

Leitfaden

Gender im Blick



Geschlechtergerechte
Vermittlung im öffentlichen
Raum und in Museen

Leitfaden

Gender im Blick

Geschlechtergerechte Vermittlung
im öffentlichen Raum und
in Museen

Wien 2009

Medieninhaber, Herausgeber, Verleger:

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Abt I/4, 1010 Wien

Text: Petra Unger

Lektorat: Andrea Bannert

Layout: Johannes Raunig

Foto Cover: Renée Kellner

Druck: BMUKK

© Wien, August 2009

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Begriffsdefinition	8
Kunst und Geschlecht	11
<i>Fallbeispiel Tina Blau</i>	13
Nackte Frauenkörper	15
<i>Fallbeispiel Egon Schiele und Gustav Klimt</i>	16
Antworten von Künstlerinnen	19
<i>Fallbeispiel VALIE EXPORT</i>	20
Männlichkeitskonstruktionen	22
Hegemoniale Männlichkeitskonzepte	22
Männerbilder in der Kunst	23
<i>Fallbeispiel Erzherzog Carl (1771-1847)</i>	25
Anti-Typen	26
Dekonstruktion der hegemonialen Männlichkeit	26
Alternative Männerbilder in der Kunst	27
<i>Fallbeispiel Richard Gerstl</i>	27
<i>Fallbeispiel Anton Kolig</i>	28
Polymorphe Männlichkeit	29
Repräsentationen – Geschlechterstereotype in Museen und Ausstellungen	30
Definitionsmacht	30
<i>Fallbeispiel Isabella d'Este</i>	31
<i>Fallbeispiel Helene Zarci</i>	32
<i>Fallbeispiel Helena Fourment</i>	32
Subtexte der Bildhängung	33
Repräsentationen im öffentlichen Raum	34
<i>Fallbeispiel Pallas Athene und das österreichische Parlament</i>	35
<i>Fallbeispiel Ulrike Truger</i>	36
Sichtbarkeit von Geschlecht – Eine Schlussbemerkung	38
Literaturliste	39
Bildnachweis	43

Einleitung

Die Frage, was eine „richtige Frau“ und einen „richtigen Mann“ ausmacht, ist nach wie vor omnipräsent. Unmittelbar damit verknüpft sind die Fragen danach, welche Rollen, Rechte, Pflichten, Möglichkeiten und Chancen sich aus der jeweiligen Geschlechtszugehörigkeit für Frauen und Männer in Gesellschaft, Kultur, Wirtschaft und Politik ergeben. Zahlreiche wissenschaftliche Ergebnisse der Geschlechterforschung zeigen, dass Geschlecht als Platzanweiser wirkt und der Legitimation von Privilegien und Macht dient. Diese gesamtgesellschaftlichen Phänomene spiegeln sich auch in der Welt der Kunst, der Kunstmuseen und im öffentlichen Raum wider.

Kunstwerke lassen sich als Ideenträger betrachten. Sie repräsentieren Wirklichkeitsvorstellungen, Ideen, Normen und Werte ihrer Hersteller/innen und Auftraggeber/innen. Kunstwerke erlauben Rückschlüsse auf gesellschaftliche Ordnungen und in der Folge auch auf die Geschlechterordnung des jeweiligen Entstehungszusammenhangs, d.h. der Zeit, in der sie in Auftrag gegeben bzw. geschaffen wurden. Auch wenn sie die Wirklichkeit im Sinne einer „naturgetreuen“ Wiedergabe nicht abbilden, sondern eigene Wirklichkeiten konstruieren, lässt sich dennoch mit entsprechendem Wissen und geschultem Blick einiges an Wirklichkeits- und Geschlechterkonstruktionen aus den Kunstwerken „herauslesen“. In diesem Sinne ist der Titel dieses Leitfadens „Gender im Blick“ zu verstehen.

Die Vorstellungen von Geschlecht der Kunschtchaffenden (Künstler/innen) und Kunst Inszenierenden (Kurator/innen, Museums- und Ausstellungsleiter/innen etc.), aber auch von Kunst Rezipierenden (Besucher/innen von Ausstellungen und Galerien) in den Blick zu nehmen, ist eines der wichtigsten Ziele dieser Publikation. Die zentralen Fragen dazu lauten: Wie viele Werke von Künstlern und wie viele von Künstlerinnen sind in den Museen oder im öffentlichen Raum präsent? Wie sind die Werke ausgestellt und wie werden sie in Bild- und Saaltexten beschrieben? Wofür stehen Frauenfiguren und welche Werte werden durch Männerfiguren repräsentiert? Welche Frauen- und Männerrollen werden hier vermittelt? Und wie waren die Lebens- und Arbeitsbedingungen von Künstlern und Künstlerinnen bzw. die Möglichkeiten von Frauen und Männern Kunst in Auftrag zu geben?

Kunst wird hier als sozialer Prozess verstanden, in dem das Geschlecht der jeweils handelnden Personen Auswirkungen auf die Ergebnisse hat. Beispielsweise, wenn die Frage gestellt wird: „Wie kommen Frauen in den Kunstwerken vor und wie werden Männer dargestellt?“ Und: „Welche Rollen werden durch die Darstellung gezeigt?“ Mit dem vorhandenen Alltags- und Lebenswissen als Frau oder Mann lassen sich diese Fragen leicht beantworten. Frauen und Männer, auch Mädchen und Buben kennen die Geschlechterrollen genau und können sie klar benennen. Schließlich leben wir alle von Geburt an damit. An diesem Wissen wird angeknüpft. Damit wird es möglich, künstlerisches Schaffen und Kunstwerke mit sich selbst und dem Heute in Beziehung zu setzen. Die Beschäftigung mit Kunst wird damit zu einem Akt der Reflexion und Selbstreflexion – eine aktive, im Heute relevante Handlung. Gleichzeitig ist jedoch Fachwissen erforderlich, um die Konstruktion von Geschlecht analysieren zu können, zu diskutieren und als veränderbar zu verhandeln. Historisches und kunsthistorisches Wissen verbunden mit Genderwissen lässt Museen und öffentliche Räume zu Verhandlungsorten werden. Im Zuge dieser Verhand-

lungen ist das Herstellen neuer Bezüge möglich, können neue Wege zu neuen Erkenntnissen eröffnet werden und auch Umdeutungen Platz greifen. Damit lässt sich ein weiteres Ziel dieses Leitfadens benennen:

Genderkonstruktionen anhand von Beispielen aus Kunst und Kultur diskutierbar und verhandelbar zu machen, um damit neue Sichtweisen, Deutungen und Erkenntnisprozesse zu ermöglichen. Im Einzelnen bedeutet dies:

- * Kunst als sozialen Prozess verstehen lernen – im Gegensatz zu einem häufig praktizierten „Geniekult“ der Kunstwelt,
- * Geschlechterkonstruktionen im Produktionsprozess, in den Inhalten und in der Präsentation von Kunstwerken erkennen lernen,
- * Geschlechterkonstruktionen im Allgemeinen anhand von Kunstwerken thematisieren und verhandelbar machen.

Um Erkenntnisprozesse mit diesen Zielen in Gang zu bringen, habe ich Fragestellungen, Vermittlungsziele und Anregungen aus meiner langjährigen, praktischen Berufserfahrung als Kunstvermittlerin in zahlreichen Ausstellungshäusern Wiens (Künstlerhaus, Kunsthalle, Sammlung Leopold, Sammlung Liechtenstein sowie diversen Bundesmuseen) und als Kulturvermittlerin bzw. Fremdenführerin im öffentlichen Raum der Stadt in dieser Broschüre zusammengestellt. An dieser Stelle möchte ich anmerken, dass ich die Berufsbezeichnung „Fremdenführerin“ für meine Arbeitsweise ablehne. Weder sind die Teilnehmer/innen meiner Vermittlungsprojekte „Fremde“ noch sehe ich mich als „Führerin“. Vielmehr entspricht meinem beruflichen Selbstverständnis das Konzept der Kulturvermittlerin: Vermittelnd zwischen verschiedenen Sprach-, Lebens- und Wissenskulturen auf Augenhöhe und in gleichwertigem Austausch.

Mit diesem Konzept von Wissen und Wissensvermittlung sehe ich mich auch der feministischen Wissenschaftstradition verbunden und halte es aus diesem Grund für wichtig, Transparenz im Bezug auf meine Position als Autorin im Sinne einer professionellen und theoretischen Standortbestimmung herzustellen. Ich teile die Anschauung einer Wissenschaftskritik, die:

„ (...) sich gegen das Selbstverständnis von Wissenschaft als wertfrei, als den sozialen und historischen Bedingungen und Bedingtheiten überhoben (richtet) und gegen die Vorstellung, dass sich in der Wissenschaft langsam aber unaufhaltsam die Wahrheit gegen eine Vielzahl von Irrtümern durchsetze.“ (Singer 1996: 23)

Statt mich dem traditionellen Anspruch der Vorurteilsfreiheit und Voraussetzungslosigkeit in der Wissenschaft (auch der kunsthistorischen Wissenschaft) anzuschließen, halte ich die Empfehlung der Wissenschaftstheoretikerin Lorraine Code für angemessener im Umgang mit Wissen:

„ (...) man solle von dem Alltagswissen über und den Erfahrungen mit anderen ausgehen. Ein solches Wissen ist relativ, sozial und historisch verortet, niemals zeitlos oder vollständig, nicht reduzierend, ist beziehungsorientiert und kann trotzdem ein relevantes, relativ wahres Wissen genannt werden.“ (Singer 1996: 30)

Das Lebens- und Erfahrungswissen der Teilnehmer/innen bzw. Schüler/innen ist demnach ebenso relevant wie jenes der Vermittler/innen und fließt in jeden Vermittlungsprozess ein. Wissen ist sozial und geschlechtsspezifisch bestimmt. Hier sind die Anknüpfungspunkte in der Vermittlungsarbeit mit Menschen und im Austausch darüber, welches Wissen vorhanden ist und welches verhandelbar gemacht wird. Der, von mir in der Praxis angewandte Vermittlungsansatz ist daher ein partizipatorischer: Der Frontalvortrag weicht dem Dialog bzw. wechseln Vortrag und Dialog

einander ab. Teilnehmer/innen von Vermittlungssituationen sollen ermutigt werden, ohne fachliche Anleitung der eigenen Wahrnehmung zu vertrauen, um das Gesehene und Erlebte anschließend mit anderen zu verhandeln. Hier kommt ein weiteres Prinzip meiner Arbeit zum Tragen: Ermächtigung und Selbstermächtigung. Die vorliegende Broschüre soll in diesem Sinne anregen und ermutigen. Vermittlung von Wissen – ob Genderwissen oder Kunst-/Historisches Wissen – ist immer auch ein kreativer Akt. Diese Kreativität zu unterstützen, mit konkreten Beispielen anzuleiten und damit auch einen kreativen Umgang mit Geschlechterrollen zu fördern, ist das praktische Ziel dieser Broschüre.

Die verschiedenen Anregungen hierzu richten sich an all jene Personen, die sich für die Geschlechterthematik an sich interessieren. Im Besonderen richtet sich dieser Leitfaden an Lehrerinnen und Lehrer, sowohl aus Wien als auch an jene Lehrkräfte aus den Bundesländern, die im Rahmen der Wien-Aktion die Stadt und ihre Ausstellungshäuser besuchen. Museumspädagoginnen und -pädagogen und Kunstvermittler/innen, die ihre Vermittlungsprogramme um die Genderperspektive bereichern wollen, kann diese Handreichung für die Gestaltung ihrer Führungen und Workshops von großem Nutzen sein.

Das erste Kapitel widmet sich zunächst einer Begriffsdefinition von Gender und der kursorischen Erläuterung des dekonstruktivistischen, theoretischen Ansatzes von Judith Butler, der dieser Arbeit zugrunde liegt. Die kurze Erläuterung der theoretischen Konzepte soll einerseits die Denkmodelle hinter den vorgestellten, praktischen Anregungen transparent werden lassen, andererseits dazu anregen, vertiefend weiterzulesen. Literaturhinweise finden sich nicht nur im Verzeichnis an üblicher Stelle (am Ende des Leitfadens), sondern auch themenspezifisch am Ende jedes Kapitels. Zusammenfassende Fragestellungen dienen als Unterstützung zur Genderanalyse und betreffen die jeweils behandelten Themen. Des Weiteren werden themenspezifische Vermittlungsziele angeführt. Diesen Zielformulierungen gehen grundsätzliche Fragestellungen voraus, wie zum Beispiel: „Was lässt sich anhand des Kunstwerks vermitteln?“ „Welche Phänomene lassen sich veranschaulichen?“ „Was kann hier verhandelt werden?“ Oder allgemeiner gefragt: „Welcher Erkenntnisprozess soll in Gang gebracht werden?“ „Welches Wissen soll/kann vermittelt werden?“

An einigen Stellen finden sich auch Hinweise bzw. Empfehlungen für die praktische Umsetzung vor Ort. So z.B. die Empfehlung, geschlechtshomogene Gruppen für die Diskussion bestimmter Themen zu bilden, um den Arbeits- und Erkenntnisprozess zu erleichtern.

Diese Broschüre erhebt bezüglich der Auswahl der Kunstwerke, der Kunstepochen und Stilrichtungen, der Museen und Orte im öffentlichen Raum, aber auch der Ansätze der Genderforschung keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ebenso wenig wie es möglich ist, in diesem Rahmen alle methodischen und didaktischen Vermittlungsformen angemessen vorzustellen.

Es sollen anhand der ausgesuchten Beispiele Interesse und Freude an dieser Form der Auseinandersetzung mit Kunst, Geschichte und Gender geweckt werden und Anregungen zum Weiterlesen und Weiterfragen geboten werden.

Begriffsdefinition

„Ich weiß wie Frauen sind – ich bin selbst eine.“
„Ich kenne meinen Mann – ich weiß, was Männer brauchen.“
„Das ist typisch Mädchen.“ – „Er ist eben ein richtiger Bub.“

Diese Aussagen sind häufig zu hören. Sie kennzeichnen das allgemeine Alltagsverständnis der Mehrheit von Frauen und Männern und auch schon jenes von Mädchen und Buben. Unausgesprochen steht dahinter die Annahme, die Menschheit sei in zwei Geschlechter geteilt, die sich eindeutig an Körpermerkmalen erkennen lassen. „Es gibt unüberbrückbare Unterschiede zwischen Frauen und Männern, in ihrem Empfinden, ihrem Verhalten, ihrem Aussehen“ – so die gängige Meinung. „Das ist zu allen Zeiten so gewesen und ist nach wie vor so“, lautet eine weitere Annahme. „Geschlecht ist naturgegeben, nicht beeinflussbar und kann nicht verändert werden“, wird behauptet. Auch wenn mittlerweile in den Medien von transsexuellen und intersexuellen Menschen¹⁾ berichtet wird und in manchen (Sub-)Kulturen der Geschlechterwechsel spielerisch oder tatsächlich stattfindet, prägt diese Ansicht von Naturhaftigkeit und Unveränderbarkeit des Geschlechts weitgehend die allgemeine Meinung.

Die Erkenntnisse der Geschlechterforschung sprechen jedoch eine andere Sprache. Geschlecht ist keineswegs so eindeutig wie es auf den ersten Blick zu sein scheint und es ist durchaus veränderbar – nicht nur durch medizinische Eingriffe. Schon 1949 beschreibt Simone de Beauvoir das soziale Geformt-Sein der Geschlechter mit dem Satz: „*Man wird nicht als Frau geboren, man wird dazu gemacht!*“ (Beauvoir: 1949/2000)²⁾.

Wesentlich früher schreibt die österreichische, feministische Theoretikerin und Frauenrechtlerin Rosa Mayreder über die Konstruiertheit der Geschlechterverhältnisse:

„*Das Weib als Abstraktion, als Objekt des Denkens existiert nur im Kopfe des denkenden Subjektes und ist so abhängig von diesem, wie es in der Natur des Denkens liegt.*“³⁾ (Mayreder 1995/1998a: 226)

In den folgenden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, vor allem ab den 1960er Jahren und mit Beginn der Zweiten Frauenbewegung⁴⁾ wird der Gedanke der Konstruktion der Geschlechterrollen weiterentwickelt. Erkenntnisse aus Ethnomethodologie, Diskursanalyse, Poststrukturalismus, Psychoanalyse etc. werden mit jenen aus der feministischen Forschung verknüpft. Auch die Ergebnisse von Harold Garfinkel mit seinen Studien zu den Erfahrungen der „Mann-zu-Frau-Transsexuellen“ Agnes zeigen deutlich, wie stark Geschlecht sozial bedingt ist und „gemacht“ wird. Candace West und Don Zimmerman führen zur Beschreibung dieser Prozesse den Begriff „Doing Gender“ erstmals 1987 in einem vielbeachteten Artikel ein. In ihrem Beitrag vertreten sie die These, dass Geschlecht täglich und immer wieder neu konstruiert, hergestellt und verfestigt

1) Intersexualität ist eine Bezeichnung für Menschen mit nicht eindeutig weiblichen oder männlichen körperlichen Geschlechtsmerkmalen. Nähere Information und ein Forderungskatalog Betroffener aus dem deutschsprachigen Raum findet sich unter: <http://www.intersexuelle-menschen.net/>

2) Entsprechend den Erkenntnissen der Männer- und Genderforschung kann dieser Satz durch einen zweiten aktualisiert werden: „Man wird nicht als Mann geboren, man wird dazu gemacht.“ Womit auch auf die Konstruiertheit von Männlichkeit hingewiesen werden soll. Anmerkung Petra Unger

3) Hervorhebung Petra Unger

4) Der Beginn der Ersten Frauenbewegung wird heute mit 1848 datiert. Im Zuge der Revolution 1848 gründet Ida von Perin den ersten politischen „Wiener demokratischen Frauenverein“. Hauptforderungen der Ersten Frauenbewegung waren zivile Bürgerinnenrechte (Wahlrecht, Zugang zu Bildung, Modernisierung des Familienrechts etc.)

wird. „Doing Gender“ bedeutet demnach, dass Frauen und Männer in ihrem Sprechen und Handeln ununterbrochen die, dem jeweiligen Geschlecht zugeordneten Bedeutungen reproduzieren und die damit verbundenen Verhaltenskonventionen einander gegenseitig immer wieder bestätigen. Die behauptete Differenz zwischen den Geschlechtern wird damit täglich neu verfestigt. Um sich gegenseitig der Zugehörigkeit zu einem Geschlecht zu versichern, werden unterschiedliche Ausdrucksmittel zur (Selbst-)Darstellung und der dazugehörigen Identität verwendet: Kleidung, Haartracht, bestimmte Gegenstände, Körperhaltungen und Sprachformen.

„Das Herstellen von Geschlecht (doing gender) umfasst eine gebündelte Vielfalt sozial gesteuerter Tätigkeiten auf der Ebene der Wahrnehmung, der Interaktion und der Alltagspolitik, welche bestimmte Handlungen mit Bedeutung versehen, Ausdruck weiblicher oder männlicher ‚Natur‘ zu sein.“ (West/Zimmerman 1987)

Das „Versehen bestimmter Handlungen mit Bedeutung“ geschieht vor allem durch Sprache. Diskurstheoretische und poststrukturalistische Ansätze⁵⁾ werden hier aufgegriffen. Sprache fungiert in diesem Zusammenhang demnach auch als „Platzanweiser“:

„Sprache ist kein neutrales Medium (...) sie ist ein Zeichensystem, ein Verfahren des Bezeichnens, in dem Bedeutungen dadurch hervorgebracht werden, dass Sprecher und Hörer einen bestimmten Platz zugewiesen bekommen.“ (Parker/Pollock. in: Mostegl/Ratzinger 2008: 25)

Sprache weist nicht nur den Platz der Sprecher/innen und Hörer/innen an, sie weist auch den Geschlechtern ihren Platz zu. Sprache ist demnach also nicht nur ein Ausdrucksmedium, um sich verständlich zu machen und auszutauschen, sondern ein Mittel der Macht, ein Instrument von Herrschaft und Hierarchie. Sprache strukturiert in Verbindung mit den konventionellen Vorstellungen von Geschlecht Einschluss oder Ausschluss in einer Gesellschaft. Wird das Geschlechterverhältnis als eine durch Sprache und Verhaltensweisen bedingte Konstruktion betrachtet, liegt in dieser Sichtweise nicht nur ein Schlüssel zu besserem Verständnis der Geschlechterrollen, sondern auch die Hoffnung auf Veränderbarkeit. Schließlich kann, was konstruiert wird, auch dekonstruiert – also verändert – werden. Die Vorstellung von „schicksalhaft Gefangensein“ (Butler) in einem bestimmten Körper weicht der Erkenntnis, dass auch das biologische Geschlecht „Produkt sozio-kultureller Konstruktionen“ (Gender-Manifest 2006) ist, und bedingt die Hoffnung, die Geschlechterrolle selbst gestalten zu können und damit die Position in der Gesellschaft verändern zu können. Judith Butler, amerikanische Professorin für Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft an der European Graduate School und an der University of California, Berkeley, geht mit ihrem Werk „Das Unbehagen der Geschlechter“ (im englischen Original „Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity“) noch einen Schritt weiter. Sie plädiert für Überwindung des Körpers und formuliert das Ziel:

„(...) den Sinn der Biologie als Schicksal, Biologie als Zwang zu überwinden.“ (Butler 1995: 10).

Eine Möglichkeit diesem Zwang zu entkommen, sieht Judith Butler in dem Akt einer „subversiven Wiederholung“ (Butler 1991: 216). Dabei geht sie davon aus, dass das alltägliche Sprechen über Geschlechterrollen ein ständiges performatives Herstellen von Identität, ein „Immer-wieder-Herstellen“ alter Ordnungen und Konventionen bedeutet. Ordnungen und Bedeutungen, denen keine/r entkommt. Menschen werden in diese Welt mit ihren Sprachen und Inter-

5) Als Poststrukturalisten werden Theoretiker wie Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Jacques Lacan, Louis Althusser, Jean Baudrillard, Slavoj Žižek, Ernesto Laclau und Hélène Cixous bezeichnet, die damit jedoch keine feststehende Theorie bezeichnen wollen, sondern eher eine Form des Denkens und der Analyse. Anmerkung Petra Unger

pretationen von Wirklichkeit hineingeboren. Sie können daher nicht anders als sich der vorhandenen Konventionen und Ordnungen zu bedienen. Im Spiel mit der Sprache in Form von Ironie und/oder Performance sieht sie eine Möglichkeit für Widerständigkeit. Durch die *Umdeutung* konventioneller Bedeutungen eröffnet sich die Chance auf Veränderung bzw. Wiederaneignung. Wird das Konzept der konstruierten Wirklichkeiten und die Strategie der Umdeutung konventioneller Bedeutungen nicht nur auf das Geschlechterverhältnis, sondern auch auf den Bereich der Kunst und Kunstvermittlung angewendet, erweist es sich als praktikables Instrument der Analyse von Kunstwerken, ihren Ausstellungsorten und der Arbeitsweise von Künstler/innen, wie im Folgenden erläutert wird.

Mögliche Fragestellungen

Welche Eigenschaften haben Mädchen/Frauen?
Welche Eigenschaften haben Buben/Männer?
Welche Eigenschaften dürfen sie haben?
Welche Eigenschaften hätten sie gerne?

Vermittlungsziel

Geschlechterkonstruktionen thematisieren unter den Prämissen:
Das Alltagsverständnis von Geschlecht reicht nicht aus, um es zu verstehen.
Wer Geschlechterkonstruktionen verstehen will, braucht empirisches und theoretisches Wissen.
Jede Form der Geschlechterherrschaft verliert ihre Legitimation durch dieses Wissen.
Die Beschäftigung mit dem Geschlechterverhältnis ermutigt die einzelnen Personen, sich von zwanghaften und einschränkenden Zuschreibungen aufgrund ihres Geschlechts zu befreien.
Es wird in dieser Beschäftigung mit dem Geschlechterverhältnis nicht geleugnet, dass sich Frauen und Männer real und empirisch unterscheiden. Die Begründung für die Unterschiede wird jedoch nicht mehr auf das angebliche „Wesen der Geschlechter“ zurückgeführt.

Literaturtipp

Theoretische und empirische Ergebnisse der Geschlechterforschung finden sich übersichtlich zusammengefasst mit zahlreichen weiterführenden Literaturhinweisen in:
Handbuch für Frauen- und Geschlechterforschung, Ruth Becker, Beate Kortendiek (Hg.innen), VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2004.

Link

Umfassende Materialien zu gendersensibler Pädagogik finden sich unter
www.gender.schule.at

Wertvolle Anregungen zu geschlechtergerechter Sprache bietet die Website
www.frauensprache.com

Positionspapier zum Begriff Gender
www.nowa.at/GenderManifest_2006.pdf

Kunst und Geschlecht

Um sich mit der Frage zu befassen, ob es auch in der Kunst Geschlechterkonstruktionen gibt, die durch Umdeutungen dekonstruiert werden können, ist ein Blick zurück in deren Geschichte hilfreich. 1971 stellt die amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin die Frage:

„Hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?“ (Nochlin 1971: 480-519)

Rozsika Parker und Griselda Pollock, ebenfalls Kunsthistorikerinnen, beantworten diese Frage zehn Jahre später in einem vielbeachteten Artikel mit der Feststellung, dass es tatsächlich keine weibliche Entsprechung zum Begriff der „Alten Meister“ gibt. Sie unterziehen Kunstgeschichte, Kunstbetrieb und Bildinhalte einer kritischen Analyse und kommen zu dem Schluss: Das Fehlen „Alter Meisterinnen“ ist ein Hinweis darauf, dass auch im Bereich der Kunst Geschlecht zu einem „Platzanweiser“ wird. Offiziell anerkannte Künstler können nur Männer werden. Und nur Männern wird die Rolle des Bohemiens und Genies zugestanden. Diese „männliche Konstruktion“ von Kunst lässt sich auf Giorgio Vasari zurückführen. Als Schriftsteller und Künstler im Dienste Michelangelos und der Medici verfasst Vasari 1550 eine Sammlung von Künstlerbiografien. Ein Werk, das bis heute für den Mythos des Künstlergenies verantwortlich ist:

„Vasari begründete (mit diesem Text⁶⁾) eine Struktur oder eine diskursive Form, die in ihrer unendlichen Wiederholung die Dominanz eines bestimmten Geschlechts, einer bestimmten Klasse und einer Rasse als Tempelwächter von Kunst und Kultur produzierte und perpetuierte.“

(Salomon, in: Zimmermann 2006: 37)

Und:

Die bedeutsamste (Auswirkung des Textes⁷⁾) ist, dass das Kunstwerk systematisch an eine Vorstellung von unerreichbarem Genius gebunden und erfolgreich von Betrachtungen ferngehalten wird, die es als reale Komponente in einem Prozess sozialen Austauschs sehen könnten.“

(Salomon, in: Zimmermann 2006: 38)

Damit beschreibt Nanette Salomon zwei wesentliche Aspekte: Erstens die Tatsache, dass Kunstgeschichte wie auch Geschichte vor allem von weißen Männern der herrschenden Oberschicht über lange Zeit hinweg geschrieben wird, und zweitens, dass der Mythos des Künstlergenies die Verbindung von künstlerischem Schaffen mit sozialen Prozessen verschleiert. Kunst wird damit von Vasari als (fast) unergründlicher Geniestreich definiert. Kunst zu verstehen bedarf dementsprechend auch besonders geschulter Personen, die in der Lage sind, geniale Werke als solche zu erkennen und zu interpretieren – so die Behauptung. Kunstkenner/innen und Kunsthistoriker/innen befinden schließlich darüber, „...was Qualität hat und wertvoll ist.“ (ebd.) Kunst ist demnach nicht allen zugänglich und soll es auch nicht sein.

Auch in der Kunstakademie Vasaris, die zum Vorbild für zahlreiche Akademien in Europa wird, findet Ausschluss statt. Vor allem der Ausschluss von Frauen. Frauen wird das Aktstudium dezidiert verboten (dieses Verbot hat weitreichende Konsequenzen wie an späterer Stelle noch ausgeführt wird) und damit der Zugang zu einer als besonders wichtig erachteten Technik verwehrt. Trotz des Ausschlusses aus den Akademien gelingt es zahlreichen Frauen dennoch erfolgreich als Künstlerinnen tätig zu sein. Engagierte feministische Kunsthistorikerinnen und Historikerinnen

6) Anmerkung Petra Unger

7) Anmerkung Petra Unger

entdecken die Biografien dieser Frauen wieder und betonen ihre identitätsstiftende und bestärkende Wirkung für heutige Frauen und Künstlerinnen. Zahlreiche Publikationen über Künstlerinnen aus verschiedenen Epochen und Ländern (Vgl. Grosenick 2005, Haberlik/Mazzoni 2002, Reckitt/Phelan 2001) belegen mittlerweile ausführlich, dass Frauen künstlerisch aktiv und erfolgreich sind, wenn auch unter anderen Voraussetzungen und mit anderen Ressourcen als Männer. Auch eigens konzipierte Frauenausstellungen sollen Qualität und Vielfalt weiblichen Kunstschaffens sichtbar machen und ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Schon 1910 findet in der Wiener Secession die erste Retrospektive weiblichen Kunstschaffens vom 16. bis ins 20. Jahrhundert mit dem Titel „Die Kunst der Frau“ statt. Weitere folgen u.a. anlässlich des Internationalen Frauenkongresses 1930 in der Wiener Hofburg mit Ausstellungen im Museum für Kunst und Industrie⁸⁾ und in den Räumen der Künstlervereinigung Hagenbund. Jüngerer Datums sind 1999 die Ausstellungen „Das Jahrhundert der Frau“ im Wiener Kunstforum, 2003 „Mimosen, Rosen, Herbstzeitlosen“ in der Kunsthalle Krems oder „Paula’s Home“ in der Sammlung Lentos in Linz 2004⁹⁾.

„Frauensausstellungen“ werden immer begleitet von Debatten, ob es nicht eher zum Nachteil der Künstlerinnen ist, das weibliche Geschlecht zum Thema einer Ausstellung zu machen. Viele Künstlerinnen verweigern ihre Teilnahme an diesen Ausstellungen mit dem Argument, nicht in der „Frauenecke“ landen zu wollen, und möchten ihre Kunstwerke unabhängig von ihrem Geschlecht betrachtet und beurteilt wissen. Manche revidieren ihre Vorstellung von der „Geschlechtslosigkeit“ der Kunst. So z.B. die österreichische Malerin Maria Lassnig: *„Ich hatte die dumme Vorstellung, dass das Gute von selbst entdeckt wird. Die Belehrung, als ich sah, wie die Kollegen überall dabei waren und ich nicht, hat sehr geschmerzt (...) Genialität wird meistens mit genialem Gehabe und Auftreten verwechselt.“* (Lassnig, in: Seblatnig 1988: 204) Maria Lassnig spricht damit die bis heute wirksame Geniekonstruktion Vasaris an und entlarvt sie als „Gehabe“. So sehr Künstlerinnen ihre Arbeit aufgrund der künstlerischen Qualität und nicht in Verbindung mit ihrem Geschlecht beurteilt wissen wollen, ihre Werke werden dennoch (vor allem von Männern) nach „geschlechtsspezifischen Konzeptionen von Kreativität und Produktivität“ rezipiert, wie die Kunsthistorikerinnen Sigrid Schade und Silke Wenk ausführen: *„So wurde die Gebärfähigkeit der Frau gegen die Schöpferkraft des Mannes gesetzt, das ‚Gefühl für das Detail‘ gegen den ‚großen Wurf‘, die ‚natürliche Schwachheit der weiblichen Hand‘ gegen den ‚kräftigen Pinselstrich eines Meisters‘, die ‚Häuslichkeit und Familiengebundenheit der Frauen‘ gegen das ‚Chaos, die Unordnung, das asoziale Verhalten und die Isolation des männlichen Genies‘ (Christadler 2000, Parker/Pollock 1981, S.82ff)“* (Schade/Wenk, in: Bußmann/Hof 2005: 155)

Stellvertretend für viele Künstlerinnenbiografien soll im Folgenden nun zur Veranschaulichung der Wirksamkeit dieser Konzeptionen die Geschichte der österreichischen, impressionistischen Malerin Tina Blau in einem kurzem Abriss dargestellt werden.

8) Heute: Museum für angewandte Kunst, MAK, Wien.

9) Literaturangaben dazu im Anhang. Alle Ausstellungskataloge sind ausgezeichnete Quellen für Künstlerinnenbiografien und Werkbeschreibungen.

Fallbeispiel Tina Blau

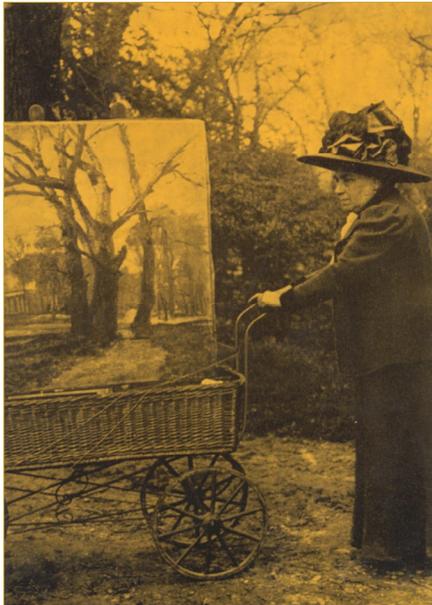
„Die Bilder von Tina Blau vermitteln uns deutlich die truglose Erkenntnis, dass die Frau auch als Künstlerin, ebenso wie das Weib, vom Manne befruchtet werden muss, wenn sie hervorbringen und gebären will und soll. Was sie als Weib gebärt, ist des Mannes Kind, und was sie als Künstlerin hervorbringt, ist des Mannes Kunst. Die Frau hat keine Kunst.“ (Rössler, in: Parnass Sonderheft 15, 1999: 86)

Dieses Zitat des Schiele-Förderers und anerkannten Kunstkritikers Arthur Rössler zeigt deutlich die Verknüpfung künstlerischer Tätigkeit mit Geschlechterkonzeptionen und die darin enthaltene Abwertung weiblicher Kreativität. Nicht nur, dass Rössler weibliche Kreativität mit Gebärfähigkeit verknüpft. Er geht noch einen Schritt weiter, indem er Frauen generell die Fähigkeit zu künstlerischer Tätigkeit abspricht. Tina Blau reagiert auf diese Abwertung mit unterschiedlichen Strategien. Nach ihrer privaten Ausbildung bei August Schöffler, Wilhelm Lindenschmitt und ihrer Zusammenarbeit mit Emil Jakob Schindler gründet sie zunächst, um dem Ausschluss aus den Akademien entgegenzuwirken, eine eigene Kunstschule zusammen mit Rosa Mayreder, Olga Prager und Kurt Federn 1897. In der „Kunstschule für Frauen und Mädchen“ unterrichtet sie selbst bis zu ihrem Tod 1916 Landschaftsmalerei und Stillleben. Sie führt ein Leben als erfolgreiche Künstlerin – u.a. wird ihr Werk „Frühling im Prater“ 1883 in Paris ausgezeichnet – und arbeitet in einem eigenen Atelier im Wiener Prater, in dem sie erst „künstlerisch aufatmet“ – wie sie meint –, nachdem ihr Lehrer und Malerkollege Emil Jakob Schindler aus dem gemeinsamen Atelier ausgezogen ist.



Tina Blau, Frühling im Prater, 1882, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien

Aufgrund ihres Erfolges und wohl auch wegen ihrer zuvor beschriebenen Erfahrungen mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen zu ihrer Arbeit nimmt sie an der Ausstellung „Die Kunst der Frau“ 1910 nicht teil. Sie möchte als „Künstler“ und nicht als „malende Frau“ beurteilt werden. Tina Blaus Werke gelten heute als Klassiker des österreichischen Impressionismus und sind u.a. in der Österreichischen Galerie, Belvedere ausgestellt.



Tina Blau im Wiener Prater, Bildnis (1915)
NB 525.127

Fragestellungen

Welche österreichischen Künstlerinnen sind bekannt?
Wie haben Künstlerinnen gelebt und gearbeitet?
Wie haben im Vergleich dazu Künstler gelebt und gearbeitet?
Wie werden Werke von Frauen beschrieben und kommentiert?

Vermittlungsziel

Künstlerinnen und ihre Arbeits- bzw. Lebenssituation im Vergleich zu Künstlern beleuchten.

Genie-Begriffe bzw. Interpretationsformen in Kunstbetrieb und Kunstgeschichte kritisch hinterfragen.

Literaturtipp

Die umfassendste Information zu Tina Blau und ihrem Werk findet sich im Katalog zur Ausstellung: Tina Blau von Tobias G. Natter und Claus Jesina, Verlag Galerie Welz, 1999. Der Katalog ist leider vergriffen, in guten Bibliotheken jedoch verfügbar.

Biographien zu Künstlerinnen finden sich in folgenden Sammelbänden:
Künstlerinnen – Malerinnen, Bildhauerinnen und Photographinnen, Christina Haberlik, Ira Diana Mazzoni, Gerstenberg Verlag, Hildesheim, 2002
Women Artists, Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, Uta Grosenick (Hg.in), Taschen Verlag, Köln, 2005

Nackte Frauenkörper

Bild Guerrilla Girls
Copyright © 2005 by Guerrilla¹⁰⁾



Angesichts der Häufigkeit von nackten Frauen in den Bildern der klassischen, modernen und zeitgenössischen Kunst stellen 1989 die Guerrilla Girls – Aktivistinnen einer anonym auftretenden, aktionistischen Gruppe von Künstlerinnen in den Vereinigten Staaten – die Frage: „Müssen Frauen nackt sein, um ins Met. Museum zu kommen?“ Die Aktivistinnen zählen und analysieren die Bilder des Metropolitan Museum in New York mittels „Genderblick“ und kommen zu folgendem Ergebnis: Künstlerinnen sind mit ihren Werken mit weniger als 5% im Bereich Moderner Kunst vertreten, aber 85% der Aktdarstellungen in Museen sind weiblich. Sechzehn Jahre später zählen die Guerrilla Girls erneut:

„On September 1, 2004, we did a recount. We were sure things had improved. Surprise! Only 3% of the artists in the Modern and Contemporary sections were women (5% in 1989), and 83% of the nudes were female (85% in 1989).“¹¹⁾

Die Situation der zahlenmäßigen Repräsentation von Künstlerinnen in Museen hat sich demnach nicht verbessert, sondern sogar noch verschlechtert.

Wie kommt es zu dieser Diskrepanz? Eine der Antworten formulieren Kunsthistorikerinnen schon 1988:

„... in und über Bilder, in und über Kunstgeschichte und deren Institutionen (werden) Macht- und Herrschaftsverhältnisse hergestellt und stabilisiert, in denen all das, was als nicht-männlich gilt, untergeordnet und ausgegrenzt wird.“ (Publikation zur 4. Kunsthistorikerinnentagung Berlin, in: Zimmermann 2006: 12)

Oder anders formuliert:

„Museen spiegeln zirkulierende Geschichtsbilder und Werte der gesellschaftlichen Eliten wider, die sich ihrer als Repräsentationsorte bedienen (...) Zwar haftet den Museen das Image der wissenschaftlich-rationalen Institution an, doch handelt es sich dabei vielmehr um Orte der Selbstbespiegelung und der mythisch-rituellen Selbstvergewisserung von sozialen Gruppen.“ (Hauer/Muttenthaler/Schober/Wonisch 1997: 17)

Diese Selbstvergewisserung einer weißen, männlichen Oberschicht der Gesellschaft (mit einigen wenigen weiblichen Vertreterinnen) kritisieren die eingangs erwähnten Guerrilla Girls.

Doch zurück zur eigentlichen Frage: „Müssen Frauen nackt sein?“

Welche Bedeutung wird der Aktdarstellung von Frauen gegeben? Welche Bedeutung hat sie für Künstlerinnen?

10) <http://www.guerrillagirls.com>

11) <http://www.guerrillagirls.com/posters/getnakedupdate.shtml>

Zur Beantwortung dieser Fragen lohnt sich erneut ein Blick zurück in die Geschichte. Von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert nimmt die Historienmalerei eine besondere Stellung in der Hierarchie der Kunstformen ein. Sie gilt als die bedeutendste und einflussreichste Kunstform. Historische, mythologische und religiöse Themen werden in Form menschlicher Gestalt abgehandelt (Parker/Pollock). Um dazu in der Lage zu sein, ist es demnach von wesentlicher Bedeutung in der künstlerischen Ausbildung, den Körper ausgiebig zu studieren. Die perfekte Ausführung der menschlichen Gestalt gilt als Qualitätskriterium in der Beurteilung eines Kunstwerkes. Frauen wird das Studium an den Kunstakademien untersagt und damit das Aktstudium verwehrt – mit weitreichenden Folgen:

„Das aber hieß, dass sie (die Frauen, Anmerkung Petra Unger) das notwendige Handwerkszeug, die Voraussetzung für das Schaffen jener Art von Gemälden nicht erwerben konnten, die nach der akademischen Theorie allein Prüfstein und Beweis von Größe waren.“ (Parker/Pollock, in: Mostegl/Ratzinger 2008: 26)

Die Aktmalerei war jedoch noch mehr:

„(...) sie war ein entscheidender Teil einer Ideologie.“ (ebd.)

und

„Frauen (...) waren zudem durch die Tatsache eingeschränkt, dass sie nicht die Möglichkeit hatten, die Sprache der Hochkunst zu bestimmen, (...) sich und ihrer Kultur eigene Bedeutung zu verleihen.“ (ebd.)

Das wirkt sich auf die Bildsprache aus. Noch ein weiteres Mal Rozsika Parker und Griselda Pollock dazu:

„Die Frau ist als Bild präsent, aber mit den spezifischen Konnotationen von Körper und Natur, das heißt als passives, verfügbares und machtloses Wesen. Der Mann seinerseits taucht nicht im Bild auf, doch die Bilder bezeichnen seine Sprache, seine Weltsicht, seine überlegene Stellung.“ (Parker/Pollock, in: Mostegl/Ratzinger 2008: 27)

Gerade in der Kunst des 19. Jahrhunderts, obwohl in dieser Zeit das klassische Ideal der Historienmalerei seinen Niedergang erlebt (Parker/Pollock), zeigt sich bei den (männlichen) Künstlern und ihrem (männlichen) Publikum eine besondere Faszination für den nackten, weiblichen Körper. Manchmal noch „verpackt“ in eine mythologische Erzählung, häufig aber unverdeckt den immer voyeuristischeren Blicken zur Verfügung gestellt. Nicht selten ist damit eine Gratwanderung an der Grenze zur Pornographie verbunden. Hierzu einige Beispiele:

Fallbeispiel Egon Schiele und Gustav Klimt

Die Vorstellung der kindlich-naiven Frau beflügelt die Phantasie der männlichen Welt um 1900. Realer Hintergrund dieser Phantasie ist zunächst die Tatsache des beachtlichen Altersunterschiedes der Eheleute dieser Zeit. Häufig werden 15- und 16-jährige junge Frauen mit 40- oder 45-jährigen Männern verheiratet. Die männliche Vorstellung, Frauen nach ihrer Vorstellung „formen“ zu können, spielt hier eine wesentliche Rolle. Gleichzeitig wird den jungen Frauen „unschuldige Triebhaftigkeit“ unterstellt, die männliche Phantasien zusätzlich beflügelt. Eine

eigene, selbstbestimmte Sexualität und damit verbunden eigene Lebensentwürfe, wird diesen Frauen verwehrt. Darstellungen dieser jungen, als „triebhaft“ bezeichneten Frauen werden in Auftrag gegeben und gut verkauft. Egon Schiele malt wiederholt androgyne, kindlich wirkende, nackte Frauen. Die Inszenierungen junger Frauen und Mädchen in masturbierenden oder erotisierenden Positionen an der Grenze der Pornographie sind ein nicht unwesentlicher Bestandteil der Kunst Egon Schieles.



Egon Schiele stellt die junge Frau kindlich, einerseits zerbrechlich in ihrer Körperlichkeit, andererseits kokett in ihrer Haltung dar. Er betont in seinen Aktdarstellungen häufig die erogenen Zonen der Körper und hebt sie mit roter Farbe hervor, wohl auch, um die erotisierende Wirkung dieser Darstellungen zu erhöhen. Lippen, Brüste und Genital werden durch diese Farbgebung zum Blickfang. Die Farbe lenkt den Blick. An die Grenze der Pornographie rückt Egon Schiele nicht nur mit farblichen Mitteln, sondern auch durch Verzerrung und Perspektivverschiebungen.

Egon Schiele,
Schwarzhaariger Mädchenakt, stehend, 1910,
Albertina, Wien

In dem Bild „Mädchen mit hochgeschlagenem Rock“ (siehe Seite 18) von 1911 sind die Augen geschlossen und die dargestellte Frau damit anonymisiert. Durch die verzerrte Perspektive, die überdimensionale Darstellung des Genitals und die Farbgebung wird der Blick gefesselt. Die Betrachter/innen können nicht anders als hinsehen.

Voyeurismus und pornographischer Subtext liegen in der anonymen Unverbindlichkeit. Der fehlende „Gegenblick“ ermöglicht ungestörtes Schauen. Im „Gegenblick“ äußern sich eigene Wünsche und Aktivität. Die Frau würde dadurch wieder zum Subjekt. Bilder von Frauen mit zurückge-
neigtem Kopf, geschlossenen Augen oder anderen Blickrichtungen lassen die Zuschauer/innen ungestört. Frei von Schuldgefühlen kann der Betrachtung Raum gegeben werden. Ohne Andeutung einer Umgebung oder Einbindung in einen Sinneszusammenhang wird die Frau mit dem abgewandten Blick entpersonalisiert und anonym.

Anonym bleiben auch die Vorbilder dieser Zeichnungen. Modelle werden in der Regel nicht namentlich genannt. Ihnen wird Persönlichkeit und Bedeutung nicht zugestanden. Nur wenige

Künstler nennen ihre Modelle beim Namen.¹²⁾ Zur Zeit der Jahrhundertwende sind es meist Frauen der unteren Schichten, die eine „harmlosere“ Form der Prostitution wählen: Modell stehen bei den Künstlern der Wiener Ringstraße. Auch hier kommt es zu Grenzüberschreitungen. Gustav Klimt beispielsweise zeugt vierzehn illegitime Kinder mit seinen Modellen, von denen nur wenige namentlich bekannt sind und die er nur unregelmäßig finanziell unterstützt.

Klimt bestätigt in seiner Lebensweise das gängige Klischee der starken Frau hinter einem berühmten Mann. Wobei hier in der Mehrzahl gesprochen werden muss, da zahlreiche Frauen „hinter ihm“ seine Karriere fördern: Alltagstätigkeiten werden Klimt von seiner Mutter und seinen Schwestern abgenommen, die mittellosen Frauen der Unterschicht stehen in seinem Atelier gegen geringes Honorar Modell, geistigen Austausch pflegt Klimt mit seiner Lebensgefährtin Emilie Flöge und finanziert wird der Künstler v.a. durch Portraitaufträge vermögender Auftraggeberinnen. Im Sinne der ironischen Umdeutung lässt sich hier die Frage formulieren: Was wäre Klimt ohne Frauen? Die Rekonstruktion seiner Arbeits- und Lebensumgebung gibt hier Aufschluss und erlaubt es, die Vorstellung des Künstlergenies Klimt zu dekonstruieren.



Egon Schiele,
Mädchen mit hochgeschlagenem Rock, 1911
Sammlung Leopold, Wien

12) z.B. Toulouse-Lautrec

Fragestellungen

Wie viele Künstlerinnen und Künstler werden ausgestellt?
Wie werden Frauen, wie werden Männer in Aktdarstellungen abgebildet?
Welche Rolle spielt Sexualität in dem Bild?
Welche Figur wird aktiv, welche passiv dargestellt?
Welche Figur ist bekleidet? Welche Figur wird nackt gezeigt? Frauen oder Männer?
Darf Kunst pornographisch sein?

Vermittlungsziel

Kritische Auseinandersetzung mit Repräsentation von Frauen und Männern (zahlenmäßig und inhaltlich).
Vergleich Aktdarstellungen von Frauen und von Männern.
Grenzen zwischen Kunst, Erotik und Pornographie.

Hinweis

Die Betrachtung von Aktbildern löst unterschiedliche Reaktionen aus. Scham, Ablehnung, Verunsicherung, Ekel, aber auch Lust und Neugierde. Diese Emotionen zuzulassen, zu thematisieren und wertfrei anzusprechen, ist wesentlicher Bestandteil in der Vermittlungssituation mit diesen Bildinhalten.
Der Umgang mit Nacktheit ist in verschiedenen Alters- und Entwicklungsstufen sehr unterschiedlich. Auch in anderen Kulturen wird unterschiedlich damit umgegangen. Darauf Rücksicht zu nehmen bzw. diese Vielfalt im Umgang mit Akten transparent zu machen – in jedem Fall aber mitzudenken – ist hilfreich und notwendig in der Vorbereitung und Vermittlung dieser Themen.

Empfehlung

In der Bearbeitung dieser Bildinhalte ist die Teilung der Gruppen nach Geschlechtern zu empfehlen. Lehrerinnen sollten hier mit den Mädchengruppen, Lehrer mit den Bubengruppen arbeiten. Geschlechtshomogene Gruppen ermöglichen ein unkomplizierteres Gesprächsklima. Ein anschließender Austausch der beiden Gruppen kann fruchtbar sein, ist aber nicht zwingend notwendig. Die Erfahrungen aus dem Feld der Kunstvermittlung mit dieser Vermittlungsmethode sind durchwegs positiv.

Literaturtip

Eine kurze, aber aufschlussreiche Einführung in das Thema „Nacktheit in der Kunst“ findet sich in dem Buch: *Die nackte Frau in der Kunst – Von der Antike bis zur Renaissance*, Evangelia Kelperi, Deutscher Taschenbuchverlag, München, 2000
Weitere interessante Aufsätze dazu sind einem Sammelband zu finden: *Frauen. Bilder. Männer. Mythen – Kunsthistorische Beiträge*, Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus, Judith Schöbel, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1987

Antworten von Künstlerinnen

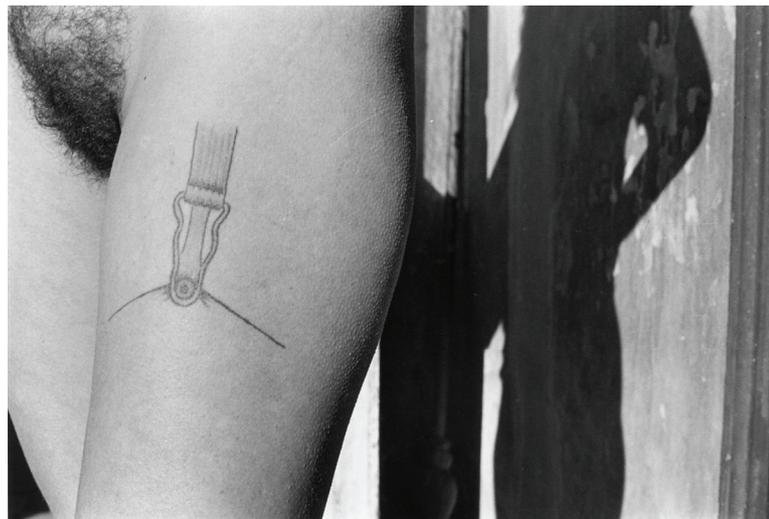
Wie gehen nun Künstlerinnen mit diesen Zuschreibungen, diesem historischen Erbe um? Lässt sich die Sexualisierung des weiblichen Körpers aufheben?

„Die ‚Besetztheit‘ der traditionellen Kunstgattungen und Genres durch die Frauen- und Männermythen unserer Kultur hat seit den 1970er Jahren viele Künstlerinnen dazu veranlasst, nach neuen Techniken zu suchen und mit neuen Medien zu arbeiten. So wurden zu Beginn der Neuen Frauenbewegung gerade Fotografie, Performance, Videokunst und Film bevorzugte Gestaltungsmedien von Künstlerinnen (...)“ (Schade/Wenk, in: Bußmann/Hof 2005: 160)

Die österreichische Künstlerin VALIE EXPORT wählt diesen Weg der Performance in Anwendung neuer Medien. Ihre Arbeit soll hier exemplarisch und stellvertretend für viele andere Künstlerinnen, die ähnliche Antworten gefunden haben, erläutert werden.

Fallbeispiel VALIE EXPORT

Schon in ihrem Kunstnamen – in Versalien geschrieben – versucht VALIE EXPORT sich aus patriarchalen Strukturen zu lösen: „ (...) *Ich wollte weder den Namen meines Vaters tragen, noch den meines Mannes, ich wollte meinen eigenen Namen suchen.*“ So erläutert die Künstlerin 1996 ihren Kunstnamen und ergänzt, mit dem Namen EXPORT beabsichtige sie, Ideen und Gedanken nach außen zu tragen. Sie trägt ihre Ideen in den 1960er Jahren auf besonders provokante Weise nach außen. Im Umfeld der Wiener Aktionisten wählt sie – wie ihre männliche Kollegen – die Kunstform der öffentlichen (Körper-)Performances, wendet sie aber in geschlechterkritischer Weise an und distanziert sich klar von den Inhalten der aktionistischen Künstler. VALIE EXPORTs Aktionen sind dezidiert feministisch und dekonstruieren Geschlechterverhältnisse. Sie bezieht sich in ihren Arbeiten direkt auf Künstlerinnen vor ihr¹³⁾, setzt Konstruktion und Dekonstruktion spielerisch ein und arbeitet mit ihrem eigenen Körper und den Medien Fotografie und Video im Sinne von Umdeutungen. So lässt sie sich 1970 in „Body Sign Action“ ein Strumpfband auf den linken Oberschenkel tätowieren mit dem Hinweis, es sei ein „*Zeichen vergangener Versklavung, Kleidung als Verdrängung der Sexualität, das Strumpfband als Attribut einer von uns nicht selbstbestimmten Weiblichkeit.*“ (Export 1973: 58)



VALIE EXPORT:
Body Sign Action, 1970
Fotonachweis: Courtesy Galerie
Charim, Wien, © 2005 VBK Wien

Mit der Performance „Tapp- und Tastkino“¹⁴⁾ kritisiert sie „(...) *die Inszenierung des weiblichen Körpers auf der Kinoleinwand für den männlichen Blick (...) EXPORT schnallte sich für die ‚Vorführungen‘ vor den Oberkörper ein kastenförmiges ‚Kino-Objekt‘, dessen vordere Öffnung durch einen Vorhang verschlossen war; das Publikum war eingeladen, das Kino zu besuchen, d.h. die Hände durch den Vorhang zu stecken. Dadurch brach EXPORT die voyeuristische Situation des Kinosaals auf; sie ersetzte ein von Männern definiertes Leinwandbild von ‚Weiblichkeit‘ durch ihren realen Körper und erwiderte den Blick der ‚Zuschauerinnen‘ und ‚Zuschauer‘, die so ihrerseits zu Schauobjekten werden konnten.*“ (Hess, in: Grosenick 2005: 81)

13) 1975 organisiert sie in der Galerie Nächst St. Stephan eine feministische Frauenausstellung mit dem Titel „MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität“

14) In der Dauerausstellung zum Wiener Aktionismus im Museum moderner Kunst, Wien ist ein Video über diese Performance zu sehen.

Die Künstlerin wendet hier das Mittel der Performance als Instrument der Umdeutung von Konventionen an, lange, bevor Judith Butler dies als mögliche Form der Veränderung von Geschlechterkonstruktionen vorschlägt. Die Reaktionen auf VALIE EXPORTs künstlerische Interventionen waren zur Zeit dieser Performances durchaus heftig und die Debatten intensiv. Heute kann sie auf eine beeindruckende Karriere als Medienkünstlerin zurückblicken. Vielfach ausgezeichnet unterrichtet



sie an verschiedenen internationalen Hochschulen. Ihr Werk ist umfassend im Archiv der Generali Foundation¹⁵⁾ Wien dokumentiert und wird immer wieder in Retrospektiven ausgestellt¹⁶⁾ VALIE EXPORT kann heute als Pionierin und Vorbild angesichts ihrer Erfolge als Künstlerin gesehen werden.

Tapp- und Tastkino
© VALIE EXPORT

Fragestellungen

Was macht die Kunstform der Performance für Frauen so attraktiv?
Welche anderen Künstlerinnen arbeiten hauptsächlich in der performativen Kunst?
Was bedeutet „Feministische Kunst“?

Vermittlungsziel

Auseinandersetzung mit Performance- und Medienkunst von Künstlerinnen und deren Inhalte.
Beschäftigung mit dem Feld „Feministische Kunst“

Literaturtipp

Im Katalog zu VALIE EXPORTs Ausstellung MAGNA. Feminismus. Kunst und Kreativität. Galerie nächst St. Stephan. Wien 1975/Reprint 1998 finden sich einige feministische Positionen. Die Publikation verfügt über Texte von VALIE EXPORT, Lucy R. Lippard, Meret Oppenheim, Maria Lassnig und Carolee Schneemann.

Der Bildband „Art and Feminism“ ist leider nur in englischer Sprache verfügbar, bietet aber einen äußerst umfassenden und interessanten Überblick zu internationalen feministisch-künstlerischen Ansätzen:

Art and Feminism, Helena Reckitt, Peggy Phelan, Phaidon Verlag, London/ New York, 2001

Link

www.intakt.wuk.at

Auf der Website „Internationale Aktionsgemeinschaft Bildender Künstlerinnen“ findet sich eine interessante historische Darstellung feministisch-künstlerischer Positionen aus Österreich von den Gründerinnen des Vereins aus den 70er und 80er Jahren.

15) Umfassende Informationen und Materialien bietet das Archiv der Generali Foundation Wien: <http://foundation.generali.at/>

16) u.a. in der umfassenden Werkschau der Sammlung Essl, Wien - Klosterneuburg, 2005

Männlichkeitskonstruktionen

Die feministische Kunstgeschichtsforschung hat in den letzten Jahrzehnten Frauenbilder und Kunst im Allgemeinen auf Frauenfeindlichkeit, Emanzipationsangebote und Identifikationsangebote (Schade/Wenk) hin untersucht.

Die intensive Auseinandersetzung mit Geschlechterkonstruktionen führt letztendlich auch zum „Forschungsgegenstand“ Mann, den „visuellen Konstruktionen von Männlichkeit“ (Schade/Wenk) und zu den Fragestellungen: Wie werden Männer „gemacht“? Wie werden sie in der Kunst dargestellt? Wie stellen sie sich selbst dar? Welche Männlichkeitskonstruktionen gibt es? Eine erste Antwort auf die Frage nach Männerkonstruktionen ist zunächst der Satz: „Auch Männer haben ein Geschlecht.“

Die Aussage mutet im ersten Moment seltsam an, ein Blick in die Statistik zeigt jedoch: Männer leben im Schnitt sieben Jahre weniger als Frauen. Männer trinken wesentlich mehr Alkohol zur Stressbewältigung als Frauen. 85% der Verurteilungen bei Gericht betreffen Männer. 90-95% der Gewalttaten werden von Männern verübt. Gleichzeitig sind Männer zwischen 16 und 24 Jahren jene Gruppe, die am meisten von Gewalt betroffen ist.

Diese Erkenntnisse der neuesten Männerforschung zeigen: Männer haben auch ein Geschlecht und das damit verbundene Rollenverhalten schadet nicht nur Frauen, die mit den jeweiligen Männern zu tun haben, sondern auch den Männern selbst. Nicht selten bedeutet Erziehung und Sozialisation¹⁷⁾ von Buben und jugendlichen Männern eine Serie von „Zurichtungserfahrungen“, die aus einfühlsamen, empfindsamen Buben „harte Männer“ werden lassen. Eigenschaften „harter Männer“ beschreibt der Autor Wolfgang Schmale mit der Neigung zu:

„Gewalt (gegen Frauen, gegen andere Männer und gegen sich selbst), Benutzung (Funktionalisieren/Abwerten von anderen Menschen, aber auch der Umwelt), Stummheit (aufgrund des fehlenden reflexiven Selbstbezugs über alles reden können, nur nicht über sich selbst), Alleinsein (Zwang zur Autonomie, mit allem fertig zu werden), Körperferne (Nichtwahrnehmen des eigenen Körpers, Angst vor körperlicher Nähe/Intimität mit anderen Buben/Männern), Objektivierung von Frauen), Rationalität (Abwertung und Verdrängung von Emotionalität) und Kontrolle (Selbstkontrolle und Kontrolle der Umwelt).“ (Schmale 2003: 262)

Hegemoniale Männlichkeitskonzepte

Trotz dieser und anderer Ergebnisse von Studien aus der feministischen Forschung bzw. der kritischen Männerforschung wäre es falsch, Buben, männliche Jugendliche und Männer als Defizitwesen oder potentielle, gefühllose Gewalttäter zu betrachten. Auch wenn medial propagierte hegemoniale Männlichkeitskonzepte mit Inszenierungen des starken, durchtrainierten, leistungsfähigen und gewaltbereiten Mannes arbeiten und damit als Vorbild wirken, bzw. „homosoziale Männergemeinschaften“ (Meuser, in: Becker/Kortendiek 2004: 372) sich mit diesen Bildern gegenseitig sozialisieren, besteht immer auch die Möglichkeit, alternative Männlichkeitsformen zu leben, wenn auch mitunter gegen Widerstände:

„Die Existenz eines hegemonialen Männlichkeitskonzeptes besagt nicht, dass es für alle Männer

17) Auch in schulischen Zusammenhängen, Anmerkung Petra Unger

praktisch oder auch nur als anzustrebendes Ideal gilt. Aber es strukturiert die Art und Weise, wie in einer Gesellschaft praktische Männlichkeit ausgehandelt wird, da es, und das ist mit ‚hegemonial‘ gemeint, von der herrschenden Schicht oder Klasse über die gesellschaftlich entscheidenden Kommunikationskanäle persuasiv verbreitet wird. Andere Männlichkeiten sind sozial keineswegs unmöglich, aber sie sind der Gefahr der Stigmatisierung ausgesetzt oder müssen als bewusste Opposition gegen das herrschende Männlichkeitskonzept (...) eingesetzt werden.“ (Schmale 2003: 153)

Trotz der Gefahr der Stigmatisierung ist es möglich, die eigene Identität als Bub und Mann zu hinterfragen und die angebotenen Rollen (Held, Beschützer, Karrierist, Familienernährer) abzulehnen. Auch hegemoniale Männerkonzepte sind veränderbar und gestaltbar. Der Historiker Wolfgang Schmale schreibt dazu in der Ankündigung seines Buches über die Geschichte der Männlichkeit:

„Nichts ist so unstet wie Männlichkeit. Die Geschichte der letzten 500 Jahre ist voll von ‚Neuen Männern‘. Die europäische Renaissance definierte den Mann neu und nannte ihn ‚Neuer Adam‘. Die französischen Revolutionäre schrieben 1789 die ‚Regeneration des Mannes‘ auf ihre Fahnen und schufen (...) den ‚Homme régénéré‘, den sie als Modell erfolgreich exportierten. In den Revolten von 1968 wurden in Nordamerika und Europa die Grundlagen für den nächsten ‚Neuen Mann‘ der Geschichte gelegt. (...) diese Bezeichnungen markieren jeweils den Beginn umfassender sozial-kultureller Neukonstruktionen von Männlichkeit.“ (Schmale 2003)

Männerbilder in der Kunst

Wie schlagen sich nun diese Männerbilder in der bildenden Kunst nieder? Sind die Veränderungen in den Männlichkeitskonzepten dort ablesbar?

Männer dominieren über Jahrhunderte Entwicklungen im Kunstgeschehen bzw. Kunstgeschichte, woraus der Schluss gezogen werden kann: Kunst und Kunstgeschichte ist über weite Strecken von Männern für Männer. Aus dieser Perspektive betrachtet lassen sich Männerdarstellungen in gewisser Weise immer auch als Selbstbespiegelung oder Selbstinszenierung sehen. Gleichzeitig verstehen sich Abbildungen von Männern häufig als Abbildung des Menschlichen an sich. Die klassische Kunst der Antike betrachtet möglichst perfekte Abbildungen von Frau und Mann (auf Basis mathematischer Berechnungen) als Abbild göttlicher Ordnung und ein Bild absoluter Vollkommenheit. Körper werden idealisiert und entindividualisiert. Im Fall der Männerfiguren werden sie damit auch völlig nackt darstellbar.¹⁸⁾ Während sich Vorstellungen von weiblicher Schönheit durchaus wandeln, bleibt das antike männliche Schönheitsideal trotz der Wandlungen in den Männerkonstruktionen relativ konstant und findet sich auch heute wieder auf den Titelseiten der Illustrierten: Der durchtrainierte, perfekte Männerkörper mit stark ausgeprägten Bauchmuskeln, breiten Schultern, schmalen Hüften, kräftigen Beinen, „glatt und fest wie Marmor“ (Mosse 1997). Dieses antike Körperideal wird immer wieder neu entdeckt und zur gesellschaftlichen Norm erhoben: erstmals in der Renaissance und ein weiteres Mal (diesmal umso nachhaltiger) im 18. Jahrhundert. Der homosexuelle deutsche Archäologe, Antiquar und Kunstschriftsteller Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) prägt mit seinen sinnlichen Beschreibungen antiker, männlicher

18) Das weibliche Genital bleibt auch in der Antike verdeckt. Anmerkung Petra Unger

Körper vor allem im deutschsprachigen Raum nachhaltig die Vorstellung dieses männlichen Schönheitsideals.¹⁹⁾ Er plädiert für eine umfassende Nachahmung der Antike, die schließlich mit Aufkommen des Klassizismus und Historismus auch stattfindet. In Wien findet sich in Georg Raphael Donner der überzeugteste Nachahmer der Antike. Eines der Prunkstücke des Klassizismus Donners befindet sich im öffentlichen Raum: der Providentiabrunnen auf dem Neuen Markt in Wien.

Die Flussallegorien Enns und Traun sind ein besonders anschauliches Beispiel des antiken, männlichen Schönheitsideals: perfekte Proportionen, wohlgeformte Körper. Selbst die als älterer Mann



modellierte Figur verfügt über einen durchtrainierten Körper. Nicht alle Männer im realen Leben verfügen über einen derartigen Körper. Hartes, ausdauerndes Training und Selbstdisziplinierung ist Voraussetzung für diese Körperformen. Disziplin, Selbstkontrolle und Zurichtungen des Körpers erlangen im 19. Jahrhundert vermehrt Bedeutung für die Konstruktion männlicher Identitäten.

Originalfigur der Allegorie des Flusses Traun
Unteres Belvedere, Wien 1739

Unter anderem auch aufgrund der zunehmenden Militarisierung der Männerwelt. Verschiedene politische Ideologien werden mit diesem neuen/alten Männlichkeitsmodell verknüpft. Das hegemoniale Männlichkeitskonzept wird erweitert um die Definition von Männlichkeit über Arbeit und Leistung,²⁰⁾ Einsatz (wenn nötig auch des eigenen Lebens) für den „höheren“, ideellen Wert einer Nation, Eroberung, Unterwerfung und Ausbeutung anderer Völker unter der Prämisse der eigenen Überlegenheit und völligen Abgrenzung gegen das daraus konstruierte Andere und Fremde. Sportlichkeit und (Selbst-)Disziplin wird vor allem im militärischen Bereich eingeübt und meist mit Mitteln der Demütigung und Erniedrigung hergestellt. In diesem Zusammenhang erfahren Begriffe wie Kameradschaft unter Männern, Abwertung von Homosexualität und Verdinglichung des weiblichen Körpers eine starke Aufladung²¹⁾. Parallel dazu wird auch ein neuer Heldenmythos begründet. Heldenmythen bilden sich rund um fiktive Personen ebenso wie um real lebende Figuren (meist Männer). Je nach kultureller Prägung, religiöser oder politischer Ausrichtung, aber auch je nach geschichtlicher Epoche bzw. Verfasstheit der Gesellschaft kommen Eigenschaften hinzu oder werden als weniger relevant betrachtet. So gehört Gewaltbereitschaft zum Repertoire eines Helden vor allem in Kriegszeiten bzw. in Zeiten zunehmender Militarisierung der

19) „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst“, Dresden, 1755

20) In Abwandlung findet sich dieses Prinzip auch in kommunistischen Systemen wieder. Hier entsteht der Terminus „Held der Arbeit“ in Verknüpfung alter Heldenmythologien mit neuen Produktionsformen. Anmerkung Petra Unger

21) Auflistung in Anlehnung an Schmale

Gesellschaft, während kluge Zurückhaltung und geistige Überlegenheit oder Arbeitsleistung²²⁾ in anderen Epochen heldenhaft sein kann. Heldendarstellungen sind häufig in der Kunst zu finden. Ebenso wie im öffentlichen Raum in Form von Soldaten- und Kriegerdenkmälern.

Ein Beispiel dafür sind die Heldenstandbilder auf dem Wiener Heldenplatz, wobei hier in der genaueren Betrachtung vor allem jene Auslassungen in der Geschichtserzählung interessant sind, die nicht in dieses Männerkonzept passen. Hier erscheint es sinnvoll, sich mit den Leerstellen der Geschichts- und Heldenkonstruktionen zu beschäftigen.



Originalfigur der Allegorie des Flusses Enns
Unteres Belvedere, Wien 1739²³⁾

Fallbeispiel Erzherzog Carl (1771-1847)

Das Erzherzog Carl gewidmete Monument am Wiener Heldenplatz zeigt eine klassische Kriegsheldeninszenierung. Vom Bildhauer Anton Dominik Fernkorn dynamisch und siegessicher dargestellt, wird Erzherzog Carl, der gegen Napoleon als erster Feldherr in Europa einen Sieg in der Schlacht von Aspern 1809 erringen konnte, zum Helden stilisiert. Seine, wenige Tage später erlittene Niederlage im Kampf gegen die napoleonischen Truppen bei Wagram wird ausgeblendet. Als zu reformfreudiges und der Aufklärung zu nahe stehendes Mitglied des Kaiserhauses wird Carl nach den beiden Schlachten aller militärischen Ämter durch seinen Bruder Kaiser Franz II./I.²⁴⁾ enthoben. In seiner zweiten Lebenshälfte widmet sich Carl seiner Familie, seinen



ererbten Besitzungen und seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Kaiser Franz Joseph „re-inszeniert“ Erzherzog Carl wenige Jahre nach dessen Tod als Held und Zeichen restaurativer Kraft, um sein eigenes neoabsolutistisches System symbolisch zu legitimieren. Konstruktion, Interpretation und politische Instrumentalisierung („aus einem Verlierer wird ein Held“) von Geschichtsdarstellungen lassen sich anhand dieses Beispiels besonders gut erläutern.

Erzherzog Carl, Monument am Wiener Heldenplatz von Anton Dominik Fernkorn²⁵⁾

22) So wird beispielsweise in der ehemaligen DDR ab 1950 das Ehrenzeichen „Held der Arbeit“ (auch an Frauen) als Ehrenzeichen für Arbeiter/innen, die „besondere Verdienste um den Aufbau und den Sieg des Sozialismus erworben haben und durch diese Tätigkeit die Volkswirtschaft und damit das Wachstum und das Ansehen der DDR förderten“, verliehen und ist mit einem Preisgeld von bis zu 10.000 Mark verbunden. Anmerkung Petra Unger

23) Fotos Hedwig Abraham, mit freundlicher Genehmigung.

24) Zusammen mit Staatskanzler Metternich. Anmerkung Petra Unger

25) Foto Hedwig Abraham, mit freundlicher Genehmigung

Fragestellungen

Was ist ein Held?
Welche Helden sind bekannt?
Welche Heldinnen sind bekannt?
Wie werden Frauen zu Heldinnen?
Gibt es Heldinnen-Denkmäler?
Wem würde ich ein Denkmal errichten?

Vermittlungsziel

Formen von Gedenken und Inszenierungen im öffentlichen Raum erkennen und hinterfragen.

Literaturtipp

Biljana Menkovic durchleuchtet in ihrem Beitrag ausführlich die unterschiedlichen Aspekte männlichen Denkmalkults.
Menkovic, Biljana, Politische Gedenkkultur. Denkmäler – Die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum, Bd. 12, Braumüller Verlag, Wien, 1999

Anti-Typen

✂ Zur Selbstbestätigung des eigenen Idealbildes werden häufig (und nicht nur in der Konstruktion von Männlichkeitsidealen) Anti-Typen entworfen, d.h. wie Mann *nicht* sein soll.²⁶⁾ Zu den Anti-Typen gehören nicht nur Homosexuelle mit ihnen zugeordneten „verweiblichten“ Attributen, sondern auch Juden, Roma und Sinti sowie Behinderte, denen Eigenschaften wie Hässlichkeit, Undisziplinertheit, Unordnung zugeschrieben werden. Der Anti-Typus dient nicht nur zur Selbstvergewisserung der eigenen Männlichkeit, sondern im Extremfall auch als Legitimation von Übergriffen und Gewalt. Im Nationalsozialismus dienen diese Mechanismen der Rechtfertigung von Verfolgung und Ermordung. Die ideologische Aufladung hegemonialer Männlichkeit mit allen angeführten Facetten (Arbeit, Leistung, Sportlichkeit, Selbstdisziplin, Märtyrertum für höhere nationale Werte, Unterwerfung und Ermordung anderer etc.) als Instrument der Mobilisierung im Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg ist als ein nicht zu unterschätzendes Element des Systems zu sehen.

Dekonstruktion der hegemonialen Männlichkeit

Nach dem völligen Zusammenbruch des nationalsozialistischen Systems und mit Kriegsende gelingt in der Nachkriegszeit die Re-Inszenierung des alten Männerideals nur bedingt – nicht zuletzt aufgrund der verschiedenen sozialen Bewegungen der 70er und 80er Jahre, die unter anderem auch alte Ideale, vor allem das militaristische Ideal kritisieren. Lange Haare, lässige Kleidung, Drogenkonsum, „Flower Power“, sexuelle Revolution kritisieren die alten Männlichkeitsideale von Ordnung, gepflegte äußere Erscheinung, Disziplin und Selbstkontrolle. Mit exzessivem Drogenkonsum wird Kontrolle aufgegeben. Das Anti-Sexuelle wird mit Promiskuität und

26) Analog dazu wird Frauen das „Mannweib“, die „Hure“ oder die „radikale Feministin“ als Anti-Frauen-Typ vorgeführt.

offen gelebter Sexualität aufgehoben. Beginnende öffentliche Akzeptanz von Homosexualität, Engagement in der Friedensbewegung, positives Bewerten von Kriegsdienstverweigerung und nicht zuletzt die Forderungen der Frauenbewegung nach neuen Männern verhindern eine völlige Restauration alter Männerbilder.

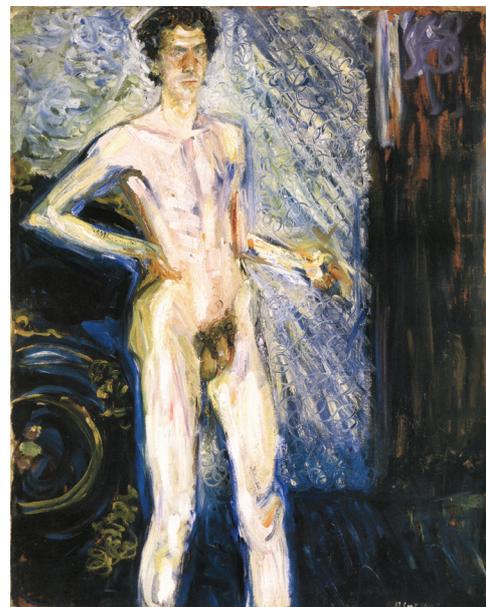
Alternative Männerbilder in der Kunst

In der Malerei sind nackte Männer nach der Zeit der Antike immer seltener zu finden. Männer präsentieren sich (bzw. werden präsentiert) in der Historienmalerei ab dem 16. Jahrhundert vor allem bekleidet, manchmal mit nacktem Oberkörper. Mehr wird den Blicken der Betrachter/innen nicht zu sehen gegeben. Männerfiguren sind aktiv, in Bewegung, selbstbewusst, mit Gegenblick, im Portrait. Schlafend, mit geschlossenen Augen, passiv, nackt, sexualisiert, wie dies bei Frauendarstellungen oft zu beobachten ist, werden Männer kaum dargestellt. Nennenswerte Ausnahmen sind hier die beiden österreichischen Künstler Richard Gerstl und Anton Kolig.

Fallbeispiel Richard Gerstl

Richard Gerstls Selbstbildnis als Akt in ganzer Figur aus dem Jahr 1908 gilt als eines der frühesten vollständig nackten Selbstportraits in der Kunstgeschichte, „in denen sich der Künstler ohne ikonographische Maskierungen selbst meint.“ (Natter/Hollein 2005)

Gerstl stellt sich selbstbewusst mit Gegenblick dar, gibt aber den Blick frei auf seinen nackten Körper, der nur andeutungsweise dem männlichen Körperideal (breitere Schultern, schmale Hüften) entspricht und eher etwas Zerbrechliches ausstrahlt. Selbstbewusst, aber nicht in heldenhafter (auch nicht erotischer) Inszenierung zeigt sich Richard Gerstl hier.



Richard Gerstl,
Selbstbildnis als Akt in ganzer Figur 1908
Sammlung Leopold, Wien

Fallbeispiel Anton Kolig

Männliche Erotik, sexualisierende Inszenierungen bietet im Gegensatz dazu Anton Kolig mit seinen Darstellungen junger Männerakte, die den Inszenierungen weiblicher Aktdarstellungen ähneln. Schlafende oder abgewandte Gesichter ohne Gegenblick, die eine unbeobachtete Betrachtung erlauben.

Anton Kolig wird kaum als einer der bedeutendsten, österreichischen Künstler des 20. Jahrhunderts rezipiert. Der Grund hierfür dürfte einerseits darin liegen, dass

„...sich Kolig in seinem Œuvre vor allem dem männlichen Akt widmet, einem Thema, das (...) im 19. und 20. Jahrhundert jedoch durch die Dominanz des weiblichen Aktes verdrängt wird.“ (Natter/Hollein 2005: 193)

Anton Kolig,
Auf dem Rücken liegender männlicher Akt, Modell
Leutnant Günther Rall, 14. Juni 1939,
Albertina, Wien



und andererseits durch die Assoziation mit homoerotischem Begehren, die diese Bilder wecken. Ein „künstlerisches Begehren“ (ebd.), das häufig als skandalös tabuisiert wird – damals wie heute. In Koligs umfassendem Werk finden sich auch Identifikationsangebote für jugendliche Männer ohne Heldenpathos, wengleich der Künstler hauptsächlich Männer portraitiert, die dem klassisch-



antiken Schönheitsideal entsprechen. Die melancholisch-nachdenklich oder auch unsicher wirkenden jungen Männer kommen der Realität der meisten Jugendlichen wohl näher als die Heldeninszenierungen der Antike und Historienmalerei. Schöne Beispiele dafür bietet die Sammlung Leopold in Wien mit dem sitzenden Jünglingsakt „Am Morgen“, 1919 und dem Gemälde „Jüngling mit Amor“, 1911.

Anton Kolig,
Am Morgen (Sitzender Jünglingsakt), 1919
Sammlung Leopold, Wien

Polymorphe Männlichkeit

Am Ende dieser Abhandlungen zu Männlichkeitskonstruktionen sei noch der Begriff „polymorphe Männlichkeit“ eingeführt. Er beinhaltet die Chance von Vielfalt und Veränderbarkeit starrer Männlichkeitskonstruktionen. Althergebrachte Aspekte von Helden, Abenteurern, „Machos“, Sportlern, Managern sind damit als Bestandteil einer männlichen Identität ebenso denkbar (auch positiv, da all diese Modelle auch positive und nicht nur gewalttätige Eigenschaften besitzen) wie jene des liebevollen Partners, des verantwortungsvollen, zärtlichen Vaters, des Intellektuellen, des Homosexuellen etc. Meist werden diese verschiedenen Aspekte in den verschiedenen Lebensphasen um neue erweitert oder ausgetauscht. Auch hier findet Doing Gender statt. Gerade in der Phase der Identitätsfindung der Jugend und Pubertät kommt der Auseinandersetzung mit der Konstruiertheit von Männlichkeit eine große Bedeutung im Sinne einer Erweiterung von Handlungsmöglichkeiten zu. Beispiele für polymorphe Männlichkeit finden sich zahlreich auch in Museen klassischer Kunst, z.B. im Kunsthistorischen Museum Wien:

Darstellungen von Buben in Mädchenkleidern (Philipp Prosper, Sohn Königs Philipp IV. von Diego Velázquez). Lange Haare bei Männern (u.a. bei König Karl II., Sohn von Philipp IV., Habsburger in Spanien, von Juan Carreño de Miranda und bei den zahlreichen Christusdarstellungen).

Fragestellungen

Welche Idealvorstellungen von Männern gibt es bei Mädchen/Frauen und Buben/Männern?

Wie sehen die realen Männer im aktuellen Lebensumfeld aus?

Entsprechen sie den Idealvorstellungen?

Wie werden Männer in der Kunst dargestellt?

Wie ist das Größenverhältnis in der Darstellung von Frauen und Männern miteinander?

Wer wird größer oder im Vordergrund dargestellt und warum?

Wer sieht wen aus welcher Position an?

Welche Rollen nehmen sie ein und welche nicht?

Vermittlungsziel

Aufzeigen verschiedener Männlichkeitskonstruktionen und deren Darstellungsformen in der Kunst;

Reflexion eigener, starrer Männerbilder.

Literaturtipp

Als Klassiker der Männerforschung gelten:

Michael Meuser, *Geschlecht und Männlichkeit, Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Leske + Budrich Verlag, Opladen 2008

Robert W. (Raewyn) Connell, *Der gemachte Mann – Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Verlag Leske + Budrich, Opladen, 2000

George L. Mosse, *Das Bild des Mannes*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag 1997

Link

www.gender.schule.at

Hier findet sich unter der Rubrik „Geschlechtersensible Berufsorientierung zum Thema Buben und Männer“ informatives und didaktisches Material

Repräsentationen – Geschlechterstereotype in Museen und Ausstellungen

Museen zeigen sich – so einer der Schlüsse, die aus den bisherigen Betrachtungen gezogen werden können – nicht nur als bewahrende Institutionen kulturellen Erbes, sondern auch als bewahrende Räume veralteter Frauen- und Männerbilder. Diese Behauptung lässt sich nicht nur durch Genderanalysen bezüglich der zahlenmäßigen Repräsentanz von Frauen²⁷⁾ oder durch die genderkritische Analyse der Bildinhalte²⁸⁾ belegen, sondern auch durch Textanalysen der Bildbeschriftungen, Saal- und Katalogtexte. Selten werden Geschlechterverhältnisse in Katalogtexten explizit berücksichtigt²⁹⁾. Immer wieder sind Reproduktionen der Geschlechterstereotype in den Bildbeschriftungen oder Saaltexten zu finden. Bevor konkrete Beispiele diese Aussagen illustrieren, noch einige grundsätzliche Anmerkungen zu musealen Inszenierungen.

Definitionsmacht

„Eine der primären Funktionen von Ausstellungs- und Katalogtexten ist es, das Kunstwerk in seinem Status als Kunstwerk zu bestätigen und zu bekräftigen.“

meint Stefan Nowotny in seinem Artikel in der ausstellungskritischen Publikation *„Wer spricht? (Jaschke/ Martinz-Turek/Sternfeld 2005: 73)*. Es geht jedoch nicht nur um den Status des Kunstwerkes, sondern auch darum, was und wie zu sehen gegeben wird. Nowotny zitiert hier Carol Duncan:

„(...) Was wir in Kunstmuseen sehen und nicht sehen – und unter welchen Bedingungen und aufgrund welcher Autorität wir es sehen oder nicht sehen – ist eng mit größeren Fragen darüber verbunden, wer die Gemeinschaft konstituiert und wer ihre Identität definiert.“ (Duncan, Zit.in: Jaschke/Martinz-Turek/Sternfeld 2005: 82)

Der Begriff Identität lässt sich an dieser Stelle auch um den Aspekt der Geschlechteridentitäten erweitern und der Begriff der Autorität muss um jenen der Macht erweitert werden. Es geht demnach in Museen unausgesprochen um die „Selbstvergewisserung“ der schon erwähnten weißen, männlichen, mächtigen Oberschicht der Gesellschaft mit den wenigen weiblichen Vertreterinnen, deren Repräsentationen hier „zu sehen gegeben“ werden.

*„Einer konstruktivistischen Perspektive folgend, ist Repräsentation nicht als Spiegelung oder direkte Wiedergabe einer bestehenden Wirklichkeit oder eines bestehenden Gegenstandes zu betrachten, sondern vielmehr als Herstellung einer Wirklichkeit oder eines Gegenstandes durch die **Art und Weise der Darstellung**“³⁰⁾.* (Böse, in: Jaschke/Martinz-Turek/Sternfeld 2005:121)

Wie und was zur Sicherung dieser Identitäten ausgestellt und dargestellt wird, setzt Definitionsmacht voraus. Die Macht darüber zu entscheiden, welche Aspekte von Wirklichkeit gezeigt werden (z.B. männliche oder weibliche Lebenswirklichkeiten, Künstlerinnen oder Künstler). Mit der Macht, Bilder und Objekte sowie die Erläuterungen dieser Werke durch Texte auszuwählen, also

27) vgl. Abschnitt „Nackte Frauenkörper“

28) Siehe oben

29) Als positive Ausnahme ist hier der Katalog zur Ausstellung *„Die nackte Wahrheit“*, Tobias Natter, Max Hollein (Hg.), 2005 zu erwähnen.

30) Hervorhebung von Petra Unger

der „Art und Weise der Darstellung“, wird bestimmt, *welches* Wissen vermittelt werden soll. Hier nun Foucault folgend:

„(...) die Produktion von Wissen durch Diskurs (ist) stets auf mehrfache Weise mit Machtverhältnissen verknüpft.“ (Böse, in: Jaschke/Martinz-Turek/Sternfeld 2005: 122)

Wissen bedeutet Macht. Um diese „objektive Wahrheit“ als „gesichertes Wissen“ zu präsentieren, sind in Museen und Ausstellungen Bildbeschriftungen und Saaltexpte meist anonym. Anonymität und das geschriebene und gesprochene Wort an sich geben den Inhalten eine Aura von Wahrheit: „Die Hörigkeit dem geschriebenen oder gesprochenen Wort gegenüber ist bei vielen Besuchern (und Besucherinnen)³¹⁾ enorm. Was gedruckt ist, scheint wahr zu sein.“ (Hoffer, In: Jaschke/Martinz-Turek/Sternfeld 2005: 181)

Hoffer bezeichnet dies als „Scheinobjektivität von Sichtweisen, Beschreibungen, Interpretationen und Meinungen in Ausstellungstexten.“ (ebd.)

Welche Geschlechterstereotype verfestigende Texte ausgestattet mit dieser Scheinobjektivität gibt es nun in Museen? Dazu im Folgenden einige Beispiele.

Fallbeispiel Isabella d'Este

Isabella d'Este ist im 16. Jahrhundert eine hochgebildete und einflussreiche Kunstmäzenin in Mantua. Entsprechend der Vorlage eines ihrer Jugendbildnisse erteilt sie 60-jährig Tizian den Auftrag, ein weiteres Portrait anzufertigen, welches weitere sieben Jahre später von Peter Paul Rubens kopiert wird.

Der Bildtext im Kunsthistorischen Museum Wien zu diesem Bild beschrieb bis vor einiger Zeit diesen Umstand und die Person Isabella d'Estes folgendermaßen:



„Während seines Aufenthaltes in Mantua kopierte Rubens jene zwei Portraits (...). Das eine Bild von Tizian zeigt Isabella als junge Frau (...). Das andere, die sogenannte „Isabella in Rot“ kam ihrem Alter näher – sie war **bereits über sechzig, aber immer noch putzsüchtig**(...)³²⁾.“

Peter Paul Rubens,
Isabella d'Este, um 1605, Kunsthistorisches Museum
Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_1534

31) Ergänzung von Petra Unger

32) Hervorhebung von Petra Unger

Die altertümliche Formulierung „putzsüchtig“ unterstellt eine der Mäzenin offensichtlich nicht zugestandene Eitelkeit. Sie trotz ihres Alters gerne „aufzuputzen“, wird offensichtlich nicht goutiert. Vor allem wohl deshalb nicht, weil sie „bereits über sechzig“ war. Frauen wird demnach im Alter nicht zugestanden, sich repräsentativ zu kleiden. Hinzu kommt, dass einem männlichen Modell wohl kaum die Bezeichnung „putzsüchtig“ zugeschrieben worden wäre. Die negativ formulierte Bildbeschriftung wurde mittlerweile geändert. Heute findet sich an dieser Stelle die neutralere Formulierung: Isabella d’Este sei tonangebend in Sachen Mode gewesen.

Fallbeispiel Helene Zarci

Die „Frau im roten Kleid“ ist mittlerweile namentlich bekannt. Helene Zarci lernt den Maler Ferdinand Andri auf der Treppe des Wohnhauses ihrer Eltern mit 12 Jahren kennen. Der Künstler lädt das Mädchen ein, für ihn Modell zu sitzen. Sie fühlt sich geehrt vom „Herrn Professor“ gemalt zu werden und stellt sich unentgeltlich als Modell für Portraits in unterschiedlichen Kostümen zur Verfügung. Helene Zarci bleibt Andri bis zu seinem Tod auch freundschaftlich verbunden. Im Zweiten Weltkrieg gewähren sie und ihr Ehemann dem ausgebombten Künstler für einige Zeit Unterkunft. Obwohl ihr Name und einige Einzelheiten ihrer Lebensbiographie bekannt sind, wird sie in der Bildbeschriftung nicht namentlich genannt. Auch Auslassungen konstruieren Wirklichkeiten. In diesem Fall die angebliche Wirklichkeit, nicht bekannt zu sein. Anders gedeutet kann dies auch heißen, es sei nicht von Bedeutung, wer die dargestellte Frau ist.



Ferdinand Andri, Sitzende im roten Kleid, 1917
Sammlung Leopold, Wien, Inv.Nr. 587

Fallbeispiel Helena Fourment



Helena Fourment ist die zweite, wesentlich jüngere Ehefrau des Malers Peter Paul Rubens. Vier Jahre nach dem Tod seiner ersten Frau Isabella Brant heiratet Rubens im Alter von 53 Jahren, die 16-jährige Helena. Er portraitiert sie nahezu nackt, nur von einem kostbaren Pelz umhüllt und nennt das Bild, seine junge Frau verniedlichend, „Das Pelzchen“.

Peter Paul Rubens,
Das Pelzchen, um 1638,
Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.Nr. 688

Der Titel des Gemäldes kann zwar als Kosenname interpretiert werden, ohne Erläuterung wirkt er als abwertende Verniedlichung einer jungen Frau. Lange Zeit nur als „Das Pelzchen“ betitelt, wird mittlerweile in der Bildbeschriftung auch der Name des Modells angeführt und ihre Beziehung zu Rubens erläutert, wodurch diese Bildbeschriftung als positives Beispiel für zeitgemäße Zusatz- bzw. Umformulierungen in der Präsentation von Kunstwerken in Museen stehen kann.

Subtexte der Bildhängung

Kuratorinnen und Kuratoren präsentieren Kunstwerke, Objekte und Themen nicht nur mittels Bild-, Saal- und Katalogtexten, sondern auch durch die Art und Weise der Hängung bzw. Aufstellung der Objekte. Damit entsteht eine weitere Bedeutungsebene (Subtext) bzw. ein weiteres Vermittlungsziel. Meist erschließt sich das Vermittlungsziel der Kuratorinnen und Kuratoren in der Ausstellung kaum von selbst, auch wenn dies in der Regel angestrebt wird. Die Intentionen der Präsentation lassen sich meist in den Katalogen nachlesen. Dennoch lohnt sich der Versuch, die „Erzählung der Ausstellung“ zu entdecken.³³⁾ Durch Anordnung der Bilder bzw. Objekte können, bewusst oder unbewusst, auch Subtexte entstehen, die andere Assoziationen wecken als mitunter beabsichtigt. Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Hängung der Ausstellung „Schiele/ Janssen – Selbstinszenierung, Eros und Tod“ der Sammlung Leopold in Wien 2005. Vermittlungsziel der Ausstellung war es, mit dem Thema und der Auswahl der Werke den Vergleich der Künstler Egon Schiele und Horst Janssen anzustellen. Bei beiden Künstlern sind dieselben thematischen Schwerpunkte zu erkennen: Selbstportrait, Eros und Tod. Eine vergleichende Präsentation ist demnach naheliegend. In der hier vorgestellten Hängung rückt die Absicht des künstlerischen Vergleichs in den Hintergrund und provoziert andere Assoziationen. Egon Schieles Darstellung einer halbnackten Frau unmittelbar neben dem nackten, stehenden Selbstportrait Horst Janssens wirkt so, als würde der nackte Mann direkt auf die Frau zugehen.



Foto Privatbesitz, Wien, 2005

Der Subtext dieser Bildkombination transportiert eher sexualisierte Verfügbarkeit des weiblichen Körpers bzw. einen Sexualakt als den Vergleich zweier Malweisen und Künstler. Anhand solcher Beispiele lassen sich sowohl Wirklichkeitskonstruktionen von Ausstellungen veranschaulichen als auch genderkritisch hinterfragen und verhandeln.

Die leitende Fragestellung zu Genderanalysen von Ausstellungsgestaltungen kann demnach lauten: Wer repräsentiert wen warum und wie?

33) Im Idealfall verfügen Ausstellungen über einen Erzählbogen, der chronologisch (Retrospektive), thematisch (z.B. Das Jahrhundert der Frau) oder stilistisch (z.B. Expressionismus) ausgerichtet sein kann.

Fragestellungen

Was erzählt die Ausstellung?

Lässt sich ein Vermittlungsziel in der Präsentation der Objekte erkennen?

Entstehen gewollte oder ungewollte Subtexte?

Vermittlungsziel

Ausstellungsinszenierungen erkennen, analysieren und hinterfragen

Literaturtipp

Grenzen und Möglichkeiten der Kunstvermittlung beschreiben die Publikationen

Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Beatrice Jaschke, Charlotte Martintz-Turek, Nora Sternfeld, (Hg.innen) Verlag Turia + Kant, Wien 2005

Kulturvermittlung zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing, Birgit Mandel, transcript Verlag, Bielefeld 2005

Repräsentationen im öffentlichen Raum

Die Frage: „Wer repräsentiert wen warum und wie?“ kann auch der kritischen Betrachtung von Monumenten im öffentlichen Raum dienen. Hier geht es um Sichtweisen und Interpretationen von Geschichte und Politik. Politische und gesellschaftliche Ideale, Werte und Normen werden mittels Gedenkkulturen im öffentlichen Raum visualisiert. Als „Zeichenträger der Macht“ sind Denkmäler eine „offizielle ewige Zeichensetzung“ (Menkovic). Sie haben vielfältige Funktionen: Sie sind Ausdruck von Repräsentationsansprüchen bestimmter Gesellschaftsgruppen, dienen der Konstruktion nationaler Identitäten und sind wesentliche Elemente einer allgemeinen gesellschaftlichen Erinnerungskultur. Monumente und öffentliche Erinnerungsinszenierungen lassen sich auch als symbolische Politik der Legitimierung betrachten.

„Denkmäler dienen dabei nicht nur der Erinnerung an Vergangenes, sondern der Legitimation von Gegenwärtigem durch Vergangenes.“ (Grassegger; in: Riesenfellner/Uhl 1994: 99)

Geschichte wird mit Denkmälern „von oben“ geschrieben. Herrscher und Politiker³⁴⁾ verfügen über ausreichend (Definitions-) Macht und finanzielle Mittel, um ihre Interpretation historischer Ereignisse mit bleibenden Monumenten darzustellen. Auch hier wird Wirklichkeit konstruiert, diesmal historische Wirklichkeit. In der Konstruktion von angeblichen Realitäten der Geschichte gibt es jedoch Verdrängungsmomente und Auslassungen.³⁵⁾ Misserfolge, Niederlagen, Unmenschlichkeiten etc., die beispielsweise mit Kriegen einhergehen, werden ausgeblendet und nicht erzählt.³⁶⁾ Große Bevölkerungsgruppen werden in der Darstellung ausgelassen. Die Hälfte der Menschheit (Frauen), die Masse der einfachen Gesellschaftsschichten (Arbeiter/innen, Bäuerinnen und Bauern) und verschiedene Minderheiten der Gesellschaft (Migrant/innen, religiöse und politische Minderheiten, Minderheiten aufgrund ihrer Körperlichkeit oder ihrer Lebensweise außerhalb der gesellschaftlichen Norm) kommen in dieser öffentlichen Erinnerungskultur kaum

34) Hier wird angesichts der realen Machtverhältnisse bewusst auf geschlechtergerechte Schreibweise verzichtet.

35) Siehe dazu Abschnitt zu Erzherzog Carl S. 37

36) Biljana Menkovic erwähnt in diesem Zusammenhang Tucholskys Vorschlag statt dem unbekanntem Soldaten dem unbekanntem Pazifisten ein Denkmal mit den Worten zu widmen: „Hier lebte ein Mann, der sich geweigert hat, auf seine Mitmenschen zu schießen. Ehre seinem Andenken“ (Menkovic 1999: 156)

vor. Es entsteht so im kollektiven, öffentlichen Gedächtnis die Vorstellung all diese Gruppen hätten an der Entwicklung der Menschheit keinen nennenswerten Anteil. Im öffentlichen Raum gibt es kaum Erinnerung an die historischen Leistungen dieser Bevölkerungsteile. Auch wenn es kaum Denkmäler gibt, die z.B. bedeutenden Frauen der Geschichte gewidmet sind: an Frauenfiguren im öffentlichen Raum fehlt es dennoch nicht. Im Gegenteil: unzählige Frauendarstellungen zieren Hausfassaden, staatlich-repräsentative Gebäude und Denkmäler. Weibliche Skulpturen sind in der Regel Allegorien und symbolisieren Weisheit, Herrschertugenden, Völker und andere allgemeine Werte.

„Allegorien versinnbildlichen das abstrakte Allgemeine der sozialen Ordnung.“

(Nierhaus 1999: 15)

Die Darstellung des „abstrakten Allgemeinen“ steht der Darstellung als historische Subjekte gegenüber. Die Diskrepanz zwischen „darstellender Weiblichkeit und vertretenden Frauen“ (Nierhaus) ist dabei auffallend.

„Allegorien stellen somit nicht eigentlich Frauen dar, sondern gerade, weil Frauen nicht Teil der repräsentativen Öffentlichkeit sind, eignen sie sich, wie ein leerer Bildschirm, als Leerfigur zur Bespielung. Somit ermöglicht die reale Absenz der Frauen ihre allegorische Präsenz.“

(Nierhaus 1999: 16)

Zur Veranschaulichung einige Beispiele:

Fallbeispiel Pallas Athene und das österreichische Parlament

Pallas Athene, prominent vor dem Gebäude postiert, steht für Weisheit und gilt als Göttin der Ratsversammlungen des alten Griechenlands.

Die sehr androgyn dargestellten Frauenfiguren zu ihren Füßen symbolisieren die gesetzgebende Gewalt (Legislative) und die gesetzesübende Gewalt (Exekutive). Frauenfiguren am Brunnen darunter stellen Flüsse der österreichischen Monarchie dar und die weiblichen Gestalten des Dreiecksgiebels rund um Kaiser



Franz Joseph I. über dem Haupteingang stehen stellvertretend für die Länder der Habsburger Monarchie, denen der Kaiser die Verfassung überreicht.

Auch wenn hier wesentliche Elemente eines demokratischen Systems (Land, Volk, Gewaltenteilung) mit Frauenfiguren dargestellt werden, als tatsächliche, historische Akteurinnen kommen Frauen nicht vor – weder in der Fassadendekoration des österreichischen Parlaments noch im politischen System des antiken Griechenlands, auf welches sich die Architektur Theophil Hansens bezieht. Frauen sind im alten Griechenland von jeglicher Teilnahme an der Politik ausgeschlossen: Versammlungen im demokratischen Athen sind rein männliche Zusammenkünfte. Weder in der griechischen Antike, die Hansen ausgiebig in Athen studiert hatte, noch zur Zeit der



Errichtung des Parlaments an der Ringstraße verfügen Frauen über politisches Mitspracherecht. Das Wahlrecht ist den Männern vorbehalten. Die Erste österreichische Frauenbewegung muss sich das Recht auf politische Partizipation über lange Jahre mühsam erkämpfen. Noch heute sind Frauen im Parlament zahlenmäßig unterrepräsentiert. Womit das österreichische Parlament ein besonders anschauliches Beispiel für die erwähnte Diskrepanz zwischen „allegorischer Präsenz“ und „realer Absenz“ darstellt.

Fotos Renée Kellner

Fallbeispiel Ulrike Truger

Reale Absenz von Frauen lässt sich auch bei genauerer Betrachtung der Auftragserteilung für die Herstellung von Denkmälern und Kunstobjekten im öffentlichen Raum feststellen. Wesentlich weniger Künstlerinnen werden mit Monumenten in der Öffentlichkeit beauftragt als Künstler. Ohne auf einen offiziellen Auftrag oder eine Genehmigung zu warten, nimmt sich die Bildhauerin Ulrike Truger im Jahr 2000 diesen bis heute in vieler Hinsicht männlich dominierten, öffentlichen Raum. Empört über die Angelobung der rechts-konservativen Regierung der Parteien ÖVP und FPÖ transportiert die Künstlerin auf eigene Kosten ihre drei Meter hohe und fünf Tonnen schwere Skulptur der Wächterin vor das Burgtheater.



Foto Ulrike Truger

Die Wächterin sollte als „Sinnbild für den Schutz der Menschenwürde und für die Wachsamkeit der kulturellen Kräfte gegenüber den politischen Veränderungen in Österreich“ (Ulrike Truger) an der Ringstraße stehen.

Die Bildhauerin nimmt damit Raum ein. Es ist ein Akt der Widerständigkeit. Ein symbolischer und zugleich politischer Akt: Frauen nehmen sich Raum. Das ist die Botschaft der zunächst unerlaubten Aufstellung der „Wächterin“.³⁷⁾ Ulrike Truger nimmt ihn ungefragt in Anspruch und reklamiert damit die vorenthaltene Definitionsmacht darüber, welche Botschaften und Monumente für die Gesellschaft politisch relevant sind, für sich. Nicht zuletzt stellt sie damit auch vorhandene Repräsentationsformen in Frage.

37) 2004 erfolgt die offizielle Legalisierung der Aufstellung der Skulptur von Ulrike Truger. Allerdings muss die Künstlerin an die Gemeinde Wien Miete zahlen.

Fragestellungen

Wofür stehen Frauenfiguren? Wofür stehen Männerfiguren?

Wer sind die Künstlerinnen und Künstler der Monumente und Figuren?

Wer sind die Auftraggeber/innen?

Für welche symbolischen Eigenschaften oder Werte werden Frauendarstellungen verwendet?

Für welche Werte Männer?

Vermittlungsziel

Bewusstere Wahrnehmung der Figuren im öffentlichen Raum

Literaturtipp

Allgemeines und Hintergründe zu Denkmalserrichtungen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert findet sich im Katalog zur Ausstellung Monumente, Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession, Richard Bösel, Selma Krasa, Kulturkreis Looshaus, Wien, 1994

Link

Mehr Information zu Ulrike Truger, ihre künstlerischen und gesellschaftspolitischen Projekte finden sich unter:

http://www.ulriketruger.at/html/gespol_projekte1.htm

Sichtbarkeit von Geschlecht – Eine Schlussbemerkung

Frauen und Männer haben im Laufe der Geschichte unterschiedliche Möglichkeiten zur Gestaltung ihres individuellen und öffentlichen Lebens vorgefunden. Aufgrund der derart geteilten Lebenssphären konnten manche Fähigkeiten entwickelt, andere je nach Geschlecht nicht oder nur kaum ausgelebt werden. Die Verteilung von Macht, wirtschaftlicher und politischer, aber auch von symbolischer Definitionsmacht findet entlang der Geschlechtergrenzen statt. Diese Grundstruktur ist in allen Gesellschaften derart dominant und existiert schon so lange, dass die Verteilung von Ressourcen, Räumen, Repräsentationen und individuellen Fähigkeiten als – wie einleitend schon erwähnt – naturgegeben empfunden wird. Ich habe mit dieser Broschüre versucht, dieser scheinbaren Naturgegebenheit und Unveränderlichkeit von Geschlechterrollen kunsthistorisches, historisches und feministisches Fachwissen entgegenzuhalten. Aus meiner beruflichen Erfahrung weiß ich um die bereichernden Ergebnisse, die daraus entstehen, diese Wissensfelder miteinander zu verbinden und in Verknüpfung mit praktischer Vermittlungstätigkeit als Werkzeug zur Verhandlung von starren Geschlechterrollen zur Verfügung zu stellen. Diese Form der Auseinandersetzung mit Geschlechterkonstruktionen erfordert Fachwissen vor allem aus dem Bereich der Genderforschung und setzt intensive Selbstreflexion voraus. Die eigenen, verinnerlichten Rollenmuster und Stereotype tagtäglich zu hinterfragen sind unabdingbarer Bestandteil der Arbeit mit dieser Thematik. Es gibt hier keinen abschließbaren Erkenntnisprozess, keine eindeutigen Rezepte und keine absoluten Wahrheiten. Es gibt aber die Möglichkeit der kreativen Auseinandersetzung mit sich selbst und mit anderen. Im Dialog, im praktischen Anwenden und im tagtäglichen Versuch, die vielfältigen Beziehungen der Geschlechter untereinander zu verändern, können die Gestaltungs- und Handlungsmöglichkeiten für alle erweitert werden. In diesen sozialen Prozessen der Bewusstseinsbildung, der Aushandlung und der Neugestaltung gesellschaftlicher Strukturen sind Fortschritte ebenso möglich wie Rückschritte. Genderkompetenz, also das Bewusstsein für die Auswirkungen des Geschlechterverhältnisses auf individuelle, gesellschaftliche und politische Lebensbereiche, und der konstruktive Umgang mit diesem Wissen in allen zwischenmenschlichen Kontakten, lässt sich üben, um nicht zu sagen: trainieren. Gendertraining, angeleitet von erfahrenen Expert/innen, kann spielerische Übungsfelder eröffnen und Erkenntnisprozesse beschleunigen. Auch diese Form der Einübung von geschlechtsspezifischem Fachwissen kann als hilfreiche Unterstützung in der Vorbereitung auf die konkrete Arbeit mit Gender empfohlen werden. „Gender im Blick“ zu haben ist aufregend, kontrovers, aber vor allem bereichernd, spannend und eine kreative Möglichkeit. In diesem Sinne wünsche ich allen, die den Versuch wagen die von mir vorgeschlagenen „Werkzeuge“ anzuwenden, vergnügliches und erkenntnisreiches Experimentieren.

Petra Unger

Literaturliste

- Aufmüpfig & angepasst - Frauenleben in Österreich 1998: Katalog zur Ausstellung, Niederösterreichische Landesausstellung, Schloss Kirchstetten
- Barta, Ilsebill; Breu, Zita; Hammer-Tugendhat, Daniela; Jenni, Ulrike; Nierhaus, Irene; Schöbel, Judith (Hg.innen) 1987: Frauen.Bilder.Männer.Mythen – Kunsthistorische Beiträge, Dietrich Reimer Verlag, Berlin
- Beauvoir, Simone de 1949/ 2000 : Das andere Geschlecht, Rowohlt Verlag, Reinbeck
- Becker, Ruth; Kortendiek Beate (Hg.innen) 2004: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden
- Berger, Renate: Malerinnen auf dem Weg ins 20.Jahrhundert, Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Dumont Köln 1982
- Böse, Martina 2005: „Ich entscheide mich dafür, MigrantInnen zu sagen.“ Zur Vermittlung von Gegenerzählungen und Repräsentationspolitik in der Ausstellung „gastarbajteri – 40 Jahre Arbeitsmigration“, in: Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.innen) 2005: Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Verlag Turia + Kant, Wien, S. 120-151
- Bösel, Richard; Krasa, Selma 1994: Monumente, Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession, Katalog zur Ausstellung im Looshaus, Kulturkreis Looshaus, Wien
- Brugger, Ingried (Hg.in) 2000: Jahrhundert der Frauen – Vom Impressionismus zur Gegenwart, Österreich 1870 bis heute 2000: Katalog zur Ausstellung im, Kunstforum Wien, Residenz Verlag, St. Pölten
- Brunner, Andreas; Sulzenbacher, Hannes (Hg.): Schwules Wien, Reiseführer durch die Donaumetropole, Promedia Verlag, Wien, 1998
- Bußmann, Hadumod; Hof, Renate (Hg.innen) 2005: Genus. Geschlechterforschung/ Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Handbuch, Kröner Verlag, Stuttgart
- Butler, Judith 1991: Das Unbehagen der Geschlechter, Suhrkamp, Frankfurt
- Butler, Judith 1995: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin. Berlin Verlag, Berlin
- Connell, Robert (Raewyn) W. 2000: Der gemachte Mann - Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, Verlag Leske und Budrich, Opladen
- EXPORT, VALIE 1973: Tapp- und Tast Kino etc., III. Teil des Aufsatzes „Gertrude Stein & Virginia Woolf“, In: Neues Forum, Heft 234/235, Wien, S. 58
- EXPORT, VALIE 1975/1998: Katalog zur Ausstellung MAGNA. Feminismus. Kunst und Kreativität, Galerie nächst St. Stephan, Wien
- Förster, Wolfgang; Natter, Tobias G.; Rieder, Ines (Hg./in) 2001: Der andere Blick, Lesbischwules Leben in Österreich - Eine Kulturgeschichte, Katalog zur nicht realisierten Ausstellung „Der andere Blick“ im Museum der Stadt Wien, MA 57, Wien
- Foucault, Michel 1971/2008 : Die Ordnung der Dinge. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Foucault, Michel 1991: Die Ordnung des Diskurses. Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt/Main
- Freunde der Kunstmeile Krems (Hg.) 2003: Mimosen, Rosen, Herbstzeitlosen - Künstlerinnen, Positionen 1945 bis heute, Katalog zur Ausstellung der Kunsthalle Krems, Krems
- Garfinkel, Harold 1967: Studies in Ethnomethodology, Polity Press, Cambridge
- Gildemeister, Regine; Wetterer, Angelika 1992: Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung, in: Knapp, Gudrun-Axeli/ Wetterer, Angelika (Hg.innen): Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie, Freiburg, S. 201-254

- Grassegger, Friedrich 1994: Auch Tote stehn in unsern Reihn. Nationalsozialistische Denkmäler des Totengedenkens in der Steiermark (1938-1945), in: Riesenfellner, Stefan/ Uhl, Heidemarie (Hrsg.innen): Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur in Graz und in der Steiermark vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Kulturstudien., Bibliothek der Kulturgeschichte, Sonderband 19, Wien, S. 99-110
- Grosenick, Uta (Hg.in) 2005: Women Artists, Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, Taschen Verlag, Köln
- Gürses, Hakan; Kogoj, Cornelia; Mattl, Silvia (Hg.innen) 2004: Gastarbeiter 40 Jahre Arbeitsmigration, Mandelbaum Verlag, Wien
- Haberlik, Christina; Mazzoni, Ira Diana 2002: Künstlerinnen - Malerinnen, Bildhauerinnen und Photographinnen, Gerstenberg Verlag, Hildesheim
- Hauer, Gerlinde; Muttenthaler, Roswitha; Schober, Anna; Wonisch, Regina 1997: Das inszenierte Geschlecht. Feministische Strategien im Museum, Böhlau Verlag, Wien
- Hess, Barbara 2005: VALIE EXPORT - Immer und überall, in: Grosenick, Uta (Hg.in) 2005: Women Artists, Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, Taschen Verlag, Köln
- Hoffer, Andreas 2005: Ausstellungstexte in der Sammlung Essl – ein leicht geknüpfter Gedankenteppich zum Thema, in: Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.innen) 2005: Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Verlag Turia + Kant, Wien, S. 177-183
- Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.innen) 2005: Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Verlag Turia + Kant, Wien
- Kelperi, Evangelia 2000: Die nackte Frau in der Kunst. Von der Antike bis zur Renaissance, Deutscher Taschenbuch Verlag, München
- Mandel, Birgit (Hg.in) 2005: Kulturvermittlung zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. transcript Verlag, Bielefeld
- Mayreder, Rosa 1905/1998a: Zur Kritik der Weiblichkeit. Essays. Mandelbaum Verlag, Wien
- Mayreder, Rosa 1905/1998b: Geschlecht und Kultur, Mandelbaum Verlag, Wien,
- Menkovic, Biljana 1999: Politische Gedenkkultur. Denkmäler - Die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum, Bd. 12, Braumüller Verlag, Wien
- Meuser, Michael, 1998: Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster, Leske + Budrich, Opladen
- Meuser, Michael 2004: Junge Männer: Aneignung und Reproduktion von Männlichkeit, in: Becker, Ruth; Kortendiek, Beate (Hg.innen) 2004: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, S. 370-377
- Mosse, George L. 1997: Das Bild des Mannes, Fischer Verlag, Frankfurt/ Main
- Mostegl, Sabine; Ratzinger, Gudrun (Hg.innen) 2008: Matrix. Geschlechter, Verhältnisse, Revisionen. Katalog zur Ausstellung, Museum auf Abruf, Springer, Wien
- Muttenthaler, Roswitha; Posch, Herbert; Sturm, Eva S. (Hg./innen) 1997: Museum im Kopf. Museum zum Quadrat Nr. 7, Turia + Kant Verlag, Wien
- Natter, Tobias G.; Frodl, Gerbert (Hg.) 2000: Klimt und die Frauen, Katalog zur Ausstellung, Österreichische Galerie Belvedere Wien, Dumont Verlag, Köln
- Natter, Tobias; Hollein, Max (Hg.) 2005: Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale, Katalog zur Ausstellung, Schirn Kunsthalle Frankfurt und Leopold Museum Wien, Prestel Verlag, München
- Nierhaus, Irene 1999: Arch6 - Raum, Geschlecht, Architektur, Sonderzahl Verlag, Wien
- Nochlin, Linda 1971: "Why have There Been No Great Woman Artist?", in: Vivian Gornick und Barbara Moran (Hg.innen): Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness, New York, S. 480-519. Die deutsche Übersetzung wurde 1996 publiziert unter dem Titel „Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?“ in: Beate Söntgen (Hg.in): Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive, Berlin, S. 27-56

- Nowotny, Stefan 2005: Polizierte Betrachtung. Zur Funktion und Funktionsgeschichte von Ausstellungstexten. in: Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.innen) 2005: Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Verlag Turia + Kant, Wien, S. 72-92
- Parker, Rozsika; Pollock Griselda 1981: Old Mistresses. Women, Art and Ideology, Pandora Press, London. Die deutsche Übersetzung stammt von Christiana Goldmann und wurde erstmals publiziert in: Beate Söntgen (Hg.in), Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive, Akademie Verlag, Berlin, S. 71-93 und erneut abgedruckt in dem Katalog zu Ausstellung Matrix. Geschlechter. Verhältnisse. Revisionen, Sabine Mostegl, Gudrun Ratzinger, Museum auf Abruf, Springer Verlag, Wien 2008
- Parnass 1999, Sonderheft 15, Wien
- Reckitt, Helena; Phelan, Peggy 2001: Art and Feminism, Phaidon Verlag, London/ New York
- Riesenfellner, Stefan; Uhl, Heidemarie (Hg.innen) 1994: Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur in Graz und in der Steiermark vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Kulturstudien, Bibliothek der Kulturgeschichte, Sonderband 19, Wien
- Rollig, Stella; Nowak-Thaller, Elisabeth; Gillmayr, Angelika 2004: Paula's Home. Besuchen Sie Paula Modersohn-Becker und weitere 103 Künstlerinnen aus der Sammlung des Lentos. Katalog zur Ausstellung, Lentos-Kunstmuseum, Linz
- Rychlik, Otmar; Schröder, Klaus Albrecht 2005: Anton Kolig - Männliche Aktzeichnungen, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit
- Salomon, Nanette 2006: Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: Zimmermann, Anja (Hg.in) 2006: Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, S. 37-52
- Schade, Sigrid; Wenk, Silke 2005: Strategien des „Zu-Sehen-Gebens“: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte, in: Bußmann, Hadumod; Hof, Renate (Hg.innen) 2005: Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Handbuch, Kröner Verlag, Stuttgart
- Schmale, Wolfgang 2003: Geschichte der Männlichkeit in Europa 1450-2000; Böhlau Verlag, Wien
- Seblatnig, Heidemarie 1988: Einfach den Gefahren ins Auge sehen ..., Künstlerinnen im Gespräch, Böhlau Verlag, Wien
- Singer, Mona 1996: Feministische Wissenschaftskritik – Theorie und Politik, In: Jahrbuch 95/96 des Verbandes der Österreichischen Volkshochschulen, Wien, S. 20–33
- Staudte, Adelheid; Vogt, Barbara (Hg.innen) 1999: FrauenKunstPädagogik. Theorien, Analysen, Perspektiven, Ulrike Helmer Verlag, Frankfurt
- West, Candace; Zimmerman, Don 1987: Übersetzung In: Gildemeister/Wetterer 1992: 237; Zit. in: Becker, Ruth; Kortendiek Beate (Hg.innen) 2004: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, S.133
- West, Candace; Zimmerman, Don 1987: Doing Gender. In: Gender & Society, Heft 1/1, S. 125-151
- Winckelmann, Johann Jakob 1755/ 1986: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Reclam Verlag, Dietzingen
- Ziesche, Angela; Marr, Stefanie (Hg.innen) 2000: FrauenKunstPädagogik. Rahmen aufs Spiel setzen, Ulrike Helmer Verlag, Königstein/ Taunus
- Zimmermann, Anja (Hg.in) 2006: Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Dietrich Reimer Verlag, Berlin

Bildnachweis

Tina Blau, Frühling im Prater, 1882, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien	13
Tina Blau im Wiener Prater, 1915, Foto Österreichische Nationalbibliothek Inv.Nr. 525.127	14
Guerrilla Girls, Copyright © 2005 by Guerrilla Girls, Inc. http://www.guerrillagirls.com	15
Schwarzhaariger Mädchenakt, stehend, Egon Schiele, 1910, Albertina, Wien	17
Mädchen mit hochgeschlagenem Rock, Egon Schiele, 1911, Sammlung Leopold Wien	18
Body Sign Action, VALIE EXPORT, 1970, Fotonachweis: Courtesy Galerie Charim, Wien, © 2005 VBK Wien	20
Tapp- und Tastkino, ©VALIE EXPORT	21
Originalfigur der Allegorie des Flusses Traun, Unteres Belvedere, Wien 1739, Foto Hedwig Abraham, mit freundlicher Genehmigung	24
Originalfigur der Allegorie des Flusses Enns, Unteres Belvedere, Wien 1739, Fotos Hedwig Abraham, mit freundlicher Genehmigung	25
Erzherzog Carl, Monument am Wiener Heldenplatz von Anton Dominik Fernkorn, Foto Hedwig Abraham, mit freundlicher Genehmigung	25
Selbstbildnis als Akt in ganzer Figur, Richard Gerstl, 1908, Sammlung Leopold, Wien	27
Auf dem Rücken liegender männlicher Akt, Modell Leutnant Günther Rall 14. Juni 1939, Anton Kolig, Albertina Wien	28
Am Morgen (Sitzender Jünglingsakt), Anton Kolig, 1919, Sammlung Leopold, Wien	28
Isabella d'Este, Peter Paul Rubens, um 1605, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_1534	31
Sitzende im roten Kleid, Ferdinand Andri, 1917, Sammlung Leopold, Wien, Inv.Nr. 587	32
Das Pelzchen, Peter Paul Rubens, um 1638, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.Nr. 688	32
Foto Hängung Ausstellung Schiele/ Janssen, Leopoldmuseum, Privatbesitz, Wien, 2005	33
Parlament, Flussallegorie, Figuren, Foto Renée Kellner, mit freundlicher Genehmigung	35
Parlament, Legislative, Figur, Foto Renée Kellner, mit freundlicher Genehmigung	36
Die Wächterin, Ulrike Truger, Foto Ulrike Truger, mit freundlicher Genehmigung	36

