



## Prolog

Kunst der Achtziger Jahre. Kunst des Jahrzehnts nach den als „Aufbruch der Frauen“ titulierten 1970er Jahren. Es ist eine funktionale wie fiktive, zeitliche Eingrenzung durch ein Jahrzehnt. Ein Versuch, der Fülle an Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeiten einen Rahmen, einen Ort zu geben, von dem aus die vielfältigen, unendlich zahlreichen Kunstäußerungen von Frauen dieser zehn Jahre, mit kurzem Seitenblick in das Davor und Danach möglicherweise erfasst werden können. Als „Nicht-Dabei-Gewesene“ habe ich versucht, in zahlreichen Interviews mit verschiedensten Künstlerinnen – mein Dank für die vertrauensvollen Erzählungen gilt Karin Mack, Margot Pilz, Linda Christanell, Christine Ströher-Forster, Christa Biedermann, VALIE EXPORT sowie Silvia Eiblmayr – die Stimmungen und Themen der 1980er Jahre zumindest ansatzweise und atmosphärisch einzufangen. Der folgende Text ist angesichts der schon erwähnten Fülle von Ereignissen, künstlerischen Richtungen und auch feministisch-politischer Theorie-Entwicklungen als Versuch der Annäherung zu lesen.

## Davor

Es war diffuses Unbehagen, persönliche Betroffenheit und begründete politische Empörung über zahllose Diskriminierungen, die Frauen allen Alters und verschiedenster sozialer, kultureller wie politischer Herkunft in den 1970er Jahren, tief empfundene Notwendigkeit zur Veränderung spüren, ein idealistisches „Wir Frauen“ formulieren und kämpferisch auf Straße gehen ließ. Eben dieses „Wir Frauen“ (...) „...strukturierte eine neue Unrechtsordnung und schaffte damit auch ein neues Unrechtsbewusstsein. Dieses dokumentierte sich darin, den Gegner, das Geschlecht der Männer, zur Verantwortung zu ziehen und die Selbstbestimmung der Frau einzufordern. Die Entdeckung der Welt als Welt des Mannes war gleichbedeutend mit der Entdeckung des Opfers Frau.“<sup>2</sup>.

Frauen hatten einander von häuslicher Gewalt, sexuellen Übergriffen, rechtlichen Diskriminierungen, schlechterer Bezahlung, schwierigerer Bildungs- und Arbeitsbedingungen, Doppelt- und Dreifachbelastungen, auch Ausgrenzungen aufgrund ihrer Herkunft oder ihrer sexuellen Orientierung erzählt und festgestellt, dass ihr persönlich Erlebtes keine individuell-singuläre Erscheinung war, sondern System hatte. Ein männlich definiertes und auf Männer ausgerichtetes System, das von frühester Kindheit an, durch Erziehung und Zuschreibungen der Gesellschaft ihr Leben geprägt, bestimmt und auch eingeschränkt hatte. Die Erkenntnis, nicht vereinzelt oder gar selbst verschuldetes Opfer zu sein, hatte die Frauen in einer historisch wohl bisher einzigartigen Solidarität über alle Unterschiede hinweg zusammenfinden und politisch handeln lassen. Das Jahrzehnt der 80er Jahre,

---

<sup>2</sup> Liebe, Macht und Abenteuer. Zur Geschichte der neuen Frauenbewegung in Wien, Käthe Kratz, Lisbeth N. Trallori (Hg.innen), Promedia Verlag, Wien, 2013, S. 298

nützen die meisten Frauen zur radikalen Erweiterung ihres Handlungspotentials. Sie entlarven theoretisch, praktisch, politisch und künstlerisch die offenen wie „subtilen Machtausdünstungen“<sup>3</sup> des an Männern orientierten Systems und machen sich auf, konkrete Gesetzesänderungen durchzusetzen, Räume zu erobern und althergebrachte Bilder von Frauen und Weiblichkeit zu dekonstruieren.

Nichts Geringeres als Utopie steht bei diesen Bestrebungen im Raum. Die Utopie des Wandels der menschlichen Beziehungen, des politischen Denkens, der künstlerischen Ausdrucksformen. Eine Utopie neuer Welt(en), Innen- wie Außenwelten. Utopie verstanden als Entwurf einer Gesellschaftsordnung, die nicht an herkömmliche Vorstellungen und Orte gebunden ist. Ein utopisches Geschlechterverhältnis, das (noch) keinen Ort hat<sup>4</sup>. Und eine Utopie, die paradox genug, eben diese Orte fordert, reale wie fiktive. Ebendieser soziale Utopismus wird im feministischen Denken und Handeln der Frauen der achtziger Jahre weiter entwickelt. Feminismus zeigt sich nicht nur als politische Haltung, sondern vor allem als Analyseinstrument für Herrschaftsverhältnisse, als theoretisch-utopisches Denkmodell, als Möglichkeit, althergebrachte Sichtweisen und Blickregime zu dekonstruieren. Damit sind die, sich unterschiedlich entwickelnden, Feminismen in höchstem Maße anschlussfähig an die gleichzeitig stattfindende Absage der Avantgarde-Kunst an herkömmliche ästhetische Vorstellungen und künstlerische Praxen. Von feministischen Erkenntnissen beeinflusste Künstlerinnen fordern „die Aufhebung herkömmlicher Trennungen, etwa zwischen Kunst und Leben oder zwischen reiner Kunst und Gebrauchskunst“<sup>5</sup>, „die Verabschiedung des Gedankens, Kunst sei Ausdruck

---

<sup>3</sup> Katalog zur Ausstellung Florentina Pakosta, Arbeiten 1973–1990, Kulturabteilung des Landes Niederösterreich, 1990, S.7

<sup>4</sup> griechisch ou (nicht) und τόπος (Ort, Stelle, Land): Nicht-Ort, Nichtland, Nirgendwo

<sup>5</sup> Herta Nagl-Docekal, Feministische Philosophie, Fischer Verlag, 1999//2001: 114

absoluter Wahrheit“<sup>6</sup>, sie dekonstruieren mit den Mitteln der Kunst althergebrachte Sichtweisen, erweitern damit auch die Möglichkeiten der Wirklichkeitskonstruktionen von Kunst und betonen die gesellschaftliche, politische wie historische Situiertheit von Kunstschaffenden. Aus diesem Bewusstsein heraus resultiert die für weibliches Kunstschaffen zentrale Frage nach möglichen, neuen Selbstbildern, nach zeitgemäßen Bildern, die dem „imaginären Weiblichen“ entgegen gehalten werden können und nach einer möglicherweise eigenen weiblichen und/oder feministischen Ästhetik.

### Forschendes Finden

Die Utopie des alles überspannenden „Wir Frauen“, noch handlungsleitend in den 1970er Jahren, erweist zunächst schon zu Beginn der 1980er Jahre als Durchgangsmoment und weicht der Erkenntnis von weiblicher Vielfalt und Vielstimmigkeit. Diese Vielstimmigkeit zeigt sich in den Erklärungsmodellen als eine Reihe von Widersprüchen der unterschiedlichen Sichtweisen und führt zu intensiven Debatten innerhalb der sich schnell vervielfältigenden Frauen- und Kunstszene, die in ständigem Austausch und immer öfter auch in gegensätzlichem Kontakt stehen. Die im Raum stehende Frage nach einem möglichen selbstbestimmten Weiblichen und dessen Erweiterung oder auch dessen Verabschiedung findet verschiedene Antworten. Das allgegenwärtige „imaginäre Weibliche“ erfährt im Verlauf der Debatten zunächst Aufwertung und als Durchgangsmoment der Erkenntnis auch Überbewertung.

Viele Frauen finden in diesen Jahren in der Überhöhung des Frau-seins Stärkung und Bestätigung: „Das haben wir gebraucht. Sie war so abgewertet, die Frau, (...) das war dringend notwendig.“<sup>7</sup>. Bei einigen Frauen sind diese

---

<sup>6</sup> ebd.

<sup>7</sup> Interview Margot Pilz, Wien, 03.12.2014

Vorstellungen von Matriarchatstheorien<sup>8</sup> gestützt, die egalitäre Gesellschaften, eine natürliche Überlegenheit und Friedfertigkeit der Frau behaupten, um der allgemeinen Abwertung ein utopisches Modell entgegen halten zu können. Die essentialistische Annahme einer derart definierten weiblichen Wesensart wird jedoch schon bald von anderen Feministinnen als kontraproduktive Festschreibung auf das „Ewig Weibliche“ kritisiert.<sup>9</sup> Als weitere Erklärungsmodelle werden die psychoanalytischen Theorien Sigmund Freuds und in dessen Weiterentwicklung Jacques Lacans Vorstellungen eines prägenden „Spiegelstadiums“, der zentralen Bedeutung von Sprache als (männlich dominierter) symbolischer Ordnung und der Psyche als „Dreiheit“ bestehend aus Imaginärem, Symbolischen und Realem fruchtbar gemacht. Vor allem Schriftstellerinnen, aber auch Künstlerinnen, die gängige Bildtheorien für ihre Arbeiten mit den neuen Medien Video und Film hinterfragen, rezipieren Lacans Schriften. Sie entwickeln seine Analysen weiter und übertragen sie in das Feld der Kunst, um konkretes Handlungspotential für Frauen und Künstlerinnen daraus abzuleiten.

## Theorie

Exemplarisch für die intensive Auseinandersetzung mit theoretischen Denkmodellen sei in diesem Zusammenhang Hélène Cixous angeführt, die gemeinsam mit Luce Irigaray und Julia Kristeva ebendieses Weiterdenken und Fruchtbar-Machen der psychoanalytischen Ansätze für Künstlerinnen versucht<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> „Die Göttin und ihr Heros“ (1980), u.a. formuliert von Heide Göttner-Abendroth in ihren Werken<sup>8</sup> „Die tanzende Göttin“ (1982) und „Das Matriarchat“ (1988)

<sup>9</sup> Siehe hierzu auch: Eva Maria Mertens, Der Mythos vom friedlichen Matriarchat, In: Antje Hilbig, Claudia Kajatin, Ingrid Miethe (Hg.innen), Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis, Verlag Königshausen, Würzburg, 2003, 33ff

<sup>10</sup> Als prägendes Hauptwerk wird von Luce Irigaray der Titel „Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts“, Edition Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1984 (Im Original: 1974 bei Les Editions de Minuit, Paris) rezipiert. Julia Kristeva

Frauen seien, so die Interpretation der Schriftstellerin in einer am „Gesetz des Vaters“ orientierten, symbolischen Ordnung zu Subordination und Verstummen verdammt. Ein Unterdrückungssystem, dessen Aufhebung u.a. in Rückbesinnung auf das Imaginäre und der Entwicklung einer „Écriture féminine“ möglich werden könnte. Ein weibliches Schreiben, das „Nie Gehörtes“ vermittelt, ist damit gemeint. Cixous verweist zwar zunächst auf die Unmöglichkeit, außerhalb des Systems eine eigene und dennoch für alle verständliche Sprache zu finden, vertritt jedoch zugleich die utopisch anmutende Vision einer möglichen eigenen Ausdrucksweise und Ästhetik von Frauen. Cixous schlägt Schreiben als Ausdrucksform vor, da „... die Schrift ja genau *die Möglichkeit selbst der Veränderung ist*, der Raum von dem ausgehend ein subversives Denken sich aufschwingen kann, (...als) Vorbotin einer Umgestaltung der sozialen und kulturellen Strukturierungen.“<sup>11</sup> Dieses Schreiben und damit auch öffentlich Sprechen, versteht Hélène Cixous als „Wagnis“, „Transgression“ und „doppelte Qual, denn selbst wenn sie (die Frau) die Transgression wagt, fällt ihr Wort beinahe immer ins taube, männliche Ohr, das in der Sprache nur hört, was männlich spricht.“<sup>12</sup> Analog hierzu stellen Künstlerinnen die Frage, wie Bildproduktion und damit im übertragenen Sinn bildhafte Erzählungen gestaltet sein können, ohne jenes „auf den Mann zentrierte Sehen“<sup>13</sup> zu reproduzieren und statt dessen mit „einer neuen Art des Sehens, anderen Objekte und Subjekten des Blicks“<sup>14</sup> erkannt werden kann. Trotz des potentiell möglichen Scheiterns fordert Cixous auf, keine „Angst vor dem Anderswo, noch vor Demselben, noch

---

wird in diesen Jahren v.a. mit dem Werk „Die Revolution der poetischen Sprache“, Frankfurt/Main, 1978 rezipiert.

<sup>11</sup> ebd. S.43, Hervorhebungen im Original

<sup>12</sup> ebd. S.45

<sup>13</sup> Nach Teresa de Lauretis, 1985, zit. In: Rotraud Biem, Susanne Blum, Ursula Holtgreve, Ursula Simeth, Augenblick, Zum Stand der Filmtheorie, Marburger Hefte Nr. 7, 1989, S.26

<sup>14</sup> ebd.

vor dem Anderen“<sup>15</sup> zu haben, „sich nicht ein Randgebiet oder den Harem als Hoheitsgebiet andrehen (zu) lassen“<sup>16</sup> und sich ihres Körpers, ihres Begehrens und ihres Unbewussten gleichermaßen lustvoll zu bedienen.

Mit dieser Aufforderung Hélène Cixous' lassen sich die Arbeiten und Aktionismen der Künstlerinnen der achtziger Jahre lesen: Sie bedienen sich ihres Körpers, setzen ihr künstlerisches wie persönliches Begehren mit den von ihnen erforschten Mitteln in mannigfaltigen Kunstformen und Kunstäußerungen um und lassen die rezipierten Theorien in ihr Unbewusstes absinken, von wo aus sie wirksam werden können. Zudem erobern sie Orte, die über Jahrhunderte für Künstlerinnen Nicht-Orte, utopische Räume im wörtlichen Sinne, waren.

### Strategien

In Auseinandersetzung mit diesen feministischen Diskursen entsteht vielseitiges, vielschichtiges Kunstschaffen von Frauen an ebendiesen zu erobernden Orten mit nahezu ebenso vielen künstlerischen wie politischen Strategien. So kritisieren vor allem die Künstlerinnen der 1977 gegründeten Internationalen Aktionsgemeinschaft (IntAkt) die „Annahme einer universellen Gültigkeit ästhetischer Urteile“<sup>17</sup> und wenden sich radikal gegen die Gestaltung von Ausstellungen durch meist (männlich besetzte) Jurys. Sie protestieren gegen Präsentationsformen, die in einem machtvollen „Ausgrenzungsprozess“ nur bestimmte Kunst durch entsprechende sprachliche wie örtliche Inszenierungen in den etablierten Ausstellungshäusern nobilitiert und jede andere Gestaltungsform des erweiterten Kunstbegriffes (z.B. Gebrauchskunst) als dilettantisch diffamiert.

---

<sup>15</sup> ebd. S.56

<sup>16</sup> ebd.

<sup>17</sup> Herta Nagl-Docekal, *Feministische Philosophie*, Fischer Verlag, 1999//2001: 114

Die IntAkt – Künstlerinnen betonen künstlerisches Schaffen in seinem Potential der Selbst-Erkenntnis, als Zugangsform zu eigenen wie unbewussten Innenwelten, und als politisch-plakatives Medium. Nicht zuletzt wird künstlerischer Aktionismus auch als ein Element feministischer Durchsetzungsstrategien betrachtet. Radikale Anerkennung, Aufwertung und umfassend solidarischer Einschluss wird als Antwort auf den realen Ausschluss der Künstlerinnen formuliert, auch auf die Gefahr hin, tatsächlich Qualität zu riskieren und Stereotype zu verfestigen. Deklariertes Ziel ist es, Frauen und Künstlerinnen maximal durch die Gemeinschaft des Kollektivs zu stärken, sie zu ermächtigen und zu ermutigen, das Feld der Kunst für sich zu besetzen und sich ebendort selbstbewusst durchzusetzen. Ein Ansatz, der für zahlreiche Künstlerinnen, aber auch für viele Frauen, die nur kurzfristig Kunst als Ausdrucksmittel in diesen Jahren für sich entdecken, prägend und fördernd ist.

Die Studentinnen der Hochschule für angewandte Kunst in Wien folgen ebenfalls dieser Strategie. Sie organisieren zwischen 1983 und 1988 gemeinsame Ausstellungen, so genannte „Feminalen“: „Keine Fachautorität, keine Jury sollte unsere Ideen in eine bestimmte Richtung drängen...Nicht Leistungsschau, sondern den Zusammenhang weiblichen Arbeitens erkennen, war uns Ziel“, beschreibt Gisela Scheublmayr die Absicht dieser Präsentationen.

Auch anderen Künstlerinnen geht es um diese (Selbst-) Stärkung und Raumeroberungen, jedoch unter anderen Vorzeichen oder mit anderen Strategien. In ihrem Konzept für die Ausstellung „Kunst mit Eigen-Sinn“ im Museum des 20.Jahrhunderts vertreten beispielsweise die Kuratorinnen VALIE EXPORT, Silvia Eiblmayr, Catrin Pichler und Eva Weisz die Abkehr von einer „bloß sexualisierten Auffassung (= Frauen-Kunst)“ und fordern „eine höhere Abstraktionsebene“, die „kritische Reflexion der politischen und sozialen Realität in

einem künstlerischen Kontext“ ermöglicht. Sie streben die „Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Realität, mit der Dekodierung konventioneller Erfahrungsweisen und deren Zeichensprache“ an, aber auch die „Darstellung und Inszenierung einer subjektiven Wirklichkeit aus den Bereichen der Imagination, der Phantasie und des Wunsches“. Lässt sich vor allem in Letzterem noch Übereinkunft mit den Vertreterinnen der IntAkt herstellen, scheiden sich die feministisch-künstlerischen Geister, bald an dem offen ausgesprochenen Qualitätsanspruch der Kuratorinnen von „Kunst mit Eigen-Sinn“. Der gemeinsamen Nenner beider Konzepte geht zunächst in der mitunter polemisch geführten Debatte unter: Beide wollen Kunst von Frauen an prominenter Stelle sichtbar und rezipierbar werden lassen.

Es gelingt schließlich den Kuratorinnen der „Kunst mit Eigen-Sinn“- Ausstellung, ihr Konzept im Museum des 20. Jahrhunderts gegen zahlreiche Widerstände (u.a. auch jene des Museumsdirektors Dieter Ronte) und wider der Kritik aus den eigenen feministisch – künstlerischen Reihen, umzusetzen. Kurz zuvor realisieren die IntAkt – Künstlerinnen ihre Utopie einer flächendeckenden, vielstimmigen Präsentation von „Frauen-Kunst“ in ganz Österreich. 1980 hatten IntAkt – Künstlerinnen von ihrer Reise nach Kopenhagen zum „International Festival for Women in Arts“ die Idee eines alle Kunstformen repräsentierendes, an verschiedenen Orten stattfindenden Festivals mitgebracht. Ein österreichisches Frauenkunstfestival sollte sich mit spartenübergreifenden Veranstaltungen nicht nur auf die Stadt (wie in Dänemark) beschränken, sondern, so die Utopie, in ganz Österreich, Orte für österreichische und internationale Künstlerinnen öffnen. Es gelingt tatsächlich diese Idee 1984 mit dem mehrmonatigen Festivals „Brennpunkt – Kunst von Frauen“ umzusetzen. In ganz Österreich werden neben Galerien und Museen auch Banken, Universitäten, Kunst- und

Kulturvereine, Volkshochschulen, Frauencafés, das Internationale Opernarchiv oder die Glasgalerie Lobmeyr für Kunstpräsentationen und Performances geöffnet. Über fünf Monate wird erstmals Kunst von Frauen in all ihren Facetten, mit all ihren künstlerischen Zugangsweisen und in all ihren künstlerischen Entwicklungsstadien präsentiert, diskursiv begleitet von Symposien und Diskussionsveranstaltungen. Hélène Cixous<sup>18</sup> trägt hier ebenso vor wie Marie Luise Janssen-Jurreit<sup>19</sup> aus Deutschland oder Kurt Lüthi<sup>20</sup> als einer der wenigen Männer, die sich in diesen Jahren ernsthaft mit feministischer Theorie beschäftigen. Die Bandbreite der Positionen und Zugänge, auch der Medien und Theorien ist möglichst weit konzipiert. Mehr als 200 Namen finden sich im Künstlerinnen-Verzeichnis des Programms, darunter zahlreiche heute international bekannte und renommierte Künstlerinnen. Im März 1985 wird schließlich mit einiger zeitlicher Verspätung (durch einen Museumsbrand) die, ursprünglich als Teil des Festivals „Brennpunkt“ geplante, Ausstellung „Kunst mit Eigen-Sinn“ im Museum des 20. Jahrhunderts eröffnet. International besetzt, sparten- und medienübergreifend, polyphon zeigen sich die Präsentationsformen, die qualitätsvolle und interessante Kunstpositionen von Frauen nachhaltig in den Kunstdiskurs einschreiben. Damit ist beiden Gruppen mit ihren unterschiedlichen Ansprüchen und ihren jeweils unterschiedlichen Präsentationskonzepten die Umsetzung der Utopie einer Besetzung männlich dominierter

---

<sup>18</sup> Hélène Cixous, Man muss die Kultur beim Wort nehmen, im Zuge des IntAkt – Symposiums „Weibliche Kreativität in der Praxis. Eine Zwischenbilanz. Eröffnung und Empfang von Staatssekretärin Johanna Dohnal 20. September 1984

<sup>19</sup> Marie Louise Janssen-Jurreit, Journalistin, Schriftstellerin. der Titel „Sexismus: über die Abtreibung der Frauenfrage“ gilt als eines der Standardwerke der deutschsprachigen Frauenbewegung. Hanser Verlag, München 1976

<sup>20</sup> Kurt Lüthi (1923–2010), Schweizer reformierter Theologe und Professor an der Universität Wien, rezipiert in seinen Arbeiten feministische Standpunkte ebenso wie Freuds Psychoanalyse: u.a. Gottes neue Eva. Wandlungen des Weiblichen. Stuttgart 1978. Feminismus und Romantik. Sprache, Gesellschaft, Symbole, Religion. Wien – Köln – Graz 1985. (hrsg. mit Koloman N. Micskey)

Orte und der Öffnung völlig neuer Räume gelungen. Nie zuvor (und auch nie danach) war Kunst von Frauen in Österreich so flächendeckend, so umfassend sichtbar. Und: Trotz zahlreicher Kontroversen haben weder Künstlerinnen, noch feministisch orientierte Kunsthistorikerinnen, noch Aktivistinnen ihr innovatives, eigensinniges, subversives, politisches Potential verloren – im Gegenteil.

### Wirklichkeitskonstruktionen

Ist es nun den Künstlerinnen dieser beiden ebenfalls exemplarisch hervorgehobenen Ausstellungen der achtziger Jahre<sup>21</sup> gelungen, die „neue Art des Sehens, mit anderen Objekte und Subjekten des Blicks“<sup>22</sup> zu etablieren?

Die Antwort lässt sich vorweg nehmen: Ja und in beeindruckender inhaltlicher wie formaler Vielfalt.

Die Arbeiten der Künstlerinnen der achtziger Jahre zeichnen sich durch die Verwendung neuer Medien und die Kombination verschiedener Materialien aus. Vor allem die neuen Medien kommen dem Bedürfnis eine neue, eigene Sprache, die nicht von männlich geprägter Geschichte, Interpretationen und Blickregimen geprägt ist, entgegen. VALIE EXPORT verwendet neue Medien als künstlerische *und* philosophische, wissenschaftliche, gesellschaftspolitische Werkzeuge. Sie versteht ihre künstlerische Arbeit als „polyphonen, expansiven Prozess, der gegen-, miteinander

---

<sup>21</sup> An weniger bekannten Ausstellungen und Festivals seien noch erwähnt: 1983 Leopoldine Grossbard in ihrem Galerie Café in der Wiener Lerchenfelderstraße „Frauenbilder von Männern“ mit Werken von Georg Eisler, Adolf Frohner und Herbert Traub. Peter Gorsen kuratiert in unmittelbarem Anschluss daran die Ausstellung „Frauen sehen Männer“ mit Arbeiten von Elisabeth Ernst, Erna Frank, Florentina Pakosta und Margarete Jelenak, ausführlich von ihm selbst kommentiert In: Peter Gorsen, Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Rohwolt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1987, S. 180ff. 1983 findet das Festival „Die andere Avantgarde“ initiiert von Claudia Preschl, zusammen mit Andrea Stadlmay und Sabrina Unger, im Brucknerhaus, Linz vom 16.09. bis 07.10.1983 statt.

<sup>22</sup> ebd.

geschichtete, materielle und immaterielle, skulpturelle<sup>23</sup> Ausdrucksformen hervorbringt und „den Wahrnehmungsraum mit dem Realraum“ verbindet. VALIE EXPORT präsentiert in diesem Sinne 1983 ihren Avantgarde – Film „Syntagma“ und 1985 ihren Spielfilm „Praxis der Liebe“. Bedeutungsebenen werden übereinander gelegt, imaginäre, symbolische und reale Wirklichkeitsmomente werden miteinander verknüpft, um bisher ungesehene Ebenen des Geschlechterverhältnisses oder der alltäglich wahrgenommenen Wirklichkeiten mit ihren (Nicht-) Kommunikationen zu eröffnen. Parallel dazu beschäftigt sich VALIE EXPORT kritisch mit dem Medium selbst: In für den Österreichischen Rundfunk produzierten Dokumentationen unter dem Titel „Das bewaffnete Auge“ thematisiert sie die einseitige Macht des sehenden Subjekts hinter Foto-, Video- oder Filmkamera. Die (Un-) Möglichkeit des Sprechens wird zu einem weiteren zentralen Thema dieser Jahre in der ebenfalls dokumentarischen Arbeit unter dem Titel „Das unsagbare Sagen“.

Auch die Experimentalfilmerin Linda Christanell greift die Möglichkeiten der neuen Medien auf. Autodidakt beschäftigt sie sich intensiv mit den neuen Techniken und setzt sie mit ihrem eigenen Körper ebenso in Beziehung wie mit fetischisierten Objekten. Sie überschreitet die Grenzen zwischen Kunst und Gebrauchskunst und scheut sich nicht, traditionell als weiblich konnotierte Techniken mit neuen Medien und Performancekunst zu kombinieren. „Objekte zum Gebrauch“ werden in kunstfertiger Handarbeit von ihr selbst hergestellt, um sie schließlich in künstlerischer Bedeutungsverschiebung mit „feministischen Frechheiten“<sup>24</sup> für eine Performance zu versehen und so z.B. Vorstellungen der menschlichen Seele als Kugelgestalt des Philosophen

---

<sup>23</sup> VALIE EXPORT, In: Avantgarde – Die Lust des Geistes, Anita Prammer im Gespräch mit Valie Export, In: Avantgardefilm Österreich 1950 bis heute, Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer, Wespennest, Wien 1995

<sup>24</sup> Interview mit Linda Christanell, 16.12.2014

Platon zu einem Symbol weiblicher Identität werden zu lassen. Linda Christanell setzt sich damit lust- und humorvoll an die Stelle der „großen Männer“, um ganz im Sinne Hélène Cixous' auf die Zumutungen einer männlich geprägten Welt mit dem lustvollen „Lachen der Medusa“ zu antworten. Auch für ihren Film „Anna“, der im Zuge seiner Präsentation 1983 in Solothurn lautstarken, männlichen Protest hervorrufen wird, setzt sie verschiedene Objekte, Bild- und Ausdrucksformen miteinander in Beziehung: Frauenbilder aus der Vergangenheit, Häkelspitzen ihrer Großmutter, Schmuck, Nadeln, Glitzersterne werden mit Fotografien von Anna Rheinsberg, der Hauptprotagonistin des Werkes, kombiniert, um ohne herkömmliche filmische Inszenierungselemente von weiblichen Wirklichkeiten zu erzählen. Linda Christanell rückt statt des nackten Frauenkörpers „libidinös besetzte Objekte von Frauen“ ins Zentrum und provoziert damit die Sehgewohnheiten des männlichen Publikums bei gleichzeitiger Stärkung der Frauen. Sie selbst wird zur lustvollen Sammlerin derartiger Objekte und erforscht deren Wirkung u.a. gemeinsam mit Margot Pilz und Karin Mack in dem kollektiven Projekt mit dem Titel „Wir über uns“. Die Wirkung Weiblichkeit herstellender Attribute wie Schmuck, Mode und Schminke wird gemeinsam hinterfragt, um sie in immer neuen Bedeutungszusammenhängen de-konstruierend und zugleich mit deren Wirkung auf das eigene Selbst, den eigenen Körper in profunder Selbsterforschung zu analysieren und in Fotoarbeiten festzuhalten.

Auch Mara Mattuschka setzt die „weibliche Kulturtechnik“ Schminken und ihren Körper künstlerisch ein. Als Schülerin Maria Lassnigs, die sich nahezu obsessiv in ihren „Body Awareness Paintings“ malend mit ihrem Körper beschäftigt, lässt auch Mara Mattuschka ihren Körper zu ihrem „besten

Instrument, das ich kenne“<sup>25</sup> werden: „Er ist für mich Pinsel, Bleistift und Gedanke“<sup>26</sup>. Für ihre Filmarbeiten „bedient sich vor allem des Realtricks, einer Technik, die von der Dekomposition der Bewegung zu einer räumlichen, zeitlichen und figurativen Neugestaltung führt“.<sup>27</sup> Mara Mattuschka beschäftigt sich ebenfalls mit Formen des Begehrens, Zuschreibungen des Weiblichen und auch sie persifliert sich mit dem eigenen Körper. Sie schlüpft zu diesem Zweck in die Rolle eines zweiten „Ichs“, in verschiedene Frauenfiguren als Mimi Mimus, Madame Ping Pong oder als die alte Frau Mahatma Gobi und spielt in wechselnden Situationen, mit Verzerrungen und grotesken Überzeichnungen. Sie thematisiert in ihren exakt komponierten räumlichen und akustischen Inszenierungen auch das Fragmentarische (weiblicher) Identitäten im doppelten Wortsinn – zerbrechlich und stückhaft zusammengesetzt, im Sinne der Dekonstruktion der Illusion eines möglichen dauerhaften Ident-Seins und zugleich im konstruktivistischem, zusammensetzenden und wieder auflösenden humorvollen Schau-Spiel. Mara Mattuschka ist sich gemeinsam mit ihren Kolleginnen des Experimental- und Avantgardefilms in ihrer intensiven Auseinandersetzung mit Schaulust, dem Potential ihrer filmischen Arbeit, Innenwelten assoziativ sichtbar machen zu können, gleichzeitig auch der Tatsache bewusst, dass „Jeder immer seinen eigenen Film sieht“, dass Filme demnach nicht nur Spiegel, sondern auch Projektionsflächen sein können und sind.

Die Künstlerinnen der Achtziger Jahre ironisieren nicht nur sich selbst und ihre zugeschriebene Geschlechterrolle, einige

---

<sup>25</sup> Mara Mattuschka, Zit.in: Peter Tscherkassky, Mimi Minus oder die angewandte Chaosforschung. Mara Mattuschka und ihre Filme. In: Peter Illetschko (Hg.) Gegenschuß. 16 Regisseure aus Ö. Wien 1995, S.101

<sup>26</sup> ebd.

<sup>27</sup> Christa Blümlinger – Die Gesichter der Mara Mattuschka, In: Avantgardefilm Österreich 1950 bis heute, Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer, Wespennest, Wien 1995

setzen auch das phallus-zentrierte männliche System mit Witz in Szene. Allen voran ist hier Renate Bertlmann zu erwähnen, die mit ihren „antipornographischen“ Objekten das männliche Genital zu einem Motivbild als „Reliquie des Heiligen Erectus“ oder zu „Farphalle Impudiche“ werden lässt. Sie verzichtet dabei, wie alle Künstlerinnen, die Männer bzw. deren Körper als Symbol bearbeiten, auf gewalttätige Erniedrigung, wie sie in der Kunstgeschichte sonst häufig bei von Männern inszenierten Frauenkörpern zu sehen ist. Stattdessen eignet sie sich den Witz als weibliches Medium an, der „wie Freud für unsere Kultur richtig erkannte, (...) (als) „tendenziös, schmutzig, pornographisch“ „ursprünglich an das Weib gerichtet ist.“<sup>28</sup> Renate Bertlmann transformiert die Bedeutung des Witzes als Medium und demonstriert in ihren Arbeiten Humor ohne Sexismus und Abwertung. Sie lässt damit zugleich verschiedene Facetten der von Männern wenig bis kaum reflektierten Männlichkeitskonstruktionen humorvoll sichtbar werden. Indirekt verweist sie damit auf die bis heute fehlende, profunde Reflexion ihrer Geschlechterrolle von Männern und die längst überfällige, ähnlich humorvoll-entspannte Auseinandersetzung mit ihrem so mächtig phantasierten, machtvoll eingesetzten und zugleich so verletzlichen wie unzuverlässigen Genital. Renate Bertlmann zeigt mit diesen Arbeiten, dass es möglich ist, Sexualität und hegemoniale Orte der Herstellung von Männlichkeit und Männlichkeitsinszenierungen zu thematisieren, ohne zu entblößen oder zu beschämen.

Sexualtabus gibt es auch unter Frauen. Das zeigt Krista Beinstein abseits und kaum wahrgenommen durch den etablierten oder auch neu eroberten Kunstbetrieb der Achtziger Jahre. Umso mehr ruft die Performance- und Fotokünstlerin Diskussionen und Irritationen in feministischen

---

<sup>28</sup> Peter Gorsen, *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit*, Rohwolt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1987, S. 190

und hier vor allem lesbischen Kreisen hervor. Ihre expliziten Überschreitungen herkömmlicher Vorstellungen von weiblicher, vor allem heteronormativ definierter Sexualität sind provokant, verstörend, aber auch befreiend, geht es doch auch um die Sichtbarkeit lesbischen Begehrens und die (häufig verleugnete) Lust am eigenen, weiblichen Voyeurismus. 1984 veranstaltet Krista Beinstein ihre erste S/M-Performance in Wien, die heftige Debatten um politisch korrekte Formen weiblicher Sexualität und deren Präsentierbarkeit hervorruft. Krista Beinstein dokumentiert ihre radikalen Arbeiten zu erotischer Kunst 1986 in ihrem Buch „Obszöne Frauen“, verlässt Wien in Richtung Berlin und bleibt provokativ. In der ihr eigenen radikalen und direkten Weise macht sie sichtbar, dass: „Die Schaulust als sinnlich-konkrete Weise der Aneignung der visuellen Welt bei Mann und Frau verschieden organisierten Tabus (unterliegt)“<sup>29</sup> Krista Beinstein nimmt Travestie, Rollenspiele verschiedener Geschlechter und lustvolle (Um-)deutung sexualisierter Fetische aktueller Inszenierungen heutiger Queer-Szenen in mancherlei Hinsicht schon in diesen Jahren vorweg und bleibt provokant.

Auch Christa Biedermann verlässt die Wiener Frauen- und Kunstszene in Richtung Berlin und findet dort für sich mehr Aufgeschlossenheit für ihre Formen der vielfältigen Persiflage, des Rollenwechsels und ihrer mannigfachen Materialwahl. Christa Biedermann zeichnet, malt, dichtet, performt, persifliert, filmt und fotografiert und bleibt mit unverändert großem Interesse mit der Infragestellung von Geschlechternormen beschäftigt. Nicht alle Frauen, die in den Achtziger Jahren zu ihrer Kunst gefunden oder ihr Kunstschaffen über die vorgegebenen Grenzen hinaus wesentlich erweitert haben, bleiben dem Geschlechterthema „treu“. Viele Künstlerinnen wenden sich in den 1990er Jahren anderen Themen und formalen Fragestellungen zu.

---

<sup>29</sup> 24

## Was bleibt

Die Vervielfältigung künstlerischer Bedeutungsebenen und Materialien, das Aufbrechen alter Denkmuster und Blickregime, die endgültige Verabschiedung des Dilettantismus-Vorwurfes weiblichen Kunstschaffens gegenüber und das nachhaltige Einschreiben in die Bücher der Kunstgeschichte kennzeichnet diese „produktivsten Jahre“<sup>30</sup> der Veränderung in den 1980er Jahren. Sie lassen Utopien Wirklichkeit werden, erweitern weibliche Gestaltungsmöglichkeiten um ein Vielfaches, um zugleich erkennbar werden zu lassen, dass es kein dauerhaftes, homogenes „Wir Frauen“ oder „Wir Künstlerinnen“ gibt und auch nicht braucht. An dieser Stelle sei abschließend nochmals Hélène Cixous zitiert: „Aber allem voran muss gesagt sein, dass es (...) keine verallgemeinerbare Frau gibt, keine Frau, die ein repräsentativer Typus wäre.“<sup>31</sup> Für die Kunstszene übersetzt, lässt sich ergänzen, dass es keine verallgemeinerbare Künstlerin und damit auch keine wie auch immer behauptete, für alle repräsentative Form des weiblichen Kunstschaffens gibt.

Die Künstlerinnen der achtziger Jahre hatten keine „Angst vor sich selbst, dem Anderen und dem Anderswo“. Sie lassen sich keine „Randgebiete“ für ihre Kunst andrehen und bedienen sich lustvoll ihres Körpers, ihres Begehrens, ihres Unbewussten und ihres Intellekts, um eine nicht mehr zu vernachlässigende Fülle an Kunstformen und Kunstäußerungen hervorzubringen, deren Qualität trotz aller errungenen Erkenntnisse und Sichtbarkeiten nach wie vor der angemessenen (Wieder- und Dauer-) Ausstellung harret.

---

<sup>30</sup> Interview Renate Bertlmann 23.02.2013

<sup>31</sup> Das Lachen der Medusa, Hélène Cixous, übersetzt aus dem Französischen von Claudia Simma, In: Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer (Hg. <sup>innen</sup>), Hélène Cixous, Das Lachen der Medusa, zusammen mit aktuellen Beiträgen, Passagen Verlag, Wien, 2013: 39

## Literaturliste

Gudrun Akele, Absolute Feminismus, Orange Press, Freiburg, 2010

Ruth Becker, Beate Kortendieck (Hg.innen), Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2004/ 2010

Renate Bertlmann: Amo ergo sum. Works 1972 bis 2010. deA-Verlag, Wien-Gumpoldskirchen, 2011

Rotraud Biem, Susanne Blum, Ursula Holtgreve, Ursula Simeth, Augenblick. Feminismus und Film, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Nr. 7, 1989

Christa Blümlinger, Die Gesichter der Mara Mattuschka, in: Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (Hg.innen), Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute, Wespennest – Film, Wien, 1995

Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1979

Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991 (Im Original: Judith Butler, Gender Trouble- Feminism and the Subversion of Identity. Routledge, New York u. a. 1990)

Hélène Cixous, übersetzt aus dem Französischen von Claudia Simma, zusammen mit aktuellen Beiträgen, Passagen Verlag, Wien, 2013

Linda Christanell, Wenn ich die Kamera öffne, ist sie rot. Synema Verlag, Wien, 2011

Feminale 1/83. Studentinnen der Hochschule für angewandte Kunst stellen aus. 4. – 27. Mai 1983 – Wien – 1983 – 105

Brigitte Geiger, Hanna Hacker, Donauwalzer – Damenwahl.  
Frauenbewegte Zusammenhänge in Österreich, Promedia  
Verlag, Wien, 1989

Peter Gorsen, Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit,  
Rohwolt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1987

Heide Göttner-Abendroth, Die Göttin und ihr Heros. Die  
matriarchalen Religionen in Mythen, Märchen, Epen. Verlag  
Frauenoffensive, München, 1980

Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer (Hg.innen ),  
Das Lachen der Medusa,

IntAkt-Jahrbuch, Katalog zur Ausstellung Identitätsbilder,  
Secession 13.09.–07.10.1984 im Rahmen des Festivals  
Brennpunkt: Kunst von Frauen

Intakt – Die Pionierinnen, Werkschau XIII, Fotogalerie Wien,  
Fotobuch Nr. 40/ 2008

Luce Irigaray, Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts,  
Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1984 (Im Original: 1974 bei  
Les Editions de Minuit, Paris)

Marie Louise Janssen-Jurreit, Sexismus. Über die Abtreibung  
der Frauenfrage, Hanser Verlag, München 1976

Käthe Kratz, Lisbeth N. Trallori (Hg.innen), Liebe, Macht und  
Abenteuer. Zur Geschichte der neuen Frauenbewegung in  
Wien, Promedia Verlag, Wien, 2013

Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache,  
Frankfurt/Main, 1978

Kurt Lüthi, Gottes neue Eva. Wandlungen des Weiblichen.  
Stuttgart 1978.

Kurt Lüthi, Feminismus und Romantik. Sprache, Gesellschaft,  
Symbole, Religion; Wien, 1985

Karin Mack, Freischwimmen. Zur Geschichte der Internationalen Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen, D.E.A. Almhofer & Cie, Gumpoldskirchen-Wien, 2011

Mara Mattuschka, zit. in: Peter Tscherkassky, Mimi Minus oder die angewandte Chaosforschung. Mara Mattuschka und ihre Filme. In: Peter Illitschko (Hg.) Gegenschuß. 16 Regisseure aus Österreich, Wien 1995

Eva Maria Mertens, Der Mythos vom friedlichen Matriarchat, in: Antje Hilbig, Claudia Kajatin, Ingrid Miethe (Hg.innen), Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis, Verlag Königshausen, Würzburg, 2003

Gislind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hg.innen), Frauen in der Kunst, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1992

Herta Nagl-Docekal, Feministische Philosophie. Ergebnisse, Probleme, Perspektiven, Fischer Verlag, Frankfurt/ Main, 1999

Florentina Pakosta, Arbeiten 1973-1990, Katalog zur Ausstellung, Kulturabteilung des Landes Niederösterreich, 1990

Anita Prammer im Gespräch mit VALIE EXPORT, Avantgarde – Die Lust des Geistes, in: Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (Hg.innen), Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute, , Wespennest – Film, Wien, 1995

Christina Thürmer-Rohr, Veränderungen der feministischen Gewaltdebatte in den letzten 30 Jahren, in: Antje Hilbig, Claudia Kajatin, Ingrid Miethe (Hg.innen), Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis, Verlag Königshausen, Würzburg, 2003

Christina Thürmer-Rohr, Totalitäre Konstrukte und unheilbare Pluralität – Entwicklungen feministischer Kritik, in: Psychologie Psychologie und Gesellschaftskritik 25, 2001, 4, S. 11-33

## Links

Leitfaden Geschlechtergerechtes Formulieren, Akademie der bildenden Künste, 2010/2011

[https://ikl.akbild.ac.at/study/survival\\_kit/survival-kit-fuer-lehrende/leitfaden-geschlechtergerechtes-formulieren](https://ikl.akbild.ac.at/study/survival_kit/survival-kit-fuer-lehrende/leitfaden-geschlechtergerechtes-formulieren)

Krista Beinstein

<http://www.kristabeinstein.de>