

NO-MAN: 500 Years Of Sexual Acts

Dieses Projekt besteht aus zwei Teilen: der erste betrifft diese kunsthistorische Untersuchung, der zweite eine Performance für die Black Box des Theaters

Inhaltsangabe: Dieses wissenschaftliche Projekt fokussiert die Darstellung von Liebeszenen und des Geschlechtsaktes in westlichen Kulturen: Von den Hauptwerken der Renaissancekunst ausgehend ist eine Struktur nachweisbar die bis in die Gegenwart wirksam ist und sich auch in populärkulturellen Praxen wie zum Beispiel „Pole Dance“ findet: Die Frau ist physisch präsent während die Pole Tanzstange zur Repräsentation des absenten Mannes mutiert. Diese zweipolige Struktur (körperlich präsente Frau / immaterieller, körperlich absenter Mann) war aber nicht durchgehend die dominante Darstellungsweise dieses Sujets: Folgt man der Zeitskala in eine ferne Vergangenheit bis ins Mittelalter, finden sich Darstellungen die beide Partner körperlich präsent zeigen. Forschungen der Kunsthistorikerin Daniela Hammer-Tugendhat ergaben, dass seit Beginn der Renaissance die „großen Erzählungen von Liebe und Sexualität“ mittels Rückgriff auf die antike griechische Mythologie legitimiert wurden: Das männliche Prinzip erscheint von da an als Jupiter in unterschiedlichen Verwandlungen (Goldregen, Wolke, Schwan ...) als immaterielle, körperlose Substanz – seine Geliebten sind in praller Körperlichkeit dargestellt. Erschaffen diese Differenzen der Darstellung von Männern und Frauen im Bereich Kunst Handlungsräume die auch in soziopolitischen Feldern hierarchische Wirkung entfalten können?

Intro:

Als ich im Zuge meines Diploms (2004-05) am Institut für Kunstgeschichte (Wien)¹ feministische Videoarbeiten der 1970er Jahre analysierte fand ich eine Differenz, in der Weise wie Männer und Frauen bei Liebeszenen und Geschlechtsakten dargestellt sind, die sich mit Forschungsergebnissen der Kunsthistorikerin Daniela Hammer-Tugendhat zur Deckung bringen lässt. Hammer-Tugendhat hatte sich vor allem mit Ölbildern der Periode der Renaissance auseinandergesetzt, mit Werken, die 500 Jahre vor dem Zeitfenster das ich untersuchte, entstanden waren. Ich war offensichtlich auf eine repetitive Struktur gestoßen die sich wie ein roter Faden ein halbes Jahrtausend zurückverfolgen lässt. Noch dazu fand ich

¹ Betreut wurde dieses Diplomarbeitenprojekt von **Prof. Dr. Martina Pippal**: siehe **Iris Julia, Güttler**: „Strategien der Identitätssuche in den Performances von Ulrike Rosenbach“, E-Theses der Universität Wien: <http://othes.univie.ac.at/20/> (Zugriff: 8. Juni 2012) Wien, 2005; veröffentlicht als Druckversion: Saarbrücken: VDM Verlag, 2009.

diese Struktur genau in einem Bereich – dem Feminismus – der Repräsentationsformen von Frauen und Männern prinzipiell in Frage stellt und nach alternativen, in den 1970er Jahren oft auch utopischen, Lösungen sucht. Ich nützte eine Residenz (2012) bei ImPulsTanz, um meine Forschungen weiter auszuarbeiten: Es entstand ein zweiteiliges Projekt bestehend aus der hier vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchung und einer Performance für die Black Box eines Theaters namens „NO MAN: 500 Years of Sexual Acts – in 50 Minutes“.²

Forschungsfelder:

Der wissenschaftliche Teil wurzelt im Feld Kunstgeschichte, die ursprünglich fokussierten Untersuchungsobjekte waren dementsprechend vor allem Ölbilder und Kunstvideos. Im Zuge von Reenactments für die Bühnenperformance rückten vermehrt auch zeitgenössische Tanzpraxen wie „Pole Dance“ oder „Erotic Dance“ als Studienfelder in den Vordergrund. Meine Forschungen lassen sich darüber hinaus mit dem Forschungsfeld der „Visual Culture“ in Verbindung bringen: Im Zentrum steht die Frage wie Bilder auf Betrachter_innen rückwirken und auf welche Weise das Publikum durch sie affiziert wird. Die Erforschung der Bedeutung die Bilder zu einem gewissen Zeitpunkt transportieren oder auch die Frage welche Arten von Realität durch sie abgebildet wird rückt demgegenüber in den Hintergrund. Der Kulturtheoretiker Tom Holert macht ein Verständnis von Bildern stark, dass diese nicht ausschließlich als Illustrationen oder Dokumente sozialer Prozesse behandelt, sondern als Produkte die an diesen Prozessen teilhaben und sie aktiv mitgestalten.³ In diesem Punkt stimmt Holert mit einem der einflussreichsten Theoretiker des „Pictorial Turn“ überein, mit dem Literaturwissenschaftler W. J. T. Mitchell, der die visuelle Konstruktion der Sozialsphäre als Feld wissenschaftlicher Forschung in den Vordergrund rückte. Damit wertete er diese gegenüber dem im westlichen Denken dominanten Logozentrismus, der vor allem Texte und Sprache fokussiert, auf.⁴

Meine Arbeit fußt zudem auf einem Verständnis von „Wiederholung“, das Judith Butler, eine der wohl bekanntesten Theoretikerinnen des Postfeminismus in ihrer „Theorie der Performativität“ ausarbeitete.⁵ Butler weist in ihren Theorien darauf hin, dass in westlichen

² **Iris, Julian:** Kurzversion dieser Arbeit als Link auf Vimeo (30 Minuten Version):

<https://vimeo.com/86053673> (Zugriff: 11. Februar 2015)

³ **Tom, Holert:** „Kulturwissenschaft/Visual Culture“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.) „Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden“, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 226-234.

⁴ **Mitchell, W. J. T.:** „Showing Seeing: A Critique of Visual Culture“, in: „Journal of Visual Culture 1 (2)“, Online-Ressource, London (u. a.): Sage, S. 165-181.

⁵ **Judith, Butler:** „Das Unbehagen der Geschlechter“, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. Englisch Original: „Gender Trouble“, New York (u. a.): Routledge, 1990. Butler weist darauf hin, dass in westlichen Kulturen Geschlechter als zwei Pole imaginiert werden: als ein System das auf den Denkkategorien „Mann“ und „Frau“ basiert. Butler dekonstruiert dieses bipolare System indem sie es in drei Ebenen aufgliedert: die

Kulturen Geschlechtsidentität als bipolares System imaginiert wird: Dieses fußt auf den Denkkategorien „Mann“ und „Frau“, diese werden klar voneinander unterschieden. Üblicherweise wird kein kein „Dazwischen“ anerkannt sodass, um als Subjekt juristischen, medizinischen oder auch psychologischen Vorgaben zu entsprechen, und dementsprechend im soziopolitischen Raum lesbar zu sein, diese bipolaren Normen erfüllt werden müssen. Anders formuliert: Von einer Reihe an Dispositiven⁶, die Wiederholungen in der Zeit, so genannte repetitive Akte, produzieren, wird man entweder als „Mann“ oder als „Frau“ gerahmt und hat diese Rahmung widerzuspiegeln. Dass die Terminologie zur Bestimmung der biologischen Konstitution (Mann / Frau) bereits ein Konstrukt ist, zeigt Butler am Beispiel von Personen deren Geschlecht nicht intelligibel ist, da sie Geschlechtsmerkmale aufweisen die zwischen „männlichen“ und „weiblichen“ changieren: Sie fallen in die Kategorie von Personen die in Diskursen als „Hermaphrodit“ bezeichnet werden. Nach wie vor ist es eine gelebte Praxis sie dem bipolaren Zwangsrahmen entsprechend, im Säuglingsalter zu operieren, sodass sie eindeutig geschlechtlich zuordenbar werden.⁷ Trotz dieser real existierenden Personen eines „Dazwischen“ wird das anatomische Geschlecht in philosophischen Diskursen als Substanz oder „selbstidentisches Seiendes“ adressiert und das lässt sich – so Butlers Theorie – unter anderem auf die „performative Wendung“ der Sprache oder der Diskurse zurückführen: Diese verschleiern nämlich, dass es unmöglich ist ein biologisches Geschlecht (Englisch: Sex) und im soziopolitischen Raum eine Geschlechtsidentität (Englisch: Gender) zu sein.⁸ Geschlecht und darauf basierende Identität wird von Butler nicht als etwas dem Individuum angeborenes „Natürliches“ verstanden, ganz im Gegenteil – Geschlechtsidentität wird als ein „aktives Prinzip“ gefasst, als ein „Tun“ das durch vielfältige diskursive Formationen und kulturelle Mittel stetig hervorgebracht wird. Dabei kommt der Grammatik der Sprache, die auf den Polen „männlich“ und „weiblich“ fußt, sowohl bei der Formung repetitiver Akte als auch deren Verschleierung, eine wesentliche Rolle zu.⁹

Biologie (Geschlechtsmerkmale: Mann / Frau), das Selbstempfinden (entweder als „männlich“ / oder „weiblich“) und das Begehren (Frauen begehren Männer / Männer begehren Frauen). Diese drei Ebenen werden von der Gesellschaft im Sinne einer heterosexuellen Reproduktionslogik reguliert.

⁶ **Dispositiv**: eine anschauliche Definition findet sich im Onlinlexikon Wikipedia: siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dispositiv> (Zugriff: 18. Februar 2015)

⁷ **Judith, Butler**: „Das Unbehagen der Geschlechter“, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 142ff.

⁸ **Judith, Butler**: „Das Unbehagen der Geschlechter“, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 40; Kathrina Menke, die Butlers Publikation von der Englischen in die Deutsche Sprache übersetzte, weist darauf hin, dass: „Gender“ ursprünglich das grammatische Geschlecht meint und somit im Englischen Sprachraum immer schon die sprachliche Verfasstheit der Geschlechtsidentität konnotiert wird. **Kathrina, Menke** in: Butler, Judith: „Das Unbehagen der Geschlechter“, S. 15.

⁹ **Judith, Butler**: „Das Unbehagen der Geschlechter“, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 15.

Daraus folgt, dass die Art und Weise wie Geschlechtsidentität in unserer Kultur gelebt wird, als eine sich wiederholende Kette verstanden werden kann, diese begründet Identitäten und erzeugt Bedeutung. Während Butler dem Medium Sprache und den Diskursen großen Einfluss zuschreibt machen Forschungsrichtungen wie „Visual Culture“, zu deren Vertretern W. T. J. Mitchell und Tom Holert gezählt werden, die Wirkungsmacht von visuellen Erscheinungsformen stark. Seit antiken Zeiten, basierend auf Platons Philosophie der Bilderfeindlichkeit, wird das Potential von Bildtraditionen tendenziell unterschätzt. Im Feld Visual Culture werden sozialpolitische Konstruktionen und Normen, die durch visuelle Kultur/en erzeugt werden, der Sprache gleichgeschaltet.¹⁰

Ausgehend von Butlers Theorie der Repetition und der Visual Culture werde ich Produkte einer bildenden und darstellenden ästhetischen Sphäre, als Teile und Ausdruck repetitiver Ketten lesen die sich in unterschiedliche Richtungen fortsetzen, mit anderen soziopolitischen Bereichen vernetzen und gegenseitig stützen und somit legitimieren. Bildtraditionen werden in dieser Studie, Wirkungsweisen der Grammatik der Sprache ähnlich, als Strukturen gelesen, die Akte produzieren, deren Konstruiertheit sie jedoch gleichzeitig verschleiern, sodass diese als etwas „natürlich Gegebenes“ erscheinen.

Es gab in allen Jahrhunderten Künstlerinnen und Theoretikerinnen, aber selten kennt man heutzutage ihre Namen, bzw. zitiert ihre Theorien. Kunstwerke und theoretische Arbeiten, die sich männlichen Identitäten zuschreiben lassen, werden viel eher zitiert und damit veröffentlicht oder auch in Sammlungen aufgenommen. Eine der ersten Kunsthistoriker_innen die auf dieses Missverhältnis hinwies war Linda Nochlin.¹¹ Von ihren Forschungen ausgehend lassen sich folgende Fragen ableiten: Warum gibt es die geringere Frequenz von Frauen im Bereichen die einer geistigen Sphäre zugeschrieben werden? Erzeugen möglicherweise Bildtraditionen Effekte, die sich auf Personen der Kategorie „Männer“ günstig auswirken, indem sie diese in die Nähe einer – in westlichen Kulturen höher bewerteten – „geistigen Sphäre“ rücken? Um eine mögliche Antwort darauf zu finden, werde ich zunächst der Repräsentation von „Männern“ und „Frauen“ im Feld von Bildkulturen nachspüren. Dabei wird kein Unterschied zwischen den Produkten einer so genannten „Hochkultur“ oder einer „Populärkultur“ gezogen, denn beiden wohnt die Eigenschaft inne, uns auf bestimmte Weise zu affizieren. Da der bipolare Rahmen der

¹⁰ **Doris, Bachmann-Medick:** „Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften“, Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag, 2006, S. 329-331.

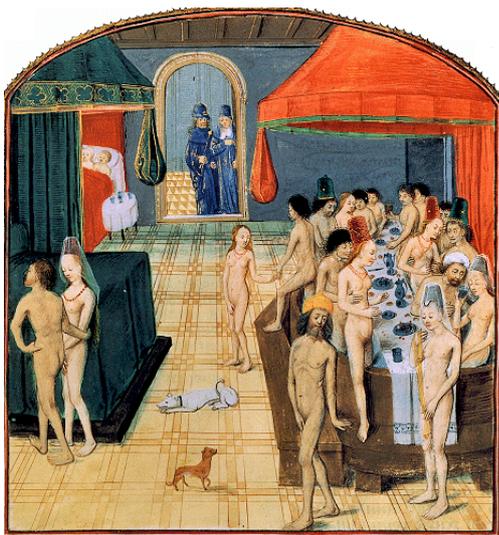
¹¹ **Linda, Nochlin:** „Why Have There Been No Great Women Artists?“, in: Art News, Jänner 1971, Deutsche Übersetzung publiziert unter dem Titel „Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?“ in: Beate, Söntgen (Hrsg.): „Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive“, Berlin: Akademie Verlag, 1996, S. 27-56.

Geschlechter, wie Butler ihn beschreibt, auch als implizite Basis in Bildern und Tanzpraxen gefunden werden kann, bewege ich mich mit ihnen in dieser zweigliedrigen Struktur, obwohl ich Butlers Theorien entsprechend die Stärkung von Positionen eines „Dazwischen“¹² befürworten würde.

Fragen die mich zu Beginn der Forschungen beschäftigten lassen sich folgender Maßen bündeln: Welche Struktur ist in Bildern, die Liebesszenen und Geschlechtsakte verhandeln, nachweisbar? Kann diese Struktur mehr als „nur“ die ästhetische Sphäre beeinflussen, indem Darstellungstraditionen auf soziopolitische Bereiche rückwirken? Werden auf Basis von Bildtraditionen Männern und Frauen bestimmte Eigenschaften zugeschrieben? Werden dabei mögliche Handlungsspielräume geschaffen die auf reale Lebensfelder rückwirken können? Zunächst möchte mich dem Startpunkt meiner Untersuchung zuwenden: Kunstgeschichte.

Mittelalter:

Hammer-Tugendhat analysierte die bekanntesten – und damit gleichzeitig einflussreichsten – Kunstwerke westlicher Kunstgeschichtsschreibung. Dabei fand sie heraus, dass – während in Darstellungen des Geschlechtsaktes im Mittelalter beide Partner präsent waren – der männliche Part mit Beginn der Renaissance „gelöscht“ wurde. Beispiele aus dem Mittelalter, meist handelt es sich um Graphiken und Buchillustrationen, die Liebesszenen gern in Badehäusern ansiedeln, zirkulieren mittlerweile auch umfangreich im Internet.



Badehausszene aus dem „Factorum Dictorumque Memorabilium“ des Valerius Maximus (Bibliothèque nationale de France, Paris), entstanden circa 1475, Screenshot

¹² Wie auch immer sich die Positionen bezeichnen, beziehungsweise bezeichnet werden: als lesbisch, homosexuell, transsexuell, ... der Aufzählung sind eigentlich keine Grenzen gesetzt.

Das hier gezeigte Beispiel einer Buchillustration, die circa um 1475 entstanden war, fand ich im Online Lexikon „Wikipedia“. Wir sehen jeweils eine bipolare Anordnung von „Männern“ und „Frauen“ die so ins Bild gesetzt wurden, dass sie eine Idee von Nacktheit repräsentieren ohne dabei zu explizit zu werden. Das Schreitmotiv beim Mann und lange Haare bei Frauen werden dazu genutzt, die Geschlechtsteile zu verdecken. Derart erotisch markierte und doch gleichzeitig versteckte Körperteile beider Geschlechter sind in ausgeglichener Anzahl im Bild anzutreffen.

Ein Rückschluss auf größere soziopolitische Räume kann hier nicht funktionieren: Das ausbalancierte Verhältnis der Geschlechter in diesem Bildraum kann Verhältnissen des mittelalterlichen soziopolitischen Raumes nicht entsprechen, denn die Anzahl des Bildtypus „Badehaus“ war verschwindend gering. Die Mehrzahl der Bildproduktion des Mittelalters war für den Raum von Kirchen „Ad Majorem Gloriam Dei“ bestimmt: Sie spiegelten eine strenge Hierarchie wider an deren Spitze ein göttliches dreifaltiges Prinzip stand. Die Badehauszene dient mir lediglich als Beispiel, um zu zeigen, dass es einst auch in westlichen Kulturen gleichwertige Formen der Repräsentation der Geschlechter gegeben hat.

Renaissance:

Als erstes Beispiel eines Ölbildes, das bereits dem Zeitalter der Renaissance zugerechnet wird, wählte ich ein Werk Tizians. Das Thema behandelt die Geschichte der „Danae“. Tizian malte dieses Motiv mehrmals, das hier gezeigte Ölbild stammt aus den Jahren 1553/54 und wurde für den späteren König Philipp II von Spanien (1527 – 1598) angefertigt.¹³



Tizian: „Danae“, Ölbild, 1553

¹³ Übrigens ist Philipp II, bei Historiker_innen bekannt für eine Herrschaftspolitik, die darum bemüht war den Katholizismus in allen Ländern als dominante Religion durchzusetzen. Eine Kurzvita Philipp II findet sich im Online-Lexikon Wikipedia: [http://de.wikipedia.org/wiki/Philipp_II._\(Spanien\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Philipp_II._(Spanien)) (Zugriff: 4. März 2015).

Auf den ersten Blick ist tatsächlich nicht ersichtlich, dass es sich bei der dargestellten Szene um einen Geschlechtsakt handelt. Der Mythos ist folgender: Danaes sagenumwobener Vater, Akrisios, König von Argos am Peloponnes, war von einem Orakel vorhergesagt worden, dass – falls Danae jemals Kinder zur Welt bringen sollte – diese ihn töten würden. Um seine Tochter von allen Männern fernzuhalten, schloss der Vater sie kurzerhand in ein Gefängnis. Wie alle tragischen antiken Gestalten gelang aber dieser Versuch dem eigenen Schicksal zu entkommen nicht, stattdessen scheint es so, dass die Verhinderungstaktik der Geschichte erst recht die schicksalhafte Wendung gab. Genau an dem Ort zu dem sterbliche Männer keinen Zugang hatten wurde Danae vom Göttervater Jupiter (Zeus) entdeckt. Er gelangte zu ihr, indem er sich in einen Goldregen verwandelte. Ein Kind wurde gezeugt und das Schicksal nahm seinen Lauf ...

Wo befindet sich nun der männliche Part im Bild? Wir finden keine Darstellung eines nackten Mannes stattdessen – der Geschichte entsprechend – fließt goldener Regen von oben herab auf Danae: Jupiter in immaterieller Verwandlung. Danae ist demgegenüber materiell und überaus präsent ins Bild gesetzt: Sie liegt auf einem Bett das in Richtung der Betrachter_innen gekippt zu sein scheint. Durch diesen Kunstgriff verlieh Tizian ihrer prallen Körperlichkeit noch mehr Sichtbarkeit. Begleitet wird sie von einer Dienerin deren Haut viel dunkler als die ihre ist. Die Rolle die „Schwarze“ Personen¹⁴ in der westlichen Kunst spielen ist weites Untersuchungsfeld auf das in diesem Rahmen nur hingewiesen werden kann. Oftmals wird Personen, die als „Schwarz“ kategorisiert werden, im Bildraum eine rahmende Funktion, die mit unterschiedlichen Aufgaben kombiniert wird, zugeschrieben. In diesem Bild fängt die Dienerin den Regen, der gleichsam aus Tropfen und Münzen zu bestehen scheint, auf und verhindert damit, dass diese direkt auf Danaes Körper landen. In Darstellungen antiker griechischer Vasen fallen Münzen direkt auf den Bereich um Danaes Nabel. Der hier gezeigte Ausschnitt einer antiken Vase macht den Unterschied deutlich.

¹⁴ Zur Begriffsdefinition „Schwarz“ siehe: **Araba, Evelyn Johnston-Arthur**: „Über die Konstruktion des ‚môren‘ und der ‚moerin‘ im Kontext epistemischer Gewalt und dem traumatischen Charakter neokolonialer Erfahrungen in der modernen afrikanischen Diaspora in Österreich“, Diplomarbeit an der Universität Wien, Wien 2004, S. 88-89. Johnston fasst den Term „Schwarz“ als politischen Begriff, und grenzt ihn damit von einer biologischen Definition ab.



Glockenkrater aus Bötien, Detail, „Danae“, um 450 v. Chr.

Vielleicht wäre das Tropfen des Regens direkt auf den Körper Danaes in Zeiten Tizians als zu schamlos empfunden worden. Diese Frage bleibt hier offen. Für eine Antwort müsste literarischen und visuellen Quellen der Zeit genauer nachgespürt werden.

Dieses erste Beispiel führt anschaulich die Weise, wie der männliche und der weibliche Part bei Liebesszenen und Geschlechtsakten repräsentiert werden, vor: Die Figur des Mannes wird als metamorphe, immaterielle Substanz repräsentiert – ein goldener Regen – während der weibliche Part materiell präsent in praller Körperlichkeit gezeigt wird: Eine deutliche Differenz der Darstellung. Das Verschwinden des männlichen Parts, mit Beginn der Renaissance, begründet Hammer-Tugendhat mit dem Argument, dass in dieser Zeit Geschichten der antiken griechischen Mythologie als Möglichkeit entdeckt wurden, das Thema „Koitus“ auf legitime Weise darzustellen. Statt „Legitimation“ könnte man, so Tugendhat, auch von „Erlaubnis“ sprechen: In einer christlichen Kultur stellte die Mythologie des antiken Griechenlands einen kulturellen Code oder Subtext bereit, Sichtbarkeit ohne explizite Darstellung des Geschlechtsaktes zu ermöglichen.¹⁵

Tugendhat reflektiert in ihren Forschungen diese Differenz in der Darstellungsweise der Geschlechter mit Rückgriff auf Thesen des Philosophen Jacques Derridas: Er vertrat die Ansicht, dass die Anwendung von Differenz eine identitätsfundierende Funktion entfaltet.¹⁶ Tugendhat zu Folge produziert Differenz, wie in diesem Bildbeispiel, folgende Bedeutung: Personen der Kategorie „Frauen“ werden dem physischen Teil zugeschrieben und so mit der Idee des „Körpers“ kurzgeschlossen; Personen der Kategorie „Männer“ sind durch ein immaterielles Prinzip substituiert – beginnen damit das Konzept einer „geistigen Sphäre“ zu

¹⁵ **Daniela, Hammer-Tugendhat:** „Metamorphosen, Antike Mythen in christlicher Kunst“, Vortrag am Institut für Kunstgeschichte der Universität für Angewandte Kunst, „Die Angewandte“ Wien, 14. Juni 2012; Weblink: <https://www.youtube.com/watch?v=pidVvlsNmG4> (Zugriff: 16. Februar 2015)

¹⁶ **Jacques, Derrida:** „De La Grammatologie“, Paris: Minuit, 1967, Deutsche Ausgabe: „Grammatologie“, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

repräsentieren.¹⁷ Hier könnte man einwerfen, dass die Art der Darstellung einfach durch die Geschichte motiviert sei. Mit W.T.J. Mitchell gedacht entfaltet diese Differenz jedoch beim Betrachten Wirkmächtigkeit in Form von Zuschreibungen und lässt auf diese Weise Sinnstiftungen entstehen. An dieser Stelle möchte ich auf Forschungen des Soziologen Lothar Peter hinweisen: In seinen Arbeiten untersuchte er unter anderem symbolische Gewaltformen. Symbolische Gewalt – das heißt nicht physisch angewandte Gewalt – entstehe, wenn Handlungen und Ereignisse aber auch ästhetische Phänomene mit Sinn ausgestattet werden, und diese Sinnstiftung darüberhinaus der Unterwerfung einer Personengruppe durch eine andere entgegenarbeitet. Insofern liest Peter ein Plakat, das Frauen in menschenunwürdiger Pose zeigt und von einer öffentlichen Sphäre stillschweigend toleriert bleibt, als Form sexistischer symbolischer Gewalt. Diese, so Peter, künde in allen Schattierungen von der Verfügbarkeit von Frauen für eine männliche Herrschaft: als Sexualobjekt, Ware, Arbeitskraft, Versorgerin des Nachwuchses und Lieferantin von Gefühlen für den emotionalen Haushalt der Männer.¹⁸

Tizians Bild zeigt die Figur der „Danae“ ihrem immateriellen Pendant mittels Blickführung liebevoll zugewandt, ihre Pose kann demnach nicht als „unterwürfig“ bezeichnet werden.¹⁹ Meiner Meinung nach koppelt an diese Darstellungsweise eine andere Form von Zuschreibung. Wie weiter oben beschrieben legt die Forschungsrichtung Visual Culture den Fokus darauf wie Bilder wirken und uns beeinflussen. Eine der angewandten Methoden, Wirkungsweisen von Bildern zu untersuchen besteht darin, diese in einem weiten diskursiven Rahmen zu verorten und zu diskutieren.²⁰ Die Zuschreibungspaare „Körper“ und „Geist“, wie sie in Tizians Bild aus der Repräsentation des „weiblichen“ und des „männlichen“ Parts abgeleitet werden können, bringe ich in meiner Untersuchung mit dem so genannten „Leib-Seele-Dualismus“ westlicher Philosophien in Zusammenhang: eine philosophische Diskussion oder Frage die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt und im Zeitalter des Barock, circa 90 Jahre nach Tizian, von René Descartes aufgegriffen und reformuliert

¹⁷ **Daniela, Hammer-Tugendhat:** „Kulturwissenschaft, Gender und die Frage der Repräsentation“, Vortrag an der Universität Wien, 26. November 2002; in: Daniela, Hammer-Tugendhat: „Erotik und Geschlechtsdifferenz“, in: Daniela, Erlach; Markus, Reisenleitner; Karl, Vocelka (Hrsg.): „Privatisierung der Triebe“, Frankfurt am Main: Lang, 1994, S. 367-421.

¹⁸ **Lothar, Peter:** „Symbolische Gewalt – Symbolische Kämpfe“, in: „Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst“, herausgegeben von „IG Bildende Kunst“ Wien, Sommer 2010, S. 8-9.

¹⁹ **Daniela, Hammer-Tugendhat:** „Metamorphosen, Antike Mythen in christlicher Kunst“, Vortrag am Institut für Kunstgeschichte der Universität für Angewandte Kunst, „Die Angewandte“ Wien, 14. Juni 2012; Weblink: <https://www.youtube.com/watch?v=pidVvlsNmG4> (Zugriff: 16. Februar 2015)

²⁰ **Tom, Holert:** „Kulturwissenschaft/Visual Culture“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.) „Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden“, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005, S. 231.

wurde.²¹ Der Historiker Jörg Rogge hat in seiner Forschungsarbeit nachgewiesen, dass in der Epoche des Mittelalters „Körper“ und „Geist“ oder „Seele“ als eine Entität gedacht wurden, als ein Ganzes. Basis seiner Untersuchungen waren mittelalterliche Anthropologien.²²

Descartes dagegen unterschied strikt zwischen zwei Prinzipien: eine „res cogitans“, darunter verstand er ein immaterielles, nicht ausgedehntes Prinzip und eine „res extensa“ ein materielles Prinzip das sich im Raum ausdehnt. In Descartes Schriften finden sich keine Zuschreibungen eines „männlichen Prinzips“ an eine immaterielle „res cogitans“ und er zieht auch keine Verbindungslinie zwischen einem weiblichen Prinzip und einer materiellen „res extensa“. Ich schlage dennoch vor, Bilder wie das eben gezeigte Ölbild Tizians als Form zu verstehen die solche Zuschreibungen intensiviert, und somit auf gewisse Weise bestimmte Dynamiken entfalten kann.

In dieser Hinsicht sind Butlers Untersuchungen aufschlussreich: Ihrer Meinung nach beeinflusst der „Leib-Seele-Dualismus“ philosophischer Diskussionen seit Descartes, mit seiner Unterscheidung zwischen „Seele“ (Bewusstsein, Geist) und „Körper“, das Denken über Geschlechtsidentitäten maßgeblich. Er wirkt, so Butler, als Dispositiv, das der Vorstellung einer Unterwerfung des „Körpers“ durch den „Geist“ zuarbeitet. Indem sie die Kategorien „Körper“ und „Geist“ mit dem bipolaren System der Geschlechter und dessen Polen „männlich“ und „weiblich“ zur Deckung bringt kann sie diese Verbindungslinien und Assoziationen zwischen „Geist – Mann“ und „Körper – Frau“ als Machtform reflektieren. Das Resultat ist eine Hierarchie entlang derer die Verbindung „geistiges Prinzip – Mann“ an einer besseren Position siedelt als die Koppelung „materielles Prinzip – Frau“. Auf diese Weise fungiere, so Butler, der „Geist-Körper-Dualismus“ als Basis von Machtstrukturen. Als Effekt davon würden psychische und physische Unterwerfungsmechanismen forciert.²³

²¹ Descartes entwickelte seine Theorie des „Dualismus“ in folgenden Publikationen „Meditationes de Prima Philosophia“ (1641) und „Discours de la Méthode“ (1637) siehe dazu auch: **Peter, Prechtl**: „Descartes zur Einführung“, Hamburg: Junius, 2000.

²² **Jörg Rogge**: „Wann ist ein Mann nackt“, in „IFK Now“, herausgegeben von „Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften an der Kunstuniversität Linz“ Nummer 2/2012, Wien, 2012, S. 4-5.

²³ **Judith, Butler**: „Das Unbehagen der Geschlechter“, Deutsche Übersetzung von Katrina Menke, Suhrkamp, 1991, S. 31.



Correggio: „Jupiter und Io“, Ölbild, circa 1532/33

Neben dem Motiv „Danae“ finden sich noch weitere Bildsujets die geeignet waren, das Thema Liebe- und Sexualität im Kleid antiker griechischer Mythologie zu legitimieren. Auch sie beinhalten die Tendenz, die Zuschreibungspaare „Mann – Geist“ und „Frau – Körper“ zu forcieren. Der Mythos von „Jupiter und Io“ ist ein Beispiel dafür: Das hier gezeigte Ölbild wurde von Correggio im Jahr 1531 oder 1532 gemalt. Das Bild war, bevor es in die Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien kam, Teil einer Serie von vier Bildern mit erotischer Thematik die für das Schlafzimmer des Herzogs Federico II von Mantua (1500 – 1540), angefertigt wurden. Es wurde also für das Pläsier einer aristokratischen Sphäre geschaffen.

In dieser Geschichte verwandelt sich Gottvater Jupiter zu einer immateriellen Wolke: Die Königstochter Io ist nicht bereit sein Begehren zu erfüllen, stattdessen beschließt sie, vor ihm zu fliehen. Indem er sich in eine immaterielle, dunkle und nebelige Wolke verwandelt bremst Jupiter ihre Flucht und es gelingt ihm, sie einzufangen. Im Prinzip, so Hammer-Tugendhat, handelt es sich hier um die Darstellung einer Vergewaltigung, die in eleganter manieristischer Manier komponiert wurde. Durch diesen Kunstgriff ließ sich der Akt einer Vergewaltigung

im Rahmen der Hochkultur legitimieren.²⁴ Mit Lothar Peter kann dieses Bildmotiv als Form symbolischer Gewalt gelesen werden, da es der Legitimation körperlicher, sexueller Gewalt Frauen gegenüber zuarbeitet.



Kreis um Rosso Fiorentino: „Leda und der Schwan“, 16. Jahrhundert

Das folgende Beispiel eines in der westlichen Kunsttradition beliebten Themas, das die Darstellung des Geschlechtsaktes ermöglicht, indem es einen Subtext bereitstellt, ist der Mythos „Leda und der Schwan“. Das Beispiel das ich hier zeige basiert auf einem Bild Michelangelos. Das Original ging im Laufe der Jahrhunderte verloren – bis in unsere Tage blieb eine Kopie aus dem 16. Jahrhundert erhalten. Von der kunsthistorischen Forschung wird diese dem Kreis um Rosso Fiorentino zugeschrieben. In dieser Geschichte verwandelt sich Jupiter, um sich Leda nähern zu können, in die Figur eines Schwans, eine luftige Gestalt. Leda, die mit dem spartanischen König Tyndareus verheiratet war, schlief innerhalb von einer Nacht mit beiden – ihrem Ehemann und dem Gott. Es entstanden vier Kinder – in der Mythologie variieren diese Figuren.

Renaissance – Barock – Impressionismus – Jugendstil:

Das Motiv „Leda“ lässt sich – wie auch das Sujet der „Danae“ und das der „Io“ – bis ins 20. Jahrhundert in fast unveränderter Form finden. Ich zeige zwei Bildbeispiele jüngerer Datums: „Leda“ dargestellt von Paul Cézanne, einem Künstler der als Vorläufer des Impressionismus gilt, und „Danae“ in einer Interpretation von Gustav Klimt, gemalt zur Hochblüte des Jugendstils.

²⁴ Daniela, Hammer-Tugendhat: „Erotik und Geschlechtsdifferenz“, in: Daniela, Erlach; Markus, Reisenleitner; Karl, Vocelka (Hrsg.): „Privatisierung der Triebe“, Frankfurt am Main: Lang, 1994, S. 367-421.



Paul Cézanne: „Leda“, zwischen 1820/22



Gustav Klimt: „Danae“, 1907/08

Mit diesen Bildsujets möchte ich den Rundgang durch mythologische Motive, die Geschichten im Themenbereich von Liebe und Sexualität einen Subtext boten, und im Zeitalter der Renaissance wieder aufgegriffen worden waren, abschließen. Alle vorgestellten Bildmotive bergen eine Gemeinsamkeit: Frauen sind in praller Körperlichkeit dargestellt, sie repräsentieren somit ein „physisches Prinzip“, der männliche Part, Jupiter/Zeus, erscheint in verschiedenen immateriellen Rollen und steht auf diese Weise – als Regen, Wolke oder Schwan – für ein „geistiges Prinzip“ ein.

Kunstwerke, die von Künstler_innen geschaffen wurden und die sich durch die Jahrhunderte erhalten haben, wie das Bild „Danae“ aus dem Jahr 1612 von der in Rom tätigen Artemisia Gentileschi zeigen, dass sich Gentileschi, wie ihre männlichen Kollegen, in dieser Darstellungstradition bewegte und sie fortführte: Das von ihr gemalte Ölbild birgt alle Facetten der bereits besprochenen hierarchischen Repräsentationsstruktur. Es findet hier aus zwei Gründen Erwähnung: Einerseits weil es den Blick einer als weiblich sozialisierten Person der Barockzeit zeigt, andererseits veranschaulicht es, was Linda Nochlin in ihrer Forschung ausarbeitete: Zu allen Zeiten hat es erfolgreiche Künstler_innen gegeben.



Artemisia Gentileschi: „Danae“, 1612

Schnittstellen und Dynamiken von Bildmotiven:

Bevor ich Bild- und Videokulturen der Gegenwart vorstelle, möchte ich nachvollziehen, auf welche Weise sich ein mythologisches Thema verästeln kann, um Schnittstellen für weitere Themenfelder beziehungsweise symbolischen Machtformen zu bilden. Mit Hammer-Tugendhat lässt sich der Mythos von „Jupiter und Io“ als Möglichkeit lesen, Vergewaltigungsakte zu legitimieren, das Motiv koppelt also an weitere Schnittstellen. Auch das Bildmotiv der „Danae“ beinhaltet potentiell eine Dynamik die der Normalisierung und Legitimierung männlicher Dominanz Frauen gegenüber zuarbeiten kann. Das nun folgende Bildbeispiel zeigt daher abermals das Thema „Danae“: Gemalt wurde es von Alexandre Jacques Chantron 1891, im Zeitalter des Historismus.



Alexandre Jacques Chantron: „Danae“, 1891

Im Laufe des 19. Jahrhunderts gewann die bürgerliche Sphäre an Einfluss und die Aristokratie verlor die hegemoniale Stellung früherer Jahrhunderte.²⁵ Im Zuge dieser Entwicklung wurden vermehrt auch Personen der Bourgeoisie als Konsument_innen von Hochkultur einflussreich und es entstanden Kunstsalons, um Bilder in einem eleganten Rahmen einer kaufkräftigen Schicht anzubieten. Auf diesem Bild wird eine entkleidete, sich auf einem Fauteuil räkelnde Frau, prominent in den Bildraum gesetzt. Die sie umgebende Innenausstattung entspricht einem Interieur des 19. Jahrhunderts. Interessanterweise wird kein Versuch unternommen, eine antikisierende Atmosphäre zu transportieren. Das ist insofern erstaunlich, als dass das 19. Jahrhundert eine Ära von Entdeckungen im Feld der Archäologie war: Unter anderem wurde Pompeji mittels planmäßiger Grabungen untersucht. Es bot sich damit erstmals die Möglichkeit, genau zu studieren wie Innenräume zur Zeit der römischen und griechischen Antike gestaltet waren. Die Faszination für Originalschauplätze beeinflusste auch Darstellungsweisen der Bildenden Kunst: Kunstschaffende begannen, Szenen in einem historisch so exakt wie möglich gestalteten Ambiente wiederzugeben. Wenn ich davon ausgehe, dass dieses Bild sehr bewusst komponiert ist – und das tue ich da die Ausführung sehr sorgsam ist – dann resultiert aus dem zeitgenössischen Interieur folgende mögliche, zweite Leseweise: Die Frau die gerade dabei ist den Vorhang wegzuziehen, sodass die Münzen ungehindert auf ihren Körper fallen, kann auch als Prostituierte in einem damaligen Pariser Bordell gelesen werden. Bilder wie dieses legitimierten dementsprechend nicht allein die Darstellung des Geschlechtsaktes – sondern auch Sexualität im Kontext von Bordellen. Auf diese Weise lassen sich Lebenspraxen einer gewissen männlichen, kaufkräftigen

²⁵ **Jürgen, Habermas:** „Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft“, Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand, 1962.

Publikumsschicht, die auch die Kunstsalons von Paris frequentierten, naturalisieren. Vor diesem Hintergrund ist es möglich, den Skandal nachzuzeichnen, den Manet mit seiner Darstellung „Olympia“ einst auslöste²⁶: Er malte nicht nur eine entkleidete Frau die von einer Dienerin begleitet wird, sondern führt uns ein Sujet vor das von damaligen Betrachter_innen als „nackt“ empfunden werden musste.



Édouard Manet: „Olympia“, 1863

Indem Manet dem Bild einen neuen Titel gab, den Goldregen aussparte, und das Hündchen als Symbol der Treue gegen eine schwarze Katze, ein Symbol für Promiskuität, ersetzte, löschte er das mythologische Kleid und führt stattdessen eine Prostituierte in einem Etablissement vor. Deren Blick fällt nun direkt auf uns Betrachter_innen, ganz so als stamme der Blumenstrauß aus unserem Realraum und wir würden von ihr nun als Kundschaft gemustert.

Die Frau, die als Modell einsaß, ist namentlich bekannt: Es handelt sich um Victorine Meurent, sie war ebenfalls Künstlerin und eines ihrer Ölbilder schaffte im Jahr 1876 die Aufnahme in den Kunstsalon von Paris.²⁷ Insofern lese ich Meurents Vita als Parallgeschichte, die an das Bild „Olympia“ koppelt und die unbalancierte Wahrnehmung von Personen der Kategorie „Frauen“ gegenüber männlichen Kollegen aufzeigt. Einerseits kann Meurents Leben und Schaffen als Index dafür gelesen werden, dass Personen der Kategorie „Frauen“ ein größerer Handlungsspielraum eben auch als Künstlerin zur Verfügung stand, als

²⁶ **Timothy, J. Clark:** „The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers“, London: Thames and Hudson, 1984.

²⁷ **Victorine, Meurent:** ihre Biographie im Online Lexikon Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Victorine_Meurent (Zugriff: 4. März 2015)

allgemein von einer kunstgeschichtlichen Forschung vertreten wird. Andererseits haben die meisten Bilder Meurents die Zeiten nicht überstanden und gingen verloren.²⁸



Victorine Meurent: „Palmsonntag“, um 1880

Dieser Umstand kann, mit Nochlin, dahingehend interpretiert werden, dass Kunstwerke von Personen die als „weiblich“ kategorisiert werden, weniger Wertschätzung erhalten, und daher auch seltener in Sammlungen aufgenommen werden. Die Kunstgeschichtsschreibung ist diesbezüglich gefordert, den Fokus auf die männliche Bildproduktion auszuweiten und den eigenen, traditionellen Wertekanon immer wieder kritisch in Frage zu stellen und nezugestalten.

Das Beispiel der „Danae“ Chantrons lässt uns nachvollziehen auf welche Weise im Medium Bild Handlungsräume von „Männern“ und „Frauen“ legitimiert werden können. Personen der Kategorie „Frauen“ siedeln dabei an einer hierarchisch schlechter gestellten Position.

Untersucht man Kunstwerke von der Renaissance bis zur Gegenwart, zeigt sich, dass Differenzen der Repräsentation von Männern und Frauen, in Szenen die Liebe und Sexualität verhandeln, sich als Kette über einen Zeitraum von fünfhundert Jahren verfolgen lassen. Die einzelnen Kettenglieder beinhalten bestimmte Dynamiken und Schnittstellen an die weitere symbolische Machtformen koppeln können.

Im Zeitalter der Renaissance waren Bilder zunächst aufs engste mit den mythologischen Textquellen verknüpft. Nach und nach lösen sie sich aber von den Textgrundlagen, um

²⁸ **Victorine, Meurent:** ihre Biographie im Online Lexikon Wikipedia:
http://de.wikipedia.org/wiki/Victorine_Meurent (Zugriff: 4. März 2015)

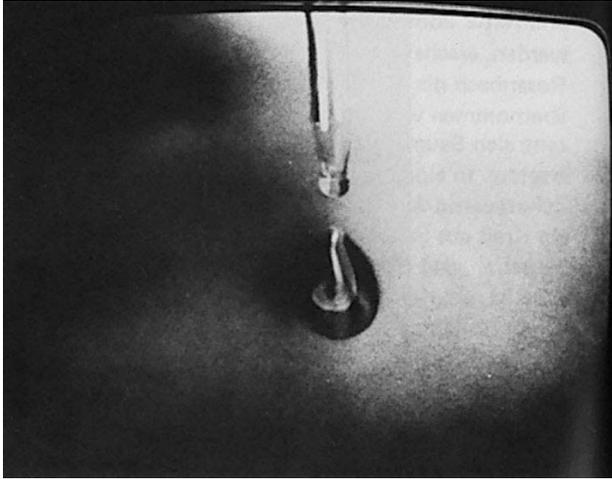
schließlich Eigenlogiken zu entfalten, die von den Rezipient_innen nicht mehr in den ursprünglichen Text rückübersetzt werden können. Manets Bild „Olympia“ ist ein erstes, prominentes Beispiel für diese Loslösung von der ursprünglich mythologischen Basis. Eine Frage, die sich für mich daran knüpft ist, ob durch den Verlust der Textgrundlage sich die Wirkung, die Sujets unterschwellig entfalten, noch verstärkt. Ich vermute nämlich, dass das hierarchische Zueinander von „Männern“ und „Frauen“ umso mehr als „natürlich Gegebenes“ begriffen wird, je mehr die Basis im mythologischen Text verloren geht: Nach dem Verlust der Textbasis lässt sich die Konstruiertheit der Figuren nicht mehr nachvollziehen. Im Rahmen dieses Textes, den ich auch als offenes Format verstehe, kann diese Frage lediglich aufgeworfen werden: Eine wissenschaftlich schlüssige Antwort auf diese These würde vielleicht im Rahmen einer größeren, soziologischen Studie beantwortet werden können, die mit quantitativen oder auch qualitativen Methoden der Befragung operiert.

Videokunst der 1970er Jahre:

Im Zuge meiner Diplomarbeit (2004-05) im Feld der Kunstgeschichte des 20ten Jahrhunderts fokussierte ich Videoarbeiten, Performances und Installationen der in Deutschland lebenden Künstlerin Ulrike Rosenbach. Dabei untersuchte ich hauptsächlich Arbeiten, aus ihrem umfangreichen Œuvre, die in den 1970er Jahren entstanden waren.²⁹ Als junge Frau war Rosenbach eine Art Shootingstar: 1977, erst 34jährig, nahm sie an der Documenta in Kassel teil. Ihre Arbeiten lassen sich dem Feld feministischer Kunst zuordnen, dort finden sich, bei Rosenbach aber auch in Arbeiten ihrer Kolleginnen wie Valie Export, kritische Interpretationen zu Themenfeldern der antiken griechischen Mythologie: Unter anderem spielt die Figur der Venus immer wieder eine zentrale Rolle, um Klischeebilder von Frauen zu dekonstruieren.

In einem ihrer Videos namens „Port of Paradise“ aus dem Jahr 1975 filmt Rosenbach einen weiblichen Bauchnabel als Close-Up während eine Pipette Wasser hinein fließen lässt. Außer diesem steten Tropfen geschieht nichts – bis schließlich der Nabel mit Wasser voll ist und es beginnt, den Bauch entlang zu fließen. Obwohl Rosenbach den Fokus nicht auf Geschlechtsorgane legt, kann diese Szene als Geschlechtsakt interpretiert werden. Die Verschiebung zum Nabel hin lässt die Darstellung nicht allzu explizit werden, sodass sie für eine breite Öffentlichkeit zugänglich ist.

²⁹ **Iris Julia, Güttler:** „Strategien der Identitätssuche in den Performances von Ulrike Rosenbach“, E-Theses der Universität Wien: <http://othes.univie.ac.at/20/> (Zugriff: 8. Juni 2012) Wien, 2005, S. 59: Veröffentlichung als Druckversion: Saarbrücken: VDM Verlag, 2009.



Ulrike Rosenbach: „Port of Paradise“, Videostill, 1975

Prinzipiell kann das Video für Betrachter_innen auch ohne ein Wissen um eine mythologische Urszene funktionieren. Die Szene an der sie sich, meiner Leseweise zu Folge koppeln lässt, ist die Geschichte der „Danae“. Der männliche Part bleibt abesent, indem er durch eine Pipette ersetzt wird. Es transportiert sich hier ein Aspekt der Arbeiten aus früheren Jahrhunderten fehlt: Mit der Pipette als Symbol männlicher Potenz verbindet sich eine neue Nahtstelle: Der männliche Teil ist, zusätzlich zur Bedeutung einer immateriellen fließenden Entität, als Symbol lesbar das die Naturwissenschaften konnotiert: Forschungsrichtungen, die in den 1970er Jahren, und tendenziell noch gegenwärtig, als männliche Domäne angesehen werden.

Wird die Arbeit in einem feministischen Kontext betrachtet bietet sich eine zweite Leseweise. Es findet sich ein Subtext der sie uns in einem ganz anderen Licht erscheinen ließe. Da dieser allerdings ein Spezialwissen erfordert, das in einem hegemonialen Wissensraum nicht präsent ist, wird die Darstellung kaum in dieser Hinsicht gelesen werden. In feministischen Zirkeln, sowohl der neuen feministischen Bewegung seit den 1960er Jahren, als auch in früheren Strömungen am Beginn des 20ten Jahrhunderts, wurden verschiedene Utopien entwickelt. Diese fanden unter anderem auch im Genre der Science Fiction Literatur einen Niederschlag: Eine der Spekulationen lautete, dass Frauen, vor allem dank neuer medizinischer Methoden wie der künstlichen Fortpflanzung, eine „eigene“ Welt frei von Männern und männlicher Dominanz aufbauen könnten: Das männliche Prinzip, so die Utopie, könne in Zukunft gänzlich ersetzt werden.³⁰

³⁰ **Iris Julia, Gütlér:** „Strategien der Identitätssuche in den Performances von Ulrike Rosenbach“, E-Theses der Universität Wien: <http://othes.univie.ac.at/20/> (Zugriff: 8. Juni 2012) Wien, 2005, S. 59: Veröffentlichung als Druckversion: Saarbrücken: VDM Verlag, 2009, S. 82-83 und S. 85.

Betrachtet man Rosenbachs Videoarbeit wird statt dieser utopischen Konnotation die erste Leseweise, also der hegemoniale Rahmen, der mit den mythologischen Geschichten verbunden ist, zum Klingen gebracht. Dieses Bezugfeld ist Betrachter_innen vor allem deswegen gegenwärtiger, da es in Form sich wiederholender Akte der Rezeption, im Kontext von Museumsbesuchen, eingeübt wird. Dieser Zugang zu einer hegemonialen Bildgrammatik über die Hochkultur ist aber nicht der einzig Mögliche. Es gibt niederschwelligere Formen der Vermittlung, die uns permanent im Alltag, vor allem in Form von Werbesujets begegnen, sodass wir diese Bilderströme kaum kritisch in Frage stellen. Formen der Reproduktion und Kopien weiblicher mythologischer Figuren in Werbung und Unterhaltungsindustrie – wie zum Beispiel die Figur der Venus – wurden von Rosenbach selbst bereits an Hand von Fundstücken in den 1970er Jahren kritisch reflektiert.³¹



Ulrike Rosenbach: „Venus als Klischeebild in der Werbung“, Fundstück, publiziert von Rosenbach in ihrem Katalog: „Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst“, 1982

Die hegemoniale Bildtradition, die in Hoch- und Populärkultur gleichsm fest verankert ist, wirkt Butlers Theorie der Repetition zu Folge, als visuelle Grammatik, die beim Akt des Betrachtens reaktiviert wird. Die Verbindungslinien „Mann – Geist“ und „Frau – Körper“, die entlang einer hierarchischen Skala siedeln, transportieren sich dabei auf implizite Weise.

Tanzpraxen der Gegenwart:

Im Prozess der Erweiterung meiner wissenschaftlichen Forschung, um sie zu einer Sprache werden zu lassen, die in der Black Box des Theaters funktioniert, rückten unterschiedliche zeitgenössische Tanzpraxen wie „Pole Dance“, „Strip Dance“ oder „Erotic Dance“ in den Vordergrund. Diese populärkulturellen Formen waren für mein Projekt als

³¹ Ulrike, Rosenbach: „Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst“, Köln 1982, S. 19.

Untersuchungsfelder insofern interessant, als dass sie ebenfalls auf der Absenz des Mannes in Liebesszenen und Szenen die das Thema „Koitus“ verhandeln, basieren.

Die Internetplattform „Sky 7 Dance“ bietet mehrere Anleitungen in Form kurzer Videos für das Erlernen von „Erotic Dance“³², sie dienen den Reenactments der Live-Performance als Basis und liegen ebenfalls folgender Analyse zu Grunde. Eines der zentralen Motive mit denen diese Praxis operiert stellt sich folgendermaßen dar: Die Tänzerin weist in regelmäßigen Intervallen mit ihren Händen auf ein immaterielles Etwas, das über ihrem Realraum zu existieren scheint. Sie erweckt dabei mit ihren Gesten den Eindruck, als könne sie dieses unsichtbare Prinzip, in Form von unsichtbaren Energielinien, an sich heranziehen. Mittels sich öffnender und schließender Hände macht die Tänzerin so etwas wie Energielinien im Raum für uns erahnbar. Die Adressierungen werden in gewissen zeitlichen Abständen, die einem choreographischen Rhythmus folgen, mit einem Selbstberührungsmoment kombiniert: Dabei werden verschiedene, im gesellschaftlichen Raum erotisch aufgeladene Bereiche des Körpers, wie zum Beispiel die Brüste, hervorgehoben. Als Resultat davon wird der weibliche Körper, seine Physis und seine so inszenierte Immanenz, noch deutlicher hervorgehoben. An dieser Stelle möchte ich auf die von mir angewandte Grammatik hinweisen, denn ich schrieb „gemacht werden“, verwendete also den grammatischen Plural. Es fällt auf, dass ich mich auch für die Singularform hätte entscheiden können – den Plural aber aus dem Gefühl heraus vorgezogen habe, dass sich um den Körper der Tänzerin permanent ein zweiter Körper von Zuschreibungen – in diesem Fall der „weiblichen Immanenz“ – legt.

Die Figur der Tänzerin bildet das Zentrum der Bühne, ein Zentrum allerdings, das von einem Mangel durchsetzt zu sein scheint: Die Inszenierung erweckt den Eindruck, sie sei von einer Leere durchzogen. Das ständige Greifen nach einem immateriellen Prinzip kann dahingehend interpretiert werden, dass sie von etwas abhängig sei das außerhalb ihrer selbst liegt. Dieses „Außen“, das wir nur erahnen können, liefert ihren Bewegungen Impulse. Die Form der Inszenierung ihrer körperlichen Präsenz und erotischen Aufladung lässt uns an ein im Bühnenraum absentes, männliches Pendant denken, das aus meiner Forschungsperspektive als Goldregen/Jupiter der Geschichte „Danae“ lesbar ist. Es entfaltet sich eine Bedeutung, die Darstellungsweisen der kunstgeschichtlichen Tradition entspricht und die Verbindungslinien „Körper – Frau“ und Geist – Mann“, wie sie in Ölbildern nachgewiesen werden konnten, wiederholt. Diese Bedeutung kollidiert mit der angewandten Tanztechnik: Die oftmals gleichzeitig entgegengesetzten Bewegungsmuster bedürfen Koordinationsarbeit, um sie

³² **Sky 7 Dance**: Videos zum Erlernen von Erotic Dance und Striptease: http://vk.com/pages?oid=-19343970&p=Sky_7_Dance (Zugriff: 20. Februar 2015)

überzeugend darzustellen, demnach sind sie per se eine perfekte Verbindung von Körper und Geist.

Eine weitere, populärkulturelle Form, die ich im Zuge der Reenactments näher betrachtete, ist die Praxis des „Pole Dance“: Die Inszenierung, die hier wirksam ist, lässt die Tanzstange zum Symbol eines absenten Mannes mutieren: Die Tänzerin biegt sich um diesen so genannten „Pole“, der weibliche Körper wird dabei in einer maximalen Flexibilität und fließenden Qualität vorgeführt. Das stumme und unbewegliche Zentrum ist die Pole Stange, dementsprechend fehlen die Adressierungsmomente wie sie der „Erotic Dance“ einsetzt. Als Pendant zur Tänzerin wirkt die Stange als stabiles Element und bleibt durchgehend der Punkt um den sich der Tanz entfalten kann. Pole Dance basiert insofern ebenfalls auf der Absenz des männlichen Prinzips, statt der Leere wie sie der Erotic Dance kennt, findet eine Form der Verschiebung statt: Vom präsenten Mann zur Materialität der Pole Stange. Meiner Meinung nach lohnt es diese genauer zu betrachten: Das verwendete Material, meist handelt es sich um Edelstahl, ist so poliert, dass die Oberfläche wie ein Spiegel wirkt der ein verzerrtes Bild der Tänzerin zurückgibt. Durch die Reflexionen tendiert die Tanzstange prinzipiell zur Unsichtbarkeit. Ich stelle es mir im Kontext einer Inszenierung interessant vor, das Spiegelbild der Polestange in vergrößerter Form der Tänzerin gegenüberzustellen. Pole Dance ist in Musikvideos ein beliebte Motiv, um verschiedene Formen von erotischem Begehren zu transportieren.



White Stripes, „I Just Don´t Know What To Do With Myself“, in der Rolle der Pole Tänzerin: Kate Moss, Youtube: Screenshot 2012

Ein Beispiel, das ich für diese Untersuchung ausgewählt habe, fand in der Öffentlichkeit weite Verbreitung, da das Supermodel Kate Moss die Rolle der Tänzerin verkörpert. Das Lied stammt von den „White Stripes“, eine Pop/Rockgruppe aus den USA. Wir hören die Stimme

des Sängers während Moss sich unter anderem zum Refrain „I Just Don't Know What To Do With Myself“ bewegt.³³ Der Sänger tritt während des gesamten Videoverlaufs nicht in Erscheinung. Zusätzlich zur Absenz, die Pole Dance per se transportiert, produziert sich hier folgende Hierarchie die darauf basiert, dass hier Sprache der Bereich einer männlichen Position, während die Tanzbewegungen von einem weiblichen Körper ausgeführt werden. Im hegemonialen Rahmen westlicher Gesellschaften wird dem gesprochenem (in diesem Fall gesungenem) Wort mehr Wert zugewiesen als den Tanzbewegungen. Meine Sensibilität für diese Thematik, verdanke ich Gesprächen mit dem Theaterregisseur und Theoretiker Janez Janša (vormals Emil Hrvatin), als er Coach meines Projektes „NO MAN“ während meiner Residenz bei ImpulsTanz war.³⁴ Diese Hierarchie wird bei Theaterproduktionen, die mit Sprache und Bewegung beziehungsweise Tanz arbeiten, laufend zu einem Problemfeld. In dem Projekt „Collect-if by Collect-if“, und der darauf basierenden Publikation, reflektierte Janša, unter anderem mit seiner Kollegin Bojana Cvejić, mögliche Lösungen und Formen damit umzugehen: Es wurde die Frage verhandelt wie Theoretiker_innen (die als geistig arbeitende Personen wahrgenommen werden) und Tänzer_innen (die körperlich arbeitend wahrgenommen werden) eine egalitäre Form der Zusammenarbeit entwickeln könnten.³⁵ Für weitere Analysen lohnt es sich im Feld von Musikvideos zu verweilen, denn dort tummeln sich unendlich viele Beispiele, die an hierarchische Gefüge in visuellen Darstellungstraditionen anschließen. Die Bildstruktur ist dabei zumeist losgelöst vom mythologischen Rahmen und wird mit neuen, leicht lesbaren Geschichten um Liebe und Sexualität verknüpft. Als Beispiel dafür möchte ich ein Musikvideo der Sängerin Beyoncé zum Popsong „Partition“ heranziehen. Da es unterschiedliche, bereits vorgestellte, Bildtraditionen miteinander verbindet, zeigt es besonders deutlich welche Formen diese frei flottierenden Bildstrukturen annehmen können. Das Video verwebt nicht nur verschiedene Geschichten, die ihre Wurzel in der Mythologie haben, sondern auch mehrere Imaginationsebenen miteinander: Die Handlung erzählt von einer Frau die versucht die Liebe ihres Mannes zurückzuerobern, sie setzt dabei auf vollen Körpereinsatz.³⁶ Die erste Szene ist in einem Schloss angesiedelt, womit eine märchenhafte Konnotation erzeugt wird:

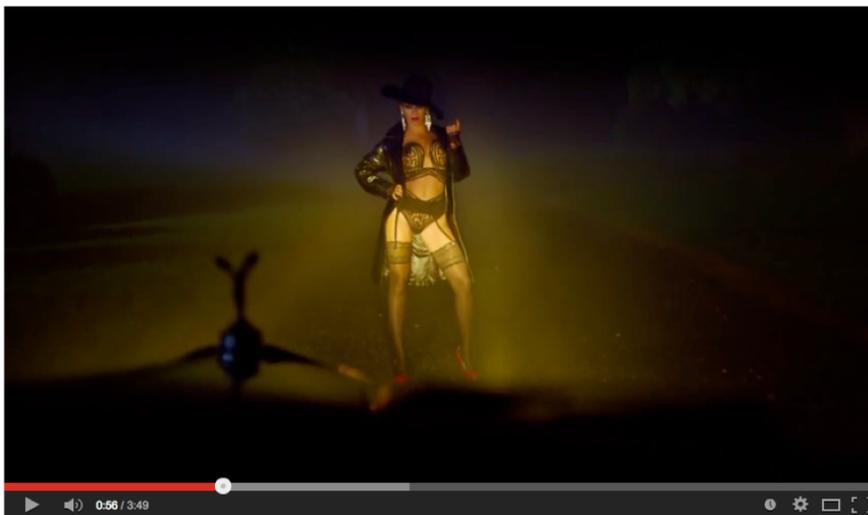
³³ **White Stripes** featuring **Kate Moss**: „I Just Don't Know What To Do With Myself“, Videolink auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=lutuGKY37S0&list=RDlutuGKY37S0#t=9> (Zugriff: 10. Februar 2015)

³⁴ Kurzinfo zur Residency „NO MAN“ von **Iris Julian**: <http://www.impulstanz.com/en/archive/2012/proscene/id1207/> (Zugriff: 26. Februar 2015)

³⁵ Zur Frage wie Theoretiker_innen und Tänzer_innen einander in Arbeitssituationen begegnen können: **Bojana, Cvejić (Hrsg.)**: „Collect-if by Collect-if“, Ljubljana: Maska Publications, 2003.

³⁶ **Beyoncé**: „Partition“, Videolink auf Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=pZ12_E5R3qc (Zugriff: 10. Februar 2015) Dieser Videolink wurde seit seiner Veröffentlichung auf Youtube am 25. Februar 2014 bis zu meinem Zugriffstag ganze 80.111.136 Mal aufgerufen.

Schlossherr und Schlossherrin sitzen einander beim Frühstück gegenüber, Beyoncé wurde frontal gefilmt, die männliche Position ist nicht im Bild präsent. Stattdessen lässt die große Kamerablende den Ausschnitt einer Zeitungsseite verschwommen im rechten Bildrand erscheinen, womit diese als Index für die Präsenz des Mannes wirken kann. Dieser ist ganz in eine geistige Aktivität, nämlich Zeitunglesen, versunken, folglich beachtet er sie nicht. Beyoncé lässt nun eine Serviette fallen – erhält aber auf diese kokette Geste keine Reaktion. Hier kommt eine Invertierung traditioneller Darstellungsformen ins Bild: Beyoncé kann einer „Schwarzen Position“ zugeschrieben werden, während ihre Bedienstete die herbeieilt, um die Serviette aufzuheben, als „Weiße Position“ gelesen werden kann. Das ist die einzige Verschiebung entlang einer hierarchischen Skala: Die Dienerin unterstreicht, dass beide, sowohl die „Schwarze“ als auch die „Weiße“ Frau, sich in den folgenden Videobildern einer männlichen Verfügungsgewalt unterordnen. Im Anschluss werden Tagträume entfaltet, die – so macht uns die Schnittfolge glauben – Beyoncé's Denken entspringen. Die verschiedenen Bedeutungsfelder die dabei reenacted werden lassen sich allesamt mit der Anbahnung von Geschlechtsakten im Feld von Prostitution in Verbindung bringen: Die erste Szene zeigt uns Beyoncé wie sie, in einen Lackmantel gehüllt, nächtens eine verregnete Straße entlang wandert.

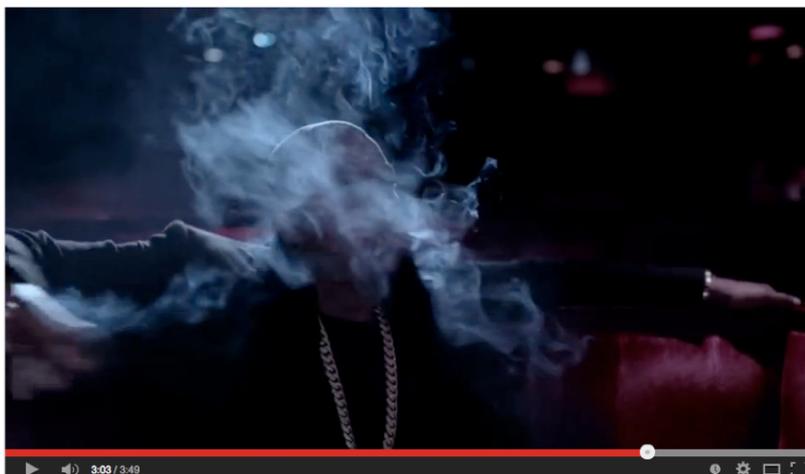


Beyoncé: „Partition“: Youtube: Screenshot, 2014

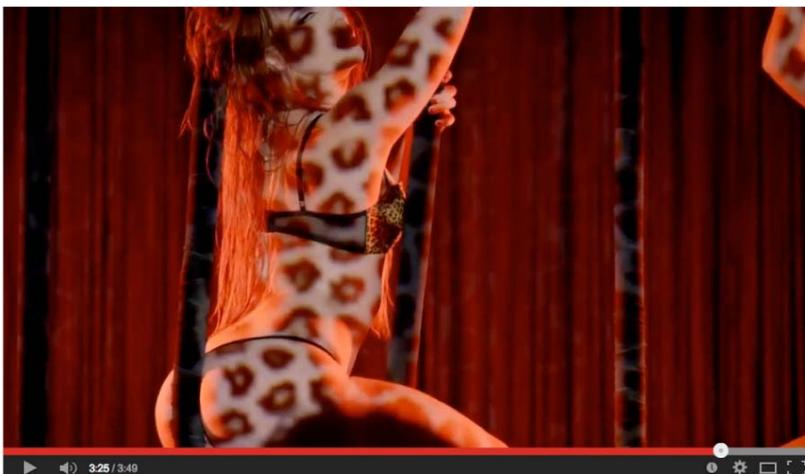
Ein Rolls Royce nähert sich ihr, sie dreht sich um, öffnet ihren Mantel und führt uns ihren Körper vor, der mit Reizwäsche akzentuiert wurde: Der Autolenker erscheint nicht im Bild, wir können seine Präsenz nur erahnen. Die Kamera zeigt stattdessen verschiedene Close-Ups auf Beyoncé's Körper, eine männliche Hand die darüber streicht, schließlich ihr Profil in dem Moment in dem sie aufstöhnt. Parallel zu den Bildern hört man den Refrain „Take All Of Me

– I Just Wanna Be the Girl You Like“. Meines Erachtens wird hier die totale Verfügbarkeit der weiblichen Position vorgeführt: Indem sie sich gegenseitig stützen, gehen Bild- und Textebene eine Verbindung ein die einer Naturalisierung von Machtverhältnissen im Feld der Prostitution zuarbeitet.

Die nächste Videoszene, die ich genauer betrachten möchte, lässt sich auf die mythologische Erzählung „Jupiter und Io“ zurückführen und ist insofern interessant, da sie vorführt wie eine zeitgenössische Interpretation dieses Themas aussehen kann: Es operiert mit dem Motiv der Wolke, das mit der männlichen Position verknüpft wird, während die weibliche Position zusätzlich zu ihrer Körperlichkeit zu etwas „Animalischem“ mutiert. Der männliche Part befindet sich in den Sitzreihen eines Theatersaales, wir sehen ihn nicht, weil er sich ganz und gar in einen Zigarettennebel (= Wolke) gehüllt hat, wir können seine Umrisse lediglich erahnen.



Beyoncé, „Partition“: die Inszenierung des Mannes, Youtube: Screenshot, 2014



Beyoncé, „Partition“: die Inszenierung der Frau, Youtube: Screenshot, 2014

Beyoncé, als sein Pendant, performt auf der Bühne eine Form von Erotic Dance – für ihn allein. Indem das Muster eines Raubkatzenfells auf ihren Körper projiziert wird verwandelt sie sich – wie einst Io – in eine Art von Tier-Mensch.

Die Szenografie einer Theaterbühne wird anschließend für eine Pole Dance Choreographie beibehalten: Während Beyoncé zur multiplen Position wird, indem ihr mehrere Doubles zur Seite stehen, bleibt ihr Pendant – der in Nebel gehüllte Mann – eine Einzelposition. Dieses Motiv, das die proportionalen Anteile in einem Theater invertiert, führt uns so etwas wie die serielle Austauschbarkeit der weiblichen Position vor.

Bevor eine letzte Sequenz dieses Videos diskutiere möchte ich zur Thematik der Absenz bzw. Unsichtbarkeit des Mannes auf die Forschungen der Kulturhistorikerin Johanna Schaffer eingehen. Diese sind im Kontext dieser Untersuchung insofern interessant, da Schaffer, auf Basis der Disziplin Visual Culture und mittels diskursanalytischer Verfahren, Bildpolitiken von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Bilderkulturen des hochindustrialisierten Nordens erforscht. Ihren Fokus legt sie dabei auf Formen der Machtverteilung zwischen majoritären und minoritären Positionen. In Schaffers Arbeit nimmt der „Topos der Sichtbarkeit“ eine zentrale Rolle ein: In ihm bündeln sich epistemologische, politische und ästhetische Dimensionen. Die westliche epistemologische Tradition, also das was im gesellschaftlichen Raum als „Wirklichkeit“ Anerkennung findet, koppelt Sichtbarkeit an Erkenntnis. Ein Zitat Tom Holerts, dessen Forschungen³⁷ Schaffer unter anderem aufgreift und weiterentwickelt, verdeutlicht diesen Zusammenhang: „Im Unterschied zum alten Postulat von der „Unsichtbarkeit des Realen“ das [Michel] De Certeau als vor-moderne Kondition charakterisiert, herrscht im „Mythos“ der Moderne der Imperativ der Sichtbarkeit, »das heißt, geglaubt wird nur, was gesehen wird.«³⁸ Aus dieser Verbindung von Sichtbarkeit und Glauben resultiert, so Schaffer, eine enorme Aufladung von Sichtbarkeit mit rhetorischer Kraft. Allerdings wird dabei selten in Betracht gezogen, dass Sichtbarkeit immer etwas Produziertes ist, und nicht etwas „natürlich Gegebenes“: So steht Sichtbarkeit immer in einem Modulationsverhältnis zur Unsichtbarkeit.³⁹ Was mich im Kontext dieser Untersuchung besonders interessiert ist, wie Schaffer Annahmen oppositioneller politischer Debatten dekonstruiert: Diese gehen von einer Anordnung aus, die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als

³⁷ **Tom, Holert:** „Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart“, in: Matthias, Bickenbach / Axel, Fliethmann (Hrsg.): „Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart“, Köln: Dumont, S. 198-225.

³⁸ **Tom, Holert:** „Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart“, in: Matthias, Bickenbach / Axel, Fliethmann (Hrsg.): „Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart“, Köln: Dumont, S. 200.

³⁹ **Johanna, Schaffer:** „Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung“, Bielefeld: transcript Verlag, 2008, S. 13.

binäre Oppositionen setzen. Dabei wird allein der Begriff „Sichtbarkeit“ positiv aufgewertet und mit Handlungsvermögen gleichgesetzt, während „Unsichtbarkeit“ gänzlich negativ bewertet wird. Demgegenüber stellt Schaffer einen direkten kausalen Zusammenhang zwischen Sichtbarkeit und einem Mehr an politischer Macht kritisch in Frage. Auf Basis von Bild- und Textanalysen zeigt sie, dass mehr Sichtbarkeit nicht unbedingt mehr politische Präsenz oder Durchsetzungsvermögen bedeuten muss. Ihr zentrales Argument dagegen lautet, dass mehr Sichtbarkeit auch eine Anpassung an normative Identitätsvorgaben erfordert.⁴⁰ Was Schaffer auf Basis ihrer Forschung beabsichtigt ist jedoch nicht eine Umwertung beider Begriffe, vielmehr definiert sie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als diskursive Konstruktionen, die einander gegenseitig modulieren und bedingen. Statt für ein „Mehr an Sichtbarkeit“ für minoritäre Gruppen setzt sie auf einen reflektierten Umgang mit der Praxis von Repräsentation: Dazu bedarf es der Reflexion der eigenen Positioniertheit im gesellschaftlichen Raum in Zusammenschau mit einem Konstrukt das sie als „visuelle Anerkennung im Konditional“ bezeichnet.⁴¹ Formen der „Anerkennung im Konditional“ können durch folgende Bewegung charakterisiert werden: Nur wenn majoritäre Subjektpositionen sich in ihrem Souveränitätsgefühl nicht gefährdet fühlen, verleihen sie innerhalb eines hierarchisch ausgerichteten Rahmens „Anerkennung“.⁴² Das Video Beyoncé's führt vor was darunter verstanden werden kann: Wie festgestellt ist es als eine „Anpassung an symbolische Gewaltformen im Bereich von Prostitution“ lesbar. Im Spektakel des Videos wird Beyoncé als Performerin zwar ein zentraler, hypersichtbarer Platz eingeräumt, ihre Position dient allerdings dazu männliche Machtphantasien und Verfügungsgewalt zu bestätigen. Diese männliche Machtform steht in einem Modulationsverhältnis zur Sichtbarkeit Beyoncé's und bewirkt, dass die männliche Position, gerade durch die gesteigerte Sichtbarkeit der Frau, unsichtbar bleiben kann. Genauso wie Sichtbarkeit Effekte von Entwertung produziert, wenn sie innerhalb eines hegemonialen hierarchischen Rahmens umgesetzt wird, kann Unsichtbarkeit, so Schaffer, an Unmarkiertheit und damit einhergehende Majorisierung und Macht koppeln.⁴³

⁴⁰ **Johanna, Schaffer:** „Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung“, Bielefeld: transcript Verlag, 2008, S. 51-76.

⁴¹ **Johanna, Schaffer:** „Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung“, Bielefeld: transcript Verlag, 2008, S. 51-59.

⁴² **Johanna, Schaffer:** „Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung“, Bielefeld: transcript Verlag, 2008, S. 60.

⁴³ **Johanna, Schaffer:** „Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung“, Bielefeld: transcript Verlag, 2008, S. 58.



Beyoncé, „Partition“: Youtube: Screenshot, 2014

Gegen Ende des Videos sehen wir Beyoncé auf einem penisartigen Möbel turnen. Der Mann bleibt abermals absent, wir finden hier also strukturell nichts Neues. Der Grund warum ich folgende Sequenz erwähnenswert finde ist die Verbindung die sie mit der Textebene eingeht: In französischer Sprache wird sinngemäß folgende Botschaft vermittelt: „Alle Frauen lieben Sex, Sex ist etwas Natürliches, nicht so wie die Feministinnen uns glauben machen wollen, wenn sie behaupten dass Sex etwas das Verachtungswürdiges sei.“ Ich denke, dass wir alle darin übereinstimmen, dass „Feministinnen“ Formen von Sexualität nicht feindlich gegenüberstehen, und dass diese Körper- und Sexualfeindlichkeit eher am diametral entgegengesetzten Ende der Skala, ich denke an die katholische Theologie, gefunden werden kann. Dieser Begleittext ist weder durch eine narrative Ebene motiviert, noch lässt er sich mit dem Inhalt des Popsongs schlüssig in Verbindung bringen, er scheint demnach willkürlich gesetzt. Die Kombination von Bildmotiv, das die Frau in unterwürfigen Posen vorführt, mit dieser Textebene führt eine Form symbolischer Gewalt vor die, meiner Interpretation zu Folge, zusätzlich zu den bereits vorgestellten Machtformen, von der Misogynie der Videoproduzenten kündigt.

Butler definiert einen Diskurs dann als repressiv, wenn er verlangt, dass das sprechende Subjekt, um sprechen zu können, an der Terminologie der Unterdrückung teilnimmt. Die hierarchisch schlechter gestellte Position nimmt mittels ihrer Anpassung die Unmöglichkeit, als selbst sprechendes Subjekt intelligibel zu sein, als selbstverständlich hin.“⁴⁴ Eingebettet in ein reiches Bildrepertoire lässt sich dieses Missverhältnis an Hand dieses Videos nachzeichnen: Beyoncé wird von einem repressiven, misogynen Diskurs, der auf visuellen

⁴⁴ **Judith, Butler:** „Das Unbehagen der Geschlechter“, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 17.

und sprachlichen Ebenen operiert, überlagert – obwohl visuell überdeterminiert erscheint sie als selbst sprechendes Subjekt ausgelöscht, bzw. überschrieben. Butler adressierte, als sie die Unmöglichkeit als Subjekt zu Sprechen reflektierte, vor allem auch Positionen die ein „Dazwischen“ besetzen: Positionen die zwischen dem hegemonialen Rahmen der Geschlechter und seinen Polen „weiblich“ und „männlich“ siedeln. Sie sind tatsächlich im juristischen, medizinischen und psychologischen Sinne großteils nicht intelligibel, und werden damit von hegemonialen diskursiven Formationen ausgeschlossen und überlagert. Demgegenüber ist dem weiblichen Pol im gesellschaftlichen Rahmen sehr wohl eine Position als sprechendes Subjekt möglich. An diese Überlegung möchte ich die Frage knüpfen, ob Personen der Kategorie „Frauen“ nicht doch ein viel größerer Handlungsraum gegeben ist als ihnen tendenziell zugeschrieben wird, beziehungsweise als sie sich selbst zuschreiben. Ich werde nun auf Repräsentationsformen des Feldes eingehen in dessen Rahmen ich mich von Zeit zu Zeit bewege: dem zeitgenössischen Tanz- und Performancebereich. Beyoncés Musikvideo wurde der Populärkultur entnommen – meiner Meinung nach verästelt sich die darin wirksame visuelle Struktur, die als symbolische Gewalt an Frauen gelesen werden kann, in unterschiedliche Bereiche hinein. Sie lässt sich nicht nur in populärkulturellen Formen finden, sondern auch Felder die der Hochkultur zugerechnet werden. Auf Basis der von mir vorgestellten Verbindungslinien „Frau – Körper“ und „Mann – Geist“ in Bildtraditionen und Philosophien des Westens sehe ich Arbeiten mit einer gewissen Sensibilität und interpretiere Produktionen kritisch, die von einem medialen und theoretischen Diskurs als „post/feministisch“ bezeichnet werden.⁴⁵ Prinzipiell finden sich in diesem Bereich dafür zahlreiche Beispiele: meine Überlegungen entwickle ich hier an Hand der Performance „Magical“: ein Solo von und mit der Choreographin und Tänzerin Anne Juren das in Zusammenarbeit mit der Theaterregisseurin Annie Dorsen (2010) entstanden war. Ich habe diese Arbeit ausgewählt, weil darin verschiedene feministische Videoarbeiten der 1970er Jahre reenactet und transformiert wurden. Es lässt sich deutlich nachvollziehen, wie Motive neue Bedeutung annehmen können, wenn sie von einem Rahmen in einen anderen übersetzt werden. Juren überführt das Material aus den 70er Jahren vom Format der Videoperformance in eine Live Performance für den Theaterraum: Dazu schlüpft sie in die Rolle eines weiblichen Magiers – eine Figur die traditionell Männern vorbehalten ist. Die Kunstvideos der 1970er Jahre werden dem entsprechend in das Format von Live Zaubertricks überführt.

⁴⁵ **Priscilla, Frank:** „Magical Feminist Art Show. Annie Dorsen and Anne Juren Shake It Up“, in: Huffingtonpost Arts & Culture, 1. Dezember 2013, Weblink: http://www.huffingtonpost.com/2013/01/12/magical-annie-dorsen-and-anne-juren-feminist-performance-art-magic_n_2441639.html (Zugriff: 4. März 2015)



Anne Juren, in Zusammenarbeit mit Annie Dorsen: „Magical“, Live-Performance, 2010

Eines der ersten Motive ist eine Neuversion von Martha Roslers Video „Semiotics of The Kitchen“ (1975)⁴⁶: Rosler thematisierte in dieser Arbeit die Lebensbereiche und Handlungsmöglichkeiten von Frauen ihrer Zeit, deren Reduktion vor allem auf das Umfeld von Hausarbeit und Kindererziehung sie kritisiert. Gehüllt in eine Küchenschürze führt sie uns – auf gedehnte und repetitive Weise – verschiedene Kochwerkzeuge vor.



Martha Rosler: „Semiotics of the Kitchen“, Kunstvideo, 1975, Youtube-Screenshot

Juren performt im Bühnenbild einer Küche verschiedene Zaubertricks, dabei führt sie Roslers Gedehnte Zeitlichkeit zunächst fort. An einem gewissen Punkt holt sie ihre Brust unter der

⁴⁶ **Martha, Rosler:** „Semiotics of The Kitchen“, Videolink auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=oDUDzSDA8q0> (Zugriff: 22. Februar 2015)

Schürze hervor, um daraus Milch zu „zaubern“. Diese Szene lässt sich als ironische Anspielung auf die biopolitische Funktion von Frauen als „Reproduktionsmaschine“ interpretieren. Etwas später spricht Juren noch expliziter vom ununterbrochenen Funktionieren einer Gebärmachmaschine, ein Kurzstück namens „Hanky Panky“⁴⁷ der britischen Performancekünstlerin und Kabarettistin Ursula Martinez reenactend, zaubert sie sich ein Fähnchen nach dem anderen aus ihrer Vagina.

Vom diskursiven Feld im Bereich zeitgenössischer Performance wird „Magical“ als „Feministische Position“⁴⁸ bezeichnet, eines der Argumente ist der Verweis auf die Selbstverletzungsmomente und die Drohgebärden die im Stück zu finden sind.

Kann diese Arbeit in einem feministischen Sinne tatsächlich als Erweiterung von männlichen und weiblichen Handlungsfeldern verstanden werden? Die Perspektive, die ich hier vertrete, lässt mich diese Frage mit „Nein“ beantworten. Wenn man den Rahmen, in dem sich diese Arbeit entfaltet, nämlich die Black Box des Theaters, in Betracht zieht, produziert sich abermals die hierarchische Struktur die auf den Teilen „physisch präsente Frau“ und „visuell absenter Mann“ basiert. Der Mann befindet sich in der Live-Situation im Raum des Publikums (wenn ich aus dem bipolaren Rahmen der Geschlechter aussteige, wird die Absenz auch als lesbisches Gegenüber lesbar). Darüber hinaus rückt der institutionelle Rahmen in den Vordergrund und damit die Rolle der Veranstalter_innen und Kurator_innen in Hinblick auf die Programmierung und inhaltliche Kontextualisierung. Im Modus der Übersetzung und Entkleidung der feministischen Videos wird im Stück „Magical“ phasenweise ein hegemonialer Repräsentationsrahmen wie er in Rotlichtmilieus wirksam ist zum Klingen gebracht. Mit Schaffer lässt sich der Effekt als eine Form von „Anerkennung im Konditional“ lesen: Juren spricht für sich als Regisseurin und Performerin in einer Person, allerdings tut sie das innerhalb einer Struktur, welche die majoritäre männliche Position unangetastet lässt. Bezüglich des Themenbereiches „Übersetzung“ mag es aufschlussreich sein, auf die Forschungsergebnisse der Theoretikerin Encarnación Gutiérrez Rodríguez zu verweisen: in vielen Fällen, so Rodríguez, kommt es bei der Aufnahme von Artikulationsformen minoritärer Positionen (die bei ihr als „Subalterne“ bezeichnet werden) in den herrschenden Kanon, zu Mechanismen die bewirken, dass die majoritäre Position unangetastet bleibt. Eine dieser Wirkungsweisen betrifft die Entfremdung und Aushebelung der ursprünglich

⁴⁷ **Judith, Helmer:** „A Kind Of Magic“, in „Corpus. Internetmagazin“, Wien, <http://www.corpusweb.net/a-kind-of-magic.html> (Zugriff: 22. Februar 2015)

⁴⁸ **Stefan, Bläske:** „Blut fließt. Blut gefriert“ in: „Nachtkritik.de“, Berlin, http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=4550%3Aimpulstanz-in-wien&option=com_content&Itemid=83 (Zugriff: 22. Februar 2015); Ankündigung in „an.schläge. das feministische magazin“, Wien, Videolink: <http://anschlaege.at/feminismus/2011/11/an-kunden-magical/> (Zugriff: 22. Februar 2015)

widerständigen Aussagekraft.⁴⁹ Meiner Einschätzung zu Folge produziert die Übersetzung des feministischen Videomaterials in den Theaterraum diesen Effekt: durch das Reenactment als Live-Ereignis und mittels Vorführung des entkleideten Körpers tritt das widerständige Moment zu Gunsten eines gut verkaufbaren Spektakels in den Hintergrund.



Florentina Holzinger & Vincent Riebeck: „Wellness“, Live-Performance, 2013

Der Diskurs in den Medien verstärkt den Effekt der Loslösung vom widerständigen Moment, liest man Artikel zu Arbeiten wie „Magical“, und Performances jüngerer Datums, zum Beispiel „Wellness“ (2013) von Florentina Holzinger und Vincent Riebeck, fällt auf, dass sich die Berichterstattung auf Szenen, die Sexualität darbieten fokussiert. Dem künstlerischen und performativen Wert der Arbeiten wird kaum, oder wenn doch, dann nur am Rande Beachtung geschenkt.⁵⁰ Das Stück „Magical“ tourt gewiss nicht nur auf Grund der darin enthaltenen Nacktszenen seit Jahren in einflussreichen Institutionen wie dem Kaaitheter (Brüssel). Juren überzeugt mit den choreographischen Strukturen und ihrer Qualität als Tänzerin und Performerin. Die Arbeit „Wellness“ erscheint mir schon allein aus dem Grund sehenswert, da auf Basis verschiedener kompositorischer Mittel wie Licht, Oberflächentextur, Musik oder auch Rhythmus, vorgeführt wird wie sich im Medium Performance verschiedene Erzählebenen miteinander verknüpfen lassen. Die inhaltliche Ebene dreht sich um Machtformen und um Machtübergabe: zu Beginn „reaktivieren“ vier Performende, darunter Holzinger, eine weibliche Figur die von der Schauspielerin Renée Copraij verkörpert wird,

⁴⁹ **Encarnación, Gutiérrez, Rodríguez:** „Die Macht der Sichtbarkeit in der Unsichtbarkeit. Repräsentation, Vereinnahmung und Gegenstrategien von MigrantInnen und Schwarzen Deutschen“ in: *iz3w*: 253/2001, Videolink: http://ildb.nadir.org/q/*/z6/verlag/iz3w/jahr/253%7C2001.html (Zugriff: 27. Februar 2015)

⁵⁰ **The Gap:** Livestyle und Musikmagazin, Wien, Videolink: <http://www.thegap.at/kunststories/artikel/provokation-my-ass/> und **Corpus:** Internetmagazin für Tanz Choreographie Performance, Wien Weblink: <http://www.corpusweb.net/zeige-und-scheide.html> (Zugriff: 4. März 2015)

indem diese sie aus einem Bett aus Glas hochgehoben wird. Sobald sich Copraij in aufrechter Haltung befindet, beginnt sie Anweisungen zu geben – und das Spiel beginnt und steigert sich unter anderem zur Szene als Holzinger von Copraij, die sich einen Dildo umgeschnallt hat, penetriert wird.

An dieser Stelle öffne ich zunächst eine Klammer, um auf Forschungen zur Funktion weiblicher Allegorien in der Kunst hinzuweisen:⁵¹ Im 19. Jahrhundert standen weibliche Figuren in Form von Allegorien für Disziplinen wie „Medizin“ ein. Diese Gebiete im Bereich der Wissenschaft die Frauen keinen Zugang gewährten bedienten die weibliche Figur, um sie sozusagen als „Pars pro Toto“ für eine Sphäre eintreten zu lassen, die männlich dominiert ist: Durch den totalen Ausschluss kann eine weibliche Figur für ein männliches Wissenschaftsgebiet stehen. Im Stück „Wellness“ wird eine, üblicherweise im soziopolitischen Raum von Männern in Machtpositionen besetzte, Dominanzrolle auf die weibliche Machtfigur verlagert und als lesbischer Geschlechtsakt inszeniert. Ich möchte es nun den Leser_innen überlassen, ob sie Copraij als zeitgenössische Allegorie, die im Kleid einer weiblichen Figur eine männliche Dominanzform symbolisiert, lesen möchten. Hier schließe ich die Klammer, und kehre zu meinen Überlegungen bezüglich der medialen Berichterstattung des Stückes „Wellness“ zurück. Diese verschweigt gänzlich die Struktur, die ich an dieser Szene als künstlerisch interessant einschätze: Der Koitus kann nämlich nicht gesehen werden, er lässt sich nur an den ruckartigen Umrissen der Körper erahnen: Hinter Holzinger/Copraij befindet sich eine Lichtwand – im vollen Licht wird die Szene unsichtbar. Was hier produziert wird ist extreme Sichtbarkeit bei gleichzeitiger Unsichtbarkeit, das Dargestellte erscheint dabei ausgelöscht und durchgestrichen. In einem feministischen Sinn schreibe ich dieser Anordnung das Potential zu, im Bereich von Live-Theater-Performances, überkommene Bildtraditionen zu dekonstruieren: Der weibliche Körper lässt sich in dieser Struktur zugleich als präsenter und absenter darstellen, somit könnte er sich von einem Modus in den anderen transformieren oder auch zwischen den Positionen changieren.

⁵¹ **Sigrid, Schade; Monika, Wagner; Sigrid, Weigel:** „Allegorien und Geschlechterdifferenz“, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1994. Petra Unger diskutiert die Diskrepanz zwischen „Allegorischer Präsenz“ und „Realer Absenz“ an Beispielen von Figuren im Öffentlichen Raum Wien: **Petra, Unger:** „Gender im Blick. Geschlechtergerechte Vermittlung im öffentlichen Raum und im Museum“, Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Wien 2009, S. 34ff.

Inszenierungsformen dekonstruktiver Praxen:

Der letzte Teil dieser wissenschaftlichen Untersuchung soll die Frage behandeln wie Inszenierungsformen aussehen könnten die mit überkommenen „männlichen“ und „weiblichen“ Bildtraditionen brechen. Meiner Ansicht nach bietet der Bereich feministischer Kunstproduktion der 1970er Jahre etliche Lösungen die auch für zeitgenössische Inszenierungen zukunftsweisend sind.

Im Kontext meiner Live-Performance „NO MAN“ ließ ich mich von Arbeiten inspirieren, die mit den Möglichkeiten von Schattenbildern operieren, indem diese unter anderem auf Werke der Kunstgeschichte projiziert wurden. Ulrike Rosenbachs Performance „Reflexionen über die Geburt der Venus“ aus dem Jahr 1976 ist ein anschauliches Beispiel dafür.



Ulrike Rosenbach: „Reflexionen über die Geburt der Venus“, Live-Performance, 1976, Videostill

Für diese Live-Performance war Sandro Botticellis Temperabild „Geburt der Venus“, das zwischen 1485/86 entstanden war, lebensgroß als Dia an die Wand projiziert worden. Rosenbach stand vor der Venusfigur, dabei versuchte sie ihre Haltung möglichst genau der Bildfigur anzupassen. Die Vorderseite ihres hautengen Trikots war weiß, die Rückseite schwarz. Als Rosenbach sich 15 Minuten um sich selbst drehte hatte das folgenden Effekt: Traf die Projektion auf ihre schwarze Seite, dann wurde das Licht absorbiert, es entstand eine Art Auslöschung der zentralen Bildfigur, traf die Projektion auf die weiße Körperseite der Künstlerin, reflektierte diese das bunte Licht des Bildes wie eine Kinoleinwand und Rosenbach changierte zur Venusfigur. Als ich meine Arbeit vor der weißen Leinwand des Schikanederkinos performte, nützte ich diese Gelegenheit, um meinen Schatten

mitzuinszenieren. Dieser sollte auf mehrfache Weise lesbar sein: Als eine Möglichkeit zur Auslöschung von Bilddetails, er sollte eine Öffnung die ich der kunstgeschichtlichen Forschung hinzufüge konnotieren, darüber hinaus konnte er für ein männliches, absentes Prinzip eintreten: Indem im Schattenbild meine Hände als Figur des „Schwans“ lesbar werden, repräsentierte ich das männliche und weibliche Prinzip unisono – und wurde zum Mischwesen aus beidem.



Iris Julian: „NO MAN: 500 Years Of Sexual Acts – in 15 Minutes“, Präsentation bei „Raw Matters“, Wien 2013, Videostills



Valie Export: „Adjungierte Dislokation“, Videostills, 1973

Im Feld feministischer Performances der 1970er Jahre finden sich weitere Strukturen, die im Zuge von Reenactments neue Spielräume für Personen der Kategorie „Frauen“ eröffnen: Eine Strategie, die sowohl von Valie Export als auch Ulrike Rosenbach angewandt wurde, bestand darin die Videokamera – die traditionell von einem Außen auf den weiblichen Körper gerichtet wird – mit dem eigenen Körper zu verbinden. In ihrer Arbeit „Adjungierte

Dislokation“ aus dem Jahr 1973 kombiniert Export insgesamt drei Kameraperspektiven⁵² zwei Perspektiven stammen von Kameras, die vorher mit ihrem Körper verbunden worden waren, und eine Perspektive kommt von einer Kamera die Export mit ihren Händen, also auf klassische Art und Weise, bediente.⁵³



Valie Export: „Adjungierte Dislokation“, Positionen der Kameras am Körper, 1973

Die Idee, den meist als Objekt inszenierten weiblichen Körper als Instanz für die Kameraführung produktiv zu machen, kann ich mir im Kontext einer Theaterperformance folgendermaßen vorstellen: Die Kamera wird am Körper der Performerin angebracht, um so das Publikum zu filmen, das sich nun selbst als Projektion auf der Bühne erlebt — die Positionen „Betrachter_innen“ und „Betrachtete“ würden sich dadurch ineinander verknüpfen, als Resultat könnten multiple Subjektpositionen erlebbar werden.

Eine weitere Strategie, den absente Mann wieder zurückzuholen, fand ich in einem Aufsatz der Kunsthistorikerin Linda Williams. Unter anderem hat sie in ihren Untersuchungen den Körper des Mannes (unter dem Aspekt der Auflösung des bipolaren Rahmens der Geschlechter wäre dieser nicht nur ein männlicher Körper sondern ein Körper der Betrachter_innen allgemein) mittels ihrer Form der Kunstgeschichtsschreibung zurückgeholt. Williams schlägt vor, die erotische Auseinandersetzung und erogene Wirkung, die Bilder auf Betrachter_innen ausüben, in kulturwissenschaftlichen Untersuchungen mitzureflektieren. Aus dem visuellen Kontakt mit obszönen Bildern resultiere gemeinhin eine buchstäblich

⁵² **Valie, Export:** „Adjungierte Dislokation“, Videoperformance, Youtube Link: <https://www.youtube.com/watch?v=R8poj5NXf6c> (Zugriff: 27. Februar 2015)

⁵³ **Iris Julia, Güntler:** „Strategien der Identitätssuche in den Performances von Ulrike Rosenbach“, E-Theses der Universität Wien: <http://othes.univie.ac.at/20/> (Zugriff: 8. Juni 2012) Wien, 2005, S. 59: Veröffentlichung als Druckversion: Saarbrücken: VDM Verlag, 2009, S. 56-58.

körperliche Wirkung und Anregung zur Selbstberührung.⁵⁴ Auf Basis dieser Überlegungen stellt sich das „Tapp- und Tastkino“⁵⁵ Valie Exports (1968) als weitere Möglichkeit zur Erzeugung anderer Handlungsräume dar.



Valie Export: „Tapp- und Tastkino“, Videostill, 1968

Export hatte sich eine Art von Black Box in Miniaturgröße – eine Schachtel mit Vorhang in Richtung ihres Gegenübers – vor ihre Brüste geschnallt. Diejenigen, die ihre Hände durchstreckten, um sie zu berühren, wurden in ihrer intimen „Auseinandersetzung“ in der Öffentlichkeit sichtbar. Diese Form des Rückpendelns und des Wechsels zwischen Sehen und Spüren ließe sich in unterschiedlichen Formen umsetzen. Eine mögliche Lösung für den Theaterraum während einer Performance könnte folgendermaßen aussehen: Es gibt ein kurzes Fade-Out, währenddessen erhält das Publikum die Handlungsanweisung sich selbst, also den eigenen Körper, zu berühren.

In Theorien des Theater- und Performancebereiches finden sich Reflexionen zum Konstrukt der „Absenz“ die sich im Zuge meines Reenactments als produktiv erwiesen. Die Theaterwissenschaftlerin Krassimira Kruschkova hat diesem Thema eine eigene Publikation gewidmet⁵⁶, ich will hier auf einen darin publizierten Aufsatz des Theaterwissenschaftlers Gerald Sigmund eingehen: Er schreibt dem Topos der „Absenz“ prinzipiell das Potential zu, sich dem Absolutheitsanspruch eines Live-Spekakels zu widersetzen. Denn gerade dadurch,

⁵⁴ **Linda, Williams:** „Pornographische Bilder und die „körperliche Dichte des Sehens““, in: **Christian, Kravagna** (Hrsg.): „Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Verlag Edition ID-Archiv, 1997, S. 78.

⁵⁵ **Valie, Export:** „Tapp- und Tastkino“, Videolink: https://www.youtube.com/watch?v=JGv7F_S-rYk&list=PLEC879C6A02AF1574 (Zugriff: 27. Februar 2015)

⁵⁶ **Krassimira, Kruschkova** (Hrsg.): „Ob?Scene: zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film“, Wien: Böhlau, 2005.

dass inszenierte Formen der Abwesenheit innerhalb der Aufführung dem Fluss der Bilder und der Bewegungsfiguren etwas Widerständiges entgegensetzen werde die lückenlos konsumierbare Präsenz dekonstruiert. Widerständig sei demnach nicht die Präsenz innerhalb des performativen Ablaufes, sondern die Reste, die sich um deren Abwesenheit gruppieren. Als gelungenes Beispiel nennt Sigmund Raimund Hoghes Stück „Sarah, Vincent et moi“ (2002): unter anderem werden darin drei Photographien auf den Boden der Bühne gelegt, der Tänzer Vincent Dunoyer lässt Sand darüber rieseln, anschließend nimmt er die Bilder wieder heraus: drei klaffende Lücken entstehen. In Anlehnung an Theorien des Psychoanalytikers Jacques Lacan vertritt Sigmund die Ansicht, dass Absenz die traditionelle Aufteilung von realem (Körper), imaginären (Körper der betrachtet wird) und der symbolischen Sphäre (Regeln wie zum Beispiel Sprachregeln, Tanzsprachen wie die des Balletts) kritisch hinterfragen und zueinander neu ordnen können. Der Wiederholung des Immergleichen – hier operiert Sigmund mit Butlers Theorie der Repetition – vermag einzig die Lücke im Bilderfluss etwas Widerständiges entgegenzusetzen, sei es im politischen, sozialen oder ästhetischen Sinne.⁵⁷ Sigmunds Theorie setzte ich im Stück „NO MAN“ folgendermaßen um: Am Boden des Bühnenraumes zog ich zwei Rahmen – in meiner Imagination stand einer der beiden für die männliche Sphäre, einer für die weibliche Sphäre ein. Den als „männlich“ definierten Rahmen betrat ich während der gesamten Performance nicht – ich adressierte ihn stattdessen mit Blicken, für das Thema „Io“ mit einem Spray der eine Duftnote verströmte, für das Thema „Danae“ mit goldenem Glitter. Mein Handlungsraum blieb der „weibliche“ Bühnenbereich: dort entfaltete ich heterogene Frauentypen: eine (Kultur)theoretikerin, die ich im tatsächlichen Leben bin, einen Teil des Vortrags lesend, den Sie hier gerade lesen, und eine Tänzerin die eine Art von Erotic Dance performt. Als Tänzerin erfülle ich Erwartungshaltungen eben nicht: Ich ziehe mich nicht aus und zudem „steige“ ich in gewissen Abständen aus den von mir produzierten Bildfluss „aus“.

⁵⁷ **Gerald, Sigmund:** „Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes“ in: **Krassimira, Kruschkova** (Hrsg.): „Ob?Scene: zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film“, Wien: Böhlau, 2005, S. 71-83.



Iris Julian: „NO MAN“, Versprühen einer Duftnote im Raum für das Thema „Io“, Wien 2013

Zu Beginn des Probeprozesses, entwarf ich eine Szene die ebenfalls mit einer Idee von Abwesenheit spielt, und die Verbindungslinie „Geist – Mann“ zum Thema hat: Zuerst nennt der männliche Performer Namen von Wissenschaftlern, die im Feld des „Körper-Seele-Problems“ tätig waren, nach einiger Zeit beginnt die weibliche Performerin die Namen von Wissenschaftlerinnen aus demselben Feld zu rufen. Indem sie sich ihm entgegenstellt macht sie eine Ausschlussstruktur sichtbar, die uns im Alltag meist nicht bewusst ist. Das Ergebnis dieses Hin- und Her von Namen ist ein Pingpong zwischen den beiden das die Zuschauer_innen dazu bringt ihre Köpfe hin- und herzudrehen. Diese Form einer „Choreographie für das Publikum“ unterstreicht wie ich Produkte (Bilder, Performances, Videos) einer ästhetischen Sphäre wahrnehme: nämlich als etwas das uns affiziert ohne dass wir uns dessen immer bewusst sind.

Gewiss lassen sich unendlich viele Möglichkeiten und Inszenierungsformen die der Dekonstruktion von Zuschreibungen und Verbindungslinien entgegenarbeiten finden. Diese könnten zu einer umfangreichen Studie ausgearbeitet werden. Für mich lässt sich aus dieser Frage ein mögliches zukünftiges Forschungsprojekt ableiten.

Zusammenfassung:

An den Schlusspunkt dieser Untersuchung möchte ich nun eine kurze Zusammenfassung stellen: Anhand von Bild- und Videoanalysen habe ich eine repetitive Struktur in der Art, wie Frauen und Männer in westlichen Bildkulturen repräsentiert werden, nachgewiesen. Diese lässt sich über einen Zeitraum von 500 Jahren bis in die Gegenwart verfolgen. Der Methode der Visual Culture entsprechend, wurde diese Bildtradition in einen größeren Bedeutungszusammenhang gestellt, dazu brachte ich sie mit der philosophischen Tradition des „Körper-Seele-Problems“ in Verbindung. Mit Butler, die in ihren Theorien die Kategorien „Körper“ und „Geist“ mit den Denkkategorien „Frau“ und „Mann“ zur Deckung bringt und so

Verbindungslinien zieht, resultiert daraus eine hierarchische Skala entlang derer die Positionen siedeln: Die männliche Position ist besser gestellt, da sie einer „höher“ bewerteten, geistigen Sphäre zugeordnet wird. Bildkulturen und visuelle Strukturen mit dem Feld der Philosophie in Verbindung zu bringen impliziert bereits, sie als Teil von allgemeineren Strukturen zu lesen. Davon ausgehend ist es ein kleiner Schritt sie als Machtformen zu diskutieren die uns in anderen soziopolitischen Feldern begegnen. Dass Werke von Männern öfters zitiert und in Sammlungen aufgenommen werden oder auch ein immer wieder anzutreffendes extrem unbalancierte Lohnniveau, kann als Effekt dieser Hierarchien gelesen werden. Die Verbindungslinie zwischen dem Begriff „Geist“ und dem Konstrukt „Mann“, wie ich sie hier diskutiere, kann als ein mögliches Erklärungsmodell für die unbalancierten Verhältnisse im soziopolitischen Raum verstanden werden. Weitere geistes- und naturwissenschaftliche Disziplinen mögen diesbezüglich andere, vielleicht meiner Position entgegengesetzte, Argumentationslinien vertreten. Welchen Argumentationssträngen Sie als Leser_innen folgen möchten: Es würde mich freuen, wenn ich dazu inspirieren könnte, eine Sensibilität gewissen Grundfragen gegenüber zu entwickeln. Diese betreffen vor allem Kategorien⁵⁸ oder auch Zuschreibungen⁵⁹ mit denen wissenschaftliche Disziplinen per se – oftmals auch implizit – operieren.

⁵⁸ Operiert eine wissenschaftliche These mit dem bipolaren System der Geschlechter und ist sie auf die Positionen „Mann“ und „Frau“ beschränkt, oder werden Positionen „Dazwischen“ reflektiert?

⁵⁹ Beispielsweise Zuschreibungspaare wie ich sie hier kritisch in Frage gestellt habe: „Frau – Körper“ und „Mann – Geist“, eine weitere Zuschreibung an die Position „Frau“ ist oftmals „emotional“, der Mann dagegen wird als „rational“ und „analytisch“ bezeichnet.