



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Tabu Menstruation. Kiki Smiths Diskursivierung eines abjekten Themas
in „Untitled (Train)“

Verfasserin

Petra Maria Springer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juni 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Prof. Dr. Daniela Hammer-Tugendhat

Für Elfriede Gerstl

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung und Dank	1
2 Forschungsstand.....	3
2.1 Forschungsstand Menstruation im Kunstkontext und dessen Rezeption....	3
2.2 Forschungsstand Kiki Smith mit besonderem Augenmerk auf „Untitled (Train)”	11
3 Biografischer Überblick	16
4 Werkanalyse und Einordnung von „Untitled (Train)”	19
5 Untitled (Train)	26
5.1 Allgemeine Daten	26
5.2 Rezeptionsprobleme.....	26
5.3 Material und Bearbeitung	28
5.3.1 Wachsplastik: Der Abdruck als Ausdruck eines Körpers.....	28
Exkurs: Positiv – Negativ	30
Exkurs: Weiblichkeit als Maske	33
5.3.1.1 Das Material Wachs im historischen Kontext	37
5.3.2 Kunst aus dem Körper	41
5.4 Checkpoint Körper	45
6 Diskursiveren des Abjekten.....	48
6.1 Pee Body & Co	52
7 Tabu Menstruation	57
7.1 Die Darstellung von Blut und Menstruation im Werk von Kiki Smith	65
8 Schlussbemerkungen.....	68
Bibliographie	73
Abbildungsverzeichnis	87
Abbildungen	91
Zusammenfassung.....	I
Abstract.....	III
Curriculum Vitae.....	V

1 Einleitung und Dank

Ausgangspunkt der Diplomarbeit über Kiki Smiths Plastik „Untitled (Train)“ aus dem Jahr 1993 ist eine jahrelange Auseinandersetzung mit dem – in unserer Gesellschaft tabuisierten – Thema Menstruation. „Untitled (Train)“ ist eine freistehende Plastik aus Bienenwachs mit sechs roten Glasperlensträngen, die aus der Vagina dringen und eine über vier Meter lange Spur auf dem Boden hinterlassen.

Nach einer vorerst größer angelegt gedachten Analyse der Materie in der bildenden Kunst, habe ich mich entschlossen, es einzugrenzen und als Schwerpunkt in erster Linie Smiths Plastik zu behandeln, da neben der Menstruation auch Kiki Smiths Werk nur marginal in einem theoretischen Diskurs verankert wurde.

In der vorliegenden Arbeit soll neben einer kunsthistorischen Analyse von „Untitled (Train)“ auch eine Kontextualisierung stattfinden: im Speziellen durch Werkbezüge innerhalb der vielschichtigen Kunst von Kiki Smith, andererseits aufgrund eines Vergleichs mit anderen KünstlerInnen, die sich ebenfalls mit dieser abjekten Thematik, vor allem aus feministischer, marginal aus einer postfeministischen Perspektive, auseinandersetzen. Ziel dieser Arbeit ist es sowohl formale, als auch inhaltliche Aspekte, die der Form inhärent sind, zu analysieren. Zu den formalen gehören das Material, das die Künstlerin verwendete, der Wachsabguss in Kombination mit Glasperlensträngen, aber auch der Versuch einer Analyse der Haltung der Figur und des Blickes bzw. des Nichtblickens, was relevant für diese Untersuchung ist.

Als Einführung sollen im ersten Kapitel der Forschungsstand über die Auseinandersetzung mit der Menstruation in der Kunst und deren Rezeption gegeben werden, da Kiki Smith in ihrer Arbeit diese Thematik behandelt. Kiki Smiths „Untitled (Train)“ soll in diesem Zusammenhang historisch in die Kunstwerke, die sich mit dieser abjekten Thematik auseinandersetzen, eingeordnet werden. Weiters soll der Forschungsstand zu Kiki Smith, unter besonderer Berücksichtigung von „Untitled (Train)“ analysiert werden. Im Kontext der Analyse der Figur wird die Wachsplastik auch in einem kurzen historischen Abriss erläutert werden. „Untitled (Train)“ soll mit anderen Blutarbeiten von Kiki Smith in Verbindung gebracht werden, weiters wird es mit einer Gruppe anderer abjekter Werke der Künstlerin verglichen. Weitere Kapitel widmen sich der Diskursivierung des Abjekten nach Julia Kristeva und der Reinheit nach Mary Douglas. Es sollen Ein- bzw. Ausschlussmechanismen aufgrund des

Ekels bzw. der Abjektion beschrieben werden. Anhand Kiki Smiths „Untitled (Train)“ soll gezeigt werden, wie Ekelhaftes, Abjektes in ein ästhetisches Objekt transformiert werden kann.

Diese Arbeit ist nicht nur durch Lektüre und Bildbetrachtungen entstanden, sondern auch und vor allem aufgrund einer Reise nach Los Angeles, wo sich die Plastik in einer Privatsammlung befindet.

In erster Linie möchte ich mich bei Daniela Hammer-Tugendhat bedanken: für die Annahme und Betreuung des tabuisierten Themas, aufgrund dessen diese Arbeit entstehen konnte. Weiters danke ich Mandy und Clifford Einstein, die mir Zugang zu ihrer Sammlung in Los Angeles ermöglichten, sodass ich die Plastik im Original analysieren konnte. Großer Dank gebührt meiner Mutter Annemarie Springer, die es mir finanziell ermöglichte, nach Los Angeles zu fliegen und für ihren Beistand. Dank gilt auch der Bildhauerin Judith Wagner, deren Wissen über die Materie mir sehr geholfen hat. Danke auch an meine geduldige Frau Beate Springer, die mich jederzeit unterstützte und aufkommende Fragen jeglicher Art mit mir durchdiskutierte. Meiner Chefin Joanna Nittenberg, Herausgeberin und Chefredakteurin der Illustrierten Neuen Welt, die mir jederzeit für meine studentischen Belange entgegen kam, danke ich, dass sie in New York die Galerie PaceWildenstein aufsuchte und dadurch Kontakt mit der Galerie, die Kiki Smith vertritt, herstellte. Ich danke in diesem Zusammenhang Tayo Ogunbiyi und Hally Erickson von der Galerie PaceWildenstein, die Fragen, die während der Diplomarbeit aufkamen, an Kiki Smith weiterleiteten. Leider hat die Künstlerin nicht dazu Stellung genommen.

Für Diskussionsbereitschaft, Kritik und Hinweise danke ich ferner Elisabeth Voggeneder. Weiters möchte ich auch meinen Kolleginnen aus dem Privatissimum für ihr Interesse und ihre Denkanstöße danken.

Diese Arbeit wurde unterstützt durch ein Stipendium für kurzfristig wissenschaftliche Arbeiten im Ausland des Forschungsservice und Internationale Beziehungen der Universität Wien.

2 Forschungsstand

2.1 Forschungsstand Menstruation im Kunstkontext und dessen Rezeption

Bereits in den 1970er Jahren setzen sich Feministinnen mit der Menstruation theoretisch auseinander.¹ Veröffentlichungen zur Menstruation mit differenten Zugängen erscheinen bis heute.² Publikationen zu dieser Thematik in der Kunst gibt es keine. Obwohl sich feministische Künstlerinnen sehr stark mit ihrem eigenen Körper und Identität auseinander setzen, wird die Menstruation eher marginal thematisiert. Künstlerisch aufgegriffen wurde das Motiv vor allem im Kontext der zweiten Frauenbewegung. Schon sehr früh, bereits 1965, setzte sich Shigeko Kubota in „Vagina Painting“ im Rahmen des Perpetual Fluxfest in New York mit der Menstruation auseinander: „Während der Performance hockte Kubota in einem eleganten kurzen Kleid über einem am Boden liegenden hellen Papierbogen. In eloquenten Gesten schien sie den Papierbogen mit ihrem eigenen Monatsblut zu beflecken.“³ Valie Export geht im 16mm Film „Mann & Frau & Animal“⁴, 1970-1973, auf Themen, wie Selbstbefriedigung und Menstruation ein (Abb. 1). In einer Sequenz ist eine blutige Vulva zu sehen, in einer anderen tropft Blut aus einer Hand auf eine Fotografie einer Vulva. Barbara Hammer setzt sich im Film „Menses“⁵ aus dem Jahr 1974 humorvoll mit dem Tabu auseinander (Abb. 2). Dazu Hammer:

Each woman planned her own interpretation of rage, chagrin, humor, pathos — whatever menses meant to her within the overall satiric and painted nature of film. Each woman was part of me. It was not necessary that my particular body and face be screen present. They acted out for me for themselves, a personal expression of bodily female function.⁶

Im Film menstruieren Frauen auf einer Wiese, verlieren Eier, die auf den Eisprung hinweisen oder gehen bis oben hin bepackt mit Hygieneprodukten aus Geschäften. Das Medium Film wurde somit bereits früh zur Auseinandersetzung mit der Menstruation eingesetzt. Änne Söll geht in ihrem Buch über Pipilotti Rist kurz auf den

¹ Vgl. beispielsweise Weidegger 1977, Rodewald 1977 oder die Zeitschrift Courage 1979. Frühere Auseinandersetzungen stammen, wie ich im Kapitel „Tabu Menstruation“ ausführen werde, aus einem religiösen oder medizinischen Diskurs.

² Vgl. beispielsweise Bergler 1984, Schröter 1985, Schlehe 1987, Püschel 1988, Shuttle/Redgrove 1995, Zinn-Thomas 1997, Hohage 1998, Reher-Juschka/Biebrach 1990, Hering/Maierhof 2002, Tauss 2006.

³ Kubitza 2002, S. 75.

⁴ Export 1970-1973.

⁵ Hammer 2007.

⁶ Hammer 1979, S. 89, zit. nach Zita 1981.

Menstruationstopoi der 1970er Jahre ein⁷ und erwähnt in Bezug auf Rist, dass der frappierendste Unterschied zu den Arbeiten aus den 1970er Jahren im Medium läge: „Außer dem dokumentarisch konzipierten Video von Sheila Levrant de Bretteville mit dem Titel *Menstruation. A Discussion among 12-14 Year old Girls* von 1971 ist mir keine Videoarbeit zum Thema bekannt.“⁸

Veröffentlicht, teilweise in der Literatur auch beschrieben, sind Arbeiten mit Menstruationsthematik von Faith Wilding. In „Sacrifice“ aus dem Jahr 1970 liegt eine Puppe vor einem Altar mit Kreuz. Dahinter befinden sich in Blut getränkte Menstruationsbinden, wobei das Blut in breiten Bahnen von oben nach unten rinnt. (Fraglich ist, ob es sich hier wirklich um Blut handelt, da es sich von dem schwarzen Hintergrund deutlich abhebt). Das Kreuz als Symbol des Leidens Christi mit seinem in der patriarchalen Gesellschaft positiv konnotierten Blut wird somit dem negativen weiblichen Blut gegenüber gestellt. In Judy Chicagos Lithographie „Red Flag“ (1971) (Abb. 3) zieht eine Hand einen blutigen Tampon aus der Vagina (möglicherweise inspiriert von Jasper Jones‘ „Flag“, auf die ich später kurz eingehen werde). Das meistrezipierte Werk zur Menstruation ist Chicagos „Menstruation Bathroom“ aus dem Jahr 1972, das sie im „Womanhouse“ realisiert hat. Das Ausstellungsprojekt „Womanhouse“ wurde von Chicago und Miriam Schapiro, nach einer Idee der Kunsthistorikerin Paula Harper, im Rahmen des Ausstellungsprogramms „Feminist Art Program“ am Fresno State College konzipiert. An der Ausstellung waren neben den Kuratorinnen, Studentinnen und die Künstlerinnen Sherry Brody, Carol Edison Mitchel und Wanda Westcoast beteiligt. In einem leerstehenden Wohnhaus in der 533 Mariposa Street in Los Angeles wurden zahlreiche Environments, Installationen und Performances präsentiert, die diskriminierende Erfahrungen von Frauen im häuslichen Umfeld zeigen.⁹

Damit verweist Chicago auf das Verbergen eines Körpervorganges, für den sich Frauen schämen:

Menstruation is something women either hide, are very matter-of-fact about, or are ashamed of. Until I was 32 years old, I never had a serious discussion with my female friends about menstruation. The bathroom is an image of women's hidden secret, covered over with a veil of gauze, very, very white and clean and deodorized, deodorized [sic!] except of the blood, the

⁷ Söll, 2004, S. 85-90. Sie beschreibt Judy Chicagos „Menstruation Bathroom“ sowie „Red Flag“, Faith Wildings „Sacrifice“ und Camille Greys Installation „Lipstick Bathroom“, wobei sich letztes nicht mit der Menstruation auseinander setzt, sondern auf das Körperinnere verweist.

⁸ Ebd., S. 90, Anm. 38.

⁹ Näheres dazu Chicago o. J., Wilding 1994, S. 32-47 oder Hess 2001, S. 83.

only thing that cannot be covered up. However we feel about our own menstruation is how we feel about seeing its image in front of us.¹⁰

Im weißen, sterilen Raum befinden sich auf einem Regal Hygieneprodukte, die übereinander getürmt sind und an Andy Warhols Brillo-Schachteln erinnern. Davor steht ein Eimer voll mit durch Farbe eingefärbten Binden und Tampons, wobei ein Tampon rechts vor dem Kübel liegt. Chicago rekonstruierte diesen Raum 1994-1995 für eine Ausstellung im Museum of Contemporary Art in Los Angeles.¹¹

Carolee Schneemann fing ihr Menstruationsblut in „Blood Work Diary“ aus dem Jahr 1972 (Abb. 4) auf Stoff auf und stellte diesen als eine Art Tagebuch aus.

Christine Lidrauch gestaltete ein „Menstrual Blood Wallpaper“ und zeigt in „Untitled Drawing“ aus dem Jahr 1991 Menstruationsblut auf Papier. Es scheint sich dabei um Vulvaabdrücke zu handeln.

Doris Guth geht in ihrem 2003 erschienenen Aufsatz auf feministische Ausstellungspraktiken in den 1970er und 1980er Jahren ein. Sie unterscheidet vier Strategien in den Gruppenausstellungen von Künstlerinnen: erstens Ausstellungen, die Künstlerinnen als aktive, produzierende und selbstbestimmte Subjekte – der Subjektstatus der Frauen ist nicht selbstverständlich – zeigen (z. B. in den Ausstellungen „Künstlerinnen International“, „Frauen stellen aus“, „American Women Artist Show“, „Women Artists 1550-1950“ oder „Women Working in Art“). Zweitens Ausstellungen, die auf eine Differenz zwischen den Geschlechtern verweisen und die Eigenheit des Kunstschaffens von Frauen betonen, beispielsweise in einer weiblichen Formensprache, die aufgrund weiblicher Lebens- und Körpererfahrung entsteht (z. B. „Andere Avantgarde“, „Typisch Frau“, „Kunst mit Eigensinn“). Drittens Ausstellungen, die der „Geschichtslosigkeit“ weiblicher Kunstproduktionen entgegen arbeiten und historische Entwicklungslinien nachzeichnen (z. B. „Künstlerinnen International“, „Women Artists 1550-1590“ – dass es in dieser Kategorie wenig Ausstellungsbeispiele gibt, führt Guth auf geringe finanzielle Mittel zurück, die für die notwendigen Recherchearbeiten in den 1970er Jahren zur Verfügung standen). Die vierte Kategorie umfasst Themenausstellungen, die von sozialen Rollenbildern der Frau über die Stellung der Künstlerin in der Gesellschaft bis hin zu Ausstellungen zu

¹⁰ Chicago o. J., o. S.

¹¹ „Nor has Ms. Chicago's installation 'Menstruation Bathroom' lost its capacity to disturb - though it is far from an exact replica of the original. 'Lydia Yee calls me up and says, 'Do we have to get all the same feminine hygiene products?' " Ms. Chicago explained. "Well, no, it's not a museum of menstruation, but there has been a major change in the size and shape of Kotex and Tampax since that time." Lord 1995. Vgl. dazu auch Kat. Ausst. Bronx Museum of the Arts 1995.

Tabuthemen wie Sexualität, Menstruation oder Geburt reichen (z. B. „Womanhouse“, „At Home“, „Feministo. The Portrait of an Artist as Housewife“).¹²

Während in der zweiten Frauenbewegung der 1970er Jahre die Menstruation und die damit einhergehende Feststellung, daß Frauen durch die Tabuisierung ihres Körpers und seiner Funktionen diskriminiert werden, besonders wichtig waren, ist das Thema in der heutigen Diskussion um Gleichberechtigung, Emanzipation und den weiblichen Körper kaum mehr zu finden. Das Verschwinden des Themas aus dem akademischen und geschlechterpolitischen Diskurs (und aus der Produktion von Künstlerinnen) ist zweifellos der Kritik an essentialistischen Vorstellungen vom weiblichen Körper zuzuschreiben. [...] War das Thema Menstruation in den 1970er Jahren noch zentrales Moment der Enttabuisierung und Selbstbestimmung des weiblichen Körpers, so ist es aus Vorsicht vor der Ontologisierung des weiblichen Körpers aus den theoretischen Diskussionen der 1990er Jahre verschwunden.¹³

Die Frage ergibt sich, ob es heutzutage noch Arbeiten zur Menstruation gibt und wie diese umgesetzt werden. Was bedeutet es heutzutage Arbeiten zu diesem Tabu zu machen? Eine andere Frage ist, ob es bereits vor der feministischen Auseinandersetzung eine künstlerische Beschäftigung mit dem Thema Menstruation gegeben hat.

Menstruation wurde schon sehr früh von Künstlern in den 1960er Jahren gezeigt: so gingen Nam June Paik – dieser nur theoretisch – oder auch die Wiener Aktionisten Hermann Nitsch und Günter Brus (Abb. 5) in Arbeiten darauf ein.

Im Kontext der zweiten Frauenbewegung muss angemerkt werden, dass bereits in den 60er Jahren das Menstruationstopos in der Kunst von Männern auftauchte. So plante Nam June Paik Flaggen aus Menstruationsblut zu gestalten – um so das Heldenblut kritisch zu hinterfragen. Hermann Nitsch stellte im Juni 1966 bei den *Abreaktionsspielen* in der Wiener Galerie Dvorak blutige Menstruationsbinden (mit Tierblut und nicht mit Menstruationsblut) aus, woraufhin der Künstler verklagt wurde. Auch der Aktionskünstler Günter Brus setzte sich mit der Menstruation auseinander, indem er sich selbst menstruierend darstellte. Mit Büstenhalter und Strumpfhalter bekleidet lehnt er in einer Fotografie an einem Türpfosten. Auf seinem linken Oberschenkel befindet sich zwischen den Beinen ein Blutfleck. Ging es den Feministinnen um die Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Körper, um das Aufzeigen der Unterdrückung der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft sowie um das Aufbrechen von Tabus, so scheinen die Künstler in erster Linie die Gesellschaft provozieren zu wollen.¹⁴

In einer postfeministischen Auseinandersetzung beschäftigt sich Pipilotti Rist im Film „Blut Clip“¹⁵ mit der Thematik. Weiters gestaltete sie zwischen 1993 und 1998 „Bluträume“¹⁶. Im ironischen poppigen Clip befindet sich Rist in einem Wald und liegt

¹² Vgl. Guth 2003, S. 45-58.

¹³ Söll 2004, S. 69.

¹⁴ Springer 2007, S. 21. Vgl. dazu auch in Bezug auf Paik Pickshaus 1988, S. 372 und Wagner 2001, S. 227, Nitsch Wagner 2001 und Jaschke 1988, S. 226 und Brus Gorsen 1974, S. 167 und Gorsen 1987, S. 396.

¹⁵ Der Film ist im Internet abrufbar: Rist 1993 und vgl. Söll 2004, S. 69-93. „Blutclip“ entstand als Auftragsarbeit für das Schweizer Fernsehen DRS. Vgl. Söll 2004, S. 72.

¹⁶ Vgl. Söll 2005, S. 39-41 sowie S. 88-89; Söll 2004, S. 69-93. „Blutclip“ wurde bearbeitet und in Videoinstallationen „Blutraum“ in „City Lights“ (1993) im Theater am Hechtplatz in Zürich, als Teil einer Gruppenausstellung im Museum für Gegenwartskunst in Oslo (1993), in der Ausstellung der Galerie Stampa in Basel (1993), in der Ausstellung „hauttief“ im Helmhaus in Zürich (1994), in der Berliner Ausstellung „Remake of the Weekend“ (1998) und Paris mit dem Titel „Himalaya“ (1999), eingesetzt.

unter Edelsteinen. In extremen Close-ups wird ihr Körper gezeigt und sie zieht einen blutigen Slip die Beine runter. Blut rinnt die Schenkel entlang. Rist schwebt daraufhin im All und blutet auch aus den Augen, bis der Körper blutverschmiert erscheint. Der Film endet damit, dass sie den blutigen Slip wieder hochzieht. Der Clip ist mit Sound von Sophisticated Boom Boom hinterlegt.

Wenn du als Frau den Saft nicht rausbringst, dann bleibt er in der Vorstellung weiterhin mit Unreinheit verbunden. Wir sehen Blut gewöhnlich im Zusammenhang mit Verletzungen. Aber wenn wir Frauen bluten, dann ist das ein Zeichen von Gesundheit. Mit dieser Thematisierung bin ich nicht die erste. Da gab es eine Carolee Schneemann und viele andere. Ich gehe auf jeden Fall mit deinem Verweis einig. Wir haben starke Backlashs im Feminismus, viele sind von Frauen selber getragen.¹⁷

Die Kunsthalle Wien zeigte 2009 in der von Peter Weiermair kuratierten Ausstellung „Das Porträt. Fotografie als Bühne. Von Robert Mapplethorpe bis Nan Goldin“¹⁸

Arbeiten der niederländischen Künstlerin Rineke Dijkstra (Abb. 6). Die Fotografie zeigt eine nackte Frau, die ein Kind stillt. Zwischen ihren Beinen rinnt Blut die Schenkel entlang.

In der Literatur wird einerseits behauptet, es haben sich Künstlerinnen häufig mit Menstruation auseinandergesetzt, andererseits wird beschrieben, dass sie gelegentlich in Frauenausstellungen zu sehen seien. Dazu zwei Statements: Gisliind Nabakowski schreibt: „Anfang der siebziger Jahre produzierten Künstlerinnen in aller Welt Menstruationsbilder.“¹⁹ Ruth Waldeck dagegen meint 15 Jahre später in Bezug auf Ausstellungen: „Kunstwerke mit Menstruationsblut sind inzwischen gelegentlich schon in Frauenausstellungen zu sehen.“²⁰ Detaillierter geht Gisliind Nabakowski in ihrem zuvor erwähnten Aufsatz „Die nicht unterdrückte Sexualität. Klitorisbilder, Vaginabilder, Menstruationstopoi“²¹ darauf ein. Sie nennt in ihrem Aufsatz Namen von Künstlerinnen²², aber leider konnte ich nur äußerst wenige Bildbeispiele dieser Künstlerinnen auffinden. Nabakowski schreibt weiters: „In den Klitoris- und Menstruationstopoi *bejahen* die Feministinnen ihr eigenes Geschlecht. Sie versuchen

¹⁷ Zulauf 2005.

¹⁸ Kat. Ausst. Kunsthalle Wien 2009.

¹⁹ Nabakowski 1980, S. 242.

²⁰ Waldeck 1995, S. 154.

²¹ Nabakowski 1980, S. 236-251.

²² „Arbeiten über Menstruation machten: Leslie Labowitz-Starus, Friederike Pezold, Toni Robertson, Ann Newmarch, Mandy Martin, Judith Stein, Jacki Apple und Mary Beth Edelson.“ Ebd., S. 242 Anm. * „Gina Pane, Friederike Pezold und Leslie Labowitz-Starus stellten ihre Monatsbinden aus. Mary Betz Edelson aus der New Yorker >A.I.R.<-(>Artists In Residence>-)Kooperative sammelte auf Pappkarten Menstruationsgeschichten, die die weiblichen Besucher der feministischen Galerie niederschrieben.“ Ebd., S. 242.

die Leibhafte Sprache ihrer sexuellen Erlebnisse bildhaft darzustellen.“²³ und etwas später heißt es „Das ideologische Schamgefühl, das Tabu des Schweigens, das über ‚Menstruation‘ verhängt wurde (bei gleichzeitiger Herleitung sozialer Ungleichheit der Frau aus ihrer biologischen Funktion), soll in seinem ganzen Ausmaß erkannt werden.“²⁴ Ein Konzept, das durchaus auf die 1970er bzw. 1980er Jahre zutraf, wodurch die Frage auftaucht, warum und wie Künstlerinnen im Postfeminismus²⁵, nachdem Theorien zur Geschlechter(de)konstruktion aufkamen, das Thema behandeln, worauf im Kontext von Kiki Smiths „Untitled (Train)“ (Abb. 7), wo eine Frau aus Bienenwachs menstruierend dargestellt ist, näher eingegangen wird. Wie ist die künstlerische Auseinandersetzung mit der Menstruation mit einem postfeministischen Ansatz zu lesen?

Hauptsächlich wird Menstruation in der Kunst im Kontext von Monografien über Künstlerinnen, welche die Thematik aufgriffen, wie etwa in jener von Änne Söll²⁶ über Pipilotti Rist, beschrieben. Ebenfalls wird in Aufsätzen in feministischen Publikationen kurz auf das eine oder andere bereits genannte Werk eingegangen. Mit dem Auftauchen der Theorie des Abjekten²⁷ von Julia Kristeva und der Annektierung dieses psychoanalytischen Ansatzes durch die Kunsttheorie, kann auch das Blut, spezifisch das Menstruationsblut, auf das in der Kunst verwiesen wird, als Abjekt gesehen werden. 1993 fand die Ausstellung „Abject Art. Repulsion and Desire in American Art“ im Whitney Museum of American Art statt. Im Ausstellungskatalog „Abject Art“ wird das Menstruationsblut erwähnt:

Although ‚abject art‘ is a play on ‚object art‘, the term does not connote an art movement so much as it describes a body of work which incorporates or suggests abject materials such as dirt, hair, excrement, dead animals, menstrual blood, and rotting food in order to confront taboo issues of gender and sexuality.²⁸

Auch Simon Taylor führt in „The Phobic Object: Abjection in Contemporary Art“²⁹ Menstruationsblut³⁰ an und Leslie C. Jones beschreibt in ihrem Aufsatz Judy Chicagos „Menstruation Bathroom“³¹.

²³ Nabakowski 1980, S. 237.

²⁴ Ebd., S. 246.

²⁵ Der Postfeminismus wird als dem Feminismus nachfolgend gesehen. Der Feminismus setzt sich mit den Unterdrückungsmechanismen in patriarchalen Gesellschaften auseinander bzw. geht es um den Kampf für gleiche Rechte für die Frauen, während der Postfeminismus die Kategorie Frau dekonstruiert und sich mit der Performanz von Gender beschäftigt. Vgl. Brooks 2006 oder Haas 1997.

²⁶ Vgl. Söll 2004.

²⁷ Vgl. Kristeva 1982.

²⁸ Kat. Ausst., Whitney Museum of American Art 1993, S. 7.

²⁹ Taylor 1993, S. 59-83.

³⁰ Vgl. ebd., S. 80.

Anja Zimmermann behandelt abjekte Kunst in ihrer Publikation „Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars“³². Auch sie geht auf die Menstruation ein:

Offenbar hat der abjekte Körper also ein Geschlecht, insofern das ästhetische Repertoire von Künstlerinnen, sobald sie sich mit dem Körper in irgendeiner Weise auseinandersetzen, beträchtlich eingeschränkt wird. Darüber hinaus scheint der weibliche Körper abjekten Körperzuständen durch Altern, Schwangerschaft und Menstruation besonders unterworfen.“³³

Zimmermann geht auf Chicagos „Menstruation Bathroom“³⁴ näher ein, und im Kontext der Rezeption der Ausstellung „Abject Art“ schreibt die Autorin: „In einem Artikel der Washington Post wird von der Ausstellung gesagt, sie enthielte ‚Exkrement und Menstruationsblut‘.“³⁵

Monika Wagner beschreibt in ihrem Buch „Das Material der Kunst“ „Weibliches Blut“³⁶ auf fast drei Seiten. Sie geht auf Jenny Holzer ein, die Blut verwendete und verweist auf Robert Morris, der Blut in Behälter füllte. Nach der bereits erwähnten Ausstellung von Hermann Nitsch, auf dessen Arbeit sie dezidiert eingeht, und des Projekts von Paik beschreibt sie kurz „Menstruation Bathroom“ von Chicago und erwähnt die Aktion „Menstruation Wait“ von Leslie Labovitz-Status. Sie schließt das Kapitel mit Gina Panes Selbstverletzungen.³⁷ Interessant ist, dass Wagner in Bezug auf Menstruationsblut auf Arbeiten eingeht, wo de facto kein Menstruationsblut, sondern Tierblut – im Falle von Nitsch – oder Farbe – in der Installation von Chicago – verwendet wurde und nicht beispielsweise auf Schneemann, die echtes Menstruationsblut einsetzte.

Das Museum für Angewandte Kunst und die Schirn Kunsthalle, beide in Frankfurt, zeigten 2001/2002 eine Ausstellung über Blut. Im dazu erschienenen Buch geht Anette Weber in ihrem Aufsatz „Blut als Gegenstand naturwissenschaftlicher Erkenntnis und romantischer Mystifizierung“³⁸ in drei Sätzen auf die Menstruation ein:

Schon der französische Historiker Jules Michelet hatte die Monatsblutung der Frau als Anzeichen einer ‚débilité mentale et physique‘ (geistigen und körperlichen Schwäche) erklärt, was von Cesare Lombroso 1893 erneut aufgegriffen und behauptet wurde. Wegen der Monatsblutung sei die Frau weniger arbeitsfähig als der Mann, während der Regel sei sie unzurechnungsfähig, ja sogar gefährlich und könne keinesfalls intellektuelle Tätigkeiten

³¹ Jones 1993, S. 36.

³² Zimmermann 2001.

³³ Ebd., S. 92.

³⁴ Vgl. ebd., S. 127-128.

³⁵ Ebd., S. 211.

³⁶ Wagner 2001, S. 225-228.

³⁷ Vgl. ebd. 2001.

³⁸ Weber 2001, S. 157-173.

ausführen, schon gar nicht in Gegenwart von Männern. Unter dem Mantel angeblich wissenschaftlicher Erkenntnis wurden somit gesellschaftliche Tabus neu definiert, die Frau aufgrund ihrer angeblich fatalen Natur für nahezu unmündig erklärt und ihre ständige Überwachung ähnlich der eines Kindes oder Kriminellen gefordert.“³⁹

Bereits seit der Antike ist die Menstruation ein negatives Spezifikum der Frau – Mythen, Vorurteile und Irrlehren wurden in Umlauf gesetzt.⁴⁰ Peter Weiermair, der das Blut in der zeitgenössischen Kunst in der selben Publikation untersuchte, geht überhaupt nicht auf Menstruationsblut ein. Er beschreibt zwar Künstlerinnen, die ihr Blut einsetzen, aber in Form von Schnitten durch die Haut, aufgrund dessen die Künstlerinnen bluteten – er beschreibt also Wunden, die sie sich selbst zufügten.⁴¹ Heute wird vor allem in der Werbung für Hygieneprodukte oder in Gesundheitsratgebern die Menstruation thematisiert, taucht aber im Kontext der Kunst immer wieder flackernd auf: z. B. sind auf der Homepage des Museums of Menstruation von Harry Finley zahlreiche KünstlerInnen⁴² mit Arbeiten zur Menstruation vertreten bzw. geht Temma Balducci in einer Anmerkung in einem Katalogtext zur Ausstellung „Pattern and Decoration. An Ideal Vision in American Art, 1975-1984“, die 2007/08 im Hudson River Museum stattfand, auf Menstruationsblutkünstlerinnen ein: „Artists who paint using their menstrual blood include Vanessa Tiegs, Petra Paul, and Tamara Wyndham. Carolee Schneeman's famous Interior Scroll was first performed in 1975.“⁴³ Es taucht also dieser Topos seit den 1960er Jahren in der Kunst immer wieder auf, aber weniger in einer Reihe von Arbeiten, sondern vereinzelt – unter verschiedenen Aspekten betrachtet – innerhalb des künstlerischen Schaffens einer Künstlerin oder eines Künstlers. Wie daraus ersichtlich ist, wird das Thema Menstruation in der Kunst zwar immer wieder behandelt, in der Rezeption aber marginal oder gar nicht erwähnt.

³⁹ Ebd., S. 169-170.

⁴⁰ Vgl. Hering/Maierhof 2002 und Springer 2007.

⁴¹ Weiermair 2001, S. 205-215.

⁴² Auf der Website taucht eine enorme Anzahl von KünstlerInnen auf, die sich mit der Menstruation auseinander setzen, wobei die künstlerische Qualität sehr different ist: Mayra Alpízar, Carlotta Berard, Jennifer Boe, Roz Bonnet, Luiza Brown, Nikoline Calcaterra, Judy Chicago, Selin Cileli, Maldoror Capvt Corve, Maribel Curz, Thomasin Durgin, Natalie Aniela Dybisz, Elvira, Anne Encephalon, Hélène Epaud, Quiara Z. Escobar, Fanni Fazekas, Pat Fish, Marisa Frye, Julie Gaw, Gina, Kate Goldwater, Kat Grandy, Martina Hoffmann, Jelena, Judy Jones, Margaret Kalms, Brina Katz, Lorraine Lamothe, Ria Lee, Sharon Lee, Lana Leitch, Sarah McCutcheon, Isa Menzies, Megan Morris, M. Parfitt, Petra Paul, Ana Elena Pena, Melina Piroso, Elentye Paulauskas-Poelker, Leigh Radtke, Isa Sanz, Vladislav Shabalin, Nelson Soucasaux, Paula Speakman, Melina Szapiro, Von Taylor, Jean Tracy, Joseph Tonna, Jessica Wagner, Jennifer Weigel, Terry Wunderlich und Tamara Wyndham. Vgl. Museum of Menstruation.

⁴³ Balducci 2007, S.48.

Das führt zur Frage, inwieweit „Untitled (Train)” von Kiki Smith in der Literatur rezipiert wird.

2.2 Forschungsstand Kiki Smith mit besonderem Augenmerk auf „Untitled (Train)”

Es gibt über das Werk von Kiki Smith zahlreiche Ausstellungskataloge und zwei Monographien von Helaine Posner⁴⁴. In der Monografie von 2005 hat die Autorin ihren Aufsatz „Approaching Grace” von 1998 überarbeitet und um einige Kapitel erweitert. Anstatt des Interviews David Frankels⁴⁵ mit Kiki Smith befindet sich in der Ausgabe von 2005 ein Interview von Christopher Lyon⁴⁶. Der Bildteil ist zum größten Teil ident und mit zahlreichen neueren Arbeiten ergänzt.

Theoretisch zählen neben den Texten von Helaine Posner die Katalogbeiträge und Aufsätze von Siri Engberg⁴⁷, Linda Nochlin⁴⁸, Carsten Ahrens⁴⁹, Jon Bird⁵⁰, Wendy Weitman⁵¹ und Elizabeth Brown⁵² zu den wichtigsten Abhandlungen über die Arbeiten von Kiki Smith. Die Texte sind aber meist überblicksartige Beschreibungen und sehr allgemein gehalten. Es fehlen in Publikationen oftmals detailliertere Auseinandersetzungen mit einzelnen Arbeiten. Verschiedene Werke werden zueinander in Beziehung gesetzt, meist ohne nähere Betrachtung einer Arbeit.

Wie im Forschungsstand zur Menstruation in der Kunst bereits herausgearbeitet, wird auch in Bezug auf Kiki Smith diese tabuisierte Thematik von „Untitled (Train)” in Aufsätzen oftmals nur am Rande erwähnt oder zu anderen Werken in Bezug gestellt. Helaine Posner geht in ihrer Monografie, wo sich in beiden Ausgaben eine Abbildung der Arbeit auf Seite 112 befindet, nicht dezidiert auf „Untitled (Train)” ein, sondern stellt es im Kapitel über den abjekten Körper „Pee Body” aus dem Jahr 1992 gegenüber:

Pee Body's companion piece is **Train**, 1993 (p.112). This white figure at first recalls the cool nineteenth-century Neo-Classical [neoclassical im Aufsatz 2005, Anm. d. Verf.] nudes of Canova, though she nonchalantly leans forward and expels red glass beads from her vagina. This renegade flow evokes the menstrual blood that her unruly orifice would not contain.

⁴⁴ Posner 1998 und Posner 2005.

⁴⁵ Frankel 1998, S. 31-41.

⁴⁶ Lyon 2005, S. 37-43.

⁴⁷ Engberg 2005, S. 18-28.

⁴⁸ Nochlin 2005, S. 30-37.

⁴⁹ Ahrens 1999, S. 9-95.

⁵⁰ Bird 2003, S. 13-45.

⁵¹ Weitman 2003, S. 11-43.

⁵² Brown 1995, 10-36.

These sculptures represent the female body in defiance of the multiple strictures [strictures im Aufsatz 2005, Anm. d. Verf.] that society erects to police it. They are bodies that refuse to behave. **Pee Body** and **Train** release their fluids and stain the world. They do so, paradoxically, in shimmering glass beads that suggest the ubiquity of urine or blood but retain the rarity of beautiful jewels.⁵³

Linda Nochlin beschreibt die Figur kurz in einem Text in dem Ausstellungskatalog „A Gathering“, der anlässlich einer Wanderausstellung von Arbeiten von Kiki Smith in Amerika herauskam:

The stocky standing female figure in *Untitled (Train)* of 1993 turns back to look at a cascade of bloodred beads streaming from her vagina behind her [...]. For some outraged conservative male critics, this is simply going too far: the artist has degraded art itself by calling attention to such low bodily functions as peeing or menstruation.⁵⁴

Wendy Weitman erwähnt „Untitled (Train)“ in ihrem Aufsatz, in dem sie sonst vor allem auf druckgrafische Arbeiten von Smith eingeht:

Smith's passion for craft and decorative traditions, and her desire to infuse her art with elements from them, is also beautifully resonant in *Veins and Arteries* (1993 [...]). Related to sculptures such as *Pee Body* (1992) and *Train* (1993), in which long strands of found glass beads representing bodily fluids extend from wax figures, this multiple makes poignant use of two strands of glass beads to suggest pools of blood as they coil from wall to floor.⁵⁵

In „Otherworlds“, herausgegeben von Jon Bird, ist „Untitled (Train)“ abgebildet.⁵⁶

Dennoch wird es nur im Zusammenhang der Verwendung der Farben Rot und Blau in Smiths Arbeit erwähnt:

Smith's application of colour to form falls primarily in the range from red to blue, signifying her repetitive reference to the body and the Catholic mysteries: the blood of a wound, menstruation, sexuality as a life force – figured in the glass beads pouring from the body in *Untitled (Train)* (1993; illus. 16), in the blown glass forms of *Red Spill* (1996) or *Shed* (1996) in the stained red paper sheeds enclosing the suspended figures of *Untitled* (1990) – whereas the blue of the cosmos floods the installation *Paradise Cage* (1997) or the floor piece *Stars and Scat* (1996, illus.17).⁵⁷

Im Katalog „fémininmasculin“ wird „Untitled (Train)“ wie folgt beschrieben: „Le corps féminin est au cœur de l'œuvre de Kiki Smith, qui n'hésite pas à le montrer sous tous ses aspects, jusqu'aux plus avilissants: en train de déféquer ou bien suivi par la longue traîne du sang des règles.“⁵⁸

Elizabeth A. Brown hat sich bezüglich der Ausstellung „Kiki Smith. Sojourn in Santa Barbara“⁵⁹ im University Art Museum der University of California in Santa Barbara im

⁵³ Posner 1998, S. 20 bzw. Posner 2005, S. 21.

⁵⁴ Nochlin 2005, S. 35.

⁵⁵ Weitman 2003, S. 19.

⁵⁶ Bird 2003, S. 36.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Bernadac 1995, S. 237.

⁵⁹ Brown 1995, S. 10-36.

dazu erschienenen Katalog etwas intensiver mit der Plastik auseinandergesetzt, da diese im Rahmen der Schau gezeigt wurde:

Untitled (Train) [...] departs from an expressive problem: questioning the association between representation and meaning. Can you take a subject that is widely, perhaps „universally,” considered repulsive and make it precious and beautiful? By tackling this challenge, Smith demonstrates a virtuoso flight of associations: *Train* is composed of two distinct, ostensibly contradictory elements, a classic free-standing figure in wax over an armature and several strands of beads. In a nutshell here are the extremes of Smith’s media: the artist enters the debates between low and high art or between craft and art, seeking to dismantle them.⁶⁰

Es folgt eine genaue Beschreibung und Interpretation der Figur:

The two parts of the sculpture are opposed formally, conceptually, and affectively. The figure is posed inward, with fairly closed contours; the six strands of beads comprise countless parts and spread out on several directions. The figure is solid and concrete, its translucent surface absorbs and contains light; the beads are crystal, transparent; they fracture, reflect, and emit light. The figure is sculptural and free standing; the beads linear and dependent on the surface of the gallery floor. The figure is realistic, recognizable, corporeal, and present; its surface are endlessly varied, tactile and expressive. The beads, by contrast are abstract and regular, a known decorative material in an unpredictable position and relation.⁶¹

Weiters geht sie darauf ein, dass die Plastik von Kiki Smith, wie viele andere auch, nach einem lebenden Modell gemacht wurde:

Like most of Smith’s figural sculptures, *Train* was modeled on an actual body and retains characteristics of one unique individual: a woman who is short graceful, voluptuous, with a delicate head, strong back, and full breasts. These ungeneralized qualities hinder the viewer from taking this sculpture to be any woman or to be *Woman* as object of the gaze but rather impel one to apprehend the figure as a subject, an agent, an empathetic equivalent.⁶²

Smith bricht nach Brown dadurch mit der Tradition der Skulptur:

This sculpture takes on the problem of carrying narrative content, something difficult to achieve in single free-standing figures. Smith attacks head-on the tradition of the statue – unitary, solid, marmoreal (like marble, wax can suggest all the nuances, warmth, and softness of flesh).⁶³

Die Plastik „Untitled (Train)” hat all diese Eigenschaften – sie changieren nach der Autorin aber bei verschiedenen Blickrichtungen, worauf in der Analyse der Arbeit noch näher eingegangen wird.

Brown beschreibt mögliche Vorbilder für die Plastik:

From different angles *Train* evokes Venus Pudica figures (the gestures protecting the torso), Penitent Magdalenes (the abjection of the figure, its slumped posture, and the extreme fleshiness of the body), and 19th-century worker figures (her broad, muscular back).⁶⁴

Kiki Smith bricht mit „Untitled (Train)” mit verschiedenen Tabus:

Although the juncture of „high” and „low” art materials is in itself radical, the content is particularly unorthodox. The multiple strands of beads descend from the figure’s vulva and unambiguously evoke menstrual blood. *Train* violates several taboos, among them the

⁶⁰ Ebd., S. 14-15.

⁶¹ Ebd., S. 15.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 16.

integrity of the sculpture. The artist penetrates that closed body, permitting its internal liquid to flow into the space of the viewer.⁶⁵

Es handelt sich bei diesem Text um die intensivste publizierte Auseinandersetzung mit „Untitled (Train)“.

Auch in Jessica Ullrichs veröffentlichter Dissertation „Wächserne Körper.

Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext“⁶⁶ wird dieses Werk von Kiki Smith näher behandelt:

Auch an Smiths Darstellung einer menstruierenden Frau aus Wachs können weitere Aspekte von Weiblichkeitskonstruktionen beleuchtet werden. Neben dem Gefäßcharakter der Figur wird hier außerdem eine tabuisierte und als schmutzig empfundene spezifisch weibliche Form des Blutverlusts thematisiert. „Untitled (Train)“ von 1993 [...] besteht aus zwei Elementen: einer weiblichen Wachsfigur und mehreren langen Schnüren aufgefädelter roter Perlen, die aus ihrem Unterleib herausquellen und sich über den Fußboden in alle Richtungen verteilen. Die leicht vorgebeugte Figur ist solide, plastisch gut durchgearbeitet und steht frei, durch ein Gerüst im Inneren aufrecht gehalten, im Ausstellungsraum. Sie ist nach einem Abdruck von einem lebenden Modell abgenommen. Gerade durch die Verbindung mit den dekorativen Perlen wird die Konstruiertheit der Figur besonders betont. Smith unterwandert die traditionelle Integrität der beinahe klassischen Skulptur und penetriert den geschlossenen Körper, so dass die Körperflüssigkeit austreten und in den Betrachterraum fließen kann.⁶⁷

Und etwas später schreibt sie:

Smith stellt diese Hierarchie der Materialien in Frage, indem sie kunsthandwerkstypische Materialien in einer klassischen Ganzkörperplastik wählt. Doch obwohl die Verbindung von klassischer Bildhauerkunst und Kunsthandwerk an sich schon radikal ist, sind die inhaltlichen Aspekte von „Train“ weit unorthodoxer. Den Körper in seiner Unzulänglichkeit dazustellen, bricht gesellschaftliche Tabus.⁶⁸

Die detaillierte Beschreibung des Werkes in Ullrichs Buch liest sich wie eine neu zusammengesetzte Übersetzung der englischen Werkanalyse aus dem Ausstellungskatalog, der im Rahmen der Smith-Ausstellung in Santa Barbara entstanden ist, ohne dass dies dezidiert aufgezeigt oder darauf verwiesen wird.⁶⁹

Zwischen den beiden hier angeführten Abschnitten zitiert Ullrich aber Kiki Smith direkt nach dem Katalog aus Santa Barbara, was darauf hinweist, dass ihr der Aufsatz von Elizabeth Brown bekannt ist.

Margaret Randolph Wilkerson stellt „Untitled (Train)“ kurz in ihrer im Internet publizierten Dissertation „Making God, Incarnation and Somatic Piety in the Art of Kiki Smith“ anderen Arbeiten von Kiki Smith gegenüber:

[...] blood assumes a kind of supernatural quality, turning base matter into decorative and pristine beauty. In other works such as *Nose Bleed* or *Untitled (Train)* (1993) [...], Smith similarly eschews the grotesque, even taboo qualities of blood by transforming it into elegant

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ullrich 2003.

⁶⁷ Ebd., S. 103.

⁶⁸ Ebd., S. 104.

⁶⁹ Vgl. Brown 1995, S. 11-35, vor allem S.14-16 und S. 29.

strands of red beads, while *Peabody* (1996) renders blood as delicate sheets of Nepal paper.⁷⁰

„Pee Body“ aus Papier entstand nicht 1996, sondern bereits 1990. Weiters geht die Autorin davon aus, die Plastik bestünde aus Gips, de facto besteht sie aber aus Bienenwachs:

Other „powerful female goddesses“ who rebelliously spew their liquid bounty include the aforementioned *Untitled (Train)* [...], a figure made of ivory-pure plaster, who spills strands of red, glass beads from between her legs and *Pee Body* [...] a wax figure who squats on the ground and „pees“ copious strings of amber, glass beads.⁷¹

Im Katalog über die Familie Smith wird im Text von Eleanor Heartney „Untitled (Train)“ nur in bezug auf Körperflüssigkeiten und Exkreme erwähnt: „These include life-size figures with yellow glass urine or red glass menstrual blood trailing from their bodies.“⁷²

Wie der Forschungsstand zeigt, handelt es sich bei den Texten um keine fundierte Auseinandersetzung mit „Untitled (Train)“, sondern es wird, abgesehen im Katalog von Santa Barbara und in der Publikation von Jessica Ullrich, immer nur kurz darauf eingegangen bzw. zu anderen Werken der Künstlerin in Beziehung gesetzt.

Eine detaillierte Werkanalyse zu „Untitled (Train)“ gibt es bis heute nicht.

⁷⁰ Wilkerson 2006, S. 118.

⁷¹ Ebd., S. 149-150.

⁷² Heartney 2002, S. 78.

3 Biografischer Überblick

Kiki Smith⁷³ wurde am 18. Jänner 1954 in Nürnberg als Tochter der Opernsängerin und Schauspielerin Jane Smith, geb. Lawrence, und des Bildhauers Tony Smith⁷⁴ als Chiara⁷⁵ Smith geboren. In Nürnberg wohnte die Familie aufgrund eines Opernengagements der Mutter. 1955 kehrten die Smiths nach South Orange, New Jersey zurück. Im selben Jahr wurden ihre Zwillingswestern Seton und Beatrice geboren, letztere starb 1988 an Aids. Smith wuchs in einem großen viktorianischen Haus auf, das ihrer Großmutter gehörte. „I grew up in a house with no furniture – for bookshelves and to keep our clothes in we used supermarket crates. There was nothing decorative in our entire house.“⁷⁶ Ihr Urgroßvater war Altarschnitzer: „My father’s grandfather was an altar carver. He came to the United States from Ireland. So I think it’s a tradition. I’m consistent with my family.“⁷⁷ Kiki Smith wuchs mit der abstrakten amerikanischen Moderne auf: Während andere Kinder mit Spielzeug spielten, halfen die Schwestern ihrem Vater, einem Vertreter der Minimalkunst. „My father was an artist. I spent the first eighteen years of my life working for him.“⁷⁸ Auch hatte die Familie Kontakt zu anderen Künstlern, die die Familie besuchten. „She grew up surrounded by art and ideas, her father’s and those of his artist friends, who were regular visitors to the family home.“⁷⁹ Die Smiths waren mit Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Robert Mapplethorpe oder Richard Tuttle befreundet.⁸⁰ Daraus, dass Kiki Smith von frühester Kindheit an mit der abstrakten Moderne konfrontiert war, ergibt sich die schwierige Beziehung zur High Art bzw. die Distanzierung vom minimalistischen Stil des Vaters:

By the time of his demise, Tony Smith had become a ‚famous‘ artist. While his daughters had worked with him in creating some of his structures, notables *Bat Cave* of 1969, his relative celebrity and success ensured that as independent artists, neither daughter wished to make work similar to his. Actually, as an artist who stressed the physical, technical craftmansip

⁷³ Zur Biografie siehe vor allem Posner 1998, S. 7-29, Posner 2005, S. 7-35, Winters 1990, S. 127-140, Weitman 2003, S. 13-16 und die Angaben über Kiki Smith auf der Internetseite des Guggenheimmuseums.

⁷⁴ Einen Überblick über die Kunst von Tony, Kiki und Seton Smith gibt der Ausstellungskatalog *The Smiths*. Vgl. Kat. Ausst., Palm Beach Institute of Contemporary Art 2002.

⁷⁵ Smith änderte ihren Vornamen. „[...] Chiara became Kiki, linked irresistibly to that other Kiki, she of Montparnasse, embodiment of Parisian bohemia while also a strong survivor and charming artist in her own right. In French *kiki* is also a term for the gullet and throat, body parts surely appropriate to Kiki Smith’s sculpture.“ Dannatt 2002, S. 14.

⁷⁶ Frankel 1998, S. 31.

⁷⁷ Winters 1990, S. 134.

⁷⁸ Ebd., S. 134.

⁷⁹ Posner 1998, S. 11.

⁸⁰ Vgl. Brownstone 2002, S. 41-45.

behind his work, Tony could well have apprenticed his daughters to the workshop in the old way. As it was, both Kiki and Seton produced work that is deliberate antithesis of their father's aesthetic, an extreme contrast almost comic in its militancy. Both daughters use shades of abstraction, as color and camouflage, but the monumental abstract is so associated with Tony's work that it is forbidden territory – not because they would be accused of being derivative or unimaginative but rather to leave his legacy, his own field of command untouched, clean of any incestuous, anxiety of influence' even in retrospect."⁸¹

Während Seton bereits früh Künstlerin werden wollte, wandte sich Kiki zuerst dem Kunsthandwerk zu und entschied erst Ende der 1970er Jahre, Künstlerin zu werden:

„Seton wanted to be an artist when she was about eleven or twelve or thirteen. She said she wanted to be an artist, whereas I did not really want to be an artist until I was about twenty-four or something like that."⁸² Smith bemerkte in einem Interview

von David Frankel: „I didn't originally intend to be an artist; I was much more interested in decorative arts – daily life, beautiful objects."⁸³ In einem anderen

Interview sagte Smith: „I didn't really think about [being an artist] until I was 24."⁸⁴

Nach der Highschool lernte sie das Bankgeschäft, verlor aber bald ihr Interesse daran. Sie lebte ein Jahr in San Francisco, „lived communally with the rock group the Tubes for a year or so"⁸⁵, bevor sie an die Ostküste zurückkehrte, wo sie 18 Monate Film an der Hartford Art School in Connecticut studierte. Sie schloss dieses Studium aber nicht ab. 1976 ging sie nach New York, wo sie sich zunächst mit verschiedenen Jobs, zum Beispiel als Köchin, Kellnerin oder Elektrikergehilfin, über Wasser hielt.

Um 1978 trat sie der Gruppe Collaborative Projects, Inc. (Colab)⁸⁶ bei, einer Vereinigung, die Kunst außerhalb kommerzieller Galerien zeigte. Die Werke zählten oftmals nicht zur High Art:

And then there was the large and ever changing group of New York-based artists who gravitated toward Colab. As a group they were committed to social and political change, organizing artist-initiated theme exhibitions in hard-to-find storefronts and unused spaces, notably in the lower East Side. These artists share a desire to make art accessible to everyone, not just an art-world elite. And this meant cutting to the heart, and changing the rules, of how art traditionally been presented to the public, in other words, its distribution – not only of the art itself, but also its ideas. As a result, those artists who comprised Colab worked

⁸¹ Dannatt 2002, S. 14-15.

⁸² Brownstone 2002, S. 44.

⁸³ Frankel 1998, S. 31.

⁸⁴ Engberg 2005, S. 20.

⁸⁵ Weitman 2003, S. 13.

⁸⁶ Im Internet ist die Gruppe folgendermaßen beschrieben: Collaborative Projects COLAB (Colab): „Established in 1978, Collaborative Projects, Inc. produced influential exhibitions which helped launch the careers of artists like Jenny Holzer, Tom Otterness, John Ahearn, Kiki Smith and many others. The group produced the seminal Times Square Show in 1980, and closely supported the artists' spaces Fashion Moda and ABC No Rio. Colab also built a solid base of media production in NYSCA-funded feature film and cable television series. MWF Video began as a media distribution and exhibition project of Colab in 1986. The project developed a broad list of titles in the four broadly defined areas of narrative film and video, video art and art film, documentary, and artists' television."

in a variety of materials, on the whole cheap, with little commodity value, easily distributable (flyers, posters, etc.), with no hint of ‚high‘ art, and often of a highly public nature.⁸⁷

Smiths Vater starb 1980, worauf sie sich die nächsten fünf Jahre mit Themen wie Sterblichkeit auseinandersetzte. Um praktische Erfahrungen mit dem menschlichen Körper zu sammeln, machten sie und ihre Schwester Beatrice 1985 eine dreimonatige Ausbildung in Notfallmedizin in Brooklyn, was sich auf Kiki Smiths Werk auswirkte.

2000 erhielt Kiki Smith die „Skowhegan Medal for Sculpture“, 2005 den „Athena Award for Excellence in Printmaking“ und wurde in die „American Academy of Arts and Letters“ Department Arts aufgenommen. Zwischen 2005 und 2007 fand eine große Retrospektive (A Gathering, 1980-2005) mit rund 125 Arbeiten der Künstlerin in Minneapolis, San Francisco, Houston und New York statt.

Heute wird Kiki Smith weltweit von mehreren Galerien vertreten bzw. befinden sich auch Werke in Museen und Sammlungen.

⁸⁷ Shearer 1992, S. 11.

4 Werkanalyse und Einordnung von „Untitled (Train)“

Kiki Smith setzt sich in ihrer Kunst seit 1978 mit dem menschlichen Körper auseinander, zuerst mit dem fragmentierten, später formte sie ganzfigürliche Plastiken. „I think I chose the body as a subject, not consciously, but because it is the one form that we all share; it's something that everybody has their own authentic experience with“⁸⁸, so die Künstlerin. Peter Schjeldahl schreibt über Smith: „Being' a body, not ,having' one, is the deep theme of Smiths's art.“⁸⁹

Die Künstlerin verwendet unterschiedlichste Materialien, wie Papier, Gips, Wachs, Porzellan, Glas, Polyester, Neon, Baumwollstoff, Keramik, Aluminium, Bronze oder Video für ihre Skulpturenensembles und Installationen. Weiters macht sie Zeichnungen, Photographien, Grafiken und Multiples. Sie sah sich als eine Art „Hausfrauenkünstlerin“ und verwendete Materialien des Low Art. Arbeiten entstanden u. a. auf dem Küchentisch. „We grew up with a model of an artist working at home and at the same time being able to produce large pieces of work“⁹⁰, so Kiki Smith. „She thought of herself at this time as a ,housewife artist', laboring in private and using low-tech methods and materials.“⁹¹ Heute helfen ihr mehrere AssistentInnen, ihre Kunstwerke zu fertigen.

Inspiziert sind die Werke von Kiki Smith durch einen medizinischen und religiösen Kontext.⁹² Brigitte Reinhardt schreibt im Kontext einer Ausstellung 2001 im Ulmer Museum:

Sie verbildlicht in ihren frühen realistischen Darstellungen das Menschsein in seiner Kreatürlichkeit, die ausgeliefert ist den natürlichen Funktionen und äußerer Gewalt. Dabei greift sie Figuren und Inhalte des religiösen Bereichs auf und lässt sich von den Topoi medizinischer Forschung inspirieren.⁹³

In den frühen Arbeiten standen Zellstrukturen oder Körperflüssigkeiten im Mittelpunkt ihres Werkes, beispielsweise geht sie auf die mikroskopische Blutuntersuchung ein (Abb. 8). Das Blut der Künstlerin, ihr Name und die Jahreszahl 1983 befinden sich

⁸⁸ Winters 1990, S. 132.

⁸⁹ Schjeldahl 1995 zit. nach Schiller 2004, S. 12.

⁹⁰ Brownstone 2002, S. 41.

⁹¹ Posner 1998, S. 14.

⁹² Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Thematik der Menstruation, die in „Untitled (Train)“ dargestellt ist, historisch vor allem aus einem medizinischen und religiösen Diskurs stammt, wie ich später noch aufzeigen werde.

⁹³ Reinhardt 2001, S. 6.

auf einem Objektträger, der ursprünglicher Weise zur Analyse unter ein Mikroskop gelegt wird.⁹⁴ Dieses Multiple, ein medizinisches Selbstporträt, entstand in einer Auflage von zirka 25 Stück. Somit wird ein Blutstropfen zur Untersuchung aus dem medizinischen Kontext gerissen und zum Kunstwerk⁹⁵. Der Körper wird nicht als Ganzes gezeigt, sondern ist nur durch einen Teil repräsentiert:

It is significant that *parts* of the body – rather than the body as a whole – were the subject of this work. As opposed to what one might expect of an artist with an interest in the human body, Smith has proceeded from the details rather than the totality. And as she began to explore the body more systematically, it was from the inside rather than from without.⁹⁶

Ilka Becker schreibt in ihrem Aufsatz „Spuren des Kontakts. Zur Motivik von Abdruck und Berührung bei Kiki Smith“. Kiki Smith ist

[...] zu Beginn der 80er Jahre an Verhältnissen zwischen Parasiten und Wirten interessiert gewesen, etwa dem uneindeutigen Status von Viren, die sich im lebendigen Organismus eines Wirtes einnisten und dort produktiv werden: Grenzgänger zwischen Leben und Tod, die den unfreiwilligen Gastgeber zersetzen und dessen organische Materie abtöten.⁹⁷

Beispielsweise zeigte Kiki Smith im Kontext der „Times Square Show“ von Colab anatomische Zeichnungen, die auf „Gray’s Anatomy“⁹⁸ basieren bzw. 1983 in einer Ausstellung in „The Kitchen“ (ebenfalls ein nichtkommerzieller Raum) in New York in Zusammenarbeit mit David Wojnarowicz „CAT Scans, X rays and stethoscopic readings of her cardiac und respiratory functions [...]“⁹⁹.

Ausgehend von einem mikroskopischen Blick auf den Körper wandte sich Kiki Smith den Organen und Körperteilen zu.

She showed the heart, the womb, the intestines and both the male and the female urogenital systems as individual objects, detached from their situational contexts within the body. In a

⁹⁴ Das Künstlerpaar Gilbert & George inszeniert sich in den 1990er Jahren oftmals vor mikroskopisch vergrößerten Körperflüssigkeiten, beispielsweise in „Bloody Morning“ oder in „Blood and Piss Heads“.

⁹⁵ Bildende Kunst und Medizin waren schon früh miteinander verbunden. Darstellungen von medizinischen Handlungen reichen bis zu Höhlenmalereien zurück, auch Künstler wie Leonardo da Vinci, der Tizian-Schüler Johann Stephan von Calcar oder Rembrandt setzten sich mit medizinischen Motiven auseinander. Die Anatomie wurde im 16. Jahrhundert Pflichtfach an den Kunstakademien. Die Kunst hatte bis in das 19. Jahrhundert (Erfindung der Fotografie und der Röntgentechnik) für die Medizin Dokumentationscharakter. Auch später blieben für die Kunst Krankheit und Tod wichtige Motive, beispielsweise im Werk von Frieda Kahlo, die nach einem Busunglück ihr Leiden malerisch aufzeigte. In Arbeiten von Joseph Beuys oder Hermann Nitsch tauchen immer wieder Materialien aus dem medizinischen Kontext (Pflaster oder Mullbinden) auf. Die französische Künstlerin Orlan unterzieht sich seit 1990 Schönheitsoperationen und aus den Resten und Abfallprodukten der chirurgischen Eingriffe (Haut, Fett, Blut und Fleisch) stellt sie Kunstobjekte her. Mit Hilfe der Endoskopie wird in „Corps étranger“ aus dem Jahre 1994 Mona Hatoums Inneres sichtbar. Radiologische Verfahren setzen u. a. Marilene Oliver und Katharina Sieverding ein. Vgl. dazu u. a. Lyons/Petrucelli 1980 und Kat. Ausst. Kunstmuseum Athen/Museum im Kulturspeicher Würzburg 2006.

⁹⁶ Fuchs 1994, S. 15.

⁹⁷ Becker 2001, S. 17.

⁹⁸ „Henry Gray’s Anatomy of the Human Body“ ist ein Buch über die menschliche Anatomie, die erstmals 1858 erschien. Vgl. die Internetseite Gray’s Anatomy.

⁹⁹ Posner 2005, S. 7. und Isaak S. 58.

similar way she dissociated the hands, arms and legs from the body, removed the spinal column, the ribs and other bones, stripped off the skin and fashioned all of these parts of the body as independent sculptural objects.¹⁰⁰

In „Hand in Jar“ (Abb. 9) aus dem Jahr 1983 befindet sich eine Hand aus Latex in einem Gefäß mit Flüssigkeit. Smith beschreibt die Entstehung folgendermaßen: „I had found a latex hand on the street. I put it in my dirty fish water from the aquarium, and algae started to grow on it and I go really excited. Then I made a cast of my arm with fungus growing on it.“¹⁰¹ Es handelt sich somit um ein objet trouvé, da das Kunstwerk aus vorgefundenen Gegenständen zusammengesetzt ist. Nach Posner ist diese Arbeit morbid und zugleich seltsamerweise poetisch.

The disembodied part, decaying yet preserved, manages to evoke the mad scientist's laboratory, religious reliquaries, and a personal sense of isolation and longing for connection. Although Smith created the work in response to her father's death, it is not solely a memorial to him.¹⁰²

Als ihr Vater 1980 starb, beschäftigte sich Kiki Smith fünf Jahre in ihrer Kunst mit dem Tod.¹⁰³ Nach der intensiven Auseinandersetzung mit diesem Motiv, wandte sich Smith Themen, wie der Geburt zu. In der Bronzeplastik „Womb“ aus dem Jahr 1986 (Abb.10-11) setzte sich die Künstlerin mit dem Thema Abtreibung¹⁰⁴ auseinander, sie symbolisiert den Kampf der Frauen um Selbstbestimmung. Es handelt sich bei dem auf- und zuklappbaren Objekt um einen geschwollenen Uterus nach neun Monaten Schwangerschaft. Darin befindet sich aber kein Fötus, die Bronze ist leer.¹⁰⁵

In den 1980er Jahren beschäftigte sich Smith immer wieder mit Flüssigkeiten, beispielsweise verweisen zwölf auf englisch beschriftete Apothekerflaschen (Abb. 12) auf den flüssigen Inhalt, der sich de facto nicht in den Behältern befindet – Samen, Blut, Öl, Schleim, Eiter, Tränen, Milch, Urin, Erbrochenes, Durchfall, Speichel und

¹⁰⁰ Fuchs 1994, S. 15.

¹⁰¹ Frankel 1998, S. 32.

¹⁰² Posner 1998, S. 12.

¹⁰³ Vgl. Winters 1990, S. 135.

¹⁰⁴ Seit 1973 ist nach dem Urteil Roe v. Wade in den USA Abtreibung legal. Das Recht wurde aber in späteren Urteilen eingeschränkt. Das Selbstbestimmungsrecht der Frau in Bezug auf die Reproduktion ist aber, wie in Europa auch, ein bis heute äußerst kontroverses Thema. Vgl. Hermes 2000.

¹⁰⁵ Schwangere Frauen werden in der Kunst oft dargestellt, marginal thematisiert werden beispielsweise Geburt, Uterus oder Abtreibung. 2008 schockierte die Studentin Aliza Shvarts aus Yale mit der Aussage, sie wolle im Rahmen einer Ausstellung ein Video, das Befruchtung, Krämpfe, Blut und Abtreibung darstellt, zeigen. Obwohl dies erfunden war, kam es zu heftigen Protesten. Vgl. die Internetseite Edidin 2008.

Leonardo da Vinci stellte 1510 als erster die Entwicklung eines Embryos dar. Vgl. Lyons/Petrucelli 1980, S. 413. Künstlerinnen wie Frieda Kahlo thematisierten die Geburt. Auch Luise Bourgeois schuf Werke, die sich mit Schwangerschaft und Geburt auseinander setzen. 1926 entstand unter Einfluss afrikanischer Kunst „Femme cullière“ von Alberto Giacometti. Auf einem konkav-konvexen Uterus sitzt ein kleiner Brustkorb sowie ein kleiner Kopf. Die Figur hat keine Beine, sondern befindet sich auf einem nach unten verjüngenden Sockel. Der nach vor und nach hinten gewölbte Uterus verweist zugleich auf Leere und Fülle, während in Smiths Arbeit der Uterus leer ist.

Schweiß. Diese Arbeit aus dem Jahr 1986 besteht aus durchsichtigen Gläsern, zwischen 1987 und 1990 ist ein ähnliches Werk mit silbrigen Glasflaschen entstanden. Es entstanden Werke, die auf Blut¹⁰⁶ oder Sperma (Abb. 13) verweisen. Auf einer Gummidecke befinden sich über 200 individuell geformte Spermien aus Glas, die kreisförmig angeordnet sind.¹⁰⁷ Damit reflektiert Kiki Smith auf eine Zeit, in der HIV und AIDS aufkam und es erste Aidsopfer gab.¹⁰⁸ „Smith made this work at the height of the AIDS epidemic. [...] For Smith, the AIDS epidemic was not solely a public health issue; in 1988 her sister Beatrice died of the disease.”¹⁰⁹ Kiki Smith sagt dazu: „You see how much of your life surrounds those liquids. Semen and saliva are social and political, and also extremely personal.”¹¹⁰

Nach der Auseinandersetzung mit inneren Organen und Flüssigkeiten, wandte sich die Künstlerin dem Körper von Außen zu. Die Beschäftigung mit Haut ließ sie Papier, ein fragiles und dünnes Material, zur Fertigung ihrer Arbeiten einsetzen. „Smith’s works in and on paper are remarkably varied. Her two-dimensional prints and three-dimensional paper figures include piece that render corporality [...]”¹¹¹ Kiki Smith gestaltete äußerst fragile Körper aus Papier, wie „Pee Body” aus dem Jahr 1990 (Abb. 14). Die Papierfigur ist nahe der Decke aufgehängt und zwischen den Beinen rinnt ein Papierstrahl zu Boden, der sich dort sammelt. Solche Arbeiten verweisen bereits auf spätere Wachsfiguren, in denen sie ebenfalls lebensgroß arbeitet, das Außen und Innen thematisiert bzw. den Körper mit Flüssigkeiten kombiniert, wie beispielsweise in „Untitled (Train)”.

Seit Anfang der 1990er Jahre entstehen ganzfigurige, lebensgroße Arbeiten, die den menschlichen Körper in meist schonungsloser Weise darstellen. „Zu dieser Zeit beginnt Kiki Smith auch vorhandene Bildtraditionen in ihre Arbeit aufzunehmen und zu verfremden”¹¹², beispielsweise setzt sie sich in „Trinity” mit einem Blatt aus Goyas Zyklus „Die Schrecken des Krieges” auseinander¹¹³. Es ist eine Wende im Œuvre der Künstlerin zu verzeichnen:

¹⁰⁶ Das Thema Blut wird Im Kapitel „Die Darstellung von Blut und Menstruation im Werk von Kiki Smith” näher behandelt.

¹⁰⁷ Wie in „Untitled (Train)” stellt Kiki Smith die Flüssigkeit in Form von Glas dar und macht daraus ein ästhetisches Objekt. Andres Serrano beispielsweise vermischte für eine Serie von Fotografien um 1990 sein eigenes Sperma mit Rinderblut. Allein der Titel „Blood and Semen” verweist in den abstrakten Fotografien auf das verwendete Material.

¹⁰⁸ Die Immunschwäche AIDS taucht 1981 erstmals auf. Vgl. Hinz 1984.

¹⁰⁹ Posner 1998, S. 15.

¹¹⁰ Smith 1990 zit. nach Weitman 2003, S. 18.

¹¹¹ Posner 1998, S. 16.

¹¹² Schiller 2004, S. 10.

¹¹³ Vgl. Baltrock 1998, S. 6.

Seit 1992 ist eine Entwicklung zu beobachten, die vielfach als „Wende“ im Werk der Amerikanerin rezipiert worden ist und innerhalb kunsthistorischer Rhetorik als große Erzählung vom künstlerischen Bruch bedeutsam gemacht wird. Vielleicht lässt sich diese Entwicklung alternativ als eine sukzessive Verschiebung von mimetischen zu bildhaften und narrativen Verfahren lesen, eine Veränderung der Dimensionen und ein Austesten dessen, was in diesem dialektischen Prozess notwendig mit dem Aufrufen traumatischer Körper verbunden ist [...].¹¹⁴

Das erste lebensgroße Werk, das Smith aus Bienenwachs schuf, besteht aus einer weiblichen und einer männlichen Figur und stammt aus dem Jahr 1990 (Abb. 15). Zwei nackte Körper hängen regungslos im Raum. Sie sind mit roten Flecken überzogen, was auf Krankheit schließen lässt. Aus der Brust der Frau fließt Muttermilch und am Bein des Mannes rinnt Samen hinab. Eleanor Heartney schreibt dazu:

Her first full-scale body sculptures, completed in 1990, present a naked man and woman fashioned from beeswax. Their bodies sag as they leak body fluids. She describes them in tragic terms, nothing that these works are about „being psychologically thwarted. Her milk nourishes nothing, and his semen propagates nothing. It is about having all this potential life and yet having no life.“¹¹⁵

Kiki Smith kehrt in dieser Arbeit Inneres nach außen. Die Figur ist keine geschlossene, sondern es dringen Flüssigkeiten aus. Nach der intensiveren Auseinandersetzung mit dem Inneren des Menschen, folgt ein Blick von außen, aber gleichzeitig holt Smith wieder das Innere hervor. Sie zeigt, indem sie Körpersäfte und Exkremente in ihrer Kunst darstellt, Themen aus dem privaten Bereich öffentlich.

Later she created a series of figures that deal directly with body fluids and excretions. These include life-size figures with yellow glass urine or red glass menstrual blood trailing from their bodies. Particularly unsettling is *Tale*, which consists of a naked female figure on all fours excreting a long trail of feces. Such works are meant to embody psychological conditions – the feeling of loss of control or of being unable to escape one's mental baggage.¹¹⁶

In diese Gruppe, „*Tale*“ 1992, „*Pee Body*“ 1992 und „*Untitled*“ 1993, fällt das Werk „*Untitled (Train)*“ aus dem Jahr 1993.¹¹⁷ Nach Ilka Becker ist ein Merkmal vieler dieser Arbeiten die Idee einer materiellen Verbindung zwischen den Figuren und Objekten, wie Ketten, Perlen oder Schnüren.¹¹⁸

Smith dekonstruiert in diesen Werken traditionelle, patriarchale Bilder von Frauen.

Within a patriarchal culture, the representation of the female body has largely been in the hands of male artists. As such, woman has typically been depicted as the idealized object of male desire, a projection of male fantasies to be gazed upon and admired. One of Smith's most important contributions as an artist has been to reclaim the female body from patriarchy and to refigure it as the site of woman's lived experience. This is not the fixed, self-contained.

¹¹⁴ Becker 2001, S. 22.

¹¹⁵ Heartney 2002, S. 78.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Im Kapitel „*Pee Body & Co*“ werde ich näher auf diese Figurengruppe eingehen.

¹¹⁸ Vgl. Becker 2001, S. 23.

Our harmonious body of classical art. It is the uncontrollable body that leaks, stains, defecates, and otherwise exposes its interior.¹¹⁹

Nach Fuchs geht es im Werk von Kiki Smith um Fragen der Macht „Who is in charge of the body? Can the body be controlled? How?“¹²⁰ und um Fragen über „identity and meaning: Who are we? What do we look like, and why?“¹²¹. Die Figuren scheinen die Kontrolle über ihren Körper verloren zu haben, indem sie urinieren, menstruieren oder einen Exkrementeschweif hinter sich lassen. „Such works are meant to embody psychological conditions-the feeling of loss of control or of being unable to escape one’s mental baggage.“¹²²

Mitte der 1990er Jahre tauchen neue Themen und Motive in ihrer Kunst auf, die aus der Natur, vor allem aus der Tierwelt kommen.

Since Kiki Smith expanded her work to include the animals and the natural phenomena, her artistic language has at first glance become more tender. But this is deceptive. Instead of operating with the images of shock she now operates with the shock of beauty. She exposes our schizophrenic and broken relationship with nature which we sentimentally admire, yet destroy in reality, in her poetic world, like a child.¹²³

Beispielsweise liegen in der Installationsansicht der Ausstellung „New Sculpture“ in der Galerie PaceWildenstein tote Vögel auf dem Boden (Abb. 16), was äußerst morbide wirkt.

Ende der 1990er Jahre setzt sich Kiki Smith mit Fabeln, Märchen, Mythen, Träumen und Alpträumen auseinander. Mythologisches wird beispielsweise in einer Gruppe von „Sirenen“ (Abb. 17) aufgegriffen, die aus dem Jahr 2001 stammen. Köpfe und Brüste verschmelzen darin mit Vogelleibern.¹²⁴

In einigen Werken thematisiert die Künstlerin das Märchen Rotkäppchen, beispielsweise in „Daughter“ (Abb. 18) aus dem Jahr 1999, einer Plastik, die eine bärtige Frau mit einem roten Umhang zeigt. Das „Red Riding Hood“ verschmilzt hier mit ihrem Angreifer, dem Wolf.

2005 stellte Kiki Smith anlässlich der 51. Biennale di Venezia in der Fondazione Querini Stampalia aus. Die Ausstellung nannte sie „Homespun Tales. Storie di occupazione domestica“. Dazu erschien ein Film „Squatting the Palace“¹²⁵ von Vivien Bittencourt und Vincent Katz und das daraus entstandene Buch „The Venice

¹¹⁹ Posner 1998, S. 20.

¹²⁰ Fuchs 1994, S. 16.

¹²¹ Ebd.

¹²² Heatney 2002, S. 78.

¹²³ Ahrens 1999, S. 89.

¹²⁴ Germaine Richier schuf 1944 „Die Heuschrecke“ und 1946 die „Gottesanbeterin“ – in diesen Arbeiten verschmelzen ebenfalls Menschen mit Tieren.

¹²⁵ Ein Ausschnitt daraus ist auf der Internetseite Bittencourt/Katz 2006 zu sehen.

Story”¹²⁶. Beide dokumentieren sehr gut die Arbeitsweise von Kiki Smith, die mit ihren AssistentInnen die Installation vorbereitet.

Kiki Smith thematisiert den Menschen, Tiere, Landschaften und Gestirne. Die Künstlerin beschreibt ihre Arbeiten wie folgt:

For three years my work was about birth. Then for four years it was about fluids, the body and the nervous system. My work has evolved from minute particles within the body up through the body and landed outside the body. In the last few years it's been inside and outside. Now I want to roam around in the landscape.¹²⁷

Weiters fasst sie treffend ihr Werk zusammen: „I went from the microscopic to organs to systems to skins to bodies to the religious body to cosmologies.”¹²⁸

Protagonistin ist in ihrem Werk die Künstlerin selbst, im Selbstportrait, aber auch als Wahrnehmende und Beobachtende der Außenwelt. Smith arbeitet mit dem materiellen Körper als Masse, Volumen bzw. Ausdehnung. Einerseits abstrahiert Kiki Smith den menschlichen Körper, andererseits arbeitet sie figural. Sie macht dies in einer Zeit, in den 1980er und 1990er Jahren, in der Diskussionen über die Konstruiertheit des Körpers aufkamen. Die Inhalte des Werks von Smith haben sich vom fragmentierten, „verwundeten“ Körper mit Aspekten des Innen und Außen bis hin zur Utopie märchenhafter und mythologischer Szenarien verschoben.

Kiki Smith setzt ihre Kunst in unterschiedlichen künstlerischen Materialien und Medien um und lässt anatomische, mythologische, religiöse und anthropologische Aspekte in ihr Werk einfließen.

¹²⁶ Bittencourt/Katz 2006.

¹²⁷ Heartney 2002, S. 79.

¹²⁸ Rush 2002, S. 103.

5 Untitled (Train)

5.1 Allgemeine Daten

„Untitled (Train)” von Kiki Smith entstand 1993 und befindet sich in der Privatsammlung von Mandy und Cliff Einstein in Los Angeles. Die Arbeit besteht aus einer freistehenden Plastik aus Bienenwachs und sechs Glasperlensträngen. Die Figur misst 134,6x139 cm und hinterlässt eine zirka 426,7 cm lange Perlenspur im Raum.

Das Werk wurde im Rahmen der Einzelausstellung „Kiki Smith”¹²⁹ in The University Art Museum, University of California in Santa Barbara zwischen 5. März und 17. April 1994 und in der Gruppenausstellung „fémininmasculin. Le sexe de l’art”¹³⁰ zwischen 24. Oktober 1995 und 12. Februar 1996 im Centre national d’art et de culture Georges Pompidou in Paris gezeigt.

In der Privatsammlung in Los Angeles stand die Figur ursprünglich ohne Stützen im Raum. Da aber bei einem Erdbeben 1994 die Figur zu Boden fiel, wodurch es zu Schäden am Genick kam, versenkte Cliff Einstein zwei Röhren in den Boden, worauf er die Plastik montierte. Kiki Smith kam nach Los Angeles und restaurierte das beschädigte Werk.¹³¹ Im Gegensatz zu den musealen Ausstellungen, wo „Untitled (Train)” so gestellt wurde, dass die Perlstränge zur Figur führten (Abb. 7), steht in der Präsentation in der Sammlung Einstein (Abb. 19) zuerst die Figur, wovon sich die Perlstränge am Boden wellenförmig entfernen – Blickfang sind somit nicht in erster Linie die Glasperlstränge, sondern die Figur, welche diese hinter sich lässt.

5.2 Rezeptionsprobleme

Eine Rezeptionsproblematik ergibt sich, da in einigen Publikationen „Untitled (Train)” seitenverkehrt abgebildet wird. Der Kopf ist dadurch nicht zur linken, sondern zur rechten Schulter gewandt, wie in der Illustration im Text von Linda Nochlin im Ausstellungskatalog „A Gathering”¹³² (Abb. 20), in den Publikationen über Kiki Smith

¹²⁹ Vgl. Kiki Smith Exhibition im Internet und Brown 1995.

¹³⁰ Vgl. Kat. Ausst. Centre national d’art et de culture Georges Pompidou 1995.

¹³¹ Gespräch von Petra Springer mit Mandy und Cliff Einstein am 29. April 2007 in Los Angeles.

¹³² Nochlin 2005, S. 35.

von Helaine Posner¹³³ (Abb. 21) oder in „Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im Kulturhistorischen Kontext“¹³⁴ von Jessica Ullrich, die dieselbe Abbildung wie Posner verwendet.

Richtig gezeigt wird das Werk auf der Homepage¹³⁵ (Abb. 7, 22-23) bzw. im Katalog „Kiki Smith. Sojourn in Santa Barbara“¹³⁶ (Abb. 24) des University Art Museums in Santa Barbara und in der Publikation „Otherworlds“¹³⁷, wobei es sich um die selbe Abbildung wie im Katalog aus Santa Barbara handelt. Weiters ist „Untitled (Train)“ im Katalog Ausstellung „fémininmasculin“¹³⁸ (Abb. 25) und in der Publikation „Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte“¹³⁹ von Frances Borzello, die dasselbe Bild wie in der Pariser Ausstellung verwendet, richtig abgebildet.

Kiki Smith wählte für die Plastik den Titel „Untitled (Train)“. Während die Künstlerin einerseits Titel wie „Lilith“, „Gold Leaf“ oder „Octopus“ wählt, bezeichnet sie oftmals Werke mit „Untitled“, also ohne Titel bzw. „Untitled“ mit einer in der nachstehenden Klammer versehenen Bezeichnung, wie in diesem Fall „Train“, oder auch „Roses“, „Butterfly“, „Flower Head“ bzw. „Torso“. Einerseits gibt es somit einen direkten Bezug, als direkter Titel, andererseits einen Verweis auf etwas, im Beispiel Roses auf eine Aluminiumfigur mit Rosen oder in Butterfly auf eine Gipsfigur mit Schmetterlingen. Die unbetitelte Figur wird somit aufgrund von beigefügten Attributen plastisch, aber auch aufgrund der in den Klammern auftauchenden zugefügten Titel sprachlich spezifiziert. Was bedeutet in diesem Zusammenhang „Train“ in der von Smith 1993 geschaffenen Arbeit?

Frances Borzello übersetzt den Begriff „Train“ auf Deutsch mit „Zug“.¹⁴⁰ Da aber beispielsweise auch in „Untitled (Flower Head)“ Glasblumen aus einem Kopf wachsen, ist der Signifikant Zug äußerst unklar. Das Wort „Train“ kann auch mit (Kometen)Schweif, Räder- bzw. Triebwerk oder auch als textiler Gegenstand mit Schleppe¹⁴¹ übersetzt werden. Eine Übersetzung mit Schweif, den die Figur hinter sich herzieht, wäre in diesem Falle wohl adäquater, als mit Zug.¹⁴² Der Schweif als

¹³³ Posner 1998, S. 112. und Posner 2005, S. 112.

¹³⁴ Ullrich 2003, S. 102.

¹³⁵ Kiki Smith Exhibition im Internet.

¹³⁶ Brown 1995, S. 23.

¹³⁷ Bird 2003, S. 36.

¹³⁸ Kat. Ausst. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou 1995, S. 259.

¹³⁹ Borzello 2000, S. 203.

¹⁴⁰ Ebd., S. 202.

¹⁴¹ Langenscheidts Großes Schulwörterbuch. Englisch-Deutsch, Wien 1977, S. 1272.

¹⁴² Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der englische Begriff „beads“, der sowohl mit Perlschnur, als auch mit Rosenkranz übersetzt werden kann. Die Perlen sind wie bei einem

Glasperlenspur, die die Plastik auf dem Boden hinterlässt, ein Schleier, den sie hinter sich herzieht bzw. Räderwerk in Bezug auf Menstruation, die zyklisch wieder kommt, sowie Räder sich auch immer wieder verzahnen.

5.3 Material und Bearbeitung

In „Untitled (Train)“ (Abb. 26-29) ist eine weibliche Ganzkörperplastik aus Bienenwachs dargestellt, die mit sechs Schnüren mit aufgefädelt Glasperlen eine Spur im Raum hinterlässt.

5.3.1 Wachsplastik: Der Abdruck als Ausdruck eines Körpers

Kiki Smith verwendete für die Figur weißes Wachs, aber an manchen Stellen kommt rosa Wachs zum Vorschein, was wiederum auf Haut verweist und die Figur nicht in einheitlichem Weiß erscheinen lässt (Abb. 30-32). Carsten Ahrens bemerkt über „Untitled“ aus dem Jahr 1990 (Abb. 15) ähnliches: „The inside pushes towards the surface and indeed the red wax of which the bodies are made shines through; we see a representation that gets under our skin.“¹⁴³

Jessica Ullrich interpretiert dies wie folgt:

Künstler wie Kiki Smith nähern sich dem Abjekten über ein mimetisches Beschreiben seines vorgestellten Zustands als Wunde bzw. als misshandelter, beschädigter Körper. Durch das rote Bienenwachs, das durch die gelbliche transparente Wachsschicht hindurch scheint, wirken die beiden Smithschen Figuren [„Pee Body“ und „Untitled (Train)“, Anm. d. Verf.] noch auf andere Weise versehrt: Die roten Flecken sehen aus wie Blutergüsse oder rohes, wundes Fleisch.¹⁴⁴

Während „Pee Body“ (Abb. 33) in Gelb gehalten ist, besteht die Plastik „Untitled (Train)“ tatsächlich aus weißem Wachs. Das rosa Wachs schimmert am Kopf, vor allem im Gesicht, in der Schulterpartie, an den Armen und am Oberschenkel durch. Eine Assoziation mit rohem bzw. wundem Fleisch ist durchaus nachvollziehbar, bearbeitet Smith, wie im Folgenden aufgezeigt wird, nämlich auch das abgegossenen Wachspositiv nach und „verwundet“ dadurch die Plastik. Sie greift in die unversehrte Oberfläche, in die „Haut“ ein, indem sie die gegossene Schicht von

Rosenkranz aufgefädelt. Das Werk von Kiki Smith, die christlich sozialisiert ist, wird immer wieder mit dem Christentum in Zusammenhang gebracht. Vgl.: Wilkerson 2006 oder Posner 1998. Im Kontext von „Untitled (Train)“ ist dieser Aspekt aber eher irrelevant.

¹⁴³ Ahrens 1999, S. 37.

¹⁴⁴ Ullrich 2003, S. 103.

Außen bearbeitet, die intakte Form zerstört, beispielsweise bringt sie durch Hitze das Wachs zum Schmelzen (Abb. 34).

Bei der Wachsbearbeitung werden zwei Bereiche unterschieden: einerseits wird in Wachs gegossen, andererseits wird das Wachs durch Bossieren bzw. Modellieren geformt.¹⁴⁵ Kiki Smith goss „Untitled (Train)“ in Wachs und behandelte die Figur nachträglich. Somit kombiniert sie die zwei Gebiete der Wachsbearbeitung.

Kiki Smith nimmt das Negativ von einer Frau ab und formt somit eine Plastik einer individuellen Person mit realen Körpermaßen: „Like most of Smith’s figural sculptures, *Train* was modeled on an actual body and retains characteristics of one unique individual: a woman who is short, graceful, voluptuous with a delicate head, strong back, and full breasts.”¹⁴⁶ Auch Wilkerson beschreibt, dass es sich um einen Abguss von einer Frau handelt: „[...] like most of her figural sculptures, *Untitled (Train)* was modeled from a specific body and has characteristics of one unique individual.”¹⁴⁷ Und Jessica Ullrich schreibt über Smiths Arbeitsweise wie folgt: „Ihr [...] Vorgehen ist wie bei all ihren Wachsarbeiten das des klassischen Abformen direkt vom Körper und dann des Ausgießens der Form in Wachs.”¹⁴⁸ Wie das vor sich geht zeigt sehr gut eine Fotografie von Kiki Smith (Abb. 35), auf der sie gerade einen Abdruck von ihrem eigenen Kopf, der in Gips gehüllt ist, macht. Filmstills aus der Serie „Art in the Twenty-First Century“ zeigen in dem Beitrag über Kiki Smith ebenfalls den Produktionsprozess (Abb. 36-41).¹⁴⁹ Kiki Smith liegt auf einer Decke am Boden, eine Plastikplane wird untergelegt und der Arm abgegossen. In den nächsten beiden Stills wird das Gesicht der Künstlerin abgegossen, zuerst mit Silikon, anschließend werden Gipsfaschen als Stütze für das Silikon darüber gegeben.¹⁵⁰ Die Künstlerin wird von der Maske befreit und ein Blick in die Maske lässt den Gesichtsabdruck von Kiki Smith erscheinen.

Jessica Ullrich geht in ihrem Buch darauf ein, wie eine Wachsfigur entsteht:

Um Körperabgüsse [...] herzustellen, fertigt der Künstler zunächst eine Negativform aus Gips an, die direkt vom Körper abgenommen wird, um daraus das Wachspositiv zu machen. Die Innenseite der Form wird mit Firnis bestrichen und mit Seifenlauge ausgepinselt, bevor auf 80 bis 90 Grad Celsius erwärmtes Wachs hineingegossen werden kann. [...] Durch Schwenken der Form wird sichergestellt, dass das Wachs in jeden Winkel fließt. Sobald das Wachs erhärtet ist, wird die Negativform entfernt und das Wachspositiv gereinigt.¹⁵¹

¹⁴⁵ Vgl. Schlosser 1993, S. 72 und Ullrich 2003, S. 28.

¹⁴⁶ Brown 1995, S. 15.

¹⁴⁷ Wilkerson 2006, S. 150.

¹⁴⁸ Ullrich 2003, S. 98.

¹⁴⁹ Im Internet „Art in the Twenty-First Century“ unter der Slideshow: Artist at Work.

¹⁵⁰ Ich danke Judith Wagner für den Hinweis.

¹⁵¹ Ullrich 2003, S. 29.

Die Technik des Gießens kann zur High Art gerechnet werden und dadurch wird die High Art durch die Materialien, die mit Kunsthandwerk in Verbindung gebracht werden, persifliert. In anderen Werken, wie „Lilith“ verwendet Smith sehr wohl Bronze, also das traditionelle Material beim Gießen. Kiki Smith setzt in ihrer Arbeit auch das Negativ als Kunstwerk ein.

Exkurs: Positiv – Negativ

Zwei Bilder zeigen die Negativformen (Abb. 42-43): einerseits die geschlossenen Gipsformen, die anschließend ausgegossen werden, andererseits die bereits geöffnete Form, aus der das Positiv entsteht, in diesem Fall die Arbeit „Tale“ (Abb. 44), auf die später im Kontext der Abjektion noch näher eingegangen wird.

Kiki Smith stellt auch Negativformen als Kunstwerke aus, wie „Trough“ aus dem Jahr 1990 (Abb. 45). Eine oben offene, halbe Abgussform aus Gips mit dem Abdruck von einem menschlichen Körper wurde an die Wand montiert. Somit machte die Künstlerin etwas, das dem künstlerischen Prozess des Wachsgusses inhärent ist – das Gipsnegativ – selbst zum Kunstwerk, zum Ausstellungsobjekt. Das entspricht nicht dem traditionellen, skulpturalen Arbeiten der High Art, denn gezeigt wird nicht der unversehrte Körper, sondern der Körper als das Abwesende, ein Surrogat, das schalenförmig für den Körper steht. Auch bei der Arbeit „Basin“ aus dem Jahr 1990 (Abb. 46) handelt es sich um eine halbe Negativgipsform, die zum Kunstwerk erhoben wurde. Ein auf der Seite kauender Körper wird als Abdruck bzw. Hohlform gezeigt.

Allerdings führt uns Smith hier nicht den eigentlichen Corpus vor, sondern einen Abdruck, die untere Hälfte einer offenen Gipsform, die wie eine Schale auf dem Boden ruht. Sie erinnert an die versteinerten Formen der in Vulkanasche eingeschlossenen Körper von Pompeji.¹⁵²

Diese leeren Hüllen der Plastik lassen einen Vergleich mit „Womb“ (Abb. 10-11), wo sich ebenfalls nichts in der Gebärmutter befindet, als auch mit einer ausgestellten Latexhaut „Untitled“ 1992 (Abb. 47) zu. Die Latexhaut erinnert an eine abgezogene menschliche Haut. Darauf befindet sich eine gläserne Wirbelsäule. Auch hier ist der Körper abwesend und wird nur durch eine Hülle repräsentiert. Umgekehrt zeigt Smith aber auch in „Virgin Mary“ aus dem Jahr 1992 eine gehäutete, stehende Figur (Abb. 48). Smith arbeitet damit gegen historische Bilder, denn im Gegensatz zu den passiv

¹⁵² Becker 2001, S. 15.

liegenden, weiblichen Figuren der Specola, auf die später noch näher eingegangen wird, war die aufrecht stehende Figur, an der Muskel und Knochen gezeigt wurden, den maskulinen Körpern vorbehalten.¹⁵³ Muskeln und Venen werden in der Plastik „Virgin Mary“ sichtbar und lassen an die Körperwelten eines Gunther von Hagen denken.

Kiki Smith

[...] nimmt die Tradition der Ecorchés auf. Der geschundene Körper als anatomisches Demonstrationsobjekt mit freigelegter Muskulatur hat eine komplexe Geschichte in der europäischen Kunst u. a. als Symbol menschlicher Sterblichkeit. Das Ecorché, eine Art gehäuteter Muskelmann, wie er zuvor zweidimensional in den Stichen der Anatomieatlanten abgebildet war, gehörte in der Renaissance und im Barock zur Standardausrüstung der Künstlerakademien und der medizinischen Fakultäten.¹⁵⁴

Kiki Smith setzt sich in dieser Plastik mit der sozio-kulturellen Konstruktion von Geschlecht und Körper auseinander, indem sie Methoden und Modelle der historischen Anatomie übernimmt, diese aber neu inszeniert und anstatt einer männlichen, eine weibliche Figur zeigt.

Wie daraus ersichtlich ist, schwankt die Künstlerin in ihren Werken zwischen Innen und Außen, aber auch zwischen Positiv und Negativ.

Nach Ullrichs wird „Untitled (Train)“ durch ein Gerüst im Inneren aufrecht gehalten: „Die leicht vorgebeugte Figur ist solide, plastisch gut durchgearbeitet und steht frei, durch ein Gerüst im Inneren aufrecht gehalten, im Ausstellungsraum.“¹⁵⁵ Brown beschreibt „[...] a classic free-standing figure in wax over an armature and several strands of beads. [...] The figure is solid [...]“¹⁵⁶ Bei dem Gerüst scheint es sich aber nicht um ein durchgängiges im Inneren der Figur zu handeln, sondern um jene Verstrebungen im Boden, die Cliff Einstein als Stütze anbrachte, nachdem die auf dem Boden stehende Plastik nach einem Erdbeben umgefallen ist.

Es befindet sich weder eine Armatur im Inneren der Plastik, noch handelt es sich vermutlich bei „Untitled (Train)“ um eine Vollplastik, was auch ein Loch auf der Innenseite der rechten Brust belegen würde (Abb. 49).

Bei der Wachsoberfläche handelt es sich nicht um eine glatte „Hautoberfläche“, sondern sie ist strukturiert. Smith stellt mit Wachs Haut nach und sagt in einem Interview, das David Frankel mit ihr führte: „With wax or paper you have a

¹⁵³ Vgl. Ullrich 2003, S. 97.

¹⁵⁴ Ebd., S. 95.

¹⁵⁵ Ebd., S. 103.

¹⁵⁶ Brown 1995, S. 15

translucence a fragility, that mimics skin.”¹⁵⁷

Die Plastik besteht aber nicht nur aus Wachs, sondern auch aus Gazetüchern (manchmal verwendet Kiki Smith auch Leinentücher – cheese cloth), die im Positiv eingelegt sind. Dadurch wird die Figur bruchsicherer – ein beschädigter Teil bricht somit nicht so leicht ab, denn er wird damit zusammengehalten.¹⁵⁸ Ein Nebeneffekt scheint zu sein, dass diese Tücher die Figur auch strukturieren, da sie durch das Wachs durchscheinen und gelegentlich auch Fasern durch die Oberfläche dringen, weil diese Tücher oftmals ganz knapp an der Oberfläche liegen. Zu sehen ist das beispielsweise auf der linken Schulter, wo das Gittermuster des Tuches sichtbar ist (Abb. 50). Einzelne Fasern dringen beispielsweise an der linken Hand durch das Wachs (Abb. 32). Es handelt sich dabei um keinen Abdruck von Außen, obwohl Smith das Positiv auch von Außen bearbeitet: Die beim Abgussverfahren entstandenen Gussnähte auf dem Positiv werden durch eine Nachbehandlung der Figur beseitigt. Smith bearbeitet das Wachspositiv aber weiter, wodurch sie den Abguss verfremdet, um sich von der mimetischen Nachbildung zu entfernen. Dadurch entfernt sie sich von der klassischen Plastik, die einen unversehrten Körper abbildet. Die Künstlerin verfremdet die ganze Plastik und abstrahiert dadurch die Figur. Es sind Rinnsuren ersichtlich, die auf eine Nachbehandlung mit Hitze schließen lassen. Die Plastik scheint aufgrund der Rinnsuren auf dem Boden gelegen zu sein (Abb. 51). Weiters sind Raspelsuren von einer Feile an manchen Stellen sichtbar (Abb. 52).

Der Kopf ist nicht genau ausgearbeitet, bzw. nachträglich verfremdet (Abb. 53-56). Er weist sowohl Rassel- als auch Rinnsuren auf: Der Mund ist komplett weggeschmolzen und dadurch nicht vorhanden; die geschmolzenen Augenpartien lassen eher auf Augenhöhlen denn auf Augen schließen; die Ohren erscheinen leicht deformiert; die Nase erscheint als Klumpen mitten im Gesicht; die Haare sind nur angedeutet. Das Gesicht ist sehr stark durch Rinnsuren von geschmolzenem Wachs strukturiert. Dadurch entstehen Höhen und Tiefen, wodurch die Figur durch Licht und Schatten modelliert wird. Aufgrund dessen wirkt das Gesicht eher als Maske, denn als Darstellung einer individuellen Person. Die Figur zeigt sich, auch im Kontext des Menstruierens, in ihrer „Weiblichkeit als Maske“, ein theoretischer Ansatz, der im deutschsprachigen Raum als „Weiblichkeit als Maskerade“ kursiert.

¹⁵⁷ Frankel 1998, S. 37.

¹⁵⁸ Ich danke Judith Wagner für diesen Hinweis.

Exkurs: Weiblichkeit als Maske

Die Begriffe Maske und Maskerade sind im gegenwärtigen Diskurs über Inszenierungen von Weiblichkeit und Männlichkeit bereits verankert. In diesem Kontext wird immer wieder auf einen psychoanalytischen Aufsatz zurückgegriffen, der bereits 1929 erschien, nämlich „Womanliness as a Masquerade“¹⁵⁹ von Joan Riviere. In der deutschsprachigen Debatte wird seit Mitte der 1990er Jahre aufgrund einer Übersetzung von Ursula Rieth für eine Publikation, die von Liliane Weissberg herausgegeben wurde, Joan Rivieres Aufsatz unter dem Titel „Weiblichkeit als Maskerade“¹⁶⁰ rezipiert, obwohl er unter „Weiblichkeit als Maske“¹⁶¹ bereits im Entstehungsjahr der englischen Fassung auf deutsch publiziert und 1930¹⁶² leicht modifiziert wiedererschienen ist. 1996 hat Lilli Gast die Schriften von Joan Riviere herausgegeben und ebenfalls „Weiblichkeit als Maske“¹⁶³ aus dem Jahr 1929 verwendet.

Eine Problematik ergibt sich in den Termini Maske und Maskerade. Richard Weihe unterscheidet in seinem Buch „Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form“¹⁶⁴ zwischen maschera, prósopon und larva/persona. Der aus dem Italienischen stammende Terminus maschera unterscheidet zwischen Maske und Gesicht. Diese Maske ist eine greifbare Form der Unterscheidung, ein Objekt mit zwei Seiten, einer Innen- und einer Außenseite, und einer Grenze, die das Innen mit dem Außen verbindet und auch trennt. Bei prósopon (gr.) kommt es zu einer Gleichsetzung von Maske und Gesicht, beispielsweise im Theater, wo die Schauspielerinnen und der Schauspieler die Maske als Gesicht verwenden oder auch das Gesicht selbst als Maske einsetzen. Die Termini larva (lat.) und persona (lat.) setzen Maske und Person gleich und bezeichnen somit die Theaterrolle sowie die öffentliche Rolle. Riviere hat im Sinne von larva und persona die Maske in ihrem Aufsatz eingesetzt. Die Person und deren Ausdruck (Maske) sind ident. Rivieres Analysandin agiert psychisch motiviert. Riviere beschreibt in ihrem Text, dass die intellektuelle Frau in

¹⁵⁹ Riviere 1929, S. 303-313.

¹⁶⁰ Riviere 1994, S. 34-47.

¹⁶¹ Riviere 1929, S. 285-296.

¹⁶² Riviere 1930, S. 190-204.

¹⁶³ Riviere 1996, S. 102-113

¹⁶⁴ Vgl. Weihe 2004.

einem traditionell männlichen Beruf die Maske der Weiblichkeit aufsetzt, um der Zurückweisung bzw. der Bestrafung durch Männer zu entgehen.

Kann die Maske nur auf Passivität verweisen und nicht aktiv eingesetzt werden? In der Biologie bezeichnet die Maske Kopfzeichnungen von Tieren, die sich farblich oder durch ihre Struktur deutlich abheben. In der Marxismustheorie taucht der aus der Theatersprache entnommene Begriff der Charaktermaske auf.¹⁶⁵ Soziologisch gesehen wird Maske gelegentlich in der Rollentheorie (als soziale Rolle) benutzt.¹⁶⁶ In der Psychologie bezeichnet Maske die dem menschlichen Rollenverhalten eigene Haltung, dank eines bewusst neutral angenommenen Gesichtsausdrucks die wirkliche Reaktion und Einstellung dem anderen Individuum gegenüber zu verbergen.¹⁶⁷ Die Maske wird zur Verstellung, Täuschung bis hin zu Betrug oder Lüge eingesetzt. Maske kann somit soziologisch und psychologisch gesehen durchaus mit Aktivität in Verbindung gebracht werden.

Aufgrund der Übersetzung von Rieth hat sich aber der Begriff Maskerade durchgesetzt. Es handelt sich dabei um eine wortwörtliche Übersetzung, ohne korrekte Verwendung psychoanalytischer Termini, beispielsweise übersetzt Rieth den Begriff „fear“¹⁶⁸ oftmals mit „Furcht“¹⁶⁹ anstatt mit „Angst“¹⁷⁰. Während aber Furcht auf eine äußere Gefahr hin ausgerichtet ist, gilt Angst als unbestimmt. Die drei Instanzen des psychischen Apparats lauten bei und seit Freud: Es, Ich und Über-Ich und nicht: Es, Ego und Über-Ich.¹⁷¹ Sándor Radó schrieb über „narzißtische Sicherung“¹⁷² und nicht über „eine 'narzißtische Versicherung'“¹⁷³.

Judith Butler gilt als Wiederentdeckerin des Aufsatzes, obwohl sich feministische Filmanalytikerinnen bereits seit Mitte der 1970er Jahre auf diesen Text berufen.¹⁷⁴

Der Aufsatz nimmt bereits in den 1920er Jahren den dekonstruktivistischen Ansatz der 1990er Jahre des letzten Jahrhunderts, Weiblichkeit als nicht naturgegeben, sondern als konstruiert zu beschreiben, vorweg. Andrea Maihofer stellt in „Geschlecht als Existenzweise“ die Kategorie des natürlichen Geschlechts in Frage:

¹⁶⁵ Vgl. Marx 1972, S. 591.

¹⁶⁶ Vgl. Goffman 1973.

¹⁶⁷ Vgl. Jung 1928.

¹⁶⁸ Riviere 1929, S. 310.

¹⁶⁹ Riviere 1994, S. 43.

¹⁷⁰ Riviere 1929, S. 293.

¹⁷¹ „So konnte sie ihre Es-Impulse, ihr narzißtisches Ego und ihr Über-Ich gleichzeitig befriedigen.“ Riviere 1994, S. 45.

¹⁷² Riviere 1929, S. 296.

¹⁷³ Riviere 1994, S. 47.

¹⁷⁴ Zur Rezeption vgl. Springer 2005 und Springer 2006.

Zum anderen wird die Fragwürdigkeit deutlich, von Penis, Vagina, Gebärmutter als natürliche Körpermerkmale zu sprechen, wenn sich zeigen lässt, wie historisch jung nicht nur diese Begrifflichkeit, sondern überhaupt die Wahrnehmung dieser geschlechtlichen Körpermerkmale und ihre anatomische Verifizierung ist.¹⁷⁵

In ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“¹⁷⁶ beschreibt Butler das Parodie-Konzept, aufgrund dessen der Phallogozentrismus und die Zwangsheterosexualität der westlichen industrialisierten Gesellschaft diskursiv dekonstruiert werden können. Durch Wiederholung bzw. Performanz¹⁷⁷ werden Bezeichnungen und Begriffe erzeugt und erscheinen als natürlich. Homosexuelle Frauen und Männer stellen die aufgrund gesellschaftlicher Heteronormativität miteinander gekoppelten Kategorien sex, gender und desire in Frage. Sie imitieren herkömmliche Geschlechterrollen, und diese Parodie entlarvt, dass es sich schon bei dem Vorbild um kein natürliches Original handelt, sondern ebenfalls um eine künstliche, in performativen Akten hervorgebrachte Kopie.

In Rivieres Aufsatz werden die Grenzen zwischen einer heterosexuellen und einer homosexuellen Frau verwischt.¹⁷⁸ Die Analysandin kann laut Butler als eine Homosexuelle ohne Homosexualität gesehen werden.¹⁷⁹ Ihre Rivalität mit dem Vater betrifft nicht das Begehren nach der Mutter, „sondern die Stellung des Vaters als Sprecher, Leser und Schreiber innerhalb des öffentlichen Diskurses [...] Dieses kastrierende Begehren kann also als Begehren verstanden werden, den Status der Frau-als-Zeichen aufzugeben, um in der Sprache als Subjekt zu erscheinen.“¹⁸⁰

So weit ging Riviere aber in ihrem Aufsatz noch nicht – Riviere beschreibt ansatzweise, was Butler in ihren Thesen ausformuliert, nämlich, dass Weiblichkeit – in Butlers Fall sex und gender – sozial konstruiert und nicht naturgegeben ist. Riviere verharrt trotz ihres dekonstruktivistischen Ansatzes weiterhin im Essentialismus, da sie immer wieder die weiblichen Eigenschaften ihrer Analysandin erwähnt.¹⁸¹ Zur vollen Entfaltung des doch sehr revolutionären Ansatzes bei Riviere kommt es aber erst im Rahmen der dekonstruktivistischen Theorien mit und nach Judith Butler.

¹⁷⁵ Maihofer 1995, S. 175. Im 18. Jahrhundert wurde die Geschlechterdifferenz diskutiert, was sich auch auf die Medizin auswirke, wobei mit Hilfe der Anatomie das Geschlecht im Körper festgemacht wurde. Vgl. dazu auch den Wandel vom „Ein-Geschlecht/Ein-Leib-Modell“ zum „Zwei-Geschlechter/Zwei-Leiber-Modell“ in Laqueur 1992.

¹⁷⁶ Butler 1991.

¹⁷⁷ Vgl. Austin 2002.

¹⁷⁸ Vgl. Butler 1991, S. 84.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 88.

¹⁸⁰ Ebd. S. 85.

¹⁸¹ Vgl. Benthien 2003, S. 40.

„Untitled (Train)“ kann in diesem Sinne durchaus als parodistische Aneignung der Weiblichkeit als Maske gesehen werden, da die Figur nicht in einem klassischen Sinne im Raum steht, sondern sie entindividualisiert und maskenhaft erscheint.

„[O]ur bodies have been broken apart bit by bit and need a lot of healing our whole society is very fragmented. ... Everything is split, and presented as dichotomies – male/female, body/mind – and those splits need mending.“¹⁸² Die Dichotomien gehören somit wieder zusammengeführt.

Bei „Untitled (Train)“ handelt es sich um keine Resignifikation im Sinne einer refetischisierten Darstellung eines weiblichen Körpers aufgrund der nachträglichen Bearbeitung der Wachsplastik sowohl als auch aufgrund der Thematik. Sie stellt in diesem Werk den natürlichen, weiblichen Körper in Frage. Smith dekonstruiert eine stereotype Darstellung des weiblichen Körpers, durch eine Wiederholung, die in eine andere Richtung geht und entgegen einen Voyeurismus bzw. die Scopophilie arbeitet, weil sie keine unversehrte Figur zeigt, und weil sie ein tabuisiertes Thema aufgreift. Es ist eher ein Blick auf sich selbst, auf die Frau ohne Projektionen des Mannes auf die Frau.

Die Vulva der Figur in „Untitled (Train)“ ist abstrakt gehalten (Abb. 57), wodurch sie kein eindeutiges Geschlecht besitzt bzw. geschlechtslos erscheint, wie beispielsweise hybride Figuren von Inez van Lamsweerde. In anderen Werken ist oftmals der Abdruck der Schamhaare, wie in den Gipsplastiken „Daphne“ (1993) oder „Untitled (Butterfly Stomach)“ (1994), zu sehen bzw. wurden diese mit Farbe hervorgehoben, wie in „Untitled“ (Abb. 15) oder „Mother/Child“ (1993). In „Virgin“ (Abb. 58) aus dem Jahr 1993 aus Papiermaché ist das primäre Geschlechtsorgan hervorgehoben, da es sich nicht zwischen den Beinen, sondern aufgeklappt unterhalb des Bauches befindet. In „Untitled“ (1990) (Abb. 59) dagegen ist, wie in dem in dieser Arbeit behandeltem Werk, die Vulva nicht gekennzeichnet. Neben den fünf Figuren aus Papiermaché befindet sich eine Fotografie eines jungen Mädchens mit leichtem Brustansatz und beginnender Schambehaarung. Dadurch, dass die Vulva in „Untitled (Train)“ nicht gekennzeichnet ist, sind die Glasperlenstränge visuell verstärkt hervorgehoben.

Kiki Smith dekonstruiert das traditionelle Abbild eines intakten und „gesunden“ Körpers, der dadurch gefährdet wirkt.

¹⁸² Kiki Smith zit. nach Posner 1998, S. 13.

Das bedeutet auch, dass die vom medizinischen Diskurs scharf definierten Bezirke des Körperlichen ebenso wie die daran gebundene kulturelle Konstruktion des „gesunden“ Körpers, der unterschiedlichen sozialen und institutionellen Kontrollinstanzen (Medizin, normative Schönheitsideale) unterliegt, gefährdet und porös sind. Smiths Arbeit macht ebenso die Labilität und Durchlässigkeit der sozialen, politischen und körperlichen Grenzverläufe sichtbar, indem der Körper als Wunde metaphorisiert wird, als sie auch ihre künstlerische Arbeit selbst als einen zersetzenden oder transgressiven Prozeß versteht. Dieser Praxis liegt unter anderem die Erkenntnis zugrunde, dass die vermeintliche Geschlossenheit von Entitäten wie dem Subjekt oder dem Körper, der von der Haut umhüllt wird, immer eine Frage des Maßstabes ist.¹⁸³

Anstatt eines traditionellen Materials der Bildhauerei, wie Gips oder Bronze, verwendete Smith für diese Plastik das unbeständigere Material Wachs, das auf Low Art verweist. „Zu den spezifischen Materialeigenschaften des Wachses zählt auch seine Vergänglichkeit. Wachs altert, wird spröde, seine Farben werden mit der Zeit schlechter. Es ist leicht zerbrechlich, zieht Staub an und schmilzt bei Hitze.“¹⁸⁴ Ullrich stellt fest, dass sich vor allem Künstlerinnen mit dem Material Wachs auseinander setzen, weil Wachs ohne große Kraftanstrengung leicht formbar ist. Frauen machten oftmals kleinformatige Arbeiten wie Kerzen, Puppen und Genreszenen aus Wachs. Weiters war dieser Werkstoff oftmals aus den Akademien ausgeschlossen, wozu Frauen lange Zeit keinen Zugang hatten.¹⁸⁵ Wachsbilder werden meist im Abdruck- oder Abgussverfahren hergestellt, wodurch sie mit Reproduktion in Verbindung gebracht werden kann.¹⁸⁶ Smith verwendet in ihrer Kunst oftmals weiblich konnotierte Verfahren und Materialien: „Because she has always been drawn to traditionally feminine practices, such as embroidery, sewing, papiermâché, and dyeing, Smith often refers to her early choices of materials as relating to ‚women’s work.‘“¹⁸⁷

5.3.1.1 Das Material Wachs im historischen Kontext

Wachs ist ein Material das zuerst in der angewandten Kunst verwendet und erst später in der bildenden Kunst eingesetzt und zur freien Bildnisplastik wurde. Das griechische Wort für Wachs lautet Keros, das auch Tod bedeutet¹⁸⁸ und der Begriff Mumie kommt aus dem Arabischen und bedeutet zugleich auch Wachs (mumijah)¹⁸⁹.

¹⁸³ Becker 2001, S. 16.

¹⁸⁴ Ullrich 2003, S. 26.

¹⁸⁵ Vgl. Nochlin 1988, S. 145-158.

¹⁸⁶ Vgl. Ullrich 2003, S. 105.

¹⁸⁷ Engberg 2005, S. 21.

¹⁸⁸ Vgl. Ullrich 2003, S. 151.

¹⁸⁹ Vgl. Ullrich 2003, S. 155. Nachstehend halte ich mich, wenn nicht anders vermerkt an die Ausführungen von Jessica Ullrich.

Erste Wachsfiguren stammten aus dem Ägypten 2100 v. Chr., diese wurden als Grabbeigabe verwendet. Die ältesten Körperabgüsse dürften Toten- oder auch Lebendmasken gewesen sein. „Sie betreffen das Verhältnis des Lebenden zur Gottheit und des Toten zum Jenseits, wie zur Mit- und Nachwelt, sind Materialisationen im Bereiche des *Votivglaubens* und des *Leichenrituals*.“¹⁹⁰ Durch den Naturabguss wird ein individueller Mensch mit Wachs abgebildet. „Dieses Verfahren ist seit der Antike belegt und wird in der klassischen römischen Kultur und der Sepulkralkultur des Mittelalters ebenso genutzt wie in der profanen Porträtplastik der Frührenaissance.“¹⁹¹

In der Antike wurde Wachs für die Herstellung von Modellen, aber auch für eigenständige plastische Arbeiten verwendet. Die Römer fertigten Totenmasken aus Wachs, sogenannte *Imagines*. Von dem Gesicht des Verstorbenen wurde ein Gipsnegativ abgenommen und mit Wachs ausgegossen.

Auch die Familie Smith besitzt Totenmasken Verstorbener

We always had, in the hallway, a death mask of my grandmother. It really frightened me as a child. She died twenty years before I was born. It was always right there as you walked in the door. Then when my father died, Bebe, my sister, and I made a death mask of my father. We cast his hands and his head. And then she died and I made a death mask of her, because we had done it together; it belonged – it was a ritual I wanted to share with her death. I have my grandmother, my father and my sister.¹⁹²

Wachs wurde auch zur Mumifizierung von Leichen eingesetzt. „Eines der frühesten Funktionen eines figürlichen Wachswerks war neben der zwangsläufig mit dem Gesicht nur ein Körperteil repräsentierenden Totenmaske, der Gebrauch wächserner Gliedmaßen im Votivkult.“¹⁹³ Einerseits gab es christliche Votivplastiken, wo geheilte Körperteile aus Wachs gefertigt wurden, andererseits wurden sie eingesetzt, wenn um Schutz oder Heilung dargestellter Körperteile gebeten wurde. Dieser Kult hat eine mindestens dreitausendjährige Geschichte – der christliche Kult wurde aus heidnischen Kulturen übernommen. Wächserne Reliquien als Nachbildungen „falsche Reliquien“ sahen so echt aus, dass sie als echt angesehen wurden und die gleiche Magie ausströmten wie die „echte Reliquien“, beispielsweise die Zunge Johann Nepomuks aus Wachs.

¹⁹⁰ Schlosser 1993, S. 13.

¹⁹¹ Ebd., S. 30.

¹⁹² Winters 1990, S. 135.

¹⁹³ Ullrich 2003, S. 120.

Kiki Smiths „Silver Vein Arm“ (Abb. 60) aus dem Jahr 1992 oder auch „Jewel Arms“ (1994) (Abb. 61) bestehen zwar nicht aus Wachs, erinnern aber an christliche Armreliquiare.

Auch in der Medizin wurde Wachs eingesetzt. Beispielsweise zeigen Moulagen¹⁹⁴ Krankheiten, die vor allem zur Abschreckung dienen sollten. Anatomische Modelle des Körpers aus Wachs wurden wissenschaftlich eingesetzt.

Zu Körperteilen geformtes oder gegossenes Wachs zum Studium der Anatomie anhand Modellen kam jedoch erst ab dem späten 16. Jahrhundert auf und begann wohl mit Iodovico Cigoli. [...] Im 17. und 18. Jahrhundert wurden anatomische Wachsfiguren als naturalistische, dreidimensionale Abbildungen des Körpers hauptsächlich zu Lehrzwecken in einem vorfotografischen Zeitalter hergestellt. Solche wächsernen Nachbildungen können als Fortentwicklung wächserner Modellfigürchen aufgefasst werden, die schon Künstler der Renaissance wie beispielsweise Benvenuto Cellini oder Michelangelo als Arbeitsvorlagen anfertigten, um die menschliche Muskulatur bei bestimmten Posen zu definieren.¹⁹⁵

Anatomische Puppen aus Wachs gibt es somit seit der Renaissance, wo Wachs auch künstlerisch eingesetzt wurde.¹⁹⁶ In höfischen und bürgerlichen Kreisen wurden im 17. bis zum 19. Jahrhundert wächserne Büsten gestaltet. Julius von Schlosser beschreibt in seinem Buch „Tote Blicke“ aus dem 17. Jahrhundert Wachsbüsten von Pietro Taccas, ein Schüler und Nachfolger Giambolognas. Beispielsweise fertigte er eine lebensgroße Büste Cosimos II. mit natürlichem Haar, Bart und Augenbrauen.¹⁹⁷ Wie lebensecht solche Porträts wirken, zeigt die Wachsbüste von Georg Wilhelm von Kirchner, dem kaiserlichen Hofbuchhalter (Abb. 62), der mit einer natürlichen Perücke dargestellt ist. Stoffe und Spitzen stammen aus einer Restaurierung der 1960er Jahre.¹⁹⁸ Es entstanden auch lebensgroße, bekleidete Wachsfiguren, die oftmals frühverstorbene Kinder darstellten¹⁹⁹, in diesem Fall Prinz Friedrich Ludwig, der 1708 starb (Abb. 63).

Weiters existieren Wachsfiguren, die heute noch in Panoptiken und Wachsfigurenkabinetten, wie Madame Tussauds, zu sehen sind.

Als einer der ersten Wachsplastiker kann Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701) gesehen werden, der Objekte für Cosimo III. schuf. Das „Reale Musei di Fiscia e Storia Naturale“, genannt „La Specola“, in Florenz wurde 1775 eröffnet. Dort befinden sich bis heute anatomische Wachspräparate, die zum Großteil von Clemente Susini unter Felice Fontanas Leitung hergestellt wurden. „Die detailgetreue anatomische

¹⁹⁴ Vgl. Seehafer 2005, S. 97-111.

¹⁹⁵ Ullrich 2003, S. 69.

¹⁹⁶ Vgl. Schlosser 1993, S. 69-102.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 70.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 86.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 89.

Nachbildung in Wachs besaß vor allem im 17. und 18. Jahrhundert große Bedeutung für die medizinische Forschung und Lehre, diente aber auch zur Information für die Allgemeinheit.²⁰⁰

Beeinflusst von „La Specola“ entstand 1785 in Wien auf Initiative von Kaiser Joseph II. die Sammlung in der Römischen Kaiserlichen Josephinischen Medicinischen-Chirurgischen Akademie (Josephinum).

Unter der Aufsicht des Direktors Felice Fontana und des Anatomen Paolo Mascagni wurden von 1784 bis 1788 die Modelle in Florenz hergestellt. Nach einem mühsamen Transport gelangten die insgesamt 1192 Wachspräparate schließlich nach Wien. Sie sollten einerseits als Anschauungsmaterial für den Unterricht am Josephinum dienen, andererseits waren sie auch für die Öffentlichkeit bestimmt.²⁰¹

Im Josephinum befindet sich die sogenannte „Eine Nachbildung der medicische Venus; mit herausnehmbaren Eingeweiden“²⁰² (Abb. 64), eine zerlegbare Liegefigur. Sie kann als Pendant der „Venere Anatomica“ in Florenz gesehen werden, ist aber keine reine Kopie. Es handelt sich dabei um eine Art Baukastensystem, aus der die Wachsfigur zusammengesetzt ist. Die Brust- und Bauchdeckenbereiche sind abnehmbar, und die Organe lassen sich mit Hilfe von Schlaufen einzeln herausnehmen. Es wurde echtes Haar verwendet, die Figur ist geschminkt und trägt eine zweireihige Perlenkette und eine goldenen Haarreif. Sie entspricht dem weiblichen Schönheitsideal des 18. Jahrhunderts.

Aus den unterschiedlichen anatomischen Konstitutionen der Körper und den Funktionsweisen der einzelnen Organe wurde die entsprechende Rolle innerhalb der Gesellschaft konstruiert. Für die Frau bedeutete dies in erster Linie die Mutterschaft. Mit dem anatomischen Modell der Venus wurde nun der Versuch unternommen, diese Essenz der zeitgenössischen Weiblichkeitsvorstellungen in Wachs zu bannen. Die äußere Erscheinung der Venus bezog sich auf das weibliche Schönheitsideal, welches [...] an der Antike orientiert war.²⁰³

Die Venus bringt die Anatomie mit der Sexualität in Zusammenhang. Jessica Ullrich meint dazu: „Tatsächlich laden die liegenden Wachsfrauen geradezu zu voyeuristischer Betrachtung ein.“²⁰⁴ Greinke meint dazu: „Die Betrachter werden

²⁰⁰ Wenzel 2005, S. 10-11.

²⁰¹ Die Sammlung anatomischer und geburtshilflicher Wachsmodele. Greinke schreibt, dass sie zwischen 1780 und 1786 entstanden sind. Vgl. Greinke 2003, S. 84.

²⁰² Eine Anspielung auf ein Kunstwerk, auf die Venus von Medici, eine römische Marmorkopie einer griechischen Aphrodite, was den artifiziellen Aspekt der anatomischen Figur betont. Soziologisch ist nach Michel Foucault ein Paradigmenwechsel durch die veränderte medizinische Wahrnehmung des Körpers mit zunehmender Normierung zu verzeichnen. Die Darstellung einer Venus gilt als Legitimation für die Ansicht der Nacktheit. Vgl. ebd., S. 83-98. Clemente Susini schuf „eine **Venere de' medici**, deren Titel natürlich mit der Ambivalenz von *Medici* und *Mediziner* spielt“. Didi Huberman 2006, S. 119.

²⁰³ Greinke 2003, S. 92.

²⁰⁴ Ullrich 2003, S. 92.

zwischen voyeuristischem Schauer und ästhetischer Faszination hin- und hergerissen.²⁰⁵

Clemente Susini hat aus einem anatomischen Modell wohl ein Meisterwerk der Skulptur – ich wage nicht zu sagen der Bildhauerkunst – insgesamt gemacht. Setzt er doch, wenngleich auf höchst verstörende Weise, eine Tradition des weiblichen Aktes fort, die er über die Grenzen des bis dahin Vorstellbaren treibt: die natürliche Größe, die allgemeine Pose, die intrinsische „Wärme“ des Wachses, die bewundernswürdige Formgebung, die Textur der Haut, die „lebendige“ Färbung (die aus dem „Inneren“ kommt, da das Wachs durchgefärbt ist und deshalb eine Vorstellung von Beseeltheit heraufbeschwört), die unheimliche Vertrautheit der Seide, der Perlen, des Divans aus Samt, der Kopf- und Schamhaare... Zweifellos macht all das aus der *Venus der Mediziner* ein Bildnis, das ein *Begehren nach Berührung* auslöst. Was könnte man hier von einem Venusbild mehr verlangen?²⁰⁶

Im Gegensatz zu Kiki Smiths „Untitled (Train)“ ist die Oberflächengestaltung wie an Gesicht und Armen zu sehen glatt. Smiths Werk kann aber dennoch in der Tradition medizinischer Puppen gesehen werden, wo auch Innen und Außen gezeigt wird – im Falle der anatomischen Figur, die zerlegbar ist und schrittweise immer tiefer ins Innere eingedrungen wird und im Falle von „Untitled (Train)“, wo das Blut von innen in Form von Glasperlen nach außen dringt. Kiki Smith stellt in ihrem Werk die idealisierten Körperentwürfe der historischen Wachsplastik in Frage und verzichtet auf die Erotisierung der Frau, beispielsweise ist der Schambereich nicht dargestellt, während die „Mediceische Venus“ Schamhaare aus echtem Haar trägt.

Aufgrund der Bearbeitung der Wachsplastik zeigt Smith die Konstruktion von Geschlecht und Körper auf. Sie übernimmt mit der Wachsplastik zwar historische Methoden, folgt aber den Vorbildern nicht, sondern präsentiert einen abstrahierten Körper. Während historische weibliche Wachsmodelle passiv, liegend inszeniert wurden, steht die Figur in „Untitled (Train)“. Das stehende Modell war ursprünglich der männlichen Repräsentation vorbehalten: „Denn die aufrecht stehende vitale Figur, an der Muskel betrachtet werden konnten, war den maskulinen Körpern vorbehalten, während der weibliche Körper eher liegend und [...] als erotisches Schaustück [...] inszeniert wurde.“²⁰⁷

5.3.2 Kunst aus dem Körper

Aus der Vulva dringen sechs Stränge mit aufgefädelten Glasperlen (Abb. 65).

²⁰⁵ Greinke 2003, S. 83.

²⁰⁶ Didi-Huberman 2006, S. 119.

²⁰⁷ Lange-Berndt 2003, S. 210.

Die Glasperlen sind unterschiedlich groß. Zwischen den überwiegend roten Perlen befinden sich vereinzelt grüne als komplementärer Kontrast und durchsichtige Glasperlen (Abb. 65-66). Die Perlstränge sind wellenartig, eher willkürlich auf dem Boden verteilt. Jessica Ullrich schreibt dazu, dass sich die auf Schnüren aufgefädelten roten Perlen „über den Fußboden in alle Richtungen verteilen“²⁰⁸, was de facto nicht zutrifft. Sie übernimmt eine Aussage von Brown, die bezüglich der Glasperlen schreibt: „the six strands of beads comprise countless parts and spread out in several directions.“²⁰⁹ Die Enden zeigen in verschiedene Richtungen, aber die Schnüre sind nicht in unterschiedlichen Richtungen aufgelegt, sondern gehen von der Körperrückseite in den Raum. Die Glasperlschnüre nehmen mit der Figur über vier Meter der Bodenfläche ein. Dadurch kann sich die Betrachterin, der Betrachter der Plastik nicht von hinten nähern, sie/er wird durch die Perlenspur davon abgehalten. Laut Borzello handelt es sich dabei um eine Andeutung auf „Glanz und Luxus von Schmuck“.²¹⁰ Glasperlen als Schmuck aufzufassen ist nicht abwegig, ist Schmuck bzw. sind Glasperlen doch weiblich konnotiert. Die Frau an sich wird als Körper wahrgenommen:

As she [Kiki Smith, Anm. d. Verf.] once told an interviewer, ‚women don’t separate their identity of self from their identity of themselves as bodies.‘ Thus, from one perspective, Smith’s work is the quintessential expression of the stereotypical ‚feminine‘ sensibility. Deeply concerned with issues of beauty and decoration, she employs materials traditionally associated with women’s craft-glass, paper, wax, fabric and lace, along with more ‚masculine‘ substances like bronze and among them pewter. Her subjects often seem to hail from the realm of what she calls ‚girlie‘ art-among them lace doilies, the human body, glass stars and birds.²¹¹

Es wird die Menstruation thematisiert, die aufgrund der Darstellung mittels Schmuck aufgewertet wird, was als bewusstes konträres Einsetzen des Materials gelesen werden kann.

Im Gegensatz zur High Art werden hier Materialien der Low Art eingesetzt, welche mit Kunsthandwerk in Verbindung gebracht werden können, sowohl die Glasperlen, als auch das Wachs. „Working in a feminist tradition begun in the 1970s, Smith employed craft-oriented materials and techniques to express a contemporary feminist sensibility. The materials she required to make our private experience public were often more humble.“²¹²

Diese Materialien sind weiblich konnotiert:

²⁰⁸ Ullrich 2003, S. 103.

²⁰⁹ Brown 1995, S. 15.

²¹⁰ Borzello 2000, S. 202.

²¹¹ Heartney 2002, S. 75.

²¹² Posner 1998, S. 14.

Thus, from one perspective, Smith's work is the quintessential expression of the stereotypical „feminine" sensibility. Deeply concerned with issues of beauty and decoration, she employs materials traditionally associated with women's crafts – glass, paper, wax, fabric [...].²¹³

Mit Glasperlen hat Kiki Smith ein Kunstwerk, losgelöst vom Körper, geschaffen. In „Veins & Arteries" (Abb. 67), hat sich das Blut vom Körper emanzipiert. In dem Werk aus dem Jahr 1993 sind eine blaue Arterie und eine rote Vene aus aufgefädelten Glasperlen gestaltet, an der Wand montiert und ringeln sich am Boden. Ebenfalls wie in „Untitled (Train)" sind die Perlen aber nicht nur Rot oder Blau, sondern auch andersfärbige darunter gemischt.

Linda Nochlin schreibt, „The classical body keeps the inside hidden."²¹⁴ Die klassische Skulptur wurde nur von Außen gesehen geschaffen, „for Smith, what is inside the body – what is exuded from it, leaks out of it, drips from uterus or bladder – is equally important"²¹⁵.

Körperinneres wird somit außen gezeigt.²¹⁶ Das Abjekt ist, wie in Kapitel 6 ausgearbeitet, an der Grenze zwischen Innen und Außen angesiedelt.

Die Perlen, die ursprünglich eine abjekte Körperflüssigkeit darstellen sind zum glitzernden Objekt geworden. Ilka Becker schreibt in Bezug der Perlen in der Plastik „Pee Body":

Sie unterliegen einem fließenden Signifikationsprozeß, der auch für das gesamte Werk geltend gemacht werden kann. Im Übergangsstadium von „Pee Body" zeichnet sich das Wissen darum ab, dass das Fließen zwischen körperlich Realem und signifikantem Körper nie außerhalb des Bereiches kultureller Repräsentation stattfindet.²¹⁷

Der vollständige Körper wird an sich als makelloser Behälter verstanden, der nicht durchlässig ist und aus dem nicht unkontrolliert Flüssigkeiten austreten.

Der undurchlässige, geschlossene, „makellose Behälter"-Körper gerät in die Position der reinen und idealen Ordnung, während alle Öffnungen, ‚Randbereiche‘ und Oberflächen-Defekte die Gefährdung durch Verunreinigung markieren.²¹⁸

Diesem Bild vom Körper arbeitet Kiki Smith in „Untitled (Train)" entgegen.

Elizabeth Grosz setzt sich in ihrem Buch „Volatile Bodies" mit Körperflüssigkeiten auseinander.

Body fluids attest to the permeability of the body, it's necessary dependence on an outside, its liability to collapse into the outside (this is what death implies), to the perilous divisions between the body's inside and its outside. They affront a subject's aspiration toward autonomy and self-identity. They attest to a certain irreducible „dirt" or disgust, a horror of the unknown or the

²¹³ Heartney 2002, S. 75.

²¹⁴ Nochlin 2005, S. 36.

²¹⁵ Ebd., S. 35.

²¹⁶ Das Innere wird in extremster Weise bei Marc Quinn gezeigt, der 1991 in „Self" seinen Kopf aus seinem Blut goss.

²¹⁷ Becker 2001, S. 13.

²¹⁸ Menninghaus 1999, S. 154.

unspecifiable that permeates, lurks, lingers, and at times leaks out of the body, a testimony of the fraudulence or impossibility of the „clean“ and „proper.“²¹⁹

Körperflüssigkeiten sind unterschiedlich kontrollierbar.

Blood, vomit, saliva, phlegm, pus, sweat, tears, menstrual blood, seminal fluids, seep, flow, pass with different degrees of control, tracing the paths of entry or exit, the routes of interchange or traffic with the world, which must nevertheless be clear of these bodily „products“ for an interchange to be possible. These body fluids have different indices of control, disgust, and revulsion.²²⁰

Es wird auch different mit den Körperflüssigkeiten umgegangen, beispielsweise war Sperma nie so negativ besetzt wie Menstruationsblut bzw. bedeutet Tränenflüssigkeit etwas anderes als Urin.

There is a kind of hierarchy of propriety governing these fluids themselves. Those which function with clarity, unclouded by the specter of infection, can be represented as cleansing and purifying. Tears carry with them none of the disgust associated with the cloudiness of pus, the chunkiness of vomit, the stickiness of menstrual blood. Acquiring a social representation as a clean fluid, as waterlike, transparent, purifying, tears take on a different psychological and sociological status than the polluting fluids that dirty the body.²²¹

Weiters sind Körperflüssigkeiten bzw. ist Fluidität geschlechtlich konnotiert. Sie werden/wird auf die Frau projiziert, die mit Körperlichkeit gleichgesetzt wird. Auch Klaus Theweleit weist in seinem Buch „Männerphantasien“ darauf hin, dass Weiblichkeit immer wieder mit Fluss, Meer, Wasser, Wellen oder Feuchtigkeit in Zusammenhang gebracht wurde.²²² Während der Mann aktiv Flüssigkeit abgibt, kann die Frau passiv Flüssigkeit absetzen.

Can it be that in the West, in our time, the female body has been constructed not only as a lack or absence but with more complexity, as a leaking, uncontrollable, seeping liquid; as formless flow; as viscosity, entrapping, secreting; as lacking not so much or simply the phallus but self-containment – not a cracked or porous vessel, like a leaking ship, but a formlessness that engulfs all form, a disorder that threatens all order?²²³

Aufgrund der Menstruation ist der weibliche Körper jener, der undicht ist, der blutet.

This indeterminacy is again not a fact of nature but a function of the modes of representation that privilege the solid and the determinate over the fluid. [...] Puberty for girls marks the development of the breasts and the beginning of menstruation as an entry into the reproductive reality that is presumed to be women's prime domain.²²⁴

Die Menstruation wird mit Blut assoziiert, mit einer Verletzung und einer Wunde (der von Innen heraus blutende Körper erscheint verletzt), die unkontrollierbar ist, aber auch mit Schmutz.

Kristeva too seems to think there is a link between menstruation and dirt. She creates a dual set

²¹⁹ Grosz 1994, S. 193-194.

²²⁰ Ebd., S. 195.

²²¹ Ebd., S. 195.

²²² Vgl. Theweleit 1980, S. 256-310 und S. 361-377.

²²³ Grosz 1994, S. 203.

²²⁴ Ebd., S. 205.

of pairings: on one hand there are nonpolluting body fluids and on the other, polluting fluids. [...] Kristeva distinguishes these nonpolluting fluids from those which defile. The latter she divides into two classes or types, each of which elicits the reaction of abjection: excrement and menstrual blood.²²⁵

Die Glasperlen, die in „Untitled (Train)“ aus der Vulva dringen, zeigen das Abjekte. Sie durchdringen die Körpergrenze und visualisieren einen unkontrollierbaren und undichten Körper, der eine Spur hinter sich lässt. Kiki Smith interessiert sich für Zustände des Kontrollverlusts, wie auch andere Werke zeigen, die im Kapitel Pee Body & Co näher behandelt werden. Organische Funktionen und biologische Abläufe, die sonst den Blicken verborgen bleiben, werden in ihrer Kunst sichtbar gemacht.²²⁶ Smith dreht aber die Assoziation mit Verletzung oder Schmutz um, indem sie einen ästhetischen Gegenstand, nämlich Glasperlen einsetzt und die Thematik so steril zeigt. Glasperlen werden nicht mit Schmutz in Zusammenhang gebracht, was die Thematik der Menstruation aufwertet.

5.4 Checkpoint Körper

Die weiße Wachsfigur ist nach vorne gebeugt. Ihre Hände stützen sich auf den Oberschenkeln ab. Sie scheint leicht nach links zu kippen. Der rechte Fuß ist gebeugt nach vorne gestellt, als ob sie gehen würde und hinter sich die Perlstränge als Spur hinterlässt. Signifikant ist, dass nach einer traditionellen skulpturalen Rhetorik die Figur in „Untitled (Train)“ eine unheroische Körperhaltung hat. Durch den leicht gebückten Oberkörper und den rechten Arm, der auf dem Oberschenkel liegt, scheint sie aber nicht zu gehen. Sie hat ihren Kopf nach links gedreht und ist im Begriff nach hinten auf die Blutspur zu blicken. Sie ist im Begriff, aber sie erblickt bei dieser Körperhaltung noch nicht die Blutspur. Sie ist im Augenblick verhaftet, eingefroren, wo sie scheinbar den Blutfluss bemerkt. Linda Nochlin beschreibt den Blick folgendermaßen: „The stocky standing female figure in Untitled (Train) of 1993 turns back to look at a cascade of bloodred beads streaming from her vagina behind her.“²²⁷ Der Oberkörper und der Kopf müssten noch etwas mehr gedreht sein, um mit den Augen die Blutspur zu erspähen. Der Blick zurück kann de facto nicht stattfinden, da die Figur auch keine Augen besitzt. Es sind geschmolzene, angedeutete Augenhöhlen. Wenn es der Künstlerin um den Blick

²²⁵ Ebd., S. 205-206.

²²⁶ Vgl. Wally 1998, S. 155.

²²⁷ Nochlin 2005, S. 35.

gegangen wäre, hätte sie, wie in anderen Plastiken auch, Glasaugen eingesetzt, beispielsweise in der Figur der „Lilith“. Da die Gesichtssinne aber nur abstrakt gehalten sind – sie hat keine Augen, keinen Mund und deformierte Ohren und Nase – geht es nicht um eine Wahrnehmung des Außen. Sie selbst kann nicht blicken, sondern der Blick ist den BetrachterInnen vorbehalten. Kann sie somit als ein voyeuristisches Objekt für die RezipientInnen gesehen werden?

In der patriarchalen Gesellschaft lag die Darstellung von Frauenkörpern meist in der Hand männlicher Künstler. So wurden Frauen meist als idealisierte Objekte männlicher Begierde dargestellt, als Projektionen des männlichen Blicks. Smith versucht, den Körper der Frau wieder als Ort eines gelebten weiblichen Bewusstseins zurück zu gewinnen. Ihre Wachsfiguren sind keine klassisch-schönen, sondern unkontrollierbare, undichte, ihr Inneres preisgebende Körper. Sie sind zwar durchaus sexuelle Wesen, aber keine erotischen. Auch ihre Privatheit und Selbstversunkenheit reizen männliche Voyeure wohl kaum.²²⁸

Feministische FilmtheoretikerInnen setzten sich bereits in den 1970er Jahren des letzten Jahrhunderts mit dem Blick auseinander: „so stellen sich Aktivitäten wie der Blick, das Handeln und die raumgreifende Bewegung als männlich dar, d. h. sie werden an männliche Protagonisten gekoppelt, während Körperlichkeit und Sexualität sowie das Angesehen-Werden und das Warten als die Handlung retardierende oder außer Kraft setzende Momente weiblich codiert werden.“²²⁹ Aufgrund des Menstruationstopos und der Deformation der Figur entzieht sie sich einer voyeuristischen und scopophilen Ausbeutung.

Die Körperhaltung bringt Elizabeth A. Brown mit der Venus Pudica, der büßenden Magdalena sowie Figuren von Arbeitern aus dem 19. Jahrhundert in Zusammenhang:

From different angles *Train* evokes Venus Pudica figures (the gestures protecting the torso), penitent Magdalenes (the abjection of the figure, its **slumped** posture, and the extreme fleshiness of the body), and 19th century worker figures (her broad, muscular back). This dissonance further contributes to the viewer's sense of the figure as individual subject, endowed with personality and consciousness. The pervasive sense of referencing is in itself strategic for it accentuates Smith's deliberate engagement with historical models.²³⁰

Wird „Untitled (Train)“ mit Darstellungen der „Venus Pudica“ (Abb. 68) mit der Geste des Beschützens des Körpers der schamhaften Venus verglichen, scheint Smiths Figur weder ihre Brust noch ihren Schambereich verbergen zu wollen. Die Geste des Beschützens bzw. des schamhaften Verbergens der Geschlechtsteile scheint weniger nachvollziehbar zu sein. Weiters ist Smith's Plastik mehr gebeugt als dies bei den meisten Wiedergaben der „Venus Pudica“ der Fall ist. Die Wachsplastik wirkt

²²⁸ Ullrich 2003, S. 104.

²²⁹ Kippel 2005, S. 241-242.

²³⁰ Brown 1995, S. 15-16.

nicht, als ob sie ihren Körper beschützen wollte, dann würden ihre Hände nicht auf den Oberschenkeln liegen.

Auch ist die Assoziation mit der büßenden Magdalena eher nicht nachzuvollziehen. Ebenso wäre ein Vergleich mit Rembrandts „Susanna“ im Bade möglich, deren Körperhaltung noch am ehesten mit der Plastik in Verbindung gebracht werden kann (Abb. 69). Aber auch dieses Bild zeigt eher ein sich schamvolles Bedecken, als die Protagonistin die beiden Alten, die sie beobachten, bemerkt. Die Körperhaltung, besonders die Beinstellung und der zur Seite gedrehte Kopf sind aber ähnlich dargestellt. Susanna ist im Begriff sich erschreckt zu erheben, was in „Untitled (Train)“ nicht der Fall ist, denn sonst würde sie keine Blutspur im Raum hinterlassen. Vielleicht soll aber die Plastik ein sich Erschrecken darstellen, ein Erschrecken über den Blutverlust bzw. über einen nicht kontrollierbaren, undichten Körper, über das passive Abgeben der Flüssigkeit?

6 Diskursiveren des Abjekten

KünstlerInnen, die sich mit Menstruationsblut auseinander setzen, zeigen das Abjekt, sie machen das Verworfenne bewusst. Die Psychoanalytikerin Julia Kristeva beschreibt in ihrem Buch „Powers of Horror. The Abject Body“ das Abjekt (im Gegensatz zu Subjekt und Objekt) als den Teil des Körpers, der Identität und Ordnung systematisch zerstört und sich den Grenzen und Gesetzen unserer Gesellschaft widersetzt. Das Abjekt wird verworfen, da es bedrohlich für das Subjekt erscheint, da es weder Ich noch Nicht-Ich, „[n]either Subject nor Object“²³¹, „Not me. Not that. But not nothing, either“²³² ist. Der Begriff Abjektion bezeichnet den Ort, wo das Ich nicht ist. Das, was Grenzen bedroht bzw. diese überschreitet, wird zum Abjekt. „The abject has only one quality of the object – that of being opposed to I.“²³³, Objekt und Abjekt sind somit dem Ich entgegengesetzt. Jedem Ich sein Objekt, jedem Über-Ich sein Abjekt.²³⁴

Ausgehend von kulturtheoretischen Texten Sigmund Freuds („Das Unbehagen in der Kultur“ und „Totem und Tabu“) und den Schriften Jacques Lacans entwickelt Kristeva den Gedanken der Abjektion, welche das Subjekt als soziales oder gesellschaftliches Wesen durch Ausschließung und Verwerfung konstituiert. Kristeva beschreibt drei Kategorien der Abjektion: abjection toward food and thus toward bodily incorporation; abjection toward bodily waste; which reaches its extreme in the horror of the corpse; and abjection toward the signs of sexual difference“²³⁵.

Um sozial zu werden, muss das Selbst bestimmte Elemente, welche die Gesellschaft als unrein erachtet ausstoßen, wie etwa bestimmte Lebensmittel:

Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection. When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk – harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pitiful as a nail paring – I experience a gagging sensation and, still farther down spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire.²³⁶

Auch Körperflüssigkeiten, wie Samen, Eiter, Erbrochenes, Tränen, Urin, Menstruationsblut und Exkremente sind abjekt. „These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death.

²³¹ Kristeva 1982, S. 1.

²³² Ebd., S. 2.

²³³ Ebd., S. 1.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 2.

²³⁵ Grosz 1994, S. 193.

²³⁶ Kristeva 1982, S. 2-3.

There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border.”²³⁷ Ebenso zählen Phobien vor Spinnen usw. zum Abjekten: „The phobic has no other object than the abject.”²³⁸ Im Tod, der eine Grenzüberschreitung darstellt, wird der Körper selbst zum Abjekt. Der Leichnam, der in den Objektstatus übergeht, verweist auf die eigene Endlichkeit und den Verlust der Subjektivität.

Diese ausgestoßenen Elemente können jedoch nicht wirklich ausgelöscht werden, sondern sie suchen die Schwelle bzw. die Grenze der Identität des Subjekts immer wieder heim und drohen diese zu durchbrechen oder gar zu zerstören. Schließlich ist das Abjekt Gegenstand des Eigenen und Abjektion ein Affekt, der diesen Gegenstand nach außen projiziert. Der Körper schützt sich davor, indem er Exkreme, Urin, Menstruationsblut und Eiter ausscheidet. Das Abjekt ist an der Grenze zwischen Innen und Außen angesiedelt – die Abjektion kann als Konflikt zwischen Innen und Außen gesehen werden, da das, was den Körper bedroht, von ihm nach außen befördert wird, wodurch sich das Ich schützt. Der nachstehende Satz trifft sehr gut das, was Kiki Smith in „Untitled (Train)” darstellt, die Haut, in diesem Fall das Wachs, wird als fragiler Behälter bezeichnet, der seine Körperflüssigkeit nicht im Griff hat.

The body's inside, in that case, shows up in the order to compensate for the collapse of the border between inside and outside. It is if the skin, a fragile container, no longer guaranteed the integrity of one's „own and clean self” but, scraped or transparent, invisible or taut, gave way before the dejection of its contents. Urine, blood, sperm, excrement then show up in order to reassure a subject that is lacking its „own and clean self”. The abjection of those flows from within suddenly become the sole „object” of sexual desire – a true „ab-ject” where man, frightened, crosses over the horrors of maternal bowels and, in an immersion that enables him to avoid coming face to face with an other, spares himself the risk of castration.²³⁹

Und kurz darauf heißt es:

But devotees of the abject, she as well as he, do not cease looking, within what flows from the other's „innermost being,” for the desirable and terrifying, nourishing and murderous, fascination and abject inside of the maternal body. [...] the advent of one's identity demands a law that mutilates, whereas jouissance demands an *abjection* from which identity becomes absent. [...] This erotic cult of the abject makes one think of a perversion, but it must be distinguished at once from what simply dodges castration.²⁴⁰

Das Abjekt respektiert keine Grenzen: „It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect

²³⁷ Ebd., S. 3.

²³⁸ Ebd., S. 6.

²³⁹ Ebd., S. 53.

²⁴⁰ Ebd., S. 54-55.

borders, positions, rules.”²⁴¹ Das, was Grenzen bedroht und sie überschreitet, wird zum Objekt, wobei Grenzen soziokulturell geschaffen und somit grundsätzlich veränderbar sind. Und etwas später schreibt Kristeva:

The Object is related to perversion. The sense of abjection that I experience is anchored in the superego. The object is perverse because it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of the, the better to deny them.²⁴²

Kristeva bringt das Objekt mit der *Jouissance* in Zusammenhang:

It follows that *jouissance* alone causes the object to exist as such. One does not know it, one does not desire it, one joys in it [*on en jouit*]. Violently and painfully. A passion. And, as in *jouissance* where the object of desire, known as object a [in Lacan's terminology], bursts with the shattered mirror where the ego gives up its image in order to contemplate itself in the Other, there is nothing either objective or objectal to the object. It is simply a frontier, a repulsive gift that the Other, having become *alter ego*, drops so that „I“ does not disappear in it but finds in that sublime alienation, a forfeited existence. Hence a *jouissance* in which the subject is swallowed up but in which the other, in return, keeps the subject from foundering by making it repugnant.²⁴³

Die Abjektion zieht an und stößt aber auch ab, es bedroht die Ich-Konstitution, ist aber gleichzeitig faszinierend.

„Abjection – at the crossroads of phobia, obsession, and perversion – shares in the same arrangement.”²⁴⁴

Für Kristeva

abjection is coextensive with social and symbolic order, on the individual as well as on the collective level. By virtue of this, abjection, just like *prohibition of the incest*, is a universal phenomenon; one encounters it as soon as the symbolic and/or social dimension of man is constituted, and this throughout the course of civilization. But abjection assumes specific shapes and different codings according to the variants: *defilement*, *food taboo*, and *sin*.²⁴⁵

Kristeva fragt: Why does *corporeal waste*, menstrual blood and excrement, or everything that is assimilated to them, from nail-parings to decay, represent – like a metaphor that would have become incarnate – the objective frailty of symbolic order?²⁴⁶

Kristeva unterscheidet zwischen zwei Objekten: Exkrementen und Menstruationsblut. Diese werden als besonders verunreinigend empfunden. „Neither tears nor sperm, for instance. Although they belong to borders of the body, have any polluting value.”²⁴⁷

Excrement and its equivalents (decay, infection, disease, corpse, etc.) stand for the danger to

²⁴¹ Ebd., S. 4.

²⁴² Ebd., S. 15.

²⁴³ Ebd., S. 9.

²⁴⁴ Ebd., S. 45.

²⁴⁵ Ebd., S. 68.

²⁴⁶ Ebd., S. 70.

²⁴⁷ Ebd., S. 71.

identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by its outside, life by death. Menstrual blood, on the contrary stands for the danger issuing from within the identity (social or sexual); it threatens the relationship between the sexes within a social aggregate and, through internalization, the identity of each sex in the face of sexual difference.²⁴⁸

Der weibliche Körper hat einen besonderen Bezug zum Abjekt aufgrund der Menstruation und der Gebärfähigkeit. Exkreme, Menstruationsblut und die Figur der Mutter stehen in Verbindung mit dem Abjekt. Ursprung des Abjekts ist eine Primärverdrängung, in der sich das Kind von der Mutter löst. Dadurch wird diese zum Abjekt, damit das Kind ein selbständiges Ich herausbilden kann. „[...] struggle against what, having been the mother, will turn into an abject.“²⁴⁹ Diese Verwerfung kann aber nicht nur individualpsychologisch betrachtet werden, sondern auch die gesellschaftliche Ordnung basiert auf Abjektion. Durch religiöse Reinigungsrituale beispielsweise, im Rahmen derer das Abjekt angerufen und wieder ausgestoßen wird, versichern sich Gesellschaften ihrer Grenzen. Je instabiler eine Grenze ist, umso häufiger muss sie rituell immer wieder festgeschrieben werden. Kristeva stützt sich bei dieser Interpretation von Reinigungsritualen auf Mary Douglas. Das Abjekt ist laut Kristeva jedoch durchaus von einer gewissen Ambivalenz gezeichnet: Es löst nicht nur Abscheu bzw. Angst aus, es übt auch eine gewisse Anziehung aus, die ebenso auf der Sehnsucht nach der „tabufreien“ frühkindlichen Phase basiert, als auch auf der Lust an der Unterwanderung bzw. Durchbrechung gesellschaftlicher Grenzen.

In seiner Publikation über den Ekel geht Winfried Menninghaus auf Kristeva ein. Er kritisiert, dass Kristeva auf Theorien des Ekels, die seit Mendelssohn entwickelt worden sind, nicht eingeht, auch nichts auf Freuds Auseinandersetzung mit dem Ekel.²⁵⁰ Die Abjektion scheint dem Abwehrmechanismus der Verwerfung ähnlich zu sein.

Die Verwerfung, um die es Kristeva geht, beansprucht ein *tertium datur*: sie situiert sich weder im Feld der Neurosen noch der Psychosen. Selbst die fundamentale metapsychologische Voraussetzung für die Mechanismen der Verdrängung und Verwerfung, die Unterscheidung von Bewußsein und Unbewussten, soll für die Abjektion und das Abjekt nicht gelten.²⁵¹

Der mütterliche Körper ist nicht nur biologisch, sondern wird in seiner „Relation zur symbolischen Ordnung und zur präöipalen Genese des sprechenden Subjekts“²⁵²

²⁴⁸ Ebd., S. 71.

²⁴⁹ Ebd., S. 13.

²⁵⁰ Vgl. Menninghaus 1999, S. 518.

²⁵¹ Ebd., S. 521.

²⁵² Ebd., S. 522.

gesehen.

Dieser Körper der Mutter ist im Sinne von Lacans Vater zu verstehen.

Kristeva entthront Freuds archaisch perversen (Verführer-)Vater – der mit Lacan zur „fonction paternelle“ des Verbots, des Gesetzes und des Zeichens normalisiert wird – durch die abjekte Mutter als die zentrale Referenz perverser Obsessionen und psychotischen Identitätsverlusts.²⁵³

In der psychosexuellen Entwicklung grenzt sich das Kind nach Kristeva zuerst von der Mutter ab, was die Voraussetzung für die Bildung der eigenen Subjektivität ist. Die mit der Mutter assoziierten Triebe werden verdrängt und der Ekel vor Substanzen wie Menstruationsblut oder Kot ist eine Abwehrreaktion analog zur Urverdrängung der Mutter. Die symbolische Ordnung basiert aufgrund der Verwerfung der abjekten Mutter. Nach Lacan ist die symbolische Ordnung durch das Gesetz des Vater strukturiert. Das Symbolische wird somit erst durch die Verwerfung der Mutter möglich und dadurch hervorgerufen.

6.1 Pee Body & Co

Smith zeigt in ihrer Arbeit das Abjekt, sie macht das Verworfenen bewusst, wobei sie aber aufgrund der Perlen das Abjekt objektiviert. „Smith’s most unsettling sculptures address the alliance between femininity and abjection.“²⁵⁴ Exemplarisch wird nun „Untitled (Train)“ mit einer Gruppe von Arbeiten verglichen, die im zeitlichen Umfeld entstanden sind und in denen sich Smith ebenfalls mit dem Durchschreiten diverser Körpergrenzen und Flüssigkeiten auseinandersetzt. Dabei ist der Fokus auf ganzfigurige Wachsplastiken gerichtet.

In einem Interview, das Kiki Smith 1990 Robin Winters gegeben hat, antwortet die Künstlerin auf die Frage, nach ihren neuen Arbeiten, dass sie sich mit Flüssigkeiten auseinandersetzen will:

They’re about fluids in the body and orifices. Fluids come out of the body under different circumstances – some are natural to the body and some are about invasion. [...] There are fluids coming out of the eyes, ears, nose, mouth, nipples, vagina, urethra, anus, and pores.²⁵⁵

Es geht um Körperflüssigkeiten und Exkremente, die aus dem Körperinneren kommen.

Wie zu erwarten, sind die Körperöffnungen Symbole für besonders verletzbare Stellen. Das,

²⁵³ Ebd., S. 534.

²⁵⁴ Kiki Smith Biography im Internet.

²⁵⁵ Winters 1990, S. 138.

was aus ihnen hervortritt, ist marginale Materie der offenkundigsten Art. Speichel, Blut, Milch, Urin, Stuhl oder Tränen haben durch ihr Hervortreten bereits die Begrenzungen des Körpers überschritten. Das gleiche gilt für Dinge, die vom Körper abgetrennt oder abgesondert werden: Haut, Nägel, abgeschnittene Haare und Schweiß. Es ist falsch, die Randzonen des Körpers losgelöst von allen anderen Randzonen zu behandeln. Es gibt keinen Grund, der Einstellung des Individuums zu seinen körperlichen und emotionalen Erfahrungen irgendeinen Vorrang vor seinen kulturellen und sozialen Erfahrungen einzuräumen. Hier liegt der Schlüssel, mit dem sich erklären lässt, warum Rituale rund um die Erde ganz verschiedene Aspekte des Körpers heranziehen. In einigen gilt die Verunreinigung durch Menstruationsblut als tödliche Gefahr, in anderen fürchtet man sie überhaupt nicht.²⁵⁶

Wie bereits in der Werkanalyse erwähnt, kann „Untitled (Train)“, entstanden Anfang der 1990er Jahre, mit Arbeiten, wie „Tale“, „Pee Body“ und „Untitled“ in Verbindung gebracht werden. In diesen Werken ist der Wachskörper mit Objekten verbunden. In der ersten Arbeit dieser Gruppe, „Untitled“ aus dem Jahr 1990 (Abb. 15) fließt Milch aus der Brust der Frau und Samen rinnt am Bein des Mannes entlang. Bereits hier überschreiten Flüssigkeiten die Körpergrenzen und zeigen das Abjekte. Da in diesem Werk aber keine Verbindung zwischen Wachs und abjekten Objekten besteht, wird es hier nur am Rande erwähnt. Mit dem Aufzeigen des Abjekten und der Darstellung des nichtintakten Körpers, aus dem Körperflüssigkeiten austreten, steht diese Arbeit aber zweifelsohne in Verbindung mit den Plastiken, in denen die Künstlerin Objekte hinzufügt.

In „Pee Body“ aus dem Jahr 1992 hockt eine nackte Figur auf dem Boden und uriniert (Abb. 33).²⁵⁷ Sie besteht ebenfalls wie „Untitled (Train)“ aus Bienenwachs und 23 Glasperlenstränge dringen aus dem Körper. Die Figur ist in Gelb gehalten und gelbe Perlen treten aus dem Körper. Wie bereits erwähnt gibt es bereits eine Arbeit, in der eine Gestalt aus Papier von der Decke hängt und uriniert aus dem Jahr 1990 (Abb. 14). Die Haltung der Wachsfigur „Pee Body“ ist durchaus nachvollziehbar, im Gegensatz zu der eher untypischen Stellung der Figur in „Untitled (Train)“. Wie in „Untitled (Train)“ kommt eine Flüssigkeit als Festkörper aus

²⁵⁶ Douglas 1985, S. 160.

²⁵⁷ Das Motiv des Urinierens stammt aus der Renaissance, wo Brunnenfiguren Wasser ausscheiden. In Bacchernalien-Darstellungen des Barock wird das Urinieren in Gemälden dargestellt, beispielsweise in einem Bild von Guido Reni, in der der Bacchusknabe gleichzeitig trinkt und Wasser lässt. 1917 stellte Marcel Duchamp ein Pissoirbecken als „Fountain“ aus und einige Jahre später integrierte Kurt Schwitters ein Urinfläschchen in seinen Merzbau. Vgl. Reiß 2007, S. 398-407. 1987 entstand Andres Serranos „Piss Christ“, eine Fotografie einer Kreuzigungsdarstellung, das mit Urin bearbeitet wurde. Helen Chadwick schuf zwischen 1991 und 1992 „Piss Flowers“, die durch Urinieren entstandenen Hohlräume im Schnee wurden dabei in Bronze abgegossen. Gavin Turk ließ 2007 AusstellungsbesucherInnen auf präparierte Leinwände urinieren, die sich daraufhin blau verfärbten. Die Idee zu diesen „Piss Paintings“ hatte bereits Andy Warhol in den 1970er Jahren. In diesen Arbeiten ist, im Gegensatz zu „Pee Body“ der menschliche Körper eliminiert. Eine Figur, die uriniert, schuf die schwedische Künstlerin Ann-Sofi Sidén. Es handelt sich bei „Fideicommissum“ um ein Selbstporträt als Brunnen aus Bronze aus dem Jahr 2000. Die bekleidete Figur hat die Hose herunter gezogen, hockt am Boden und es tritt Wasser aus.

dem Inneren der weiblichen Figur. „In **Pee Body** the pee comes out as a solid. That work was about boundaries- about where you locate yourself, where you stop being you.”²⁵⁸ Brustwarzen, Fingernägel und Zehennägel in „Pee Body“ sind rot

hervorgehoben. Die Figur wurde somit ebenfalls nachträglich bearbeitet.

„Tale“ aus dem Jahr 1992 besteht aus einer nackten Frauenfigur aus Bienenwachs, die auf allen Vieren animalisch auf dem Boden kriecht und eine meterlange Exkrementespur²⁵⁹ aus Papiermache hinter sich lässt (Abb. 44). Dazu Kiki Smith in einem Interview:

The Tale piece was about kind of shame and humiliation about something - like that you're dragging this sort of internal personal garbage around with you all the time. And also the shame and humiliation of not being able to hide it, that it's so apparent in one's own being.²⁶⁰

Die Figur ist mit Farbe bemalt, das Gesäß kotverschmiert. „Untitled“ aus dem Jahr 1993 wird in der Literatur und in Katalogen nicht erwähnt (Abb. 70). Es taucht auf einer Internetseite über Jacques Lacan auf.²⁶¹ Einer nach vorne gebeugten Wachsfigur strömen Glasperlen aus den Augen und stellen Tränen dar. Auch hier hat die Figur eine eigenartige Körperhaltung. Dass in der tränenden Frau, laut der Beschreibung auf der Homepage, auch Gips verwendet worden ist, lässt sich nicht nachvollziehen.

In der figurativen Skulptur gab es bisher ein sehr eingeschränktes Verständnis dessen, was Menschen sind – im Allgemeinen wurden Körper entweder auf eine lüsterne oder heroische Weise dargestellt. Ich will über andere Dinge, die vom Körper handeln, sprechen, denn mein Leben ist weder lüstern noch heroisch.²⁶²

²⁵⁸ Frankel 1998, S. 36.

²⁵⁹ Im selben Jahr entstand „Intestine“ aus Bronze. Ähnlich wie die Kotspur liegt der Darm ausgerollt auf dem Boden.

Bereits 1738 setzte sich Jacques de Vaucanson mit der Verdauung auseinander. Es entstand „Canard“, eine Ente, die schnattern, mit den Flügeln flattern, Wasser trinken und Körner in einer chemischen Reaktion „verdauen“ konnte. Vgl. Barbey 2007. Salvador Dali malte 1929 „Le Jeu lugubre“, wo im Vordergrund rechts ein Mann mit kotverschmierten Unterhosen zu sehen ist. 1961 füllte Piero Manzoni in „Merda d' artista“ je 30 Gramm Kot in 90 Dosen und verschloss diese geruchsfest. Ebenfalls in den 1960er Jahren verwendeten die Wiener Aktionisten Kot in ihrer Kunst. 1964 stellte Sam Goodman „No-Sculptures“, die Kothaufen nachbilden, in New York aus. Seit 1979 baut Cornelius Kolig in Kärnten sein „Paradies auf Erden“, in dem es Räume gibt, die dem Kot oder dem Urin gewidmet sind. Der Künstler goss auch Kot ab und in den 1980er Jahren entstanden Kotbilder. Der „Shit Head“ aus Kot von Marc Quinn entstand 1997. Der belgische Künstler Wim Delvoyes simuliert die menschliche Verdauung in der Installation „Cloaca“ (seit 2000 entstanden mehrere Maschinen), dabei werden Lebensmittel maschinell in Fäkalien umgewandelt. Die Exkremente werden in Folien eingeschweißt und in einem durchsichtigen Quader verpackt. Vgl. Reiß 2007 im Internet. 2008 stellte Andres Serrano in der Yvon Lambert Gallery in New York Fotografien von Kothaufen („Shit“) von Tieren aus.

²⁶⁰ Sydell 2006.

²⁶¹ Vgl. Rubinstein.

²⁶² Kiki Smith zit. nach Wally 1998, S. 156.

Bei allen vier Arbeiten ist der Einsatz von verschiedenen Farben zu bemerken: Weiß bei „Untitled (Train)“, Gelb bei „Pee Body“, Rotbraun bei „Tale“ und Braun bei „Untitled“. Im Gegensatz zu „Pee Body“ und „Tale“, die sich verletzbar auf dem Boden befinden, scheint die fast aufrecht stehende menstruierende Frau in „Untitled (Train)“ weniger verwundbar, obwohl Wachs ein fragiles Medium ist, und somit auch auf die Fragilität des Lebens verweisen kann. Dieser Figurengruppe ist gemeinsam, dass sie die Kontrolle über ihren Körper verloren haben und lecken. Während die Künstlerin in den Werken „Pee Body“, „Untitled (Train)“ und „Untitled“ Glasperlen einsetzt, welche die Figuren ästhetisieren, verwendet sie Papiermaché für die Exkrementespur in „Tale“. Die Flüssigkeit ist durch die Perlen, somit durch einen Festkörper repräsentiert. Im Gegensatz dazu ist das Papier der Kotspur ein eher fragiles Material. Die Körperflüssigkeiten und Exkremente haben die Grenzen des Körpers überschritten. Smith zeigt in diesen Arbeiten gesellschaftliche Ängste im Umgang mit dem Körper auf, indem sie etwas, das im Privaten angesiedelt ist, darstellt. „Most of the functions of the body are hidden or separated from society, like sex or bowel movement.“²⁶³

Die Arbeiten verweisen auch auf den unterschiedlichen Umgang mit den Körperflüssigkeiten, wie es Elizabeth Grosz darlegt.²⁶⁴ Wirken die Plastiken, die Urin, Menstruationsblut und Kot verlieren doch durchaus schockierender, als jene, die trânt. Dies kann mit den Begriffen Reinheit und Unreinheit in Zusammenhang gebracht werden, die nach Mary Douglas in der Kultur determiniert sind.²⁶⁵ Christina von Braun verweist darauf, dass Reinheit nicht ohne den Begriff Unreinheit gedacht werden kann. Die Bedeutung des Reinheitsbegriffs liegt darin, dass „er – je nach Bedarf – dazu dient, Abgrenzungen vorzunehmen und bestimmten Grundsätzen die Aura der ‚Wahrheit‘ zu verleihen, gegen die das Unreine als Unwahr gilt“²⁶⁶. Und etwas später schreibt sie:

[...] was sich letztlich hinter der Reinheit verbirgt, ist eine Definition von dem, was die Gemeinschaft zu einer ‚Einheit‘ werden lässt. Es sind Gesetze, die die Gemeinsamkeit ebenso betonen wie den Ausschluss von allem oder allen, die als ‚unrein‘ oder als verunreinigend bezeichnet werden.²⁶⁷

Die Ausübung von Macht ist eine geschlechterhierarchische Funktion der Reinheit, denn das Unreine und seine TrägerInnen werden zu schwächeren Elementen eines

²⁶³ Winters 1990, S. 127.

²⁶⁴ Vgl. dazu das Kapitel „Kunst aus dem Körper“.

²⁶⁵ Vgl. Douglas 1985.

²⁶⁶ Von Braun 1997, S. 6.

²⁶⁷ Ebd., S. 9.

sozialen Systems erklärt. Beispielsweise die Menstruation, die, als „ein gängiges Instrument zur Stigmatisierung der Frau als ‚unrein‘ im Sinne von minderwertig“²⁶⁸ gesehen werden kann, was im nächsten Kapitel näher erläutert wird.

Reinheitsvorschriften erhalten die Grenze zwischen den Geschlechtern und weisen diesen dadurch bestimmte soziale Rollen zu. Diese Vorschriften regeln nach Douglas die Beziehung zwischen den Geschlechtern, „ die das Verlangen ausdrücken, den (physischen und sozialen) Körper intakt zu halten. Sie richten sich auf Kontrolle der Ein- und Ausgänge“²⁶⁹, während andere auf dem „Verlangen, die Trennlinien innerhalb des sozialen Systems zu sichern“²⁷⁰ beruhen.

²⁶⁸ Stausberg 2004, S. 240.

²⁶⁹ Douglas 1985, S. 183.

²⁷⁰ Ebd.

7 Tabu Menstruation

In patriarchalen Gesellschaften wird die Menstruation negativ bewertet. Die weibliche Unterlegenheit wurde durch die „natürliche Schwäche“ Menstruation begründet – Frauen produzieren körperlich und könnten daher nicht geistig arbeiten. „Daß die frühen matriarchalen Kulturen die Menstruation nicht negativ besetzt haben, ist zumindest plausibel. Allerdings gibt es kaum gesicherte Zeugnisse über das weibliche Selbstverständnis dieser Epochen.“²⁷¹ Nach Meinung einiger Forscherinnen und Forscher war in vor-patriarchaler Zeit die Menstruation ein Ausdruck der Fruchtbarkeit und galt als heilig.²⁷²

Die Menstruation als universal-weibliches Körperereignis ist seit der Antike mit bestimmten Attributen, Vorstellungen und Verhaltensnormen versehen und tabuisiert.²⁷³

Die Theorien über den Zyklus der Frau haben ihre Wurzeln zum einem in der Antike, bei griechischen und römischen Naturkundlern und Philosophen und zum anderen im Alten Testament. Während der Einfluß der Religion und der Kirche im Verlauf der Jahrhunderte abnahm, so waren viele wissenschaftliche Erklärungsmodelle zur Menstruation bis in die moderne Zeit des 20. Jahrhunderts von den antiken Vorstellungen und Denkkategorien beeinflusst und wurden von der Wissenschaft übernommen.

Die Menstruation wurde in der Mehrheit der Theorien mit negativen Assoziationen verbunden und als ähnlich negativ und minderwertig wurde auch die Frau gesehen.²⁷⁴

Die Theorien zeigen deutlich, wie die Frau in der jeweiligen Zeit gesehen wurde.

Nach Hohage liefern die Theorien über die Menstruation

somit als (einzige) Quelle Informationen darüber, wie die Frauen mit ihren Zyklen in den verschiedenen Epochen gesehen wurden und wie der weibliche Körper und das Frau-Sein in der Naturkunde behandelt wurde. Sie stellen ein zeitgeschichtliches Dokument dar, anhand dessen die Stellung und die Rolle der Frau und des weiblichen Körpers innerhalb der Gesellschaft nachvollzogen werden kann. Dieses Bild wurde von der jeweils herrschenden männlichen Ideologie geprägt und bestimmt.²⁷⁵

Der Begriff Tabu (Ta pu) ist polynesischen Ursprungs und wird, nachdem Kapitän James Cook vom Tabu auf Tonga berichtet hatte, seit dem 19. Jahrhundert im europäischen Sprachgebrauch verwendet.²⁷⁶ Sigmund Freud schreibt in „Totem und Tabu“, dass Tabu einerseits heilig und geweiht bedeutet, andererseits unheimlich, gefährlich, verboten und unrein.²⁷⁷

²⁷¹ Hering/Maierhof 2002, S. 14.

²⁷² Vgl. Hohage 1998, S. 76.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 9.

²⁷⁴ Hohage 1998, S. 56.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Vgl. Schlehe 1987, S. 49-50.

²⁷⁷ Vgl. Freud 2000, S. 311.

Tabus dienen also letztlich dem Zweck, eine bestimmte Vorstellung von der Welt zu installieren. Die verschiedenen Wahrnehmungsmuster, die sich daraus ergeben, reihen sich schließlich zu immer komplexeren Vorstellungen aneinander und erlauben dem Individuum so, sich, im Bezug auf seine Ich-Struktur, relativ sicher und gesellschaftlich akzeptiert in der Welt zu bewegen.²⁷⁸

Die Beachtung von Tabus wird durch die Furcht vor den Strafen erzwungen:

Diese aus der Furcht geborenen Tabus, Vorsichtsmaßnahmen gegen böse Geister, seien bei allen primitiven Völkern zu finden und nähmen häufig die Form von Reinheitsvorschriften an. ... So kann der Kontakt mit Leichen, Blut oder Speichel als gefährlich angesehen werden. Christliche Vorschriften, die sich auf das Heilige beziehen, lassen im Gegensatz dazu die materiellen Umstände außer acht und urteilen nach den Motiven und der Disposition des Handelnden.²⁷⁹

Die Unterscheidung zwischen Schmutz und Heiligem kann oftmals nicht getroffen werden.

Ob unsere Reinheitsvorschriften nun streng befolgt oder ob sie verletzt werden, sie enthalten nichts, was auf einen Zusammenhang von Schmutz und Heiligem hinweist. Es kann uns nur befremden, wenn wir erfahren, daß Primitive zwischen Heiligem und Unreinem kaum unterscheiden.²⁸⁰

Das Heilige wird durch Verbote abgeschildert:

Das Heilige muß unablässig durch Verbote abgeschildert werden. Es muß immer als etwas Ansteckendes behandelt werden, weil die Beziehungen zu ihm durch Trennungs- und Abgrenzungsrituale und durch den Glauben an die Gefahren, die beim Übertreten verbotener Trennlinien drohen, ausgedrückt werden müssen.²⁸¹

Und etwas später heißt es:

Es wird zwischen fortgeschrittener und primitiver Religion unterschieden: Waren sie primitiv, dann waren die Vorschriften bezüglich des Heiligen und des Unreinen ununterscheidbar; waren sie fortgeschritten, dann verschwanden die Reinheitsregeln aus der Religion. Sie wurden in Küche und Bad und in das städtische Gesundheitswesen verbannt, wo sie mit Religion nichts zu tun hatten.²⁸²

Tabus beziehen sich auf Dinge, die in den Körper eindringen oder aus ihm austreten: „sie bewachen auch die Körperöffnungen.“²⁸³ Somit ist die Menstruation, die aus dem Körper austritt tabuisiert.

In patriarchalen Strukturen herrscht nach dem Psychoanalytiker Jacques Lacan das Gesetz des Vaters (le nom-du-père/le no-du-père). Herrmann beschreibt Tabuisierungen, die den Vater schützen und privilegieren – der Vater errichtet Tabus, um den Körper und seine Funktionen zu schützen.²⁸⁴ Seit der Antike ist die

²⁷⁸ Hohage 1998, S. 35.

²⁷⁹ Douglas 1985, S. 23.

²⁸⁰ Ebd., S. 19.

²⁸¹ Ebd., S. 36.

²⁸² Ebd., S. 24.

²⁸³ Schlehe 1987, S. 54.

²⁸⁴ Vgl. Hohage 1998, S. 37.

Menstruation ein negatives Spezifikum der Frau – Mythen, Vorurteile und Irrlehren wurden in Umlauf gesetzt.

Aristoteles meinte beispielsweise, dass die Frau menstruiert, wenn die Blutgefäße voll sind, denn dann fließen sie über.²⁸⁵ Pythagoras sah in der Menstruation den Überfluss an Blut, das ausgeschieden wird. „Frauen hinwiederum menstruieren, weil sie kühler seien als Männer und es deshalb in bestimmten Altersstufen bei ihnen eher zu einem Überfluß an Nahrung komme.“²⁸⁶ Empedokles beantwortet „die Frage, warum die Frau blute, mit der Theorie, daß das weibliche Fleisch weniger ‚dicht‘ sei als das des Mannes, so daß der Mann das Blut, das sich während des Mondzyklus angesammelt hätte, nicht ausscheiden müsse“²⁸⁷.

Der Arzt Galen von Pergamon befürwortete ebenfalls die Überfüllungstheorie: Die Frau speichere Säfte an, da sie das Haus nie verlässt und nicht schwer arbeitet. Auch Hippokrates bezeichnete die Periode als ein Abtropfen des Überflüssigen. „Darüber hinaus glaubte Hippokrates, daß die Gebärmutter ein bewegliches Organ sei, daß [*sic!*, *Anm. d. Verf.*] im Körper zum Beispiel gegen den Kopf, die Rippen oder die Eingeweide wandern könne.“²⁸⁸

Plinius d. Ä. war überzeugt, dass das Menstruationsblut giftig sei. Während der Menstruation müsse sich die Frau von Wein fernhalten, sonst würde dieser sauer werden. Andere hingegen meinten, Messer würden stumpf, Eisen und Bronze würden rosten usw. „Seine Schilderungen der Gefährlichkeit und Giftigkeit des Menstrualblutes beeinflussten die wissenschaftliche Literatur, aber auch die Volksmedizin nachhaltig bis in das 18. Jahrhundert.“²⁸⁹

Laut den Schriften des Judentums und Christentums ist das Menstruationsblut ebenfalls unrein: JüdInnen glaubten an diese Unreinheit der Frau. Im dritten Buch Mose steht:

Hat eine Frau Blutfluß und ist solches Blut an ihrem Körper, soll sie sieben Tage lang in der Unreinheit ihrer Regel verbleiben. Wer sie berührt, ist unrein bis zum Abend. Alles, worauf sie sich in diesem Zustand legt, ist unrein; alles, worauf sie sich setzt, ist unrein. Wer ihr Lager berührt, muß seine Kleider waschen, sich in Wasser baden und ist unrein bis zum Abend. Wer irgendeinen Gegenstand berührt, auf dem sie saß, muß seine Kleider waschen, sich in Wasser baden und ist unrein bis zum Abend. Befindet sich etwas auf dem Bett oder auf dem Gegenstand, auf dem sie saß wird derjenige, der es berührt, unrein bis zum Abend. [...] Ist sie von ihrem Ausfluß rein, soll sie sieben Tage zählen und dann rein sein. Am achten Tag soll sie zwei Turteltauben oder zwei junge Tauben nehmen und sie dem Priester zum Eingang des

²⁸⁵ Hering/Maierhof 2002, S. 17. Im Folgenden halte ich mich, wenn nicht explizit ausgewiesen, an Aussagen aus Hering/Maierhof 2002.

²⁸⁶ Laqueur 1992, S. 51-52.

²⁸⁷ Hohage 1998, S. 40.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd., S. 43.

Offenbarungszelt bringen. Der Priester soll die eine als Sündopfer und die andere als Brandopfer verwenden. Er soll sie so vor dem Herrn wegen ihres verunreinigenden Ausflusses entsühnen. (Lev. 15,19-30)

Alles, was die menstruierende Frau berührte, wurde verbrannt. Sie durfte nicht in die Synagoge gehen oder dem Rabbiner die Hand schütteln. Der Ehemann durfte ihr nichts reichen. Am Ende der Menstruation wurde sie von zwei Frauen in einem speziellen Bad gebadet, dem Mikveh. „Den Rabbinern war der Geschlechtsverkehr in den Tagen, an denen das Blut fließt, strengstens untersagt, denn daraus, so hieß es, entstünden Monster; außerdem locke es Lilith, Adams dunkle Braut, an.“²⁹⁰

Auch im Talmud finden sich Äußerungen zur Menstruation:

Die Menstruation dauert normalerweise sieben Tage [...], subjektiv markiere sie sich durch Gähnen, Niesen, Schmerzen in der Nabelgegend, Fieberschauer etc. Streng verboten war die Kohabitation mit einer Menstruierenden oder sonst aus dem ‚Blutquell‘ [Uterus] blutenden Frau: für die Menstruierende und überhaupt jede blutende Frau ist ein Reinigungsbad vorgeschrieben.²⁹¹

Blut wird in der hebräischen Religion als Quelle des Lebens betrachtet und durfte außer bei Opferhandlungen nicht berührt werden.²⁹²

Andererseits kann das Blut an sich als negativ besetzt gesehen werden, da Krankheiten im Blut zirkulieren. Das zeigt sich auch in den mosaischen Speisegesetzen, in denen der Schächtritus eingehalten werden muss. Kellog schrieb in einem Kommentar 1841:

[...] Wahrscheinlich findet sich das Hauptprinzip, das die Gesetze dieses Kapitels bestimmt, im Bereich der Hygiene und des Gesundheitswesens. [...] Die Vorstellung parasitärer und infektiöser Krankheiten, die in der modernen Pathologie eine so wichtige Stellung erobert hat, scheint Mose sehr beschäftigt und alle seine Hygienevorschriften beherrscht zu haben. Er schließt für den Verzehr der Hebräer jene Tiere aus, die für Parasiten besonders anfällig sind; und da die Keime und Sporen der infektiösen Krankheiten im Blut zirkulieren, ordnet er an, daß sie erst ausbluten müssen, bevor sie als Nahrung dienen können.²⁹³

Mary Douglas weist nach,

daß das gesellschaftliche Gegenstück zu den Ritualen, in denen eine Besorgnis um die Körperöffnungen zum Ausdruck kommt, die Sorge um den Schutz der politischen und kulturellen Einheit einer Minderheit ist. Die Israeliten waren ihre ganze Geschichte hindurch eine hart bedrängte Minorität. Ihre Glaubensanschauungen besagen, daß alle körperlichen Ausscheidungen – Blut, Eiter, Exkremente, Samen usw. – verunreinigend sind. Ihre Sorge um die Integrität, um die Einheit und Reinheit des physischen Körpers wäre ein angemessener Ausdruck für die bedrohten Grenzen ihres politischen Gemeinwesens.²⁹⁴

²⁹⁰ Shuttle/Redgrove 1982, S. 19.

²⁹¹ Zit. nach Hohage 1998, S. 60-61.

²⁹² Vgl. Douglas 1985, S. 159.

²⁹³ Kellog 1841 zit. nach ebd., S. 46.

²⁹⁴ Ebd., S. 164.

Im Neuen Testament bricht Jesus mit alten Tabus: Er heilte beispielsweise eine langjährig Menstruierende und hatte Umgang mit „unreinen“ Frauen.²⁹⁵ Trotzdem beschritt die christliche Kirche weiterhin den Weg der Ächtung und Ausgrenzung. Im Mittelalter sah sie in der Menstruation die Bestrafung der Frauen für Evas Sündenfall und es war Sünde, wenn eine menstruierende Frau die Kirche betrat. Diesem unreinen Blut wurde das heilbringende männliche Blut Christi entgegengestellt. „Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt, hat das ewige Leben, und ich werde ihn auferwecken am Letzten Tag.“ (Joh. 6,54)

Paracelsus vertrat 1566 voll Überzeugung die These, dass es kein Gift in der Welt gebe, das schädlicher als das *menstruum* sei, und er sah darin die Ursache von Syphilis, Lepra und Pest. Sein Schüler Helmot nannte die weibliche Blutung monatliche Blödigkeit und meinte, dass Frauen giftige Menstruationsdämpfe entwickeln.

Im 18. und 19. Jahrhundert wurde die Menstruation als Ausfluss einer pathologischen weiblichen Sexualität gesehen; Frauen wurden auf ihre reproduktiven Fähigkeiten reduziert.

Der Arzt Elias von Siebold erforschte die Gründe für eine zu früh oder zu spät einsetzende Menstruation: Ursachen für erstere seien „Armut, feuchte Wohnung, sitzende Tätigkeit – aber auch: Beschäftigung der Einbildungskraft mit wollüstigen Vorstellungen, obscönen Schauspielen und Romanen, zu früh angeregten Geschlechtstrieb durch schlüpfrige Lectüre und Erzählungen, durch das zu baldige Besuchen des Theaters und den zu frühen Umgang mit dem männlichen Geschlecht“²⁹⁶. Diese Behauptungen verweisen auf die Angst der Männer vor den Frauen, die im Begriff waren, sich zu emanzipieren. Um 1830 forderten diese erstmals öffentlich das Recht auf geistige Bildung und auf freie Liebe.

Erst 1827 wurde von Karl Ernst von Baer durch systematische Untersuchungen des Unterleibes lebender und toter Frauen die weibliche Eizelle entdeckt und somit die Bedeutung des Eileiters als Auslöser des Menstruationsvorgangs erkannt.²⁹⁷ Im 19. Jahrhundert gewann die Pathologie an Stellenwert, wodurch das Innere des Menschen genauer untersucht worden ist. Im Wiener Allgemeinen Krankenhaus

²⁹⁵ Vgl. Mathäus 9,20-22; Markus 5,25-35; Lukas 8,43-48.

²⁹⁶ Hering/Maierhof 2002, S. 23-24.

²⁹⁷ Vgl. Hohage 1998, S. 88, Laqueur schreibt 1828, vgl. Laqueur 1992, S. 210.

fanden jährlich etwa 2.000 Leichenöffnungen statt. Dadurch wurden nun auch Eierstöcke, Gebärmutter und Eileiter genauer untersucht.²⁹⁸

Ins Zentrum wurde nun nicht mehr die Unreinheit gestellt, sondern die Menstruation wurde medizinisch und psychologisch untersucht und als ein nervöses Phänomen beschrieben – so stellte Richard von Krafft-Ebing die Menstruation als periodisches Irresein dar. Auch andere Ärzte waren sich einig, dass Frauen während der Menstruation besonders anfällig für Psychosen oder andere Nervenkrankheiten seien.²⁹⁹ Beispielsweise schreibt Windscheid:

... die Grenze zwischen einer gewöhnlichen menstruellen Uebererregbarkeit des Nervensystems und einer Menstruationspsychose [ist, d. V.] sehr schwer zu ziehen. Manche Frauen sind während der Menses so abnorm erregbar, so abnorm in ihrer Psyche, dass man an ihrer normalen Geistesbeschaffenheit zweifeln kann.³⁰⁰

Da Eierstöcke permanent Reizungen ausgesetzt sind, galt die Frau von Grund auf als krank, als hysterisch.³⁰¹ Eduard Pflüger sah als Ursache der Menstruation einen Nervenreflex, der von den Eierstöcken ausgehe und glaubte, dass eine chronische Reizung des Nervensystems die Blutung hervorrufe.³⁰² Auch wurde den Frauen ein verstärkter Drang zu kriminellen Taten während der Periode angedichtet.

Ein Blutfluss von Männern wurde mit der Menstruation in Zusammenhang gebracht:

Ähnlich wurden Blutabsonderungen bei Männern, die entweder auf natürliche Weise geschahen oder infolge einer Venenöffnung, nicht als simple Fälle von Bluten gedeutet, sondern als männliche Ersatzmenses innerhalb einer nur kontingent geschlechtsdifferenten Ökonomie der Säfte. Routinemäßig ließ man Männer zur Ader, gewöhnlich im Frühjahr – und häufiger jene, die wenig körperliche Betätigung hatten-, damit sie ein Zuviel loswürden, das bei Frauen jeden Monat abging. Noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein wurden bestimmte Arten pathologischen Blutens bei Männern mit der Menstruation verglichen.³⁰³

Auch ethnologische Studien beschreiben Männer, die versuchen zu menstruieren: Mary Douglas kritisiert Bettelheims Buch „Die symbolischen Wunden“, in denen er Beschneidungs- und Initiationsriten interpretiert. Er will nachweisen, dass der Penisneid überbewertet wird und beschreibt die Bedeutung des Neides männlicher Kinder auf das weibliche Geschlecht.

Wenn er jedoch argumentiert, daß Rituale, die ausdrücklich darauf angelegt sind, genitale Blutungen bei Männern hervorzurufen, den Neid der Männer auf die weiblichen Reproduktionsprozesse ausdrücken sollen, muß der Ethnologe einwenden, daß das eine unzureichende Interpretation eines öffentlichen Ritus ist. Sie ist deswegen unzureichend, weil sie rein beschreibend ist. Was in das menschliche Fleisch geschnitten wird, ist ein Bild der Gesellschaft. Und bei den von ihm angeführten Stämmen der Murngin und Arunta, die in Hälften und Sektionen unterteilt sind, geht es in den öffentlichen Riten wahrscheinlich eher

²⁹⁸ Vgl. Laqueur 1992, S. 214.

²⁹⁹ Vgl. Hohage 1998, S. 91.

³⁰⁰ Zit. nach ebd., S. 91.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 91.

³⁰² Vgl. ebd., S. 90.

³⁰³ Laqueur 1992, S. 126.

darum, ein Symbol zu schaffen, das die Symmetrie der beiden Hälften der Gesellschaft ausdrückt.³⁰⁴

Bei den Arapesh am Sepik nähren die Frauen während der Schwangerschaft mit ihrem eigenen Blut und nach der Geburt werden die Kinder von den Männern mit Blut genährt, das sie aus ihrem Penis entnehmen.³⁰⁵

Weiters zeigen Feldstudien differente Umgangsformen mit der Menstruation.

Die Bemba glauben, daß eine ehebrecherische Verunreinigung durch Feuer übertragen wird. Deshalb ist die sorgsame Hausfrau geradezu von dem Problem besessen, ihre Feuerstelle vor Verunreinigungen durch Ehebruch und Menstruation sowie vor Mord zu schützen.³⁰⁶

„Die Maori sehen das Menstruationsblut als eine Art menschliches Leben an, das verlorengegangen ist.“³⁰⁷

Die Enga fürchten Menstruationsblut, da die Männer glauben, dadurch krank zu werden.³⁰⁸ Bei den Lele darf eine menstruierende Frau nicht für ihren Mann kochen oder auch nur das Feuer entfachen, denn dadurch konnte der krank werden. Auch wurde eine menstruierende Frau zu einer Gefahr für die Gesellschaft, wenn sie in den Wald ging.³⁰⁹

Die Vorstellung einer Verunreinigung durch die Frauen hängt in einer Gesellschaft wie der beschriebenen zum großen Teil mit dem Versuch zusammen, Frauen gleichzeitig als Personen und als Währung in den männlichen Transaktionen zu behandeln.³¹⁰

Die Nyakyusa bringen Unreinheit mit Menstruation in Verbindung. Für einen Mann ist der Kontakt mit Menstruationsblut gefährlich, deshalb gibt es beispielsweise Kochvorschriften, die währen der Menstruationsperioden eingehalten werden müssen.³¹¹ Die Havik „berücksichtigen auch noch die feinsten Unterscheidungen und bestimmen das rituelle Verhalten bei Menstruation, Geburt und Tod. Alle Absonderungen des Körpers, sogar das Blut oder der Eiter aus einer Wunde, sind Quellen der Unreinheit“. ³¹² Die Nuer dagegen schützen zwar ihr Vieh vor menstruierenden Frauen, aber ein Mann muss sich nach einer Berührung mit jener nicht reinigen.³¹³

Wenn ein Mann glaubt, er würde durch den Kontakt mit den Körperausscheidungen einer menstruierenden Frau oder gar mit der Frau selbst, verunreinigt, dann spiegelt

³⁰⁴ Douglas 1985, S. 153.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 191.

³⁰⁶ Ebd., S. 181.

³⁰⁷ Ebd., S. 126.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 192.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 197-198.

³¹⁰ Ebd., S. 199.

³¹¹ Vgl. ebd., S. 228-229.

³¹² Ebd., 50-51.

³¹³ Vgl. ebd., S. 188.

diese Annahme die innerhalb der Gesellschaft existierenden Beziehungen zwischen den Geschlechtern wider: „Die Struktur derartiger Gefährdungen durch das andere Geschlecht kann als Ausdruck einer Symmetrie oder Hierarchie verstanden werden.“³¹⁴

Wir haben es dabei mit symbolischen Systemen zu tun:

Je eingehender wir uns mit diesen oder ähnlichen Vorschriften befassen, desto deutlicher wird es, daß wir es mit symbolischen Systemen zu tun haben. Aber ist das nun tatsächlich der Unterschied zwischen ritueller Verunreinigung und unseren Vorstellungen von Schmutz: daß unsere Vorstellungen auf Hygiene zielen, während die ihren symbolisch sind? Keineswegs. Ich werde zu zeigen versuchen, daß auch unsere Schmutzvorstellungen symbolische Systeme ausdrücken und daß der Unterschied zwischen dem entsprechenden Verhalten bei uns und anderswo nur eine Frage des Details ist.³¹⁵

Die Beispiele zeigen, dass es sich um einen soziokulturellen Umgang mit einem Phänomen handelt, es ist soziokulturell verankert, wie eine Gesellschaft mit dem Körper umgeht.

Der Körper liefert ein Modell, das für jedes abgegrenzte System herangezogen werden kann. Seine Begrenzungen können für alle möglichen Begrenzungen stehen, die bedroht oder unsicher sind. Der Körper ist eine komplexe Struktur. Die Funktionen seiner verschiedenen Teile und ihre Beziehungen zueinander bieten anderen komplexen Strukturen eine Fülle von Symbolmöglichkeiten. Es ist ausgeschlossen, daß wir Rituale interpretieren können, in denen Exkremente, Muttermilch, Speichel und Ähnliches eine Rolle spielen, wenn wir den Körper nicht als ein Symbol für die Gesellschaft begreifen oder übersehen, daß die Kräfte und Gefahren, die es in der Sozialstruktur geben soll, im kleinen auch durch den Körper ausgedrückt werden können.³¹⁶

Die Grenzen sind an sich veränderbar, aber grundsätzlich starr.

Die Kultur, im Sinne der öffentlichen, standardisierten Werte einer Gemeinschaft, vermittelt die Erfahrung der Individuen. Sie stellt im voraus einige Grundkategorien bereit, ein positives Muster, in das Vorstellungen und Werte säuberlich eingeordnet werden. Vor allem aber besitzt sie Autorität, da jeder dazu veranlasst wird, sie anzuerkennen, weil andere es auch tun. Ihr öffentlicher Charakter bewirkt jedoch eine größere Starrheit ihrer Kategorien. Ein einzelner kann das Muster seiner Annahmen revidieren oder auch nicht revidieren. Es ist seine Privatangelegenheit. Doch kulturelle Kategorien sind öffentliche Angelegenheiten. Sie lassen sich nicht ohne weiteres revidieren.³¹⁷

Doch es entstehen auch in jedem Klassifikationssystem Anomalien.³¹⁸ Zeichen sind iterierbar und durch die Iterierbarkeit kann es zu Verschiebungen und Veränderungen kommen.

In unserer patriarchalen Gesellschaft wurde Menstruation, Schwangerschaft und Geburt zum Krankheitszustand erklärt. Ein biologischer Vorgang gewann kulturelle Bedeutung und wurde dazu verwendet, eine inferiore Stellung der Frau in der Gesellschaft zu rechtfertigen. Dieser physiologische Sexismus rechtfertigt die

³¹⁴ Douglas 2006, S. 78.

³¹⁵ Douglas 1985, S. 51-52

³¹⁶ Ebd., S. 152.

³¹⁷ Ebd., S. 57.

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 57.

Kontrolle des Mannes über den weiblichen Körper, die Unterdrückung der Frau, ihren Ausschluss aus Bildung sowie Erwerbsarbeit und damit verbunden ihren Einschluss in Haus und Privatsphäre. Außer in der Medizin und Religion wird die Menstruation kaum thematisiert. In der Werbung taucht das Thema in Form von Hygieneprodukten auf.

7.1 Die Darstellung von Blut und Menstruation im Werk von Kiki Smith

Smith verwendet in „Untitled (Train)“ kein echtes Blut oder Farbe, das die Beine hinunter rinnt, sondern Glasperlen. Änne Söll schreibt in Bezug auf Werbung und Pipilotti Rists „Blutclip“:

Da die Werbung in diesem Falle als einziges öffentliches Medium gelten kann, das sich mit Menstruation auf abbildende Weise auseinandersetzt, ist es im Zusammenhang mit der Analyse von Rists *Blutclip* wichtig darauf hinzu weisen, daß echtes Blut (genau wie Urin in der Windelwerbung) unter keinen Umständen gezeigt werden kann – wenn etwas fließt, ist es blaue Ersatzflüssigkeit.³¹⁹

Die Glasperlen machen somit aus dem abjekten Menstruationsblut ein Objekt, das, wie bereits dargelegt worden ist, nach Borzello wie Schmuck eingesetzt wird. Auch in anderen Werken setzt sich Smith immer wieder mit Blut bzw. Menstruationsblut auseinander. Wie bereits in der Werkanalyse erwähnt, machte Smith 1983 aus einem Objektträger mit einem Blutstropfen ein Kunstwerk (Abb. 8.) und wie im Kapitel „Kunst aus dem Körper“ dargelegt, hat die Künstlerin in „Veins & Arteries“ (Abb. 67) Blut mit Glasperlen dargestellt. Es handelt sich dabei um ein Multiple, das in einer Auflage von 20 Stück entstanden ist. Die Perlenstränge sind an der Wand montiert und am Boden eingeringelt. Es gibt differente Hängungen, in diesem Fall sind die beiden Stränge an einem Punkt an der Wand montiert, eine andere zeigt, dass sie nebeneinander befestigt wurden, sodass ein Abstand zwischen den blauen und roten Perlensträngen entsteht. In medizinischen Darstellungen symbolisiert der blaue Strang eine Arterie und der rote eine Vene, ein Bild das Smith hiermit aufgreift. Wie in „Untitled (Train)“ wird das flüssige Blut als Festkörper gezeigt. Im Gegensatz dazu wird aber das Blut in diesem Fall ohne den Körper präsentiert. Bereits 1989 hat Smith Venen und Arterien aus Stoff gefertigt (Abb. 71). „[...] another early fabric work, uses tie-dyed sheaths of linen to represent the movement of lifeblood through the

³¹⁹ Söll 2004, S. 71.

body.”³²⁰ Die Tücher sind mit Blutzellen übersät. Diese runden Gebilde tauchen dann formal in den Glasperlen in späteren Arbeiten auf.

„There are aprox. 12 pints of blood in the human body” lautet die Beschriftung eines Regals aus dem Jahr 1986, auf dem sich zwölf Einmachgläser, die mit Blut gefüllt sind, befinden. „I want to make things that don’t exclude and sometimes are informative – like how much skin surface there is, or how much blood there is, in the body – show it to people, make it physical, then they can think about what it means in their lives.”³²¹ Im selben Jahr entstand „Jars” (Abb. 72). Auch hier sind Einmachgläser mit Blut gefüllt.

In „Untitled” aus dem Jahr 1988 hängt ein Körper zerfetzt und blutverschmiert an der Wand (Abb. 73), im Gegensatz dazu hängen in der Installation „Untitled” aus dem Jahr 1990 Papierkörper mitten im Raum und an der Wand sind rote Papierplanen³²² angebracht (Abb. 74). Auch diese Werke verweisen auf Blut. Wie ersichtlich ist, setzt sich die Künstlerin mit verschiedenen Medien damit auseinander. Es kann durchaus im Kontext von AIDS gesehen werden.

In „Untitled (Blood Noise)” aus dem Jahr 1993 setzt sich die Künstlerin mit dem Tod ihrer Schwester Beatrice auseinander, die an AIDS starb. Es handelt sich dabei um eine Lithographie. Darauf stehen die Worte, die Beatrice vor ihrem Tod niederschrieb: „My leg feels like someone hit it/ Blood in urine/ Blood noise/ Hearing loss/ I can’t remember the last ten years/ Bloody nose/ Constipation/I can’t remember this morning.”

‘Blood Noise.’ These were the last words, the artist said. After her sister died of AIDS, **the artist found the words ‘blood noise’ in the symptoms her sister had listed. The artist liked the words, copied them down, and turned them into the work, Blood Noise.** The artist did not know the meaning of the words. She didn’t know if her sister could hear her own blood, or what, really. But the artist liked these doubtful and mysterious words.³²³

Bereits 1990 entstand ein Werk mit dem Titel „Blood Noise” (Abb. 75). Im Gegensatz zu der eher dunklen bzw. schwarz gehaltenen Lithografie befindet sich hier rote Farbe auf Tüchern und Papier. Meines Erachtens kann auch dieses Werk aufgrund des Titels auf den Tod der Schwester bezogen werden, die 1988 starb.

³²⁰ Engberg 2005, S. 21.

³²¹ Winters 1990, S. 133.

³²² Während Smiths Papierbahnen mit Blut in Verbindung gebracht werden, zeigt die mexikanische Künstlerin Teresa Margolles Leichentücher mit echtem Blut.

³²³ Gast 2009.

In „Untitled (Train)“ verwendet Smith Glasperlen, um Blut zu zeigen. In anderen Werken fertigt die Künstlerin Objekte aus Glas, die wiederum als Blut gelesen werden können.

„Bloodline“ aus dem Jahr 1994 zeigt eine Blutspur aus geblasenen Glasobjekten im Raum (Abb. 76). In der Installation „Shed“ aus dem Jahr 1996 stehen rote Glastropfen auf dem Boden (Abb. 77), während diese in „Red Spill“ liegen. Die Blutspur aus unterschiedlich großen, geblasenen Glasobjekten wird in „Shed“ durch den Raum gelegt. Der Körper hat sein Blut vergossen. Obwohl der weibliche bzw. der wächserne Körper fehlt, kann dieses Werk mit „Untitled (Train)“ in Verbindung gebracht werden. In beiden Werken wird eine Blutspur aus Glas durch den Raum gelegt.

In „Fountainhead“ aus dem Jahr 1991 setzt sich die Künstlerin mit der Menstruation auseinander. Abgebildet ist eine Vulva aus der zwei Tropfen roter Farbe rinnen (Abb. 78).

Wie gezeigt werden konnte, ist Blut ein sehr zentrales Thema in den Arbeiten von Kiki Smith. Sie greift es immer wieder auf und verwendet verschiedenen Medien und Materialien. Sie setzt sich im Kontext von AIDS damit auseinander. Seit dem Auftreten der Immunschwäche ist Blut anders konnotiert, „with notions of contagion and death, of danger and purity, as a consequence of the AIDS crisis“³²⁴. Die Betrachtung des Menstruationsblutes als unrein, wurde bereits deutlich dargelegt.

³²⁴ Grosz 1994, S. 193.

8 Schlussbemerkungen

Feministinnen setzten im Kontext der zweiten Frauenbewegung vor allem ihren eigenen Körper als Schauplatz für das Aufzeigen von Unterdrückung und Tabus ein. Die Menstruation ist eines davon. Dass eine menstruierende Frau als unrein betrachtet wird, zeigt der tausende Jahre andauernde Umgang mit diesem Thema im Kontext der Religion und der Medizin. Einerseits verwendeten die feministischen Künstlerinnen echtes Menstruationsblut (Schneemann, Lidrauch), andererseits verweisen sie auf Hygieneprodukte (Chicago, Hammer). Wie gezeigt wurde, haben Künstler (Nitsch, Brus) mit der Thematik vor allem die Gesellschaft provoziert, während es den Künstlerinnen um das Aufzeigen der Unterdrückung im Patriarchat und um die Aufwertung der Körperfunktionen bzw. der Sexualität der Frau geht. Kiki Smith dagegen transformiert den weiblichen Körper und setzt Glasperlen ein. Durch diese Absage an Authentizität zeigt „Untitled (Train)“ somit keine stabile Identität, sondern eine gesellschaftliche Konstruktion, in der Körperbilder produziert und immer wieder reproduziert werden. Während es den Frauen in den 1960er bzw. 1970er Jahren um eine Enttabuisierung ging, indem sie patriarchale Unterdrückungsmechanismen offen legten, mit einem direkten Bezug auf den weiblichen Körper als Repräsentation, gießt Smith einen menschlichen Körper ab, verfremdet den Abguss nachträglich mit Hitze, wodurch Rinnsuren entstehen, oder auch mit einer Raspel, die Feilspuren an der Oberfläche hinterlässt. Sie macht dies in einer Zeit des Postfeminismus in der Essentialismus eher vermieden, denn aufgezeigt wird und in der der Feminismus mehrere Inputs hatte, beispielsweise von Seiten der Cultural Theory, Postkolonialismus, Poststrukturalismus, Diskurstheorie, Dekonstruktivismus und der psychoanalytischen Theorie, in der Subjektivität und Identität abgehandelt werden. Kann in einer kulturellen Repräsentation echtes Menstruationsblut noch mit Schmutz in Zusammenhang gebracht werden, so gelingt das mit den sterilen, aufgefädelten Glasperlen nicht, da das Thema dadurch ästhetisiert wurde. Das Abjekt nach Kristeva, das, was Verworfen und ausgeschieden wird, was Grenzen bedroht und diese überschreitet, wurde von Smith zum Objekt transformiert, was auch in anderen Werken der Künstlerin, die Anfang 1990 entstanden sind und zum Vergleich herangezogen wurden, stattfand. In diesen Arbeiten setzt sich die Künstlerin mit Urin,

Tränen und Exkrementen auseinander, wobei nach Kristeva Menstruation und Exkremente als besonders verunreinigend betrachtet werden.

Smith dekonstruiert mit dieser Figur traditionelle, patriarchale Bilder der Frau. Sie zeigt kein Objekt des männlichen Begehrens und verzichtet auf eine Erotisierung der Frau. Die Figur entzieht sich somit einer voyeuristischen und scopophilen Ausbeutung. Es handelt sich, wie dargelegt wurde, um keine Resignifikation im Sinne einer refetischisierten Darstellung eines weiblichen Körpers, wodurch der weibliche Körper durchaus in Frage gestellt wird.

Kiki Smith verwischt auch Grenzen zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, indem sie zwar eine weibliche Figur zeigt, die menstruiert, aber die Wachsfigur stehend darstellt, was im Kontext historischer Wachsfiguren den männlichen Protagonisten vorbehalten war. Sie übernimmt Methoden und Modelle der historischen Anatomie, inszeniert diese aber neu. Als Beispiel ging ich auf die Nachbildung der medizinischen Venus im Josephinum ein, einer zerlegbaren Liegefigur aus Wachs, die mit echtem Haar, Schamhaar und Schmuck (auch die Glasperlen in „Untitled (Train)“ werden mit Schmuck in Zusammenhang gebracht), an der Antike orientiert dem weiblichen Schönheitsideal des 18. Jahrhunderts entsprach. Kiki Smith karikiert in „Untitled (Train)“ historische Methoden der Wachsbildnerei, andererseits handelt es sich wiederum nicht um eine aufrecht stehende Figur, sondern sie ist leicht nach vorne gebückt, eine durchaus unheroische Körperhaltung, die historisch am ehesten mit Rembrandts „Susanna“ im Bade zu vergleichen ist. Der Kopf ist nach hinten gedreht und sie blickt nach Noehlin auf die hinter ihr liegenden Glasperlen. Bei dieser Körperhaltung kann sie diese aber noch nicht erspähen. Wäre der Blick wichtig für dieses Werk, dann hätte Smith, wie in anderen Arbeiten auch, beispielsweise der „Lilith“, Glasaugen eingesetzt und nicht die Augenpartie, wie die anderen Gesichtssinne auch, durch das Schmelzen des Wachs verändert bzw. abstrahiert. Es geht bei dieser selbstversunkenen Figur somit nicht um eine Wahrnehmung des Außen, sondern von Außen, von den BetrachterInnen.

Das Blut wird im behandelten Werk als eine erstarrte, harte Flüssigkeit dargestellt, obwohl Frauen mit Fluidität in Verbindung gebracht werden, wie Grosz und Theweleit aufzeigen. Auch in anderen Werken, wie in dieser Arbeit dargestellt wurde, setzte die Künstlerin geblasenes rotes Glas ein. In einigen weiteren Kunstwerken setzt sich Smith mit Blut auseinander, vor allem im Kontext des Auftauchens der Immunschwäche AIDS, an der ihre Schwester Beatrice starb.

Es rinnt in „Untitled (Train)“ keine Farb- oder Blutspur die Schenkel entlang, sondern es dringen sechs Perlenstränge aus der abstrakt gehaltenen Vagina der Wachsfigur. Diese Glasperlen können nach Borzello durchaus als Schmuck aufgefasst werden, was auf Weiblichkeit verweist. Der lecke und unkontrollierbare weibliche Körper wird aber von der Künstlerin kontrolliert, da die Perlen nicht fließen, sondern kontrolliert in den Raum gelegt werden.

Smith verwendet Wachs und Glasperlen, die der Low Art bzw. dem Kunsthandwerk, die einer weiblichen Kunst zugerechnet werden, gießt aber die Figur ab, was aus einer männlich dominierten High Art kommt, dem Bronzeguss, ebenso wie die klassischen Marmorskulpturen der High Art angehören. Sie verwendet aber nicht, wie in anderen Plastiken Bronze, sondern Bienenwachs, ein durchaus fragiles Material, das ursprünglich aus den Akademien ausgeschlossen war und weiblich konnotiert ist. (Wie gezeigt wurde, stellt Smith auch Gipsnegative aus, wodurch sie ein aus dem Schaffensprozess stammendes Produkt, aus der ursprünglicher Weise das fertige Kunstwerk gegossen wird, zur Kunst erklärt.)

Die Künstlerin bricht in „Untitled (Train)“ mit mehreren Tabus, mit der klassisch stehenden Figur, die wiederum nicht aufrecht steht, mit dem Material des Low Art, wobei das Wachs gegossen ist und das Gießen der High Art zugerechnet werden kann, mit einer Plastik, die traditionell unversehrt ist und in diesem Fall leckt, aber doch aufgrund des festen Materials der Perlen nicht ausfließt, als auch mit der Thematik Menstruation. Es ist ein Werk, das sehr ambivalent ist und viele Gegensätze in sich vereint zu haben scheint. Die Oberfläche, die als Haut gelesen werden kann, ist strukturiert und nicht einheitlich, beispielsweise scheinen Gazetücher durch und dringen durch das Wachs, aber auch durch die bereits erwähnten Rinn- und Raspelspuren wird die Außenfläche gestaltet. Die Wachsfigur entfernt sich dadurch von einer mimetischen Nachbildung eines Körpers, das Gesicht wirkt beispielsweise wie eine Maske. „Untitled (Train)“ kann somit, wie mit Riviere und Butler gezeigt wurde, durchaus als parodistische Aneignung der Weiblichkeit als Maske gesehen werden, da die Figur nicht in einem klassischen Sinne im Raum steht, sondern sie entindividualisiert und maskenhaft erscheint.

Smith überspringt somit mehrere Grenzen und macht dadurch auch soziale Grenzen sichtbar. Es handelt sich dabei, wie mit Mary Douglas gezeigt wurde, um sozial definierte Grenzen, auch um Körpergrenzen, die das Blut überschreitet. Es handelt sich um symbolische Systeme, der Körper wird als ein Symbol für die Gesellschaft

gelesen, die Grenzen schafft. Kiki Smith thematisiert in „Untitled (Train)“, im Gegensatz zur klassischen Skulptur, die nur von Außen gesehen wird, das Innen und das Außen des Körpers, indem sie Privates, das politisch ist, öffentlich zeigt.

Bibliographie

Ahrens 1999

Carsten Ahrens, All Creatures Great and Small. Kiki Smith's Artistic Worlds, in: Carl Heanlein (Hg.), Kiki Smith. All Creatures Great and Small (Kat. Ausst. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1998), Zurich 1999, S. 9-95.

Austin 2002

John L. Austin, Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words), Stuttgart 2002.

Balducci 2007

Temma Balducci, The Elephant in the Room: Pattern and Decoration. Feminism, Aesthetics, and Politics, in: Anne Swartz (Ed.), Pattern and Decoration. An Ideal Vision in American Art, 1975-1984" (Kat. Ausst. Hudson River Museum, New York 2007/08), New York 2007, S. 43-48.

Baltrock 1998

Thomas Baltrock, Uralt und ganz neu. Arbeiten von Kiki Smith in St. Petri zu Lübeck. Überlegungen eines Theologen, in: Ders. (Hg.), Kiki Smith. Werke/Works 1988-1996, Köln 1998, S. 3-6.

Barbey 2007

Rainer Barbey, Unheimliche Fortschritte. Natur, Technik und Mechanisierung im Werk von Hans Magnus Enzensberger, Göttingen 2007, S. 124-131.

Becker 2001

Ilka Becker, Spuren des Kontakts. Zur Motivik von Abruck und Berührung bei Kiki Smith, in: Kiki Smith, small sculptures and large drawings, (Kat. Ausst. Ulmer Museum, Ulm 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S. 12-29.

Benthien 2003

Claudia Benthien, Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung, in: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hg.), Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln 2003, S. 36-59.

Bergler 1994

Reinhold Bergler, Psychohygiene und Menstruation, Düsseldorf 1984.

Bernadac 1995

Marie-Laure Bernadac, Histoires naturelles, in: fémininmasculin. Le sexe de l'art (Kat. Ausst. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1995/1996), Paris 1995, S. 235-237.

Bird 2003

Jon Bird, Imaging Otherworlds: Connection and Difference in The Art of Nancy Spero and Kiki Smith, in: Ders. (Ed.), Otherworlds. The Art of Nancy Spero and Kiki Smith, London 2003, S. 19-15.

Bittencourt/Katz 2006

Vivien Bittencourt/Vincent Katz (Ed.), Kiki Smith. The Venice Story, Milano 2006.

Borzello 2000

Frances Borzello, Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte, Hildesheim 2000.

Bradburne 2001

James Bradburne (Hg.), Blut. Kunst Macht Politik Pathologie, München 2001.

Brooks 1997

Ann Brooks, Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms, Now York/Londeon 1997.

Broude/Garrard 1994

Norma Broude/Mary D. Garrard (Hg.), The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact, New York 1994.

Brown 1995

Elizabeth A. Brown, Kiki Smith. Sojourn in Santa Barbara (Kat. Ausst. University Art Museum, Santa Barbara, California 1994), Santa Barbara 1995, S. 10-36.

Brownstone 2002

Gilbert Brownstone, There Was a Family Named Smith, in: The Smiths: Tony, Kiki, Seaton (Kat. Ausst., Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2003), Lake Worth 2002, S. 39-51.

Butler 1991

Judith Butler, Lacan, Riviere und die Strategien der Maskerade, in: Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/Main 1991, S. 75-93.

Chicago o. J.

Judy Chicago, Menstruation Bathroom, in: Womanhouse (Ausst. Kat., Los Angeles 1972), Valencia o. J., o. S.

Dannatt 2002

Adrian Dannatt, The Smiths, in: The Smiths: Tony, Kiki, Seaton (Kat. Ausst., Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2003) Lake Worth 2002, S. 9-18.

Das Alte Testament 1982

Interdiözesaner Katechetischer Fonds (Hg.), Das Alte Testament, Wien 1982.

Das Neue Testament 1980

Das Neue Testament, Stuttgart 1980.

Didi-Huberman 2006

Georges Didi-Huberman, Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit, Zürich/Berlin 2006.

Douglas 1985

Mary Douglas, Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu, Berlin 1985.

Douglas 2006

Mary Douglas: Ritual, Reinheit und Gefährdung, in: Andrea Belliger/David J. Krieger (Hrsg.), Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Wiesbaden 2006, S. 77-95.

Engberg 2005

Siri Engberg, Introduction: Making Things, in: Kiki Smith, A Gathering. 1980-2005 (Kat. Ausst., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2005/06; Walker Art Center, Minneapolis 2006; Contemporary Arts Museum, Houston 2006; Whitney Museum of American Art, New York 2006/2007), Minneapolis 2005, S. 18-28.

Frankel 1998

David Frankel, Interview, in: Helaine Posner, Kiki Smith, Boston/New York/Toronto u.a. 1998, S. 31-41.

Fuchs 1994

Anneli Fuchs, Kiki Smith. „Back to the physical, return to the flesh“, in: Kiki Smith (Kat. Ausst., Louisiana Museum of Art, Humlebaek 1994) o. A., S. 15-22.

Freud 2000

Sigmund Freud, Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, in: Ders., Studienausgabe, Bd. IX, Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion, Frankfurt/Main 2000, S. 287-444.

Goffman 1973

Erving Goffman, Wir alle spielen Theater, München 1973.

Gorsen 1974

Peter Gorsen, Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie, Reinbek bei Hamburg 1974.

Gorsen 1987

Peter Gorsen, Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1987.

Shearer 1992

Linda Shearer, Preface, in: Kiki Smith (Kat. Ausst. Williams College Museum of Art, 1992, Wexner Center of the Arts, Ohio State University, 1993), Columbus (Ohio) 1992, S. 10-13.

Greinke 2003

Susanne Greinke, Die Venus des Wiener Josephinums. Ein Körperbild am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Jürgen Helm/Karin Stukenbrock (Hg.), Anatomie. Sektionen einer medizinischen Wissenschaft im 18. Jahrhundert, Stuttgart 2003, S. 83-98.

Grosz 1994

Elizabeth Grosz, Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism, Bloomington/Indianapolis 1994.

Haas 2006

Birgit Haas (Hg.), Der postfeministische Diskurs, Würzburg 2006.

Heartney 2002

Eleanor Heartney, Knowing Through the Body: The Art of Kiki Smith, in: The Smiths: Tony, Kiki, Seaton (Kat. Ausst., Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2003)
Lake Worth 2002, S. 75-81.

Hinz 1984

Stefan Hinz, AIDS. Die Lust an der Seuche, Reinbek bei Hamburg 1984.

Hohage 1998

Kristine Hohage, Menstruation. Eine explorative Studie zur Geschichte und Bedeutung eines Tabus, Hamburg 1998.

Hering/Maierhof 2002

Sabine Hering/ Gudrun Maierhof, Die unpäßliche Frau. Sozialgeschichte der Menstruation und Hygiene, Frankfurt/Main 2002.

Hess 2001

Barbara Hess, Judy Chicago, in: Uta Grosenick (Hg.), Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, Köln 2001, S. 78-83.

Isaak 2003

Jo Anne Isaak, Working in the Rag-and-Bone Shop of the Heart, in: Jon Bird (Ed.), Otherworlds. The Art of Nancy Spero and Kiki Smith, London 2003, S. 49-72.

Jaschke 1988

Gerhard Jaschke (Hg.), Hermann Nitsch, das rote tuch - der mensch das unappetitlichste vieh, Wien 1988.

Jones 1993

Leslie C. Jones, Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies, in: Abject Art. Repulsion and Desire in American Art (Kat. Ausst. Whitney Museum of American Art 1993), o. O. 1993, S. 33-57.

Jung 1928

Carl Gustav Jung, Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewußten, Darmstadt 1928.

Kippel 2005

Heike Kippel, Gertrud Koch, „Was ich erbeute, sind Bilder“, in: Martina Löw/Bettina Mathes (Hrsg.), Schlüsselwerke der Geschlechterforschung, Wiesbaden 2005, S. 240-253.

Kubitza 2002

Anette Kubitza, Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde, Berlin 2002.

Kristeva 1982

Julia Kristeva, Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York 1982.

Lange-Berndt 2003

Petra Lange-Berndt, Totengräber, Anatome, Präparatoren. Künstlerrollen der zeitgenössischen Kunst, in: Markwart Herzog/Norbert Fischer (Hg.), Totenfürsorge – Berufsgruppen zwischen Tabu und Faszination, Stuttgart 2003, S. 195-222.

Laqueur 1992

Thomas Laqueur, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt/Main 1992.

Löffler 2001

Petra Löffler, Carolee Schneemann, in: Uta Grosenick (Hg.), Women Artists, Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, Köln 2001, S. 482-487.

Lyon 2005

Christopher Lyon, Free Fall: Kiki Smith on Her Art, in: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 37-43.

Lyons/Petrucelli 1980

Albert S. Lyons/R. Josef Petrucelli II, Die Geschichte der Medizin im Spiegel der Kunst, Köln 1980.

Maihofer 1995

Andrea Maihofer, Geschlecht als Existenzweise, Frankfurt/Main 1994.

Marx 1972

Karl Marx, Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, 1. Band, Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals, MEW Bd. 23, Berlin [Ost] 1972.

Menninghaus 1999

Winfried Menninghaus, Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt/Main 1999.

Nabakowski 1980

Gisind Nabakowski, Die nicht unterdrückte Sexualität. Klitorisbilder, Vaginabilder, Menstruationstopoi, in: Gisind Nabakowski/Helke Sander/ Peter Gorsen (Hg.), Frauen in der Kunst, 2. Bd, Frankfurt/Main 1980, S. 236-251.

Nochlin 1988

Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Women Artists? in: Dies., Women, Art and Power and Other Essays, New York 1988, S. 145-158.

Nochlin 2005

Linda Nochlin, Unholy Postures: Kiki Smith and the Body, in: Kiki Smith, A Gathering. 1980-2005 (Kat. Ausst., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2005/06; Walker Art Center, Minneapolis 2006; Contemporary Arts Museum, Houston 2006; Whitney Museum of American Art, New York 2006/2007), Minneapolis 2005, S. 30-37.

Pickshaus 1988

Peter Moritz Pickshaus, Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme, Reinbek bei Hamburg 1988.

Posner 1998

Helaine Posner, *Approaching Grace*, in: Helaine Posner, Kiki Smith, Bosten/New York/Toronto u. a. 1998, S. 7-29.

Posner 1998

Helaine Posner, Kiki Smith, Bosten/New York/Toronto/London 1998.

Posner 2005

Helaine Posner, *Approaching Grace*, in: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 7-29.

Posner 2005

Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005.

Püschel 1988

Erich Püschel, *Die Menstruation und ihre Tabus. Ethnologie und kulturelle Bedeutung*, Stuttgart 1988.

Reher-Juschka/Biebrach 1990

Gabriele Reher-Juschka/Christel Biebrach, *Blutrot. Was Menstruation bedeutet*, Bonn 1990.

Reinhardt 2001

Brigitte Reinhardt, *Zur Ausstellung*, in: Kiki Smith, *small sculptures and large drawings*, (Kat. Ausst. Ulmer Museum, Ulm 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S. 6-8.

Riviere 1929

Joan Riviere, *Womanliness as a Masquerade*, in: *The International Journal of Psycho-Analysis*, Bd. X, London 1929, S. 303-313.

Riviere 1929

Joan Riviere, *Weiblichkeit als Maske*, in: Sigmund Freud (Hg.), *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Band XV, Leipzig / Wien 1929, S. 285-296.

Riviere 1930

Joan Riviere, *Weiblichkeit als Maske*, in: A[dolf] J. Storer (Hg.), *Almanach der Psychoanalyse* 1930, Wien 1930, S. 190-204.

Riviere 1994

Joan Riviere, *Weiblichkeit als Maskerade*, in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/Main 1994, S. 34-47.

Riviere 1996

Joan Riviere, *Weiblichkeit als Maske*, in: Lilli Gast (Hg.), *Joan Riviere. Ausgewählte Schriften*, Tübingen 1996, S. 102-113.

Rodewald 1977

Rosemary Rodewald, *Magie, Heilen und Menstruation*, München 1977.

Rush 2002

Michael Rush, The Smiths: On the Edge of Dreams, in: The Smiths: Tony, Kiki, Seaton (Kat. Ausst., Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2003) Lake Worth 2002, S. 99-103.

Schiller 2004

Anna Schiller, Die „Lilith“ von Kiki Smith als zeitgenössische Interpretation einer mythologischen Figur, art. Dipl. (unpubl.), Wien 2004.

Schlehe 1987

Judith Schlehe, Das Blut der fremden Frauen. Menstruation in der anderen und in der eigenen Kultur, Frankfurt/Main 1987.

Schlosser 1993

Julius von Schlosser, Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, Berlin 1993.

Schröter 1985

Marion Schröter, Das diskrete Tabu. Vom Umgang mit der Menstruation, Ravensburg 1985.

Seehafer 2005

Peggy Seehafer, Moulagen. Das Ebenbild in Wachs, in: Clemens Schwender/Jakob Dittmar/Hans Prengel (Hrsg.), Abbild – Modell – Simulation, Frankfurt am Main/Berlin/Bern u. a. 2005, S. 97-111.

Shuttle/Redgrove 1995

Penelope Shuttle/Peter Redgrove, Die weise Wunde Menstruation, Frankfurt/Main 1995.

Söll 2004

Änne Söll, Arbeit am Körper. Videos und Videoinstallationen von Pipilotti Rist, München 2004.

Söll 2004

Änne Söll, Körperpolitik – Menstruation und weibliche Körper im „Blutclip“ und „Blutraum“, in: Dies., Arbeit am Körper. Videos und Videoinstallationen von Pipilotti Rist, München 2004, S. 60-93.

Söll 2005

Änne Söll, Pipilotti Rist (Kat. Ausst. Hg. Von Friedrich Christian Flick Collection), Köln 2005.

Tauss 2006

Ulrike Tauss, Tabu und Menstruation. Diskursanalyse des spirituellen Ökofeminismus, Wien 2006.

Taylor 1993

Simon Taylor, The Phobic Object: Abjection in Contemporary Art, in: Abject Art. Repulsion and Desire in American Art (Kat. Ausst. Whitney Museum of American Art 1993), o. O. 1993, S. 59-83.

Theweleit 1980

Klaus Theweleit, Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Reinbek bei Hamburg 1980.

Ullrich 2003

Jessica Ullrich, Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext, Berlin 2003.

Waldeck 1995

Ruth Waldeck, Bloß rotes Blut? Zur Bedeutung der Menstruation für die weibliche Identität, in: Farideh Akashe-Böhme, Von der Auffälligkeit des Leibes, Frankfurt/Main 1995, 145-165.

Weber 2001

Anette Weber, Blut als Gegenstand naturwissenschaftlicher Erkenntnis und romantischer Mystifizierung, in: James Bradburne (Hg.), Blut. Kunst Macht Politik Pathologie, München 2001, S. 157-173.

Weihe 2004

Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004.

Weiermair 2001

Peter Weiermair, Überlegungen zum Thema Blut in der zeitgenössischen Kunst, in: James Bradburne(Hg.), Blut. Kunst Macht Politik Pathologie, München 2001, S. 205-215.

Weidegger 1977

Paula Weidegger, Menstruation & Menopause, New York 1977.

Wagner 2001

Monika Wagner, Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

Wally 1998

Barbara Wally, Kiki Smith, in: Landesgalerie Oberösterreich (Hg.), Skulptur – Figur – Weiblich, (Kat. Ausst. Landesgalerie Oberösterreich, Linz 1998), Weitra 1998, 155-157.

Weitman 2003

Wendy Weitman, Experiences with Printmaking: Kiki Smith Expands the Tradition, in: Kiki Smith, Prints, Books and Things (Kat. Ausst. Museum of Modern Art, New York 2003/2004), New York 2003, S. 11-43.

Wenzel 2005

Käthe Katrin Wenzel, Fleisch als Werkstoff. Objekte auf der Schnittstelle von Kunst und Medizin, Berlin 2005.

Wilding 1994

Faith Wilding, The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts. 1970-75, in: Norma Broude/Mary D. Garrard (Eds.), The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact, New York 1994, S. 32-47.

Winters 1990

Robin Winters, An Interview with Kiki Smith, in: Kiki Smith (Kat. Ausst. Institute of Contemporary Art, Amsterdam 1990), The Hague 1990, S. 127-140.

Zinn-Thomas 1997

Sabine Zinn-Thomas, Menstruation und Monatshygiene. Zum Umgang mit einem körperlichen Vorgang, Münster 1997.

Zimmermann 2001

Anja Zimmermann, Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars, Berlin 2001.

Kataloge

Kat. Ausst. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou 1995
fémininmasculin. Le sexe de l'art, (Kat. Ausst. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1995/1996), Paris 1995.

Kat. Ausst. Los Angeles 1972

Womanhouse (Ausst. Kat., Los Angeles 1972), Valencia o. J.

Kat. Ausst., Whitney Museum of American Art 1993

Abject Art. Repulsion and Desire in American Art (Kat. Ausst. Whitney Museum of American Art 1993), o. O. 1993.

Kat. Ausst. Louisiana Museum of Art 1994

Smith (Kat. Ausst., Louisiana Museum of Art, Humlebaek 1994) o. A.

Kat. Ausst. University Art Museum, 1995

Kiki Smith. Sojourn in Santa Barbara (Kat. Ausst. University Art Museum, Santa Barbara, California 1994), Santa Barbara 1995.

Kat. Ausst. Palm Beach Institute of Contemporary Art 2002

The Smiths: Tony, Kiki, Seaton (Kat. Ausst., Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2002/2003), Lake Worth 2002.

Kat. Ausst. Museum of Modern Art 2003

Kiki Smith, Prints, Books and Things (Kat. Ausst. Museum of Modern Art, New York 2003/2004), New York 2003.

Kat. Ausst., Walker Art Center/Whitney Museum of American Art 2005

Kiki Smith, A Gathering. 1980-2005 (Kat. Ausst., Walker Art Center, Minneapolis 2006; Whitney Museum of American Art, New York 2006/2007), Minneapolis 2005.

Kat. Ausst. Friedrich Christian Flick Collection 2005
Änne Söll, Pipilotti Rist (Kat. Ausst. Hg. Von Friedrich Christian Flick Collection) Köln 2005.

Kat. Ausst. Kunstmuseum Ahlen/Museum im Kulturspeicher Würzburg 2006
Burkhard Leismann (Hrsg.), Diagnose (Kunst, Die Medizin im Spiegel der zeitgenössischen Kunst (Kat. Ausst. Kunstmuseum Ahlen 2006/2007; Museum im Kulturspeicher Würzburg 2007), Köln 2006.

Kat. Ausst. Hudson River Museum 2007
Anne Swartz (Ed.), Pattern and Decoration. An Ideal Vision in American Art, 1975-1984" (Kat. Ausst. Hudson River Museum, New York 2007/08), New York 2007.

Kat. Ausst. Kunsthalle Wien 2009
Kunsthalle Wien, Gerald Matt, Peter Weiermair (Hg.), Das Porträt. Fotografie als Bühne (Kat. Ausst. Kunsthalle Wien, Wien 2009), Nürnberg 2009.

Zeitschriften

Courage 1979

Courage, Menstruation. Die Kulturgeschichte eines Tabus, Sonderheft 1, 1. Jg., Berlin 1979.

Guth 2003

Doris Guth, Zu Hause. Feministische Ausstellungspraktiken in den 70er und 80er Jahren, in: Olympe. Feministische Arbeitshefte zur Politik. Heft 19, Dezember 2003, S. 45-58.

Springer 2005

Petra M. Springer, Weiblichkeit als Maske, in: [sic!] Forum für feministische GangArten, Nr. 53, Juni 2005, Wien 2005, S. 24-26.

Springer 2006

Petra M. Springer, Eine Maske ist eine Maske ist eine Maskerade, in: Gigi. Zeitschrift für sexuelle Emanzipation, Nov./Dez. 2006, No. 46, Berlin 2006, S. 26-29.

Springer 2007

Petra M. Springer, Tabu Menstruation, in: [sic!] Forum für feministische GangArten. Nr. 59-60, Februar 2007, Wien 2007, S. 20-21.

Von Braun 1997

Christina von Braun, Zum Begriff der Reinheit, in: Metis. Zeitschrift für historische Frauenforschung und feministische Praxis, 5. Jg., H. 11, Dortmund 1997, S. 7-25.

Lexika

Langenscheidts Großes Schulwörterbuch. Englisch-Deutsch, Wien 1977, S. 1272

Stausberg 2004

Michael Stausberg, Rein und unrein, in: Hans Dieter Betz, Don S. Browning, Bernd Janowski u. a. (Hg.), Religion in Geschichte und Gegenwart, Tübingen 2004, S. 239-240.

Online-Ressourcen

Art in the Twenty-First Century

Art in the Twenty-First Century: Kiki Smith. (20.09.2009), URL: <http://www.pbs.org/art21/artists/smith/index.html#>.

Bittencourt/Katz 2006

Vivien Bittencourt/Vincent Katz, Kiki Smith. Squatting the Palace. (27.09.2009), URL: http://www.kikismithsquattintheplace.com/trailer_md.htm.

Collaborative Projects COLAB (Colab). (20.09.2009), URL: http://www.as-ap.org/surveyorg.cfm?org_id=5.

Die Sammlung anatomischer und geburtshilflicher Wachsmodelle. (11.10.2009), URL: <http://www.meduniwien.ac.at/josephinum/topmenu1/das-josephinum/wachsmodelle/>.

Edidin 2008

Peter Edidin, Controversy Over Abortion Art, The New York Times 19. April 2008. (21.5.2010), URL: http://www.nytimes.com/2008/04/19/arts/design/19arts-CONTROVERSYO_BRF.html.

Gast 2009

Rosalin Gast, Kiki Smith, Experience – Old Tales – Enlightening. (26.01.2010), URL: <http://thaiartcriticismseeker.blogspot.com/2009/11/excerpt-from-rossalin-gast-on-kiki.html>.

Gray's Anatomy

Gray's Anatomy. (6.4.2009), URL: <http://www.bartleby.com/107/>.

Hermes 2000

Julia Hermes, Abtreibungen in den USA – ein Überblick über ihre Geschichte, ihre gesetzliche Verankerung, und ihre gesellschaftliche und politische Akzeptanz unter Berücksichtigung ihres weltweiten Kontextes-. (6.8.2009), URL: <http://www.prw-kultur.de/berichte/HermesJulia.pdf> .

Kiki Smith Exhibition

Kiki Smith Exhibition. The University Art Museum, University of California at Santa Barbara. (20.7.2008), URL: <http://www.uam.ucsb.edu/Pages/kiki.html>.

Kiki Smith Biography

Kiki Smith. (25.01.2010), URL: http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_146D.html .

Lord 1995

M. G. Lord, ART VIEW; Women's Work Is (Sometimes) Done, 1995. (20.09.2009), URL: <http://www.nytimes.com/1995/02/19/arts/art-view-women-s-work-is-sometimes-done.html?pagewanted=2> .

Museum of Menstruation

Museum of Menstruation. (5.8.2009), URL: <http://www.mum.org>.

Sydell 2006

Laura Sydell, Artist Kiki Smith: A Profile. (21.01.2010), URL: <http://npr.org/templates/story/story.php?storyId=6225036>.

Reiß 2007

Claudia Reiß, Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen. Diss., o. a. 2007. (21.5.2010), URL: <http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-22051/ekel.pdf>.

Rubinstein

Raphael Rubinstein, Curato 105. (26.01.2010), URL: <http://www.lacan.com/frameVIII2.htm>.

Wilkerson 2006

Margaret Randolph Wilkerson, Making God, Incarnation and Somatic Piety in the Art of Kiki Smith, phil. Diss., Maryland 2006. (6.8.3009), URL: <http://www.lib.umd.edu/drum/bitstream/1903/3354/1/umi-umd-3151.pdf>.

Zita 1981

Jacquelin Zita, The films of Barbara Hammer. Counter-courrencies of a lesbian iconography, 1981. (12.08.2009), URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/BarbaraHammerZita.html#18n>.

Zulauf 2005

Zulauf, Tim: Gegen die grösste Videoinstallation der Welt. Ein Interview mit Pipilotti Rist am 22. Juni und 2. September 2005. (25.6.2006), URL: <http://www.stadtkunst.ch/0/5/22/82/>.

Filme

Export 1970-1973

Valie Export, Mann & Frau & Animal, in: ARGE INDEX (Hg.), Valie Export. 3 Experimental Short Films, Wien o. J.

Hammer 2007

Barbara Hammer, Dyketactics and other Films from the 1970's, New York 2007.

Rist 1993

Pipilotti Rist, Blutclip 1993. (6.8.2009), http://www.dailymotion.com/video/x1rlgs_pipilotti-rist-blutclip_creation.

Andere Quellen

Gespräch von Petra Springer mit Mandy und Cliff Einstein am 29. April 2007 in Los Angeles.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, 2, 19, 26, 27, 28, 29, 32, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 65, 66:** Petra Springer.
- Abb. 3:** URL: <http://www.mum.org/armenjc.htm> (23.12.2009).
- Abb. 4:** Uta Grosenick, Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, Köln 2001, S. 484.
- Abb. 5:** Peter Gorsen, Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Hamburg 1987, S. 398.
- Abb. 6:** KUNSTHALLE wien, Gerald Matt, Peter Weiermair (Hg.), Das Porträt. Fotografie als Bühne, Nürnberg 2009.
- Abb. 7:** URL: http://www.uam.ucsb.edu/Pages/kiki_train.html (25.1.2010).
- Abb. 8:** Kiki Smith, A Gathering, 1980-2005 2005 (Kat. Ausst., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2005/06; Walker Art Center, Minneapolis 2006; Contemporary Arts Museum, Houston 2006; Whitney Museum of American Art, New York 2006/2007), Minneapolis 2005, S. 101.
- Abb. 9:** Helene Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 47.
- Abb. 10:** Kiki Smith (Kat. Ausst. Institute of Contemporary Art, Amsterdam 1990), The Hague 1990, S. 65.
- Abb. 11:** Kiki Smith, A Gathering, 1980-2005 2005 (Kat. Ausst., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2005/06; Walker Art Center, Minneapolis 2006; Contemporary Arts Museum, Houston 2006; Whitney Museum of American Art, New York 2006/2007). Minneapolis 2005, S. 112.
- Abb. 12:** URL:
http://www.learn.columbia.edu/fa/images/medium/kc_femart_smith_k_2.jpg
(17.9.2009).
- Abb. 13:** Kiki Smith, A Gathering, 1980-2005 2005 (Kat. Ausst., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2005/06; Walker Art Center, Minneapolis 2006; Contemporary Arts Museum, Houston 2006; Whitney Museum of American Art, New York 2006/2007), Minneapolis 2005, S. 133.
- Abb. 14:** Helene Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 80.
- Abb. 15:** URL: <http://www.haberarts.com/ksmith.htm> (17.09.2009).
- Abb. 16:** Helene Posner, Kiki Smith, New York 2005, S.144.
- Abb. 17:** Kiki Smith, small sculptures and large drawings, (Kat. Ausst. Ulmer Museum, Ulm 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S. 55.
- Abb. 18:** Helaine Posner/Kiki Smith, Kiki Smith. Telling Tales (Kat. Ausst. International Center of Photography, New York 2001), New York 2001, S. 8.
- Abb. 20:** Kiki Smith, A Gathering. 1980-2005 (Kat. Ausst., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2005/06; Walker Art Center, Minneapolis 2006; Contemporary Arts Museum, Houston 2006; Whitney Museum of American Art, New York 2006/2007), Minneapolis 2005, S. 35.
- Abb. 21:** Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 112.
- Abb. 22:** URL: http://www.uam.ucsb.edu/Pages/kiki_view.html (20.09.2009).
- Abb. 23:** URL: http://www.uam.ucsb.edu/Pages/kiki_train_detail.html (20.09.2009).
- Abb. 24:** Kiki Smith. Sojourn in Santa Barbara (Kat. Ausst. University Art Museum, Santa Barbara, California 1994), Santa Barbara 1995, S. 23.
- Abb. 25:** féminin/masculin. Le sexe de l'art, (Kat. Ausst. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1995/1996), Paris 1995, S. 259.
- Abb. 30, 31:** Cliff Einstein.

Abb. 33: Peter Noever (Hg.), Kiki Smith. Silent Work, (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1992), Vienna 1992, S. 74.

Abb. 34: Kiki Smith, A Gathering. 1980-2005 (Kat. Ausst., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2005/06; Walker Art Center, Minneapolis 2006; Contemporary Arts Museum, Houston 2006; Whitney Museum of American Art, New York 2006/2007), Minneapolis 2005, S. 66.

Abb. 35: URL: <http://hammer.ucla.edu/image/1782/600/450.JPG> (20.09.2009)

Abb. 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41: „Art in the Twenty-First Century“, Production Still, 2003. (20.09.2009),
URL: <http://www.pbs.org/art21/artists/smith/index.html#>.

Abb. 42: Kiki Smith, A Gathering. 1980-2005 (Kat. Ausst., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2005/06; Walker Art Center, Minneapolis 2006; Contemporary Arts Museum, Houston 2006; Whitney Museum of American Art, New York 2006/2007), Minneapolis 2005, S. 6-7.

Abb. 43: Kiki Smith, A Gathering. 1980-2005 (Kat. Ausst., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2005/06; Walker Art Center, Minneapolis 2006; Contemporary Arts Museum, Houston 2006; Whitney Museum of American Art, New York 2006/2007), Minneapolis 2005, S. 8-9.

Abb. 44: URL: http://www.learn.columbia.edu/fa/htm/fa_ck_smith_k_1.htm (20.09.2009).

Abb. 45: Kiki Smith (Kat. Ausst. Institute of Contemporary Art, Amsterdam 1990), The Hague 1990. S. 52.

Abb. 46: Kiki Smith, small sculptures and large drawings, (Kat. Ausst. Ulmer Museum, Ulm 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S.31.

Abb. 47: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 95.

Abb. 48: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 94.

Abb. 58: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 109.

Abb. 59: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 76-77.

Abb. 60: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 105.

Abb. 61: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 105.

Abb. 62: Julius von Schlosser, Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch, Berlin 1993, S. 91.

Abb. 63: Julius von Schlosser, Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch, Berlin 1993, S. 87.

Abb. 64: URL: http://www.meduniwien.ac.at/histmed/medhistmus_wachspraep.htm (11.10.2009)

Abb. 67: Kiki Smith, Prints, Books and Things (Kat. Ausst. Museum of Modern Art, New York 2003/2004), New York 2003, S. 65.

Abb 68: URL: <http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/AphroditeGalerie.html> (27.1.2010).

Abb. 69: URL: <http://www.meisterwerke-online.de/gemaelde/rembrandt/4133/susanna-im-bade.html> (25.1.2010).

Abb. 70: URL: <http://www.lacan.com/frameVIII2.htm> (26.01.2010).

Abb. 71: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 67.

Abb. 72: Kiki Smith (Kat. Ausst. Institute of Contemporary Art, Amsterdam 1990), The Hague 1990, S. 120-121.

Abb. 73: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 68.

Abb. 74: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 72.

Abb. 75: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 74.

Abb. 76: URL: <http://home.sprynet.com/~mindweb/Kiki.htm> (25.01.2010)

Abb. 77: Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005, S. 163.

Abb. 78: Jon Bird (Hg.), Otherworlds. The Art of Nancy Spero and Kiki Smith, London 2003, S. 76.

Abbildungen



Abb. 1: Valie Export, Mann & Frau & Animal, 1970-73, 16mm Film, 12 Min., s/w und Farbe



Abb. 2: Barbara Hammer, Menses, 1974, 16mm Film, 4 Min., Farbe



Abb. 3: Judy Chicago, Red Flag, 1971, Lithographie, 20"x 24"



Abb. 4: Carolee Schneemann, Blood Work Diary (Detail), 1972, Menstruationsblut auf Stoff



Abb. 5: Günter Brus: Aktion Freizeitgestaltung, 1967, Fotografie



Abb. 6: Rineke Dijkstra, Tecla, Amsterdam Holland, May 15, 1994, C-Print, 124,5 x 104 cm



Abb. 7: Kiki Smith, Untitled (Train), 1993, Bienenwachs, Glasperlen, Figur 134,6x139 cm, Perlenspur ca. 426,7 cm



Abb. 8: Kiki Smith, 1983, Siebdruck, Objektträger mit Blut der Künstlerin, 2,5x7,6x0,3 cm



Abb. 9: Kiki Smith Hand in Jar, 1983, Glas, Algen, Latex, Wasser, 30,5x15,3 cm



Abb. 10-11: Kiki Smith, Womb, 1986, Bronze, offen 38,1x55,8x17,7cm



Abb. 12: Kiki Smith, Untitled, 1986, 12 Gläser, jedes 19,5" hoch, 10" Durchmesser



Abb. 13: Kiki Smith, Untitled 1989-90, Schott Crystal and Rubber, 230 Units, 7,6x274,3x274,3 cm



Abb. 14: Kiki Smith, Pee Body, 1990, Papier, Installationsansicht Centra d'Art Conntemporain, Geneva



Abb. 15: Kiki Smith, Untitled, 1990, Bienenwachs, Metallständer, 198,1x 181,6x54 cm



Abb. 16: Kiki Smith, Jersey Crows, 1995, Silicon Bronze; Installationsansicht, New Sculpture, PaceWildenstein, New York, 27 Teile, 6 1/4x17 1/2x11" bis 15x28x20"



Abb. 17: Sirenen, 2001, 6 Bronzeskulpturen, 13,3x14,14,5 cm



Abb. 18: Kiki Smith, Doughter, 1999, Nepal Paper, Bubble, Wrap, Methyl Cellulose, Hair, Fabric, and Glass 48x15x10"



Abb. 19: Kiki Smith, Untitled (Train)



Abb. 20: Kiki Smith, Untitled (Train)



Abb. 21: Kiki Smith, Untitled (Train)



Abb. 22: Kiki Smith, Installationsansicht, 1994, The University Art Museum, University of California, Santa Barbara



Abb. 23: Kiki Smith, Untitled (Train)

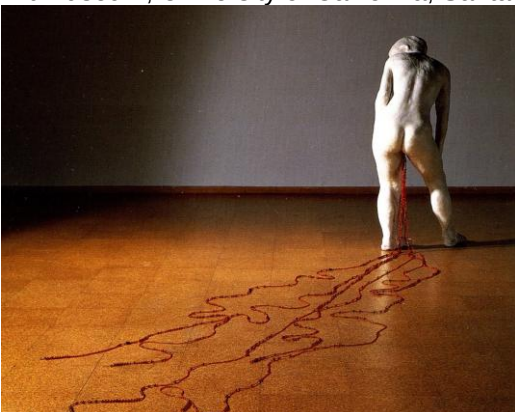


Abb. 24: Kiki Smith, Untitled (Train)



Abb. 25: Kiki Smith, Untitled (Train)



Abb. 26: Kiki Smith, Untitled (Train)



Abb. 27: Kiki Smith, Untitled (Train)



Abb. 28: Kiki Smith, Untitled (Train)

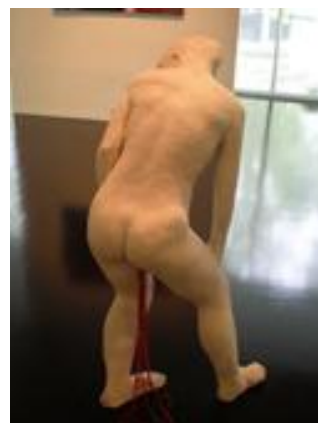


Abb. 29: Kiki Smith, Untitled (Train)



Abb. 30: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 31: Kiki Smith, Untitled (Train)



Abb. 32: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)

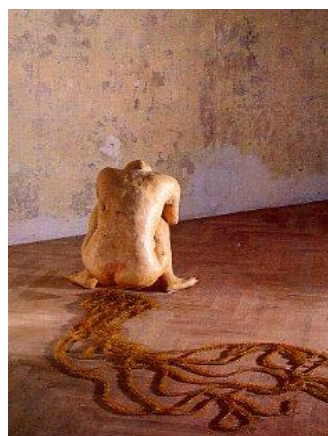


Abb. 33: Kiki Smith, Pee Body, 1992,
Bienenwachs und Glasperlen, 68,6x71,1x71,1 cm



Abb. 34: Kiki Smith an einer Wachsfigur arbeitend, Art Foundry, Santa Fee, 1994, Fotografie



Abb. 35: Kiki Smith Untitled (Self-Portrait) (Detail) 1996, Fotografie



Abb. 36: Kiki Smith, Production Still, 2003



Abb. 37: Kiki Smith, Production Still, 2003



Abb. 38: Kiki Smith, Production Still, 2003



Abb. 39: Kiki Smith, Production Still, 2003



Abb. 40: Kiki Smith, Production Still, 2003



Abb. 41: Kiki Smith, Production Still, 2003



Abb. 42: Kiki Smith's Ludlow Street Loft, New York, ca. 1990



Abb. 43: Tale, 1992, in Progress on the Roof of the Artist's Loft, New York, ca. 1991



Abb. 44: Kiki Smith, Tale, 1992, Wachs, Pigment und Papiermache, 406x58,4x58,4 cm

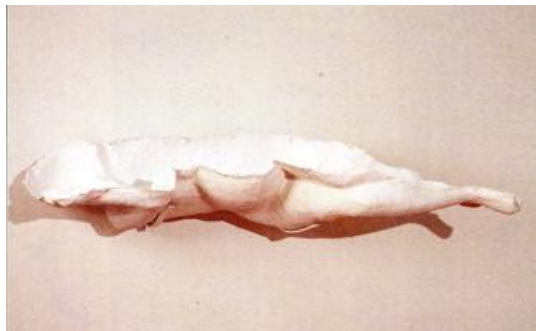


Abb. 45: Kiki Smith, Trough, 1990, Gips und Stahl



Abb 46: Kiki Smith, Basin 1990 Gips, 33x52x106 cm



Abb. 47: Kiki Smith, Untitled, 1992, Latex und Glas Lebensgroß



Abb. 48: Virgin Mary, 1992, Wachs mit Pigment, Gaze, Holz auf Stahlplatte 146x66x36,8 cm



Abb. 49: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 50: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 51: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 52: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 53: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 54: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 55: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 56: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 57: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 58: Kiki Smith, Virgin, 1993, Papiermache, Glas und Plastik, Lebensgroß



Abb. 59: Kiki Smith, Untitled, 1990, Papier, Holz, Fotografie, 6' 2" x 8' 10" x 20"



Abb. 60: Kiki Smith, Silver Vein Arm, 1992, Bronze und Silber, 8,9x40,6x15,2 cm



Abb. 61: Kiki Smith, Jewel Arms, 1994, Silikon Bronze, and Rauchtopaz, 36,2x6,9x7,6 cm und 43,8x7,6x6,9 cm



Abb. 62: Georg Wilhelm von Kirchner (1630-1735) (Breitenfurt bei Wien, Pfarrkirche) Wachsbüste



Abb. 63: Prinz Friedrich Ludwig (+ 1708) (Schloss Monbijou)



Abb. 64: Eine Nachbildung der mediceische Venus; mit herausnehmbaren Eingeweiden, Josephinum, Vitrine 244, 1784-1788



Abb. 65: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 66: Kiki Smith, Untitled (Train) (Detail)



Abb. 67: Kiki Smith, Veins and Arteries, 1993, Multiple aus aufgefädelten Glasperlen, 373,4x1,9cm



Abb. 68: Menophantos, Venus Pudica, 1. Jh. v. Chr., Marmor



Abb. 69: Rembrandt, Susanna, 1636, Öl auf Leinwand, 47,5x39 cm



Abb. 70: Kiki Smith, Untitled, 1993, Wachs, Glas, Gips



Abb. 71: Kiki Smith, Veins and Arteries, 1989, Handdyed Linen, 4x19'



Abb. 72: Kiki Smith, Jars, 1986, Glas, Blut, Silikon



Abb. 73: Kiki Smith, Untitled, 1988, Ink on Gampi Paper and Methyl Cellulose, 121,9x96,5x17,8 cm



Abb. 74: Kiki Smith, Untitled, 1990, Ink on Paper, Installation View, Tyler Gallery, Tyler School of Art, Temple University, Philadelphia, 1990



Abb. 75: Kiki Smith, Blood Noise, 1990, Detail, Cloth, paper, and mirror 13x5x6'



Abb. 76: Kiki Smith, Bloodline, 1994, 100 Teile, geblasenes Glas



Abb. 77: Kiki Smith, Shed, 1996, Glas, 43 Teile, je 6,4x3,2x3,3-26,7x9,5x10,2 cm

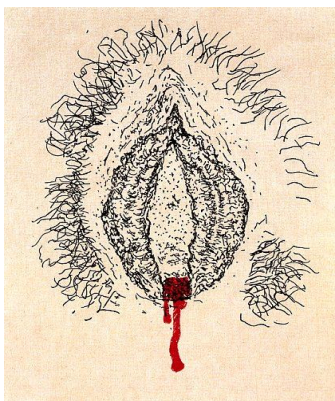


Abb. 78: Kiki Smith, Fountainhead, 1991, Handmade Book with Photo-engravings on Abaca Paper, 20,32x12,7cm

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit befasst sich mit der Plastik „Untitled (Train)“ aus dem Jahr 1993 von Kiki Smith. Es handelt sich dabei um eine ganzfigurige Plastik aus Bienenwachs und sechs Glasperlensträngen. In diesem Werk bricht die Künstlerin mit mehreren Tabus: Mit der klassisch stehenden Figur, die im Falle der Wachsplastik männlichen Protagonisten vorbehalten war, die in diesem Fall nicht aufrecht steht. Im Weiteren mit dem Material der Low Art, wobei das Wachs gegossen ist und das Gießen der High Art zugerechnet werden kann. Außerdem mit einer Plastik, die traditionell unversehrt ist und in diesem Fall leckt, aber doch nicht ausfließt und dadurch, dass es sich bei den Glasperlen um ein festes Material handelt. Darüber hinaus auch aufgrund der Darstellung der Menstruation.

Es wird auf eine Auseinandersetzung von Künstlern, feministischen und postfeministischen Künstlerinnen eingegangen, wobei Kiki Smith zu den letzteren zählt. In der Werkanalyse werden die Arbeiten von Kiki Smith vorgestellt und „Untitled (Train)“ eingeordnet. Weiters wird das Kunstwerk detailliert beschrieben und auf Rezeptionsprobleme eingegangen, da beispielsweise die Plastik in manchen Publikationen verkehrt abgebildet ist. Es wird die Entstehung der Arbeit erläutert und das Material Wachs im historischen Kontext behandelt. Da das Werk das Abjekt (nach der Psychoanalytikerin Julia Kristeva) thematisiert, wird darauf näher eingegangen und gezeigt, dass Smith zwar eine abjekte Thematik präsentiert, aber als Objekt darstellt. In diesem Zusammenhang wird auf eine Figurengruppe, die Anfang der 1990er Jahre entstand, näher eingegangen, da es sich bei dieser ebenfalls um ganzfigurige Plastiken handelt und das Abjekt in Form von Urin, Tränen und Exkremente dargestellt wird. Im Kapitel „Tabu Menstruation“ wird der gesellschaftliche Umgang mit dieser Körperflüssigkeit näher behandelt, um zu zeigen, weshalb Frauen in patriarchalen Gesellschaften aufgrund der Menstruation diskriminiert werden. Im Kontext dessen werden Arbeiten von Kiki Smith vorgestellt, die sich mit Blut und Menstruation auseinander setzen, wobei gezeigt wird, dass dies im Kontext des Auftauchens der Immunschwäche AIDS geschah. Die Flüssigkeit, die aus dem Körper ausdringt ist gesellschaftlich konnotiert (Elizabeth Grosz). Sie überschreitet eine Grenze zwischen Innen und Außen. Es geht dabei um Reinheit und Unreinheit (Mary Douglas), wobei der Körper als ein Symbol für die Gesellschaft gelesen werden kann, die diese Grenzen erst schafft.

Abstract

This diploma describes the sculpture „Untitled (Train)" (1993) from Kiki Smith. It is a lifesize sculpture made of beeswax and six strands of glass beads. In this work the artist breaks several taboos: with the classically standing figure which was left in case of the wax sculpture was reserved for male protagonists – in this case actually the figure does not stand straight –, with the material of the low art, whereas the cast can be attributed to the high art. A sculpture is traditionally unscathed, in this case it leaks, but there is no free flowing liquid, because the glass beads are of a firm material. And last but not least the topic of menstruation. Artworks by male artists, feminist and postfeminist artists, whereas Kiki Smiths counts to the latter, are discussed. In the analysis the works by Kiki Smith are introduced and „Untitled (Train)" is classified. Furthermore the work is described in detail and problems of reception are discussed, because the sculpture is illustrated wrongly in some publications. The development of the work is explained and the material wax is treated in the historical context.

Because the work describes the abject (according to the psychoanalyst Julia Kristeva), it is discussed more closely and it is shown that Smith portrays a theme as an abject, but this is shown as an object. In this context a figure group originating at the beginning of the 1990s, because they are also lifesize sculptures and the abject is shown in the form of urine, tears and excrement.

In the chapter „Taboo of menstruation" the social aspect of body fluid is treated in detail to show, why women are discriminated in patriarchal societies on account of the menstruation. In this context works by Kiki Smith are introduced, which focus on blood and menstruation and it is shown that this emerged in the context of the development of AIDS. The liquid, which comes out of body is socially connoted (Elizabeth Grosz). It crosses a border between inside and outside. Besides, it is about purity and impurity (Mary Douglas) and the body can be read as a symbol for the society which makes these borders.

Curriculum Vitae

Petra Springer

geboren 1969 in Wels

Studium

1989-1990	Publizistik u. Kommunikationswiss./Pädagogik, Wien Englandaufenthalt: Englisch- u. Kunststudium am College of Liberal Arts Internationale Sommerakademie für bildende Kunst/Salzburg
1990-1991	Anglistik und Amerikanistik/Geschichte und Sozialkunde, Wien
1991-1992	Exmatrikuliert
1992-1993	Fotografiestudium an der Künstlerischen Volkshochschule, Wien
1992-1996	Kunstgeschichte, Wien
1996-1997	Publizistik u. Kommunikationswiss./Kunstgeschichte, Wien
1997-2002	Kunstgeschichte, Wien
Seit 2004	Kunstgeschichte, Wien

Berufliche Laufbahn

1990-1991	Kontrapunkt Verlags-, Werbe- und Handelsges.m.b.H, Wien
Seit 1996	Journalistische bzw. wissenschaftspublizistische Tätigkeit: trend, Illustrierte Neue Welt, sic! Forum für feministische GangArten, Lambda Nachrichten, Gigi. Zeitschrift für sexuelle Emanzipation, Rezensionen auch für WeiberDiwan und www.wolfsmutter.com
Seit 1997	Ausstellungen, Lesungen, künstlerische Projekte, literarische Veröffentlichungen
1991-1999	Verein für Seniorenhilfe Junge Panther, Wien
1998	Mitarbeit Sekretariat/Pressebüro Hermann Nitsch, Prinzensdorf
1999-2000	Telekom Austria, Wien
Seit 2000	Mitarbeiterin der Illustrierte Neue Welt, Wien
2002-2004	Zusammen mit Manuela Schreibmaier Leitung der Galerie aRtmosphäre, Wien
2002-2005	Veranstalterin von Ausstellungen, Lesungen, Videoscreenings im Frauencafé Wien
Seit 2003	Wissenschaftliche Vorträge: Symposium: „gaunz grausliche gschichtn“, Wien, Heteronormativität und Homosexualitäten, Uni Linz, Street Harassment, Uni Wien

Wissenschaftliche Publikationen

„Wenn Blicke töten könnten...“. Das Eindringen von Butch und Femme in den öffentlichen Raum, (Zus. mit Gudrun Hauer), in: Feministisches Kollektiv (Hg.), Street Harassment. Machtprozesse und Raumproduktion, Wien 2008, S. 122-154.

Ehekrach für alle! in, [sic!□] Forum für feministische GangArten, Nr. 61, Mai 2007, Wien 2007, S. 14-16

Tabu Menstruation, in: [sic!] Forum für feministische GangArten, Nr. 59-60, Februar 2007, Wien 2007, S. 20-21.

Jenseits der Heteronormativität, in: Gigi. Zeitschrift für sexuelle Emanzipation, Jan./Feb. 2007, No. 47, Berlin 2007, S. 32-35.

Begriffsverwirrung. Zwangsheterosexualität versus Heteronormativität: Annäherungen an eine Begriffsgeschichte und Definitionsversuch, (Zus. mit Gudrun Hauer), in: Gigi. Zeitschrift für sexuelle Emanzipation, Juli/Aug. 2006, No. 44. Berlin 2006, S. 8-13.

Eine Maske ist eine Maske ist eine Maskerade, in: Gigi. Zeitschrift für sexuelle Emanzipation, Nov./Dez. 2006, No. 46. Berlin 2006, S. 26-29.

Weiblichkeit als Maske, in: [sic!] Forum für feministische GangArten, Nr. 53, Juni 2005, Wien 2005, S. 24-26.

Kunstfrauen-Frauenkunst, in: [sic!] Forum für feministische GangArten, Nr. 47, Dezember 2003, Wien 2003, Wien 2003, S. 10-11.