

Karoline Kroiß
Matrikelnummer 0341299
Hauptseminararbeit
WS 2001/ 2002
1100190 HS- Zu ausgewählten Schwerpunkten der Geschichte der
Fotografie

Der Körper in der Fotografie

Am Beispiel Hannah Wilkes

Inhalt:

1.	Einleitung	S. 1
2.	Hannah Wilke –zu den biografischen Daten und zur Person	S. 2
3.	Einordnung ihres Werkes	S. 4
4.	Die Fotografien	S. 6
4.1.1.	S.O.S. Starification Object Series	S. 8
4.1.2.	Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism	S.10
4.2.	Super-T-Art	S.12
4.3.	I Object: Memoirs of a Sugargiver	S.13
4.4.	So help me Hannah Series	S.14
4.4.1.	So help me Hannah Series: Snatch- Shots with Ray Guns	S.14
4.4.2.	So help me Hannah Series: Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter	S.15
4.5.	Intra-Venus Serie	S.17
5.	Schlussfolgerung- Der Stellenwert des eigenen Körpers in der Fotografie Hannah Wilkes	S.20
	Literatur	S.22
	Bilderdaten	S.23
	Abbildungen	S.24

1. Einleitung

Der Körper spielt in den fotografischen Arbeiten bildender Künstler eine nicht unwesentliche Rolle.

Die Möglichkeiten der Aussagen, die mittels des Körpers gemacht werden können, sind vielfältig. So kann die bloße Darstellung der Körperlandschaften ein Anliegen sein. Aber auch für die Vermittlung von Stimmungen oder Gefühlen oder die Kritik an gewissen Umständen kann der Körper eingesetzt werden. Wichtig kann auch die Dokumentation von Lebensstationen oder Veränderungen des Körpers sein.

Der Körper kann Medium der Selbstreflexion sein, er kann tradierte Vorstellungen infrage stellen, kann verdeutlichen, dass in jedem Menschen verschiedene Identitäten stecken können. Er kann Sexualphantasien darstellen oder dem Idealbild eines Menschen einen karrierenden Zerrspiegel entgegenhalten. Und letztlich kann man mittels der äußeren Körperhülle innere Gefühle darstellen.

Die Bandbreite der Themen, die mit dem Körper ausgedrückt werden können ist vielfältig, ebenso wie es eine Vielzahl an Künstlern gibt, die sich des Körpers als Ausdrucksmittel bedienen.

In dieser Arbeit möchte ich auf eine zeitgenössische Künstlerin eingehen, die bis Anfang der 90er Jahre, bis zu ihrem Tod 1993 also, fast ausschließlich ihren eigenen Körper in der Fotografie einsetzte: Hannah Wilke.

Der Fakt, dass sie fast ausschließlich mit ihrem eigenen Körper arbeitete, lässt vermuten, dass es sich um sehr persönliche Arbeiten handelt, die Arbeiten Hannah Wilkes sehr nah an ihrem Leben, an der Person Hannah Wilkes sein könnten.

Geht man von dieser Vermutung aus, ist es zweckreich die Persönlichkeit Hannah Wilkes zu untersuchen. Dies soll im ersten Abschnitt erfolgen. Im zweiten Abschnitt möchte ich versuchen darzustellen, welchen Stellenwert ihre Arbeiten im künstlerischen Umfeld zum Zeitpunkt ihres Schaffens und heute einnehmen und was ihr künstlerisches Spektrum war. Im darauf folgenden Abschnitt möchte ich auf die meiner Meinung nach wichtigsten fotografischen Arbeiten eingehen. Hier soll immer wieder an gegebener Stelle auf den Stellenwert des Körpers eingegangen werden, in einem letzten Abschnitt aber nochmals deutlich hervorgehoben werden.

2. Hannah Wilke –zu den biografischen Daten und zur Person

Hannah Wilke wurde 1940 in Manhattan Lower East- Side/ New York als Arlene Hannah Butter geboren. Von 1956 bis 1961 studierte sie an der Tyler School of Art, Temple University in Philadelphia, hatte also durchaus eine klassische Ausbildung. 1960 heiratete sie den Designer Barry Wilke, dessen Namen sie auch nach der Scheidung von ihm und sogar 1992 bei der Heirat mit Donald Goddard behielt. Von 1969 an war sie einige Jahre lang die Geliebte von Claes Oldenburg, mit dem sie auch zusammen arbeitete. Ab 1965 lehrte sie an High Schools, bzw. von 1972- 1991 an der School of Visual Arts in New York. 1987 diagnostizierte man bei Wilke Krebs, 1993 starb sie zweiundfünfzigjährig an den Folgen von Lymphdrüsenkrebs in New York.¹

Will man sich mit Hannah Wilkes künstlerischen Arbeiten auseinander setzen, so ist es in ihrem Fall sehr wichtig, ihre Biografie nicht nur mit den eben genannten Daten abzutun, sondern ihre Person eingehender zu betrachten.

1978 sagte sie über eine ihrer Arbeiten- „S.O.S.“ von 1974:

„I was part of my art/ my art was part of me, we were inseparable... I didn't separate my art from my body; it was just another part of it.“²

Und diese Äußerung lässt sich auf ihr gesamtes Werk beziehen. Die Kunst Hannah Wilkes lässt sich von der Person und dem Körper Hannah Wilkes nicht trennen.

In großem Maße lassen sich aus den Arbeiten Hannah Wilkes biografische Spuren ablesen.

Umso wichtiger ist es Wilkes Person zu betrachten, wenn man bedenkt, dass Hannah Wilke zu einer der ersten Künstlerinnen gehört, die es sich heraus nahm, sich selbst in der Öffentlichkeit auszuleben; ein Recht, das den männlichen Künstlerkollegen vorbehalten war (und von denen es sogar gefordert wurde), so wie es ihnen auch vorbehalten war, überhaupt Kunst zu

¹ Wilkes biografische Daten sind dem Ausstellungskatalog der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK) (Hrsg.): „Unterbrochene Karrieren- Hannah Wilke 1940-1993“ entnommen. Berlin 2000.

² ebd. S.144

machen, während Frauen ohne Murren eine hübsche Zierde abzugeben hatten.³

Wilke wuchs mit ihren Eltern und einer Schwester auf. Der Vater war patriarchisch und überfürsorglich und wollte bestimmen, wie die beiden Töchter ihr Leben zu gestalten hätten. Der Tod des Vaters 1961, Wilke war also 20 Jahre alt, war ein Befreiungsschlag für die beiden. Dennoch heiratete Wilke noch im selben Jahr, um sich, so ihre Schwester, wieder einen Patriarchen an ihre Seite zu holen. Fünf Jahre später ließ sie sich scheiden und war so auf sich gestellt. Dies war der Punkt, an dem schlagartig erwachsen und selbstständig wurde. Wilke begann von nun an, in der New Yorker Kunst-Szene mitzuwirken.⁴

Ihre Auftritte in der Kunstszene waren auffällig und provokant. So erschien sie auf einer Vernissage mit Motorradhelm, obwohl sie gar nicht mit dem Motorrad fuhr, erschien auf Ausstellungen `oben ohne´, schrie aus der Besuchermenge, die anlässlich eines Auftritts Joseph Beuys´ in New York 1975 versammelt war: „*Hey Joe, und was ist mit meiner Ausstellung?!*“⁵ und äußerte öffentlich ihren Unmut darüber, dass eine Arbeit eines männlichen Kollegen mehr kostet als eine ganze Ausstellung ihrer Arbeiten und dass Kunstsammler sich offensichtlich schwer damit tun, ihre Arbeiten zu kaufen:

*„If I were a male artist, I would probably have a fortune by now, based on my reputation, but, as a woman artist, I´m not making very much money. I think people are afraid to buy me, they´d rather buy me, than buy my art.“*⁶

Wann immer sich die Gelegenheit ergab, konnte sei es nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass ihr ein Anteil an der Autorschaft von Claes Oldenburgs - mit dem sie von 1969 an acht Jahre lang zusammenlebte- *Ray Gun*- Sammlung an Spielzeugpistolen zustünde.⁷

Manche ihrer Arbeiten spielen direkt auf ihr Privatleben an und sind zugleich Tabubrüche. Eine Audio- Version der Arbeit „*Intercourse with...*“ von 1977

³ Laura Cottingham: Nackte Wahrheiten und ihr Vermächtnis für die 90er Jahre. In: „Unterbrochene Karrieren- Hannah Wilke 1940-1993“. S.46

⁴ Die Aussagen über ihren Vater und ihre Heirat stammen von ihrer Schwester Marsie Scharlatt, im Interview mit Ingo Taubhorn und Frank Wagner. In: „Unterbrochene Karrieren- Hannah Wilke 1940-1993“. S.133

⁵ Cottingham, ebd. S.46

⁶ „Unterbrochene Karrieren- Hannah Wilke 1940-1993“, S.148

⁷ Isabelle Graw: Über ästhetische, kontextuelle und konkurrenzielle Bezüge im Werk von Hannah Wilke. In: „Unterbrochene Karrieren- Hannah Wilke 1940-1993“. S.18

beispielsweise enthält verzweifelte Nachrichten einiger bekannter Männer des Kunstbetriebs, die sie auf ihrem Anrufbeantworter hinterlassen hatten.⁸

Isabelle Graw vermutet, dass Wilkes verbale Attacken ihrer Karriere nicht besonders förderlich gewesen sein dürften.⁹

Der aggressiven und fordernden Person Wilkes, die um die Anerkennung ihrer Leistungen und ihrer Arbeiten kämpft, steht aber auch eine andere Seite gegenüber. Sie war stets darum bemüht, sich mit den Betrachtern ihrer Kunst auseinander zu setzen und ihnen verständlich zu machen, worum es ihr geht¹⁰.

Menschen, mit denen sie zusammenarbeitete, bezog sie mit in ihr Leben ein¹¹ und Menschen, mit denen sie lebte, ihre Liebhaber und ihre Mutter, bezog sie mit in ihre Arbeit ein. Ihre Lebensgefährten fotografierten sie und sie fotografierte ihre Mutter als diese schwer krank war. Es war ihre Methode ihre Mutter am Leben zu halten, denn vor der Kamera lächelte sie trotz starker Schmerzen, wurde somit lebendig.¹²

Diese Methode des „Am-Leben-Halten-durch-Fotografie“ sollte in ihrer letzten Foto- Serie wieder Anwendung finden, als sie selber schwer krank war und ihren von der Krankheit gezeichneten Körper fotografierte. Sie erlebt ihre Krankheit durch ihre Kunst sehr intensiv und versuchte so, sich ihr entgegen zu setzen. Zwei Jahre vor ihrem Tod stellte sie klar, „*dass Kunst keine Ware, sondern die Herstellung des Selbst ist.*“¹³ Hannah Wilke lebte für die Kunst und durch die Kunst.

3. Einordnung ihres Werkes

Hannah Wilke wird als eine der couragiertesten, produktivsten und formal vielseitigsten Künstlerinnen, die die New Yorker Kunstszene in den 60er Jahren hervorbrachte, bezeichnet.¹⁴

⁸ Cottingham, S.46

⁹ Graw, S.23

¹⁰ Marc Nocella, Hannah Wilke Spezialist der Galerie Ronald Feldman Fine Arts, im Interview mit Ingo Taubhorn und Frank Wagner. In: „Unterbrochene Karrieren- Hannah Wilke 1940-1993“. S.137

¹¹ Marc Nocella, S.137

¹² Marsie Scharlatt, Hannah Wilkes Schwester, im Interview mit Ingo Taubhorn und Frank Wagner. In: „Unterbrochene Karrieren- Hannah Wilke 1940-1993“. S.133

¹³ Nicola Kuhn: Der letzte Striptease.Tagesspiegel, 14.September 2000

¹⁴ Cottingham, S.43.

Sie wurde zur Vorläuferin für viele nachfolgende Künstler, da sie eine der ersten Künstlerinnen war, die selbstbewusst alle Medien benutzte und alles, vom Alltäglichen zum Kulturellen ihrem künstlerischen Repertoire einverleibte. Und wie gesagt war sie eine der ersten weiblichen Künstlerinnen, die sich nicht zurück nahm, sondern ebenso viel Anerkennung einforderte, wie sie ihren männlichen Kollegen zuteil wurde. Thematisch setzte sie sich mit Wortspielen, Philosophie, Politik, Literatur, Kunstgeschichte und ihrer eigenen Biografie auseinander und setzte diese in Malerei/ Zeichnung, Skulptur, Performance und Fotografie um.¹⁵ Sie arbeitete mit Latex, Schokolade und Haaren und anderen zu dem Zeitpunkt noch eher ungewöhnlichen Materialien und erfand witzige und geistreiche Titel für ihre Arbeiten.

Wilke selbst konstatierte, dass ihr eigener Körper das grundlegende Material und somit das wichtigste künstlerische `Subjekt/ Objekt`¹⁶ ihrer Arbeit sei.

Dies ist besonders auch an ihren fotografischen Arbeiten, um die es hier gehen soll und die wohl auch zum wichtigsten Bereich ihres Schaffens gehört, zu erkennen.

Ihren eigenen nackten Körper setzt sie hauptsächlich in ihren Fotografien ein, selten nur tauchen andere Menschen in ihren Fotografien auf.

Man kann sich nun fragen, warum sie, wenn sie doch, wie gerade noch behauptet zu einer der wichtigsten Künstlerinnen der New Yorker Kunstszene der 60er Jahre gehört, in Europa kaum bekannt ist. Obgleich sie in den USA zu den bekanntesten feministischen Künstlerinnen zählte, wurde ihr Werk in Europa kaum zur Kenntnis genommen.¹⁷ In Übersichtsausstellungen zu feministischer Kunst wurde sie nicht gezeigt, in Katalogen nicht erwähnt. Dies hängt laut Ingrid Wagner- Kantuser damit zusammen, dass die wenigen Übersichtsausstellungen feministischer Kunst im deutschsprachigen Raum von autonomen Frauengruppen organisiert wurden und diese Kreise besonders streng mit Frauenkunst umgingen¹⁸. Künstlerinnen in den 70er Jahren hatten unter der Doppelbelastung zu

¹⁵ Cottingham, S.43

¹⁶ Cottingham, S.43

¹⁷ Ingrid Wagner- Kantuser: Körper-Kunst in feministischen Kontexten. In: „Unterbrochene Karrieren- Hannah Wilke 1940-1993“. S.36f

¹⁸ Wagner- Kantuser, S.36

leiden, nicht nur in Konkurrenz mit ihren männlichen Kollegen Kreativität und Professionalität beweisen zu müssen, sondern auch noch der Kritik der Frauenbewegung standhalten zu müssen.¹⁹ Der nackte Körper wurde generell misstrauisch beäugt, besonders dann, wenn es sich wie im Falle Wilkes um einen schönen Körper handelt. Die Gefahr, der weibliche Körper und weibliche Attribute könnten sich für den männlichen Blick eignen, entzündete unter anderem bei der Kunst Wilkes Diskussionen über die politische Korrektheit. Ihr schöner Körper verunsicherte die feministische Rezeption. Lucy Lippard bezeichnete Wilke missbilligend als „*a feminist and a flirt*“²⁰. Um einer Diskussion aus dem Wege zu gehen, vermied man es wohl, Wilke in Übersichtsausstellungen mit einzubeziehen.

Erst nach ihrem Tod wurde sie Ende der 90er Jahre in großen Ausstellungen mit einbezogen²¹ und wurde 2000 das erste mal in einer Retrospektive in Berlin gewürdigt.²²

4. Die Fotografien

Die meisten fotografischen Arbeiten Hannah Wilkes sind als Serien konzipiert, jedoch können die einzelnen Fotos der meisten Serien auch als eigenständige Arbeiten angesehen werden, zumal frühe Serien in unterschiedlichen Zusammenstellungen gezeigt werden. Dieser Umgang mit den Arbeiten kann auch als „Prinzip der Vereinzelung in der Serie“ bezeichnet werden.

Ab 1974 taucht in den Titeln ihrer Arbeiten oftmals der Begriff „*Performatives Selbstportrait mit...*“ („*performative self-portrait with...*“) auf, ein Begriff, den sie speziell für ihre Arbeiten erfunden und verwendet hat und der die Kooperation mit den jeweiligen Fotografen, die die Portraits aufnahmen, bezeichnet.²³ Bei den genannten Fotografen handelt es sich meist um Geliebte oder Partner Hannah Wilkes, etwa Richard Hamilton und

¹⁹ Wagner- Kantuser, S.36

²⁰ Wagner- Kantuser, S.37

²¹ „Ich ist etwas anderes“ in Düsseldorf und „Die verletzte Diva“ in München (laut Tagesspiegel vom 14.9.2000)

²² In der Ausstellung „Unterbrochene Karrieren Hannah Wilke 1940-1993“, die vom 2.9.-8.10.2000 in der NGBK und im Haus am Kleistpark zu sehen war und zu der der Katalog erschien, mit dem hier gearbeitet wurde.

²³ ebd. S.157

Donald Goddard, den Wilke 1975 kennenlernte, der ihr langjähriger Partner war und den sie kurz vor ihrem Tod heiratete.

Andere Arbeiten, etwa die aus den frühen 70er Jahren, entstanden in Zusammenarbeit mit professionellen Modelfotografen.

Der Begriff „*performalistisches Selbstportrait*“ rührt auch daher, dass diese Fotografien während Performances entstanden. Ein langjähriger Mitarbeiter und Hannah Wilke-Spezialist der Galerie, die sie vertrat, die Galerie Ronald Feldman Fine Arts in New York, beschrieb ihre Arbeitsweise so:

„Sie setzte z.B. die Fotografie als eigenständige Kunstform ein, wenn sie eine Performance plante und ausführte. Der ganze Prozess der Performance wurde in Fotos festgehalten und Hannah hatte keinerlei Probleme damit, die fotografische Dokumentation der Performance gleichberechtigt neben der eigentlichen Performance stehen zu lassen und später in Ausstellungen als Kunst zu präsentieren.“²⁴

Jedoch darf man diese Aussage nicht derart missverstehen, dass die bei den Performances entstandenen Fotografien lediglich ein Nebenprodukt der eigentlichen Performance waren. Die Fotos haben keinen Schnappschusscharakter, wie man es laut dieser Aussage vermuten könnte. Sie wirken sehr durchdacht. Und im Gegenteil würde ich, wenn ich die Fotos sehe, sogar denken, dass die Performance eher ein Nebenprodukt der Fotosession gewesen sein könnte. Zumindest heute scheint es so, dass die Fotografien einen höheren Stellenwert als die Performances haben, zumal in der Ausstellung, die ich von ihr gesehen habe („Unterbrochene Karrieren“ in der NGBK und im Haus am Kleistpark) wesentlich weniger Performances als Fotografien gezeigt wurden und im Katalog zu dieser Ausstellung fast ausschließlich auf die Fotografien eingegangen wird.

Jede dieser Serien muss einzeln auf die Intention hin untersucht werden, denn auch wenn sie sich formal auf den Begriff des weiblichen Aktes reduzieren ließen, so haben sie inhaltlich immer eine andere Bedeutung. Den frühen Arbeiten wurde von Feministinnen vorgeworfen, dass sie Narzissmus und Exhibitionismus thematisieren und dass sie, wie erwähnt, den männlichen Blick befriedigen.

²⁴ Nocella, S.137

Diesem Vorwurf gilt es in den einzelnen Serien nachzuspüren und gegebenenfalls zu korrigieren.

4.1.1. S.O.S. *Starification Object Series*

1974 entsteht zum ersten mal *S.O.S. Starification Object Series*, eine Fotoserie, die aus zehn Silbergelatineprints besteht. Da als Jahreszahl 1974-1982 angegeben wird und es noch mehr als diese zehn Fotografien gibt, nehme ich an, dass sie mehrmals unter diesem Thema arbeitete.

Auf jedem einzelnen Bild ist Hannah Wilke von der Hüfte aufwärts zu sehen, mit eigentlich nacktem Oberkörper, manchmal aber bekleidet mit einer Krawatte, einem Hut oder einer Schürze.

Auf den ersten Blick könnte man meinen, sie stellt hier lediglich gekonnt typische Posen von Glamourgirls in den Printmedien nach, Posen, die besonders einem männlichen Betrachter gefallen sollen. Die Bilder sind sexy und man hat das Gefühl, dass Hannah Wilke sich dessen bewusst ist, dass ihr makelloser Körper schön anzusehen ist. Und hier muss auch gesagt werden, dass dies nicht nur für den männlichen Betrachter gilt, sondern ebenso für Frauen. Hannah Wilkes Körper zu betrachten ist ein ästhetischer Genuss.

Diese Posen sind mit einem gewissen Witz und kokettierend nachgestellt- auf einem Bild umarmt sie Mickey Mouse, auf einem anderen steigt sie in eine ausgefranste Schürze und spielt auf wieder anderen mit männlichen „Requisiten“: einer Krawatte, einem Cowboyhut. Und auch der Fakt, dass ihre Achselbehaarung ganz offensichtlich stehen gelassen wurde, passt so gar nicht in das Bild eines ernst gemeinten Pin-ups. Sie bleibt, diese Posen nachstellend, immer noch sehr natürlich und vor allem sie selbst, weder geschminkt, noch versuchend eventuelle Makel (zu kleiner Busen, aus Pin-up- Sicht) zu kaschieren. Man könnte also vermuten, dass Wilke diese Pin-up Posen, auf durchaus witzige Weise „durch die Suppe zieht“. Und dennoch evozierte diese Serie harsche Kritik seitens einiger Feministinnen. Sie warfen

ihr vor, dass sie „auf den Zug entblößter Pin-up Künstlerinnen aufgesprungen sei“²⁵ und die Arbeit S.O.S. ein „peep-show hoopla“ sei²⁶.

Diese Kritik kann man nicht so hinnehmen. Abgesehen von den eben schon genannten Details, die die Fotos nicht zu Pin-ups werden lassen können, gibt es noch mehr.

Denn auf den zweiten Blick fällt einem auf, dass Mann und Frau diesen schönen Körper nicht ungestört genießen kann: auf Wilkes Körper sind eigenartige Kaugummiplastiken verteilt, an denen der Blick hängen bleibt. Und es sind nicht nur einfach Kaugummiplastiken, sondern Kaugummis, die Vaginaformen haben und wie kleine Narben und Wunden ihren Körper entstellen. Diese Wunden und Narben sollen auf das Leid von schönen Frauen hinweisen. Dass diese Narben ausgerechnet aus Kaugummi geformt sind, hatte laut Wilke folgenden Grund:

„Ich habe Kaugummi gewählt, weil es die perfekte Metapher für die amerikanische Frau ist- kau sie durch, hol dir von ihr, was du brauchst, schmeiß sie raus und schieb ein neues Stück rein.“²⁷

Es geht also nicht nur um den Vorwurf des „Schön-sein-Müssens“, der für alle Frauen gilt, sondern ebenso um die Forderung, als schöne Frau ernst genommen zu werden.

Die Fotografien sind bei der Präsentation mit den originalen Kaugummiplastiken kombiniert. Die Plastiken sind einzeln auf einer durchsichtigen Trägerfläche angebracht und sind in einer Reihe unter den Fotografien platziert.

Die vagina-ähnliche Wunde verweist auf typisch weibliche Leiden²⁸, sie deutet auf das „Andere“ in einer männerorientierten Gesellschaft hin.²⁹ So unterziehen sich Frauen in der westlichen Welt Schönheitsprozeduren und Schlankheitskuren, um den von der Gesellschaft geforderten Schönheitsstandards zu entsprechen.

Und auch der Titel der Arbeit, *S.O.S. Starification Object Series*, verweist auf dieses Problem. So bedeutet „Starification Object“ „Star-ähnliche

²⁵ Anette Kubitz: Die Tyrannei der Venus, Hannah Wilkes Bilder vollständiger und unvollständiger Schönheit. In: „Unterbrochene Karrieren Hannah Wilke 1940-1993“, S.105

²⁶ Kubitz, S.105

²⁷ Kubitz, S.104

²⁸ Stefanie Kreuzer: Hannah Wilke, Das Selbst und der Körper im Schmers. In: „Unterbrochene Karrieren Hannah Wilke 1940-1993“, S.80

Objektivierung“ und meint somit, dass schöne Frauen zu Objekten gemacht werden. Gleichzeitig enthält es ein Wortspiel, nämlich „Starification-Scarification“, wobei Scarification die von außen oder etwas Anderem zugefügte Markierung des Körpers meint.³⁰ Die Frau in der westlichen Welt steht unter dem von außen ausgeübten Druck, in die Rolle des Objekts zu schlüpfen zu müssen. „S.O.S.“ ist gleichzeitig der internationale Morse-Hilferuf.

Wilke kommentierte ihre Arbeit S.O.S.:

„Die Posen in S.O.S. waren psychologische Posen, die mit mir als emotionale Wunden verbunden sind (...) jene inneren Wunden, die wir in uns tragen, die uns wirklich schmerzen. `Schön sein` zu müssen oder schön zu sein und als dumm zu gelten, ist für mich ein sehr interessantes Problem in dieser Gesellschaft.“³¹

So haben die Vaginalplastiken und der Titel der Arbeit komplexe Bedeutungen, die die Vorwürfe der Feministinnen relativieren, wenn nicht gar zunichte machen.

Auf jeden Fall scheint die Arbeit „S.O.S. Starification Object Series“ Wilkes Art zu sein, sich mit dem Thema Schönheit und der eigenen Schönheit auseinander zusetzen. Mit Ironie erhebt sie Anspruch darauf, ihre eigene Schönheit genießen zu dürfen, auch wenn dabei die „Gefahr“ besteht, dass der eine oder andere Mann dies ebenfalls tut und als schöne Frau ernst genommen zu werden.

4.1.2. Marxism And Art: Beware of Fascist Feminism

Bei dieser Arbeit von 1977 handelt es sich um ein Schwarzweißplakat. Ein Foto aus der S.O.S.-Serie, das Wilke in Kokettierpose mit offenem Hemd, Krawatte und Kaugummi-Vaginas zeigt, trägt die Aufschrift: *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism*. Dieses Plakat klebte sie an vielen Orten im New Yorker Künstler- und Galerienviertel SoHo.³²

Dass dieses Plakat einen politischen Standpunkt Wilkes, nämlich die Kritik an der schönheitsfeindlichen Doktrin der Feministinnen, widerspiegeln

²⁹ Kubitza, S.105

³⁰ Kreuzer, S.81

³¹ Kubitza, S.105

sollte, wird auch besonders daran deutlich, dass sie das prototypische Layout politischer Bücher übernahm.

In einer Äußerung zu diesem Plakat macht sie deutlich, dass die Gefahr groß ist, dass Feminismus verordnend, einengend und anti-sexuell werden kann, wenn es nicht jedem selbst überlassen bleibt, was er oder sie als feministisch erachtet und dass „wahrer Feminismus“ zumindest eins nicht tut: andere Arten von Feminismus verurteilen.

„So, I made „Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism“, because I felt feminism could easily become fascist if people believe that feminism is only their kind of feminism, and, not my kind of feminism, or her kind of feminism, or his kind of feminism... and real feminism does not judge- 'least ye be judged...' and so I made this a warning not to do to the men as the men had done to us, or, whatever... [...] the „Fascist Feminism“ piece is really important because I think there are too many groups that really don't tolerate other groups...“³³

Inhaltlich spiegelt das Foto auf dem Plakat die in Worten ausgedrückte Aufforderung wieder. Die Tatsache, dass Wilke auf dem Foto auf ihrem nackten Körper eine Krawatte trägt, scheint zwei Forderungen zusammenbringen zu wollen: Die Krawatte erhebt Anspruch auf Gleichheit (ihren männlichen Kollegen gegenüber) und der nackte Körper erhebt Anspruch auf Andersartigkeit (in ihren Ansichten darüber, was „ihr Feminismus“ ist).

4.2. Super-T-Art

In der zwanzigteiligen schwarzweißen Fotoserie Super-T-Art (performatist selfportrait with Christopher Giercke), die ebenfalls 1974 entstanden ist, scheint Wilke einen verführerischen Striptease durchzuspielen. In hochhackigen Sandalen steht sie auf einem Podest und arbeitet nur mit einem Tuch, das zunächst noch den ganzen Körper, später nur noch ihre Scham bedeckt.

Jedoch würde auch hier wieder nur der flüchtige Blick der Arbeit nicht gerecht werden. Es lohnt sich wieder genauer hinzuschauen.

³² S.67

³³ S.146

Denn in der formalen Entkleidung Wilkes lässt sich auch eine inhaltliche Verwandlung ablesen: Wilke verwandelt sich hier von einer antiken Göttin (im ersten Bild) zum gekreuzigten Christus (im letzten Bild).

Mit fast gleichbleibendem Gesichtsausdruck schafft sie es in den Zwischenschritten durch Verändern der Gesten und Neuarrangement des Tuchs weitere Figuren zu durchlaufen. So sieht Judith Barry noch die Jungfrau Maria, Maria Magdalena und die Hysterikerin.³⁴ Die Jungfrau Maria scheint in der Figur verkörpert zu sein, die die Arme vor ihrer Brust verschränkt und den Blick niederschlägt, Maria Magdalena in der Figur, die ihre Brustwarze berührt und die Hysterikerin in der Figur, die wild mit den Armen gestikuliert. Diese Darstellung so unterschiedlicher Figuren erreicht sie durch nur minimale gestische und mimische Veränderungen: In den niedergeschlagenen Augen lässt sich hierbei Kontemplation ablesen (Jungfrau Maria) und in dem leicht nach oben geneigten Gesicht mit geschlossenen Augen und geöffnetem Mund meint man masturbatorische Lust zu erkennen (Maria Magdalena).

Wilke untersucht in dieser Arbeit einerseits das Rollenspiel weiblicher Verführung, indem sie die Bilderabfolge wie einen gewöhnlichen Striptease aufbaut, verstört dann aber in den letzten drei Bildern den Betrachter, da man in der Haltung den gekreuzigten Christus erkennt, dieser aber hier von einer weiblichen Figur dargestellt wird.

Was bedeutet es also, dass Wilke sich in der Figur des gekreuzigten Christus darstellt? Beim Anblick des gekreuzigten Christus assoziiert der Betrachter zunächst „Schmerz und Leid“. Thematisiert Wilke hier also wieder den Schmerz, den sie als schöne Frau in dieser Gesellschaft empfindet? In der Tat äußerte sie sich zu der Christusfigur, die sie in der Arbeit verkörperte, wie folgt:

„... Hannah Wilke Super-T-Art, which was a female crucifixion. 'Cause I was being, I probably didn't realize it, being crucified for my looks.“³⁵

Zu den Klischees einer Frau, was sie alles darstellen kann- Göttin, Jungfrau Maria (Mutter), Maria Magdalena (Geliebte) und eben das negative Bild der

³⁴ Judith Barry: Ein Leben mit Widersprüchen- Hannah Wilke. In: „Unterbrochene Karrieren Hannah Wilke 1940-1993“, S.92

³⁵ S.143

Hysterikerin- kommt die Figur des gekreuzigten Jesus als Gegenbild. Vielleicht wird hier, neben dem Aspekt des Leidens, in der Figur des Jesus zum Ausdruck gebracht, dass Frauen zu der Zeit als die Arbeit entstand durchaus auch noch andere Wege für sich sahen.

4.3. *I Object: Memoirs of a Sugargiver*

Das farbige Diptychon *I Object: Memoirs of a Sugargiver* entstand 1977-1978.

Einerseits gibt sie hier dem männlichen Betrachter, was er sehen will, ihren diesmal ganz entblößten Körper aus zwei Perspektiven, macht sich so also zum Objekt.

Wie bei einem softpornografischem Klischee, zeigt sie sich hier als passive Frau.

Andererseits relativiert sie die Passivität, indem sie ihren nackten Körper durch Gegenstände einer modernen Frau ergänzt: Jeans, Bastschuhe.

Diese Ambivalenz wird noch durch den Titel der Arbeit hervorgehoben, der auf dem linken der beiden Bilder wie auf einer Werbetafel angebracht ist. „*I Object*“ kann man hier mit „Ich- Objekt“ und „Ich erhebe Einspruch“ übersetzen. Sie fordert somit ein, dass sie als vom Mann begehrt Objekt auch als Subjekt wahrgenommen werden will. Und dies scheint sie dadurch zu erreichen, dass sie als Persönlichkeit sehr präsent ist: Man sieht ihr Gesicht und auch die Abdrücke der Unterwäsche.

„Ich erhebe Einspruch“ ist hier wohl nicht nur darauf zu beziehen, dass sie von denen, die sie als Objekt der Begierde wahrnehmen auch als Person wahrgenommen werden will. Gleichzeitig spielt sie damit auf die feministische Kritik an, die ihren Arbeiten bis dahin zuteil wurden. Denn *I Object: Memoirs of a Sugargiver* konzipierte sie auf dem Höhepunkt der feministischen Kritik, die ihr vorwarf, dass ihr Werk purer Narzissmus sei und Wilke lediglich in ihren schönen Körper verliebt sei.³⁶ Somit übt diese Arbeit Kritik an der Kritik der Feministinnen.

4.4. So Help Me Hannah Series

Unter dem Titel *So Help Me Hannah* entstanden mehrere Arbeiten / Serien, die auch unabhängig voneinander stehen können.

Ich möchte hier auf zwei Arbeiten eingehen:

1. *So Help Me Hannah Series: Snatch-Shots with Ray Guns*
2. *So Help Me Hannah Series: Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter.*

4.4.1.

Bei der Arbeit *So Help Me Hannah Series: Snatch-Shots with Ray Guns* sind Schwarzweißfotos mit Karteikarten, auf denen Texte stehen, kombiniert.

Jede Fotografie ist hier einzeln in einem schwarzen Rahmen mit weißem Passepartout gerahmt. Alle Fotografien zusammen sind in einem Block angeordnet. Der Schwarzweißkontrast ist hier sehr auffällig und wesentlich stärker als bei den zuvor beschriebenen Arbeiten, die sogar eher eine sehr weiche Zeichnung haben. Die Karteikarten sind parallel dazu ebenfalls im Block angeordnet. Auf diesen Karteikarten sind Zitate von 'großen Denkern' und Kunsttheoretikern angebracht.³⁷ Wilke skizziert somit ihr intellektuelles Milieu.

Auf den Fotografien spielt hier im Gegensatz zu den oben besprochenen Arbeiten auch die Umgebung eine Rolle. Völlig entkleidet, lediglich in hochhackigen Sandalen, erkundet sie ein verlassenes Gelände. Manchmal kauert sie, lugt über eine Mauer, rekelte sich auf einer Treppe oder hockt in einer Ecke. Immer jedoch, und das sieht man nicht auf den ersten Blick, mit einer Waffe in der Hand.

Sie setzt sich als Verfolgte in Szene.

Auf eine gewisse Weise werden hier wieder softpornografische Klischees aufgegriffen. Und diesmal, so scheint es, lässt sich dem keine Relativierung entgegensetzen: Sie präsentiert sich äußerst darbietend, ja sogar auffordernd, sie als Objekt der Begierde anzusehen. Ihre Nacktheit ist keine natürliche Nacktheit, wie noch in *S.O.S.* und *Super-T-Art*, sondern eine auf

³⁶ Frank Wagner: Intra-Venus- die Macht der letzten Bilder. In: „Unterbrochene Karrieren Hannah Wilke 1940-1993“, S.71

³⁷ Graw, S.19

Erotik und sexuelle Triebabfuhr angelegte. Sie trägt hochhackige Pumps, die zudem als Fetisch herhalten können.

Meiner Meinung nach lassen sich bei dieser Arbeit die Einwände ihrer Kritiker am eindeutigsten anbringen, jedoch gibt es auch hier wieder ein Argument, das die Verfechter ihrer Arbeiten anführen: Die Performance, aus der die Fotos der Serie entnommen sind, hatten aber mehr noch als frühere Arbeiten, Selbstspiegelungscharakter. 1979 führte sie diese Performance das erste mal auf. Es folgten weitere drei Aufführungen und es sollten bis 1990 weitere folgen. Sie war bereits 39 Jahre alt, entsprach also auch nicht mehr dem Idealbild der jungen Frau und sah sich dem alternden, kranken Körper ihrer Mutter gegenüber, um die sie sich intensiv kümmerte, als sie das erste mal diese Performance aufführte. Wilke plante, alle aus diesen Performances resultierenden Videos nebeneinander zu zeigen, um die Veränderungen ihres Körpers zu dokumentieren.³⁸ Jedoch stellt sich mir die Frage, ob es nicht auch andere Wege gegeben hätte, ihren sich verändernden Körper darzustellen.

4.4.2.

Dass es Wilke um das Aufzeigen der vergänglichen Schönheit geht, zeigt in jedem Fall eine weitere Arbeit aus der *So Help Me Hannah* Serie: Das Selbstportrait mit ihrer Mutter.

Das Diptychon *So Help Me Hannah Series: Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter* ist wieder, wie ihr vorher entstandenes und eben besprochenes Diptychon, *I Object: Memoirs of a Sugar giver*, eine farbige Arbeit.

Das Diptychon zeigt auf der einen Seite Hannah Wilke selbst, auf der anderen ihre Mutter. Wilke stellt hier ihren schönen, unversehrten, jungen Körper neben den ihrer Mutter, der von Krankheit gezeichnet ist. Von beiden Frauen sind die Köpfe und entblößten Oberkörper zu sehen. Wilkes ebenmäßige Gesichtszüge werden durch ein Make-up betont. Sie blickt den Betrachter an, schaut einen fast auffordernd von oben an. Der Blick der Mutter ist leicht zur Seite und nach unten geneigt.

³⁸ Kubitza, S.109

Während der Körper der Mutter ausgemergelt ist und von einer echten Narbe einer Brustamputation gekennzeichnet ist, ist der Körper Hannah Wilkes unversehrt, aber mit symbolischen Narben bedeckt: waffenähnliche Gegenstände bilden ein Muster auf ihrem Oberkörper.

Diese Waffen stammen aus einer Sammlung waffenähnlicher Gegenstände, die Wilke ursprünglich für ihren Liebhaber, Claes Oldenburg, gesammelt hatte. In der biografisch orientierten Rezension des Werkes Hannah Wilkes geht man davon aus, dass die Waffen emotionale Wunden darstellen, emotionale Wunden, die sie durch die Trennung von Oldenburg erlitten hatte.³⁹

Während der voyeuristische Blick des Betrachters auf Wilkes Körper bei der Arbeit *S.O.S.* durch die Vaginalskulpturen auch schon gestört wird, wird er dies bei *So Help Me Hannah Series: Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter* auch, wenn man nur das Portrait Wilkes betrachten würde. Die Gegenüberstellung des Portraits der Mutter bewirkt allerdings, dass Wilkes Schönheit hier noch weniger konsumiert werden kann als bei *S.O.S.* . Das Portrait der Mutter gewinnt ein Übergewicht aufgrund seiner schockierenden Wirkung. Das Doppelportrait wird somit zur Mahnung, dass Schönheit und der menschliche Körper vergänglich sind.

Mit der Arbeit *So Help Me Hannah Series: Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter* durchbricht Wilke das an die Unversehrtheit des Körpers gebundene Frauenbild, denn alternde und kranke Frauen wurden im Zeitalter der Schönheitsoperationen zugunsten der jungen Frau von der Bildfläche verbannt.

Mit diesem Doppelportrait war Wilke eine der ersten Frauen, die die Krankheit Brustkrebs thematisierte⁴⁰. Brustkrebs gilt als Haupttodesursache von Frauen zwischen 35 und 52 Jahren. Da die Brust als äußerlich sichtbares weibliches Geschlechtsmerkmal in unserer Gesellschaft extrem ideologiebeladen ist, sie symbolisiert Weiblichkeit, Erotik und Mütterlichkeit, werden die Folgen einer Brustamputation von den betroffenen Frauen meist verheimlicht. Brustamputierte Frauen leiden nicht nur an den körperlichen Folgen des Eingriffs sondern mindestens ebenso sehr an dem Verlust ihrer gesellschaftlich aberkannten Weiblichkeit. Wilkes Arbeit kann somit als

³⁹ Graw, S.18

offensiver Angriff auf eine Gesellschaft gesehen werden, die versehrte, nicht mehr jugendliche oder nicht dem Schönheitsideal entsprechende Frauen ausschließt. Gleichzeitig, indem sie sich als verwundete Schöne darstellt, verweist sie aber wieder, wie in *S.O.S.*, auf das Leid schöner Frauen.

Auf sehr unterschwellige Weise wird aber ebenso der versehrte Körper ihrer Mutter, indem sie ihn neben ihrem jungen intakten Körper zeigt, in einen erotischen Kontext gehoben. Sie spricht ihrer versehrten Mutter ebenso eine Sexualität zu wie den schönen Frauen.

4.5. *Intra-Venus Serie*

Noch einen Schritt weiter in der Hinsicht, den alternden, kranken Frauenkörper darzustellen, geht Wilke in ihren letzten Arbeiten, der *Intra-Venus-Serie*.

In den letzten Jahren vor ihrem Tod, von 1991 bis 1993, dokumentierte sie die Veränderungen ihres vom Krebs befallenen Körpers. 1987 diagnostizierte man bei Wilke Krebs, der zunächst Schultern, Hals und Unterleib befallen hatte.⁴¹

In der *Intra-Venus Serie* machte Wilke ihren Körper ein letztes mal zum Fokus ihrer Arbeit. Dass es in dieser Serie, mehr noch als es bei der *So Help Me Hannah* Serie beispielsweise der Fall sein sollte, um sie selbst geht, ihren Körper, der im Begriff ist, zu zerfallen, zeigt meiner Meinung nach die Tatsache, dass jedes einzelne Foto datiert ist. Anhand jedes Fotos lässt sich nachvollziehen, in welchem Stadium der Krankheit sie sich gerade befand. Die Datierung jedes einzelnen Fotos macht die Serie zu einem Tagebuch und somit zu einem Stück Biografie.

Die *Intra-Venus Serie* entstand in den letzten zwei Jahren vor ihrem Tod. Donald Goddard, ihr Lebenspartner nahm Tausende von Kleinbildfotos auf und drehte mehr als 30 Stunden Videomaterial⁴². Aus diesem Material wählt Wilke gemeinsam mit ihrem Partner Goddard und ihrem Galeristen Feldman etwa 35 bis 40 Arbeiten aus, die sie vergrößern lassen wollte. Das Format von 180 x 132 cm legte sie mittels eines Diaprojektors fest. Auf

⁴⁰ Kubitza, S.108

⁴¹ Kubitza, S.109

⁴² Frank Wagner, S.72

diesem Format ist Wilke überlebensgroß und in monumentaler Qualität abgebildet. Diese Tatsache und dass die Arbeiten farbig gehalten sind unterscheidet die Serie von den älteren Serien.

Die meisten Arbeiten sind in Zweier- und Dreiergruppen angeordnet. In dieser Serie findet also nochmals eine Gruppierung in kleineren Serien statt. Es ist nicht mehr so, dass alle Bilder der Serie zusammenhängend auf einem Passepartout präsentiert werden, wie es beispielsweise bei *S.O.S.* oder *Super-T-Art* der Fall war.

Der Titel der Arbeit spielt auf die zahlreichen intravenösen Injektionen, die ein Krebskranker während der Behandlung erhält- man sieht Wilke auf einigen Bildern mit Kanülen- an.

Während sich ihr Aussehen vom Glamourgirl-Image inzwischen weit entfernt hatte, zitierte Wilke in ihrer letzten Serie einige Posen und Motive aus früheren Arbeiten.

So ist allgemein auffällig, dass die Fotos, die sie mit Kanülen, Pflastern, Narben oder Blutergüssen zeigen, stark an *S.O.S. Starification* erinnern, ohne direkt Posen aus dieser Serie nachzuahmen. Die ehemals „inneren Wunden“, die durch die äußeren Narben, die Vaginalskulpturen symbolisiert werden, sind mittlerweile zu „echten“ Wunden geworden.

Andere Arbeiten zitieren Posen früherer Arbeiten:

Die Arbeit, in der sie kahlköpfig und aufgeschwemmt auf einem Toilettenstuhl sitzt (*#3, August 17, 1992*), zitiert eine Arbeit aus der *So help me Hannah* Serie, die sie aufrecht stehend über einer Toilette urinierend zeigt.

Eine andere Arbeit, die sie kahlköpfig und nackt, lediglich in ein paar Frottee-Hausschuhe geschlüpft, in Pin-up Manier zeigt, spielt auf *Super-T-Art* an.

Und auch die Portraits, die sie mit Frottee-Tuch bzw. kahlköpfig zeigen, erinnern an die Mariendarstellungen der *Super-T-Art* Serie.

Der Rückgriff auf von ihr selbst schon benutzte Posen ist zugleich auch das Verwenden einer ikonografisch tradierten und damit allgemeineren Sprache. Mittels dieser allgemeinen Sprache schafft sie es, die eigentlich doch sehr intime Krankendarstellung aufzufangen. So spielt sie in *#1, June 15, 1992* mit der niederländischen Portraitmalerei, indem sie Krankenhausutensilien wie z.B. eine Badehaube in die typisch weibliche Kopfbedeckung flämischer Frauen in der niederländischen Portraitmalerei verwandelt. In *#1, January 30,*

1992 ruft sie Erinnerungen an die griechische Göttin Flora auf. Und *in #4, February 19, 1992* unter anderem, bedient sie sich, wie bereits angeschnitten, der christlichen Formensprache der Mariendarstellungen.

Da sie ihren alternden kranken Körper mittels der gleichen visuellen Strategien darstellt wie ihre frühen Arbeiten, leitete dies eine Revision der Rezeption ihrer Arbeiten ein. Der Narzissmusvorwurf ihrer Person gegenüber lässt sich in Anbetracht der letzten Arbeiten nicht mehr halten, da sie geradezu schonungslos ihre frühen Posen wieder aufnimmt. Sie begegnet ihrem Körper wie er ist und fordert den Betrachter dazu heraus, sich mit ihr auseinander zu setzen. Ihre alten Posen werden ein Stück weit konterkariert. Gleichzeitig macht sie damit aber auch deutlich, dass es immer nur um sie und ihre Person ging, gleichgültig in welchem äußeren Zustand sie sich gerade befand.

Erstaunlich ist auch, dass in der *Intra-Venus-Serie* trotz des entstellten und nicht gerade ästhetischen Körpers die Sexualität nie außer Acht gelassen wird. Sie untersucht den Körper weiterhin auf seine erotische Ausstrahlung hin und inszeniert das Begehren des Körpers. Dies ist in *#3, February 15, 1992* und in *#3, August 9, 1992* beispielsweise der Fall. Für manchen Betrachter mögen diese Fotografien zu intim sein. Aber man kann annehmen, dass es unter anderem eines ihrer Anliegen war, wie auch im Doppelportrait mit ihrer Mutter, dem kranken, entstellten Körper eine Sexualität zuzugestehen.

In besonderem Maße handelt es sich aber bei der *Intra-Venus Serie* noch mehr als bei den anderen Arbeiten um die Inszenierung des Selbstportraits, wie bereits oben angedeutet. Der Blick auf sich selbst und die penible Datierung der einzelnen Arbeiten (bis auf den Tag genau) machte deutlich, dass es ihr um die Kontrolle ihrer Krankheit geht. Sie will sich nicht von der Krankheit beherrschen lassen, sondern beherrscht die Krankheit, indem sie alles kontrolliert und keine Veränderung an sich selbst unbeachtet lässt und keine Hilfsmittel zulässt.

Ihr Lebenspartner Donald Goddard sagte über die Arbeit an der *Intra-Venus Serie*:

„Es war gut, dass wir trotz der Krankheit nicht aufgehört haben, zusammen zu arbeiten. Natürlich hat die Krankheit sie unglaublich verändert, aber sie hat sich nie beklagt. Sie

war her fasziniert, was mit ihrem Körper passierte. [...] Wir haben allerdings nie über den Tod und das Sterben gesprochen. Wir haben all unsere Energie dafür verwandt, am Leben zu bleiben. [...] Sie sagte immer, dass wir alle sterben müssen, die Schönen genau so wie die weniger schönen.⁴³

Die Krankheit und die Veränderungen, die sie mit sich brachte gehörte somit genau so zu ihr wie vorher die Schönheit zu ihr gehörte. Beides war es wert, sich damit auseinander zu setzen, weil es eine Auseinandersetzung mit der eigenen Person war.

5. Schlussfolgerung- Der Stellenwert des eigenen Körpers in der Fotografie Hannah Wilkes

Betrachtet man das Gesamtwerk Wilkes, bleiben einem besonders die letzten Fotos, die aus der *Intra-Venus* Serie im Gedächtnis. Sie sind meiner Meinung nach die kraftvollsten, denn sie sind der größte Tabubruch, den sie in ihrem Werk gemacht hat. Man spürt, dass die Aufnahmen ihrer frühen Arbeiten in Anbetracht ihrer Schönheit ein Leichtes gewesen sein dürften, während die letzte Serie einiges an Kraft gekostet haben muss. Aber man kann sich hier auch fragen, ob es zu dieser letzten Serie überhaupt hätte kommen könne, wenn sie sich nicht schon in frühen Jahren nackt vor der Kamera bewegt hätte. Die letzte Serie ist ein logischer Schluss ihrer Gesamtschaffens, er wäre nicht logisch, wenn sie sich früher nie nackt abgebildet hätte.

Auch kann man sich fragen, in wie weit ihre Schönheit ihr dabei geholfen hat, das zu tun, was sie tat. Hätte sie sich auch ausgezogen, wenn sie nicht so schön gewesen wäre? Hätte ihr gesamtes Schaffen überhaupt die Kraft, die es hat, wenn sie nicht so schön gewesen wäre? Denn erst der enorme Unterschied zwischen der jungen schönen Wilke und der kranken aufgeschwemmten und kahlen Wilke schockiert uns vielleicht so sehr beim Betrachten der letzten Serie. Das hätte es nicht so sehr, wenn sie auch als junge Frau hässlich gewesen wäre.

⁴³ Donald Goddard im Interview mit Ingo Taubhorn und Frank Wagner. In: „Unterbrochene Karrieren- Hannah Wilke 1940-1993“. S.134

Es bleibt aber die Frage, wie die Rezeption ihrer Arbeiten weiter verlaufen wäre, wenn es nicht zu dieser letzten Serie gekommen wäre. Man kann vielleicht sogar annehmen, dass die Betrachtung der frühen Arbeiten jetzt immer in Anbetracht der letzten Serie geschieht.

Dennoch bleibt Hannah Wilkes Werk meiner Meinung nach in manchen Punkten sehr Streitbar und zwiespältig, besonders in der *So Help Me Hannah Series: Snatch-Shots with Ray Guns*-Serie.

Mir vermittelt sich beim Betrachten ihres Gesamtwerkes, um noch mal auf die Rolle des Körpers in Hannah Wilkes Werk zurück zu kommen, das diffuse Gefühl, dass es ihr in der Hauptsache auf eins ankam: Ihren nackten Körper in viele verschiedene Rollen schlüpfen zu lassen, einen spielerischen Umgang mit ihm zu haben, einen Umgang, den ihre Mutter und Generationen vor ihr vielleicht noch nicht haben konnte. Alleine dies würde die Aussagen der Arbeiten nicht wertschätzen, aber ich denke, dass es unter anderem eben auch um das Auskundschaften ihrer Möglichkeiten ging und nicht zuletzt auch um die Rückversicherung ihrer Weiblichkeit.