

Brief einer feministischen Kunstkritikerin

tim stüttgen a.k.a. timi mei monigatti

Berlin, 04.05.2012

Liebe Kollegin,

bitte entschuldigt, dass es so lange gedauert hat, bis ich mich wieder an Euch wende. Ich habe bei Ihren letzten Besuchen unsere Diskussionen zum weiblichen Körper in der Kunst sehr genossen. Nachdem Sie mich vielfach aufgefordert haben, Ihnen meine Gedanken zu diesem Thema noch einmal in geschriebener Form mitzuteilen, wende ich mich nun wieder an Sie.

Wie Sie wissen, reicht es schon, an berühmte Kunstklassiker der Moderne zu erinnern, um auf fundamentale Fragen in Sachen Geschlecht zu treffen. Als exemplarisch ließe sich so beispielsweise Marcel Duchamps »Das Große Glas« diskutieren, welches er zwischen 1915 und 1923 produziert hat. Dort sieht man eine an einen Automaten oder Roboter erinnernde Braut die Treppe hinuntersteigen. Unten wird sie von mehreren Junggesellen aufgeregt erwartet. Die Frage ist, was diese Konstellation bedeutet: Ist die besagte Aktion, die Treppe hinabzusteigen, womöglich ein Abschied von der Objektposition, die dieser Akt vormals eingenommen hatte? Oder markiert das Hinuntersteigen eine Art sozialen Abstieg, begründet darin, dass die Dame sich für pornographische Zeichnungen hergegeben hatte? Oder befinden wir uns in einer Art Möbiusschleife der Heteronormativität, und wird der Akt deshalb als Braut von mehreren aufgeregten Junggesellen erwartet, die dem Frauentausch frönen?

Ich weiß, Sie lieben postmoderne Blicktheorien, die es heute bis zum Anschlag und in vielfachen Variationen gibt. Als Feministin, die in

den siebziger Jahren aufgewachsen ist, halte ich es lieber mit Klassikerinnen feministischer visueller Theorien. So hatte Laura Mulvey in ihrem 1975 verfassten Essay »Visuelle Lust und narratives Kino« darauf hingewiesen, dass die primäre Lust am Schauen eine aktive männliche sei, die den passiven weiblichen Körper, der immerzu als Fetisch wahrgenommen werde, fixiere und zur ausgesetzten »Erträgerin« des männlichen Blicks mache: »To-be-looked-at-ness« hat sie dies (im englischen Original) genannt. So ist jeder Auftritt der Frauen des klassischen Hollywood-Kinos schon von vornherein patriarchal bestimmt, und der Austritt aus dieser symbolischen Ordnung scheinbar unmöglich. Der weibliche Körper ist so auch im Kino als Objekt installiert. Dass dies nicht bewusst passiert, sondern unbewusst, macht die Problematik der kinematographischen Schaulust nur noch größer. Ein weiblicher Blick ist jedenfalls aus dieser fatalistischen, aber nicht unwahren Perspektive kaum vorstellbar.

(In Klammern will ich Ihnen allerdings auch nicht vorenthalten, dass die Leinwand – und der männliche Blick auf sie – auch alternative Positionen, wie die von Gertrud Koch, inspirierte. So schrieb sie, dass der männliche Blick auf die Leinwand nicht mit einem gottgleichen Blick auf die Welt zu vergleichen wäre. Vielmehr erinnere er an die Perspektive, die ein Baby hat, wenn es im Kinderwagen liegt und staunend die Welt um sich herum beobachtet.)

Natürlich kann ich Ihnen nicht konkret erklären, ob diese Ausführungen für eine Auseinandersetzung mit dem Video von Elodie Pong, welches sich »Je suis une bombe« nennt, überhaupt relevant sind. Doch wenn wir unsere Aufmerksamkeit einen Moment auf das Dispositiv lenken, in dem eine Performerin (maskiert mit einem Pandabär-Kostüm) erscheint, bleiben wir an der Pole-Dance-Stange hängen, um die sie kurze, aber bekannte Bewegungen des Striptease und des Animationstanzes aufführt. Laut Roland Barthes sind diese alten Rituale dazu da, die Nacktheit selbst als natürliches Gewand der Frau wiederzugeben. Es ist dieses Gewand, dem die Performerin durch das Bärenkostüm entzogen wird – und doch

kann ich nicht anders, als über das Dispositiv weiter nachzudenken, dem sie bis zu einem gewissen Grade ausgeliefert ist.

In gewisser Weise liefern die verräumlichten Technologien des Striptease eine geschlechter-rigide Konzeption des Panoptikums. Erhöht auf einer Bühne und in die Mitte des Raumes verpflanzt, installiert die Stripshow den weiblichen Körper wie Mulveys Fetisch, der nun von den Männern durch falsche Dollarscheine für seine Bewegungen belohnt werden soll. Dies produziert nicht nur Leistungsdruck unter männlicher Überwachung, sondern auch Konkurrenz zu den anderen Tänzerinnen, die wie in einem Wettkampf um die Aufmerksamkeit des Publikums buhlen müssen. Ähnlichkeiten hat dieses pornographische Panoptikum mit der Freakshow. Gleichzeitig aber ist es jedoch nur eine weitere Intensivierung der Konstellationen des Aktes, wie sie die Kunst seit langem und später der Film blicktechnisch mitverbreitet haben. So unterscheiden sich Pornographie und bildende Kunst oft nur durch ihre klassenspezifischen Differenzen. Doch in Sachen Repräsentation von Frauen spielen sie die gleiche Geige – und mit ihr ein oft ebenso trauriges wie langweiliges Lied.

Wo also der weibliche Körper »zum Sprechen« gebracht wird, bleibt die Stimme still. Die Stripperin bespielt ein stummes Genre. Dass sie spricht, ist nicht vorgesehen. Nur diese Aufteilung des Sinnlichen kann erklären, wieso eine gewisse Striptease-Performance, die die Sexarbeiterin Annie Sprinkle in einem New Yorker Club in den achtziger Jahren aufführte, Verunsicherung und Aufsehen erregte. »Ich war zu füllig, um mit den jungen, durchtrainierten Körpern der anderen Stripperinnen mitzuhalten«, erzählte Annie mir einmal. »Da ich auch ihre dynamischen Bewegungen nicht nachahmen konnte, begann ich, Anekdoten und Witze zu erzählen, während ich mich auszog.« Für die Männer im Publikum bedeutete dies schon einen fast zu subversiven Akt. Sie waren gewohnt, unsichtbar zu bleiben und nicht adressiert zu werden. Selbstredend hatte das hierarchische Verhältnis zwischen Objekt auf der Bühne und Subjekt im Zuschauerraum intakt zu bleiben.

Anstatt nun aber eine eindeutige Umkehrung der Bedingungen zu versuchen und alle Nacktmodels der Welt zu Subjekten zu machen, möchte ich Ihr Augenmerk auf ein Detail der marxistischen Theorie lenken. »General intellect« nannte Marx nämlich das gemeinsam akkumulierte Wissen, welches sich die Arbeiter in der Fabrik während ihrer Arbeitszeit durch Kooperation und Kommunikation aneigneten. Dieses Wissen sollte die Basis für zukünftiges revolutionäres Handeln sein.

In Anlehnung daran möchte ich das akkumulierte Wissen von Körpern, die sich unter hegemonialen Blickregimen exponieren, »precarious intellect« nennen. Precarious, weil dieses Wissen in keiner Weise generell ist, sondern spezifisch, und dabei vergeschlechtlicht, sexualisiert. Precarious intellect auch, weil das Wissen, von dem wir hier sprechen, sich zwischen Körper und Geist anreichert. Trotzdem ist dieses Wissen selbstredend politisch – und vielleicht gerade deshalb, weil es in den meisten Wissensregimen kaum als kredibel angesehen wird.

Judith Butler sprach in ihrem Text zu »sexueller Autonomie« davon, dass alle Körper einen Status des Ausgesetztseins besäßen, der in zwei Richtungen pendele. Einerseits sind wir alle im öffentlichen Raum verletzbar, exponiert und damit »außer-uns-selbst«. Andererseits gibt es auch eine Form des Außer-sich-Seins, die auf Begehren beruht, auf offenen Relationen mit anderen Körpern, auf sexueller, korporealer Intensität, auf Ekstase. Ich würde gerne diese Ekstase aufgreifen und sie als positive Basis für den precarious intellect denken, die ich vormals beschrieben habe.

»Wir müssen alle Ecstasy nehmen«, schreibt José Esteban Muñoz immerhin in seinem Buch *Cruising Utopia*. Ich würde vorschlagen, dass wir uns vorstellen, Muñoz meinte die exponierte Ekstase des precarious intellect. Hier bilden das Interface von Ausgesetztsein und Begehren, die autoerotische Praxis des Striptease und die Intensivierung des agierenden Körpers eine neue Substanz, die wir zu einem neuen Gemeinsamen nutzen könnten. Ich würde mich freuen, wenn diese Substanz gar irgendwann in Form von Tabletten verabreicht würde, damit unser kollektiver