

4 Konsumlust

Wenn man sich für die künstlerische Artikulation feministischer Anliegen in der Konsumkultur der 1960er Jahre interessiert, dann ist es naheliegend, die Pop Art hinsichtlich feministischer Kritik zu befragen. Denn die Pop Art Künstler*innen appropriierten die Ästhetik der neuen Konsumwelten, ihre Sujets oder ihre Produktionsverfahren. Weil sich die Pop Art der Alltagskultur und der Werbeästhetik bediente, war die Darstellung des weiblichen Körpers als Lust- und Konsumobjekt in der Pop Art weit verbreitet. Sie zitierte damit die visuelle Präsenz weiblicher Körper in den Medien und der Werbung. Neben männlichen Künstlern wie beispielsweise Tom Wesselmann und Mel Ramos, die den weiblichen Körper ähnlich käuflichen Produkten abbildeten (Abb. 4 und 5), stellten auch Künstlerinnen wie Pauline Boty oder Dorothy Iannone die Erotik des weiblichen Körpers in den Fokus ihrer Kunst. Von der feministischen Kunstgeschichte, die sich ab den 1970er Jahren entwickelte, wurde jedoch eine feministische Interpretation dieser Darstellungen des erotischen weiblichen Körpers in der Pop Art zunächst negiert.

Erst die Kunsthistorikerin Kalliopi Minioudaki hat durch ihre Forschungen sehr umfassend eine Wiedereinschreibung weiblicher Künstlerinnen in die feministische Kunst-



Abb. 4: Mel Ramos, *The Pause that Refreshes*, 1967.



Abb. 5: Tom Wesselmann, *Bath tub Collage No. 3*, 1963.

geschichte und in die Kunstgeschichte der Pop Art angestoßen.⁴⁰⁵ Wie sie betont, waren Künstlerinnen der Pop Art nicht nur wegen ihrer Appropriation populärer Medien und Objekte der Skepsis ausgesetzt. Sie wurden von der feministischen Kunstwissenschaft ab den 1970er Jahren darüber hinaus missachtet, weil ihre erotischen Darstellungen von Frauenkörpern, ihre affirmative Nachahmung von Sujets und Ästhetiken der Konsumkultur angeblich einem mimetischen Verfahren folgte, das in der dekonstruktiven Stimmung im Feminismus ab den 1970er Jahren abgelehnt wurde. Erst mit einer Verschiebung der feministischen Themen und der Wiederentdeckung von ‚weiblicher Lust und Freude‘ in den 1990er Jahren wurden auch die Pop Art Künstlerinnen gewürdigt. Minioudaki hat diese „affirmativen Strategien“ von Pop Art-Künstlerinnen der 1950er und 1960er Jahre als proto-feministisch bezeichnet.⁴⁰⁶ Proto-feministisch meint, dass in einer Zeit wie den 1950er und 1960er Jahren, in der der Feminismus gesellschaftlich keine große Rolle spielte und die daher als nicht-feministisch gelten kann, die Künstlerinnen Ausdrucksformen und Strategien entwickelten, die rückblickend Entwicklungen des Feminismus vorwegnahmen. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Bojana Pejić prägte den Begriff zudem auch um „die Spezifität feministischer Theorie und Praxis in Ländern des ehemaligen ‚Ostens‘ zu unterstreichen“⁴⁰⁷ wie die Kunsthistorikern Ulrike Gerhardt herausstellt. Der Sozialismus habe auch nach den 1960er Jahren keine explizit feministische Politik hervorgebracht, jedoch könne man rückblickend zahlreiche künstlerische Arbeiten als kritische, proto-feministische Positionierungen benennen. Demnach lassen sich mit Proto-Feminismus „quasi-feministische Artikulationen“⁴⁰⁸ sowohl im ehemaligen ‚Osten‘ als auch im ‚Westen‘ beschreiben, die unter einer gesellschaftlichen Stimmung entstanden, die nicht von einer feministischen, politischen Bewegung geprägt war.

Als Frauen waren die Künstlerinnen der 1960er Jahre in einer zweifach komplizierten Situation. Zum einen wurden sie gesellschaftlich als die zentrale Figur des Konsums, nämlich als *Konsumentin*, adressiert und zum anderen wurde der weibliche Körper zu einem *Produkt der visuellen Welt*: In der Pop Art gibt es zahlreiche Beispiele, die ‚die Frau‘ als Minirock tragende ‚Puppe‘ darstellen und die Figur des Pin-Up Girl als Teil

405 Vgl. Minioudaki, Kalliopi: „Women in Pop: Difference and Marginality“, Doktorarbeit, New York: New York University 2009, <http://gradworks.umi.com/33/65/3365717.html> (aufgerufen am 19.10.2015). Minioudaki hat neben ihrer Dissertation, zahlreiche Artikel veröffentlicht. Zusammen mit Sid Sachs hat sie den Katalog zur Ausstellung *Seductive Subversion: Women Pop Artists, 1958–1968*, die zwischen 2010 und 2011 an mehreren Ausstellungsorten zu sehen war, herausgegeben. Zu nennen ist ebenfalls die Ausstellung *Power Up – Female Pop Art*, kuratiert von Angela Stief, die zwischen 2010 und 2011 ebenfalls an mehreren Orten ausgestellt war.

406 Minioudaki, Kalliopi: „Pop Proto-Feminisms: Beyond the Paradox of the Woman Pop Artist“, in: Sachs, Sid und Kalliopi Minioudaki (Hrsg.): *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958–1968* [Ausstellungskatalog], Philadelphia: University of the Arts 2010, S. 90–141, hier S. 139.

407 Gerhardt, Ulrike: „Sprache, Körper, Indices. Kulturelle Erinnerung an die Transformation in postsozialistischer Videokunst.“, unveröffentlichte Dissertation, Leuphana Universität Lüneburg 2018, ohne Seitenangabe. Gerhardt bezieht sich hier auf die Recherche Bojana Pejićs, die unter anderem in die Ausstellung „Gender Check“ im Jahr 2009/2010 im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien mündete. Vgl. Pejić, Bojana und MuMoK (Hrsg.): *GENDER CHECK: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009.

408 Gerhardt: „Sprache, Körper, Indices.“, ohne Seitenangabe.

einer käuflichen Warenwelt appropriieren.⁴⁰⁹ Inwiefern in der Pop Art sowohl die affirmativen Darstellungen von Konsumgegenständen als auch von Frauenabbildungen als eine Kritik an der Konsumkultur gelesen werden können, kann nur am Beispiel einzelner Kunstwerke entschieden werden, weswegen ich hier eine exemplarische Analyse von Einzelwerken vornehme. Grundsätzlich kann gelten, dass Pop Art-Künstler*innen sich meist zweideutig der Konsumkultur gegenüber positionierten.⁴¹⁰ Waschmaschinen, Comic-Hefte, Autos, Pin-Ups und Werbung wurden auf ernsthafte, spielerische und ironische Weise in ihre Werke integriert. Die Pop Art bewegte sich zwischen ‚High and Low‘, Konsumkult und Kapitalismuskritik, zwischen Abstraktion und Figuration. Die Technisierung von allerlei Lebensbereichen, etwa die Verbreitung des Autos, der Haushaltsgeräte wie Waschmaschinen oder Staubsaugern, änderte die Alltagspraxis. Zudem wurde der Kauf dieser Produkte zunehmend durch Bilder in Medien, im Kino und in Zeitschriften beworben, sodass diese neuen Massengüter, ob man sie nun selbst besaß oder nicht, verstärkt präsent waren. Sie vermittelten eine neue, käufliche Lebensrealität. Einerseits war die ästhetische Kultur durch eine Form der Vereinfachung geprägt, die sich in der Reduktion auf klare Formen und Farben sowie auf den Einsatz von Materialien wie Plastik beschreiben lässt, andererseits ging diese reduzierte Ästhetik einher mit einer zunehmenden Komplexität und einer Multiplizierung der Konsummöglichkeiten von Bildern, Dingen und Orten. Die Künstler*innen zeigten ihre verstrickte Position als konsumierende Künstler*innen innerhalb der neu entstandenen, konsumistischen Massengesellschaft. Die Kritik an der Pop Kunst war und ist bis heute, dass sie sich nicht mit einem Wert hinter der ‚Oberfläche‘ beschäftigt. Diese Kritik erkennt in der Pop Art die Gleichsetzung von Vorlage und Werk, wobei letzterem damit jede Tiefe abgesprochen wird.⁴¹¹ Mehr noch: In der Wiederholung der visuellen Werbe- und Dingwelt wiederholt die Pop Art, so die Kritik, auch die lügenhaften und manipulierenden Botschaften der Konsumkultur, die sich gesellschaftlich negativ auswirken.

Dieser äußere Schein der Waren, der verspreche, was das Produkt nicht halten könne, ist identisch mit dem Vorwurf an die Frau, ihre Weiblichkeit sei eine Täuschung.⁴¹² Je mehr die ‚Frau‘ sich schminkt, modisch kleidet, wie ein Produkt anbietet, desto mehr wird ihr der Vorwurf gemacht, ‚nur Fassade‘ zu sein. Eine Künstlerin, die ihre eigene nackte Körperlichkeit darstellte, war, wie die Künstlerin Hannah Wilke formulierte,

409 Zum Pin Up in den 1960er Jahren im Kontext der Pop Art vgl. Buszek, Maria Elena: „Avant-Garde and Kitsch: The Pin-Up, the Art World, and the Swinging '60s“, in: Buszek, Maria Elena: Pin-up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture, Durham und London: Duke University Press 2006, S. 255–267. Über die Darstellung der Pin-Ups in Arbeiten von Tom Wesselmann, Mel Ramos und Pauline Boty schreibt sie: „At first glance, Wesselmann’s pin-ups seem a humorous protest, but delving into the series makes disturbingly clear how unaware the artist seemed of the joke.“ (Ebd., S. 264.) „[Mel Ramo’s] juxtaposition of pin-up nudes and larger-than life-logos from the advertising world are similarly jarring for their interest in putting the pin-up (literally and figuratively) before the product, effectively reminding the viewer which of the two is the true source of power drawn upon to make the sale. But it arguably took the British pop artist Pauline Boty to make clear the real-life danger that contemporary women’s sexuality posed.“ (Ebd., S. 265.)

410 Vgl. Nochlin: „Running on Empty“, S. 14 f.

411 Vgl. Lander: Coca-Cola und Co., S. 33.

412 Vgl. Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild: der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin: Reimer 1993, S. 37.

immer schon in Verdacht, Minderwertiges zu produzieren: „female nudity painted by men gets documented and when women create this ideology as their own it gets obliterated.“⁴¹³ Die Pop Art Künstlerinnen mussten die Darstellung von Weiblichkeit und Konsumgegenständen somit zweifach gegen diese Kritik positionieren, da nicht nur das Dargestellte, sondern auch ihre subjektive Position als oberflächlich und lügnerrisch verdächtigt wurde.

Ich schließe mich hier Minioudakis Einschätzung an, dass ein ästhetischer Fokus auf die Oberfläche von Dingen und die Darstellung weiblicher, körperlicher Lust nicht als Zeichen für eine „verlorene Individualität und Persönlichkeit“ zu lesen ist, sondern vielmehr als eine „Allegorie auf die Subjektivität in der spätkapitalistischen, konsumistischen Gesellschaft und (queeren) Sexualität“⁴¹⁴. Minioudakis zufolge vermittelten die Künstlerinnen der Pop Art mit den verführerischen Oberflächen durchaus subversive, proto-feministische Haltungen, die reflektieren, dass in einer Konsumwelt im Umgang mit Dingen eine Subjektivierung erfolgt, während gleichzeitig kritisch die Eingrenzungen weiblicher Subjektivierungsmöglichkeiten durch die Konsumkultur ausgeleuchtet werden.

Für die Auseinandersetzung mit Konsumlust konzentriert sich die Auswahl der untersuchten Arbeiten auf jene, deren Analyse zur Hauptthese dieses Kapitels führte. Es sind dies die Werke der Pop Art, deren Artikulation von Konsumlust als zentrale feministische Strategie der Konsumkritik in den 1960er Jahren identifiziert werden konnte. Wird die Affirmation von Konsumästhetik und die Verhandlung von ‚Lust auf Konsum‘ allgemein mit Pop Art assoziiert, standen die hier verhandelten Aspekte des feministischen Potenzials von Konsumlust bisher jedoch nicht im Fokus. Für die Auswahl der hier besprochenen Werke und Künstlerinnen war also der Ausgangspunkt die kunsthistorische Arbeit von Kalliopi Minioudaki über Pop Art, durch die u. a. Evelyne Axells Arbeiten kunstgeschichtlich eingeordnet und zugänglich wurden. Gleichzeitig ergänze ich Minioudakis feministische Perspektive auf Pop Art Künstlerinnen mit meinen Analysen der Werke zweier deutscher Künstlerinnen, Ludi Armbruster und Christa Dichgans. Beide waren in der Ausstellung *German Pop* im Jahr 2014 in der *Schirn Kunsthalle* in Frankfurt a. M. ausgestellt, ohne dass jedoch ihre Werke hinsichtlich ihres feministischen Potenzials besprochen worden wären.⁴¹⁵ Diese Verschränkung von affektiven Konsumprozessen und der Artikulation weiblichen Begehrens zeigt sich jedoch über die Grenzen der Pop Art hinweg sowohl in malerischen Positionen als auch in der Video- und Performancekunst wie auch im Film der 1960er Jahre. In einer Weiterführung wird die These, dass Konsumlust die dominierende Artikulation aus feministischer Perspektive in der Pop Art war, auf ihre Gültigkeit für feministische Perspektiven in der Kunst der 1960er Jahre allgemein untersucht. Dies geschieht, indem künstlerische Werke, die nicht der Pop Art zugerechnet werden können, die allerdings vor dem Hintergrund oder

413 Hannah Wilke zitiert in Buszek: *Pin-up Grrrls*, S. 292.

414 Minioudaki: „Pop Proto-Feminisms“, S. 92 (Übersetzung A. W.).

415 Vgl. den Ausstellungskatalog: Weinhart, Martina und Max Hollein (Hrsg.): *German Pop* [Ausstellungskatalog], Köln: König 2014.

auch in Abgrenzung zur Pop Art entstanden, in die Einzelbetrachtungen einbezogen werden. Darunter sind die Positionen der Medienkünstlerin Nathalia LL, der Filmemacherin Věra Chytilová und der Performancekünstlerin Carolee Schneemann zu fassen.

Die hier ausgewählten Werke zeichnet vor allem eine Gemeinsamkeit aus: Es geht ihnen um die Darstellung einer femininen Leiblichkeit und um die Artikulation einer leibhaftigen Konsumlust. Diese Konsumlust wird von Künstlerinnen als Handlungs- und Subjektivierungsstrategie innerhalb einer patriarchalen Gesellschaft in Stellung gebracht, zu der sowohl der Gebrauch von Konsumgegenständen und -prozessen als auch das Wahrnehmen der Visualisierung von weiblichen Körpern in der Konsumkultur gezählt werden kann, sei es in der Werbung, in Film und Fernsehen oder auf den Produkten selbst.⁴¹⁶ Hier zeigt sich, dass die Arbeiten von Künstlerinnen in den 1960er Jahren bis in die frühen 1970er Jahre Konsumieren als ein mögliches Feld für ein Lustempfinden der Frau herausstellen, indem sie die taktilen Aspekte des Konsumierens aufwerten.⁴¹⁷ Konsumieren wird als eine Leiberfahrung inszeniert, die einen alltäglichen und lustvollen Umgang mit den Dingen nachvollzieht. Konsumieren als affektiver Akt ist immer Teil einer Leiberfahrung und damit auch eine Handlung, die eine gegenderte Situiertheit miteinschließt. Verleiblichung kann als eine Gegenbewegung zur Vergeistigung verstanden werden und fokussiert zudem aus feministischer Perspektive auf den Aspekt der Vergeschlechtlichung.⁴¹⁸

Konsumlust in der feministischen Kunst der 1960er Jahre ist daher als eine affektive Konsumkritik zu lesen. Sie nutzt die Artikulation weiblichen Begehrens durch die Darstellung des Verzehrs, der In- und Exkorporation, des Abjekten und des ‚Zuviel‘ des Über-Konsums zur (proto-)feministischen Kritik an der Position und Darstellung von Frauen in der Konsumgesellschaft.

4.1 Konsumlust als Leiberfahrung in der Pop Art: Evelyne Axell's erotische Autofahrten

Die Künstlerin Evelyne Axell setzt in ihren Arbeiten weibliche Körper in Bezug zu sexuell aufgeladenen Konsumprodukten wie Autos oder zu Konsumhandlungen wie Eiscreme Lecken. Die Interaktion des weiblichen Körpers mit den Konsumprodukten wird bei ihr als eine lustvolle und genussvolle Handlung dargestellt. Sie entwickelt einen

416 Vgl. Buszek: Pin-up Grrrls, S. 294 sowie Brucher, Rosemarie: Subjektermächtigung und Naturunterwerfung: künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen, Bielefeld: Transcript 2013, S. 149. „Nicht nur in der Kunst, auch in der Frauenbewegung, spielte vor allem das selbstbestimmte Verfügen über die eigene Leiblichkeit, wie beispielhaft am feministischen Kampf gegen das Abtreibungsverbot ablesbar, eine entscheidende Rolle. Der Körper wurde dementsprechend als primärer Ort der Vergesellschaftung und folglich der Unterdrückung, zugleich aber auch einer möglichen Befreiung wahrgenommen.“ (Ebd.)

417 Vgl. Buszek: Pin-up Grrrls, S. 294. Ab Mitte der 1970er wird die affektive Darstellung des Körpers innerhalb der feministischen Kunstdiskurse nicht mehr als zeitgemäß goutiert. „By the mid-1970s the subject of pleasure in the feminist movement had quickly evolved from a major rallying point to an issue better swept under the rug in favor of putting more ‚serious‘ issues in the fore.“ (Ebd.)

418 Stoller: Existenz – Differenz – Konstruktion, S. 40.

spezifisch „proto-feministischen“ Blick auf die Dinge, der die „fetischisierende Faszination des Pop für Konsumobjekte in den Dienst der weiblichen Lust und erotischen Konsumption stellt“⁴¹⁹. Indem sie ihren Lust empfindenen Körper als Indiz für ihr weibliches Geschlecht ins Bild bringt, verweist sie auf die an bestimmte Konsummuster geknüpften Rollenbilder und überschreitet diese durch die Darstellung eines (proto-)feministischen Begehrens nach Konsum.

Dass diese Hinwendung zur weiblichen Lust eine bewusste Entscheidung war und als Kritik an der damaligen Rolle der Frau als Hausfrau und sparsame Konsumentin für die Familie gelesen werden kann, zeigt schon eine ihrer sehr frühen Arbeiten, eine Collage mit dem Titel *Sans titre* (Abb. 6). In der Collage sind vor rotorangefarbenem Hintergrund drei Frauenfiguren zu sehen: auf der linken Bildhälfte eine Frauenfigur im Badeanzug, die im roten Hintergrund etwas verblasst, darunter Sophia Loren als Coverbild einer Marie-Claire Frauenzeitschrift, deren Gesicht von den Fotos ausgeschnittener Männerschuhe teilweise überdeckt ist. Auf der rechten Seite posiert eine die Hälfte des Bildes ausfüllende Nackte, deren Kopf durch eine aus einem Magazin ausgeschnittene

Abb. 6: Evelyne Axell, *Sans titre*, 1964.



419 Minioudaki: „Pop Proto-Feminisms“, S. 123 (Übersetzung A. W.).

Pfanne mit Essen überdeckt ist und auf deren Oberschenkeln ein weißer BH vom oberen Bildrand ‚herunterhängt‘. Diese Collage kann als von Axell gestellte, produktive Frage interpretiert werden: Wie kann eine Frau eine selbstermächtigte Position zwischen Kochen, Frauenzeitschriften, Freizeitkonsum und Selbstverschönerung einnehmen? Axell antwortet in ihrem späteren Œuvre mit künstlerischer Leidenschaft, indem sie die Konsumkultur umarmt, um sich in ihr als begehrende Künstlerin und Konsumentin zu positionieren.⁴²⁰ Axells spätere Arbeiten lassen sich als eine Hinwendung zu der Frage nach Freiheit *im Umgang* mit der Konsumkultur anstatt als Freiheit *von* der Konsumkultur lesen. Diese findet sie, so scheint es, in einem hetero- und homoerotischen, lustvollen Umgang mit Konsumobjekten.

Axell beschäftigt sich in mehreren Arbeiten mit dem Automobil, welches im 20. Jahrhundert zum Symbol für den Fortschritt geworden war. In den 1950er und 1960er verbreitete sich das Auto rasant, Städte wurden als Auto-Städte geplant. Das Auto stand für kollektiven Wohlstand und individuelle Freiheit, meist männliche Freiheit. In der Pop Art ist das Auto ein vielfach zitiertes Sujet für Virilität und maskuline Stärke, beispielsweise bei Künstlern wie Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann oder Richard Hamilton.⁴²¹

Während das Auto außen mit seiner glatt polierten Schale glänzt und mechanische Stärke ausstrahlt, bekommt der Innenraum des Autos in den 1960er Jahren die Bedeutung eines fahrbaren Zimmers, mit dem man beispielsweise in den USA Autokinos oder Drive-In Restaurants besuchen konnte. Der erste Kuss, erste intime Berührungen von jungen Frauen und Männern sind nun Teil des Mythos um das Auto, wie er insbesondere im Hollywoodkino erzählt wird. Im Auto können sich Liebespaare unabhängig von ihren Eltern treffen, Musik hören und knutschen, geschützt vor den Augen anderer ins Restaurant oder ins Kino fahren.

Vor dem Hintergrund dieser erotischen Aufladung des automobilen Innenraums lassen sich Axells Malereien *Axell-Eration* (Abb. 7) und *Changement de vitesse* (Abb. 8) als Befragung ihrer femininen Perspektive auf das männlich konnotierte Auto und als Erkundung einer verkörperten Subjektivität lesen.

Axell-Eration zeigt weibliche Füße in roten Pumps, die vor einem mehrfarbigen, flächigen Hintergrund gemalt sind, der den Fußraum eines Autos anzudeuten scheint. Ihr rechter Fuß liegt auf einer hellbraunen Fläche, die wohl ein Gaspedal andeutet, das durchgedrückt wird. Dabei rutscht die Ferse des Fußes aus dem Pumps, es steigen drei bunte Formen im Bild auf, die durch hellbraune Schlangenlinien mit dem Pedal verbunden sind. Vielleicht handelt es sich um Energien, die das Auto freisetzt, vielleicht um Emotionen, die durch das Fahrgefühl ausgelöst werden. Die bunte, abstrakte Farbigkeit der Formen und die organisch sich schlängelnden Linien scheinen ein Zusammenspiel der Frauenfüße und des Gaspedals als spielerisch-erotische Beziehung von Fahrerin und

420 Vgl. Minioudaki: „Women in Pop“, S. 380. Minioudaki liest diese Collage analog zu Betty Friedans Buch *Der Weiblichkeitswahn*, in dem Sinne, dass hier eine Frau dargestellt werde, die sich zwischen Kochen, Frauenzeitschriften, Freizeitkonsum und Selbstverschönerung selbst verliere. Doch anders als Friedan, die eine ‚geistige und politische‘ Besinnung der Hausfrauen fordert, würde ich nicht so weit gehen, Axells Darstellung so kulturkritisch zu lesen.

421 Vgl. ebd., S. 385.

Automobil anzudeuten. Sie zeigen den Akt der Beschleunigung durch das Betätigen des Gaspedals, auf französisch *accélération*, den die Künstlerin mit ihrem eigenen Namen besetzt, indem sie den Titel *Axell-Eration* wählt. Durch den Einbezug ihres Namens positioniert sie sich als aktive Fahrerin und Malerin und deutet an, dass sie die Maschine für sich selbst einen Gang höher schaltet – ihre nackten Waden mit den roten Pumps entzieht sie dem männlichen Blick und zeigt sie im Fußraum, der allein den Blicken der Fahrerin zugänglich ist. Die Subjektivierung als die Künstlerin und Konsumentin Axell geschieht hier im Moment der Beschleunigung, dessen Darstellung überzeugend die Lust an der Handlung zeigt.⁴²²

Die Arbeit *Changement de vitesse* zeigt nackte Füße und Unterschenkel, die scheren-schnittartig und hell die mittlere Bildachse umschlingen. Vom unteren Rand des Bildes her ragt ein Schaltknüppel in metallischem Dunkelgrau und mit einem schwarzen, runden Knauf in das Bild. Die hellen Füße umspielen ihn, während er keine räumliche Verbindung mehr zu dem ihn umgebenden Automobil hat. Der Hintergrund zerfließt in schmalen grüngelben Streifen und deutet auf die Beschleunigung hin, die mit dem

Abb. 7: Evelyne Axell, *Axell-Eration*, 1965.



422 Ebd., S. 386 f.

Gangwechsel (frz. *changement de vitesse*) einhergeht. Das virile Automobil wird zum Gespielen ihrer sexuellen Lust.⁴²³

Indem Axell das Auto als *Sujet* wählt, widmet sie sich einem als männlich konnotierten Konsumprodukt. Da sie hingegen auf dessen Außendarstellung, dessen schönes Design verzichtet und eine Innenperspektive wählt, stellt sie einen Raum dar, der zumindest in seiner Funktion als ‚Innenraum‘ mit seinen weichen Sitzen und Rundun-

Abb. 8: Evelyne Axell, *Changement de vitesse*, 1965.



423 Vergleicht man Axells Darstellung mit der Werbung aus den 1960er Jahren, wird ihre subjektive Perspektive auf das phallische Objekt, umspielt von ihren Beinen, deutlich. Beispielsweise zeigt die Werbung der Marke *Tangee* aus den 1960er Jahren den Gebrauch des Lippenstifts nicht aus der Perspektive einer Konsumentin, sondern als erotisches Moment, in dem sich der Lippenstift wie ein Phallus der Frau entgegenstreckt. ‚Frau‘ und Lippenstift sind gleichermaßen als Objekte des Blicks und der Lust inszeniert. Vgl. Werbung der Marke Tangee für Lippenstift, ca. 1960, www.pinterest.de, zuletzt aufgerufen am 1.2.2018.

gen als weiblich gelten kann. Bei Axell treffen in abstrakten Formen und Farbflächen der weiblich konnotierte Innenraum und der Außenraum zusammen.⁴²⁴ Die Beschleunigung des Automobils und das gesteigerte Lustempfinden der weiblichen Fahrerin scheinen die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum zu durchbrechen. In beiden Bildern sind weibliche Füße zu sehen, die den Schaltknüppel oder das Gaspedal des Autos wie einen Phallus umspielen. Ich stimme Minioudaki zu, die betont hat, dass Axell in diesen Bildern die als männlich konnotierte Macht des Phallus nicht herausfordert, sondern sich die Fetischisierung der phallischen Teile des Autos aneignet und ein „othering of its pleasures“⁴²⁵ bewirkt. Mit der Auflösung des Autos als hermetischer Raum und fetischistisches Objekt als Ganzes geht sie dabei über eine als feminin besetzte Position im ‚Innenraum‘ des Automobils hinaus. Ihr weibliches Begehren nach Geschwindigkeit sowie die Ermächtigung über die Technik der Maschine sprengen die Grenzen des Autos und lassen Autofahren zu einem spielerischen Rausch werden. Diese rauschhafte Aneignung der phallischen Lust betont ein Zuviel, ein nicht mehr endendes Begehren beim Konsumieren. „Axell-Eration“ kann also auch das Konsumbegehren meinen, das sich immer mehr beschleunigt und verstärkt.

Der vielfach geäußerte Gedanke, dass die Konsumkultur letztlich durch ein Immer-Mehr bestimmt ist, beschreibt der Soziologe Pasi Falk wie folgt:

„And so the dynamism of desire escalates into an endless process moving both subjects and objects, and when specified to consumption, moving subjects towards new objects and these towards new subjects, that is, accelerating the supplement-generator of consumption to ever higher speeds.“⁴²⁶

Was Falk hier als den bedenklichen „Ersatz-Generator“ des Konsums beschreibt, ist aus feministischer Perspektive eine Befreiung von gesellschaftlichen oder dem Kunstfeld immanenten Reglements, die eine Selbstbestimmung oder die künstlerische Karriere von Frauen nur bis zu einem gewissen Grad zulassen. Axell schließt hier künstlerisches, sexuelles und konsumistisches Begehren kurz. Es ist die vermeintlich endlose Steigerung der eigenen sexuellen Lust, die Hand in Hand geht mit dem Begehren nach Konsumgütern. Sie löst sich so von patriarchalen Konventionen, die die ‚Frau‘ als rationale Hausfrau sieht, die auf einen maßvollen Genuss-Konsum achtet. So lässt sich ihre Arbeit als kritischer Verweis auf die Reglementierung weiblicher Lust im Spiegel des ebenso reglementierten Konsumbegehrens erkennen.

Axell reproduziert das Auto nicht als Machtsymbol, die ästhetische Erfahrung seines Gebrauchs scheint sie zu interessieren: ihre erotischen Empfindungen, sobald sie ihre roten Pumps auf das Gaspedal drückt und der Schaltknüppel in ihrer Hand durch die

424 Vgl. zum weiblich konnotierten Innenraum Hülsenbeck, Annette: „[Kultur]Taschen – Übergangsobjekte und Gehäusereste – Accessoires in Zwischen-Räumen“, in: Mentges, Gabriele, Ruth Mohrmann und Cornelia Foerster (Hrsg.): *Geschlecht und materielle Kultur: Frauen-Sachen, Männer-Sachen, Sach-Kulturen*, Münster u. a.: Waxmann 2000, S. 185–214.

425 Minioudaki: „Women in Pop“, S. 385. „To some degree, Axell herself never really challenged its [the automobile’s] phallic power, but rather evoked it or appropriated it for an othering of its pleasures.“ (Ebd.)

426 Falk, Pasi: *The Consuming Body*, London und Thousand Oaks: Sage Publications 1994, S. 127.

Kraft des Motors leicht vibriert. Diese Interpretation von Konsum als multisensorisches Erlebnis, durch das eine leibhafte Subjektivierung stattfindet, ist für meine Argumentation zentral. Im Moment der Erfahrung der eigenen erotischen Empfindungen mit der Konsumkultur ist Axell situiert in ihrem Leib. Mit den Worten der Philosophin Elisabeth Grosz stellt Axell Freiheit vor allem als eine Kapazität des Körpers und nicht des Geistes dar.⁴²⁷ Freiheit ist hier eine Bewegung und entsteht aus dem Kampf mit dem Körper, mit dem Material innerhalb eines Individuums. Konsumlust hieße dann, sowohl sexuell als auch in Bezug auf die Wahl von Dingen entscheiden zu können, was einem gefällt und zusagt, ohne dass die Ratio mitspielen muss.⁴²⁸ Dass bei Axell Konsumlust mit einer im Leib verankerten Suche nach Lust verbunden ist, die eine Freiheit des Begehrens markiert, machen weitere Automobildarstellungen deutlich, die homo- und autoerotische Bewegungen einschließen.



Abb. 9: Evelyne Axell, *Erotomobile II*, 1966

Die Serie *Erotomobile* dehnt das Begehren aus und löst die fetischistische Lust nach der Stärke des Autos als phallisches Symbol auf. In *Erotomobile II* (Abb. 9) und *Erotomobile III* (Abb. 10) wird das Auto aus der Vogelperspektive gezeigt. Eine quadratische, helle Fläche in der Mitte markiert das Dach. Durch die Scheiben an der Front und der Rückseite des Autos sind einzelne weibliche Körperteile zu sehen: Zwei Gesichter im oberen Teil und unterschiedlich lackierte Fingernägel im unteren Teil in *Erotomobile III*. In *Erotomobile II* sind zwei nackte Körper in Berührung. *Erotomobile* (Abb. 11) zeigt zwei schablonenhaft gemalte, weiße Frauenkörper auf blauem Untergrund, deren Köpfe sich in der Mitte des Bildes zu einem Kuss zu nähern scheinen. Die Köpfe werden von einem rot bemalten Reifen gerahmt, der auf die Leinwand montiert ist. Anstatt das Auto als Inbegriff von Geschwin-

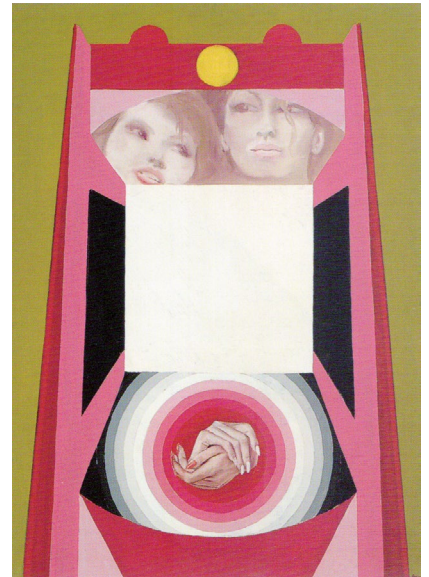


Abb. 10: Evelyne Axell, *Erotomobile III*, 1966

427 Grosz, Elisabeth: „Feminism, Materialism, and Freedom“, in: Coole, Diana H. und Samantha Frost (Hrsg.): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham: Duke University Press 2010, S. 139–157, hier S. 152.

428 Grosz nennt als Beispiel schwul- oder straight-sein. Es sei keine Entscheidung, sondern Ausdruck dessen, was ein Individuum gerne sexuell erlebt. (Vgl. Grosz: „Feminism, Materialism, and Freedom“, S. 153.)

digkeit zu inszenieren, betonen diese drei Bilder die Intimität des Innenraumes. Dieser Innenraum wird hier zu einem geschützten Ort für homosexuelle Erfahrung. Zudem verweist die Darstellung von vervielfältigten Lippen, fragmentierten Körperteilen und verschränkten Händen sowohl auf die Vibrationen des Automobils wie auf die Bewegung des Liebesspiels, die sich hier rhythmisch synchronisieren.

Konsumieren steht bei Axell auch für ein Begehren nach Selbstberührung. Die Arbeit *Une femme, seule or La Pointe de l'oeuf* (Abb. 12) lässt sich beispielsweise als eine autoerotische Fantasie während des Autofahrens lesen. Das quadratische Gemälde zeigt vor hellgrauem Hintergrund eine ovale Form wie die eines Seitenspiegels. Darin spiegelt sich ein nackter Frauenkörper so liegend, dass das Gesicht verschwindet und der Blick zwischen die gespreizten Beine fällt, die die Hände der Frau geradezu auseinanderziehen. Ihr Körper wird von konzentrischen Farbkreisen gerahmt, die den Fokus auf die Öffnung ihrer Beine erhöhen und gleichzeitig für die regelmäßige Vibration des Motors stehen können. Dass es sich um eine Fantasie einer weiblichen Fahrerin handelt, lässt der Titel vermuten: „Une femme, seule[...]“ – sie alleine mit ihrem Auto – „or La Pointe de l'oeuf (dt. oder Die Spitze / der Höhepunkt des Ei)“ – erreicht den Höhepunkt ihrer Lust. Die Interpretation liegt nahe, dass das Fahren des Autos mit gespreizten Beinen eine autoerotische Selbstberührung darstellt, die sich in dem Ei-runden Seitenspiegel abzeichnet und zu einem Höhepunkt führt.

Auch in dem Bild *Permis dans les deux sens* (1965) (Abb. 13) wird die haptische Erfahrung im Umgang mit Dingen als autoerotisch lesbar. In einem mittig auf einer quadratischen, gelben Fläche gemalten Kreis ist in der oberen Kreishälfte ein geschminktes Auge, umgeben von konzentrischen schwarz-weißen Kreisen abgebildet. In der unteren Kreishälfte sind in zwei weiteren Kreisen weibliche Hände zu sehen, die eine Strumpfhose an femininen Waden abstreifen oder hochziehen. Ob es sich um den weiblichen Blick auf

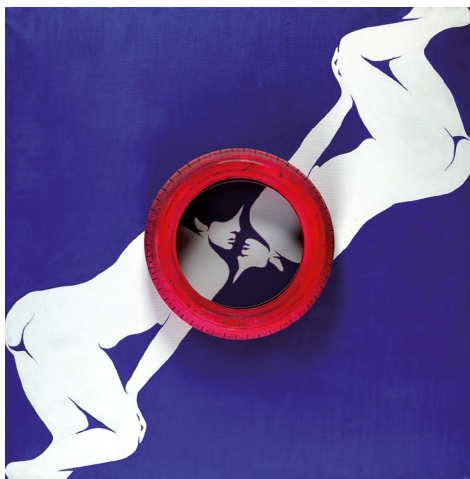


Abb. 11: Evelyne Axell, *Erotomobile*, 1966.



Abb. 12: Evelyne Axell, *Une femme, seule or La Pointe de l'oeuf*, 1965.

die eigenen Beine handelt, ist nicht eindeutig zu erkennen, doch ist es in jedem Fall ein weibliches Auge und eine weibliche Selbstberührung beim An- oder Ausziehen von Strümpfen. Die Gegenüberstellung von Blick und Tastsinn macht hier noch einmal deutlich, dass aus der (proto-)feministischen Perspektive Axells die Konsumkultur nicht ausschließlich visuell zu begreifen ist. Der Dominanz des männlichen Blicks in der Konsumkultur setzt sie die in einem weiblichen Leib situierte Perspektive entgegen, die als solche durch die haptische Erfahrung des eigenen Körpers mit dem Konsumgut erst entsteht. Die autoerotische und homoerotische Lust entbehren jedes männlichen Gegenübers. Die Fahrt im Auto bleibt indifferent gegenüber einer phallischen Interpretation des Automobils und gefährdet damit die heterosexuelle Struktur des Begehrens.⁴²⁹

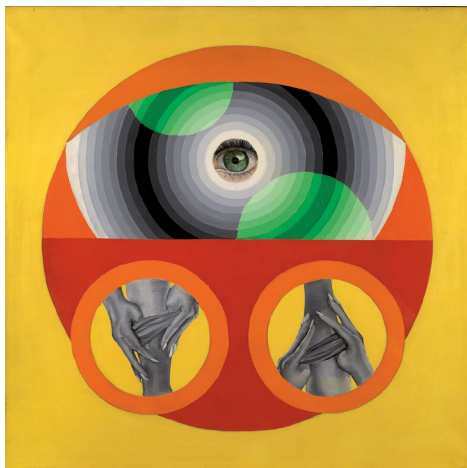


Abb. 13: Evelyne Axell, *Permis dans les deux sens*, 1965.

Zusammenfassung

Die Künstlerin Evelyne Axell verknüpft in ihren Werken die transgressive Potenz weiblicher Lust mit Konsumgütern wie Autos, Strumpfhosen oder Eiscreme. Gemalt in knalligen Farben, setzt sie geometrische Formen im Stil der Pop Art ein, um die alltäglichen Konsumwelten, medial vermittelt durch die Darstellung der Frau als Objekt, aus ihrer ‚Innen‘-Perspektive zu befragen. Der Fokus Axells liegt auf den leiblichen Aspekten des Autogebrauchs im Gegensatz zur visuellen Darstellung der Frau als Pin-Up neben oder auf einem Auto. Ihr Blick richtet sich dabei meist auf ihren eigenen Körper. Formal mittels der Darstellung von Blickrichtungen und Bildausschnitten, legen ihre Bilder den Blick frei für eine Konsumlust als leibliche Erfahrung mit dem Konsumobjekt, dessen visuelle und haptische Qualitäten in ihren Bildern ästhetisch zum Ausdruck kommen. Die hier beanspruchte weibliche Konsumästhetik ist somit als eine Artikulation von Konsumlust jenseits heteronormativer Begehrensstrukturen zu verstehen. Die Konsumkultur wird hinsichtlich einer Subjektivierung durch die Nutzung der Konsumobjekte nach Maßgabe des eigenen leiblichen Begehrens befragt.

429 Vgl. Felski: *The Gender of Modernity*, S. 77. Felski beschreibt die autoerotische weibliche Lust als Gefahr für das Patriarchat: „What is ultimately most disturbing about this female desire is that it lacks an object. Nana herself remains serenely indifferent to almost all the men who pursue her; it seems as if they serve merely as a means of gaining access to the money and the commodities that she craves.“ (Ebd.)

4.2 Konsumlust als Verzehr und die Bewegung der In- und Exkorporation

Das deutlichste Zeichen für aktive Lust ist der offene Mund. Sittsame Weiblichkeit hingegen wird mit der Verschwiegenheit der aktiven Lust, also dem geschlossenen Mund assoziiert.⁴³⁰ Ein Gegenstand oder ein Mensch wirkt weniger gefährlich, wenn sein Mund sprechen und die Zähne zeigen kann.⁴³¹ Der offene Mund ist Zeichen einer Selbstermächtigung über die eigene Artikulationsfähigkeit und darüber, welche Objekte in den eigenen Körper eindringen und welche nicht. Neben dem Mund markieren auch After und Vulva Ein- und Ausgänge und stellen Körperöffnungen dar, in die eingedrungen werden kann und die zugleich dem Ausscheiden dienen. Die Parallelisierung des Verzehrs durch den Mund mit einer sexuellen In- und Exkorporation der Vagina eröffnet keinen neuen erotischen Assoziationsraum, doch artikulierten Künstlerinnen in diesem Spielraum zwischen oralem Verzehr und vaginaler Selbstbestimmung mittels kulinarischer Konsumlust den Anspruch auf die Selbstbestimmung über ihre Körper und ihr leibliches Wohlergehen und Lusterleben.

4.2.1 Gefräßigkeit und sexuelle Lust bei Evelyne Axell, Ludi Armbruster und Niki de Saint Phalle

Axells *Ice Cream* (Abb. 14) zeigt das Gesicht einer an einem Eis leckenden Frau. Ihr Gesicht und ihre Hand, die das Eis fest umschließt, sind in schwarz-weiß gemalt, ihre Augen hat sie geschlossen, den Mund geöffnet und die Zunge herausgestreckt, um an dem Eis zu lecken. Ihre roten Haare und der Hintergrund sind farbige Flächen, die sich wie die Markisenbordüre vor einer Eisdielen in Wellen legen. Ihre Augen sind geschlossen, als würde sie sich ganz ihrer Empfindung hingeben. Die Zunge der Frau verlässt den Mund und sucht nach etwas Süßem. Sie findet die süße, cremige Eiskugel, die schon an der Waffel heruntertropft. Wie schon der Schaltknüppel des Autos ist die Eiswaffel als phallisches Symbol lesbar, dessen sich



Abb. 14: Evelyne Axell, *Ice Cream*, 1964

430 Die Geschichte der weiblichen Versagung wird anhand des Konsums verkörpert. Sinnbildlich für diese weibliche Zurückhaltung steht seit Jahrhunderten der geschlossene Mund, wie Andrea Adolph mit einer Benimmregel aus dem 16. Jahrhundert belegt: „women should ‚not eat openly““. (Adolph: „Nostalgic Appetites“, S. 57.)

431 Vgl. Ngai, Sianne: *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Cambridge: Harvard University Press 2012, S. 59 ff. und vgl. Kapitel 4. 3. 1 („Die widerständige Aggressivität des Niedlichen“)

die Frau bemächtigt.⁴³² In ihrem Genuss ist sie ganz bei sich. Axells Konsumdarstellung appropriiert den männlichen Blick und betont zugleich den Genuss des sexuell konnotierten, soft-pornografischen Moments des Eisleckens, der erotisch lesbar wird.⁴³³ Hier ist erneut eine Gleichzeitigkeit inszeniert, die als das transgressive Potenzial dieser weiblichen Pop Art angesehen wird.

Das Gesicht der Konsumentin ist in Graustufen gemalt, sodass es an eine Schwarz-Weiß-Fotografie erinnert. Darüber hinaus kann diese Nicht-Farbigkeit der Haut als ein Versuch gelesen werden, sich eines männlichen Blicks auf die Haut, auf ihr Gesicht zu verweigern. Die Farbe von Fleisch oder Haut wurde oft mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht, insbesondere wenn die Hautfarbe mit „Material, Weichheit, Schönheit oder Farbigkeit“⁴³⁴ assoziiert wurde.⁴³⁵ Bei Axell tritt das Lustobjekt Frau zurück, das Eis, das in bunten Farben auf dem Bild heruntertropft, wird fokussiert. Dass wir gerade die rosa Farbe des Eises in seiner Materialität wahrnehmen, liegt daran, dass hier die klaren Konturen des Bildes gebrochen werden, denn die Tropfen des Eises sind Farbklecke, die sich von der Leinwand abheben. Hier wird die Malerei körperlich. Das dargestellte Frauengesicht hingegen wird zur Projektionsfläche: Die Wahl der Graustufen ist als Verweigerung zu lesen, sich als Fleisch für den männlichen Blick zu Verfügung zu stellen. Die rosafarbene Eiscreme beziehungsweise die Ölfarbe kann somit für die Lust an der Formfindung beim Malen stehen. Die Künstlerin zeigt nicht nur das genussvolle Lecken eines Eises, sondern auch ihre Lust beim Malen. Mit den Worten der Malerin und Theoretikerin Mira Schor lassen sich diese frühen Malereien Axells bereits als eine feministische Strategie für weibliche Lust am Sehen durch die Malerei lesen.⁴³⁶ Immer gehe es darum, die eigenen Beweggründe für das eigene Tun mitzudenken, und das sei in der Malerei für sie nach dem „serious pleasure I get from the visual“⁴³⁷ zu fragen. Und Axell verbindet diese Freude an der Malerei mit der Darstellung von Lust an der sinnlichen Erfahrung beim Eislecken oder daran, sich selbst im Spiegel zu betrachten.⁴³⁸ Dass das Bild mehr für die Lust der Eisleckerin steht als für die Lust, die Frau als Abbild anzuschauen, davon

432 Vgl. Kapitel 4.2 („Konsumlust als Verzehr und die Bewegung der In- und Exkorporation“)

433 Vgl. Minioudaki: „Pop Proto-Feminisms“, S. 127.

434 Leeb, Susanne: „Liquid Gazes (On Contemporary Painting)“, in: Ensslin, Felix und Charlotte Klink (Hrsg.): *Aesthetics of the Flesh*, Berlin: Sternberg Press 2014, S. 179.

435 Die Malerei war das Medium des Fleisches in der Abendländischen Kultur als die Frage nach der Inkarnation Gottes – die Leinwand als Repräsentant der Haut und die Farbe als Repräsentant des Fleisches. (Vgl. Ebd.)

436 Schor setzt dem Verständnis von Malerei als Domäne des männlichen, erotischen Blicks die Artikulation von weiblicher Erotik entgegen: „My own charge to myself is to bring a feminist analysis of my own body experience, of political events, and of art history, to painting using visual language not just to illustrate temporal political battles but also to offer an empowered, expanded example of what a feminist gaze would produce.“ (Schor, Mira: *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham: Duke University Press 1996, S. 169.)

437 Ebd.

438 Axell hat ihre Vision über ihre Kunst wie folgt formuliert: „I want to create disposable images that are able to reflect all sorts of desire, with a brilliance that whets the appetite of the masses.“ (Axell, 1970, zitiert in: Minioudaki, Kalliopi: „Feminist Eruptions in Pop: Beyond Borders“, in: Morgan, Jessica, Flavia Frigeri und Elsa Coustou (Hrsg.): *The EY Exhibition. The World Goes Pop*, London: Tate Publishing 2015, S. 73–93, hier S. 73.)

zeugt nicht nur die Farbigkeit des Eises im Gegensatz zur Farblosigkeit des Gesichts. Auch ihre geschlossenen Augen machen deutlich, dass es sich um einen genussvollen Moment handelt. Hier schwingt wieder ein autoerotischer Moment mit, den ich auch in einer weiteren Arbeit Axells mit dem Titel *La Gourmandise* (Abb. 15) beschreiben möchte. Auf dem Bild ist das gleiche Gesicht der Frau mit geschlossenen Augen und herausgestreckter, leckender Zunge zu sehen – allerdings ohne phallisches Eis. Ihr schwarz-weißes Gesicht ist in einer kleinen runden Fläche in der Mitte des Bildes zu sehen, das von hautfarbenen Händen mit lackierten Fingernägeln umschlossen wird. „La gourmandise“ bedeutet übersetzt der Leckerbissen oder die Schleckerei. Im Gegensatz dazu ist die Kennerschaft männlich konnotiert: „le gourmet“. Bei Axell jedoch wird sie weiblich. Die Gourmandise hält sich selbst in der Hand, als würde sich das Spiegelbild der Frau in einem kleinen Handspiegel befinden. Die Perspektive, aus der wir in das Bild schauen, ist die der Frau, deren Hände wir sehen. Diese umschlingen das runde Bild mit dem Portrait wie etwas Kostbares, vielleicht auch etwas Essbares. Das Spiegelbild wiederum streckt die Zunge heraus, als ob es gleich an den Fingern lecken könnte. Die Gourmandise ist also die Schleckerei ebenso wie die Feinschmeckerin in einem Akt, sie kostet sich selbst.

Der Mund und die Vagina können als Zwillingsspaar verstanden werden, das für transgressive Lust steht – „eine für Gefräßigkeit, die andere für sexuelle Lust“⁴³⁹. In den 1960er Jahren treffen die Blüte der Konsumkultur und die Diskurse über eine befreite Sexualität

Abb. 15: Evelyne Axell, *La Gourmandise*, 1964



439 Adolph: „Nostalgic Appetites“, S. 56 (Übersetzung A. W.). „[T]he mouth and the vaginal cavity are linked as twin creatures of transgressive desire – one for gluttony, the other for lust.“ (Ebd.)

zusammen, sodass es nicht verwundert, dass in der Pop Art Darstellungen des Mundes und der Vulva auf die Teilhabe an den neuen Formen der Konsumlust verweisen. Die Darstellungen lustvoll konsumierender Münder und Vulven sind mehrfach lesbar: Sie sind auf der einen Seite Ausdruck der Befreiung der weiblichen sexuellen Lust und auf der anderen Seite Ausdruck des selbstbestimmten weiblichen Konsums von Dingen. Als solche fordern sie gesellschaftliche Teilhabe von Frauen am Wohlstand und ihre visuelle Präsenz in der Konsumwelt ein.

Wie Evelyn Axell widmen sich die Malerinnen Ludi Armbruster und Kiki Kogelnik und die Bildhauerin Niki de Saint Phalle der weiblichen Lust. Expliziter als Axell wenden sie sich jedoch der genauen Darstellung der weiblichen Lustorgane Vulva und Vagina zu. Dabei loten sie die möglichen Interpretationen aus, die von einem verniedlichten Loch bis hin zu einem transgressiven Tor in die Welt des weiblichen Leibes reichen.

Ludi Armbruster hat die Vulva als bonbonfarbenen abgeschnittenen Unterleibtorso dargestellt. Ihr Bild *Ohne Titel* (Abb. 16 und 17), zeigt den Unterleib einer Frau mit gespreizten Beinen.⁴⁴⁰ Die Beine sind auf der Höhe der Oberschenkel abgeschnitten. Es scheint, als ob wir perspektivisch genau auf der Höhe der Vulva zwischen die Beine schauen. Doch wird diese Perspektive durch die abstrakte Darstellung uneindeutig. Der Körper der Frau ist in knalligem Rosa gemalt, die Vulva zeichnet sich nicht ab, sondern bleibt eine rosa Fläche. Die Umrisse heben sich deutlich von dem hellgelben Rand ab, der die Umrisslinie aufgreift.

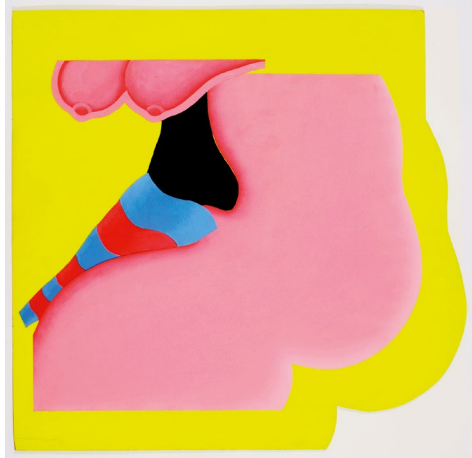


Abb. 16: Ludi Armbruster, *Ohne Titel*, 1967

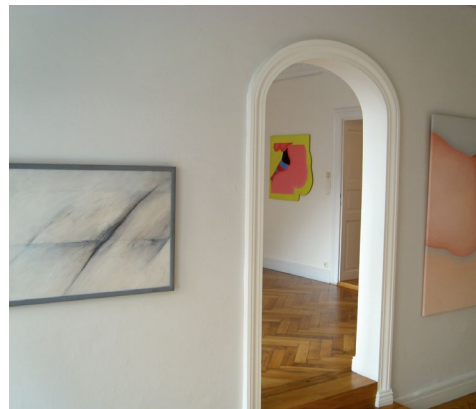


Abb. 17: Ludi Armbruster – *Bilder aus den Jahren 1979 bis 2009*, 9. Juli bis 10. September 2009, Ausstellungsansicht Galerie Christian Pixis.

440 Ausgestellt wurde die Arbeit erstmals in der Ausstellung *Collage 67* in der Städtischen Galerie im Lehnbachhaus, München, 4.11.–31.12.1967. Anlässlich der Ausstellung ist auch ein gleichnamiger Ausstellungskatalog erschienen, in dem die Arbeit reproduziert ist. (Vgl. Bayerthal, Friedrich [Hrsg.]: *Collage 67* [Ausstellungskatalog], München: Städtische Galerie im Lehnbachhaus 1967, S. 20.) Erst 2009 war die Arbeit neben späteren Werken der Künstlerin wieder ausgestellt worden, und zwar in der Galerie Christian Pixis in der Ausstellung *Ludi Armbruster – Bilder aus den Jahren 1979 bis 2009*, 9. Juli bis 10. September 2009, München. (Abb. 17)

Wo sich der Venushügel oberhalb der Vulva befinden müsste, legen sich zwei farbige Flächen über den rosafarbenen Unterleib. Das könnte eine Bluse darstellen, deren eine Hälfte blaurote Längsstreifen hat und deren andere Hälfte schwarz ist. Grafische Muster mit verschobenen, nah beieinander liegenden Farbflächen waren in den 1960er Jahren modisch.⁴⁴¹ Von der linken oberen Bildhälfte ragen versetzt neben dem Vulva-Torso zwei weibliche Brüste in das Bild. Sie zeigen nach unten, als beuge sich der dazugehörige Körper gerade nach vorne in die Horizontale. Armbruster vereinfacht ihr Sujet, die weiblichen Lustorgane so stark, dass ein Bild aus abstrakten Formen und Farbflächen entsteht und der dargestellte Körper zwar errahnt werden kann, die Einzelteile allerdings nicht mehr in einen logischen Zusammenhang gebracht werden können. Damit verweigert Armbrusters Schematisierung die leichte Lesbarkeit des weiblichen Körpers. Der chromatische Farb- und Formeneinsatz, der bonbon-süßen Frohsinn vermittelt, ist nicht zu verwechseln mit einer leichten Konsumierbarkeit des weiblichen Körpers.

Während die Verniedlichung des weiblichen Geschlechts bei Armbruster subversiv eingesetzt wird, betont Kiki Kogelniks *Untitled (Swing)* (Abb. 18) den aggressiven Aspekt, der mit einer gesellschaftlichen Verharmlosung des weiblichen Geschlechts als ‚Loch‘ oder ‚Schlitz‘ einhergeht. Ein weiblicher Unterleib hängt mit abgeschnittenen Beinen aufgehängt an Ketten wie das Brett einer Schaukel (engl. „swing“) an einem umgedreht u-förmigen Gerüst. Wie bei Armbruster ist nur der Unterleib-Torso gemalt, jedoch ist er hier weniger abstrakt dargestellt. Mit feinen Punkten und Linien sind die Schamhaare wiedergegeben und die Vulva als gepunktete Linie angedeutet. Der After ist gezeichnet wie eine Rosette, als Punkt, von dem einzelne Linien abgehen. Die Blumen auf der Wiese greifen diese Form wieder auf, sodass hier der After mit der Blume in Beziehung gesetzt wird.

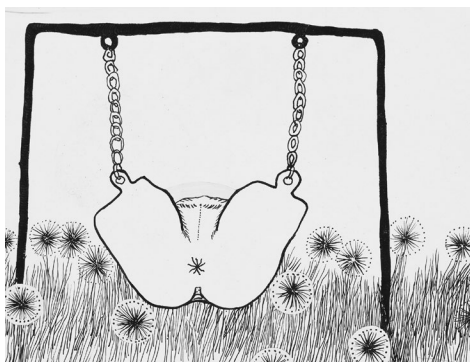


Abb. 18: Kiki Kogelnik, *Untitled (Swing)*, 1969–1970.

Diese beiden schematischen Darstellungen der Vulva und des Afters, wie ein Blümchen verniedlicht oder knallrosa wie ein Bonbon, inszenieren weibliche Sexualität als vermeintlich leicht konsumierbar. Gleichzeitig kritisieren die Bilder nicht die Sexualisierung per se, sondern versuchen die Situiertheit der Frauen in ihrem sexuellen Leib zu verdeutlichen, den sie hinsichtlich des weiblichen Lustempfindens erkunden.⁴⁴²

441 Bspw. entwarfen die Modedesigner André Courrèges und Pierre Cardin in den 1960er Jahren unter anderem auch asymmetrische Kleider sowie Kleider mit geometrischen Streifen.

442 Vgl. weitere Darstellungen der Vulva, die in der Pop Art Ausstellung *The EY Exhibition 2015* in London zu sehen waren: Mari Chordás *La Gran Vagina* (1966) und Jana Zelibskás *Kandarya-Mahadeva* (1969/2010). (Vgl. Minioudaki: „Feminist Eruptions in Pop: Beyond Borders“.)

Die transgressive Kraft von gefräßigem Mund und lustverlangender Vulva bringt eine Skulptur von Niki de Saint Phalle auf den Punkt. Im Jahr 1966 schuf die Künstlerin in Kooperation mit den Künstlern Jean Tinguely und Per Olov Ultvedt eine riesige Nana Skulptur mit dem Titel *Hon en Katedral* (1966) (deutsch: *Sie, eine Kathedrale*), eine grelle, bunte und weibliche Skulptur, deren Vagina der Eingang in ein matriarchales Reich mit einer Milchbar, einem Planetarium und einem Kino-raum war – eine korporeale Kathedrale der gesellschaftlichen Konsumtion, die die Besucher*innen inkorporierte (Abb. 19 und 20). In einem Interview antwortet Niki De Saint Phalle auf die Frage, ob diese Skulptur das Publikum zerkaute und verdaute: „I think she did! When they came out they were different from when they went in“⁴⁴³. Die weibliche Kathedrale stellte die Vagina als Eingang in einen Konsumtempel dar, in dem die weibliche Rolle der Nährenden aufgegriffen wurde und sich die Besucher*innen als Konsument*innen des weiblichen Körpers erfahren konnten, gleichzeitig wurden sie aber auch zu den Konsumobjekten eines weiblichen Körpers, der sich seiner Konsumlust hingab. Der weibliche Leib wurde als Gesellschaft stützender und verändernder Konsumorganismus vorgestellt.

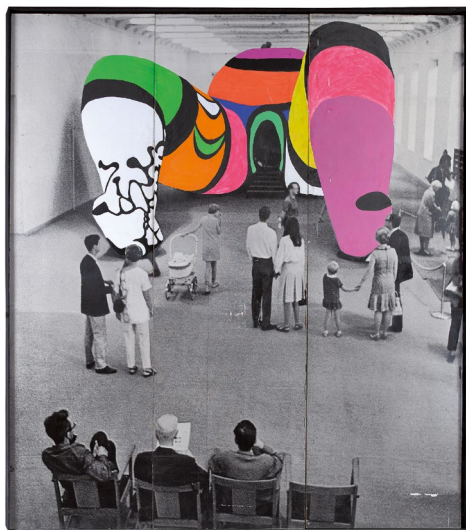


Abb. 19: Niki de Saint Phalle, *Photo de la Hon repeinte*, 1979.

Abb. 20: Niki De Saint Phalle, Jean Tinguely und Per Olov Ultvedt, Innenansicht der Installation *Hon en Katedral*, 1966.



443 Niki de Saint Phalle in einem Interview: <http://www.grandpalais.fr/fr/article/niki-de-saint-phalle-et-le-projet-hon>, aufgerufen am 9.3.2016.

Die Subjektivierung als Künstlerin funktioniert bei Axell, Armbruster, Kogelnik und De Saint Phalle durch die Artikulation des eigenen Lustempfindens und verknüpft den Anspruch des künstlerischen Ausdrucks in der Malerei und Skulptur mit dem Anspruch, als aktive Konsumentin in der Konsumkultur zu partizipieren – in leibhaftigen Eis-, Farb- und Raum-Erfahrungen.

Die überaffirmative Auswahl von Bildsujets wie das Gesicht einer Frau, die Eis leckt, oder die Darstellung der bonbonartigen, in pinken und gelben Farbflächen gemalten Vulva beschreiben die Liminalität der Frau in der Konsumkultur. Sie befindet sich auf der Schwelle hin zu einer selbstbestimmten Sexualität und einem selbstbestimmten Konsum. In den Medien wie Zeitungen und Fernsehen wird ihr Körper objektiviert und sie setzt dieser Mediendarstellung die Artikulation ihrer eigenen Lust und ihres Wohlfühlens gegenüber. Um diese Liminalität zu verdeutlichen, werden die Prozesse der In- und Exkorporation dargestellt. Sie markieren den Prozess der Subjektivierung, den Übergang von einer Kultur, in der die Frau rationale Konsumentin und verlockendes Konsumobjekt ist, hin zu einer Kultur, in der Konsumtion ein subjektivierender Prozess sein kann.

Die affirmative Darstellung der Konsumlust von Axell, Armbruster, Kogelnik und De Saint Phalle stand in den 1970er Jahren am Anfang der feministischen Kunstwissenschaft nicht im Zentrum des feministischen Diskurses. Dies stellt sich bei einer weiteren künstlerischen Arbeit, die Anfang der 1970er Jahre entstand, vollkommen anders dar. Sie wurde im Kontext feministischer Diskurse sehrwohl hinsichtlich ihrer Konsumkritik diskutiert, allerdings sehr einseitig: Nathalia LL's *Consumer Art*.

4.2.2 Abjektive Konsumlust in Nathalia LL's *Consumer Art* (1972–1975)

Feministische Kunsthistorikerinnen der 1970er Jahre haben argumentiert, dass die Darstellung des weiblichen Körpers als Sex habend, menstruierend, pinkelnd, scheißend und alternd grundsätzlich in der europäischen, bürgerlichen Kultur unterdrückt wurde.⁴⁴⁴ Daher wurde gerade die Darstellung dieses ‚Horrors‘ des weiblichen Körpers von feministischen Kunstkritikerinnen der 1970er Jahre geschätzt. Sie sahen in der Darstellung von Zerrissenheit und Schmerz des weiblichen Körpers die Kritik am patriarchalen System. Die Darstellung der abjekten Körperflüssigkeiten wurde als Gegenwehr zur idealisierten und verflachten Darstellung des Frauenkörpers in der Konsumkultur gelesen.⁴⁴⁵ Als Abjektion definiert die Philosophin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva den Prozess der Loslösung des Kindes von der Mutter.⁴⁴⁶ Bevor das Kind sich selbst als „Ich“ begreifen kann, muss es sich ablösen, abstoßen von dem Körper der Mutter; es muss sich in einen unbestimmten, fragilen Übergangszustand zum eigenen Selbst begeben. Vom Körper ausgestoßene Materialien können die Erinnerung an und das Gefühl

444 Vgl. Betterton, Rosemary: *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, London: Routledge 1996, S. 137.

445 Vgl. Minioudaki: „Pop Proto-Feminisms“, S. 128.

446 Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press 1982.

für diesen Prozess der Loslösung hervorrufen. Ausscheidungen wie Menstruationsblut, Urin, Spucke oder Nasenschleim wandern von Inneren aus dem Körper heraus und bringen dadurch jede Vorstellung fester Körpergrenzen in Gefahr. Das Abjekte ist etwas, dem man nicht entrinnen kann.⁴⁴⁷ Es wirft den Mensch immer wieder auf seine physische Verletzlichkeit zurück. Das Abjekte können wir auch als das verstehen, was nicht Subjekt werden möchte, das, was sich verweigert, weil es sich nicht der Objektifikation hingeben will.⁴⁴⁸ Das Abjekte kann nicht objektifiziert werden, weil es zum Körper des Subjekts gehört. Das, was nicht zum Subjekt gehört, kann weggeschoben und zum Objekt gemacht werden und wird damit für die Subjektivität ungefährlich; die Grenzen des Körpers oder Systems werden durch die Unterscheidung der Subjektivität und des Objektifizierbaren wieder hergestellt. Der einfache Prozess der Inkorporation, der auch Konsumtion von Speisen bedeutet, ist damit Teil einer Subjektivierung. Das Essen wird Teil des eigenen Körpers. Sobald das Essen jedoch exkorporiert wird, in Form von Urin, Fäkalien oder Erbrochenem, markieren diese Substanzen die Grenzen der Subjektivierung, denn Menschen können sie nicht mehr zu ihrem machen. Sie können ihren Urin und ihre Ausscheidungen nicht schlucken, aber auch nicht ganz von sich schieben, da sie immer noch aus ihrem eigenen Körper stammen. Die Andersartigkeit des Abjekten, des Nicht-Objekts, muss aus nächster Nähe betrachtet werden, ausgehalten werden an den Grenzen des Subjekts, da es nicht assimilierbar erscheint.⁴⁴⁹ Aus dieser Perspektive können die glatten Oberflächen der Pop Art der 1960er Jahre nur als reine Affirmation gelesen werden. Für den Anspruch der Frauenbewegung, die Gesellschaft zu verändern und ihre Kontrollinstanzen und räumlichen Grenzen einzureißen, erschien die Behandlung körperlicher Materialität in tradierten Medien wie der Malerei als wenig fähig, Kritik zu üben.⁴⁵⁰ Die frühe feministische Kunstgeschichte diskutierte die Malerei daher auch als tradierte und männliche künstlerische Ausdrucksform, die nicht unbedingt als geeignetes Medium galt, um gesellschaftliche Kritik zu üben. Wegen der langen Tradition eines männlichen Blicks in der Malerei galt es im feministischen Kunstdiskurs der

447 Kristeva, Julia: „Approaching Abjection“, Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York: Columbia University Press 1982, S. 1–31. Valentina Torrado zitiert Kristevas Definition des Abjekten als „etwas Abgelehntes, dem man nicht entrinnen kann, vor dem man sich nicht gleich eines Objektes schützen kann. Imaginäre Verbannung und reale Bedrohung.“ (Torrado, Valentina: Die Präsenz des Abjekten in der zeitgenössischen Kunstproduktion: Projekt Schlafbox, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2014, S. 8.)

448 Vgl. Arya, Rina und Nicholas Chare: „Introduction: Approaching Abjection“, in: Arya, Rina und Nicholas Chare (Hrsg.): *Abject Visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture*, Manchester: Manchester University Press 2016, S. 1–13, hier S. 7. „The abject is rather that which resists becoming subject. It refuses to be made to matter as a subject because it refuses objectification.“ (Ebd.)

449 Vgl. Arya, Rina: „The Fragmented Body as an Index of Abjection“, in: Arya, Rina und Nicholas Chare (Hrsg.): *Abject Visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture*, Manchester: Manchester University Press 2016, S. 105–118, hier S. 105. „The non-object impresses on the subject's stability and hovers ‚at the boundary of what is itself assimilable, thinkable [...]‘ (Kristeva 1982) but is itself unassimilable, which means that we have to contemplate its otherness in its proximity to us but without it being able to be incorporated.“ (Ebd.)

450 Es ist also nicht nur die Darstellung des nackten Körpers, sondern auch das Material der Malerei selbst, das immer wieder mit der Darstellung einer intakten Körperfigur in Verbindung gebracht wurde. „Insofar as painting has proven to be the historically most viable medium to treat flesh-canvas as skin, paint material as body, or the glazed color application as translucent skin, it is not just any picture subject, but also a meta-pictorial theme, based on which the possibilities and limits of painting were and can be defined.“ (Betterson: *An Intimate Distance*, S. 135.)

1970er als konsequenter, sich in neuen Medien wie Fotografie, Video oder Performance auszudrücken. Wie sich dieser feministische Anspruch, abjektive Prozesse in neuen Medien darzustellen, mit dem Anspruch verbindet, eine feminine Lust innerhalb der Konsumkultur zu artikulieren, zeigt die im Folgenden besprochene Arbeit.

Sztuka konsumpcyjna (engl. *Consumer Art*, dt. *Konsumkunst*) (1972–1975) ist eine Serie aus Videoarbeiten und Fotografien der polnischen Künstlerin Natalia Lach-Lachowicz (geb. 1937), die unter dem Pseudonym Natalia LL arbeitet. Bereits in den 1970er Jahren wurde die Serie als „feministische Kunst“ von Kunstkritikerinnen gewürdigt, wobei ihre Arbeiten vor allem als dekonstruierende Kritik am Patriarchat gelesen wurden.⁴⁵¹ Die Serie *Consumer Art* lässt beide Interpretationen zu: sowohl die Lesart ihrer Arbeit als Kritik, die ich im Folgenden in der Darstellung des Abjekten sehe, als auch die Lesart ihrer Arbeit als Konsumlust. Bereits der Titel *Consumer Art* kann als ein Plädoyer für mehr körperliche Lust in der Kunst gelesen werden. Er verweist auf den Begriff ‚Concept Art‘ und stellt der Konzeptkunst als männlich konnotierter, rationalistischer und geistiger Kunstform eine weibliche Kunstform gegenüber, die sich auf die Konsumtion als weibliches Begehren bezieht.⁴⁵²

Eine Aufnahme aus dem Jahr 1972 zeigt in Frontalaufnahme eine bis zu den Schultern unbekleidete Frau, die Künstlerin selbst (Abb. 21).⁴⁵³ Ihr Blick ist gerade in die Kamera gerichtet, sie grinst breit. Zunächst berührt sie mit ihrer Zunge ihre Lippen, umkreist sie und führt dann ihren linken Zeigefinger an ihren leicht geöffneten Mund. Nachdem sie den Mund damit als Fokus dieser Videoarbeit vorgestellt hat, beginnt sie eine Banane zu schälen und mit ihrem Mund zu liebkosten. In diesem erotischen Spiel folgen Bonbons, Salzstangen, Grissinis und Frankfurter Würste, die sie in ihren Mund steckt, anbeißt und mit ihren Lippen umspielt. Dabei gibt sie sich nicht den Fantasien der Betrachter*in hin, sondern scheint eher das Geschehen und den Blick des Anderen durch ihre selbstermächtigte Freude an ihrem Tun zu kontrollieren.⁴⁵⁴ Nachdem sie wie in sexueller Erregung im Bild leicht auf und ab gewippt ist und ihren Mund zu einem Stöhnen

451 Vgl. Betterton: *An Intimate Distance*, S.135. Nathalia LL wurde als eine der ersten feministischen Künstlerinnen Polens titulierte, distanzierte sich später jedoch vom Feminismus. (Vgl. Kowalczyk, Izabela: „Feminist Exhibitions in Poland: From Identity to the Transformation of Visual Order“, in: Kivimaa, Katrin (Hrsg.): *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn: TLU Press 2012, S. 98–117, hier S. 100 f.) Es mag sein, dass ein Grund dieser Distanzierung auch in der Enttäuschung über diese einseitige Lesart ihrer Arbeit besteht. Einen ähnlichen Gedanken äußert auch Izabela Kowalczyk in Kowalczyk, Izabela: „Die doppeldeutige Schönheit“, in: Pejić, Bojana und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Berlin (Hrsg.): *Gender Check: Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, Wien: MUMOK 2009, S. 36–43, hier S. 41.

452 *Consumer Art* kann damit als eine Kritik am Anspruch der *Concept Art* verstanden werden, Kunst in erster Linie als geistige Idee zu definieren. Und aus heutiger Perspektive – wie ich im Folgenden zeige – als eine ironisch-lustvolle Übersteigerung abjektiver Kunst.

453 Online ist das Video auf Youtube zu sehen: <https://www.youtube.com/watch?v=KmuFe3u1Rto>, aufgerufen am 1.11.2017. In der Ausstellung *The EY Exhibition. The World Goes Pop* (2015) waren weitere Ausschnitte aus Videos von 1972, 1974 und 1975 unter dem Titel „Consumer Art, excerpts“ ausgestellt. In anderen *Consumer Art* Videos sind weitere Frauen in Frontalaufnahme zu sehen. (Vgl. Calirman, Claudia und Agata Jakubowska: „Convergences/Divergences“, in: Jakubowska, Agata (Hrsg.): *Nathalia LL. Consumer Art and Beyond*, Warschau: CSW Zamek Ujazdowski 2017, S. 167–178, hier S. 168.)

454 Vgl. Kowalczyk: „Die doppeldeutige Schönheit“, S. 39.

geöffnet hat, ihre Augen dabei immer länger geschlossen hält, gibt es einen Schnitt, und aus ihrem Mund quillt weiße Flüssigkeit. Die pornographische Ebene ihres Konsums ist in diesem „Höhepunkt-mit-sich-selbst“ nicht mehr zu übersehen. Das Spiel mit der Flüssigkeit, die sie sich mit einem Löffel abwechselnd zuführt und aus dem Mund herausquellen, heraustropfen und herauslaufen lässt, geht weiter.

Diese Videoarbeit zeigt Konsumgegenstände gepaart mit sexueller Erotik, die in Polen in den 1970er Jahren eher imaginär als alltäglich waren: „Sex ähnlich wie Bananen (in den Arbeiten von Natalia LL), war im Polen der 1970er-Jahre verführerisch, kam in der visuellen Alltagskultur aber kaum vor,“⁴⁵⁵ so fasst Piotr Piotrowski die Situation zusammen.

Abb. 21: Nathalia LL, *Consumer Art, excerpts*, 1972–1975.



Die Zunge wird als aktives Organ inszeniert, das den Mund bewohnt und auch verlassen kann. Wie eine Grenzwächterin streicht die Zungenspitze über die Lippen und Zähne und markiert den Übergang zwischen Drinnen und Draußen. Nathalia LL zeigt lustvolle Körperlichkeit und sensuelle Empfindsamkeit, betont durch das plötzlich hervorperlende fröhliche Lachen der Frau, das ihre ungezwungene und selbstbewusste Haltung deutlich macht. Doch der Spaß mit dem Essen ist kein kindlicher. Die Frau umspielt mit ihrer Zunge die phallischen Objekte mit eindeutig pornografischem Impetus. Sie greift damit die sexualisierten Weiblichkeitsbilder in den Medien auf und verfolgt gleichsam ihre eigenen sexuellen Fantasien. Der Mund wird hier symbolisch zur Vagina. Diese Parallelisierung wird mit einer Haltung von Humor und Leichtigkeit dargestellt, die „die Angst der Männer vor der weiblichen Vagina der Lächerlichkeit preis[gibt]“ und ebenso

455 Piotrowski, Piotr: Postmodernizm i posttotalitaryzm“, in: *Magazyn Sztuki* 4/4, 1994, S. 64 zitiert in: Kowalczyk: „Die doppeldeutige Schönheit“, S.39.

„die Bereitschaft der Evas, das Klischee zu produzieren“⁴⁵⁶. Die Kunsthistorikerin Agata Jakubowska betont zudem die aktive Rolle der Models im Video: Sie positionierten sich im Gegensatz zum Stereotyp der Frau als erotisches Objekt des Konsums, als Subjekte ihrer eigenen Lust. Die Beherrschung der Frau durch den Mann werde hier aufgehoben, da die Frau eine aktive Rolle einnehme, während die Männerrolle zu einem einfachen Produkt phallischer Form reduziert werde.⁴⁵⁷ Aber es ist nicht nur die ausgestellte Leichtigkeit erotischer Darstellung von Verzehr, welche die Arbeit zu einem Statement für selbstbestimmte, weibliche Sexualität macht.

Das Spiel mit der flüssigen Crème im Mund kippt, sobald sie wieder herausquillt und heruntertropft. Assoziationen mit Ejakulat, Spucke und anderen abjekten Körperflüssigkeiten werden geweckt. Indem das Essen also immer wieder herein- und herausgeschoben und -gepresst wird, betont Natalia LL, dass Körperöffnungen als transgressive Grenzen zu sehen sind. Sie überschreitet die politischen, ökonomischen und durch die Geschlechterordnung gesetzten Begrenzungen des Konsums und der Sexualität.⁴⁵⁸ Die Lust am Spiel mit dem Abjekten kann als Kritik an der Objektivierung der Frau in der Konsumkultur gelesen werden und mag gleichsam für eine feminine Lust am subjektivierenden Konsumprozess stehen. Die Frau als abjekte Protagonistin verweigert sich der Objektivierung. Sie markiert den Schwellenzustand von Frauen im Prozess der Emanzipation vom Lust-Objekt zum Lust-Subjekt, indem sie die Artikulation von Konsumlust als liminoiden Prozess ästhetisiert. Victor Turner definiert als liminoide Prozesse insbesondere die Erfahrung von Kultur, Musik, revolutionären Manifesten, Theater und Büchern in Industriegesellschaften.⁴⁵⁹ Liminoide Prozesse seien eher einsame, aber

456 Nabakowski, Gisli: Zwei Mythen werden mit Vergnügen preisgegeben, in: Heute Kunst, 9/1975, S. 7, zitiert in Jakubowska, Agata: „Natalia LL: Konsumkunst“, in: Flacke, Monika und Deutsches Historische Museum (Hrsg.): Verführung Freiheit – digitaler Katalog [Ausstellungskatalog, online], https://www.sandstein.de/veruehrungfreiheit/de/katalog/07/03/natalia_lach-lachowicz_lang.php (aufgerufen am 18.12.2017).

457 Vgl. die Website des *Museum of Modern Art* in Warschau: „On her part, Agata Jakubowska accentuated the active role of the model in the film, in sharp contrast with the mass culture’s fixed image of women as passive ‚objects of erotic contemplation‘. In Consumer Art the classic paradigm of domination of one sex over another is reversed: it is the woman who takes an active role, while masculinity is reduced to mere products of phallic shape.“ (<http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/ll-natalia-sztuka-konsumpcyjna>, aufgerufen am 10.12.2015)

458 Auch Jakubowska betont, dass die „kommunistischen Machthaber (...) zwar zum Konsum anreizen, gleichzeitig aber die Sinneslust im Zaum hielten.“ (Jakubowska: „Natalia LL: Konsumkunst“.)

459 Der Anthropologe Victor Turner hat zwischen liminalen und liminoiden Phänomenen unterschieden. Liminal sind typische Phänomene in Phasen des Übergangs und der Umwandlung, wie beispielsweise ein bestimmtes Verhalten in der Pubertät. In heutigen Kulturen werden liminale Prozesse durch den Kauf und Genuss liminoider Produkte begleitet, denn Konsumgüter sind maßgebliches Symbol für Zugehörigkeitsgefühle geworden. Turner deutet dies bereits an: „Das Liminoide ist eher einer Ware vergleichbar, – tatsächlich ist es oft eine Ware, die man auswählt und für die man bezahlt –, während das Liminale Loyalitätsgefühle weckt und mit der Mitgliedschaft oder begehrten Mitgliedschaft in einer stark korporativen Gruppe verbunden ist. Man arbeitet am Liminalen, spielt aber mit dem Liminoiden.“ (Vgl. Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1989, S. 87. zitiert in Benzing, Tobias: Ritual und Sakrament: Liminalität bei Victor Turner, Frankfurt a. M.: Lang 2007, S. 92.) Auch der Aspekt der Pflicht, der mit der rituellen Liminalität verbunden ist, kann in Konsumgesellschaften ebenso mit liminoiden Phänomenen in Verbindung gebracht werden. In exklusiven Gesellschaften wie bestimmten Clubs oder Bars oder Studentenverbindungen etc. scheint das Liminale in Form eines Aufnahme-rituals eine Bedingung für einen liminoiden Bereich. (Ebd.) Konsumieren ist

nicht unbedingt vereinzelte Impulse der Kritik an wirtschaftlichen und sozialen Strukturen. Sie sind individuell frei wählbar, können aber „kollektive Wirkung und Bedeutung erlangen“⁴⁶⁰. Sie entspringen oft der „Lust und Laune“⁴⁶¹ Einzelner. Verstehen wir die Warenwelt zunehmend als Feld kulturellen Ausdrucks und Handelns, so kann die Konsumtion und der Umgang mit käuflichen Dingen mit Turner als eine Kultur liminoider Phänomene beschrieben werden. Auf diese Weise wird auch Konsum in Nathalia LL's Video als liminoides Phänomen zur Kritik an der Situation von Frauen in der Konsumkultur lesbar.

Damit lässt sich Natalia LL's Arbeit folgendermaßen deuten: Die Darstellung der liminoiden Konsumtion als In- und Exkorporation verhandelt die patriarchale Subjektivierung durch die Objektivierung der Frau in der Konsumkultur und gefährdet diesen Prozess symbolisch durch die Darstellung objektiver Konsumprozesse – bei Nathalia LL's *Consumer Art* durch breiiges Essen, das zugleich an Ejakulat erinnert. Gleichzeitig bekommt diese Lesart Risse und wird unterwandert: Der abjekte Konsum macht der „Performerin“ Freude, sie lacht und leckt sich die Lippen und führt sich freiwillig immer mehr der spermatischen Flüssigkeit zu. Nathalia LL's *Consumer Art* führt die Doppeldeutigkeit der Konsumkultur vor, die sowohl einschränkt als auch befreit. Die Kunsthistorikerin Izabela Kowalczyk hat die Arbeit als „Akt des Sexualkonsums“⁴⁶² beschrieben, der verdeutlicht, dass die „Konsumkultur [...] mit verschiedenen Arten von Genuss assoziiert [wurde], auch mit sexueller Lust.“⁴⁶³ Anfang der 1970er Jahre waren in Polen die Konsummöglichkeiten noch beschränkt und eine „sexuelle Befreiung“ hatte noch nicht stattgefunden. Vor diesem Hintergrund zeigt sich Nathalia LL's Konsumlust als eine Konsumkritik, die sich nicht an die westliche Konsumkultur wendet, obwohl die Verdinglichung der Frau durch diese Kultur kritisch mitschwingt. In erster Linie postuliert die Arbeit einen Anspruch auf Teilhabe an einer wachsenden sozialistischen Konsumkultur, die sich im Gegensatz zur materiell ausgeprägteren Konsumkultur im Westen zunächst visuell entwickelte, sowie den Anspruch auf die Entwicklung einer selbstbewussten, lustvoll erlebbaren Sexualität.⁴⁶⁴

Die Arbeit ist also konsumkritisch, weil sie Konsumlust auch für Frauen, deren Lust kulturell gebändigt worden war, selbstbewusst postuliert. So wie die Pop Art Künstlerin-

demnach liminal, da wo es Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen und Gemeinschaften markiert und liminoid, wo Konsum auch zu Umdeutung, zur individuellen Verwendung und zur Kritik struktureller Art genutzt wird. In westlichen Konsumkulturen wird mit dem Liminoiden am Liminalen gearbeitet. Das gilt insbesondere für den Anspruch der Subjektivierung und gesellschaftlichen Teilhabe (liminaler Prozess) durch die Darstellung des spielerischen Genusses der Konsumtion (liminoider Prozess).

460 Benzing: Ritual und Sakrament, S. 89.

461 Ebd.

462 Kowalczyk: „Die doppeldeutige Schönheit“, S. 39.

463 Ebd., S. 40.

464 Ebd., S. 39. David Crowley beschreibt die Konsumkultur in Jugoslawien als visuelle: „Nevertheless, the 1960s and 1970s saw the growth of ‚socialist consumerism‘ across the Bloc and Yugoslavia; a phenomenon found largely, if not entirely in the realm of images rather than things. [...] What defines a modern consumer society is not access to consumer goods but knowledge of them.“ (Crowley, David: „Consumer Art and Other Commodity Aesthetics in Eastern Europe under Communist Rule“, in: Jakubowska, Agata (Hrsg.): Nathalia LL. *Consumer Art and Beyond*, Warschau: CSW Zamek Ujazdowski 2017, S. 129–141, hier S. 133 f.)

nen der 1960er Jahre im Westen artikuliert auch Nathalia LL die Forderung von Teilhabe der Frauen in der Gesellschaft, und zwar auch an den Genüssen und Vorzügen des süßen Lebens, das sich nun nach dem Zweiten Weltkrieg langsam zu entwickeln begann. Dies tat sie außerhalb der tradierten Grenzen der Malerei und nutzte Videos, sodass die leibhaftigen Aspekte der Konsumtion durch die Sichtbarmachung ihrer Prozesshaftigkeit darstellbar wurden. Dieser Aspekt der Leibhaftigkeit lässt sich tiefergehend anhand eines weiteren Beispiels aus der frühen Performancekunst beschreiben.

4.2.3 Leibhaftige Konsumlust in Carolee Schneemanns *Meat Joy* (1964)

Die Performance *Meat Joy* (1964)⁴⁶⁵ der Künstlerin Carolee Schneemann zeigt vier Männer und Frauen, die gemeinsam eine Art körperlichen Lusttanz vollführen. Obwohl Kubitzka erwähnt, dass *Meat Joy* eher nicht mit einem ‚feministischen Bewusstsein‘ entstanden ist, würde ich die Arbeit jedoch als proto-feministisch bezeichnen, da sie bereits viele Themen aufgriff, die die Frauenbewegung später weiterverfolgte, wie zum Beispiel die sexuelle Befreiung und weibliche Sexualität (Abb. 22).⁴⁶⁶

Die Performer*innen haben definierte Rollen und sind von Schneemann in heterosexuellen (Liebes-)Paaren inszeniert, wobei ein „zentrales Paar“ mit Carolee Schneemann in der weiblichen Rolle meist im Zentrum des Geschehens steht und ein „unabhängiges Paar“ eher am Rand agiert; die anderen beiden Paare werden als Nebenpaare beschrieben.⁴⁶⁷ Der Sound öffnet den Raum hin zu den Straßen von Paris, New York und London, Orten des Konsums: Rufe und Schreie der Verkäufer*innen von Fisch, Hühnchen, Gemüse und Blumen, die Schneemann auf der Straße aufgenommen hatte, begleiten die Performance. Zudem wird eine Collage aus Popsongs wiederholt eingespielt, die eine konzentrische, fröhliche Stimmung erzeugt.⁴⁶⁸ Eigenspielt wird auch Schneemanns

465 *Meat Joy* wurde erstmals am 29. Mai 1964 auf dem „Festival of Free Expression“, organisiert von Jean-Jaques Lebel, im Centre Américain des Artistes in Paris aufgeführt. Es folgten Performances in London in der Denison Hall (Vauxhall) und in New York in der Judson Memorial Church sowie in einem lokalen Fernsehstudio. (Vgl. Archias, Elise: *The Concrete Body*: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci, New Haven: Yale University Press 2016, S. 101f.) In New York waren nackte Personen in der Öffentlichkeit zu der Zeit verboten, dasselbe galt für Paris, wo das Verbot bewegte nackte Personen betraf. (Vgl. Schneemann, Carolee: „The Obscene Body/ Politic“, *Art Journal* 50/4 [1991], S. 28–35, hier S. 29.)

466 Vgl. Kubitzka, Anette: *Fluxus – Flirt – Feminismus?: Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Berlin: Reimer 2002, S. 109. Auch Alyce Mahon liest ihre Arbeit proto-feministisch und zitiert Schneemann mit folgenden Worten: „In the Sixties, it's pre-feminist analysis; I was entering into a traditional situation in a guise of radicalisation.“ (Carolee Schneemann, interview with Alyce Mahon, New Paltz, NY, 26 June 2007, in: Mahon, Alyce: „The Domestic as Erotic Rite in the Art of Carolee Schneemann“, *Oxford Art Journal* 40/1 [2017], S. 49–64, hier S. 51.) Für eine zeitgenössische Interpretation ihres Werks aus feministischer Perspektive vgl. den Katalog anlässlich ihrer Retrospektive: Breitwieser, Sabine (Hrsg.): *Carolee Schneemann: Kinetische Malerei*, München: Prestel/Museum der Moderne Salzburg 2015.

467 Archias: *The Concrete Body*, S. 102 und 104.

468 Vgl. ebd., S. 103. „Elvis, the Supremes, other Motown, and Millie Small, among others.“ (Ebd.) und: „Baby Love‘ by the Supremes and ‚My Boy Lollipop‘ by Millie Small further lent meat Joy their version of bubbly flirtation and romance.“ (Ebd., S. 115)

Stimme, die französische Texte sowie Notizen über ihre Arbeit vorliest.⁴⁶⁹ In der ersten Sequenz entkleiden sich Mann und Frau des zentralen Paares gegenseitig und bemalen sich am ganzen Körper mit Farbe.⁴⁷⁰ Die Nebenmänner werfen geschreddertes Papier, mit dem gewöhnlicherweise Fleisch eingewickelt wird, in großen Mengen auf die Bühne. Nachdem eine Frau Dinge des alltäglichen Gebrauchs neben einer Matratze arrangiert hat, macht das Paar es sich damit gemütlich und blättert liegend in Hochglanzmagazinen – eine Szene „gewöhnlicher, häuslicher Intimität“⁴⁷¹, gekoppelt an den Bildgenuss der Pop- und Konsumkultur. In einer nächsten Sequenz laufen alle Performer*innen umher, die Frauen liegen im Kreis auf dem Boden, ihre Hinterteile berühren sich, und mit ihren langen Beinen tanzen sie in der Luft. Auch die Männer legen sich zu ihnen. Die Körper aller Performer*innen sind mit Bikinis und Unterhosen bekleidet. In einer weiteren Szene, die nur mit roten und blauen Taschenlampen der Männer ausgeleuchtet wird, werden die Frauen in Folie gewickelt. Verpackt und eingeschlossen wirken sie wie „alienähnliche Prinzessinnen in ihren protektiven Membranen“⁴⁷² oder auch wie eingewickeltes Frischfleisch im Supermarkt. In einer weiteren Szene agieren die Männer als Gruppe, die versucht, die Gruppe der Frauen als Einheit zu bewegen. Dies scheitert trotz unterschiedlicher Ansätze. Die Männer nehmen die Frauen auf den Rücken und tragen sie umher.⁴⁷³ Die Performer*innen bündeln sich und fallen auf- und übereinander wie ein Haufen menschlichen Fleisches. Eine Serviererin, die während der gesamten Performance Materialien auf die Bühne bringt und sie wieder davonträgt, wirft gerupfte nackte Hühner, tote Fische und Würstchen auf die sich rekelnden Körper.



Abb. 22: Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964.

469 Vgl. Archias: *The Concrete Body*, S. 102.

470 Archias weist darauf hin, dass diese Sequenz an Yves Kleins bemalte und nackte Performerinnen in der Performance *Anthropométries of the Blue Period* (1960) erinnert. Anders als bei Klein sind hier Männer und Frauen jedoch nackt und es geht um körperliches Begehren. Für diesen Hinweis danke ich meiner Freundin Selene States, die darin, dass Klein einen Anzug trug, während die anderen nackt sind, eine Machtdemonstration erkannte. Diese Problematisierung hinsichtlich eines Machtverhältnisses gegenüber den Frauen habe ich auch gefunden bei Elise Archias (vgl. ebd.) Auch Amelia Jones bemerkt, dass Klein seine Autorität als männlicher Künstler (wieder)aufbaut, indem er nackte Frauen dirigiert und selbst angezogen bleibt. (Vgl. Jones, Amelia: „Clothes Make the Man: The Male Artist as a Performative Function“, *Oxford Art Journal* 18/2 [1995], S. 18–32.)

471 Archias: *The Concrete Body*, S. 104 (Übersetzung A. W.).

472 Ebd., S. 106 (Übersetzung A. W.).

473 Vgl. Stiles, Kristine: *Carolee Schneemann: Imaging Her Erotics; Essays, Interviews, Projects*, Cambridge: MIT Press 2002, S. 62.

Die Performenden vereinen sich als heterosexuelle Paare mit den Hühnern und Fischen in einem erotischen Spiel. Sie pressen die Fische zwischen die Beine oder klemmen die Hühner zwischen ihre Körper. Als nächstes wird rote, blaue und schwarze Farbe bereitgestellt, die die männlichen Performer mit Pinseln und auch gießend auf die Körper der Frauen auftragen. Teilweise bedecken sie auch ihre eigenen Körper. Anschließend tragen die Männer die vier Frauen zum Papierhaufen „und die Performenden versuchen sich gegenseitig darin zu vergraben, bis die zentrale Frau ‚enough, enough!‘ ruft“⁴⁷⁴.

Schneemanns Performance wurde in dreifacher Hinsicht als relevant erachtet. Sie kann als Ausdruck eines Begehrens nach sexueller Freiheit und Gleichbehandlung gelesen werden. Ebenso erweitert sie den Malereibegriff, indem sie Malerei als dreidimensionale Erfahrung im Raum beschreibt. Und drittens erfasst sie den Körper in seiner ganz konkreten Materialität.⁴⁷⁵ Ich möchte darüber hinaus betonen, dass sie ihre Anliegen bezüglich des sexuellen Begehrens, der Malerei und der Materialität innerhalb eines Rahmens artikuliert, der maßgeblich von der alltäglichen Konsumkultur geprägt ist. Indem sie ihre Performance mit Popmusik, Marktrufen von der Straße, Hochglanzmagazinen, rohem Fisch und Fleisch sowie Verpackungsplastik und -papier rahmt, verschränkt die Performance Konsumlust mit sexuellem Begehren und Fragen der Materialität, sowohl in der Malerei als auch im Alltäglichen. Diese Konsumlust geht den Konsumprozessen in ihrer Komplexität nach; sie oszilliert zwischen Überfluss an Müll und Überschwang an Wohlgefallen, zwischen einer Männerrolle, die Frauen als ein Stück Fleisch diskreditiert und der Gleichbehandlung der Geschlechter in der Erfahrung orgiastischer sexueller und körperlicher Nähe, zwischen der Lust an kulturellem Ausdruck innerhalb und mittels der Konsumkultur und dem Bedürfnis, einer Menschlichkeit jenseits materieller Figuration Ausdruck zu verleihen. Die erotische Politik in der Performance *Meat Joy* beinhaltet sowohl die „Ablehnung der kontrollierten Abstraktion Jackson Pollocks und der kitschigen Pin-Ups von Mel Ramos“⁴⁷⁶ und appropriiert sie gleichsam in einer „Umarmung einer sensuellen, femininen, erotischen [Konsum-]Ästhetik“⁴⁷⁷.

Meat Joy stellt immer wieder Analogien her zwischen den fleischlichen Lebensmitteln und den nackten weiblichen Körpern. Die Männer tragen die Frauen, greifen in die nackten Hühner, die sie den Frauen an den Körper drücken (Abb. 23). Neben dem eher passiven Verhalten der Frauen und dem aktiven Verhalten der Männer⁴⁷⁸ gibt es auch Szenen wie das Bemalen des zentralen Mannes durch die zentrale Frau, die ihn „unterwirft“ und ihn „bespringt“⁴⁷⁹ oder die eines Mannes, der ein Huhn wie ein Baby im Arm wiegt, bis er selbst zum Kleinkind wird und sich den Daumen in den Mund steckt. Es gibt weder Täter noch Opfer, sondern nur lustvolles Begegnen der Körper, argumentiert

474 Kubitzka: Fluxus – Flirt – Feminismus?, S. 88.

475 Weitere Schwerpunkte im Werk Schneemanns wurden ebenfalls analysiert. Beispielsweise interpretiert Alyce Mahon *Meat Joy* und *Fuses* als Antworten einer vom Krieg erschütterten Generation, die im Alltäglichen nach Strategien und Lebensformen suchte und sich gegen Gewalt aussprach.

476 Mahon: „The Domestic as Erotic Rite in the Art of Carolee Schneemann“, S. 52.

477 Ebd., S. 52.

478 Vgl. Leeb: „Liquid Gazes“, S. 182. Leeb beschreibt die Frauen als größtenteils passiv und ergänzt, dass viele Rollen eher stereotyp angelegt sind, wie beispielsweise die Kellnerin, die u. a. Lebensmittel hereinbringt.

479 Kubitzka: Fluxus – Flirt – Feminismus?, S. 110.

die Kunsthistorikerin Annette Kubitzka. Sie betont die Darstellung sinnlicher Körpererfahrung jenseits sexueller Heteronormativität. Die „komplexe sinnliche Erfahrung in der Aktion“ zielt nicht auf bestimmte geschlechtlich konnotierte Handlungen ab, sondern auf eine geschlechterübergreifende Erfahrung körperlicher Nähe „jenseits sexueller Orientierung und geschlechtlicher Identität“.⁴⁸⁰

Auch die Kunsthistorikerin Rosemary Betterton betont die Befreiung von einem patriarchalen Verständnis von Sexualität und einer patriarchal geprägten Geschichte der Malerei, die sich in der erotischen Lust Schneemanns an den abjekten Darstellungen der Körper zwischen Essen, Papiermüll und Farbe äußert (Abb. 24). In den 1960ern galt der nackte Körper in der Öffentlichkeit als Tabubruch und wurde als obszön verurteilt. Schneemanns Kunst wurde als transgressiv wahrgenommen,⁴⁸¹ da sie die Normen körperlicher Repräsentation nicht einhielt. Sie überschreitet die Grenzen des Erlaubten, die den Umgang mit Körperlichkeit auf sexueller und konsumptorischer Ebene einschränkte.

Auf sexueller Ebene forderten die gesellschaftlich tabuisierten nackten Körper und deren Berührungen und die weibliche Freude am nackten Fleisch das Schweigen über die weibliche Sexualität in der Gesellschaft heraus, argumentiert Betterton.⁴⁸² Die weibliche Lusterfahrung ist dabei zentral. Schneemann selbst betont die sensuelle Erfahrung ihres Körpers an den Grenzen des Abjekten:⁴⁸³ „My sexuality was idealized, fetishized, but the organic experience of my own body was referred to as defiling, stinking, contaminating.“⁴⁸⁴ Dieser kulturellen Konstitution eines „grotesquen oder Monströs-Weiblichen“⁴⁸⁵ vermag Schneemann die Lust an abjekter Körperlichkeit entgegenzusetzen,



Abb. 23: Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964



Abb. 24: Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964

480 Ebd., S. 229.

481 Vgl. Zimmermann, Anja: Skandalöse Bilder – skandalöse Körper: Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars, Berlin: Reimer 2001, S. 98. Zimmermann erwähnt, dass Schneemanns Arbeiten bereits in den 1960er Jahren unter dem Begriff „Transgressive Weiblichkeit“ (ebd.) diskutiert wurden.

482 Betterton: *An Intimate Distance*, S. 137.

483 Vgl. zum Begriff des Abjekten Kapitel 4.2.2 („Abjektive Konsumlust in Nathalia LL's Consumer Art [1972–1975]“)

484 Schneemann: „The Obscene Body / Politic“, S. 28.

485 Betterton: *An Intimate Distance*, S. 137.

durch die visuellen Assoziationen der Farbe mit Körperflüssigkeiten und die olfaktorischen Assoziationen der Fische und des Fleisches mit Körperdüften.⁴⁸⁶

Auf konsumtorischer Ebene werden die gesellschaftlich normierten Umgangsweisen mithilfe von Essen und toten Tieren gestört: Das nackte tote Fleisch der Tiere wird lieb-kost, berührt und zu menschlichem Fleisch personifiziert, wenn ein Mann es wiegt wie ein Baby. Damit wird die kulturelle Distanz negiert, die westliche Gesellschaften zum Verzehr von Essen aufgebaut haben. Messer und Gabeln, die einen „sauberen“ Verzehr ermöglichen sollen, werden ersetzt durch unmittelbare Körperberührung. Beispielsweise stößt einer Kunstkritikerin im Jahr 1964 besonders diese „rudimentäre“ und unzi-vilisierte Form des Konsums auf, dieser „sensual and scatological pleasure of slimy contact“ zum Essen.⁴⁸⁷ Doch Schneemann sieht im lustvollen Umgang mit dem Abjekten eine emanzipierende Seite der leibhaftigen Autonomie: „I posit my female body as a locus of autonomy, pleasure, desire“⁴⁸⁸.

Indem sie diese organischen Erfahrungen der Leiberfahrung mit ihrem Verständnis von Malerei in Verbindung setzt, entsteht eine Performance, die sich der Sichtweise auf Kunst als ästhetisches Konsumgut entgegensetzt. Aus der abstrakten Malerei kommend, sprengt Schneemann durch ihren leibhaftigen Ansatz die Grenzen der Objektivierung der Frau sowie der Kunst. Sie selbst schreibt über ihre Arbeit: „Our work seized dynamic implications of Abstract Expressionism to extend the active visual surface of painting into actual physical space and time, and to dematerialize the frame, the object, the aesthetic commodity.“⁴⁸⁹ Hier wird Abstraktion als Dematerialisierung der Kunst als Ware („aesthetic commodity“) sichtbar: Im Akt des Verzehrs von Farbe, von Essen, von Körpern löst sich das Kunstobjekt auf wie einzelne Körper im Moment der erotischen Vereinigung und wie Konsumgüter im Moment des Verzehrs. Aus einer leibhaftigen Perspektive wird Konsumlust, wird ein Begehren nach dem Neuen ebenso wie ein (Stoffwechsel-)Prozess mit dem Ziel ständiger Verwandlung ins Bewusstsein gerufen. Diese Konsumlust kreuzt hier die Lust auf eine Erweiterung der Malerei ebenso wie auf die Ausdehnung der Sexualitätsdiskurse.

Meat Joy wurde bereits in den 1960er Jahren konsumkritisch interpretiert, und die Kunsthistorikerin Anette Kubitzka greift diese Lesart auf. Im Fokus steht bei ihr das Verhältnis der (Fleisch-)Waren zu ihrer Verpackung. In der ersten Sequenz der Performance werfen die Männer Fetzen von Fleischerpapier auf die Bühne, sodass ein Haufen entsteht (Abb. 25). In diesem Papier wickelten zu Beginn zwei Nebenmänner ihre Partnerinnen zu „Body Packages“⁴⁹⁰ ein. Am Ende der Performance wälzen sich alle mit Farbe beschmierten Performer*innen in dem Papier. Dieser Berg von Papier war von

486 Vgl. Archias: *The Concrete Body*, S. 113. „The sensory overload and somewhat treacherous conditions created by the wet paint begin to appear somewhat incapacitating, even abject, in a photo by Moore of a woman drenched in whitish slime.“ (Ebd.)

487 Vgl. Zimmermann: *Skandalöse Bilder – skandalöse Körper*, S. 100. Sie zitiert hier Jill Johnson: *Meat Joy*, in *Village Voice* 26.11.1964, S. 13.

488 Schneemann: „*The Obscene Body / Politic*“, S. 33.

489 Ebd., S. 31.

490 Kubitzka: *Fluxus – Flirt – Feminismus?*, S. 86.

Schneemann wohl „bewußt als Symbol für die Überflußgesellschaft eingesetzt“ worden, argumentiert Kubitzka und „das verschlingende Papier stand nicht nur für das Versinken im Müll, sondern auch für die dem Müllberg vorausgehenden Verschwendungsgewohnheiten der Konsumgesellschaft, die in den 1960er Jahren durchaus bereits kritisch betrachtet wurden.“⁴⁹¹ Kubitzka erwähnt diesen konsumkritischen Aspekt der Arbeit, geht jedoch nicht weiter darauf ein, inwiefern diese Konsumkritik mit ihrer Betonung des „sinnlich-sexuelle[n] Aspekt[s] der Performance“⁴⁹² und des „Zelebrieren des Fleisches“⁴⁹³ zusammenzulesen ist. Denn mir scheint diese Betonung einer Verurteilung der „Überflußgesellschaft“⁴⁹⁴ zu verkürzt. Ist es nicht gerade so, dass dieser Überfluss, die fließende Farbe, das erregende Fleischmaterial, die Intensität der Berührungen der menschlichen Körper als eine befreiende Überfülle an sensorischen Erfahrungen inszeniert wird, die sich bereits in der Konsumgesellschaft zu eta-



Abb. 25: Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964

blieren begann? Die Kunsthistorikerin Elise Archias hat hervorgehoben, dass die Rezeption der Performance ihrerzeit eher negativ war, weil die Kunstkritiker*innen mehr Ekel, mehr Brutalität, mehr Grenzüberschreitung erwarteten, damit sie ein Happening als radikal und damit „gelingen“ interpretieren konnten. Carolee Schneemann hingegen wählte fröhliche Popmusik, zu der sich schöne Körper in Bademoden auf positiv-leidenschaftliche Art und Weise dem Abjekten in Form von Fischgeruch, Fleischlichkeit, glitschiger (Farb-)Flüssigkeiten hingaben. Diese Konsumlust richtet sich subversiv gegen ein Sexualitäts- und Konsumregime der Zeit: So können die verpackten Körper, die in den Folien zusammengeschnürt sind, auch als Symbol der zugeschnürten Lust gelesen werden, die ihr Pendant in den reglementierenden Normen eines Konsums hat, der Produkte portionsweise abpackt und Frauen zu ihrem maßvollen Verzehr anhält. Die letzte Szene der Performance ließe sich als Höhepunkt der Konsumlust auch so interpretieren: Der Verpackungshaufen und die mit erotischer Lust erfüllten Körper werden zusammengefügt, der Überfluss an käuflichen Dingen ist nun vergleichbar mit dem Überfluss an Emotionalität und erotischer Sinnlichkeit. Die Überfülle, wie sie bereits in

491 Ebd., S. 92.

492 Ebd., S. 93.

493 Ebd.

494 Kubitzka: Fluxus – Flirt – Feminismus?, S. 92.

der Konsumkultur erfahrbar war und sich in der ‚freien Wahl‘ von Produkten äußerte, kann analog zu einer befreiten sexuellen Lust gelesen werden. Schneemann machte das Alltägliche als Ort der sinnlichen Lust einer Konsumgesellschaft für ihre Performance produktiv und forcierte damit nicht eine Konsumkritik, wie Kubitzka sie beschreibt, die letztlich versuchen würde, das eigene Konsumverlangen einer ‚Überflussgesellschaft‘ zu zügeln. Die Verschwendung von Essen, wie sie hier dargestellt wird, wird zu einer positiv konnotierten Verschwendung der eigenen Lust, die durch den „Spaß und [die] ekstatische Ausgelassenheit“⁴⁹⁵ der Performenden vermittelt wird. Schneemanns Grenzen überschreitende Erkundung an den abjektiven Grenzen einer befreiten Sexualität zeigt die sexuelle Lust nicht weiblich oder männlich konnotiert, sondern beschreibt Konsumlust als leibhaftigen Ekel und Wohlgefallen und extatische Gruppenerfahrung. Dies kann als subversive Kritik an den moralisierenden und einschränkenden Malerei-, Sexualitäts- und Konsumdiskursen erkannt werden.

Zusammenfassung

Die Darstellung von Konsumprozessen wie dem Verzehr von Nahrung und den damit einhergehenden Bewegungen der In- und Exkorporation wird in den 1960er Jahren verbunden mit einem weiblichen Begehren nach sexueller Freiheit. Konsumlust verschränkt in den hier besprochenen Werken den Anspruch auf Freude an der visuellen und sinnlichen Fülle der Konsummöglichkeiten, die ‚ausgekostet‘ werden wollen, mit der Forderung nach sinnlicher, sexueller Selbstbestimmung über patriarchale Grenzen hinweg. Der Mund als Symbol für gefräßiges Begehren kann hier symbolisch ebenso auf das sexuelle Begehren der Frau wie auch auf ihren Wunsch künstlerischer Anerkennung des Sinnlichen in der Malerei verweisen. Dabei wendet sich die Darstellung sexueller Freiheit gegen Vorstellungen der visuellen oder tatsächlichen Verfügbarkeit für den Mann. Vielmehr wird die Lust am Konsum als Möglichkeit homo- und autoerotischer Erfahrungen dargestellt. So stellt die Künstlerin Evelyne Axell den sinnlichen Eisgenuss als phallische Lust in Absenz des Mannes ebenso dar, wie die autoerotische Lust der Konsumentin an sich Selbst. Die Künstlerin Ludi Armbruster widmet sich der Darstellung der Vulva, deren Konsumlust in einer farbintensiven Pop Ästhetik zum Ausdruck kommt. Der gegenseitige Verweis von Vulva / Vagina und Mund auf weibliches Begehren wird in der Videoarbeit von Natalia LL's *Consumer Art* noch expliziter als Verschränkung von sexuellem und konsumtorischem Begehren deutlich, wobei hier insbesondere auch die Lust an abjektivem Konsum hineinspielt. Die In- und Exkorporation körpereigener Flüssigkeiten als Teil einer leibhaften Konsumerfahrung, die mit Lust erfahren wird, kann als Gegenreaktion einer Fetischisierung der Frau gelesen werden. Hier lässt sich Konsumlust als subversive Strategie im Umgang mit einer Konsumkultur deuten, in der Frauen mehr Möglichkeiten gewinnen, ihr sexuelles Begehren und eine weibliche Subjektivierung durch den Umgang mit Konsumdingen zu erfahren. Die Lust am leibhaftigen Konsum in Form abjektiver Konsumlust wird den objektivierenden Bildern der Konsumkultur entgegengebracht. Mit Carolee Schneemanns Performance *Meat Joy*

495 Ebd., S. 111.

lässt sich diese subversive Verschränkung von Konsum- und Sexualitätsdiskursen und ihre Artikulation durch eine populäre Ästhetik auch außerhalb der Pop Art beschreiben. Bei Schneemanns Performance sind es Popmusik und Hochglanzmagazine, die erotische Konsumlust mit sexuell konnotierten Berührungen von Essen innerhalb einer zunehmend an Bedeutung gewinnenden Konsumkultur rahmen.

Die In- und Exkorporation von Essen und Körperflüssigkeiten situiert die Konsumlust der 1960er Jahre in einer Kultur, die an die Möglichkeit endlosen Wachstums glaubte und die die Massen mit dem Traum von Gleichheit und gesellschaftlichem Aufstieg für Alle mittels ökonomischen Wohlstands versorgte. Diese „rhetoric of persuasion“⁴⁹⁶ wurde von den Künstlerinnen übernommen. Sie ließen sich gerne verführen. Diese Verführung nutzten sie zur Artikulation eines weiblichen Konsumbegehrens jenseits heteronormativer Ansprüche. Die Narrative von sexueller Befreiung und vom Wohlstandsversprechen in Form von Konsumbefriedigung wurden von den Künstlerinnen liebevoll ausgekostet und erotisch genossen, gleichzeitig durchgekaut bis an die Grenzen des leiblichen Wohlgefallens und dem Ekel davor. Die Konsumlust der Künstlerinnen der 1960er Jahre ist hier weniger als negative Kritik am Konsum zu lesen, sondern als eine affirmative Kritik im Sinne einer Forderung von Teilhabe der Frauen in der Gesellschaft, und zwar auch an den Genüssen und Vorzügen des süßen Lebens, das nach dem Zweiten Weltkrieg rasant in Form von Freizeitgestaltung und erhöhtem Konsum an Bedeutung gewann und sich in die Alltagskulturen der Gesellschaften einschrieb. Das folgende Kapitel widmet sich eingehender diesen süßen Vorzügen anhand der Ästhetik des Niedlichen in der Konsumkultur. Die Pop Art Stillleben der Malerin Christa Dichgans zeigen auf, inwiefern die niedliche oder süße Ästhetik der Konsumkultur eingesetzt werden kann, um feministische Konsumlust zu artikulieren.

4.3 Zur Ästhetik des „Niedlichen“: Christa Dichgans' plüschophile Stillleben der 1960er Jahre

Stoffpuppen, Teddybären, Bauklötze, Spielzeugautos, Rasseln und Flugzeuge: Die Dingfülle einer weiblich und kindlich konnotierten Konsumkultur steht im Fokus der deutschen Malerin Christa Dichgans. In den 1960er Jahren widmet sie sich dem Naheliegenden, dem, was sie alltäglich umgibt. Sie malt die Dinge, die sich bei ihrem kleinen Sohn im Zimmer anhäufen und die sie während ihres New York Aufenthaltes im Jahr 1966 haufenweise in den Bedürftigenläden der amerikanischen Heilsarmee findet.⁴⁹⁷ Das Mittel, mit dem sie ihre Themen bearbeitet, hat sie über sechs Jahrzehnte durchgehend beibehalten: niedliche, kleine Dinge wie Teddys und Puppen, von aufblasbaren Ballons bis hin zu Papierfliegern. Beeindruckt von der Dingfülle der amerikanischen Gesellschaft und der opulenten Spielumgebung ihres Sohnes, porträtiert sie in den 1960er Jahren

496 Stief, Angela: „Power Up – Back to the Future“, Power Up – Female Pop Art [Ausstellungskatalog], Köln: Dumont 2010, S. 79–91, hier S. 87.

497 1966 geht Dichgans zusammen mit ihrem Mann, dem Künstler KH Hödicke sowie ihrem dreijährigen Sohn nach New York, um dort ein Jahr zu arbeiten, ihr fester Wohnsitz und ihr Atelier sind in Berlin.

die Materialberge ihres gemeinsamen Alltags in arrangierten, farbintensiven Stillleben. „Häufungen“ betitelt sie die Ansammlungen in ihren Bildern.

Auch wenn Dichgans sich selbst nie als Pop Art Künstlerin bezeichnet hat, wird sie als Pop-Künstlerin rezipiert und ihre Malereien der 1960er Jahre wurden als solche in zwei Ausstellungen gezeigt (*Female Pop Art* in der Kunsthalle Wien 2010 sowie *German Pop*⁴⁹⁸ in der Schirn in Frankfurt 2015). Besonders wegen ihrer Bilder, die Ende der 1960er Jahre entstanden, wurde Dichgans als „Grande Dame der Pop Art“ gewürdigt.⁴⁹⁹ Ihr Aufenthalt in den USA hat zur Entwicklung einer eigenen Pop-Ästhetik geführt, die diese Zuschreibung rechtfertigt, obwohl sie sich nur auf eine Werkphase der 1960er und 1970er Jahre beschränkt.⁵⁰⁰ Zudem handelt es sich weder bei der Popästhetik noch bei der Reflexion über Repräsentationsformen feministischer Anliegen um einen roten Faden ihres Werkes. Dennoch kann man wohl davon ausgehen, dass ihr Aufenthalt in den USA im Jahr 1966 großen Einfluss auf die Pop-Ästhetik ihrer Bilder hatte. Ihr Frühwerk liefert zudem eine Auseinandersetzung mit dem subversiven Potenzial der Konsumdinge für die Artikulation einer weiblichen Position innerhalb der Kunst- und Konsumkultur.

Im Vergleich zu anderen Künstlerinnen ihrer Zeit wie Evelyne Axell hat Dichgans explizit auf die Darstellung des menschlichen Körpers verzichtet. Das Abbild ihrer Person oder ihres Körpers, die eigene Sexualität und Erotik hat sie nicht in ihre Kunst integriert. In einem Gespräch über ihre Arbeit formuliert sie, dass eine Künstlerin sich mit der Darstellung ihrer Nacktheit immer auch verletzlich mache und es andere Mittel des Ausdrucks geben müsse.⁵⁰¹ Die Darstellung und die Zusammenstellung alltäglicher Dinge erlaubte es Dichgans, menschliche Erfahrung darzustellen auch ohne eine körperliche Figur. Dichgans wendet sich mit ihren Kuschtiersujets weichen Objekten zu, die mehr als jeder feste Gegenstand die „menschlichen und abjekten Qualitäten von Müdigkeit, Abgegriffenheit, Unbeweglichkeit“⁵⁰² andeuten. Denn weiche Skulpturen können als anthropomorph und als eine Reflexion über die Vergänglichkeit des menschlichen

498 In Deutschland bildete sich unter dem Begriff Pop Art kein einheitliches Markenzeichen. Es gab hier nur eine lose Gruppe zumeist männlicher Künstler, die ihre Kunst unter anderem und nicht nachhaltig als „deutsche Pop Art“ beschrieben. 1963 fanden in Düsseldorf zwei Ausstellungen dieser Künstler statt, darunter Gerhard Richter, Konrad Lueg, Sigmar Polke. Vgl. Evers, Elodie und Gregor Jansen (Hrsg.): *Leben mit Pop. Eine Reproduktion des Kapitalistischen Realismus* [Ausstellungskatalog], Köln: König 2013.

499 Vgl. Grace Gardner, Belinda: „Christa Dichgans“, *Power Up – Female Pop Art*, 2010, S. 113–115, hier S. 11. sowie *Christa Dichgans. Grande Dame der Deutschen Pop Art*, online unter: <http://www.artberlin.de/christa-dichgans/>, aufgerufen am 7.10.2015.

500 Ihr ging es stets um eine intensive Beschäftigung mit der Malerei und ihren Mitteln, ein Ziel, das sie neben ihrer klaren Figürlichkeit auch zu einer Erprobung abstrakt-expressiver Gesten und unterschiedlicher Malstile führte. (Vgl. *Die Mittel der Malerei. Christa Dichgans im Gespräch mit Andreas van Dühren*, in: Dichgans Malerei, hrsg. von Andreas van Dühren, Berlin 2015.) Die dingliche Welt blieb dabei das Sujet ihres Werks, in dem sie bis heute mit neuen malerischen Mitteln immer wieder auch jene Objekte aus früheren Arbeiten aufgreift.

501 Gespräch mit Christa Dichgans, persönlich geführt am 10.9.2015 in Berlin.

502 Richards Rivenbark, Elizabeth: „Cloth as a Sign of the Absent Body in American Sculpture from the 1960s“, in: Kelley, Emily und Elizabeth Richards Rivenbark (Hrsg.): *Binding the Absent Body in Medieval and Modern Art*, London: Routledge, Taylor & Francis Group 2017, S. 93–107, hier S. 4. Sie zitiert hier

Körpers gelesen werden. Dichgans Stillleben verweisen insofern auf die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers und sie lotet die ästhetischen Mechanismen der Konsumkultur aus, die Frauen und Kinder als niedliche Dinge fetischisiert.

Ich möchte vorschlagen, Dichgans Hinwendung zu den vermeintlich harmlosen Kinderspielzeugen, süßen Puppen und aufblasbaren Gummitieren („Inflatables“) als eine Beschäftigung mit der ästhetischen Kategorie des Süßen/Niedlichen (engl. „cute“) zu interpretieren. Dabei orientiere ich mich maßgeblich an Sianne Ngai in ihrem Buch *Our aesthetic categories: zany, cute, interesting* (2012). Ich argumentiere, dass in Christa Dichgans' detailgenauer Darstellung von als niedlich bewerteten und als ästhetisch minderwertig abgetanen Gegenständen eine widerständige, proto-feministische Haltung zum Ausdruck kommt.

Die Amerikanistin Sianne Ngai hat „Cute“, was ich mit niedlich bzw. süß übersetzen werde, als eine von drei zentralen, ästhetischen Kategorien von Konsumgesellschaften beschrieben.⁵⁰³ Plüschige, weiche Dinge wie Kuscheltiere oder auch Gummisüßigkeiten, kleine Münder und große Augen und die Farbe Rosa sind Auszeichnungen dieser niedlichen Konsumästhetik. Und sie sind Teil einer ästhetischen Zuschreibung der Konsumkultur an das Weibliche.

„Niedlich“ ist eine minderwertige ästhetische Kategorie, wenn man ihre geringe Beachtung mit der vielfachen Bearbeitung des „Schönen“ und „Erhabenen“ in der philosophischen Tradition vergleicht.⁵⁰⁴ Begründet wird dies beispielsweise mit ihrem flüchtigen und affektiven Charakter, wie es im Jahr 1909 in Meyers großem Konversationslexikon heißt:

„Niedlich ist das wohlgefällige kleine, leicht und vorübergehend Ansprechende und Beschäftigende, das hinter dem Schönen, als der ungehemmten Offenbarung des Typischen und Gesetzmäßigen, in bezug auf Kraftentfaltung und Ausdehnung (dynamisch und extensiv), um ebensoviel zurückbleibt, wie das Erhabene in dieser Hinsicht über das Schöne emporragt.“⁵⁰⁵

Etwas „niedlich“ zu finden ist demzufolge ein ästhetisches Urteil, das wir affektiv fällen, weil das Niedliche unsere Sinne derart anspricht, dass wir unkontrolliert unser Wohlgefallen zum Ausdruck bringen. Zudem wird „niedlich“ dem Weiblichen und Kindlichen zugeschrieben und mit einem leichten, genussvollen Konsum assoziiert. Diese Zuschrei-

Kozloff, Max: „The Poetics of Softness“, in: Tuchman, Maurice (Hrsg.): *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art 1967, S. 26f. (Übersetzung A. W.).

503 Da wir „süß“ und „niedlich“ häufig synonym verwenden, werde ich dann von „süß“ sprechen, wenn „niedlich“ nicht ausreichend den Aspekt des Zuckrigen wiedergeben würde. Auf www.leo.org wird „cute“ sowohl mit „süß“ als auch mit „niedlich“ übersetzt. (http://dict.leo.org/ende/index_de.html#/search=cute&searchLoc=o&resultOrder=basic&multiwordShowSingle=on, aufgerufen am 25.4.2016)

504 Vgl. Ngai: *Our Aesthetic Categories*, S. 55f.

505 Meyer, Joseph: *Meyers großes Konversationslexikon – Mittewald bis Ohmgeld*, Leipzig: Bibliographisches Institut 1909, S. 670.

bung findet sich bereits im 19. Jahrhundert.⁵⁰⁶ Und sie scheint sich bis heute gehalten zu haben, wie die ersten Beispielsätze im deutschen Wörterbuch von 2011 zeigen: „sie hat ein niedliches Gesicht“ und „ein niedliches Kind haben“.⁵⁰⁷ Von „niedlichen“ Speisen sprechen wir heute nicht mehr; hingegen ist „süß“ nach wie vor eine Beschreibung einer gustatorischen Grundqualität von Essen ebenso wie von Kindern und weiblichen Eigenschaften.

Während Ngai zufolge „cute“ sich im 19. Jahrhundert nur auf Gegenstände bezieht und eine Übertragung auf Personen mit geringerer gesellschaftlicher Stellung („tiny boy“ und „young miss“) erst im 20. Jahrhundert stattfindet, finden wir diese Zuordnung für das Wort „niedlich“ bereits im Wörterbuch der Gebrüder Grimm („die alte frau ist nun gar niedlich worden“). Allerdings lässt sich auch im Deutschen die Entwicklung einer weiteren Bedeutungsdimension finden: Im 20. Jahrhundert entwickelte sich eine ambivalente Assoziation des „Niedlichen“ und „Süßen“.⁵⁰⁸ Dies belegen zwei Beispiele aus dem Deutschen Wörterbuch von 2011: „das kann ja niedlich werden! <iron.> unangenehm“⁵⁰⁹ sowie „mein Süßer, meine Süße (als zärtliche oder spottende Anrede)“⁵¹⁰. Die negative Assoziation von „cute“ hat sich im 20. Jahrhundert auch für „süß“ mit „unangenehm“ oder „spottend“ entwickelt. Niedliche Dinge des 20. Jahrhunderts sind also nicht mehr nur hilfsbedürftig, sie können auch als unangenehm empfunden werden. Ngai argumentiert, dass uns der Wunsch nach dem süßen Objekt, den wir als Konsument*innen empfinden, erscheint, als sei es der Wunsch des süßen Dings selbst, das unbedingt zu uns wolle, das uns braucht, sich uns unterordnet, nach Hilfe zu rufen scheint. Indem unser Wunsch scheinbar im Objekt selbst liegt, wird eine mimetische Grenze überschritten, die sich in der verniedlichenden Sprache ausdrückt, mit der wir uns den süßen Dingen nähern. Ngais Beispiel lautet: Wir sprechen wie ein Kleinkind mit einem Kleinkind. Dadurch bewirkt die Erfahrung des Süßen eine seltsame Distanzverringerung zwischen Subjekt und Objekt, ein Verlust, der weiblich konnotiert ist – so wie beispielsweise die Empathie als Kompetenz des Sich-Einfühlens, Sich-Hineinfühlens. Aus dem Wunsch, das Objekt haben zu wollen, wird der Wunsch, das Objekt selbst zu werden, ebenfalls süß zu sein, argumentiert Ngai. Damit beschreibt die Begegnung mit

506 Im Deutschen Wörterbuch der Gebrüder Grimm aus dem Jahr 1889 lassen sich drei für diese Analyse relevante Assoziationen entdecken: Der Ausdruck „das kind ist gar niedlich, die alte frau ist nun gar niedlich worden“ verweist auf die Bedeutung „reifer und sorgfalt erfordern“ und evoziert das Bild einer „leicht verletzlich[en], reizbar[en], wunderlich[en]“ Person, womit das Kind und die alte Frau gesellschaftlich als jene anerkannt werden, die nach Hilfe rufen. Ebenso findet sich die Bedeutung „verlangen, lust erweckend, wünschenswerth, angenehm“, die insbesondere auf „appetitliche, wohlschmeckende, leckere, zarte“ (Lexer, Matthias von, Wilhelm Grimm und Jacob Grimm: *Deutsches Wörterbuch (N.-Q.)*. Band 13. Leipzig 1889, S. 817.) Speisen angewandt wird und sich in Ausdrücken wie „überfülle dich nicht mit allerlei niedlicher speise“ (Lexer: *Deutsches Wörterbuch*, S. 816), „er hat seinen bauch gefüllet mit seinem niedlichsten“ (Ebd.) und „(sie) schafft zur rechten zeit was niedliches auf den tisch“ (Ebd., S. 817) spiegelt; aber auch genussvolles Leben beschreiben kann: „(sie) asz viel und niedlich, trank den besten wein“. Dritstens bedeutet niedlich „zierlich, fein, hübsch, artig und dadurch auf die sinne eindruck machend, reizend“ (Ebd., S. 818).

507 Wahrig-Burfeind, Renate und Gerhard Wahrig (Hrsg.): Brockhaus Wahrig Deutsches Wörterbuch, Gütersloh: Wissenmedia in der Inmedia-ONE-GmbH 2011, S. 1072.

508 Vgl. Ngai: *Our Aesthetic Categories*, S. 59.

509 Wahrig-Burfeind/Wahrig (Hrsg.): Brockhaus Wahrig, S. 1072.

510 Ebd., S. 1446.

einem niedlichen Objekt die Bedrohung einer Subjektposition. Für die Frau, die sich niedlich gibt, kann die Selbst-Verniedlichung damit auch als eine Taktik gesehen werden, eine männliche, rationale Subjektposition zu unterwandern.

Dass die Ästhetik des Niedlichen sowohl für das Hilfsbedürftige als auch für das Bedrohliche steht, scheint sich parallel zu einer veränderten Wahrnehmung der Kindheit entwickelt zu haben. Walter Benjamin schreibt über kindliche Aggressionen und stellt die neuen Perspektiven dar, die mit Hilfe psychologischer Erkenntnisse Anfang des 20. Jahrhunderts gewonnen wurden:

„Es könnte manchmal scheinen, als ginge das unsrige noch einen Schritt weiter und wolle Kinder, weitentfernt, als kleine Männer oder Frauen sie anzusprechen, selbst als kleine Menschen nur mit Vorbehalt gelten lassen. Man stieß auf die grausame, die groteske, die grimmige Seite im Kinderleben. (...) Erdenfern und unverfroren sind Kinder.“⁵¹¹

Bis dahin verstand man Kinder als kleine Erwachsene, und im Kindlichen entdeckte man nun die zerstörerischen Kräfte des kindlichen Spiels. Puppen im 19. Jahrhundert waren meist noch sehr fragile, zerbrechliche Geschöpfe, die grundlegende, menschliche Körperbewegungen nachahmen sollten, wie beispielsweise die Bewegung der Arme und Beine sowie die Drehung des Kopfes. Die Puppen wurden als verkleinerte menschliche Abbilder behandelt. Es ging weniger um die Imitation von einem warmen, weichen Körper als um die Reproduktion eines komplexen Apparates.⁵¹² Erst nach dem Ersten Weltkrieg, also lange nach der Erfindung des Teddybären, wurden „süße“ Spielzeuge im engeren Sinne durch ihre verletzlich und hilflos wirkende Ausstrahlung in großen Mengen auf dem amerikanischen Spielzeugmarkt verkauft.⁵¹³

Das süße Objekt, das mit dem Aufkommen der Industrialisierung mit weicheren Materialien produziert werden konnte als bisher, war nun auch auf einer praktischen Ebene dafür gemacht, der Gewalt des Kleinkinds zu widerstehen: wegen seiner Nachgiebigkeit konnte es den vergewaltigenden Ausbrüchen kleiner Kinder widerstehen.⁵¹⁴ Kinder wurden weiterhin als niedlich angesehen, dagegen nicht mehr nur als klein, sondern auch als potenziell aggressiv wahrgenommen. Ngai sieht zwischen der Verniedlichung der Kinderspielzeuge und der Entdeckung der aggressiven Seite des Kindlichen ein ursächliches Verhältnis. Sie entlarvt Verniedlichung damit als eine Art politischer Beschwichtigung und Kleinmacherei der kindlichen Aggression. So wird nachvollziehbar, wie die Selbstinszenierung als niedlich auch einen aggressiv-assimilativen Anspruch zum Ausdruck bringen kann.

511 Benjamin, Walter: „Altes Spielzeug“, in: Tiedemann, Rolf, Hermann Schweppenhäuser und Tillman Rexroth (Hrsg.): *Gesammelte Schriften IV,1*, Frankfurt am Main 1981, S. 511–515, hier S. 514 f. Sianne Ngai zitiert diese Stelle aus einer englischen Übersetzung, vgl. Ngai: *Our Aesthetic Categories*, S. 75.

512 Vgl. Ngai: *Our Aesthetic Categories*, S. 76.

513 Vgl. ebd.

514 Vgl. ebd., S. 75.

Einen Gegenstand oder Menschen als niedlich zu bezeichnen, ist ein ästhetisches Urteil, das mehr auf affektiven Regungen zu beruhen scheint als auf konzeptuellen Prinzipien. Die ästhetische Kategorie des Niedlichen interessiert hier deswegen, weil sie eine Ästhetik beschreibt, die ein „seltsam machtvolles Gefühl des Wohlgefallens in der eigenen Machtlosigkeit“⁵¹⁵ beschreibt. Die Niedlichkeit von Dingen beschwört das Gefühl, dass diese Dinge hilflos und machtlos im Vergleich zum sie beurteilenden Subjekt seien. Auf der einen Seite evozieren sie dadurch Machtansprüche und den Eindruck, man könne ihnen gegenüber (sexuelle) Gewalt ausleben, andererseits wird genau daraus der Schluss gezogen, sie müssten beschützt werden. Das niedliche Objekt adressiere uns, als ob es unser Kind sei oder als ob es eine Frau sei, die ‚gewollt werden will‘.⁵¹⁶ Genau darin bestehe der von Karl Marx beschworene Fetischcharakter der Dinge, nämlich in dieser „Illusion einer animierten Persönlichkeit“⁵¹⁷.

Sianne Ngai argumentiert noch für eine weitere Lesart, die den Fetischcharakter der niedlichen Objekte als Ausdruck ihres phänomenologischen Gebrauchs liest. Die Ästhetik des Niedlichen betone dadurch, dass sie das Subjekt zum physischen Anfassen anrege, zum sich Einfühlen und physischen Beschützen, die Ebene des sensuellen Gebrauchs von Konsumgütern. Es ist die qualitative Körpererfahrung im Umgang mit dem Objekt, die durch seinen Konsum betont wird und der sich dem Wert des Gegenstandes als Tauschobjekt entgegensetzt. Ngai bringt dieses Verhältnis auf den Punkt:

„It is precisely the qualitative, phenomenological experience of ‚use‘ – occulted by the commodity form much in the same way as labor power occults the qualitative, phenomenological experience of labor – that cuteness attempts phantasmatically to recover at the level of consumption.“⁵¹⁸

Damit lässt sich anhand des Niedlichen die Dichotomie zwischen dem machtlosen Objekt, dem Konsumgut und dem machtvollen Subjekt, dem gebrauchenden Menschen, hinterfragen. Wie die Belebung der Dinge durch den Fetisch beschwört Niedlichkeit immer auch eine Fantasie der Handlungsfähigkeit dieser hyperobjektifizierten Dinge.⁵¹⁹

Vor diesem Hintergrund möchte ich aufzeigen, dass Christa Dichgans' Stilleben mit Kinderspielzeug das Niedliche als ein ambivalentes Schwanken zwischen Hilfsbedürftigkeit und arger Bösartigkeit darstellen. Aus dem beschriebenen Kategorienwandel von einer rein positiven zu einer ambivalenten ästhetischen Äußerung folgt, dass das süße Konsumobjekt selbst potenziell gefährlich werden kann. Ein „niedliches Gesicht“ oder eine „süße Puppe“ sind in der Konsumkultur nicht mehr ausschließlich Ausdruck von Unterwürfigkeit, Passivität und zahmer Stille. Die Ästhetik des Niedlichen macht zum

515 Ebd., S. 57 (Übersetzung A. W.). Ngai, Sianne: *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Cambridge: Harvard University Press 2012, S. 57 Übersetzung A. W.) „strangely powerful feeling of pleasure in one's own powerlessness“ (Ebd.)

516 Vgl. Ngai: *Our Aesthetic Categories*, S. 60 f.

517 Ebd., S. 61.

518 Ebd., S. 63.

519 Vgl. ebd., S. 98. „In accordance with the animating logic of fetishism, cuteness seems to always include a fantasy of the agency of its hyperobjectified objects, even in their most congealed or inert form.“ (Ebd.)

einen auf die Wahrnehmung der Konsumdinge mit allen Sinnen aufmerksam. Zum anderen wird durch den haptischen bis assimilativen Charakter des Niedlichen die aggressive und rebellische Seite seiner Hilfsbedürftigkeit sichtbar. Die Darstellung der niedlichen Dinge kann also als emanzipatorische Subversion patriarchaler Macht gelesen werden. Seine affektive Wirkung im Gegenüber nutzt das Niedliche als Gegenwehr gegen seine verharmlosende Verniedlichung.

4.3.1 Die widerständige Aggressivität des Niedlichen

Christa Dichgans begegnet Mitte der 1960er Jahre den wachsenden Mengen an Spielzeugen und Kuscheltieren in den USA. Ihre Serie von Spielzeugstillleben, deren einzelne Bilder jeweils den nüchternen Titel *Spielzeugstillleben (New York)* tragen, zeigt Variationen eines immer nur leicht abgewandelten Motivs: einen Haufen von Dingen am unteren Bildrand aufgetürmt und darüber die Leere der weißen oder nur zart gefärbten Leinwand. Dichgans arrangiert die Spielzeuge und Alltagsdinge nicht wie für ein klassisches Stillleben, auf dem die Dinge sich auf einem Tisch oder einer Tafel so präsentieren, dass sie möglichst gut zu erkennen sind. Bei ihr liegen sie auf einen Haufen geworfen; ihre Anordnung scheint eher zufällig und situativ. Schlaff hängen die Puppen oder Teddybären kopfüber herunter, lugen vielleicht noch mit einem Auge heraus oder man sieht ihr nach unten gewandtes Gesicht gar nicht mehr. In einem *Spielzeugstillleben (New York)* (Abb. 26) türmen sich auf braunen Kisten, gefüllt mit Bauklötzen, einem Spielzeugauto und einem Puppen-Dreirad, vier Kuscheltiere übereinander: ein brauner Bär, dessen Knopfaugen kopfüber die Betrachter*innen anstarren, darüber ein pinkfarbener Kuscheltieresel, dessen blaues, strahlendes Auge nach oben schaut, auf ihm eine Puppe mit dem Gesicht nach unten gewandt und auf ihrem Rücken ein schwarz-weißes Kuscheltier, das ein Koalabär sein könnte. Die vier übereinander gestapelten Plüschtiere erinnern an die bekannten Tiere aus dem Märchen der Bremer Stadtmusikanten, nur dass diese hier ihre Hoffnung auf ein gemeinsames Musikantenleben schon aufgegeben haben. Sie stapeln sich nicht, um über sich selbst hinauszuwachsen, sondern weil sie liegen gelassen wurden. Weich und formlos schmiegen sich ihre Körper aneinander und ihre Augen blicken Hilfe suchend ins Nichts. Es geht eine beklemmende Stim-



Abb. 26: Christa Dichgans, *Spielzeugstillleben (New York)*, 1967.

mung von diesen leblosen, einstmals geliebten, gedrückten und nun übrig gebliebenen Kuscheltieren aus. Ngai schreibt über das Süße als ästhetische Kategorie:

„Cuteness is an aestheticization of powerlessness (,what we love because it submits to us‘), and since soft contours suggest pliancy or responsiveness to the will of others, the less formally articulated the commodity, the cuter.“⁵²⁰

Die undefiniertheit von weniger scharfen Formen und Rändern, so Ngai, gibt vor, von anderen geformt werden zu wollen. Die alarmiert aufgerissenen Augen der Plüschtiere und ihre Schlaffheit evozieren den Eindruck, dass sie zu schwach sind, um die Energie der Bremer Tiere entwickeln zu können. Und dennoch scheint in den süßen Plüschwesen eine unbekannte Energie zu stecken: Im *Spielzeugstilleben* (New York) (Abb. 27) sitzt der kleine Koala-Bär, der eben noch sein Gesicht abgewandt hatte, mit zugekniffenen Augen auf einem Stuhl und schaut die Betrachter*innen scharf an. Die Ambivalenz des Niedlichen lässt das süße Konsumprodukt hilflos und gleichsam aggressiv wirken. Ein Spielzeug, das sich als Opfer von Aggression inszeniert, zeigt sich im nächsten Moment selbst als Aggressor: „The more [...] [it] appears to be the object or victim of aggression, the more [...] [it] appears to be an agent of aggression.“⁵²¹



Abb. 27: Christa Dichgans, *Spielzeugstilleben* (New York), 1967.

Aber auch auf der Seite der Besitzer*in des niedlichen Konsumobjekts gibt es zwei ambivalente, affektive Reaktionen: erstens den Wunsch, mit dem Objekt zu verschmelzen oder gar selbst das Objekt zu werden und zweitens ein zerstörerischer Drang, das Objekt zu vernichten, so sehr begreifen zu wollen, dass es davon Schaden nimmt.

Ngai macht den Drang nach Verschmelzung anhand eines Alltagsbeispiels deutlich: In Reaktion auf Babys oder junge Tiere verfielen zahlreiche Menschen selbst in eine ‚Brabbel-Babbel-Baby-Sprache‘. Hinter dieser Antwort auf ein kleines und als verletzlich geltendes Wesen mit der Imitation seiner eigenen Worte stünde letztlich der Wunsch, die Distanz zwischen Subjekt und Objekt zu verringern. Dasselbe passiere auch gegenüber käuflichen Konsumprodukten – der Wunsch das Objekt selbst zu werden, sei für

520 Ebd., S. 64.

521 Ebd., S. 85. Ngai bezieht ihre Analyse hier auf die Figur DOB des bildenden Künstlers Takashi Murakami.

kurze Zeit sehr stark. Aus dem „Habenwollen“⁵²² werde im Angesicht des niedlichen Konsumprodukts ein Gefühl des „So-sein-wollen-wie“, das sich in der sprachlichen Imitation äußere. Dieses Streben nach geringerer Distanz erinnere an eine feminin konnotierte Eigenschaft, nämlich an die Empathie, an das sich *Ein*fühlen in ein Gegenüber.⁵²³ Auf diesen Aspekt scheint im *Stilleben mit Krokodil* (Abb. 28) ein verlorener Puppenarm hinzuweisen, der in den Armen einer geöffneten Schere liegt und neben dem ein Puppen-Krokodilkopf seine Zähne wetzt. Die Phase des „Kuschelns“ ist vorüber und die Grenze dessen, was die Puppe aushält, wurde soweit ausgetestet, bis ein Arm abgerissen war. Als Betrachter*innen von Dichgans' Malerei schlüpfen wir selbst in die Rolle des Kindes, das seinen Scherbenhaufen bestaunt: Aus dem Verlangen, das entsprechende Objekt zu „knuddeln“ und zu beschützen, ist der sadistische Drang entstanden, Herr*in über die Spielzeuge zu werden und das Liebkeosen zu einem Zerstören werden zu lassen. Ähnliche Momente entstehen in allen „Häufungen“: Figuren verschwinden derart im Gewimmel, dass nur noch ein Bein einer Puppe zu sehen ist wie beispielsweise in dem Bild *Häufung mit Clown* (1968). So entsteht der Eindruck, die Dinge würden nicht nur von anderen bis zur Zerstörung bespielt, sondern zerdrückten sich gleichsam gegenseitig.



Abb. 28: Christa Dichgans, *Stilleben mit Krokodil*, 1968.

Dichgans entlarvt romantische Vorstellungen vom Verhalten ‚niedlicher‘ Lebewesen als Utopie: Sie malt private Schlachtfelder. Denn nicht nur durch die Art der niedergeworfenen Anordnung wird die vermeintliche Harmlosigkeit des Kinderspielzeugs gebrochen – auch die Integration von Gewaltsymbolen unterstützt diese Deutung. Ebenso wie Niki de Saint Phalle Ende der 1960er Jahre auf ihre Assemblagen aus Spielzeugen und Alltagsdingen mit Farbe schoss und daraus ihre „Schießbilder“ entstanden, spielt das Schießen als Ausdruck von Gewalt auch in Dichgans' frühen Arbeiten eine Rolle: Zwischen Puppenköpfen, Bauklötzen, Flugzeugen und Wäscheklammern gibt es immer wieder auch Spielzeugpistolen zu entdecken, zum Beispiel in den Bildern *Stilleben mit Batman* (Abb. 29) und *Stilleben* (Abb. 30). Das ‚Süße‘, ‚Niedliche‘ wird als eine Kategorie sichtbar, die



Abb. 29: Christa Dichgans, *Stilleben mit Batman*, 1967.

522 Vgl. Ullrich: Habenwollen.

523 Vgl. Ngai: Our Aesthetic Categories, S. 67.

selbst eine Kampfansage sein kann. Hinter der Passivität des Niedlichen blitzt eine Verweigerungshaltung gegenüber der von Krieg und Zerstörung geprägten, patriarchalen Erwachsenenwelt hervor.⁵²⁴ Diese richtet sich gegen jene gesellschaftliche Ablehnung des ‚Niedlichen‘, derzufolge Bezüge zum Privaten und Affektiven letztlich zum Verfall des öffentlichen und politischen Lebens führen würden. Aus dieser Perspektive nämlich ist die weiche Ästhetik des ‚Niedlichen‘ nichts weiter als eine Ablehnung alles Politischen.⁵²⁵ Dagegen lässt sich Weichheit auch als widerständige Strategie beschreiben. Als berühmtes Beispiel dafür gilt die Flower-Power-Bewegung der Hippies, die sich im Kontext einer starken Bewegung für Frieden und gegen den Vietnamkrieg entwickelte. Dass die feminin konnotierte Niedlichkeit sowohl politische Indifferenz und Übersättigung als auch ein süßes Mittel zum Widerstand sein kann, bringt die Band *Tocotronic* fast 40 Jahre später in ihrem Song *Neue Zonen* (2013) zum Ausdruck:

„ (...) Wiederholte Differenzen
Für Asyle ohne Grenzen
Wir haben weiche Ziele
Süßliche Exile

Ornamente und Verbrechen:
Schaum und Stoff werden uns rächen
Stahl und Eisen werden kippen
Staub zersplittert Marmorklippen

Wir haben weiche Ziele
Wir sind Plüschophile (...)“⁵²⁶

Vor diesem Hintergrund werden Dichgans' Schauplätze des vermeintlich harmlosen Kinderspielzeugs zu subversiven Versuchsanordnungen für plüschophile Strategien: Dichgans fächert die Kategorie des feminin und häuslich konnotierten ‚Niedlichen‘ von unterdrückend bis emanzipativ auf.



Abb. 30: Christa Dichgans, *Stilleben*, 1969.

524 Vgl. ebd., S. 267.

525 Vgl. ebd., S. 69.

526 Tocotronic: *Neue Zonen* auf dem Album *Wie wir leben wollen*, 2013.

4.3.2 Dichgans' proto-feministische Anspielungen auf die Funktion der Hausarbeit

Ein weiterer Aspekt des niedlichen Objekts ist entscheidend, um Christa Dichgans Malei als proto-feministisch interpretieren zu können. Denn Dichgans macht auf zweifache Weise auf die Arbeit aufmerksam, die in den Dingen selbst und in ihrer Tätigkeit als Künstlerin sowie als Mutter steckt.

Zum einen arbeitet Ngai heraus, dass ein niedliches Objekt versuche, sich seiner kommodifizierten Qualitäten als Tauschobjekt zu entledigen und auf seinen eigentlichen Gebrauchswert aufmerksam zu machen. Es geht Ngai darum festzuhalten, dass diese bisher besprochenen, zerstörerischen Affekte in Bezug auf niedliche Objekte auf die Möglichkeit hinweisen, dass ein Nutzwert des Konsumobjekts erst im Moment seiner *Ab*-Nutzung greifbar wird:

„The desire to fondle and squeeze the object that cuteness similarly elicits – even to the point of crushing or damaging that object – might thus be read as an effort to ‚grasp‘ the commodity as a product of concrete human labor. [...] By returning us to a simpler, sensuous world of domestic use and consumption, populated exclusively by children and their intimate guardians, cuteness is the pastoral fantasy that, somehow, the commodity's qualitative side as use-value, or as a product of concrete, phenomenological labor, can be extracted and therefore ‚rescued‘.“⁵²⁷

Das niedliche Objekt wendet sich also gegen die ökonomische Macht des Tauschwertes und fordert dazu auf, die Arbeit mit und am Objekt selbst deutlicher zu machen. Mit Ngai könnte man also Dichgans Verwendung des niedlichen Kinderspielzeugs auch so deuten, dass sie darauf abzielt, die „menschliche Arbeit“ und insbesondere die „weibliche Arbeit“ mit Kindern und in den privaten Räumen des Häuslichen zu reflektieren.

Dichgans – wie viele weibliche Pop Art-Vertreterinnen – bricht mit der sogenannten „Coolness“ des Pop, wie man sie in den hyperrealistischen Darstellungen eines Tom Wesselmann oder den an der Werbegrafik orientierten Bildern eines James Rosenquist ausmachen kann.⁵²⁸ Sie thematisiert weniger die technisch entwickelte Warenwelt öffentlicher Zurschaustellung von Konsum als die „sensuous world of domestic use and consumption“⁵²⁹. Es sind häusliche Motive und Konsumgüter, die sie benutzt und – darauf möchte ich hier hinaus – nicht nur die Spielsachen, die von der Verspieltheit oder fantasievollen Welt der Kinder erzählen. In Dichgans' Häufungen tauchen auch immer wieder Haushaltsgegenstände und Utensilien auf, die an die Arbeit der Frau ‚im Hintergrund‘ erinnern. Da steht ein Putzeimer mit einem Lappen vorn im *Spielzeugstillleben* (*New York*) (Abb. 27), es liegen Zollstock und Zange, Nähgarn und Schere neben einem Puppenarm im *Stilleben mit Krokodil* (Abb. 28) und in anderen Stillleben tauchen

527 Ngai: *Our Aesthetic Categories*, S. 66.

528 Was Gerald Matt für viele weibliche Pop Art-Vertreterinnen festhält, gilt auch für Dichgans: She „countersact[s] the death of emotions, the cool and anonymous style of classical Pop Art.“ (Matt, Gerald: „Female Pop Art. Eine Einleitung“, in: Stief, Angela, Gerald Matt und Kunsthalle Wien [Hrsg.]: *Power Up – Female Pop Art* [Ausstellungskatalog], Köln: DuMont 2010, S. 5.)

529 Ngai: *Our Aesthetic Categories*, S. 66.

zwischen Puppen, Bauklötzen und Spielzeugautos Kehrbleche, Bügeleisen oder Kleiderbügel auf. Zuletzt erinnern rote Spülhandschuhe und ein Fläschchen für Spülmittel im *Stilleben mit Batman* (Abb. 29) an den Geschirrabwasch, den man eher nicht mit der Comicfigur Batman assoziiert.

Diese Taktik Dichgans', die Objekte der alltäglichen Hausarbeit in ihre Stilleben einzuflechten, kann als Darstellung einer ‚weiblichen Leiberfahrung‘ bezeichnet werden. Trotz ihres Verzichts auf die Darstellung menschlicher Körper beziehen sich die Objekte auf die leibliche Erfahrung einer im Haushalt arbeitenden Person. Daher sehe ich hier die Taktik, Objekte einer ‚weiblichen Leiberfahrung‘ in die Häufungen zu malen, als eine affirmative Strategie der Künstlerin, die sich zwar nicht dem Körper als sexuellem Genusort widmet, aber die haptische, Objekt bezogene, weibliche Arbeit mit den Objekten ihres Umfelds aufgreift.

Zwischen den mit persönlichem Pinselstrich gemalten Bildern und der abgebildeten glatten Oberfläche aufblasbarer Plastikteile, zwischen der vereinzelt Darstellung eines Dinges und der massenhaften Herstellung eines Artikels entstehen jene Bruchstellen, in die Dichgans ‚weibliche‘ und leibliche Alltagserfahrungen einpflegt und damit subversive Momente erzeugt.

In diesem Zusammenhang lässt sich beispielsweise das Bild *King's Beer* (Abb. 31) im Vergleich zu James Rosenquists *Dishes* (Abb. 32) betrachten. Beide Bilder zeigen Geschirr, welches bereits gewaschen wurde, darunter Teller, Tassen, Gläser und eine Schüssel. Das Geschirr bei Rosenquist ist in einem roten Gitter angeordnet, das zu einer Spülmaschine gehören könnte. Dichgans stapelt das Geschirr aufeinander wie auf der Ablagefläche neben einem Handspülbecken. Ob Dichgans das Bild Rosenquists kannte oder nicht, muss hier unbeantwortet bleiben. Doch das Motiv, die Farben und die Bildkomposition deuten darauf hin, dass Dichgans das Bild von Rosenquist möglicherweise vor Augen hatte. Beide Bilder werden durch ähnliche Farbflächen strukturiert, das Zitronengelb links, das Ultramarinblau rechts und das Rot in der waagerechten unteren Mitte. Lediglich das Türkis in der Mitte von Rosenquists Abwasch ist bei Dichgans einem Hellgrau einfacher Kochtöpfe gewichen.

Während Rosenquist einen den Werbesprospekten für Spülmaschinen ähnlichen Ausschnitt zeigt, gefüllt mit dem moder-



Abb. 31: Christa Dichgans, *King's Beer*, 1968.



Abb. 32: James Rosenquist, *Dishes*, 1964.

nen, farbenfrohen Geschirr dieser Zeit (vgl. Abb. 33), ist der Abwasch bei Dichgans ein Handabwasch ohne technische Hilfsmittel. Das zeigen die roten Gummihandschuhe und die rote Bürste, die hier das Rot des Spülmaschinengitters bei Rosenquist ersetzen. Es scheint, als verweise die Künstlerin auf ihren eigenen künstlerischen Alltag in Gemeinschaft mit dem Künstler KH Hödicke, der von finanzieller Knappheit geprägt war und keine Spülmaschinennutzung zuließ. Ebenso wenig konnte sich das Künstlerpaar poppigem Geschirr leisten, sondern besaß eventuell ältere, weiße Teller mit barocken Rändern einer vergangenen Mode. Ihre Darstellung entspricht demnach dem tatsächlichen Alltag vieler Haushalte, in denen alte und neue Dinge gemischt werden und keine vollständig neuen Einrichtungen oder Geschirre vorhanden sind.⁵³⁰ Die roten Gummihandschuhe zeugen von der Notwendigkeit der manuellen Tätigkeit beim Abwaschen, die bei Rosenquist ausgeblendet bleibt.

Ein entscheidendes Detail bei Dichgans sind die beiden Titelgebenden Dosen *King's Beer*. Sie vereinen die zentralen Farben des Bildes: gelb, blau und rot. Man könnte sie mit Blick auf den Rollenunterschied zwischen Mann und Frau als die stereotypisierte Aktivität des Mannes lesen, der, während die Frau den Abwasch macht, sein Bier trinkt und anderes zu tun hat. Während also bei Rosenquist der coole Blick eines Pop Art-Künstlers jegliche persönliche Beziehung ausschließt und die technische Funktion eines Geschirrspülers sowie den Zeitgeschmack für farbenfrohes Geschirr festhält, wählt Dichgans eine Perspektive auf die eigene Realität ohne Spülmaschine und mit der geschlechterspezifischen Zuschreibung der Verantwortung für den Haushalt. Sie fügt hier den glänzenden Flächen des Geschirrs kritische Verweise hinzu.

Es ist möglich, dass sich diese Verdichtung konsumkritisch gegen eine Haltung wendete, die das Konsumobjekt überhöht und zelebriert. Meiner Meinung nach ist entscheidend, dass Dichgans' Motiv für die Beschäftigung mit den Objekten der Konsumkultur ein anderes ist: eine phänomenologische Perspektive auf die Existenz im Umgang mit den Dingen. Anders als die Kunsthistorikerin Angela Stief, die die Objekte in den Werken von Niki de Saint Phalle als Platzhalter für persönliche Erfahrungen interpretiert, mache ich insbesondere bei Dichgans ein Interesse für die Dinge als materielle Seismografen einer Gesellschaft aus. Zwar erkenne ich an, dass die Konsumobjekte auf anderes verweisen können, wie etwa auf Erfahrungen und Bedeutungszuschreibungen der Künstlerin, jedoch halte ich es für ebenso relevant, die Darstellung der materiellen Welt nicht nur als Sublimation, sondern auch als Kommentar zu diesen Dingen an



Abb. 33: Werbeanzeige der Firma KitchenAid, 1959.

530 Hollows: *Feminism, Femininity, and Popular Culture*, S. 127.

sich zu lesen. Dichgans und andere Künstlerinnen wie Niki de Saint Phalle entdeckten den Zusammenhang zwischen all den Geschichten, Hoffnungen, Sehnsüchten, Träumen und Ängsten *und* den Konsumobjekten, mit denen sich die damit verbundenen Emotionen im haptischen Umgang ausleben ließen. Ganz im Sinne der von Marshall McLuhan 1964 formulierten Theorie *The medium is the message* entlarvten insbesondere die weiblichen Künstlerinnen die konsumistischen Welten nicht einfach nur als hohl oder oberflächlich, sondern sie zeigten die brutale Stärke, die in dieser materiellen Verfestigung, in den Dingen und in ihrer „Nachricht“ lag. Dichgans' subversiver Blick auf die niedlichen Konsumobjekte einer infantil-häuslichen Welt und deren Haushaltsgegenstände verdichtet den Raum zwischen den Dingen auf eine Weise, die gesellschaftliche Zustände auf politischer, genderspezifischer und kultureller Ebene sichtbar werden lässt.

4.3.3 Machtanspruch durch Verniedlichung: Der Verkaufserfolg von Dichgans' „Inflatables“

Ich möchte nun noch einmal zurückkehren zur Ästhetik des „Niedlichen“. Bisher habe ich Bilder von Christa Dichgans besprochen, die zwar „niedliche“ Objekte zeigen, aber uns zugleich das widerständige Potenzial dieser Dinge oder ihre gesellschaftlichen Schattenseiten vorführten. Minioudakis hat für die künstlerischen Strategien der proto-feministischen Pop Art der 1960er Jahre die Begriffe „Überaffirmation“ und „verführerische Subversion“ für ihre künstlerischen Strategien geprägt. Beide treffen, wie ich in meinen bisherigen Analysen zeigen konnte, für Dichgans nicht uneingeschränkt zu, da sie die Anhäufungen von Kinderspielzeug häufig durch subversive Elemente ergänzt.

Es gibt jedoch einige Bilder, die Ende der 1960er Jahre entstanden sind und das verniedlichte Spielobjekt solitär erscheinen lassen – Dichgans „Inflatables“ sind Ansammlungen von großen Gummitiesen, deren glatte, glänzende Oberfläche stärker die kommerzielle Ästhetik einer von Kunststoffen geprägten Konsumgesellschaft der 1960er Jahre repräsentiert.⁵³¹ Hier erscheint weniger der Hauch von Zerstörungswut oder Hausarbeit, hier glänzen die großen, niedlichen Kulleraugen der Seerobbe und des Seepferds in *Stilleben mit Seepferd* (1969), der Ente in *Stilleben mit grüner Ente* (1969) (Abb. 34) und des Vogels in *Stilleben mit grünem Vogel* (1968). Anders als in den „Häufungen“ zieht keine Schwerkraft die Tiere an den unteren Bildrand. Sie schweben in der Mitte des Bildes ohne Andeutungen an einen Bildraum. Kein Objekt wie ein Putzhandschuh oder eine Spielzeugpistole eröffnet einen Raum jenseits der glänzenden Perfektion der Gummitiesen. Sie sind ineinandergesteckt und liegen auch übereinander, wie es Dichgans Prinzip der Ansammlungen entspricht.

531 Neben Christa Dichgans integrierte später Jeff Koons die aufblasbaren Gummitiesen in seine künstlerische Arbeit, aber auch andere Künstler waren von der künstlichen Leichtigkeit der Objekte inspiriert. Der Künstler Martial Raysse beispielsweise machte mit den Tieren im Sommer 1962 eine Ausstellung mit dem Titel *Dylaby* im Stedelijk Museum, für die er eine künstliche Badelandschaft entwarf. Stallschus, Stefanie: Im Zwischenraum der Bilder: der Film als Experimentalfeld der Pop Art, Berliner Schriften zur Kunst, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 193 f.

Die aufblasbaren Gummitiere haben – anders als die gebräuchlichen Spielsachen, die wir bisher gesehen haben – einen starken „Niedlichkeits-Faktor“, der mit Sianne Ngai der Physiognomik personifizierter, niedlicher Objekte entspricht. Die großen Kulleraugen der Aufblastiere, auf denen der „niedliche“ Eindruck der Gummitiere basiert, sind kombiniert mit dem weitgehenden Verzicht der Darstellung des Mundes. Die Verniedlichung von Dingen durch große Augen, so Ngai, zielt darauf ab, affektiv die menschlichen Sinne anzusprechen. Über die Augen werde Hilfsbedürftigkeit und Unterwürfigkeit vermittelt, eine Darstellung mit kleinem oder fehlendem Mund unterbinde die Kommunikation. Denn der Mund stehe für die Artikulation der eigenen Meinung und für die Befriedigung der eigenen Bedürfnisse.⁵³²



Abb. 34: Christa Dichgans, *Stilleben mit grüner Ente*, 1968.

Obwohl die Gummitiere bei Dichgans nicht gänzlich „affirmativ“ dargestellt sind, weil sie, ineinander verstrickt, gequetscht oder gefangen wirken und die gummiartigen Oberflächen etwas Ambivalentes besitzen, weil sie an glänzende Materialien wie Lack und Leder erinnern, liegt die Vermutung nahe, dass Dichgans den Aspekt der Hilfslosigkeit der Objekte und damit die Niedlichkeit der Bilder ganz bewusst einsetzte und überhöhte. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Bildern um Dichgans' „niedlichste“ Sujets, die überaffirmativ die Konsumkultur und ihre Ästhetik des „Niedlichen“ aufgreifen – wodurch sie dem Kriterium nach Überaffirmation bei Minioudakis entsprechen.

Bei der Einschätzung der Werke von Dichgans ist jedoch noch ein weiterer, ebenfalls ambivalenter Aspekt zu beachten. Meiner Meinung nach ergibt sich eine Korrelation zwischen der Niedlichkeit dieser Sujets und ihrem Markterfolg. Als käufliche Bilder zeigen diese Konsumobjekte in ihrer deutlichsten Form den Machtanspruch seines Käufers. Denn die niedlichen Konsumobjekte sind die Träger des Wunsches nach der Objektifizierung von Dingen. Damit verbunden ist ein Anspruch von Macht über die Dinge: „With its exaggerated passivity, there is a sense in which the cute thing is the most reified or thinglike of things, the most objectified of objects or even an object par excellence.“⁵³³ Das süße Konsumobjekt repräsentiert als Objekt schlechthin also immer auch den Wunsch der Betrachter*innen oder der Konsument*innen, eine Machtdifferenz im Sinne eines Machtgefälles zwischen Subjekt (Besitzer*in) und Objekt (Besitz-

532 Ngai: *Our Aesthetic Categories*, S. 93. „Although the object must be given just enough face to enable it to empathetically return our gaze, a fuller personification becomes impossible because it would symbolically render that object our equal, erasing the power differential on which the aesthetic depends.“

533 Ebd.

tum) herzustellen. Wenn also diese Bilder, die selbstverständlich durch ihre malerische Präzision sehr beeindruckend sind, Dichgans' bisher zum Höchstpreis verkaufte Bilder sind,⁵³⁴ könnte man darin auch die Logik des Niedlichen erkennen; ihre unschuldige Niedlichkeit spiegelt ihrem Besitzer das größtmögliche Gefühl der Machtbefugnis und evoziert auch am stärksten den Wunsch, die Dinge bzw. das Bild anfassen zu wollen, was laut dem Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich ein wichtiger Beweggrund zum Kunstkauf ist. Die Paradoxie besteht darin, dass Dichgans mit diesem Verkaufserfolg einen großen Schritt in Richtung ökonomischer und künstlerischer Anerkennung und Emanzipation machte. Die ‚Überaffirmation‘ einer verniedlichenden Konsumkultur ist somit sowohl eine Fetischisierung als auch emanzipatorische Künstlerinnenstrategie.

Zusammenfassung

In diesem Abschnitt habe ich am Beispiel von Christa Dichgans' Malerei der 1960er Jahre das subversive Potenzial niedlicher Objekte herausgearbeitet, wobei ich mich auf die Überlegungen von Sianne Ngai gestützt habe. Obwohl Dichgans' realistische Objektansammlungen nicht aus einem feministischen Anspruch heraus entstanden sind, zeigen sie eine Realität des kindlichen und weiblichen Alltags, die zwischen Fürsorge, Kampf und Einsamkeit changiert. Sie tut dies durch eine affirmative Auswahl ihrer Sujets, die sich über die Ästhetik des „Niedlichen“ vermittelt.

Das niedliche Objekt ist darauf aus, affektive Reaktionen hervorzurufen, die sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Beschützen und Zerstören bewegen. Als niedlich gelten insbesondere infantile oder als weiblich konnotierte Dinge, wofür bei Dichgans exemplarisch Kinderspielzeug und häusliche Gebrauchsgegenstände stehen. Anders als es eine Haltung der Verharmlosung gegenüber allem „Niedlichen“ nahelegt, hat das „Niedliche“ eine rebellische und aggressive Seite, die Dichgans in ihren Bildern zeigt. Diese Ambivalenz kommt auf mehrere Weisen zum Ausdruck: durch die Darstellung in ungeordneten „Häufungen“ sowie durch das Miteinander von niedlichen Kuscheltieren und kaputtem Spielzeug und Waffen. Darüber hinaus erhält das Kinderspielzeug als Symbol des Infantilen durch die Beimengung von Symbolen für die weiblich konnotierte Hausarbeit einen Bezugsrahmen, der darauf verweist, wer sich in der Gesellschaft um die hilflosen und verletzlichen Geschöpfe kümmert, nämlich mehrheitlich die Frauen. Daher kann Dichgans' desillusionierender Blick auf die Verniedlichung von Objekten als proto-feministisch gelten: Niedliche Dinge evozieren neben dem Wunsch sie zu beschützen auch Aggressionen. Durch diesen Effekt kann das „Niedliche“ selbst eine Kampfansage werden: Dann kann die Zuschreibung als weich, formlos, hilflos und passiv als widerständiges Moment gedeutet werden, als eine Art passive, weiche Kriegsführung gegen die Brutalität des Patriarchats. Dieser Mechanismus spiegelt sich zudem im Markterfolg von Dichgans' „Inflatables“-Gemälden, da sie den Machtanspruch eines jeden Verniedlichungsaktes nutzen, um die niedlich dargestellten Aufblasfiguren in einen künstlerischen Erfolg Christa Dichgans' zu wenden.

⁵³⁴ Angabe der Künstlerin Christa Dichgans in einem persönlichen Gespräch im Jahr 2015. Die Preise einzelner Werke konnten jedoch nicht von mir überprüft oder verglichen werden.

4.4 *Jouissance* und affirmativer Über-Konsum als feministische Strategie der Subjektivierung bei Věra Chytilová

Im Film *Sedmikrásky* (1966), auf deutsch *Tausendschönchen*, der tschechischen Regisseurin Věra Chytilová stehen zwei junge Frauen im Mittelpunkt der Erzählung, gespielt von Jitka Cerhová und Ivana Karbanová, die sich dem Verzehr von Essen hingeben und somit Konsummöglichkeiten im buchstäblichen Sinne ‚auskosten‘. Die Ausmaße ihres Verzehrs, eine Form ‚affirmativen Über-Konsums‘, wie auch die Inszenierung als ‚niedliche‘ Frauen beschreiben Konsumlust als Strategie der übersteigerten Lust, die als *Jouissance* verstanden werden kann. So zeigt sich, dass Konsumlust ebenso bissig und gesellschaftskritisch wirken kann, wie es bereits beim „Niedlichen“ herausgearbeitet wurde. Hier wird die niedliche Inszenierung zu einer aktiven Strategie der Subjektivierung und wendet sich gegen die Verniedlichung des Weiblichen in der patriarchalen Kultur der 1960er Jahre. Wie lassen sich anhand von *Tausendschönchen* die Konzepte des „Niedlichen“ und der *Jouissance* als widerständige und subjektivierende Strategie zusammendenken?

4.4.1 Věra Chytilová's *Sedmikrásky* (Tausendschönchen, 1966)

Der Spielfilm *Tausendschönchen* entstand während der tschechischen *Neuen Welle*, die sich kurz vor dem Prager Frühling 1968 durch eine Politisierung des Kinos mittels einer Erweiterung der ästhetischen und narrativen Ausdrucksformen auszeichnet.⁵³⁵ Der vierundsiebzigminütige künstlerische Spielfilm beschreibt in episodenhafter Weise Ausschnitte aus dem Alltagsleben zweier junger Frauen, die beide Marie heißen und die ich hier Marie I und Marie II nenne.⁵³⁶ Marie I ist blond und trägt einen weißen Blumenkranz im Haar, Marie II ist braunhaarig, und ihre beiden Zöpfe stehen links und rechts von ihrem Kopf ab wie bei einem jungen Mädchen. Essen und genussvoller Konsum von Lebensmitteln stehen im Mittelpunkt der Szenen, die wie Episoden aneinandergereiht sind. Doch nicht nur im Verhalten der beiden jungen Frauen, auch stilistisch generiert der Film eine Überproduktion. In der Montage werden Bilder aneinandergereiht, deren Zusammenhang nicht weiter erläutert wird, wodurch eine surreale Stimmung entsteht. Die Raum- und Zeitstrukturen entziehen sich einer eindeutigen Logik; Bilder und Sound werden schnell collagiert. Damit ist der Film stilistisch sehr nah an psychedelischer Kunst, die sich in den 1960er Jahren parallel zur Flut neuer synthetischer Drogen, der Flower Power-Bewegung und der schnellen medialen Entwicklung von Videotechnik als eigenständigem künstlerischen Stil entwickelte.⁵³⁷ Die Reaktionen auf *Tausendschönchen* reichten von Begeisterung bis Feindschaft und von Entzücken

535 Vgl. zur tschechischen Neuen Welle Owen, Jonathan L.: *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, New York: Berghahn Books 2011.

536 Vgl. zu den Namen der Protagonistinnen Hanáková: „Voices From Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in *Sedmikrásky* and *Vražda ing. Čerta*“, S. 68.

537 Vgl. Owen: *Avant-Garde to New Wave*, S. 103. Owens bietet eine poststrukturalistische Lesart der assemblage-artigen und mosaikartigen Struktur des Films. Ich hingegen stelle die leiblich erfahrbare Freiheit durch ihren Über-Konsum in den Mittelpunkt der Analyse.

bis Ekel.⁵³⁸ Scharfe Kritik kam von jenen, die in dem Film jede Art von kritischer oder moralischer Auseinandersetzung vermissten und in dem eklektizistischen Stil nur eine „Oberfläche ohne Tiefe“⁵³⁹ sahen.⁵⁴⁰ Darin lässt sich sowohl die Ablehnung gegenüber der Darstellung weiblichen Konsums erahnen als auch die gängige Kritik gegenüber einer Ästhetisierung vermeintlich banaler Alltagswelten, wie ich sie bereits in Bezug auf die Pop Art dargelegt habe. Dagegen haben Kritiker*innen die feministischen Aspekte des Films betont⁵⁴¹ und auch die Ästhetik des Films und das Verhalten der jungen Frauen als exemplarisches Beispiel eines weiblichen Lustempfindens interpretiert.

Der Film beginnt mit einer Szene, in der beide Maries angelehnt an eine Holzwand sitzen und beschließen, gesellschaftliche Regeln zu missachten – denn „alles in der Welt ist verdorben“⁵⁴² – und sich selbst ebenfalls „verdorben“ zu verhalten (Abb. 35). Ihre Armbewegungen und Kopfdrehungen sind etwas ruckartig inszeniert und es erklingen quiet-schende Töne, wenn sie sich bewegen. Sie sitzen da wie Puppen, deren Gelenke nicht geölt wurden. Diese Ungeschliffenheit steht der perfekt konstruierten Weiblichkeit entgegen und macht sie als Maske und Exzess eines nie zu erreichenden Ideals lesbar.⁵⁴³ Die beiden Maries mit ihren niedlichen Mädchenzöpfen und ihrem Blumenkranz beschließen nun zu zeigen, wie die aggressive Seite des Niedlichen aussieht. Sie richten sich auf und Marie II gibt Marie I eine Ohrfeige. Das ‚Süße‘ und ‚Niedliche‘ wird als Kategorie sichtbar, die auch eine Kampfansage sein kann, die das Abjekte zulässt. Die widerständige, weiche Aggressivität des ‚Niedlichen‘ zeigt sich im Folgenden als Über-Konsum von Essen. Sie essen an verschiedenen Orten unverhältnismäßig viel und lassen sich von Männern zum Essen einladen, um sie als Gönner oder als Klischee eines Mannes zu entlarven, der sich mit jungen Mädchen trifft, während seine Familie zu Hause auf ihn wartet. Zudem setzen sie ihre ‚Verdorbenheit‘ ein, um soziale Konventionen zu missachten. So weit sie können breiten sie ihre Körper aus, versuchen



Abb. 35: *Tausendschönchen* (Sedmikrásky), 1966.

538 Vgl. ebd., S.100.

539 Ebd.

540 Owen argumentiert, dass diese Ablehnung bei Vorführungen (im Osten und Westen) dadurch deutlich wurde, dass das männliche Publikum anders lachte als die Frauen im Publikum, so dass der Humor des Films offensichtlich nicht geteilt werde. (Vgl. ebd., S. 103.)

541 Bspw. zu nennen sind hier Eagle, Herbert: „Dada and Structuralism in Chytilova’s *Daisies*“, *Cross currents*. 10 (1991), S. 223–234. „The image of patriarchy are parodied or physically destroyed, just as the logical flow of patriarchal language is frustrated.“ (Vgl. ebd., S. 225.) und auch Crowley: „Consumer Art and Other Commodity Aesthetics in Eastern Europe under Communist Rule“, S. 139 f.

542 Im Kapitel sind die Dialoge aus dem Film übernommen, wobei ich die deutschen Untertitel zitiere.

543 Vgl. Hanáková: „Voices From Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in Sedmikrásky and *Vražda ing. Čerta*“, S. 70.

Raum einzunehmen: Sie tanzen an einem Ort, an dem sie es nicht dürfen, sind laut und betreten Räume, deren Zutritt ihnen eigentlich verwehrt ist. Aber letztlich haben sie vor allem Spaß und machen, wonach ihnen gerade ist. Und das ist vor allem Essen und ein genussvoller Konsum des Lebens. Zwei Schlüsselszenen möchte ich im Folgenden ausführlich beschreiben.

4.4.2 „Ich esse alles schrecklich gern.“ – *Jouissance* als affirmativer Über-Konsum und Strategie der leiblichen Subjektivierung

Betrachten wir die erste Szene im Film, in der die Maries vor der Holzwand sitzen (Abb. 35). Ihre Inszenierung als Puppen, als käufliches Spielobjekt, kann symbolisch für den Status der Frau als Ware gelesen werden, als verniedlichtes Tauschobjekt, als „süße“ Ware. In Irigarays Worten: „Denn die Frau ist traditioneller Weise Gebrauchswert für den Mann, Tauschwert zwischen den Männern. Ware also.“⁵⁴⁴ Sie ist die „Hüterin der Materie, [...] deren Preis nach dem Maß ihrer Arbeit und ihres Bedürfnis-Wunsches von den ‚Subjekten‘ festgesetzt wird: Arbeitern, Händlern, Konsumenten“⁵⁴⁵. Sie ist die Verkörperung des Besitzes der Männer und damit auch ein Symbol für die „Mutter Erde“⁵⁴⁶ und deren Besitz. Mit dem Status der niedlichen Puppe kann also dieser Status als Tauschobjekt assoziiert werden, der keine Subjektivierung zulässt. Dass die Maries auf der Suche nach einer Subjektposition sind, weil ihre eigene Existenz in der Gesellschaft nicht anerkannt ist, wird in den folgenden Szenen angesprochen: Zuhause wickeln sich die Maries auf dem Bett in Tücher ein: „Riechst du’s, wie das Leben vergeht?“ „Es gibt gar keinen Beweis dafür, dass es dich gibt.“ Auch an anderer Stelle reden sie über das Fehlen einer Selbstwirksamkeit, beispielsweise, wenn sie kurz vorher gemeinsam in der Badewanne liegen und Marie II zu Marie I sagt, dass sie weder eine Arbeit hat noch in der Wohnung gemeldet ist, es also in der Welt „draußen“ keinen Beweis für ihre Existenz gebe.

Ich möchte die These aufstellen, dass es jene Frage nach der eigenen Subjektposition ist, die hier durch den Über-Konsum gezeigt werden soll. *Jouissance* als Moment der Überschreitung wird in vielen Situationen, die der Film zeigt, durch Über-Konsum dargestellt. Und so streben die Maries danach, in der leiblichen Erfahrung der Konsumtion sich selbst zu erfahren.⁵⁴⁷

Eine wiederkehrende Beschäftigung der Maries ist es, sich mit Männern zu treffen. In einer von drei Verabredungen sitzt Marie II mit einem „sugar-daddy“⁵⁴⁸ von etwa 50 Jahren in einem schicken Restaurant (Abb. 36). Marie I tritt ein, setzt sich zu den beiden und beginnt sofort, die Unterhaltung zu dominieren und sich Essen zu bestel-

544 Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist, S. 31.

545 Ebd.

546 Ebd.

547 Auch Hanáková nennt das Konzept der *Jouissance*: Hanáková, Petra: „The Feminist Style in Czechoslovak Cinema“, in: Havelková, Hana und Libora Oates-Indruchová (Hrsg.): *The Politics of Gender Culture under State Socialism: An Expropriated Voice*, London: Routledge 2014, S. 211–233.

548 Eagle: „Dada and Structuralism in Chytilova’s *Daisies*“, S. 228.

len. Marie I fragt den Kellner: „Haben Sie Schnecken?“ und dieser erwidert „Leider nicht“. Marie I fragt erneut: „Und Hasen selbstverständlich auch nicht?“ Der Kellner schlägt vor: „Wenn Sie Wild wollen, es gibt Reh.“ Sie antwortet: „Nein, das ist mir zu groß. Ich habe Appetit auf was Kleines. Dann nehme ich Huhn. Ist es auch groß genug?“ und weiter: „Ich esse vorher noch was Kleineres.“ Dieser Wunsch, etwas „Kleines“ zu essen, spielt mit dem Bild der Frau, die angeblich nur wenig und bescheiden isst. Marie I sagt zwar zunächst, sie möchte etwas Kleines essen, allerdings isst sie davon leidenschaftlich viel (Abb. 37).

Während Marie II und ihr Begleiter bereits ihren Nachtisch essen, beginnt Marie I erst mit unterschiedlichen Süßspeisen und arbeitet sich vom Ende her durch das Menü, um am Schluss das ganze Hühnchen zu verzehren. Dann fragt sie mit vollem Mund ihren Begleiter, ob er auf Diät sei und dieser erwidert: „Wissen Sie Fräulein, ich esse nicht gern so süße Sachen.“ Der Mann positioniert sich damit als männlich, er isst nichts Süßes, er ist nicht süß. Marie I setzt dem mit vollem Mund grinsend entgegen: „Ich esse alles schrecklich gern.“

Die Erwartungen an eine attraktive, bescheidene und angenehme junge Dame führt Marie II mittels ihres angepassten Verhaltens in dieser Situation vor, während Marie I diese Rolle konterkariert, indem sie die sozialen Konventionen bricht.⁵⁴⁹ Ihr Über-Konsum kann mit Michel De Certeau als „Konsum-Taktik“⁵⁵⁰ beschrieben werden, die die Position der Schwächeren ausnutzt, um den eigenen Vorteil zu suchen. Da sie Frauen sind, wird ihnen nicht viel mehr erlaubt, als zu konsumieren und niedlich zu sein – sie übertreiben dieses Verhalten.



Abb. 36: *Tausendschönchen* (Sedmikrásky), Regie: Věra Chytilová, 1966.



Abb. 37: *Tausendschönchen* (Sedmikrásky), Regie: Věra Chytilová, 1966.

549 Vgl. ebd. Im Gegensatz zu Marie I ist Marie II recht still, bewegt sich nur wenig und spricht auch wenig in dieser Szene im Restaurant. Nur in einem kleinen Moment bricht der Panzer der sitzamen Weiblichkeit. Marie II's Moment der Freude ist, wenn sie den sechsten Zuckerwürfel in ihrem Kaffee versenkt. Einen kurzen Moment verliert sie die Zurückhaltung des Fräuleins, das sie spielt, sie lacht und freut sich, mit ihren Armen zappelnd, über die sechs Zuckerwürfel in ihrer Kaffeetasche.

550 Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve Verlag 1988, S. 21.

Die beiden Maries treffen sich mit zwei weiteren Männern im Verlauf des Films. Damit bleibt der Film einer heteronormativen Erzählung verpflichtet, die die beiden Maries immer wieder im Verhältnis zur männlichen Rolle skizziert.

Gleichzeitig führen sie vor, was der Mehrwert dieser Beziehungen zu Männern sein könnte, wenn Frauen sie nur genussvoll auskosten. Die beiden Protagonistinnen verbleiben in einem System, in dem ältere Männer jüngere Frauen ausführen und eventuell dafür auch eine erotische Beziehung erwarten. Indem sie jedoch innerhalb dieser Situation fast ausschließlich nach der Befriedigung ihrer eigenen Bedürfnisse schauen, entlarven sie diese Beziehung von Mann und Frau, die nur die Lust des Mannes berücksichtigt, als einseitig. In Irigarays Worten lässt sich die Inszenierung der Maries als niedliche Mädchen als ‚Mimesis‘ lesen. Indem die eine so tut, als sei sie bescheiden und brav, also das weibliche Idealbild mimt, entsteht ein Raum, in dem die andere ihrer Lust nachgehen kann. Die Mimesis bietet ihnen Zugang zu dem Mann, der ihnen als die materielle Grundlage dient, ihrer Lust zu essen nachzugehen.

„Mimesis zu spielen bedeutet also für eine Frau den Versuch, den Ort ihrer Ausbeutung durch den Diskurs wiederzufinden, ohne sich darauf einfach reduzieren zu lassen. Es bedeutet – was die Seite des ‚Sensiblen‘ der ‚Materie‘ angeht – sich wieder den ‚Ideen‘ insbesondere der Idee von ihr, zu unterwerfen so wie sie in / von einer ‚männlichen‘ Logik ausgearbeitet wurden aber um durch einen Effekt spielerischer Wiederholung das ‚erscheinen‘ zu lassen, was verborgen bleiben mußte: die Verschüttung einer möglichen Operation des Weiblichen in der Sprache. Es bedeutet außerdem, die Tatsache zu ‚enthüllen‘ daß wenn die Frauen so gut mimen, dann deshalb: weil sie nicht einfach in dieser Funktion aufgehen. Sie bleiben ebenso sehr anderswo. Eine andere Beharrlichkeit der ‚Materie‘, aber auch des ‚Lustempfindens‘.“⁵⁵¹

In einem weiteren Beispiel wird der Über-Konsum als ein Weg zum eigenen weiblichen Lustempfinden deutlich: Die beiden Maries verbrennen Krepppapier-Bänder, die von der Decke ihrer Wohnung hängen und in bunten Farben und Flammen aufleuchten. Sie braten Würstchen im Feuer und essen Croissants und Gurken – eine Szene „symbolischer Kastration“⁵⁵². Während die beiden das „phallische Essen“ genussvoll verzehren, hört man eine männliche Stimme an einem Telefon, die immer wieder von Sehnsucht und Liebe spricht, denen die beiden Maries jedoch offensichtlich weder Emotion noch Interesse entgegenbringen. Sie genießen sich selbst und ihr Essen.⁵⁵³ Hier wird die männliche Angst lächerlich gemacht, von einer Vagina geschluckt zu werden, denn psychoanalytisch gelesen ist die konsumierende Frau gefährlich für den Mann: In der Kastrationsangst ist die Idee der unersättlichen Frau verankert, die den Phallus aufsaugt.⁵⁵⁴

551 Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 78.

552 Eagle: „Dada and Structuralism in Chytilova’s *Daisies*“, S. 232 Übersetzung A. W.

553 Felski: *The Gender of Modernity*, S. 77. Rita Felski macht eine ähnliche Strategie für eine Romanfigur des 19. Jahrhunderts aus: „What is ultimately most disturbing about this female desire is that it lacks an object. Nana herself remains serenely indifferent to almost all the men who pursue her; it seems as if they serve merely as a means of gaining access to the money and the commodities that she craves.“ (Ebd.)

554 Felski: *The Gender of Modernity*, S. 77. Hanáková erwähnt hier auch sehr knapp die Übertragung des Essenskonsums als die Darstellung des Kastrationskomplexes.

Entsprechend lässt sich die Konsumlust auch hier wieder als Anspruch an eine befreite Sexualität lesen, die die Freud'sche Kastrationsangst überwindet. Weibliches Begehren ist für Irigaray undefiniert, überall und nirgends.⁵⁵⁵ Und dieses unendliche und andere Begehren ist es, so mein Argument, was die beiden Maries in ihren endlosen Schleifen des Verzehrs artikulieren.

Nun zu einer weiteren Szene, der Schlusszene: Der Film endet in einem Hochhaus, in das die Maries einbrechen. Auf diese Weise erlangen sie Zutritt zu einem Festsaal, in dem eine gedeckte Tafel und ein gefülltes Büffet auf den Eintritt von Gästen warten. Die Szene beschreibt den Höhepunkt ihrer *Jouissance*, denn hier wird der Konsum der beiden Maries zu einem „stillschweigenden weiblichen Überfall“⁵⁵⁶. Sie beginnen langsam das Essen zu probieren, doch steigern sie ihr Verlangen sehr schnell und servieren sich je zwei Gläser Alkohol, dazu Platten mit Essen. Aus dem Wohlgefallen an den köstlichen Speisen und ihrer Einverleibung wird kurz darauf ein Moment der ekstatischen Zerstörung: Sie fassen mit den Händen in die aufgetürmten Speisen, werfen Torten und beginnen zu zerstören, indem sie das Geschirr und das Essen genüsslich quetschen, zerpfücken und damit herumwerfen. Sie geraten in einen Zerstörungsrusch (Abb. 38–41). Ich bin der Meinung, dass diese Verwüstung als ein Teil weiblicher *Jouissance* nicht die Zerstörung selbst zum Ziel hat, sondern die Selbsterfahrung als fühlender, riechender, schmeckender Leib, dessen orgiastischer Über-Konsum die Grenzen des konsumierenden Leibes spürbar macht.

Die widerständige Seite des „Niedlichen“ schließt sich in dieser Szene mit der *Jouissance* kurz. Und das in dem Moment, in dem beide Maries ein ‚Zuviel‘ an Genuss erreichen, die Lust auf etwas Niedlich-Süßes nicht mehr begrenzt erfahren, sondern sich

Abb. 38–39: *Tausendschönchen (Sedmikrásky)*, Regie: Věra Chytilová, 1966.



555 Vgl. Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 29. „So ist das, was sie begehren, genaugenommen nichts und gleichzeitig alles.“ (Ebd.)

556 Felski: *The Gender of Modernity*, S. 77. „Consumption is presented as an act of tacit female aggression; women's economic exploitation of their husbands and lovers not only allows them to indulge in hedonistic self-pleasuring but becomes their primary form of retaliation against male authority and their own lack of power in the public domain.“ (Ebd.)



Abb. 40–41: *Tausendschönchen* (*Sedmikrásky*), Regie: Věra Chytilová, 1966.

einem exzessiven Konsum hingeben. Die *Jouissance* in der letzten Szene ist gleichsam auch die symbolische Auflehnung gegen die patriarchale Macht, für die der festliche Kronsaal steht.

4.4.3 Über-Konsum als Kritik an Weiblichkeitsbildern: Von der Nährenden zur genießenden Konsumentin

Der exzessive Konsum der beiden Maries steht einer Rollenzuweisung an die Frau als Ehefrau und Mutter und deren Reduktion auf die Rolle der Nährenden entgegen. Inwiefern kritisiert *Tausendschönchen* diese Weiblichkeitsbilder durch die Inszenierung des Über-Konsums? In den 1960er Jahren war die herrschende Familienideologie in sozialistisch regierten Ländern wie der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik (1960–1990) bestimmt durch die Lohnarbeit des Mannes und des Ideals einer Frau, die sowohl einer Lohnarbeit nachgeht als auch die Familienarbeit leistet: Nachdem die Frau ihre Arbeitskraft für den sozialistischen Staat gegen Lohn eingesetzt hat, stillt die Ehefrau die Kinder, füttert sie und auch der Ehemann und die gesamte Familie werden in erster Linie mit Nahrung und darüber hinaus mit anderen Konsumgütern von ihr versorgt. Ich möchte aus dieser Perspektive argumentieren, dass der lustvolle Konsum eine Kritik daran ist, das Weibliche auf die mütterliche Rolle (Selbstzurücknahme und Fürsorge im Dienste des Staates und der Familie) zu reduzieren und damit auch eine Suche nach einem „andere[n] Bild von der Frau als dasjenige der Nährenden“⁵⁵⁷.

In *Tausendschönchen* entziehen sich die beiden Maries der Mutterrolle. Sie wohnen zu zweit als Freundinnen und verbringen Tag und Nacht zusammen. Und sie persiflieren das Klischee der Hausfrau, die darüber nachdenkt, was sie zum Mittagessen kocht: Denn die beiden Maries denken nur an sich selbst, wenn sie, wie in einer Szene in ihrer Wohnung, Kochmagazine durchblättern. Um als Frau wahrgenommen zu werden, müsse die Frau sich von der Mutterrolle trennen können, argumentiert Ashmita Khasnabish und

557 Stoller: Existenz – Differenz – Konstruktion, S. 286.

führt ebenfalls das Konzept der *Jouissance* ins Feld: „Thus, another important dimension of jouissance is to liberate women from being tied to the role of mothers. This joy is independent of motherhood and is an emblem of a woman’s existence as a woman.“⁵⁵⁸ Die Maries distanzieren sich von der Mutterrolle, indem sie ihre männlichen Bekanntschaften ausschließlich zur Befriedigung ihrer Essenslust treffen und nicht, um potenzielle Ehepartner zu finden.

Der lustvolle Konsum wendet sich jedoch nicht nur von der Rolle der nährenden Mutter ab, die immer für andere einkauft und kocht. Konsumlust ist auch eine Überschreitung der Anforderungen an den vermeintlich „richtig dosierten Konsum“. Und dieser betrifft sowohl die Liebhaberin als auch die Ehefrau. Während die ideale Liebhaberin dankend und bescheiden Geschenke und Zuwendungen entgegennimmt, ohne davon mehr zu fordern, hatte die Hausfrau die Aufgabe, die Güter zu kaufen und den Haushalt zu organisieren. Dabei war sie stetig dazu angehalten zu sparen, sich zurückzuhalten, nicht maßlos oder sinnlos zu kaufen und zu verbrauchen. Konsumlust ist demzufolge auch eine Verweigerung, diejenige zu sein, die sich zurückzuhalten hat, die maßvoll konsumiert. Dieses Brechen des „richtigen Konsums“ zeigt sich in den Abendessen mit Männern, denn die Maries treten nicht als bescheidene Fräulein auf, sondern als begierige, selbstbewusste Frauen, die wissen, wie sie Männer dazu bringen, ihnen ein gutes Abendessen zu bezahlen. Anstatt selbst zu arbeiten, nutzen die Maries die ökonomische Kraft der Männer aus. Beispielsweise kann die Arbeitslosigkeit der Maries als Widerstand gegen den Anspruch an die fleißige Frau gelesen werden, deren Weiblichkeitsbild im Sozialismus immer schon als Hausfrau sowie als Arbeiterin in der Produktion entworfen wurde. Doch die Maries verweigern sich diesen Verpflichtungen. Im Gegenteil, sie verbummeln ihren Tag, genießen ihre Zeit im Übermaß. Die Frau, die das Geld des Mannes ausgibt, kastriert ihn auf symbolischer Ebene. Sie nimmt ihm, was ihm Macht im Tauschsystem verspricht, nämlich sein Geld. Somit ist die *Jouissance* und ihr Über-Konsumieren als eine Strategie zu verstehen, die das phalokratische System für die eigene Lust benutzt.

Das Ende des Filmes stellt den gesellschaftlichen, patriarchalen Anspruch an die Frau als arbeitsam und sorgsam besonders deutlich heraus. Folgender Text wird eingeblendet: „Gäben wir ihnen eine zweite Chance, würde wohl folgendes passieren.“ Dieses „Wir“ kann als die Stimme einer patriarchalen Gesellschaft, die die Maries in ihre Schranken weist, gelesen werden. „Wir wollen nicht länger verdorben sein“, ruft Marie I. Immer noch sind die beiden in dem Saal, wieder haben ihre Bewegungen den mechanischen Ausdruck von Puppen, vielleicht auch deswegen, weil die beiden Maries so in Zeitungspapier eingewickelt sind, dass sie in ihren Ganzkörper-Anzügen eingeschränkt und wie fremdbestimmt wirken (vgl. Abb. 42). Mit Irigaray kann das Zeitungspapier als Verweis auf das patriarchale System gelten, in dem die Frau nur in Relation zu den männlichen Wünschen, die das Feld strukturieren, sichtbar wird, wofür die Zeitung als Medium gesellschaftlicher Meinungsäußerung steht.⁵⁵⁹ Die Maries sind verpackt in die

558 Khasnabish, Ashmita: *Jouissance as Ananda: Indian Philosophy, Feminist Theory, and Literature*, Oxford: Lexington Books 2006, S. 8.

559 Vgl. Hanáková: „Voices From Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in Sedmkrásky and Vražda ing. Čerta“, S. 68. „Irigaray asserts that for woman to enter the space of Oedipus means

Sätze, Bilder und Worte eines patriarchalen Systems, wenn sie versuchen „brav, artig, fleißig und glücklich“ zu sein. Im Flüsterton hört man ihre Stimmen aus dem Off. Sie sprechen die Zuschreibungen aus, die sie erfüllen sollen: „...alles sauber und brav, alles in Ordnung, alles in Hochglanz, alles wird wunderbar sein, wir sind brav und arbeitsam und sauber ...“ Währenddessen kehren die Maries die Essensreste zusammen, heben Scherben und zerbrochene Gläser auf und richten alles auf der Tafel so an, wie es vorher war – nur jetzt als ein Puzzle aus Scherben- und Speiseresten. Auch wenn die Maries spielen, sie könnten alles „wieder gut machen“, ist die Zerstörung offensichtlich unausweichlich – ähnlich wie in Dichtigans Anhäufungen liegt alles leblos und derangiert darnieder.

Sie legen sich auf den Tisch und haben folgende Konversation (Abb. 42): „Wir sind beide furchtbar glücklich.“ „Sag, spielen wir das jetzt?“ „Nein, wir sind ganz wirklich und wahrhaftig glücklich“ „Was macht das schon“. Der Kronleuchter stürzt von der Decke und es folgen Kriegaufnahmen eines Flugzeugs, das über eine zerstörte Stadt fliegt, während Detonationen und Maschinengewehrsalven zu hören sind. Die Erzählung endet mit Bildern von Krieg und Zerstörung, wie sie bereits am Anfang des Filmes zu sehen waren, die auf die Verdorbenheit der von Männern regierten Welt verweisen, von der die Maries selbst zu Beginn sprechen.⁵⁶⁰ Die Niedlichkeit der beiden Maries wird so weit übertrieben, bis sie in ihr Gegenteil kippt und die beiden sich der Zerstörung und Aggression hingeben. Damit ist ihre Inszenierung als süße Mädchen, die beschließen, ihren eigenen Genuss zu suchen, auch als Widerstand gegen Krieg und Gewalt der gesellschaftlichen Machtstrukturen zu deuten. Die Maries, die sich der Rolle der Mutter und der Hausfrau verweigern, weigern sich ebenfalls, die kriegerischen Machenschaften und Unterdrückungsmechanismen der Gesellschaft passiv zu unterstützen. Wenn die Frau sich der Lust am Konsum widmet, weist sie also die ihr zugewiesene Rolle als Nährende und als Reproduktionsgehilfin eines gewaltsamen Systems zurück. Die Maries pflegen einen sinnlichen Umgang mit der Welt. Fülle und Übermaß sind hier als positive Kraft gegenüber einer restriktiven und traditionell männlich dominierten Moralvorstellung und Gesellschaftspolitik zu verstehen.

Auch wenn ich hier den Widerstand herausarbeite, den die *Jouissance* entwickelt, um Weiblichkeitsbilder zu dekonstruieren, werden am Ende des Films doch Zweifel laut, ob diese symbolischen Gesten eine Macht gegenüber der patriarchalen Wirklichkeit haben. Das Herunterstürzen des Kronleuchters kann als Sieg der Macht der Gesellschaft über die beiden Maries interpretiert werden, er setzt ihrer *Jouissance* ein Ende. Die restriktive Realität fällt wie ein Vorschlaghammer in ihre märchenhafte Welt.

Was im Film spielerisch und ironisch erprobt werden kann, muss in der Wirklichkeit hart erkämpft werden. Die Filmemacherin nannte ihre Erzählung ein „modernes

generally that she must enter ,into a system of values that is not hers, and in which she can ,appear‘ and circulate only when enveloped in the needs / desires / fantasies of others, namely, men.“ (Ebd.)

560 In einer anderen Szene kann ein großes Getriebe oder Zahnrad als technische Repräsentation männlicher Produktion gelesen werden, der die weibliche Passivität der beiden Maries gegenübersteht, von der sie sich jedoch durch das genussvolle Spiel verabschieden. (Vgl. Eagle: „Dada and Structuralism in Chytalova’s Daisies“, S. 234.)

Märchen“, was ihre Vorsicht gegenüber der Übertragbarkeit der filmischen Darstellung freizügiger Weiblichkeit in die Realität deutlich macht. Letztlich bleiben die Maries im Netz gesellschaftlicher Strukturen gefangen. Am Ende des Filmes steht also die Frage danach, wie weibliche *Jouissance* möglich ist, ohne dass die Gesellschaft diese verbietet oder vereinnahmt. Mit Irigaray ließe sich diese Frage folgendermaßen formulieren:

„Wie kann dieses Tauschobjekt ein Recht auf Lust beanspruchen, ohne aus dem etablierten Handel auszusteigen? [...] Wie könnte die Materie sich selbst genießen, ohne beim Konsumenten Angst vor dem Verschwinden seines Nährbodens zu provozieren? Wie könnte dieser Austausch des Wunsches der Frau in nichts, was sich definieren, in Händen halten ließe, nicht als bloßes Trugbild, als Wahnsinn erscheinen, der allzu schnell durch einen sinnreichen Diskurs und ein System von scheinbar greifbareren Werten vereinnahmt werden kann?“⁵⁶¹

Diese Fragen müssen unbeantwortet bleiben. Doch die Kraft einer leiblichen *Jouissance*, die gesellschaftliche Grenzen mittels des Wohlgefallens leiblicher Konsumlust einzureißen sucht, ist deutlich geworden.

Zusammenfassung

In ihrem Film inszeniert Věra Chytilová Kontraste: Zwei niedliche junge Frauen essen niedliche Dinge, bis sich ihr angemessen bescheidener Konsum in ein exzessives Verschlingen und Zerstören wandelt. Ihre Konsumlust sprengt den Rahmen des gesellschaftlich Angemessenen, denn es ist eine Lust, die nur auf das subjektive Wohl und nicht auf das Wohl der Familie oder der Nation ausgerichtet ist. Das Süße und Niedliche, das die Maries unablässig verzehren und gleichzeitig imitieren, wenn sie sich z. B. wie Puppen bewegen, ist eine Inszenierung, die jener Forderung der Gesellschaft entspricht, das Weibliche als bescheiden, als kleinstmündig und sittsam zu zeichnen. *Jouissance* ist eine Strategie, diese niedliche Seite bis zum Äußersten zu treiben, wo auch das Abjekte und ‚Böse‘ des Niedlichen herrscht. Subjektivierung mittels der leiblichen Erfahrung des Über-Konsums kann somit als Anti-Positionierung innerhalb der Gesellschaft verstanden werden, die eine weibliche Existenz jenseits der patriarchalen Anforderungen artikuliert, diesen patriarchalen Rahmen jedoch nicht durch eigenständige Strukturen sprengt. Die Artikulation der Konsumlust dient den Maries situativ nicht nur, um ihre leiblichen Bedürfnisse zu befriedigen, sondern auch, um den ihnen gesellschaftlich zugewiesenen Platz, der sich über Konsum definiert, zu einem aktiven Handlungsraum auszuweiten.

561 Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist, S. 31.