

heid, der Ausbeutung und des Kolonialismus auf und geht dabei mit einem präzisen Gespür für den Umschlagspunkt einer konkreten Verankerung im Besonderen in die Öffnung vielfältiger Assoziationen vor, wo das Entfernteste plötzlich in Kontakt zu treten vermag.

Kentridge arbeitet in eben diesem Zwischenreich vor der Manifestierung des Sinns. Er hat, lacanianisch gesagt, ein Gespür für die Materialität des Signifikanten. Sehr handfest und auch komisch wird dies etwa im Abschnitt über die »Migration der Bilder«, der davon handelt, wie sich eine Landschaftszeichnung in Textzeilen hinein verlängern lässt, das heißt, wie die Elemente einer Zeichnung, darunter auch solche, die ihre Form noch gar nicht gefunden haben, zu Glyphen werden – ganz konkret, indem man sie ausschneidet, stabilisiert und schließlich in Blei gießt, als gälte es, das alte Bleisatzverfahren wiederzubeleben. Aber, pardon, ich sehe gerade, Kentridge lässt sie nicht in Blei, sondern in Bronze gießen ... lesen Sie also besser selbst.

Kentridges Arbeiten sind gebaut, wie Freud es vom Traum sagt: als Rebus, aus heteroklitischen Elementen, mit Buchstaben in freier Landschaft. Auch diese Vorlesung kombiniert den mündlichen Vortrag mit (zum Teil bewegten) Bildern (weshalb neben verschiedenen Abbildungen im Buch auch der Link angegeben

wird, unter dem der Vortrag im Netz zu finden ist). Er ist trefflich übersetzt und schwungvoll eingeleitet.

Kennzeichnend für Kentridges Vorgehen ist ein Wissen um die Unmöglichkeit des geraden Wegs, und auch ein ausgeprägter Sinn für das, was fehlt, für die Negation. Seine Berührung mit der Psychoanalyse tritt hervor, wenn Kentridge davon spricht, dass es ihm »um die Darstellung der bedeutungsgenerierenden Tätigkeit [geht], in die wir hineingezwungen sind und an der wir teilnehmen« (S. 43). Denn in diesem Feld arbeitet auch die Psychoanalyse, die im Subjekt den Zugang zu dieser Tätigkeit öffnet, um sich den Resten zuzuwenden, die sich ihr konstitutiv entziehen.

Kentridge umkreist in seiner Freud-Rede den Zusammenhang von »Gewissheit und Gewalt« (S. 69). Er tut das, ohne es groß herauszustellen, aber an einer Stelle benennt er ihn explizit. Und spätestens hier wird deutlich, wie sehr Kunst und Analyse, sofern sie sich der Verteidigung der Mehrdeutigkeit und des Äquivoks verschrieben haben, eine Aufgabe zukommt, die direkt in den politischen Raum eingelassen ist. Denn die Tilgung der Ambiguität geht immer in Richtung Diktatur. —

Körper (noch) ohne Geschlecht?  
Zur Ausstellung *Flying High. Künstlerinnen der Art Brut*

Von Ulrike Kadi<sup>1</sup>

Von Ulrike Kadi!  
Zur Ausstellung *Flying High. Künstlerinnen der Art Brut*  
Geschlecht?  
Körper (noch) ohne

Jan van Eycks Gemälde aus dem Jahr 1434, das unter dem Titel *Die Arnolfini-Hochzeit* bekannt ist, ist ein oft kommentiertes Werk der Londoner National Gallery, und, obwohl es so bekannt ist, ist vieles daran unsicher: Es ist nicht sicher, ob es die Arnolfinis sind, ob es sich um eine Hochzeit oder eine Verlobung handelt oder ob die rechts im Bild stehende Frau vielleicht gar nicht Giovanna Arnolfini, sondern die ein Jahr vorher verstorbene erste Frau von Giovanni Arnolfini, nämlich Costanza Trenta, ist und der Schleier ihren Status als längst verheiratete Frau anzeigt. Vor allem aber weiß niemand, ob die Frau mit dem großen grünen Bauch tatsächlich schwanger ist.<sup>2</sup>

Die Ausstellung *Flying High. Künstlerinnen der Art Brut*<sup>3</sup> warb auf Plakaten und auf dem Buchdeckel des Katalogs mit einem Sujet<sup>4</sup>, das keine Diskussionen wie jene über den Bauch der Frau des Arnolfini zulässt. Auf dem Ausschnitt aus dem *Breviario Grimani* (1950) von Aloïse Corbaz ist eine blond gelockte Halbfigur im Porträt zu sehen. Sie hat keine erkennbaren Arme und an der Stelle des Oberkörpers findet sich ein trichterförmiges Gebilde, aus welchem zwei Brüste herausblinzeln. Anders als bei den Arnolfinis ist hier deutlich zu sehen, was drin ist im Körper.

Die Ausstellung wählte mit ihrem Untertitel eine am Geschlecht orientierte Zugangsweise. Denn zahlenmäßig sind

Frauen in der Art Brut unterrepräsentiert<sup>5</sup> und – zu wenig beachtet – zu »Außenseiterinnen der Außenseiter«<sup>6</sup> geworden. Gegen diese Tatsache wollte sich die Ausstellung auf jenem Höhenflug wenden, den sie in ihrem Titel trug. Die Perspektive auf das weibliche Geschlecht im Produktionsprozess der Werke verwirrte nicht nur für die Dauer der Ausstellung und in Zeiten eines weit verbreiteten Unbehagens an manchem Geschlecht und eines parallel dazu wachsenden Queer-Bewusstseins, in denen alte, psychoanalytisch ohnedies fragwürdige Dichotomien wie jene zwischen Gender und Sex blass geworden sind. Sie verwirrte auch angesichts von künstlerischen Produktionen wie jenem Bild von Corbaz, das in seiner Invertierung von Außen und Innen mehr an Fantasien über den mütterlichen Körper und seine Inhalte als an den Körper einer Frau erinnert.

Auf Misleidy Castillo Pedrosos zwischen 2015 und 2018 entstandenen Arbeiten im Vorraum herrschte auf der Ebene des Dargestellten Geschlechtergerechtigkeit: Männliche und weibliche, an die Folgen von heftigem Bodybuilding erinnernde Figuren sowie von diesen losgelöste Köpfe, Hände und Füße sind mit kleinen, eng aneinandergereihten, braunen *Scotch*bändern an die Wand geklebt. Auch der im ersten Schauraum aufgestellte riesige, aus Baumarkt-Materialien wie Kabelbindern, Metallplatten und

luftgefüllten Plastikschläuchen gefertigte *Nanotyranus* (2013) von Julia Krause-Harder ließ die Frage nach dem Geschlecht (der Künstlerin wie der Darstellung selbst) mehr außen vor. Es sei denn, die Verwendung von solch technizistisch anmutendem Material wird stereotyp der Männerseite zugeordnet. Dann wären allerdings umgekehrt Judith Scotts aus Wolle verschiedenster Farben zusammengewickelte Objekte, deren Inneres auf immer verborgen bleibt, als weiblich anzusehen gewesen. Denn die mit Fäden weben, spinnen, stricken, sticken, häkeln und wickeln, das waren nicht nur in unseren Breiten häufiger die Frauen.

Insassinnen von psychiatrischen Anstalten um die vorletzte Jahrhundertwende sind solchen Beschäftigungen – es bleibt offen, ob mit oder ohne große Lust – nachgegangen. Davon zeugten in der Ausstellung eine Reihe von Leihgaben der Sammlung Prinzhorn – wie etwa Marie Liebs auf Holzfußboden fotografierte, sternartig drapierte Wäschebandformen *Ohne Titel* (1894), Miss G.s wild *Besticktes Taschentuch* (1897) oder Hedwig Wilms (1913–1915) gehäkeltes Krug- und Gießkannenensemble auf einem (ebenfalls gehäkelten) Tablett. Diese Produktionen stoßen seit Langem auf unterschiedliche Lesarten, werden dabei auch mit Blick auf geschlechtsspezifische Bedeutungen interpretiert.<sup>7</sup> Marie Liebs Bodenarbeiten etwa könnten –

wie manche meinen: in einer »forciert feministische[n] Perspektive«<sup>8</sup> – als Herrschaftskritik gelten, ebenso gut aber auch als spiritistisch inspirierter Beeinflussungswunsch oder einfach nur als Zimmerdekoration.<sup>9</sup>

Sind gehäkelte Gießkännchen und Krüge weiblich? Können Dinge noch ein anderes als ein grammatisches Geschlecht haben? Das hundert Jahre später gestaltete *Hochzeitskleid* (2012) von Birgit Ziegert, eine mit dickem schwarzen Faden zusammengehaltene, teilweise bestickte Menge von elfenbeinfarbenem, durchscheinend gewebtem Baumwollstoff, melancholisch auf dem Torso einer Schaufensterpuppe drapiert, verwies lose auf eine weibliche Braut. Weiblich ist das Kleid selbst wohl kaum. Auch die brustartigen Erhebungen in Yumiko Kawais bestickten Stoffstücken *Ohne Titel* (2005–2010) verknüpfen sich in Gedanken mit einem weiblichen Körper: Sechs bzw. acht Brustfantasien ragen nebeneinander heraus aus einem schwarzen und einem weißen Tuch. Die in der Fantasie partialobjekthaft von einem Körper abgetrennten Stücke sind Teil des Tuchgewebes geworden.

Ida Buchmanns Gemälde *Liebes-Paar in der Kiste* (1988), auf welchem die eine Figur durch zwei Brustscheiben auf dem runden Rumpf gegenüber der zweiten mit einem Gesicht auf dem runden Rumpf unterschieden ist, rührt an die benachbarte Frage nach der

Auslöschung von Grenzen zwischen Menschenkörpern und Sachen: Der Übergang zwischen Figuren und Kiste erfolgt bruchlos. Auch auf Laila Bachtiars ornamental aufgelöster Zeichnung *Krokodil Laila auf* (2001) verschmilzt eine menschenförmige Gestalt mit einem Fantasiekrokodil und scheint so die Grenzen zwischen Dingwelt und menschlicher Welt hinter sich zu lassen – hierin erinnernd an Lacans radikale Vorstellung vom Realen des Knotens als Träger eines Körpers<sup>10</sup>, der sich nicht auf einen physischen Körper beschränken lässt. Wo findet sich dann überall Geschlecht? Oder ist die Frage nach dem körperlichen Geschlecht eine Spur, die nirgendwohin führt? Anatomie als Schicksal<sup>11</sup> – das überzeugt schon lange nicht mehr. Madame Favres Gesichter aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ihren feinlinig ausgeführten Haar- und Bartkonfigurationen lassen an Bartfrauen denken und erteilen einer einfachen Kopplung zwischen Geschlecht und körperlichem Phänotypus eine klare Absage. Was am Körper mit einem weiblichen Geschlecht verbunden werden könnte, wurde in der Ausstellung vielleicht dort am intensivsten spürbar, wo es wild oder ornamental umkreist wird wie in Sigrid Reingrubers Arbeiten, als gelte es vor allem, ein sexuelles Kraftzentrum zu markieren. Weibliche Körper blieben im Vergleich dazu blass. Ein expliziter

Kampf, wie ihn Künstlerinnen im vergangenen Jahrhundert jenseits der Art Brut um den Körper von Frauen geführt haben, wurde hier nicht fassbar.<sup>12</sup> Corbaz' Brust-Rumpf erinnert nur ganz entfernt an manches lebendige Objekt aus diesem Kampf, wie etwa an Birgit Jürgensens *Hausfrauen-Küchenschürze* (1975)<sup>13</sup> oder an Valie Exports *Tapp- und Tastkino* (1982)<sup>14</sup>.

In der Ausstellung *Flying High* wurden keine Brüste erstastet. Der Körper wurde mal zum Schema (wie in den Maschinenkörperarbeiten von Katharina oder in Karoline Rosskopfs Kopffüßler-Serien aus den 1960er Jahren), mal zu einem Teil eines Ornaments (wie in Magde Gills mimiklosen Gesichtern in einem mit dichtem Bleistiftmustern bedeckten Bildhintergrund), mal zu etwas vor allem Sonderbarem (wie in Marguerite Burna-Provins Gesicht mit zwölf Augen, die auf einer, aus der Stirn wachsenden stierhörnerartigen Erweiterung des Kopfes platziert sind). Als ginge die Frage nach dem Geschlecht verloren, je länger der Blick auf die Körper dauert und lauert. »[W]as sich für das Sprechwesen repräsentiert, ist nur der Reflex seines Organismus.«<sup>15</sup> *Flying high* präsentierte die Arbeiten von einsamen Organismen, die sich in zerstückelten Formen, aber auch in bruchlosen Übergängen spiegeln. Vereinzelt fanden sich Schrifteinsprengsel in den Kunstwerken, die an eine Suchbewe-

gung denken lassen. Die Schrift lässt sich ja als eine Spur zu einem Objekt verstehen.<sup>16</sup> Paare tauchten in den Werken kaum auf, als würden hier gar keine »Signifikanten kopulieren untereinander im Unbewußten«<sup>17</sup>. Auf Jacqueline Barthes' kolorierter Zeichnung *Femme couchée* liegen zwei Figuren in schlafsackartigen Kokons nebeneinander. Ob die Protagonistin wohl vom Fliegenkönnen<sup>18</sup> träumt, das der Ausstellungstitel so prominent ins Zentrum rückte?

Wenn es sie überhaupt gab, dann waren die Objekte in den Werken dieser Ausstellung kleine: Emma Martis *Entenbabuschka* aus der Sammlung Morgenthaler führte zurück zum Bauch auf dem Arnolfini-Bild, zu Mutterschaft und mehr noch zum Kindsein. Ida Buchmanns *4 Razen* (1990) in einer blau kolorierten Blase in einem grauen Rumpf machten auf tierisch bedrohliche Abhänge von derartigen Bauchfantasien aufmerksam. Vielleicht wäre es für die Ausstellung passender gewesen, die Bilder von mehr oder minder unsexuierten Menschen und Tieren als »Rettungsbilder«<sup>19</sup> zu betrachten, als sinthomatische Bildungen aus einem »Schattenkabinett«<sup>20</sup>, in dem es (noch) kein Geschlecht gibt. —

- 1) Dieser Text wurde im Rahmen des FWF-Projekts *Topographien des Körpers: phänomenologische, genealogische und psychoanalytische Forschungen* (P25997-G22) verfasst.
- 2) Sie wurde in der Literatur zu diesem Bild bisweilen als schwanger bezeichnet. Es war allerdings damals durchaus üblich, die Fruchtbarkeit von Frauen mittels der Rundungen von Gewändern und Stoffen zu unterstreichen, sodass unter KunsthistorikerInnen heute Einverständnis darüber besteht, dass die Darstellung keine schwangere Frau zeigt.
- 3) *Bank Austria Kunstforum* Wien, 15. Februar bis 23. Juni 2019
- 4) Siehe unter <https://www.kunstforumwien.at/de/ausstellungen/hauptausstellungen/271/flying-high-kuenstlerinnen-der-art-brut> (1.7.2019)
- 5) Lombardi, Sarah: »Weibliche Art Brut im Sinne von Jean Dubuffet«. In: Brugger, Ingrid/Hannah Riegler, Veronika Rudorfer: *Flying High. Künstlerinnen der Art Brut*. Heidelberg 2019; Kehrer, S. 224–227, hier S. 225
- 6) Brugger, Ingrid: »Einleitung«. In: Brugger, Ingrid/Hannah Riegler, Veronika Rudorfer: *Flying High. Künstlerinnen der Art Brut*. Heidelberg 2019; Kehrer, S. 5
- 7) Vgl. als Beispiel Röske, Thomas: »Vom Feminismus zur Queer Theory«. In: Brugger, Ingrid/Hannah Riegler, Veronika Rudorfer: *Flying High. Künstlerinnen der Art Brut*. Heidelberg 2019; Kehrer, S. 220–223
- 8) Ebd., S. 221
- 9) Ebd., S. 222
- 10) Lacan, Jacques (o. J.): *Das Seminar XXII von Jacques Lacan*. Texterstellung durch J. A. Miller. RSI. 1974–1975. Herausgegeben vom Lacan-Archiv Bregenz 2012, S. 67
- 11) Vgl. Freud, Sigmund: »Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens«. In: *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschung* 1912, 4. Jg., Heft 1, S. 40–50, hier S. 50
- 12) Als Beispiel kann etwa Renate Bertelmanns Performance *Die schwangere Braut im Rollstuhl* (1978) dienen. Siehe unter <http://www.bertlmann.com/index.php?id=11&lang=de&page=performances&year=1978> (1.7.2019)
- 13) Siehe unter <https://birgitjuergensen.com/werke/fotos/ph1578> (1.7.2019)
- 14) Siehe unter <https://www.mumok.at/de/tapp-und-tastkino> (1.7.2019)
- 15) Lacan, XXII, S. 4
- 16) »Das Subjekt wird von einem Objekt verursacht, das nur mit einer Schrift feststellbar ist« Lacan, XXII, S. 22
- 17) Lacan, XXII, S. 48
- 18) Freud geht davon aus, »daß der Wunsch, fliegen zu können, im Traume nichts anderes bedeutet als die Sehnsucht, geschlechtlicher Leistungen fähig zu sein« Freud, Sigmund (1910): »Eine Kindheits-erinnerung des Leonardo da Vinci.« *GW VIII*, S. 128–211, hier S. 198
- 19) Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und zur Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht*. Frankfurt am Main 2019; Suhrkamp, S. 227
- 20) Waldenfels, *Erfahrung*, S. 233