werden Präsentationsmuster mitzitiert, ohne dass es zu deren kritischer Hinterfragung kommt. Insofern lese ich Rosenbachs Geste des anonym-lassens der fremden Frauen nicht als einen bewussten Ausfluss von problembehafteten Gedankengut, sondern als eine performative Handlung. Rosenbach folgte eingebürgerten Präsentationsformen westlicher Industrienationen. Die Frage, die sich hier stellt, ist: Gibt es Parallelen zu Rosenbachs Präsentationsformen fremder Kulturen? Wo liegen ihre Inspirationsquellen?

Ein Vorläufer für den summarischen Umgang mit fremden Kulturen kann in einer Arbeit ihres Lehrers, Joseph Beuys ausgemacht werden. Eine ausführliche Beschreibung seiner Aktion, die hier als Vergleichsbeispiel dienen soll, liefert der Kunsthistoriker Uwe M. Schneede: Am 16. Oktober 1966 fand die Präsentation des Fluxus-Stückes „Eurasia“ in der Galleri 101 in Kopenhagen statt, eine zweite Fassung wurde am 31. Oktober 1966 in der Galerie René Block in Berlin gezeigt (Abb. 34, Abb. 35).

Abb. 34: Joseph Beuys, „Eurasia“, Hasensymbol, 1966

Abb. 35: Joseph Beuys, „Eurasia“, Kreuzsymbol, 1966

Für beide Fassungen gilt, dass das Symbol eines geteilten Kreuzes für die Teilung der Landmasse Eurasien in Ost- und Westteil stand. Ein wichtiges Symbol der Aktion war weiters ein toter Hase, der durch lange Stäbe an Füßen und Ohren und durch seinen Körper in ein skulptural anmutendes Objekt verwandelt worden war. Unter anderem wurde der Hase vom Künstler während der Performance geschultert, dann auf den langen Stangen balanciert, die senkrechten Stangen an Ohren und Beinen wirkten wie verlängerte Beine und wurden wie ebensolche am Boden entlang geführt.[168] Zum Hasensymbol äußerte sich Beuys folgendermaßen: „Der Hase ist ein Element der Bewegung, der Aktion, die den starren Kunstbegriff ändert. Dann ein Bewohner von Eurasien, der über alle Grenzen hinweggeht und sogar mit der Berliner Mauer fertig wird. Damit hängt die Idee der großen Einheit zusammen, die von Mitteleuropa ausgeht. Der Hase ist ein altes germanisches Symbol: Sein Osterei bedeutet Neubeginn, Frühling, Auferstehung. Er steht als alchimistisches Zeichen für Umwandlung.“[169] Beuys erfand in seiner Funktion als Performance-Künstler also zwei Symbole: das geteilte Kreuz und einen toten Hasen auf

[168] Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern – Ruit 1994, S. 126 – 132.
[169] Beuys, Joseph: *„Mich muss man nicht verstehen ... AZ-Gespräch mit Joseph Beuys zu seinem Projekt in Neapel“*, in: AZ vom 15. November 1985, das Interview führte Moser, Veit; wieder in: Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern – Ruit 1994, S. 129.

Stangen. Beide sollten für die Landmasse Eurasien stehen. Auf den ersten Blick scheint das nicht so unplausibel, man könnte an die Spaltung der christlichen Kirche in Ost und West denken. Aber die Plausibilität verschwindet bald, wenn man bedenkt, dass in Asien auch andere Kulturen zu finden sind. Die Kultur Japans kann, mit ihren kulturellen Wurzeln im Buddhismus, nicht summarisch unter das Symbol des Kreuzes fallen. Zusätzlich zum Kreuz wird ein Symbol vorgeschlagen, das auch im alten germanischen Kulturkreis zu finden ist: der Hase. Dieses Tier soll nun dem unendlich kulturell reichen Kontinent Eurasien als stellvertretendes Symbol aufoktroyiert werden. Beuys Arbeit antizipiert mit diesen Inhalten Rosenbachs Verständnis von summarischer Präsentation kultureller Formen.

Ich will nun im Zusammenhang mit der Aktion „Frauenkultur – Kontaktversuch" das Interesse auf die grundlegende Anordnung der einzelnen Frauenfotos lenken. Dazu möchte ich an der Stelle erwähnen, dass sich der kulturelle Diskurs in meiner Darstellung nur auf das Problem von weißen Frauen und schwarzen Frauen beschränken wird. Meine Darstellung ist eine verkürzte, eingrenzende, und kann keinesfalls eine kulturelle Fülle repräsentieren. Dass dabei viele Kulturen keine Erwähnung finden, ist mir als Schreibende hier bewusst, dieses Bewusstsein will ich hiermit auch an die Lesenden weitergeben. Das Problem, wie ich es hier präsentiere, schafft auch keinen möglichen Mischraum im Denken über schwarz und weiß definierte Personen.

An einem Ende der Fotoreihe befand sich die Darstellung einer Frau, die laut Künstlerin eine „Vertreterin einer frühen Kultur mit einem Grabholz in der Hand, Zeichen einer autonomen Funktion der Frau als Ackerbäuerin in ihrem damaligen gesellschaftlichen Umraum"[170] darstellen sollte. Die Abbildung wirkt, als wäre sie einer Illustration in einem populärwissenschaftlichen Band über die Entstehung der Menschheit entnommen worden. Sie ist jedenfalls eine Zeichnung und keine Portraitfotografie einer tatsächlich existierenden Person. Es gibt noch einen wichtigen Unterschied zu allen anderen Portraits: die Frau ist ganzkörperlich dargestellt und wird außerdem in ihrem Umfeld, einer Waldlichtung, gezeigt. Diese Illustration bildet das eine Ende der Frauenreihe – wenn die Künstlerin vor dieser Darstellung zu liegen kommt, ist sie frei, nicht eingeschnürt. Auf einer metaphorischen Ebene soll zu verstehen gegeben werden, dass die Künstlerin nun so frei sei wie die abgebildete, von der Künstlerin als autonom empfundene, Ackerbäuerin. Mit dieser Darstellung wird abermals eine populäre Diskussion der 70er Jahre angerissen, die frühere Menschenkulturen als Träger einer matriarchal strukturierten Gesellschaft

[170] Rosenbach, Ulrike: Vorspann zur Videoarbeit „Frauenkultur – Kontaktversuch", 1977.

verstehen wollte. Ich bin darauf schon in der Betrachtung der Arbeit „Reflektionen über die Geburt der Venus“ eingegangen und will daher nur mehr kurz darauf verweisen. Das andere Ende der Fotoreihe, dort wo die Künstlerin vom Videokabel ganz eingeschnürt ist, zeigt ein Frauenportrait aus den 70er Jahren, dem Frisurenstil der Person nach zu schließen. Die Dame an diesem Ende wurde von der Künstlerin als Frau verstanden, die nur mehr eine ornamentale Funktion in einer partriarchal strukturierten Welt inne hat.[171] Bis auf die Ackerbäuerin, die als autonome Person imaginiert wird, werden alle Frauen der langen Bilderreihe als Frauen im Patriarchat verstanden.[172] Festzuhalten ist, dass am Beginn der von Rosenbach installierten Frauenreihe eine schwarzhäutige Ackerbäuerin steht, an deren Ende eine weiße Frau der damaligen Gegenwart. Auch die Dame vor der Frau aus den 1970er Jahren ist eine Weiße, allerdings von ihrer Kleidung und Frisur her zu schließen, aus dem 19. Jahrhundert Dies impliziert, dass hier die Entwicklung der Menschheitsgeschichte dargestellt werden sollte – mit einem Anfang (der autonomen Bäuerin) und einem Status quo (der Dame aus den 70ern). Hier wird eine Entwicklung gezeigt, die, aus einer farbigen Kultur heraus, in einer weißen Kultur kulminiert. Auch wenn die Performance zeigen soll, dass die patriarchale Menschheitsentwicklung „Frauen“ unfrei gemacht habe, so wird dennoch als höchst entwickelte Lebensform eine weiße Frau inszeniert. Diese wird dann noch verdoppelt durch die weiße Dame aus dem 19. Jahrhundert. Hier wird ein Problem deutlich, das abermals auf Präsentationsformen zurückverweist, die den mitteleuropäischen Menschen als höchste Zivilisationsform ansieht/darstellt. Die gute Absicht der Künstlerin, die Befreiung der „Frauen“ auf künstlerisch-darstellerischer Ebene vorzubereiten, erweist sich bei genauerer Betrachtung als performative Wiederholung von Darstellungsformen einer Gesellschaft, gegen die sich die Performance richtet.

Durch die Handkamera, die diese ganze Fotoreihe dann in einer einzigen filmischen Drehung zusammenfasst (Abb. 36), wird die Entwicklungsgeschichte wieder aufgelöst. Damit kommt es aber zu keiner Lösung der problematischen entwicklungsgeschichtlichen Darstellung. Diese bleibt ja dennoch bestehen, da sie weiterhin durch die Außenkamera und Fotodokumente der Performance festgehalten wird. Im Gegenteil, wir kommen in den nächsten Problemkreis hinein, denn diese Auflösung der Frauenkulturen in einer einzigen filmischen Drehung impliziert, dass sich Frauen durch Raum und Zeit nicht weiterentwickelt hätten, und das ist von der Aussage her ebenso kontraproduktiv.

[171] Rosenbach, Ulrike: Vorspann zur Videoarbeit „Frauenkultur – Kontaktversuch“, 1977.
[172] Rosenbach, Ulrike: Vorspann zur Videoarbeit „Frauenkultur – Kontaktversuch“, 1977.

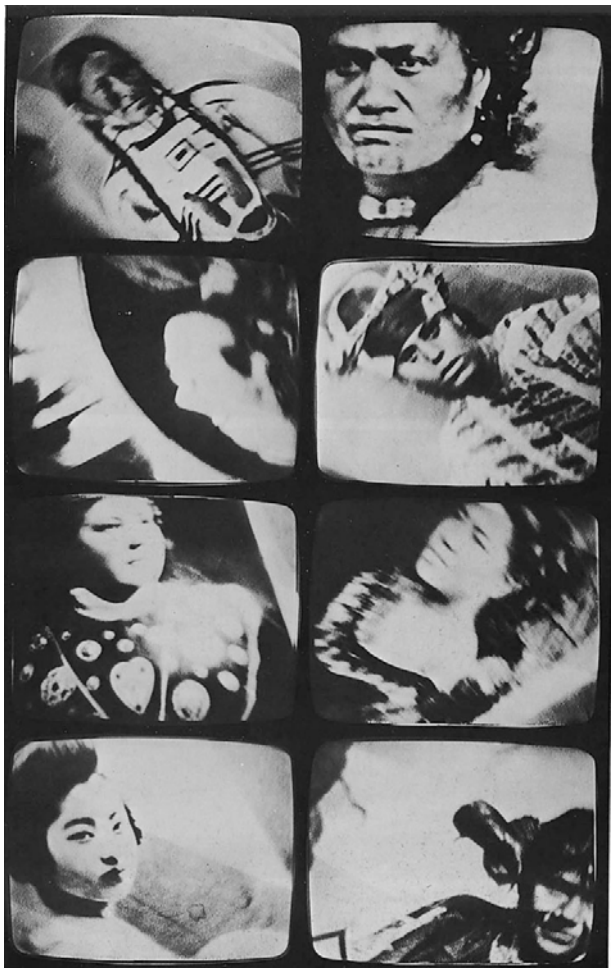

Abb. 36: „Frauenkultur – Kontaktversuch“, Videostandfotos, 1977

Welche Funktion hat nun Rosenbach selbst in ihrer Inszenierung inne? Sie spielt eine Vermittlerin zwischen der unfreien weißen Frau im Patriarchat und der autonomen schwarzen Ackerbäuerin. Auf diese Weise inszeniert sie sich selbst als Sprecherin für alle „Frauen“ durch „alle Epochen und Kulturen der Menschheitsgeschichte“ mit dem Ziel, zu den freien Bedingungen der autonomen Bäuerin zurückkehren zu können. Rosenbach bedient sich frei eines gewissen Bildrepertoires, das sie in ihrer eigenen euroamerikanischen Kultur über Frauen anderer Kulturen aufgefunden hat. Wie festgestellt werden konnte, sind diese Frauen stumm und anonym präsentiert. Der Rhythmus einer Buschtrommel in Endlosschleife wurde der Arbeit unterlegt. Auch für das Video wurde das Geräusch dieser Trommeln gewählt. Es wurde hier ein Ton ausgesucht, der dem afrikanischen Kontinent entstammte, der oder die Urheber/in des Geräusches bleibt abermals anonym. Der Ton sollte wohl auf die als autonom imaginierte schwarze Ackerbäuerin verweisen. Eine Identifikation mit dieser Frau wurde visualisiert, vom afrikanischen Trommelspiel kam dazu die Unterstützung.

In der feministischen Literatur wird seit geraumer Zeit der Umstand als Problem erachtet, dass sich weiße heterosexuelle Frauen der westlichen Industriestaaten als Sprecherin für Frauen anderer Kulturen inszenieren. Rosenbach steht also mit dieser Geste nicht alleine da, sondern die Probleme, die wir in ihrer Arbeit nachvollziehen konnten, betreffen sehr viele Personen, die im damaligen feministischen Feld arbeiteten. Bis jetzt habe ich postfeministische Überlegungen an die Arbeit „Frauenkultur – Kontaktversuch" herangetragen und sie dabei in einzelne Problemfelder aufgegliedert. Sicherlich hatte aber die Künstlerin in den 70er Jahren ein völlig anderes Verständnis ihrer Darstellung als ich. Diesem Verständnis soll nun nachgegangen werden, indem ich theoretische Literatur aus der Zeit, in der die Performance entstanden war, näher betrachte. Dazu stütze ich mich auf die Darstellungen der amerikanischen Philosophin Elizabeth V. Spelman. Diese Autorin war in ihrem Buch „Inessential Woman. Problems of Exclusion in Feminist Thought" der Frage nachgegangen, inwiefern die feministische Forschung als Zentrum ihrer Studien weiße heterosexuelle Frauen westlicher Industriestaaten, die der Mittelschicht angehören, heranzieht.[173] Sie gibt eine für unser Thema interessante übersichtliche Darstellung dieses Problems in der feministischen Theorie der 70er Jahre. Spelman versucht zu zeigen, dass die von ihr untersuchten Theorien dieser Zeit auf additiven Analysen basierten. Darunter versteht sie, dass rassistische Unterdrückungserfahrungen in den Überlegungen der Theoretikerinnen der damaligen Zeit einfach den sexistischen Unterdrückungserfahrungen zugerechnet worden seien. Spelmans Tenor ist, dass rassistische und sexistische Unterdrückung tief miteinander verwoben seien, eines könne nicht vom anderen subtrahiert, bzw. eines zum anderen addiert werden. Die sexistische Unterdrückung, die z.B. schwarze Frauen in Amerika erlebten, sei mit der sexistischen Unterdrückung, die weiße Frauen erfahren, nicht vergleichbar.[174] Eine Autorin, die für ihre Untersuchung herangezogen wird, ist Shulamith Firestone. Ihr Buch „The Dialectic of Sex" fand bereits in Bezug zur Thematik der weiblichen Geburtserfahrung Erwähnung.[175] Auch Lucy R. Lippard bezog sich auf diese Theoretikerin. Das zeigt: In den Kreisen, in denen sich Ulrike Rosenbach bewegte, war Firestones Buch bekannt. Laut Firestone könne sich Rassismus erst auf der Basis von Sexismus entwickeln. Rassismus sei ausgeweiteter Sexismus und könne erst verschwinden, wenn auch sexistische Umgangsformen aus der Gesellschaft verschwunden seien. Also sei, so Spelman, für Firestone Sexismus ein fundamentaleres Problem als Rassismus. Um die Machtverhältnisse in Amerika zu demonstrieren, zeichnet

[173] Spelman, Elizabeth V.: *Inessential Woman. Problems of Exclusion in Feminist Thought*, London 1990.
[174] Spelman, Elizabeth V.: *Inessential Woman,* London 1990, S. 114 – 132.
[175] Firestone, Shulamith: *The Dialectic of Sex*, New York 1970.

Firestone ein Bild, in dem der weiße Mann und die weiße Frau Eltern einer Familie sind. In dieser familiären Situation, in Analogie zur amerikanischen Gesellschaft kreiert, haben die Schwarzen die Funktion der Kinder inne. Spelman meint, eine solche Darstellung würde implizieren, dass die schwarzen Männer niemals „the real man" sein könnten, was eigentlich hieße, dass rassistische Vorurteile doch nicht weniger fundamental seien als sexistische.[176]

Eine weitere Autorin, die von Spelman in dieser Hinsicht diskutiert wird, ist Mary Daly. Das Buch, in dem sie diesen Themenkreis erörtert, heißt „Beyond God the Father".[177] Die Analyse von Dalys Theorie durch Spelman lässt noch mehr Parallelen zu Rosenbachs Arbeit „Frauenkultur – Kontaktversuch" erkennen. Laut Daly müssten beide, sowohl weiße als auch schwarze Frauen, unter Sexismus leiden. Schwarze Frauen würden zusätzlich auch noch Rassismus erfahren. Rassistische Erfahrungswerte seien aber der einzige Unterschied zwischen weißen und schwarzen Frauen, denn sonst gäbe es keine wichtigen Unterschiede zwischen diesen beiden Gruppen. Auch für Daly, wie für Firestone, stellt der Sexismus das eigentliche Hauptproblem, die fundamentale Form der Unterdrückung von Frauen, dar. Rassismus käme dem Sexismus nur insofern entgegen, als er eine Feindschaft zwischen den Frauen geschaffen habe, und dies sei ganz im Sinne der Männer gewesen. Was wirklich zählt sei, Dalys Meinung nach, die sexuelle Zugehörigkeit der Personen, rassische Unterschiede seien ganz im Sinne eines Patriarchats, das die Frauen davon abhalten wolle, sich zu vereinigen. Es sei die von Frauen geteilte sexuelle Identität, die eine gemeinsame Unterdrückung möglich mache, also müssten die Frauen durch ihre geteilte sexuelle Identität zu einer gemeinsamen Befreiung gelangen.[178] An dieser Stelle kann eine Parallele zwischen der amerikanischen Theoretikerin Mary Daly und Ulrike Rosenbach gezogen werden: Auch die Künstlerin vermeidet es in der Performance „Frauenkultur – Kontaktversuch", die übrigens zwei Jahre nach Dalys Buch zum ersten Mal präsentiert wurde, die grundlegenden rassischen und kulturellen Unterschiede der Frauen darzustellen. Als sie sich als die Vermittlerin für „Frauen aus allen Kulturen und Epochen der Menschheitsgeschichte" inszenierte, tat sie das wahrscheinlich aus der Überzeugung heraus, dass alle Frauen gleich seien. Die Gleichheit basiert diesem Verständnis nach auf dem Boden einer weiblichen sexuellen Identität, und diese wurde als allen Frauen unterschiedslos eigen verstanden. Die Künstlerin Ulrike Rosenbach ist

[176] Spelman, Elizabeth V.: *Inessential Woman*, London 1990, S. 118 – 119.
[177] Daly, Mary: *Beyond God the Father*, Boston 1975.
[178] Spelman, Elizabeth V.: *Inessential Woman*, London 1990, S. 124.

demnach, da eine Frau, auch eine von den Frauen der fremden Kulturen. Ihre biologisch/sexuelle Frauenidentität soll sie befähigen, für alle zu sprechen. Durch die Identität, die sie alle teilen würden, könnten Frauen befreit werden. Diese Befreiung versucht Ulrike Rosenbach auf einer künstlerischen Ebene darzustellen. Es zeigt sich, dass die summarischen Gesten, die aus postfeministischer Sicht unreflektiert oder als Übernahme tradierter Darstellungsweisen zu interpretieren sind, dem damaligen Verständnis entsprechend durchaus bewusst durchgeführt wurden.

Durch das Filmen von der Handkamera verschmelzen die Frauen auf den Bildern ineinander, sie werden, wenn man so will, zu einem Frauenkörper (Abb. 36, S. 94). Dieser Frauenkörper wird bei Rosenbach durch „alle Epochen und Kulturen der Menschheitsgeschichte" als der gleiche imaginiert. Mit dieser Geste wird die essentialistische Wurzel der Künstlerin deutlich. Denn die Arbeit „Frauenkultur – Kontaktversuch" suggeriert uns, dass alle Frauen durch Zeit und Raum einen gleichen inneren Kern aufweisen. Dieser gleiche Kern wäre, parallel zu Dalys Theorie, die gemeinsame sexuelle Identität. Gerade im essentialistischen Denken sieht Spelman aber die Gefahr, dass sämtliche Unterschiede in Form kultureller und rassischer Identität ausgelöscht würden. Wenn es sowieso eine „essential womanness" gäbe, brauche sich keine Person mehr um die Lebensrealitäten von Frauen im Besonderen kümmern. Diese summarische Betrachtungsweise realer Lebenssituationen wird von Spelman kritisiert.[179]

Am Ende des Kapitels soll die Grundfrage gestellt werden: Stärkt oder schwächt Rosenbach mit ihrer Arbeit das traditionelle Geschlechterdenken in bipolaren Kategorien? Dazu lässt sich sagen, dass sie zweischaliges Denken über Geschlechter tradiert und damit stärkt. Die essentialistische Auffassung einer gemeinsamen Identität aller Frauen durch Raum und Zeit impliziert, dass sich die Kategorie „Frauen", denkt man von einer entwicklungsgeschichtlichen Perspektive her, immer auf der gleichen Stufe befinden würde. Frauen wurden/und werden in den westlichen Industrienationen immer wieder als „Naturwesen" definiert/präsentiert. Bei dieser Definitionsform steht die primäre biologische Funktion, die sexuelle Identität, im Vordergrund. Die Bedeutung einer Person, die der Kategorie „Frau" angehört als „Naturwesen" wird durch „Frauenkultur – Kontaktversuch" sicherlich gestärkt.

Die Arbeit kann sehr gut mit Theorien aus den 70er Jahren verglichen werden, somit ist ihre Genese gut nachvollziehbar. Durch die Tatsache, dass sich die Feministische Bewegung im Laufe der Zeit verändert hat, gibt es heute die Erkenntnis, dass man fremde

[179] Spelman, Elizabeth V.: *Inessential Woman*, London 1990, S. 158.

Kulturen mit mehr Umsicht betrachten muss. „Frauenkultur – Kontaktversuch“ ist daher heute forschenden Personen, die von einem postfeministischen Standpunkt aus arbeiten, sicher fremd geworden, und es bedarf einer „Übersetzungstätigkeit“, um die kritischen Punkte als Phänomene der damaligen Zeit sichtbar zu machen.

7. 2. Identifikation mit Frauen fremder Kulturen . „Patriarchat“ als universeller Begriff

Ulrike Rosenbach hat in ihren Video/Live-Performances des öfteren auf Fotos von Frauen aus verschiedenen Kulturen zurückgegriffen. So auch bei der Aktion „Meine Macht ist meine Ohnmacht“ aus dem Jahr 1978 (Abb. 37, Abb. 38).

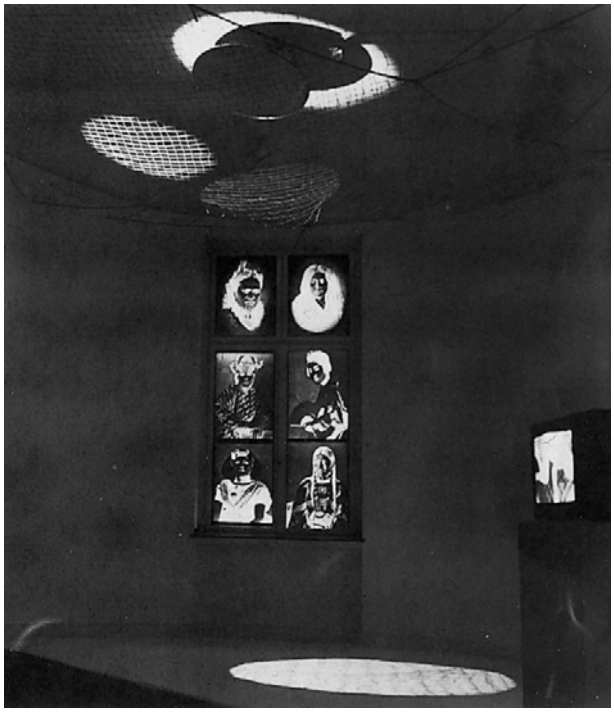

Abb. 37: „Meine Macht ist meine Ohnmacht“, Installationsansicht, 1978

Vorgeführt wurde diese Video/Live-Aktion damals im Kunstmuseum Düsseldorf. Sie soll hier paradigmatisch für weitere Aktionen stehen, die in den Themenkreis eines universellen Patriarchats hineinspielen. Ein dreigeteilter abgedunkelter Raum diente der Künstlerin als Schauplatz. Die Fenster des Raumes waren mit Portraits von Frauen aus verschiedenen Kulturkreisen verklebt worden. Da diese invertiert waren (es handelte sich dabei um Negative) war dem Raum das natürliche Tageslicht fast zur Gänze genommen

worden. Im mittleren Raum war unter der Decke ein großes Netz gespannt, darin lag die Künstlerin, abermals im weißen hautengen Kostüm. Unter ihr auf dem Boden befand sich eine Salzfläche. Über der Künstlerin im Netz war ein runder Spiegel angebracht; dieser reflektierte den Schatten Rosenbachs auf den Salzboden. Eine Videokamera nahm von oben diesen Schatten auf und transportierte ihn zu einem Videomonitor, wobei er von der Postitivaufnahme in eine Negativwiedergabe umgewandelt wurde. Der Schatten der Künstlerin erschien also ebenfalls im Negativ, genauso wie die Fotos der Frauen aus fremden Kulturen, die in den Fenstern klebten. In unregelmäßigen Abständen begann über den Videomonitor ein Text zu laufen, auf den ich gleich näher eingehen werde.[180]

Abb. 38: „Meine Macht ist meine Ohnmacht“, Performance, 1978

Während der Aktion lag die Künstlerin unbeweglich im Netz, drei Stunden lang. Nur ihr Atem wurde über Lautsprecher in den Raum übertragen, dazwischen sprach sie immer wieder das Wort „Frau“. Schließlich schnitt sie sich mit einer Schere aus dem Netz und ließ sich auf den Salzboden fallen.[181]

Diese Arbeit liefert ähnliche Problemkreise wie „Frauenkultur – Kontaktversuch“, die im Jahr vorher entstandene Performance. Im Unterschied dazu fehlt hier eine „autonome Ackerbäuerin“, außerdem kann man eine egalitäre Anordnung der Frauen in den Fenstern

[180] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 67.
[181] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 67.

erkennen. Das Problem, dass sich hier strukturell darstellt ist, so meine ich, mit den Begriffen „Zentrum und Peripherie“ zu fassen. Im Zentrum des Geschehens, auch wenn drei Stunden lang nicht viel mehr geschieht als das Hauchen des Wortes „Frau“, liegt die Künstlerin, eine weiße Frau aus einer westlichen Industrienation. Um sie herum in den Fenstern, ihren Aktionsraum abdichtend, Frauen aus verschiedenen Kulturkreisen. Ulrike Rosenbachs eigenen Äußerungen folgend sind es „Frauen aller Kulturen“.[182] Auch hier stellt sich wieder das Problem einer summarischen Betrachtungsweise anderer Kulturen. Rosenbach inszeniert sich hier, in nicht minder guter Absicht wie bei „Frauenkultur – Kontaktversuch“, als Befreierin von Frauen im Patriarchat. Der Text, welcher in unregelmäßigen Abständen über den Videomonitor lief, lautete folgendermaßen: „die wütende Ohnmacht, die den Tod der vitalen Aktivität der Männergesellschaft, ihrer zwanghaften Virilität einläutet – wo Frauen einen gegenteiligen Traum träumen, in Metamorphose denken, ihre zur OHNMACHT gewordene MACHT überwinden, sich verwandeln, sich neu denken.“

Rosenbach inszeniert mit dieser Aktion Frauen aus unterschiedlichen Kulturen (für sie aller Kulturen) als Trägerinnen eines universellen Patriarchats. Es wird die Bedeutung vermittelt, dass die Lebenserfahrungen von Frauen durch Raum und Zeit gleich bleiben, das heißt die Unterdrückungsmechanismen, denen sie ausgesetzt sind, immer die selben sind. Sowohl Judith Butler, als auch Elizabeth V. Spelman, deren Betrachtungen im vorigen Kapitel erörtert wurden, vertreten die Meinung, dass sich die Geschlechtsidentität eines Menschen in den verschiedenen geschichtlichen Kontexten unterschiedlich ausbildet. Geschlechtsidentität wird bei Butler als verwoben mit unterschiedlichsten Faktoren postuliert. Sie nennt rassische, ethnische, klassenspezifische, sexuelle und regionale Faktoren. Geschlechtliche Identität lasse sich nicht aus den Vernetzungen herauslösen, in denen sie entstehe. Die Vorstellung, dass der Feminismus eine universale Grundlage habe, gehe mit der Vorstellung Hand in Hand, dass die Unterdrückung von Frauen quer durch alle Kulturen die gleiche Ausformung aufweise. Das Patriarchat werde auf diese Weise als universale hegemoniale Struktur imaginiert. Diese Form des Denkens würde nichtwestliche Kulturen kolonisieren, indem sie westliche Unterdrückungsmechanismen auf diese Kulturen übertrage.[183]

Die Idee eines universellen Patriarchats kann in Rosenbachs Performance „Meine Macht ist meine Ohnmacht“ nachvollzogen werden. Die Vorstellung, genau den gleichen Unterdrückungsmechanismen wie andere Frauen ohnmächtig ausgeliefert zu sein, nützt die

[182] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 67.
[183] Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 18f.

Künstlerin, um sich als Sprachrohr für alle Frauen zu inszenieren. Diesem Denkmodell zu Folge werden genau genommen nicht nur Personen der Kategorie „Frauen“ als Personen mit essentialistischem Kern imaginiert, sondern auch Personen der Kategorie „Männer“; sie tragen demnach ebenfalls eine essentialistische Grundfigur in sich. Diese könnte für die Entstehung eines universellen Patriarchats verantwortlich sein. Es wird hier jedoch die positive Betonung eines weiblichen definierten Essentialismus inszeniert, während der männliche, als patriarchalisch verstandene Essentialismus zerstört werden sollte. In der künstlerischen Umsetzung durch Ulrike Rosenbach wird diese Destruktion durch das Zerschneiden des Netzes symbolisiert. Die Umkehrung der Fotos und des Schattens der Künstlerin von Positivbildern in Negative ist, so meine ich, auch als metaphorische Darstellung der Umkehrung von Machtverhältnissen zu verstehen.
Diese Performance – die Form der Identifizierung mit anderen Frauen, die sich in ihr ablesen lässt – stärkt die bipolare Geschlechterstruktur. Es werden Machtverhältnisse invertiert, aber deren Basis nicht aufgelöst. Nach postfeministischem Verständnis kann aber so niemand befreit werden, da das zweischalige System erst recht tradiert wird.

7. 3. Identifikation mit Frauen fremder Kulturen . Identifikationsfigur Palästinenserin

Die Video/Live-Installation „Salto Mortale I“ bezog abermals eine Frau fremder (das heißt nicht-euroamerikanischer) Kultur ein. „Salto Mortale“ ist eine Arbeit, die zweimal aufgeführt wurde. Die beiden Aufführungen scheinen sich aber stark voneinander unterschieden zu haben, da die erste Aufführung die zusätzliche Beschriftung „I“ erhielt, die zweite Inszenierung durch die Zahl „II“ ausgewiesen wurde.
Die erste Inszenierung, auf die ich mich hier beschränken will, wurde 1977 in Bremen aufgeführt.[184] In Rosenbachs Buch werden nur mehr Relikte davon präsentiert, dennoch empfinde ich diese als ausreichend, um das Thema des Einbeziehens einer Frau nicht-euroamerikanischer Kultur zu diskutieren. Das erste Relikt zeigt zwei aneinander montierte Frauenfiguren (Abb. 39): einerseits eine Reproduktion von Stefan Lochners „Madonna im Rosenhag“, andererseits das Foto einer Frau aus einem außereuropäisch/amerikanischen Kontext. Die „Madonna im Rosenhag“ hatte ja bereits eine wichtige Funktion in der Video/Live-Performance „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ inne.

[184] Halbertsma, Marlite: *Salto Mortale*, in: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 55.

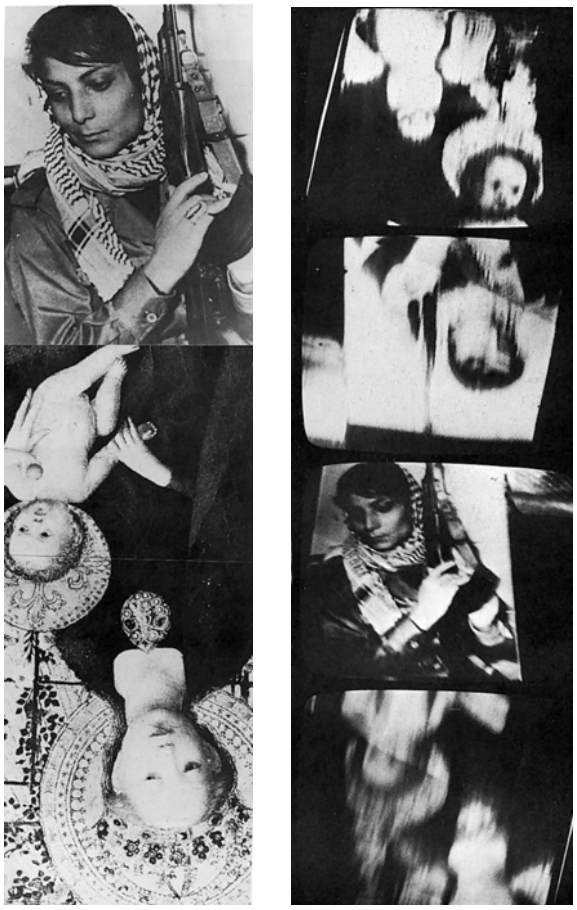

Abb. 39, Abb. 40: „Salto Mortale I“, 1977

Für die Arbeit „Salto Mortale I“ war die Madonnenfigur auf den Kopf gestellt und mit dem Bild einer realen Frau zusammenkopiert worden, solcherart ein abstraktes Glaubenssymbol und eine reale Figur kombiniert. Die real existierende Frau wurde in Rosenbachs selbst herausgegebenen Buch namentlich erwähnt. Es handelt sich um eine Palästinenserin namens Leila Chaled (im euroamerikanischen Raum kann dieser Name auch „Khaled“ geschrieben werden). Die Frau wurde, zumindest im erklärenden Artikel zur Performance, namentlich genannt, somit aus einer stummen Anonymität herausgeholt.[185] Allerdings verdankt die lesende Person diese Information nicht der Künstlerin Ulrike Rosenbach selbst, sondern der Kunsthistorikerin Marlite Halbertsma. Die beiden Frauenfiguren werden im Buch wie Kartenfiguren aneinandergefügt. Ein paar Seiten weiter zeigen Filmstills diese beiden zusammen montierten Frauenfiguren von einer in Bewegung befindlichen Kamera aufgenommen (Abb. 40).[186] Durch die Aufnahme mit der bewegten Kamera verschmelzen die beiden zu einer Einheit. Nicht nur die Wahl des Madonnensujets

[185] Halbertsma, Marlite: *Salto Mortale*, in: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 55.
[186] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 60 – 61.

erinnert also an „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“, auch die Geste des ineinander Verwebens von zwei heterogenen Frauenfiguren ist dieser Performance aus dem Jahr 1975 verwandt. Um die Bedeutung der Performance-Relikte zu verstehen, muss die Frage gestellt werden: Wer ist Leila Chaled? Das Foto, welches Ulrike Rosenbach von ihr wählte, zeigt der betrachtenden Person: sie ist Palästinenserin. Als solche wird sie durch das Palästinensertuch, die Kufiya, ausgewiesen, auch ihre dunkle Haut und die großen mandelförmigen Augen sprechen für eine Herkunft aus dem Nahen Osten. Gleichzeitig fällt der Blick der betrachtenden Person auf die Schusswaffe, die sie demonstrativ in Kopfhöhe hält. Ihr Blick dagegen ist, im Gegensatz zu dieser kriegerischen Aufmachung, demütig zu Boden gesenkt, dem Blick der Madonna gar nicht unähnlich. Leila Chaled war eine kontroverse Figur in der Geschichte des palästinensischen Widerstandes. Sie war Mitglied der PFLP (Popular Front for the Liberation of Palestine). Berühmt wurde sie Anfang der 70er Jahre durch die spektakuläre Entführung von zwei Flugzeugen, 1973 erschien ihre Autobiographie „My People Shall Live“.[187] Bei der ersten Entführung im Sommer des Jahres 1969 wurde eine TWA Maschine beim Flug 840, der von Rom aus gestartet war, gekidnappt. Leila Chaled ließ die Maschine in Damaskus landen, nachdem das in Israel nicht möglich gewesen war.[188] Es folgten drei Gesichtsoperationen, da sie durch die Entführung in den Medien weltweite Bekanntheit erlangt hatte. Sie sollte unidentifizierbar werden, um die nächste Entführung durchführen zu können.[189] Diese im Jahr 1970 durchgeführte Flugzeugentführung schlug fehl. Leila Chaled wurde überwältigt, einer ihrer Kameraden getötet, die betroffene El-Al-Maschine musste in London landen.[190]

Wenn man die Filmstills mit den Intentionen von „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ vergleicht, liegt der Gedanke nahe, dass auch hier wieder die Madonna die passive, friedliche Seite verkörpern sollte, Leila Chaled sollte die aktive/aggressive Seite ausdrücken.

Wie wurden die Bewegungen für ein freies Palästina in Europa rezipiert? Gab es einen differenzierten Blick auf die unterschiedlichen Gruppierungen, deren Spektrum von friedlich/diplomatisch bis aggressiv/terroristisch reichte? Kann ein Blick in die Vergangenheit eine Antwort darauf liefern wie Ulrike Rosenbach Leila Chaleds Rolle in der Performance verstanden wissen wollte? Der Historiker Frangi Abdallah schrieb, dass

[187] Khaled, Leila; Hajjar, George (Editor): *My People Shall Live. The Autobiography of a Revolutionary*, London 1973.
[188] Khaled, Leila; Hajjar, George (Editor): *My People Shall Live*, London 1973, S. 131 – 143.
[189] Khaled, Leila; Hajjar, George (Editor): *My People Shall Live*, London 1973, S. 180.
[190] Khaled, Leila; Hajjar, George (Editor): *My People Shall Live*, London 1973, S. 184 – 193.

nach der Schlacht von Karameh im März 1968 die Fatah-Bewegung internationales Ansehen erlangt habe. An den Universitäten Amerikas und Europas habe es zum ersten Mal die Möglichkeit gegeben, den Standpunkt der Palästinenser darzulegen. In der Bundesrepublik hätten sich palästinensische Studenten seit ´68 an den Ostermärschen beteiligt. Vor allem Studenten seien Sympathisanten der neuen Bewegung gewesen, Bilder der palästinensischen Feddayin seien in vielen Studentenwohnungen gehangen.[191] Das positive Bild der Palästinenserbewegung in der Bundesrepublik habe sich aber durch den dramatischen Anschlag auf die israelischen Sportler in München 1972 radikal geändert. Dieses Ereignis habe eine beispiellose Verfolgungswelle gegen die in der BRD lebenden Palästinenser ausgelöst, sie seien über Nacht zu Terroristen erklärt worden.[192] Es zeigt sich, dass die öffentliche Meinung zu diesen Fragen radikal umschlug und in der Diskussion keine differenzierte Betrachtungsweise erfolgte. Ab einem gewissen Zeitpunkt galten, in der breiten Meinung, alle Palästinenser als Terroristen.

Die Historikerin Helga Baumgarten bestätigt diesen Eindruck, sie stellt die undifferenzierte Rezeption von radikalen bzw. friedlichen Palästinensern in Europa ähnlich: Die Anschläge der Palästinenser seien seit den späten 60er Jahren vermehrt von Untergrundorganisationen ausgeführt wurden, diese seien militärisch organisiert gewesen. Eine dieser Gruppierungen sei die links orientierte PFLP (Popular Front for the Liberation of Palestine) gewesen, deren Mitglied auch Leila Chaled war. Diese Aktionen hätten nicht zwischen militärischen und zivilen Einrichtungen unterschieden und so in Europa ein Bild der Palästinenser als Terroristen erscheinen lassen. Dieser Umstand habe ein völlig verzerrtes Bild auf die palästinensische Gesamtbevölkerung geworfen. Zu diesem Zeitpunkt habe gerade die PLO/Fatah-Führung, die die Mehrzahl der Palästinenser vertrat, versucht einen Kurswechsel vom bewaffneten zum politisch/diplomatischen Kampf, durchzuführen.[193]

Laut Frangi Abdallah sei nach Mitte der 70er Jahre die negative Stimmung gegen die Palästinenserbewegung erneut umgeschlagen: Im Juni 1977 sei eine neue Erklärung der Europäischen Gemeinschaft zum Nahostkonflikt abgegeben worden, in dieser sei erstmals von einer nationalen Identität und einer Notwendigkeit eines Heimatlandes gesprochen worden.[194] Ab einem gewissen Zeitpunkt hatte sich das negative Bild der Bewegung wieder ins Positive gewandt. Genau in dem Jahr der EG-Erklärung führte Rosenbach ihre Performance durch. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass sie Leila Chaled

[191] Frangi, Abdallah: PLO und Palästina: Vergangenheit und Gegenwart, Frankfurt am Main 1982, S. 154f.
[192] Ebenda, S. 169.
[193] Baumgarten, Helga: *Palästina. Befreiung in den Staat*, Frankfurt am Main 1991, S. 261.
[194] Frangi, Abdallah: PLO und Palästina: Vergangenheit und Gegenwart, Frankfurt am Main 1982, S. 223.

gegenüber eine positive Einstellung hatte, die Vermischung mit der Madonnenfigur sollte wohl bedeuten, dass auch die Terroristin differenziert betrachtet, und nicht auf eine Charaktereigenschaft beschränkt werden sollte.

Ulrike Rosenbach bezieht sich also auf eine weiblich definierte Figur aus der Palästinensischen Bewegung, die medial schon einige Jahre zuvor zu einem Klischeebild des Terrors geronnen war. Durch das Verschmelzen-lassen mit der Madonnenfigur wird, wie bei „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin", eine dialektische Aufhebung von zwei Polen erreicht. Dennoch birgt die Arbeit einen problematischen Kern: Personen, die heutzutage die Relikte betrachten, die geprägt sind vom Terroranschlag auf das World Trade Center, könnten den Eindruck gewinnen, dass die beiden Frauenfiguren die Positionen „Gut" und „Böse" repräsentieren sollten. Auf diesen Aspekt will ich nun kurz eingehen: Wenn man Chaleds Buch ließt, erkennt man schnell, dass sie sich selbst keinesfalls als „böse" inszenieren wollte. Die Liebe zu Kindern, Gewissensbisse vor den Entführungen den Passagieren gegenüber (wobei Passagiere im Kindesalter einen besonders hohen Stellenwert haben) nehmen einen großen Raum in ihrem Buch ein. Chaleds Verständnis entsprechend sind ihre Aktionen „gut". Es geht ihr um Gerechtigkeit und eine Lebensmöglichkeit für ihr Volk. Leila Chaled stellte sich aber nicht nur in Worten dar, entsprechend der arabischen Tradition, sondern auch in Bildform. Wahrscheinlich war sie hierbei von Che Guevara, ihrem politischen Vorbild, der durch sein berühmtes Foto ebenfalls ikonenhafte Medialisierung erfahren hatte, inspiriert. Die von ihr gewählten Bilder sehen folgendermaßen aus: Es finden sich sechs Aufnahmen von Chaled in ikonenhafter Position mit Waffen, zwei Bilder zeigen sie umgeben von Kindern, eines auf der amerikanischen Uni in Beirut, und eines umgeben von Kameraden nach der zweiten Entführung.[195] Das Verhältnis setzt sich daher wie folgt zusammen: Sechs kriegerische Abbildungen stehen vier friedlichen gegenüber. Es lässt sich also in Wort und Bild der Versuch erkennen sich auch als friedliebende und fürsorgliche Person zu etablieren.

Rosenbach hätte Chaleds Portrait mit einer Waffe in Händen einem Bild, das die Terroristin mit Kindern zeigt, entgegensetzen können. So hätte sie an Hand einer einzigen realen Person starre Klischees von Weiblichkeit, aufweichen können. Statt dessen wählte sie eine Madonnenfigur, die dem westlichen mittelalterlichen Kulturkreis entstammt und hier liegt der problematische Kern. Die Madonna übernimmt solcherart die Figur des Guten, Positiven, während Leila Chaled die böse Seite besetzt. Durch die mobile

[195] Khaled, Leila; Hajjar, George (Editor): *My People Shall Live*, London 1973, Fototeil zwischen den Seiten 112 und 113.

Kameraführung werden die beiden Pole „Gut“ und „Böse“ zwar verschmolzen, dennoch wird eine Person aus dem arabischen Raum hier mit der negativen Seite belegt.
Wie steht die Künstlerin selbst in Bezug zu den von ihr gewählten Bildern? Im Auge der Künstlerin treffen sich die Pole zuerst, ein Bezug wird hergestellt. Die Künstlerin bleibt – durch die in Bewegung versetzten Fotos hindurch – als indexikalisches Zeichen in den Filmstills spürbar. Mittels der indexikalischen Präsenzform in den Filmstandbildern kommt es zu einer Identifikation der Künstlerin mit den beiden Frauenfiguren. Diese Identifikation sollte, wie im Kapitel 7. 1. „Identifikation mit Frauen fremder Kulturen . „Frau“ als universeller Begriff“ gezeigt, dem damaligen Verständnis entsprechend, wohl allen Frauen dienen.
Aus einer Sicht, die sich an Judith Butler anlehnt, wird durch das Aufgreifen von einer weiblich definierten Person und einem weiblichen Glaubenssymbol der bipolare Geschlechterrahmen abermals eingehalten. In einem Punkt beinhalten die Performance-Relikte von „Salto Mortale I“ dennoch innovatives Potential: Mit Aufgreifen einer Frauenfigur wie Leila Chaled, die die Möglichkeiten dessen was man Frauen damals zutraute so weit ausdehnte, dass man von einer Sprengung des tradierten Klischees sprechen kann, wird ein traditionelles Frauenbild weiter aufgeweicht.

8. 1. Identifikation mit mystischen Inhalten . Venus und Medusa in ritualisierter Form

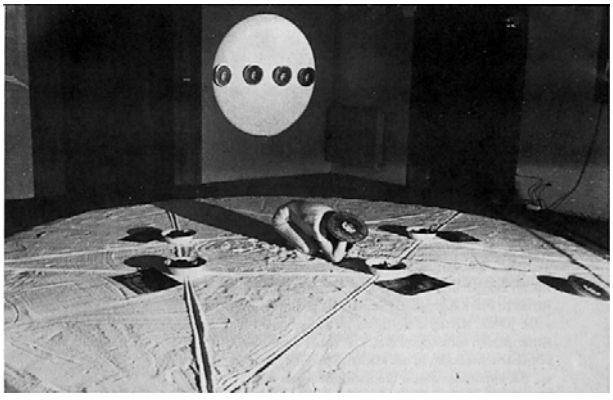

Abb. 41: „Venusdepression – Medusaimagination“, Performance, 1977

„Venusdepression – Medusaimagination“ wurde im Dezember 1977 in einem Saal des Palazzo Strozzi in Florenz aufgeführt (Abb. 41). Die Aktion war als multimediales

Happening angelegt. Rosenbach trat nicht alleine auf, sondern gemeinsam mit vier weiteren Frauen, die sie in ihrem „Kursus für kreativen Feminismus“ ausgebildet hatte. Ich werde die Aktion in reduzierter Form wiedergeben, ausführlich ist sie in Rosenbachs selbst herausgegebenem Buch „Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst“ nachzulesen, in einem von der Kunsthistorikerin Marlite Halbertsma verfassten Artikel.
Ein großer Kreis aus Salz bildete die Begrenzung des Aktionsraumes am Boden. In diese Fläche war ein Pentagramm eingeritzt worden. Auf den inneren Kreuzungspunkten der Pentagrammlinien standen Email-Schüsseln, in denen Holzkohlefeuer brannten. Rosenbach befand sich in der Mitte des Pentagramms, einen Schild in der Hand, dessen Außenseite eine Medusadarstellung Caravaggios zeigte, während die Innenseite versilbert war. Rosenbach begann ihre Aufführung mit fünf Körperstellungen. Diese sollten symbolisch für den Weg von der Unterdrückung bis zur Befreiung stehen. Dementsprechend war die erste Position eine kauernde, die letzte Stellung zeigte Rosenbach mit ausgestrecktem Arm, den Schild über ihren Kopf haltend. Nach jeder Stellung ging Rosenbach zu den Email-Schüsseln und verbrannte eine Reproduktion einer Venusdarstellung, insgesamt also fünf Darstellungen. Diese stammten von namhaften Künstlern wie Tintoretto, Tizian oder Allori. Auch hier, vergleichbar mit bereits besprochenen Aktionen wie z.B. „Reflektionen über die Geburt der Venus“, schrieb sie sich in eine männlich dominierte Kunstgeschichtsschreibung ein, fand ihre eigene Antwort auf das kulturelle Erbe: in diesem Fall die Geste der Dekonstruktion. Wenn ich die Schilderungen Halbertsmas richtig deute, kam nach jeder rituellen Verbrennung eines Bildes eine Frau hinzu, nahm einen Schild von der Wand, stellte sich zu einer der Sternspitzen und begann ihrerseits, an den sich abwechselnden Körperpositionen teilzunehmen.[196]
Diese Performance wirkt auf mich wie eine Anspielung auf archaische Rituale. In dem erklärenden Text, der ebenfalls von Marlite Halbertsma verfasst worden ist, wird dieser Eindruck bestätigt, weil sämtliche darin vorkommende Symbole als magische gedeutet werden. Da Halbertsmas Artikel von der Künstlerin Ulrike Rosenbach selbst als Beschreibung ihrer Aktion herausgegeben wurde, gehe ich davon aus, dass sich die Künstlerin mit der Historikerin in einem Konsens befand, was die Bedeutungsebene der Symbole betraf. Besonderes Gewicht wird in der Deutung auf das Pentagramm gelegt: es sei Sinnbild der kosmischen Harmonie, aber auch Zeichen der Babylonischen Ischtar

[196] Halbertsma, Marlite: *Venusdepression – Medusaimagination, 1977. Venus und Madonna*, in: Rosenbach, Ulrike: Videokunst; Köln 1982, S. 31 – 35.

(Astarte).[197] Hier findet sich wieder eine Anspielung auf die „große Muttergottheit", die Rosenbach auch mit der mythologischen Figur der Venus in Verbindung brachte. Eine Göttin wird abermals als Zeichen für eine verloschene matriarchale Lebensform verwendet. Das Pentagramm könne aber auch eine negative Bedeutung als Zeichen weiblicher böser Geister haben.[198] Nach Marlite Halbertsma ist die Aufgabe dieser – an rituelle Praktiken angelehnten – Performance die Kraft der Medusa zur Befreiung einzusetzen, die aggressive Kraft der Medusa solle sich dabei mit der liebevollen der Venus vereinigen.[199]

Wie auch immer die Utensilien der Performance mit symbolischer Bedeutung befrachtet sein mögen, was sie im einzelnen für die Künstlerin und die Kunsthistorikerin bedeuten, soll hier im Weiteren nicht interessieren. Es soll aufgezeigt werden, und das ist wohl bemerkenswert, dass eine symbolische metaphysische Aufladung der Dinge von Seiten der Künstlerin beabsichtigt war.

Liest man über die Arbeiten von Ulrike Rosenbach, in denen sie durch wissenschaftlich arbeitende Personen dargestellt werden, fällt auf, dass zu einem hohen Prozentsatz „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin" oder allenfalls „Reflektionen über die Geburt der Venus" besprochen werden.[200] Arbeiten wie „Venusdepression – Medusaimagination" fallen unter den Tisch. Sie passen offensichtlich nicht in eine kunsthistorische Überblicksdarstellung der 70er Jahre. Zudem können die meisten, an „rationalem Gedankengut"[201] geschulten historisch arbeitenden Personen nichts mit den unhinterfragbaren Darstellungen Marlite Halbertsmas anfangen. Es ist sicher richtig, dass von Seiten Haltbertsmas Behauptungen aufgestellt werden, die nicht verifizierbar sind und die, will man sie katalogisieren, als „idealistischer Feminismus" bezeichnet werden könnten. Um eine historische ausgewogene Darstellung der Zeit zu erreichen ist es aber wichtig, auch „irrationale" Tendenzen zur Sprache zu bringen. Ulrike Rosenbach hat gleich mehrere Arbeiten mit Inhalten geschaffen, die ich als „mystisch" bezeichnen will. Der Begriff „Mystik" bezog sich ursprünglich auf die paganen Mysterienreligionen des

---

[197] Halbertsma, Marlite: *Venus und Madonna*, in: Rosenbach, Ulrike: Videokunst, Köln 1982, S. 33.
[198] Halbertsma, Marlite: *Venus und Madonna*, in: Rosenbach, Ulrike: Videokunst, Köln 1982, S. 33.
[199] Halbertsma, Marlite: *Venus und Madonna*; in: Rosenbach, Ulrike: Videokunst, Köln 1982, S. 35.
[200] Siehe z.B. Eiblmayr: *Die Frau als Bild*, (1993), Goldberg: *Performance Art*, (1988), Lippard: *From the Center*, (1976).
[201] Der Begriff „rational", als Gegensatz zum Begriff „irrational" verstanden, birgt Tücken. Ebenso problematisch ist der Begriff „wissenschaftlich". Jede Untersuchung wird von einem Individuum angestellt, das selbst wieder seine/ihre Interessen verfolgt, gewisse Dinge ausblendet, gewisse Dinge überbetont. „Rational" und „Wissenschaftlich" implizieren immer, dass die schreibende Person die Wahrheit darstelle, doch dem ist nicht so. Die einzige Sicherheit auf wissenschaftlicher Basis bringt die Taktik nicht einfach Behauptungen ohne Beweis aufzustellen. In diesem Sinne seien hier „wissenschaftlich" und „rational" verstanden.

Altertums. Im heutigen alltagssprachlichen Gebrauch schwingt in diesem Wort die Bedeutung des Geheimnisvollen, Nicht-Rationalen mit. In den Religionswissenschaften und verwandten Disziplinen hat „Mystik“ eine enger gefasste, präzisere Bedeutung.[202] Ich beziehe mich hier in meiner Arbeit auf die weit ausgreifende Bedeutung und nicht auf die religionswissenschaftlich-präzise Form. Weitere Arbeiten Rosenbachs aus den 70er Jahren, die einen ähnlich mystischen Charakter aufweisen, sind z.B. „Die einsame Spaziergängerin – Hagazussa“ (Abb. 44), „Sabbataktion in der Villa Romana“ (Abb. 45) oder „Tanz um einen Baum“.

Für diese Arbeiten gibt es zwei künstlerisch tätige Personen, die ich als Vorläufer ausmachen konnte. Mit beiden stand die Künstlerin in persönlichem Kontakt. Die Rede ist natürlich von Joseph Beuys und als zweite Quelle der Inspiration dient die amerikanische Künstlerin Joan Jonas.

Im Œuvre von Joan Jonas lassen sich zwar Parallelen zu den Arbeiten Ulrike Rosenbachs ausfindig machen, aber auch große Unterschiede. Für die Darstellung von Jonas Arbeiten greife ich auf das Buch „Sexy Lies in Videotapes“ der Kunsthistorikerin Anja Osswald zurück.[203] In einem wichtigen Punkt, so Osswald, unterscheide sich Jonas nämlich von ihren Künstlerkolleginnen der 70er Jahre: sie habe Kostüme und Requisiten verwendet, die nicht der westlichen Populärkultur entsprechen. Sie kombiniere typische westliche Vorbilder für weiblich definierte Personen mit exotischen Gesichtsmasken oder auch Kostümen. Osswald gelangt zu der Einschätzung, dass diese Maskeradeformen von Jonas bei betrachtenden Personen mythische Bilder von Weiblichkeit hervorrufen würden: in der Partitur zu „Organic Honey´s Visual Telepathy“ (Abb. 42) werde eine der Maskeraden als „Bengali Goddess“ bezeichnet.[204] Die Einbeziehung von mythischen weiblichen Gottheiten in die Performance ist mit Arbeiten Rosenbachs wie „Venusdepression – Medusaimagination“ (Abb. 41) oder „Reflektionen über die Geburt der Venus“ (Abb. 10, Abb. 11, S. 45, S. 46) vergleichbar. Die in der Performance eingesetzten Requisiten bekämen, bei Joan Jonas, in der erhitzten Atmosphäre allesamt „kultischen Charakter“.[205]

---

[202] Galbreath, Robert: *Glossar Spiritueller und verwandter Begriffe*, in: Tuchman, Maurice; Freeman, Judi (Hrsg.): Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890 – 1985; Stuttgart 1988, S. 378.
[203] Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin 2003.
[204] Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*; Berlin 2003; S. 229; Osswald rekuriert hier auf Crimp, Douglas (Hrsg.): Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968 – 1982, Berkeley 1983, S. 44.
[205] Crimp, Douglas (Hrsg.): *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968 – 1982*, Berkeley 1983, S. 50, wieder in: Osswald, Anja: Sexy Lies in Videotapes, Berlin 2003, S. 229.

Abb. 42: Joan Jonas, „Organic Honey´s Visual Telepathy“, Performance, 1972

Joan Jonas reflektiert also, wie Rosenbach, rituelle Gebräuche, Mythen und magische Rituale. Dabei orientiere sich, so Osswald, die amerikanische Künstlerin oftmals an außereuropäischen Kulturen: ihre Masken würden an das japanische Noh-Theater erinnern, die von ihr nachgeahmten Tierlaute an animistische Gebräuche, die den Zweck hätten, die Grenzen von Tier und Mensch zu überschreiten. Ein wichtiges Charakteristikum im Stil von Joan Jonas sei, dass es nie zur vollständigen Übernahme fremder Kulturen komme, sondern immer nur einzelne Versatzstücke auftauchen würden. Aus diesen Aneignungen braue Jonas ihr eigenes Süppchen, womit sie eine Aufladung ihrer Performances mit magisch-kultischer Wirkung erreiche.[206]

Anja Osswald geht in ihrer Forschung zu Jonas davon aus, dass diese Künstlerin ihre Maskeradestrategien in Performances zu dem Zweck entwickelt habe, die weiblichen Erscheinungsformen in der westlichen Gesellschaft parodistisch in Szene zu setzen. Es solle keine „authentische“ weibliche Sicht der männlichen entgegengestellt werden, viel mehr gehe es darum, Weiblichkeit als Produkt männlicher Phantasie zu entlarven. Die Arbeiten Jonas und die vieler anderer Künstlerinnen würden darauf abzielen, die „Natur

[206] Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin 2003, S. 230.

der Frau“ zu denaturalisieren.[207] Rosenbach, so lautet meine These, die ich bereits im Kapitel 2. 2. entwickelt habe, geht es nicht um die „Denaturalisierung der Weiblichkeit“, sondern um Strategien zur Identitätsfindung einer weiblichen Position in der patriarchalischen Gesellschaft. Dies konnte im Vergleich der Arbeit „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ mit VALIE EXPORTs „Stilles Sprechen“, deutlich gemacht werden. Bei der österreichischen Künstlerin wurde eine Distanzierung vom Weiblichkeitsbild spürbar, während Rosenbach die althergebrachten Klischees zur Entwicklung eines neuen Frauenbildes heranziehen wollte. Auch bei anderen Arbeiten wie „Reflektionen über die Geburt der Venus“ konnte festgestellt werden, dass die alten Frauenklischees zwar geprüft, aber dennoch nicht gänzlich ausgelöscht werden.

Es gibt aber sehr wohl auch Arbeiten im Œuvre Rosenbachs, die vergleichbar mit Jonas Strategien der Maskerade sind, die ebenfalls mit einer Persiflage von Frauenrollen in der Gesellschaft spielen. Diese werden von mir nicht näher besprochen, da ich sie nicht als „Strategien zur Identitätssuche“ definiere. Zu Werken dieser Art kann eine Arbeit wie „Hausfrauen“ aus dem Jahr 1977 gezählt werden. Darin ist die Sprache ein wichtiges Element: eine Stimme sagt immer wieder in beschwörendem Tonfall ganz banale Sätze, die mit Tätigkeiten im Haushalt in Verbindung stehen wie: „Schneide Sellerie“, „Schneide Porree“, „in schöne Ringe“, „in runde Ringe“. Interessant für meine These ist, dass sich Rosenbach nicht als Hauptakteurin in Szene setzt. Statt dessen wird dem Publikum ein Messer und dessen Spiegelungen vorgeführt. Das zeigt deutlich den Unterschied zu ihren identifikatorischen Arbeiten, bei denen sie selbst im Mittelpunkt steht.

Anja Osswald stellt die berechtigte Frage, ob Joan Jonas, die ja Weiblichkeit denaturalisieren wolle, mit der quasi kultischen Atmosphäre in Aktionen wie „Organic Honey´s Visual Telepathy“ nicht der Intention einer Denaturalisierung entgegenarbeiten würde. Sie gibt zu bedenken, dass Jonas mit ihren exotischen Maskeraden eher einer Re-Mythisierung von Weiblichkeit zuarbeiten könnte. Osswald meint, die Sequenzen seien wohl kultisch aufgeladen, aber – und das ist der springende Punkt ihrer These – sie würden keinen Anspruch auf Authentizität erheben. Daher würden sie in die Gruppe der Maskeradestrategien fallen. Die zitathaften Sequenzen blieben bei Jonas immer fragmentarisch, seien niemals zu einer Gesamtheit, zu einem kohärenten authentischen Bild zusammengefügt worden. Dementsprechend hätten die Performances kein bedeutungsvolles Ende, den betrachtenden Personen werde zum Schluss keine Lösung angeboten. In „Organic Honey´s Visual Thelepathy“ (Abb. 42) zeigen die Schlussbilder

[207] Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin 2003, S. 217.

eine Reihe von Köpfen, diese würden wie ruhig gestellt wirken, dieser Kunstgriff lasse das Ende eher zufällig erscheinen. Der ganzen Struktur der Aktionen fehle ein dramaturgischer Aufbau, es sei eher eine Aneinanderreihung von gleich-gültigen Bildern. Diese ästhetische Struktur der kultischen Arbeiten könne die Re-Mythisierung von Weiblichkeit verhindern.[208]

Wie ist nun die Arbeit Rosenbachs „Venusdepression – Medusaimagination" in dieser Hinsicht zu verstehen? Erzielt Rosenbach eine Re-Mythisierung der Idee von Weiblichkeit oder schafft sie ebenso eine kritische Distanz trotz Rekurrierung auf kultische/mystische Inhalte wie ihre amerikanische Kollegin? An diese Frage lässt sich gleich unsere kapitelübergreifende Frage nach Stärkung oder Schwächung des bipolaren Geschlechtersystems anschließen. In den Ausführungen der Theoretikerin Diana Coole wird gezeigt, dass in den westlichen philosophischen Traditionen, denen das bipolare Geschlechtersystem zu Grunde liegt, Personen der Kategorie „Frauen" die „emotionale Seite" zugeschrieben wird. Personen der Kategorie „Männer" würden die „rationale Seite" verkörpern. Damit verbunden würden Frauen als empfänglicher für mystische Inhalte imaginiert, während männliches Denken für wissenschaftlich beweisbare Inhalte stehe.[209]

Stärkt Ulrike Rosenbach mit ihrer Arbeit nun die heterosexuelle Zwangsstruktur und deren seit Jahrhunderten tradierten Erscheinungsformen? Wie wir sehen konnten, ist die Performance sehr genau durchgearbeitet. Es gibt genau festgelegte Plätze für die beteiligten Personen, genau geplante Bewegungsfolgen. Weiters muss beachtet werden, dass alle Mitwirkenden weiblich waren. Man kann von einer durchgehenden Dramaturgie sprechen, im Zuge derer Bilder der Venus von berühmten Künstlern der Vergangenheit verbrannt wurden. Die Künstlerin selbst will ihre Arbeit als Ritual verstanden wissen, an dessen Ende eine Versöhnung und Vereinigung von zwei mythischen Figuren, Medusa und Venus, stünden. Insofern kann man sagen, dass diese Arbeit weibliche Identität mit der Sphäre von archaisch-mystischen Ritualen in Verbindung bringt. Somit stärkt Rosenbach das bipolare Geschlechtersystem, in dem Personen der Kategorie „Frauen" die Sphäre des magisch-irrationalen zugeschrieben bekommen.

Anja Osswald setzt Joan Jonas Performances, in denen sie mit magisch-kultischen Inhalten agiert, in Bezug zu einem bestimmten Künstler-Image, das die Künstlerin von sich selbst entwerfen würde. Figuren wie die Hohepriesterin, Schamanin und Hexe versteht Osswald als weibliche Pendants zum männlichen Topos des Künstler-Sehers oder des

---

[208] Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin 2003, S. 231.
[209] Coole, Diana H.: *Women in Political Theory*, Brighton 1988. Eine weitere Arbeit dazu: Seidler, Victor J.: *Unreasonable Men: Masculinity and Social Theory*, London und New York 1994.

Schamanen.[210] Beim Wort „Schamane“ wird wohl bei jeder kunstinteressierten Person die Erinnerung an Rosenbachs Professor Joseph Beuys wach. Der Kunsthistoriker Uwe M. Schneede meint bezüglich der Stilisierung Joseph Beuys´ zu einer schamanistischen Kunstfigur, dass diese Stilisierung bewusst von der Person Beuys ausgegangen sei. Verschiedene Accessoires wie der große Pelzmantel aus der Performance „Titus/Iphigenie“ oder Teile von Hasenfell an seiner Weste hätten das ihre getan, um ihn visuell in die Nähe des Künstler-Magiers zu rücken. So bestückt habe er erst das Bild eines „Heilers“ abgegeben.[211]

Es soll nun eine der Performances von Joseph Beuys näher betrachtet werden, um sein Interesse für mystische Inhalte zu diskutieren. Es finden sich stilistische Ähnlichkeiten zwischen „Venusdepression – Medusaimagination“ und einer Arbeit, die Joseph Beuys am 20. März 1967 in Darmstadt präsentiert und die er „ → : „Hauptstrom“ Fluxus“ genannt hatte (Abb. 43).

Abb. 43: Joseph Beuys, „ → : „Hauptstrom“ Fluxus“, 1967

Beuys hatte den Raum in der Galerie Franz Dahlem, in dem die Aktion stattfinden sollte, mit einem Fettwall versehen, der 7 cm breit und ebenso hoch war, wobei der „Wall“ einen Abstand zur Wand des Raumes hielt. Der Wall war nicht durchlaufend gestaltet worden, sondern war in unregelmäßigen Abständen unterbrochen. Innerhalb dieses Walls spielte sich die Aktion ab.[212] Fett war ein wichtiger Bestandteil in vielen Aktionen von Beuys, geradezu sein Markenzeichen. Etliche von Ulrike Rosenbachs Aktionen weisen ebenfalls ein Material auf, das sie eindeutig von Arbeiten anderer künstlerisch tätigen Personen

[210] Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin 2003, S. 232.
[211] Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 336.
[212] Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 171.

unterscheidbar macht: Salz. Wie ihr ehemaliger Lehrer zirkelt auch Ulrike Rosenbach ihren Aktionsraum ab. Vielleicht wollte sie mit diesem Material auf ihren Heimatort/boden hinweisen: Bad Salzdetfurth? Joseph Beuys verweist ja auch mit seinem Material Fett auf eine berühmte Episode seines Lebens zurück, nämlich seinen Flugzeugabsturz. Rosenbach stellt keinen Wall her, um den Aktionsraum erkennbar zu machen, sondern trägt das Salz vollflächig auf. An und für sich ist die Geste des „Raumschaffens" stilistisch sehr ähnlich. Im Unterschied zu Rosenbach konnten bei Beuys´ Aktion die Besucher den mit Fett abgegrenzten Aktionsraum betreten und innerhalb des Walls in die Nähe des ausführenden Künstlers gelangen. Im Gedränge wurde der Wall vom Publikum immer wieder zertreten, Beuys zog dann die Grenze wieder nach und entfernte die Spuren der zusehenden Personen.[213] Bei Ulrike Rosenbach gab es für die Zusehenden keine Möglichkeit ihren Aktionsraum zu betreten, auf das Salz zu gelangen. Der Salzboden war gewissermaßen ihre Schutzzone.

Auf der inhaltlichen Ebene kann ebenfalls ein Vergleich zwischen Rosenbachs Aktion und der Aktion von Beuys hergestellt werden: Der Kunsthistoriker Uwe M. Schneede stellt fest, dass es sich um eine spirituelle Zone handeln würde, die Beuys durch seine Performance erzeugt habe. Diese Zone sei mit seinem eigenen Symbolmaterial, eben Fett, abgegrenzt worden.[214] Die Materialien, welche Beuys bei seinen Aktionen einsetzte, teilt Schneede in zwei Gruppen: einerseits habe es Alltagsgegenstände wie z.B. einen Elektroherd aus der eigenen Küche gegeben. Diese wurden während eines rituell anmutenden Vorgangs in der Performance zu symbolischen Gegenständen „aufgeladen". Andererseits habe der Künstler eine zweite Gruppe von Materialien verwendet, die erst durch die Aktion inhaltlich bedeutsam geworden wären: In diese Gruppe fallen die beiden wichtigsten Materialien wie Filz und Fett. Auch habe er eigens hergestellte Objekte verwendet.[215] Beuys Materialen wurden, laut Schneede, rituell eingesetzt, um sie mit spirituellen Inhalten aufzuladen. Die Aktion „ → : „Hauptstrom" Fluxus" (Abb. 43) will der Kunsthistoriker bei seiner Darstellung, u.a. unter dem Aspekt eines Initiationsrituals verstanden wissen.[216] Während der Performance selbst sei Beuys in hockender, liegender, kniender Stellung geblieben. Der höchste erreichte Punkt während der Handlungen habe keine 70 cm überschritten. Immer wieder seien Putzbewegungen

[213] Beaucamp, Eduard: *Fluxus 1967. Joseph Beuys´ "Fettraum" in Darmstadt*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29. März 1967, wieder in: Schneede, Uwe M.: Joseph Beuys. Die Aktionen, Ostfildern-Ruit 1994, S. 167.
[214] Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 171.
[215] Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 14.
[216] Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 172f.

wiederholt worden. Fett und Margarine habe sich der Professor u. a. in Achselhöhlen und Kniekehlen gedrückt.[217]

Rosenbach gelang es, wie ihrem ehemaligen Professor, während der Performance eine rituelle Stimmung zu erzeugen. Das geschah bei beiden sowohl mittels des Körpers, der bei Rosenbach unterschiedliche Positionen annahm, bei Beuys eine gebeugte/hockende Stellung beibehielt, als auch durch verschiedene Gegenstände. Für die rituelle Aufladung bei Rosenbach war die Handlung des Verbrennens von Bildern essentiell. Joseph Beuys´ Selbststilisierung und Performances haben wohl das Interesse Rosenbachs an rituellen Handlungen erweckt oder zumindest gefördert.

8. 2. Identifikation mit mystischen Inhalten . Die Figur der Hexe

Zwei weitere Arbeiten, auf die ich in Zusammenhang mit mystischen Inhalten eingehen möchte, spielen wie viele andere Arbeiten Rosenbachs mit einer Figur, die rein weiblich definiert ist – die Hexe. Die Performance „Die einsame Spaziergängerin – Hagazussa" wurde 1979 im Essener Folkwang-Museum uraufgeführt (Abb. 44).[218]

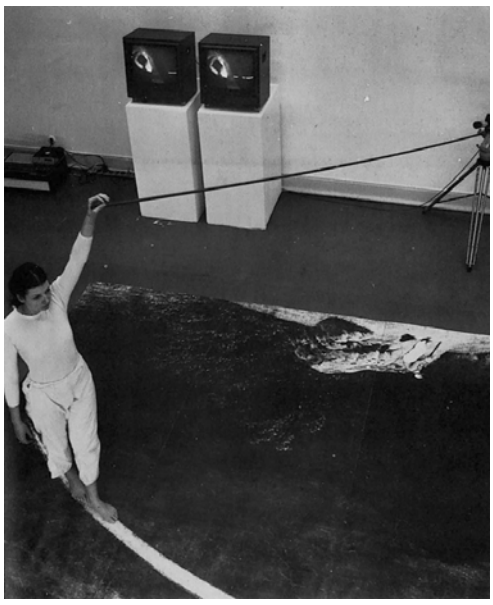

Abb. 44: „Die einsame Spaziergängerin – Hagazussa", 1979

[217] Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 167.
[218] Halberstma, Marlite: *Die einsame Spaziergängerin – Hagazussa*, in: Rosenbach, Ulrike:*Videokunst*, Köln 1982, S. 73.

Der Name „Hagazussa“ enthält bereits im Titel den Hexenbezug. Ulrike Rosenbach hatte zwei Räume für diese Performance ausgestaltet. Im Hauptraum lag eine überdimensional große Reproduktion eines Gemäldes von Caspar David Friedrich: „Gebirgslandschaft mit Regenbogen“, entstanden zwischen 1809 und 1810. Auf eben diesem Regenbogen wanderte Rosenbach in weißem Kostüm auf und ab. In der Hand hielt sie einen langen Stab, der mit einer Videokamera verbunden war, um diese bewegen zu können. Die Videokamera filmte Rosenbachs Hand, ihre Daumen und Finger glichen durch diese Innenperspektive einer Schlange. In ihrer Deutung bringt die Kunsthistorikerin Marlite Halbertsma diese Elemente mit einer mystischen Regenbogenschlange in Verbindung. Dieses sagenumwobene Tier sei für die australischen Ureinwohner ein wichtiger Bestandteil ihrer Überlieferungen.[219] Für meine Betrachtung ist es nun interessant, dass in diesem Raum auch ein Videomonitor aufgestellt war, der einen Text von H.P. Duerrs „Traumzeit – über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation“ wiedergab. In diesem Text wird „Hagazussa“ vorgestellt, ein weibliches Wesen, eine mittelalterliche Hexe. Diese habe ihre Heimat auf einem Haag, einer Hecke oder einem Zaun gehabt, also auf einer materiell wahrnehmbaren Grenze. Diese Grenze habe die Aufgabe das Dorf von der Wildnis zu schützen gehabt. Dies habe nur dank der Kräfte Hagazussas gelingen können. Duerr bestimmt sie als ein Wesen, das sowohl am Leben der Wildnis als auch an der Zivilisation teilnehmen habe können. In späteren Zeiten sei sie aus der Kultur hinausgeworfen worden und käme nunmehr in der Nacht in verzerrter Form wieder.[220] Es sei hier betont, dass Duerrs Behauptungen ohne Beweisführung aufgestellt wurden, ihnen also keine wissenschaftliche Verifikation zu Grunde liegt. Für uns sind sie interessant, weil sie zeigen, dass Rosenbach sich mit der Idee der „Hexe“ auseinandergesetzt hat. Diese Figur stellte für sie ein Wesen dar, dem der Brückenschlag zwischen „Kultur“ und „Natur“ gelingen kann. Diese beiden Begriffe sind bipolar zusammenhängende Denkkategorien und werden mittlerweile in der Forschung kritisch hinterfragt/dekonstruiert, unter anderem auch von Judith Butler. Das Bewusstsein dafür, dass diese Kategorien willkürlich gesetzte sein können, will ich weitergeben, ohne darauf näher einzugehen. Rosenbach inszenierte sich jedenfalls als Wesen, das den Brückenschlag zwischen den beiden Denkkategorien personifiziert. Ihre „Hecke, Zaun oder Hag“, ihre materielle Grenze, wurde in der Performance vom Regenbogen Caspar David Friedrichs dargestellt. Dieser hatte unter

[219] Halbertsma, Marlite: *Die einsame Spaziergängerin – Hagazussa*, in: Rosenbach, Ulrike: Videokunst, Köln 1982, S. 73 – 75.
[220] Duerr, H.P.: *Traumzeit – Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, wieder in: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 83.

anderem die Funktion ihren Aktionsraum, die Fläche, auf der sie sich Bewegung gestattete, festzulegen. Sie verwendete abermals das Gemälde eines männlich definierten Künstlerkollegen, um daraus eine neue Aussage zu entwickeln. Es scheint als wollte die Künstlerin diese mittelalterliche Hexe, Hagazussa, wieder in die westliche Zivilisation integrieren.

Wie standen nun die feministische Bewegung nach ´68 und der Rückgriff auf die Figur der Hexe miteinander in Verbindung? Dazu gibt es eine sehr spannende Darstellung der Anthropologin Susan Greenwood, auf die zurückgegriffen werden soll[221]: Diese Forscherin war einst selbst Mitglied und Gründerin von Hexenzirkeln, später, als wissenschaftlich tätige Person, nahm sie an britischen Hexenzirkeln und Schulen für „Hohe Magie“ teil. Ihrer Ansicht nach ist das Aufgreifen der Hexenthematik von Seiten des Feminismus aus der Kritik an den patriarchalischen Weltreligionen entsprungen. Diese Institutionen hätten die religiösen Erfahrungen weiblicher Spiritualität völlig negiert. Die Anfänge der Bewegung lägen in den frühen 70er Jahren. Damals sei die Integrationsfigur der Hexe als Freiheitskämpferin von einer patriarchalischen Welt von radikalen Feministinnen aufgegriffen worden. Ziel der feministisch geprägten Hexenmagie sei es, die Wunden, die den weiblichen Mitgliedern in der patriarchalischen Welt zugefügt worden waren, zu heilen. Diese Heilung, so dachte man damals, könne in Form von Ritualen geschehen. Das Ziel sei die Rückeroberung eines ursprünglichen Selbst gewesen. Greenwood macht auf den Widerspruch zwischen dem Konzept der Rückeroberung des ursprünglichen Selbst und postmodernen Dekonstruktionen im Verständnis des menschlichen Selbst aufmerksam, ohne selbst das eine oder das andere zu befürworten. Feministische Hexenpraktiken seien immer auf der Suche nach Ganzheit und Identität des Subjekts gewesen. Ihnen allen läge eine Philosophie zu Grunde, die noch auf dem humanistischen Ideal eines inneren Wesens, einer Essenz, gegründet ist. Das Symbol der weiblichen Göttin spiele in diesem Konzept eine wichtige Rolle. Sie könne das Individuelle mit dem Universellen verbinden, denn beides sei in dieser Symbolfigur enthalten, sowohl der Makrokosmos als auch der Mikrokosmos.[222]

Dazu ist kurz anzumerken, dass die gedachte Verbindung von Makro- und Mikrokosmos ein Konzept ist, dass bereits in der Renaissance bekannt war. Ein anschauliches Beispiel dafür liefern medizinische Menschendarstellungen aus dieser Zeit, in denen den einzelnen Körperregionen ein jeweiliges Sternzeichen zugeordnet wurde. Vom Kleinen, so dachte

[221] Greenwood, Susan: *Feminist Witchcraft. A transformatory in politics*, in: Charles, Nickie; Hughes-Freeland, Felicia (Editoren): Practising feminism: identity, difference, power, London 1996, S. 109 - 120.
[222] Greenwood, Susan: *Feminist Witchcraft,* in: Practising feminism, London 1996, S. 109 - 120.

man, könne auf Großes geschlossen werden. Wie um zu bestätigen, dass auch Rosenbach und die Kunsthistorikerin Marlite Halbertsma sich in diesem Denkraum bewegten, schrieb die Kunsthistorikerin im Zuge der Besprechung von „Die einsame Spaziergängerin – Hagazussa“: „Der Neoplatonismus des 15. und 16. Jahrhunderts ging davon aus, dass der Kosmos eine Seele hatte und sich zwischen dem Abstrakten und der Materie und vice versa ein dauernder Energiestrom hin und herbewegte. Der Mensch steht mitten in diesem Kosmos – ein Mikrokosmos im Makrokosmos – und hat eingesehen, dass die Spezies sowohl Anteil am göttlich Absoluten wie am irdisch Materiellen hat. [...] Die Planeten beeinflussen den menschlichen Lebenslauf [...] aber der Mensch kann diese Einflüsse durch Amulette und Sprüche verändern und zu seinen Gunsten verwenden.“[223]

Im Zusammenhang mit der feministischen Hexenbewegung weist Susan Greenwood auf die wichtige Funktion des Heilens in rituellen Formen hin. Geheilt sollten die Wunden werden, die das Patriarchat den Frauen zugefügt habe. Die Heilung habe auch immer den Körper umfasst. Jeglicher weiblicher Spiritualität liege die Körpererfahrung zu Grunde, schreibt die Forscherin. Der Körper werde hier zum Mittel für Selbstbehauptung und Identität. Weibliche Körper hätten spezielle magische Kräfte, die männliche Personen nicht hätten, weil der weibliche Körper Leben hervorbringen könne und dem menstrualen Zirkel unterliege.[224] Auch in diesem mystischen Denkraum spielt der weibliche Körper eine wichtige Rolle als Vermittlungsinstrument zwischen Makro- und Mikrokosmos. Dabei wird dem weiblichen Körper allein auf Grund seiner biologischen Reproduktionsfunktionen mehr Gewicht als dem männlichen zugeschrieben. Dass diese Form des Mystizismus abermals Personen der Kategorie „Frauen“ an ihren Körper kettet, liegt auf der Hand. Der weibliche Körper dient hier als Vehikel um die Wunden des Patriarchats abzustreifen, gleichzeitig soll er helfen, ein ursprüngliches Selbst zu finden. Bei der Darstellung von weiblicher Sexualität und deren Befreiung im Kapitel 4.1. „Das Venusklischee als Figur eines selbstbestimmten Umgangs mit Sexualität“ wurde bereits auf Michel Foucaults philosophisches Konzept hingewiesen. Es wurde gezeigt, dass es laut Foucault unmöglich ist, das Subjekt aus einer Gesellschaft zu befreien. Ein ursprüngliches „Selbst“ oder eine „Identität“ gibt es im postmodernen Denken nicht. Die Idee eines Kernes wird abgelehnt, das Subjekt dezentralisiert, das Individuum in dieser Denkrichtung nie als ein Ganzes verstanden sondern als Produkt von Diskursen.

[223] Halbertsma, Marlite: *Die einsame Spaziergängerin – Hagazussa*, in: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 79.
[224] Greenwood, Susan: *Feminist Witchcraft,* in: Practising feminism, London 1996, S. 114.

Die spannende Frage wäre nun, wie sehr Ulrike Rosenbach ihre Performance als heilendes Ritual in einem mystischen Sinn verstand. Eines zeigt sich bei Durchsicht der genauen Aktionsbeschreibung: Die Künstlerin hatte kein Störelement eingebaut, das auf die „Gemachtheit" oder „Inszeniertheit" der Performance verweisen könnte. Anja Osswald hat bei ihrer Analyse von Joan Jonas Arbeiten festgestellt, dass es bei ihr keinen narrativen Zusammenhang zwischen den aufgegriffenen kurzen Sequenzen gibt. In Rosenbachs Arbeit gab es sehr wohl einen narrativen Ablauf, und eine Künstlerin, die sich durchgehend als „Hagazussa" inszenierte.

Somit gilt aus postfeministischer Sicht die gleiche Beobachtung wie bei der Performance „Venusdepression – Medusaimagination": Die Kategorie „Frau" wird abermals mit mystisch-irrationalen Inhalten, in diesem Falle der Figur der Hexe, in Verbindung gebracht. Der bipolare Geschlechterrahmen wird gestärkt. Personen der Kategorie „Frauen" werden als mystischer, nicht rationaler Pol im bipolaren Geschlechtersystem und dessen Zuschreibungen tradiert.

Eine weitere Aktion, bei der Ulrike Rosenbach, zwar nicht explizit sondern implizit, die Figur der Hexe aufgriff, war die „Sabbataktion in der Villa Romana" im Jahr 1977 (Abb. 45).

Abb. 45: „Sabbataktion in der Villa Romana", Performance, 1977

Der Titel soll laut Künstlerin auf die Idee des Hexensabbats verweisen. Ulrike Rosenbach wickelte sich in einen 1370 m langen roten Wollfaden (ein Tausendstel der Entfernung der Villa Romana zu ihrem Wohnort Köln/Friesenplatz). Sie begann sich ständig um sich selbst zu drehen und umrundete/umwickelte dabei die Villa Romana, solange bis der Faden fast zu Ende ging. Mit dem letzten Stück des Fadens begab sich die Künstlerin in ein Kerzenlabyrinth im Garten. Dort legte sie sich auf den Rücken und machte mit Händen das

Zeichen der Frauenbewegung. Erst am nächsten Morgen zerschnitt sie die wollene Einhüllung der Villa.[225] Für den Nachweis einer mystischen Sensibilität der Künstlerin ist es interessant festzustellen, dass Rosenbach als Motivation und Sinndeutung der Performance folgendes angab: „Willst du einen neuen, magischen Ort für dich schaffen, so umreiße den Ort mit rotem Faden und versehe ihn mit den üblichen Segnungen.“[226] Das heißt, dass auch diese Aktion in eine mystische Thematik hineinspielt. Ein neuer magischer Ort sollte geschaffen werden. Laut der Forscherin Susan Greenwood hatte es in dieser Philosophie eine Entsprechung von Makro- und Mikrokosmos gegeben. Hinweise auf diese Entsprechung können in dem von Rosenbach herausgegebenen Buch „Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst“ nachvollzogen werden, nämlich in dem Artikel von Marlite Halbertsma. Nun stellt sich die Frage, ob die Drehung, die die Künstlerin um sich selbst und um das Haus durchführte, der Bewegung von Planeten entsprechend konzipiert war. Ich meine, dass die körperlichen Bewegungen der Künstlerin durchaus in diesem Sinne verstanden werden können.

9.1. Zusammenfassung

Meine Feststellung im Kapitel 2.1. „Die Bedeutung von Klischeebildern“ konnte im Zuge der Arbeit noch erhärtet werden – nicht das Bild oder der Bildstatus an sich ist für das Verständnis von Ulrike Rosenbachs Arbeiten zentral, sondern die Bedeutung, welche mit dem jeweiligen Sujet in der damaligen Gesellschaft transportiert wurde. Freilich ging die Künstlerin dabei immer von ihren eigenen Assoziationen aus. Diese wurden von ihr allerdings, wie im Kapitel 5.1. „Weibliche Klischeetypen in Werbung und Alltagskultur“ besprochen, durch ihre Fundstücke aus der sie umgebenden Alltagswelt vertieft.
Da Ulrike Rosenbachs Œuvre sehr umfassend ist, habe ich mich auf Arbeiten beschränkt, bei denen das Moment der Identitätssuche sehr stark fassbar ist. Ulrike Rosenbachs Denken über weibliche Identität wurzelte noch in einem essentialistischen Verständnis, das in die vorherrschende Meinung der 70er Jahre eingebettet war. Weibliche Identität wurde demgemäß als von der männlichen verschieden imaginiert. Es finden sich in ihren Arbeiten unterschiedliche strategische Herangehensweisen um eine weibliche Identität zu finden/erschaffen oder auch zu stärken und der männlichen entgegenzusetzen. Eine oftmals eingesetzte Strategie war die Arbeit/Auseinandersetzung mit Klischeebildern. In diese

[225] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 93.
[226] Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 93.

Gruppe fallen Arbeiten, die sich der Figur der Madonna oder Venus widmen. Sehr viel Raum in ihrem Schaffen nahm die Rückgewinnung des Selbst durch Rekurs auf den eigenen Körper ein. Eine weitere Strategie, gleichsam ein Stiefkind wissenschaftlicher Forschung, war die Auseinandersetzung mit mystischen Inhalten. Ich empfinde es wichtig, auch diese Aspekte unserer Kultur in einem wissenschaftlichen Feld zu erkunden, schon allein deshalb, um zu zeigen, dass unsere Gesellschaft nicht das rationale Gefüge aufweist, das sie sich selbst gerne zuschreibt. Das Argument der „Rationalität" dient ja immer wieder dazu, sich von fremden Kulturen, die als „primitiv" oder „irrational" bezeichnet werden, abzugrenzen. Die Einverleibung, also eigentlich das Gegenteil einer Abgrenzung von fremden Kulturen, hatte sich Ulrike Rosenbach ebenfalls als Strategie zur Identitätsstiftung zu Nutze gemacht. Die Einverleibung ist aber mitnichten eine problemlosere Zone als die Grenzziehung/Abgrenzung. Es konnten Parallelen zu dieser Form der Identifikation im theoretischen Diskurs der 70er Jahre gefunden werden. Die Identifikation mit fremden Kulturen und der daraus resultierende summarische Umgang mit ihrem kulturellen Erbe liefert aus postfeministischer Sicht viele problembehaftete Punkte.

Der Begriff „Frauen" wird generell in der postmodernen Geistesrichtung, die in meiner Arbeit durch den Bezug auf Judith Butlers „Das Unbehagen der Geschlechter" vertreten ist, aufgelöst. Diesbezüglich könnte angenommen werden, die Arbeiten Ulrike Rosenbachs aus den 70er Jahren seien für eine postfeministische Betrachtungsweise völlig ungeeignet, mit ihr nicht kompatibel. Hier zeigte sich, dass Rosenbachs Arbeiten doch auch für eine postfeministische Betrachtungsweise einiges Potential liefern konnten. Zugegeben – Rosenbachs Umgang mit fremden Kulturen fällt nicht unbedingt in den Bereich der gesellschaftsverändernden Arbeiten. Eine Ausnahme stellt „Salto Mortale I" dar, denn bei dieser Arbeit ist ein Aspekt, nämlich die Ausweitung des Handlungsspielraums von Frauen, innovativ.

Interessantes gesellschaftsveränderndes Potential bieten die körperlichen Selbstreflexionen Rosenbachs. Durch sie wurde eine Mischfigur aus passiver Muse und aktiver Künstlerin erzeugt. Dies gelang, weil kein gänzlicher Ausbruch aus der gesellschaftlichen Norm angestrebt wurde. Ausbruchsversuche sind im postfeministischen Verständnis, dass sich an Michel Foucaults philosophische Überlegungen anlehnt, immer zum Scheitern verurteilt, da die Persönlichkeiten von Menschen überhaupt erst durch Diskurse in ihrem gesellschaftlichen Umfeld formiert werden. Taktisch effektiv, um Normen zu verschieben, wären hingegen performative Wiederholungen, die absichtsvoll von ebendiesen Normen

abweichen, das tradierte Ideal verfehlen. Traditionell war bis dato den Künstlerinnen der Part der Muse zugeschrieben worden, solcherart passiv waren sie auf den künstlerisch tätigen Mann gerichtet. Nun wurde, durch körperliche Selbstreflexionen, eine Erweiterung der passiven Rolle angestrebt, ein Hinübergleiten in einen aktiven Bereich erreicht. In diese Gruppe fallen auch Performances, die mit der Aktivität des Körpers dezidiert arbeiten. Speziell durch die Verbindung der Kamera mit der Körperbewegung der Künstlerin gelang die Erzeugung eines spannenden Mischraumes.

Gesellschaftskritisches Potential kann der postmodernen Vorgangsweise nachgewiesen werden, Bilder männlicher Kollegen als Teil der Performance heranzuziehen. Dadurch erhielt Rosenbach, und mit ihr andere Künstlerinnen ihrer Zeit, eine Möglichkeit, sich in der männlich dominierten, gleichsam verknöcherten Kunstgeschichtsschreibung zu bewegen. Geschah dies jedoch in ritualisierten Formen, z.B. mittels Feuerritual wie in „Venusdepression – Medusaimagination“, so wurde dadurch der Geschlechtspol „Frau“ abermals mit einer mystisch naturnahen Lebensform verknüpft. Als Resultat davon fällt das gesellschaftskritische Potential zusammen wie ein Häufchen Staub.

Es zeigte sich, dass aus heutiger, postmoderner Sicht einige der hier diskutierten Arbeiten Ulrike Rosenbachs durchaus progressives Potential enthalten. Andere jedoch sind diesem Denken gemäß stark vom gesellschaftlichen Moment durchsetzt, von dem sie eigentlich eine Abspaltung erreichen sollten.

Literaturverzeichnis

ANISS Projektgruppe (Angerer, Nierhaus, Schöbel, Smudits): *Von der gewaltigen Reinheit der Bilder. Wandel medialer Körperbilder in Titelblättern von Illustrierten zwischen 1955 und 1985*, in: Lindner, Ines; Sigrid, Schade; Silke, Wenk; Werner, Gabriele (Hrsg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 395 – 413.

Banes, Sally: *Democracy´s Body. Judson Dance Theater, 1962 – 1964*, London 1993, Erstausgabe: publiziert in Michigan 1980.

Baumgarten, Helga: *Palästina. Befreiung in den Staat*, Frankfurt am Main 1991.

Beauvoir, Simone De: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbeck bei Hamburg 1992; Titel und Erscheinungstermin der Erstausgabe*: Le Deuxième Sexe*, Paris 1949.

Becker, Wolfgang: *Bericht über die Arbeit der Ulrike Rosenbach*, wieder in: Neue Galerie – Sammlung Ludwig (Hrsg.): Ulrike Rosenbach. Foto – Video – Aktion, Ausstellung vom 4. Dezember 1976 bis 16. Jänner 1977, Aachen 1976.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Deutsche Übersetzung: Frankfurt am Main 1991; Titel und Erscheinungstermin der Erstausgabe: *Gender Trouble*. *Feminism and the Subversion of Identity,* New York 1990.

Charles, Nickie: *Feminist Practises: Identity, Difference, Power*, in: Charles, Nickie; Hughes-Freeland, Felicia (Hrsg.): Practising Feminism: Identity, Difference, Power, London 1996.

Coole, Diana H.: *Women in Political Theory*, Brighton 1988.

Crimp, Douglas (Hrsg.): *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968 – 1982*, Berkeley 1983.

Daly, Mary: *Beyond God the Father*, Boston 1975.

Eiblmayr, Silvia: *Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts,* wieder in: Lindner, Ines; Sigrid, Schade; Silke, Wenk; Werner, Gabriele (Hrsg.):Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 337 – 357.

Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.

Engels, Friedrich: *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*, Berlin 1946.

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Deutsche Übersetzung: Frankfurt am Main 1977.

Firestone, Schulamith: *The Dialectic of Sex*, New York 1970.

Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: Studienausgabe Band 5, Frankfurt/Main 1982.

Galbreath, Robert: *Glossar Spiritueller und verwandter Begriffe*, in: Tuchman, Maurice; Freeman, Judi (Hrsg.): Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890 – 1985; Stuttgart 1988.

Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 1988.

Greenwood, Susan: *Feminist Witchcraft. A transformatory in politics*, in: Charles, Nickie; Hughes-Freeland, Felicia (Editoren): Practising feminism: identity, difference, power, London 1996, S. 109 – 120.

Haase, Matthias: *Tanz um die Matrix*, in: Texte zur Kunst, Heft 37, 10. Jahrgang, Berlin 2000, S. 208 – 218.

Hammer-Tugendhat, Daniela: *Erotik und Geschlechtsdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians*, in: Erlach, Daniela; Reisenleitner, Markus; Vocelka, Karl (Hrsg.): Privatisierung der Triebe. Sexualität in der frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 1994.

Harnoncourt, Anne; McShine, Kynaston (Editoren): *Marcel Duchamp*, New York 1973.

Herzogenrath, Wulf: *Fernsehen und Video. Das Doppelgesicht eines neuen künstlerischen Mediums*, wieder in: Spötter, Walter; Schneckenburger, Manfred (Hrsg.): Documenta 6, Volume 2: Fotografie, Film, Video, Ausstellungskatalog Kassel 1977.

Jordanova, Ludmilla: *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Wisconsin 1989.

Kaplan, Ann E.: *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London 1992.

Khaled, Leila; Hajjar, George (Editor): *My People Shall Live. The Autobiography of a Revolutionary,* London 1973.

Lippard, Lucy: *From The Center*. *Feminist Essays on Women´s Art*, New York 1976.

Luckow, Dirk: *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Einfluss und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra*, Berlin 1998.

Lupri, Claudia: *Ulrike Rosenbach. Video, Performance, Installation 1972 – 1989*, Ausstellung in der Art Gallery of York University 6. Sept. – 1. Okt. 1989 und Art Gallery of Ontario 20. Sept – 12. Nov. 1989, Ontario 1989.

Michalka, Matthias (Hrsg.): *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Ausstellungsdauer: 13. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004, Köln 2004.

Mueller, Roswitha: *Valie Export. Bild Risse*, deutsche Erstausgabe Wien 2002.

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.): *Split Reality. Valie Export*, Ausstellung im 20er Haus vom 25. 4. bis 15. 6. 1997, Wien 1997.

Nabakowski, Gislind: *Aktionen wider die konformistischen Musen und die patriarchalische Interpretation*, in: Neue Galerie – Sammlung Ludwig (Hrsg.): Ulrike Rosenbach. Foto – Video – Aktion, Ausstellung vom 4. Dezember 1976 bis 16. Jänner 1977, Aachen 1976.

Nochlin, Linda: *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in: Art News, Jänner 1971.

Nochlin, Linda: *Art, Women and Power and Other Essays*, New York 1988.

Mignot, Dorine, in enger Zusammenarbeit mit **Wevers, Ursula**: *Gerry Schum*, Ausstellungskatalog, Stedelijk Museum, Amsterdam 1979.

Mues, Ingeborg: *Die Frau in der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995.

Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierungen im Video um 1970 bei Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas*, Berlin 2003.

Rosenbach, Ulrike: *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst*, Köln 1982.

Ruhrberg, Karl: *Malerei,* in: Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000.

Schade, Sigrid; Wenk, Silke: *Inszenierung des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Hadumod Bußmann; Renate Hof (Hrsg.): Genus. Zur Geschlechter-differenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 341 – 407.

Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994.

Schulze, Janine: *Dancing Bodies/Dancing Gender: Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999.

Schumacher, Eckhard: *Passepartout zu Performativität, Performance, Präsenz*; in: Texte zur Kunst, Heft 37, 10. Jahrgang, Berlin 2000, S. 95 – 103.

Seidler, Victor J.: *Unreasonable Men: Masculinity and Social Theory*, London und New York 1994.

Spelman, Elizabeth V.: *Inessential Woman. Problems of Exclusion in Feminist Thought*, London 1990.

Spötter, Walter; Schneckenburger, Manfred (Hrsg): *Documenta 6, Volume 2: Fotografie, Film, Video*, Ausstellungskatalog Kassel 1977.
Wiese, Stephan von: *Creamcheese. Eine Kneipe als Forum der Kunst*, Düsseldorf 1987.

Bibliographie zu Ulrike Rosenbach

Adorf, Sigrid: *Experimentelle Grenzüberschreitungen. Relationen und Reflexionen in den Bildkünsten und der Literatur seit den 60er Jahren*, in: Frauenkunst und Wissenschaft (Deutschland), No. 26., Nov. 1998, S. 82 – 86.
Antje, Oliver: *Von der passiven Muse zur aktiven Künstlerin: der homo-erotische Blick von Frauen und seine lange Verdrängungsgeschichte*, in: Kunstforum International, No. 154, April – Mai 2001, S. 213 – 225.
Bäumer, Angelika: *Video Austria*, in: Neue Bildende Kunst (Deutschland), No. 5, Nov. 1994, S. 50 – 51.
Batz, Klaus: *Il sacro nel cuore*, in: Arte in Italy, Vol. 12, No. 61 (Juni – July 1999), S. 34 – 37.
Becker, Wolfgang: *Spuren des Heiligen in der Kunst heute, II. Ulrike Rosenbach*, Ausstellung in der Neuen Galerie Aachen Sammlung Ludwig (April – Mai 1986), Aachen 1986.
Beckmann, Angelika: *Women Artists at ZKM*, in: N.Paradoxa (U.K.), No. 2, 1998, S. 61 – 71.
Behme, Rudolf: *Video: Skulpturen/Installationen*, in: Kunst + Unterricht (Deutschland), No. 201, April 1996, S. 23 – 24.
Beyer, Lucie; Marta, Karen; Biggs, Lewis: *Art From Köln*, Ausstellung in der Tate Gallery Liverpool (20. May – 28. Aug. 1989), England 1989.
Boots, A.: *Waartegen richt zich de agressie van de feministische kunst?* [What Is The Target of Aggression in Feminist Art?] in: Museumjornaal (Niederlande), Vol. 24, No. 2 (April 1979), S. 66 – 69.
Claus, J.: *Documenta 6, Cassel: Art of The 1970s in Video and Utopian Design – The Crisis of The Organisers* [Kassel Dokumenta: L´arte degli anni 70 fra video e design utopico – la crisi degli organizzatori], in: D´Ars (Italy), No. 85, Vol. 18 (Dez. 1977), S. 4 – 17.

Daniels, Dieter: *Video Installationen*, in: Kunstforum International, No. 98, Jannuar – Februar 1989, S. 162 – 171.

Daniels, Dieter: *3. Marler Video-Kunst-Preis*, in: Kunstforum International (G.F.R.), No. 98, Jän. – Feb. 1998, S. 149 – 151.

Daniels, Dieter: *Dara Birnbaum: Video-Wand im öffentlichen Raum, Atlanta, USA*, in: Kunstforum International (G.F.R.), No. 98, Jän – Feb. 1989, S. 172 – 3.

Dubois P.: *L´ombre, le miroir, l´index: a l´origine de la peinture – la photo, la video*, in: Parachute (Canada), No. 26 (Spring), Canada 1982, S. 16 – 18.

Eiblmayr, Silvia: *The Reflective Edge: A Female Concept of Self-Representation*, in: Performance (U.K.), No. 55, Aug – Sept. 1988, S. 11 – 16.

Evers, Ulrike: *Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts: Malerei – Bildhauerei – Tapisserie*, Hamburg 1983.

Fleming, M.: *Identifikation in Difference: German Performance*, in: Vanguard (Canada), Vol. 10, Nov. 4, Mai, Canada 1981, S. 14 – 17.

Fricke, Christiane: *Video-Kunst-Geschichte im Rheinland*, in: Kunst und Kirche (Deutschland), No. 2, 1992, S. 105 – 110.

Frieling, Rudolf; Daniels, Dieter u.a. Editoren: *Medien Kunst Aktion; Die 60er Jahre in Deutschland*, Wien – New York 1997.

Goldberg, RoseLee: *Performance Live Art 1909 to the Present*, London 1979.

Glückert, Andrea: *Ulrike Rosenbach und ihre frühe Videokunst*, s. l. 1995.

Gruber, Bettina; Vedder, Maria: *Kunst und Video: Internationale Entwicklung und Künstler*, Köln 1983.

Haustein, Lydia: *Medienkulte und –konfigurationen: komplexe Spiele der Spiegelungen in der aktuellen Medienkunst*, in: Neue Bildende Kunst (Deutschland), No. 6, Dez. 1998 – Jän. 1999, S. 34 – 42.

Hanley, JoAnn;Wooster, Ann-Sargent (Hrsg.): *The First Generation: Women and Video, 1970 – 75*, New York 1993

Herzogenrath, Wulf (Editor): *Videokunst in Deutschland 1963 – 1982* [Video Art in Germany], Ausstellung im Kölnischen Kunstverein (6. Juni – 18. Juli 1982), Stuttgart 1982.

Herzogenrath, Wulf: *Künstler verwenden Fotografie – heute* [Artists use photography – today], Stuttgart 1982.

Herzogenrath, Wulf: *Video Art in Germany: From Reproduction to Medium of Conscious Creativity*, in: Studio International, Mai 1976, S. 191 – 220.

Herzogenrath, Wulf: *Video als künstlerisches Medium*, in: *Projekt ´74*, Ausstellungskatalog des Wallraf-Richartz-Museums in Kunsthalle und Kunstverein Köln, 1974.

Himmelstein, Hal: On the Samll Screen: New Approaches in Television and Video Criticism, New York 1981.

Hirner, Rene; Gluher, Gerhard: *Ulrike Rosenbach: Last Call for Engel*, Ausstellung im Kunstmuseum Heidenheim (15. Sept. – 27. Okt. 1996) und Kunstverein Heilbronn (11. Mai – 22. Juni 1997), Deutschland 1996.

Jankowski, A. T. (Interviewer): *Ulrike Rosenbach*, in: Du (Schweiz), No. 479, Vol. 41, Schweiz 1981, S. 42.

Kultermann, Udo: *Zehntausend Jahre habe ich geschlafen*, Du (Schweiz), No. 12, Dezember 1990, S. 49 – 55.

Lippard, Lucy R.: *From the Center. Feminist Essays on Women´s Art*, U.S.A. 1976.

Lippard, Lucy R.: *c 7500*, Ausstellung im California Institutes of Arts, Mai 1973.

Lippard, Lucy R; Gorsen, P; Backes, H.; Bercker, W.; Nabakowski, G.: *Ulrike Rosenbach: Photo, Video, Action*, Ausstellung in Aachen, Neue Galerie (4. Dez. 1976 – 16. Jän. 1977), S. 124ff.

Lupri, Claudia: *Ulrike Rosenbach: Video Performance, Installation 1972 – 1989*, Ontario: Art Gallery of York University (6. Sept. – 1. Okt. 1989) und Toronto: Art Gallery of Ontario (20. Sept. – 12. Nov. 1989), Canada 1989.

Macaire, A. (Interview): *A Liberating Transparency: Interview With Ulrike Rosenbach* [Une transparence liberatrice: Etretien avec Ulrike Rosenbach], in: Attitudes International (Frankreich), No. 30 – 32 (Jän. – Mai 1976), S. 48 – 50.

Nabakowski, Gislind; Sander, Helke; Gorsen, Peter: *Frauen in der Kunst*, Frankfurt/Main 1980.

Nabakowski, Gislind (Interviewer): *Interview mit Ulrike Rosenbach*, in: Heute Kunst (G.F.R.), No. 16 (Okt. – Dez. 1976, S. 3 – 5.

Pohlen, Annelie; Tolnay, Alexander; Unnutzer, Petra; Backhaus, Catrin; Camper, Dietmar (Editoren): *Rewind to Future*, Ausstellung im Bonner Kunstverein (1. Dez. 1999 – 13. Feb. 2000) und im Neuen Berliner Kunstverein (14. Jän. – 20. Feb. 2000), Deutschland 1999.

Pavel, Amelia: *Prolegomene la Documenta 9*, in: Arta (Rumänien), No. 5, 1992, S. 8 –11.

Pohlen, Annelie: *Künstlerinnen im Rheinland – ein Thema für sich?*, in: Kunst und Kirche (Deutschland), No. 2, 1992, S. 93 – 101.

Pohlen, Annelie; Brock, Bazon; Jochimsen, Margarethe: *Zeichen und Mythen: Orte der Entfaltung*, Köln 1982.

Rosenbach, Ulrike: *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst*, Köln 1982.

Rosenbach, Ulrike: *Schule für kreativen Feminismus*, Köln 1980.

Rosenbach, Ulrike: *Ulrike Rosenbach*, in: Flash Art (Italy), No. 44 – 45 (April 1974), S. 56 – 57.

Schneider, Ira; Beryl, Korot (Editoren): *Video Art: An Anthology*, New York u. London 1976.

Scott, Susan: *Allegorical Gardens of Desire in Modernity: A Gendered Perspective*, Pensylvania 1995.

Sichtermann, Siegfried H.: *Hermann Bote: Till Eulenspiegel*, Frankfurth/Main 1978.

Soeborg, T.: Video + Art = Video Art?, in: Kalejdoskop (Schweden), No. 3 – 4, S. 10 – 16, Schweden 1983.

Spötter, Walter; Schneckenburger, Manfred: *Documenta 6*, Volume 2: Fotografie, Film, Video; Ausstellungskatalog, Kassel 1977, S. 320 u. S. 353.

St.-Gelais, Thérèse: *Ulrike Rosenbach: un féminisme en évolution*, in: Parachute (Canada), No. 57, Jänner – März 1990, S. 28 –30.

Thomas, Karin: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945: 40 Jahre Nähe und Ferne*, Köln 1985.

Watson, Gray: *Performance Art´s Untapped Potential*, in: Art International (Frankreich), No. 7, Sommer 1989, S. 40 – 44.

Wedwer, Susanne: *Überprüfung gesicherter Denkweisen: Die Videoarbeiten Ulrike Rosenbachs*, in: Weltkunst (Deutschland), Vol. 66., No. 21, 1. Nov. 1996, S. 17 – 18.

Wetzel, Rosie: *Performance-Art von Frauen: Die Thematisierung weiblicher Identitätsbilder als Prozeß künstlerischer Produktion – untersucht an Beispielen von Lili Fischer, Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn*, Hildesheim 1989.

Wiese, Stephan von: *Ulrike Rosenbach* in: A Different Climate: Women Artists Use New Media, Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf (28. März – 11. Mai 1986), Düsseldorf 1986.

Wilding, Faith: *By Our Own Hands: The Women´s Artists Movement Southern California 1970 – 1976*, Santa Monica 1977.

Wunderlich, Werner: *Till Eulenspiegel*, München 1984.

Zwick, Renate: *Zu Problemen und Konsequenzen der Frauenkunst heute: Rebecca Horn, Friederike Pezold und Ulrike Rosenbach*, Dissertation: Schreibmaschinenversion im Feministischen Archiv in Köln erhältlich, s. l. 1979.

Abbildungsnachweis:

Abb 1: Walther, Ingo F.(Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Fricke, Christiane: *Teil III. Neue Medien*, Köln 2000, S. 590. © VG Bild-Kunst, Bonn.

Abb. 2: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst*, Köln 1982, S. 1. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 3: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 6. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 4: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 5. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 5: Spötter, Walter; Schneckenburger, Manfred (Hrsg): *Documenta 6, Volume 2: Fotografie, Film, Video*, Ausstellungskatalog Kassel 1977, S. 338. © VALIE EXPORT.

Abb. 5a: Kunsthistorisches Museum, Wien (Hrsg.): *Führer durch die Sammlungen*, 5. Auflage, Wien 1996, S. 296. © Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 6: Export, Valie: *Körpersplitter, Band I*, Wien 1980, S. 77. © VALIE EXPORT.

Abb. 7: Rosenbach, Ulrike: *Foto, Video, Aktion*, Katalog zur Ausstellung der Neuen Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen 1976, S. 72. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 8: Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin 2003, S. 146. © VG Bild-Kunst, Bonn 2002, Man Ray Trust, Paris.

Abb. 9: Hanley, JoAnn: *The First Generation. Women and Video 1970 -75*, New York 1993, S. 59. Video Distributed by Video Data Bank, Chicago, www.vdb.org.

Abb. 10: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 39. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 11: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 12. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 12: Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 1988, S. 142. © National Film Archive, London.

Abb. 13: Goldberg, RoseLee: *Performance Art*, London 1988, Titelseite. © Luigi Ontani.

Abb. 14: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 15.

Abb. 15: **ANISS** Projektgruppe, Forschungsergebnisse von Nierhaus, Irene: *Von der gewaltigen Reinheit der Bilder,* in: Lindner, Ines; Sigrid, Schade; Silke, Wenk; Werner, Gabriele (Hrsg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 402.

Abb. 16: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 97. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 17: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 98. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 18: Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin 2003, S. 213. © Joan Jonas.

Abb. 19: Spötter, Walter; Schneckenburger, Manfred (Hrsg): *Documenta 6, Volume 2: Fotografie, Film, Video*, Ausstellungskatalog Kassel 1977, S. 319.

Abb. 20: Spötter, Walter; Schneckenburger, Manfred (Hrsg): *Documenta 6, Volume 2: Fotografie, Film, Video*, Ausstellungskatalog Kassel 1977, S. 319.

Abb. 21: Goldberg, RoseLee: *Performance Art*, London 1988, S. 148. © Archivio Opera Piero Manzoni.

Abb. 22: Rosenbach, Ulrike: *Foto, Video, Aktion*, Katalog zur Ausstellung der Neuen Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen 1976, S. 76. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 23: Michalka, Matthias (Hrsg.): *X-Screen*, Katalog zur Ausstellung des Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Köln 2004, S. 154. © VBK Wien, Foto: Herman Heinrich.

Abb. 24: Michalka, Matthias (Hrsg.): *X-Screen*, Katalog zur Ausstellung des Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Köln 2004, S. 155. © Sammlung Generali Foundation, Wien

Abb. 25: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 112. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 26: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 125. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 27: Aston, Margaret (Hrsg.): *Panorama der Renaissance*, Berlin 1996, S. 249. © Museo Nacional del Prado.

Abb. 28: Kunsthistorisches Museum, Wien (Hrsg.): *Führer durch die Sammlungen*, 5. Auflage, Wien 1996, S. 243. © Kunsthistorisches Museum, Wien, www.khm.at.

Abb. 29: Aston, Margaret (Hrsg.): *Panorama der Renaissance*, Berlin 1996, S. 192. © The National Gallery, London.

Abb. 30: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 40. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 31: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 140. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 32: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 43. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 33: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 46. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 34: Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 135. Foto: Kaare P Johannesen.

Abb. 35: Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 135. Foto: Kaare P Johannesen.

Abb. 36: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 50. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 37: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 71. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 38: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 68. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 39: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 55. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 40: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 60. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 41: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 32. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 42: Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes*, Berlin 2003, S. 277. © Joan Jonas.

Abb. 43: Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 185. Foto: Camillo Fischer.

Abb. 44: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 84. © Ulrike Rosenbach.

Abb. 45: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst*, Köln 1982, S. 94. © Ulrike Rosenbach.