

politicum

Josef Krainer Haus

Schriften

Frauen in der Kunst

81

- Heft 72 „FrauenLeben in der Steiermark“
- Heft 73 Landakademie '97: Land ist Zukunft!
Mehr regional statt nur global!
- Heft 74 Gesundsparen? Kaputtsparen?
- Heft 75 Energie im (Über-)Fluß
- Heft 76 „Zukunft Stadt 2010“
- Heft 77 „Diskurs in der Demokratie“
- Heft 78 Landakademie '98: Bauer sein
im neuen Europa
- Heft 79 Politische Kultur
- Heft 80 Zukunft Kulturlandschaft

Herausgeber: Josef Krainer Haus
Bildungszentrum der ÖVP Steiermark

Ständige Redaktion:
Herwig Hösele, Dr. Manfred Prisching,
Dr. Eva Karisch, Mag. Erich Hohl,
Mag. Christopher Drexler

Redaktion dieser Nummer:
Dr. Eva-Maria Chibici-Revneanu

Hersteller: Klampfer Ges.m.b.H., 8160 Weiz

Bestellungen an Josef Krainer Haus
Peifferhofweg 28, A-8045 Graz, Tel. 0316/6995

Offenlegung der Richtung im Sinne des Pressegesetzes:
„politicum“ versteht sich als Plattform der Diskussion im Geiste jener größtmöglichen Offenheit und der tragenden Prinzipien, wie sie im „Modell Steiermark“ vorgegeben sind.

Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirates:
Univ.-Prof. Dr. Alfred ABLEITINGER
a. o. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang BENEDEK
Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Dr. Franz JEGLITSCH
Ass.-Prof. Dr. Renate KICKER
Univ.-Prof. Dr. Grete WALTER-KLINGENSTEIN
Prof. Dr. Karl A. KUBINZKY
Univ.-Prof. Dr. Wolfgang MANTL
Univ.-Prof. Dr. Johannes W. PICHLER
Univ.-Prof. Dr. Walter PIERINGER
Univ.-Prof. Dr. Manfred PRISCHING
Univ.-Prof. Dr. Norbert PUCKER
Univ.-Prof. Dr. Reinhard RACK
Univ.-Prof. Dipl.-Ing. DDr. Willibald RIEDLER
Univ.-Prof. Dr. Kurt SALAMUN
Univ.-Prof. Dr. Bernd SCHILCHER
Mag. Wolfgang SCHINAGL
Univ.-Prof. DDr. Gerald SCHÖPFER
Univ.-Prof. DDr. Ota WEINBERGER
Univ.-Prof. Dr. Kurt WEINKE
Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Dr. Heimo WIDTMANN
Univ.-Prof. Dr. Wolfgang ZACH

Editorial	1
<i>Eva-Maria Chibici-Revneanu</i>	
Zur Zeit	2
Der Fortschritt ist eine unaufhaltsame Schnecke <i>Herwig Hösele</i>	
Das Frauen Museum in Bonn – Tanzplatz der Museen	3
<i>Marianne Pitzen</i>	
Unendliche Arbeit an immer neuem Selbstverständnis	8
<i>Alexandra Reininghaus</i>	
KünstlerInnen	9
<i>Eva Maria Stadler</i>	
Gibt es eine Frauenkunst?	10
<i>Helmut Strobl</i>	
Gegensteuern in der Einbahnstraße verkrusteter Strukturen	11
<i>Ridi Steibl</i>	
Die Kunst ist weiblich – die Armut auch	14
<i>Katharina Scherke</i>	
Zur Situation der Künstlerinnen in Österreich	18
<i>Heidmarie Seblatnig</i>	
Frauen – Kunst – Politik im Österreich der 70er und 80er Jahre	21
<i>Martina Simbürger</i>	
Kultur – Alltag – Frau	25
<i>Judith Laister</i>	
Geschlecht und Körper	30
<i>Heidrun Zettelbauer</i>	
Vergessene der Kunstgeschichte	36
<i>Eva-Maria Chibici-Revneanu</i>	
Eine starke Frau – Paula Modersohn-Becker	40
<i>Ulrike Modersohn</i>	
Fünf Positionen steirischer Künstlerinnen	42
<i>Christa Steinle</i>	
Daten.Strukturen: Family of Art – oder ein Spiel mit der Gesellschaft	47
<i>Ingrid Moschik</i>	
Feuer und Klinge	48
<i>Martin Krusche</i>	
Sowas wie ein Traum	50
<i>Andrea Wolfmayr</i>	
Eva & Co	52
<i>Veronika Dreier</i>	
Anerkennung, Vorurteile, ideologische und pragmatische Hürden	57
<i>Matta Wagnest</i>	
Arbeit und Kunst	58
<i>Helga Glattfelder-Knöbl</i>	
Schreiben als Therapie	60
<i>Hans Putzer</i>	
Was geschah wirklich mit Hertha K.? – Leben und Werk einer Dichterin	60
<i>Dine Petrik</i>	
Leidenschaft und Leiden	62
<i>Monika Wogroly</i>	
Beobachtungen zu Hertha Kräffner	64
<i>Ingrid Spörk</i>	
Schreiben als Therapie	66
<i>Walter Pieringer</i>	
Schreiben Frauen mit dem Körper?	67
<i>Andrea Wolfmayr</i>	
Kräht ja doch kein Hahn danach	69
<i>Yvonne Luisi-Weichsel</i>	
Gleiche unter Gleichen	71
<i>Birgit Katzarofski</i>	

FRAUEN IN DER KUNST, FRAUENKUNST – ODER KUNST VON FRAUEN?

Der Titel nimmt es schon ein wenig vorweg: es scheint eine unendliche Geschichte zu sein, will man versuchen, das Wesen von Kunst zu definieren, die von Frauen geschaffen wurde. Viele Künstlerinnen distanzieren sich heute von einer solchen Schubladisierung, als die sie diese Kategorisierung empfinden. Sie meinen, nach dreißig Jahren Frauenbewegung sei die Definition FrauenKunst überwunden, Kunst sei Kunst, unabhängig davon, ob von weiblicher oder männlicher Hand geschaffen. In der Tat war die Entwicklung der letzten Jahre im Hinblick auf die Beteiligung von Frauen an der Kunstszene fulminant. Viele Vorurteile und Ressentiments konnten aus dem Weg geräumt werden, viele Möglichkeiten eröffneten sich für Künstlerinnen, so daß das veränderte Selbstverständnis absolut gerechtfertigt erscheint.

Demgegenüber ergeben jedoch die Ergebnisse von Untersuchungen, die sich mit der Alltagssituation von Künstlerinnen auseinandergesetzt haben, ein differenziertes Bild: So überschreibt etwa Olaf Zimmermann seinen Artikel zu den Problemen von Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt mit „Wie brotlos ist die Kunst?“ und meint weiter, daß Künstlerinnen trotz der gleichen Startbedingungen sehr schnell schlechter dastünden als ihre männlichen Kollegen: Machen die weiblichen Studierenden auf den Kunstakademien noch mehr als die Hälfte aus, so weist das Zentrum für Kulturforschung in der freien bildenden Kunst einen Anteil von 38 Prozent aus. Analog dazu spiegelt der Kunstmarkt die geschlechtsspezifische Hierarchie des Arbeitsmarktes wider (in: Die Frau in unserer Zeit 3/98). – Einige Autorinnen haben sich in ihren Beiträgen aus dem vorliegenden *politicum* intensiv mit der Situation von Künstlerinnen, speziell in Österreich, auseinandergesetzt, wie etwa Katharina Scherke, Heidemarie Seblatnig und Martina Simbürger. Marianne Pitzen, Leiterin des Frauen-Museums in Bonn, schildert die Lage aus ihrer Sicht.

Wie kommt es nun, daß ein *politicum* versucht, sich mit der spezifischen Problematik von Frauen, die sich der Kunst verschrieben haben, zu beschäftigen?

Vor etwa eineinhalb Jahren wurde die Idee geboren, dieses Thema einmal möglichst umfassend zu diskutieren, mit Frauen, die als Künstlerinnen aktiv sind, mit WissenschaftlerInnen, die diese Bereiche analysiert haben, mit JournalistInnen und KritikerInnen, die sich aus anderem Blickwinkel mit der Thematik befassen. In diesem Zusammenhang kam es im vergangenen Herbst zu einer Podiumsdiskussion mit dem Titel „Frauen in der bildenden Kunst“, in deren Rahmen die Polarisierung von Künstlerinnen-Meinungen stark zutage trat: So ließ sich die Entwicklung der Frauenbewegung im Laufe der vergangenen dreißig Jahre aus den unterschiedlichen Beiträgen heraushören. Wie auch in der feministischen Debatte generell waren die Erfahrungen der ersten Kämpferinnen für Gleichbehandlung der Geschlechter in der Kunst andere als die der nachfolgenden Generationen, was die Beachtung auf dem Kunstmarkt ebenso betraf wie die Vereinbarkeit von künstlerischem Beruf mit Familie oder die Möglichkeit, von der Kunst zu leben.

Am selben Abend wurde eine Ausstellung eröffnet, bei der Künstlerinnen unterschiedlichster Techniken und Standpunkte Teile ihres Œuvres präsentierten. Eine große Bandbreite bot sich den Besucherinnen und Besuchern, war es doch ohne vorgegebene thematische Einengung möglich, daß das Spektrum der Arbeiten einen weiten Blick in die künstlerische Landschaft zeigte. Um eben diese repräsentative Schau zu ermöglichen, wurden die Künstlerinnen gebeten, denjenigen Teil ihres Werkes zu zeigen, der ihnen ihrem subjektiven Empfinden nach als typisch für ihre Arbeiten erschien.

Eine weitere Veranstaltung im Josef Krainer-Haus stellte die Frage nach der therapeutischen Dimension des Schreibens und rückte damit die Situation der Frauen in der Literatur in den Mittelpunkt. Am Beispiel der früh durch eigene Hand verstorbenen Schriftstellerin Herta und Paul Krafftner, der eine große Begabung bescheinigt wurde, beleuchteten Dine Petrik, Walter Pieringer und Monika Wogrolly die Fragestellung aus differenzierter Sicht. Diese Beiträge beleuchten exemplarisch die Künstlerinnen der „schreibenden Zunft“. – Im

Themenbereich von Schriftstellerinnen bietet ein Blick in die Geschichte auch Dramatisches und macht betroffen für die mitunter ausweglose Lage der Künstlerinnen: Zelda Fitzgerald wurde es nach einer erfolgreichen Publikation von ihrem ebenfalls schriftstellerisch tätigen Ehemann, Scott Fitzgerald, untersagt, im eigenen Namen weiterhin zu veröffentlichen, sie mußte es fortan unter seinem Namen tun. Begabungen, die mit Selbstmord endeten, sind uns von Virginia Woolf ebenso bekannt wie von Sylvia Plath, deren autobiographischer Roman „Die Glasglocke“ ihr persönliches Dilemma mitfühlen läßt.

Musikerinnen, und hier speziell Komponistinnen, die jahrhundertlang unsichtbar blieben oder bestenfalls ein Hintergrunddasein führten, wie etwa Fanny Mendelssohn, bildeten einen weiteren Themenblock des vorliegenden Bandes. Für eine traditionelle Frauenrolle nicht vorgesehene Berufswünsche oder Begabungen stellten bis in unsere Zeit herauf oft ein unüberwindbares Hindernis dar. Noch heute sind Komponistinnen rar, Olga Neuwirth darf nahezu Pionierinnenrolle übernehmen, was nicht in geringerer Begabung von Frauen für dieses Metier, wohl aber vielfach in geringerer gesellschaftlicher bzw. fachspezifischer Wertschätzung seine Ursache hat. Yvonne Luisi-Weichsel und Birgit Katzarowski nahmen die Thematik zum Anlaß für ihre Beiträge.

Doch der Hauptpart des *politicums* ist den Frauen in der bildenden Kunst gewidmet. Hier spannt sich der Bogen der Beiträge von der historischen Lage einiger außergewöhnlicher Künstlerinnen, die sich selbst in früheren Jahrhunderten ihren Weg in die Öffentlichkeit bahnen konnten, über die wissenschaftlichen Debatten der Kultur-Definition einerseits und der Gender-Diskussion andererseits bis hin zu denjenigen Beiträgen, die Künstlerinnen aus ihrem persönlichen Blickfeld heraus verfaßt haben. Allen VerfasserInnen sei herzlich dafür gedankt, mit ihrer Meinung eine neue Definition gegeben zu haben: Frauen in der Kunst, FrauenKunst oder Kunst von Frauen.

Dr. Eva-Maria Chibici-Reuneanu

DER FORTSCHRITT IST EINE UNAUFHALTSAME SCHNECKE

HERWIG HÖSELE

Im Februar 1999 wurde des 80. Jahrestages der Einführung des Frauenwahlrechtes in Österreich gedacht. Zu Recht wurde festgestellt, daß der Fortschritt nicht in der formalen Gleichberechtigung, aber in der realen Beteiligung der Frauen am gesellschaftlichen Leben in Österreich, aber nicht nur hier, eine Schnecke ist. Die beginnt bei den politischen Spitzenrepräsentantinnen: Es dauerte von 1919 bis 1996, bis erstmals mit Waltraud Klasnic eine Frau an die Spitze eines Bundeslandes gewählt wurde. Daß dies von den Verfassungsvätern 1919/20 eigentlich nicht vorgesehen war, darauf deutet schon der Begriff „Landeshauptmann“ hin, so wie es auch bis vor wenigen Jahren nur den Bezirkshauptmann gab, als Ende der 80er Jahre übrigens ebenfalls in der Steiermark erstmals eine Bezirkshauptfrau bestellt wurde.

Eine Bundeskanzlerin (auch ein etwas seltsam anmutendes Wort) und eine Bundespräsidentin gab es bisher weder in Österreich noch in Deutschland. Und auch in der wichtigsten Demokratie der westlichen Welt – in den USA – gab es noch keine Präsidentin, aber jede Menge Präsidenten mit „Frauengeschichten“. Auch an der Spitze der Sowjetunion – der 1917 errichteten Diktatur des Proletariats im Namen des Fortschritts – stand nie eine Frau. So ließe sich das auf zahlreiche Staaten des 20. Jahrhunderts anwenden. Indira Ghandi, Benazir Bhutto und Margaret Thatcher blieben Ausnahmeerscheinungen, aber – auch, wenn es zu langsam geht – es werden immer mehr. Der Fortschritt mutet zwar wie eine Schnecke an, aber er ist kein Rückschritt, auch wenn dies manchmal so dargestellt oder so gewünscht wird. Die Quote, oder vielmehr die angemessene Repräsentanz ist noch nicht erfüllt. Und es ist ein eher armseliges Biertischgerede männlicher Auslaufmodelle, wenn diese von einem gewissen „... bonus“ der Frauen und

„... malus“ der Herren der Schöpfung dahersabbern.

Ingrid Steinhuber legte in ihrem Artikel „Männerwelt Politik“ folgenden statistischen Befund für Österreich vor: „Im österreichischen Nationalrat sitzen 183 Mandatäre, 49 davon sind Frauen. Die Tatsache, daß Frauen im Parlament einen Anteil von 27 Prozent ausmachen, ist vor allem den Kleinparteien zuzuschreiben. Grüne und Liberale sorgen mit ihren sechs beziehungsweise vier „weiblichen“ – von jeweils neun gewonnenen – Mandaten österreichweit für die emanzipatorischen Höchstquoten von 66,6 und 44,4 Prozent. SPÖ, FPÖ und ÖVP liegen da im Schnitt um 20 Prozentpunkte zurück. Tatsache ist, daß von 448 österreichischen Landtagsabgeordneten nur 107 Frauen sind, also nicht einmal ganz ein Viertel.“

Wenn das wahr werden soll, was alle Zukunftsforscher unisono beteuern, nämlich, daß der größere Anteil der Frauen in Wirtschaft, Politik, Kultur und Gesellschaft einer der Megatrends, wenn nicht überhaupt der Gigatrend der Zukunft ist und daß die weiblichen Eigenschaften die entscheidenden Führungs- und Managementqualitäten der Zukunft seien, dann ist noch ein weiter Weg zurückzulegen. Die Politik ist dabei nur die Spitze des Eisberges und dort sieht es trotz aller unzureichenden Repräsentanz wesentlich besser als in den Vorstandsetagen der Großunternehmen (in Klein- und Mittelbetrieben und in der Landwirtschaft sind Frauen ja wesentlich stärker tragend engagiert), der Universitätsprofessoren und insbesondere der Künstlerinnen aus.

Aber auch hier gilt: War Oktavia Rollett-Aigner zu Beginn des Jahrhunderts als erste promovierte Medizinerin der Steiermark ein bestauntes Wunderkind, stellen Frauen heute in manchen Bereichen bereits mehr als die Hälfte der Akademiker.

Und die Kunst war Jahrhunderte hindurch eine fast reine Männersache: Frauen wurden meistens als Objekte (hier oft allerdings in überaus ästhetischen und idealisierten Darstellungen) präsentiert und waren nur in singulären Fällen selbst gestaltende Künstlerinnen, wie die den meisten Österreichern von der Banknote geläufige Angelika Kaufmann. Das Frauenbild wurde von Männerhand geformt oder nach männlichen Texten auf die Bühne gestellt – mit oft hinreißenden Frauenrollen im Sprech- und Musiktheater.

Heute gibt es auch nicht mehr das Getto feministischer Kunst. Frauenkunst ist überhaupt ein Unbegriff geworden – künstlerische Qualität in der bildenden Kunst genauso wie in der Literatur ist geschlechtsneutral und es werden immer mehr Frauen, die hier an der Spitze stehen. Auch im Kulturmanagement: Sei es die herbst-Intendantin Christine Frisinghelli, die ohnehin sexistischen Debatten oben apostrophierter Saurier-Auslaufmodelle ausgesetzt war, oder nun die designierte Bühnenintendantin Karen Stone.

Ja, der Fortschritt ist eine Schnecke, die manchem Saurier noch immer zu schnell ist. Die unaufhaltsame Schnecke wird den Saurier überholen und überleben – wenn sie ihn nicht sogar zu Tode hetzen wird. Diese Saurier einer untergehenden männerbündelischen Welt werden vielleicht – wenn sie Glück haben – selbst Objekte der Kunst. Zumindest als Karikaturen.

Dieser Text wurde nicht als Anbiederung und auch nicht unter dem Druck der Tugendwächter der political correctness, die dem Autor in unseliger Kombination mit Fundamentalisten als die wahren Feinde der offenen Gesellschaft und der demokratischen Zukunftsentwicklung erscheinen, verfaßt, sondern als schlichte Bestandsaufnahme.

DAS FRAUEN MUSEUM IN BONN – TANZPLATZ DER MUSEN

Es dauerte nicht lange, da hatte die Künstlerin Claudia Boyke einen klassischen Boxring installiert, darin zwei aus Blech gelötte weibliche Figuren in Boxpose gestellt und das ganze frech „*Kampfplatz der Musen*“ titulierte. Sie hatte recht, ein fürchterlich idyllischer Ort war das Frauen Museum nie, die Künstlerinnen und Ausstellungskuratorinnen mußten sich stets mit großen und kleinen Krähen auseinandersetzen, Neid und Konkurrenz aushalten, und noch zu oft kämpften die unbekannten Künstlerinnen gegen die bekannten und umgekehrt, anstatt gemeinsam die patriarchalen Felder – die herkömmlichen Museen und geschlossenen Kreise – zu erobern.

Der Aufstieg zu den Sternen der Szene

Mit der Französin Catherine David leitete zum ersten Mal eine Frau die Weltausstellung *documenta*, und Rosemarie Trockel wurde für die Biennale in Venedig 1999 nominiert, ebenfalls eine der wichtigsten Ausstellungen von Weltniveau.

Für den aufregenden Wandel in Kassel, bei der *documenta X*, hatte das Frauen Museum tatsächlich Jahre davor schon bundesweite Aktionen organisiert, den Leiter der vorletzten *documenta*, Jan Hoet, zur Unterstützung der Forderung nach einer Nachfolgerin für sein Amt verpflichtet und ihm einen „Stein des Anstoßes“ überreicht.

Rosemarie Trockels Aufstieg zu den Sternen der Szene hingegen wurde durch ihre eigene Zähigkeit, ihre umwerfende Kunst und ihre persönlichen Netzwerke ermöglicht. So wurde ihre Arbeit schon sehr früh, u.a. von der Kölner Galeristin Monika Sprüth und den Lenkerinnen des Bonner Kunstvereins, gefördert.

Und – was besonders wichtig ist – Rosemarie Trockel hat sich stets zu ihrem „Frausein“ bekannt, hat in ihren Strickwerken („Schizo-Pullover“) und Herdplattenobjekten weibliche Rollenmuster kräftig ironisiert. Sie scheute auch vor Provokationen nicht zurück, doch sie ist nie anderen Frauen in den Rücken gefallen, wie es sonst unter Frauen nicht selten ist (einer der klassischen Faktoren für ihre traurige Situation).

Künstlerinnen auf dem Vormarsch

Da Frauen inzwischen schon interessante Spitzenpositionen besetzen, könnte man auf die Idee kommen, daß aufgrund ihres Erfolges ein Frauen Museum von nun an völlig überflüssig sei. Ein Blick in die Kunstgeschichte jedoch zeigt, daß es immer wieder anerkannte Ausnahmefrauen gegeben hat, zum Beispiel Artemisia Gentileschi, Angelika Kauffmann, Rosa Bonheur, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Bekker, Natalia Gontscharova, Alexandra Exter, Gabriele Münter, die nicht nur „gut“ waren und „gute“ Kunst gemacht haben, sondern auch der allgemeinen Kunstgeschichte entscheidende Impulse gaben, weil sie primär waren, Erfinderinnen – aber in den Enzyklopädien der Kunstgeschichtsschreibung sind sie trotzdem nicht als solche genannt. Die wenigen großen Namen täuschen darüber hinweg, daß sich trotz der 25jährigen Debatte noch sehr wenig grundlegend geändert hat. Jede Studie, die in den letzten Jahren erstellt worden ist, spricht hier eindeutige Defizite an: Die Erhebung „Trotz Fleiß kein Preis“, vom Bundesministerium für Frauen und Jugend 1994 in Auftrag gegeben, zeigt auf, daß sich die Verbesserungen nur in Millimetern messen lassen und daß die jungen Frauen, die heute als Studentinnen alle Wege geebnet vor sich

sehen, später über die realen Steine stolpern werden: Kinder, weibliche Sozialisation und andere typische Karriereblocker sind nicht hinweggezaubert, sondern noch immer da. Eine Studie des Frauen Museums von Ulrike Mond M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin, gibt einen Blick in die Sammlungstätigkeit der Museen im Rheinland wieder; hier erweist es sich, ob man wirklich zu den Künstlerinnen steht, denn eine Sammlung bedeutet Langzeitengagement. Das Erstaunen war groß, als festgestellt wurde, daß von den berühmtesten Künstlerinnen unserer Zeit – einer Rebecca Horn, Louise Bourgeois, Katharina Sieverding oder Katharina Fritsch – entweder kein einziges oder kaum ein repräsentatives Werk in den Besitz der öffentlichen Hand gelangt war, so daß die Künstlerinnen, die heute gefeiert werden, in zehn Jahren vergessen sind, wenn nicht sofort angekauft wird, und zwar nicht nur kleine Arbeiten auf Papier, sondern Schlüsselwerke. Eine Warnung ist der Umgang mit Elvira Bach – immerhin eine der berühmtesten „Wilden Malerinnen“ –, die man durchaus als primär und wegweisend betrachten kann. Von ihr ist in den nordrhein-westfälischen Museen kein einziges Bild zu finden, keine einzige ihrer Evas mit den Schlangen und den breiten Schultern, nichts!

Auch ohne empirische Studien war es den Künstlerinnen ab 1968/69 klar, daß sie massiv ausgegrenzt wurden, daß ihre Arbeit ebenso oft vereinnahmt wurde. Die Künstlerinnen entdeckten den von Werbung und Medien benutzten weiblichen Körper neu, analysierten das Bild, das sich die Gesellschaft bzw. die herrschende Gruppierung von ihnen gemacht hatte, und gruben unter vielen Kulturschichten ihr wirkliches oder auch deformiertes, beschädigtes Ich hervor; oder sie machten den Prozeß des Aufdeckens und der

verschiedenen Häutungen sichtbar. Unvergeßlich:

Gina Pane, Verita Monselles, Natalie LL, Annette Messenger, Iole de Freitas und andere.

Valie Export entlarvte in ihren Straßenaktionen ganz sarkastisch und böse den männlichen Voyeurismus, indem sie sich vor den nackten Oberkörper einen Pappkarton mit Sichtschutz hing, durch den die Passanten nach ihrem Busen greifen durften. Dieses „Tapp- und Tastkino“, 1970 auf den Straßen von Wien vorgeführt, macht Furore bis heute. Oder sie ließ sich einen Straps auf den Oberschenkel tätowieren, der sie für ihr ganzes Leben als SexsklavIn brandmarkte. Immer wieder kam sie auf die Verletzungen zurück, die Frauen durch die gesellschaftlichen Mechanismen angetan werden.

Auch Ulrike Rosenbach arbeitete wie Valie Export als eine der ersten mit Video, sie bezog das neue Medium auf ganz eigene Weise in ihre künstlerische Aktion mit ein. Vor allem suchte sie starke Frauen aus allen Zeiten für den Weg zu einer neuen weiblichen Identität. Oft sind die Bilder der weiblichen Erscheinungen aus Geschichte und Mythologie von ihrem Selbstbildnis überlagert. So durchdringen sich ihr eigenes Bild und das der Venus von Botticelli („Reflexionen über die Geburt der Venus“, 1978). Oder sie liegt in einem großen Salzkreis in einen riesigen Bogen eingespannt. Während sie mehrere Stunden dort liegt, fährt eine Videokamera um sie herum, und eine Stimme sagt: „10.000 Jahre habe ich geschlafen, nun bin ich erwacht.“

Seit den frühen 70er Jahren verwendet Katharina Sieverding ihr Selbstbildnis für ihr gesamtes Werk. Sie schafft durch fototechnische Überlagerung und digitale Verfremdungsmethoden eine neue Androgynität, ein Zusammenklingen von weiblichen und männlichen Zügen, das bis zur Selbstvergöttlichung reicht.

Selbstbildnisse, Ergebnisse eines langen und schmerzhaften Prozesses der Selbsterkenntnis und der Veränderung durch Bewußtwerdung, wa-

ren der wichtigste Schritt der Künstlerinnen in dieser Zeit, weg von den Normen, was schön und was ein anerkennungswürdiges Bild vom weiblichen Wesen sei. Wobei immer noch die alte Traditionsspur von Eva und Maria als konstruierte Antipoden gegenwärtig ist: An jedem Kiosk zu sehen, das Bild der Madonnenschönheit für die Frauenzeitung und die Frau mit Körper, Busen, Po auf dem Cover der Männermagazine, nicht weniger schön präsentiert, doch hier wird Frau als „Dreck“, „Schund“ und „Frischfleisch“ diffamiert.

Künstlerinnen waren in dieser Phase sowohl politisch als auch gestalterisch die Vorwärtsdrängenden, sie haben Entwicklungen angestoßen und vieles bewegt.

Ausstellungen von Frauen fanden ab 1972/73 in fast jeder bundesdeutschen Stadt irgendwann statt, ebenso wie in Österreich, der Schweiz und in den anderen europäischen Ländern. Dadurch wurde aufgeführt, was bis dahin unsagbar und tabu gewesen war, doch in vielen Fällen fehlte die zukunftsweisende Perspektive, die den Ist-Zustand überwindet. Das Jammertal der Klage ersetzte zuweilen die notwendige Weiterentwicklung.

Frauen formen ihre Stadt – und gründen ein Museum

Um der Phantasie auf die Füße zu helfen, fand ab 1973 in der Bonner Galerie Circulus ein Treffen von Frauen aus verschiedenen Berufen, vor allem von Architektinnen, Künstlerinnen und gesellschaftspolitisch motivierten Frauen statt, das sich „Frauen formen ihre Stadt“ und „Frau + Futura“ nannte und eine richtige Bewegung unter den Frauen, die Lust auf ihr eigenes Leben und eine weibliche Utopie hatten, auslösen sollte. Durch den Aufruf in vielen Medien quer durch die ganze Bundesrepublik und darüber hinaus kam eine Ausstellung von Plänen und Stadtmodellen zusammen, die – gefördert vom Le Corbusier Haus in Zürich – danach ins

Forum der Innsbrucker Galerie Ursula Krinzinger wanderte, dann nach Darmstadt, TH, dann Saarbrücken, Frankfurt usw. Eine der 13 Thesen von Frankfurt lautete, daß Frauen Stadtteilzentren und Kulturhäuser wollen. Aber als es akut wurde, sollte es noch mehr sein als ein reines Kulturzentrum und Treffpunkt. Die inzwischen erworbenen Erkenntnisse über die Geschichte der Frauen zeigten, daß die Unterdrückung des weiblichen Geschlechts zum großen Teil auf der eigenen Geschichtslosigkeit beruht. Durch die Informationen aus der ersten Frauenbewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und aus den 20er Jahren wurde deutlich, wieviel an weiblicher Kultur und eigener Geschichte immer wieder verloren gegangen war, so daß jede Generation immer wieder bei Null anfangen mußte.

Archive: Als die Museumsgründerinnen das leere Haus betraten, hefteten sie an die Türen Schilder „Archiv“, „Bibliothek“, „Magazin“, aber dahinter war zunächst einmal das große Nichts. Doch inzwischen weist das Künstlerinnenarchiv ca. 7.000 Namen auf, ist die Handsammlung über Politikerinnen und Politik üppig angewachsen, werden weitere Sammlungen zu allen Sparten angelegt, bringt der Schriftentausch mit vielen Museen von jedem Teil der Erde Kataloge von Kolleginnen aus aller Welt ins Haus, bringt jeder Tag neues Material, das ausgewertet und sortiert werden muß.

Kunstsammlung: Der Bestand an Kunstwerken ist dagegen noch sehr bescheiden, hinter ca. 580 Inventarnummern verbirgt sich ein Konvolut an Gemälden, Collagen, Fotografien, Buchobjekten, Kleinskulpturen, Versatzstücken von etlichen Installationen. Die größeren Werke bereiten schon wieder Platzprobleme, ganz zu schweigen von den ewigen Leihgaben, die manche KünstlerIn vergessen hat. Ohne einen regulären Ankaufsetat bleibt das Werden der Sammlung dem Zufall überlassen. Ein Forschungsprojekt „Ruhm“ des Frauen Museums hat zumindest die Bestände anderer Museen erfaßt, was Künstlerinnenwerke betrifft, und eine ideale Sammlungskonzeption erstellt.

Erste Aktivitäten

1981 war es zunächst die erste Aufgabe der Gründerinnen, das damals noch nebulöse Museumskonzept Schritt für Schritt umzusetzen, alles stand auf einmal an: Inhalte, Zielsetzung, Finanzen, Raumplanung, Erweiterung von Aktionsradius (Nachbarschaft, Frauenszene, Kunstszene, Politik), Öffentlichkeitsarbeit, Personalstruktur. Den internationalen Gedanken griff die Internationale Aktionsgemeinschaft Bildender Künstlerinnen Wien schwesterlich auf, und eine Abordnung installierte im zweiten Hof eine riesige Fahnnenschau (das war die berühmte Aktion „Leintücher“).

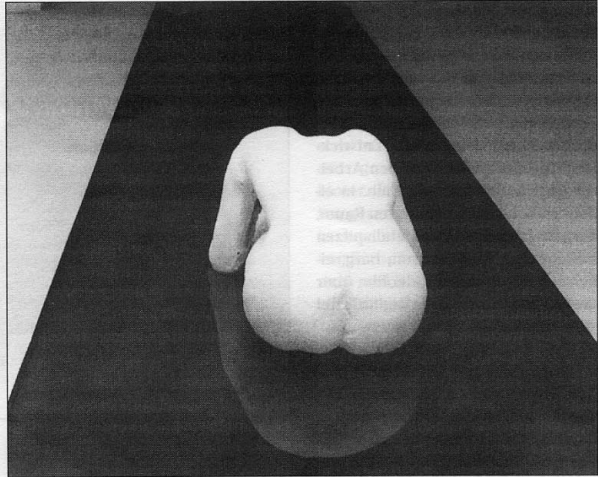
Das große Schaufenster: Ausstellungen im Frauen Museum

Für das Projekt „Wo Außenseiterinnen wohnen“ suchte die Gruppe „Frauen formen ihre Stadt e. V.“ im Jahr 1991 Raum und fand das passende Gehäuse in der Bonner Nordstadt, ein gerade verlassenes Kaufhaus von 3.000 qm auf drei Etagen mit flachen Dächern und Hof. Bis heute wurden etwa 380-400 Ausstellungen aller Größenordnungen durchgeführt. Die Ausstellungskonzeption für das gesamte Haus sieht ein mindestens dreigleisiges Programm vor:

1. Bildende Kunst
2. Geschichte, „herstory“
3. Projekte aus aller Welt, auch soziokulturelle

Die Kunst wird sowohl von kunstgeschichtlichen Größen repräsentiert als auch von Nachwuchskünstlerinnen. Für jeden Bereich sollen ein paar Beispiele genannt sein:

Einzelausstellungen gab es unter anderem von Renate Bertlmann, Yoko Ono, Tina Modotti, Lili Fischer, Ilse



Teipelke, Christa Dichgans, Carolee Schneemann, Natalie LL, Alison Knowles, von Valie Export (als Preisträgerin des Gabriele Münter Preises '97, der erstmalig Künstlerinnen ab 40 zu würdigen weiß!)

Die großen Gruppenprojekte sind meist Themen zugeordnet, wie 1983 „HAUT“, 1985 „DIE RATIONALE“ – „Frauen und Technik“, 1990 „Die Rheinkonferenz“ bis zur „Roten Königin“ von 1996. „DEA SYRIA“ – Die große Göttin des Alten Orient – brachte Künstlerinnen aus einem arabischen Land zusammen mit Künstlerinnen, die wie Julitta Franke Grenzgängerinnen zwischen Kunst und Archäologie, Orient und Okzident sind.

Im Nord-Süd-Dialog mischt das Frauen Museum überhaupt mehr und mehr mit.

Viele Kunst- und soziokulturellen Projekte erfreuen mit Kunst, Theater, Literatur, Tanz und Musik. Darüber werden nicht die oft schwierigen Lebensbedingungen der Frauen außer acht gelassen, siehe Beschneidung von Mädchen und Frauen in Afrika, siehe Ausbeutung und Frauenhandel Schwerpunkt Ostasien, ebenso werden die Stärken und Strategien der Frauen anderer Länder und Erdteile ins rechte Licht gerückt.

„DIE HÄLFTE DES HIMMELS“ hieß die große Ausstellung aus China. Sie war

unter anderem die Reaktion auf die Tatsache, daß zwei Jahre zuvor das Kunstmuseum der Stadt Bonn eine Ausstellung chinesischer Kunst mit globalem Anspruch präsentierte, trotz 1,5 Millionen Aufwand ohne eine einzige Frau! Daraufhin hatten die Museumsfrauen aus der Bonner Nordstadt alle Türen des städtischen Kunstmuseums mit Erläuterungen und Pamphleten zugeklebt und den Besuchern den Zutritt verwehrt.

Es gäbe tatsächlich keine guten Künstlerinnen dort, erklärte der Museumsdirektor, Herr Professor Ronte. Daraufhin startete die Fahndung nach Künstlerinnen in China, einem Volk von zwei Milliarden, und das Frauen Museum in Gestalt von Kuratorin Qiu Ping wurde fündig! Kein Mensch wagt es heute, die Qualität der 25 Künstlerinnen aus China anzuzweifeln. Und was war zu sehen?

Fast alle waren im Juni 1998 in Bonn, um ihre Werke vor Ort zu installieren. Zhang Lei hat drei Wochen lang 5000 Eißstäbchen in die Bäume vor dem Museum gesteckt, Lin Tianmiao wiederum steckte, von allen unterstützt, 20.000 Nähadeln in eine 50 Meter lange Hose aus chinesischem Papier, die sich durch den ganzen großen Raum eher wie ein Licht (Wasserfall) zog.

Trotz aller Poesie und Ästhetik wurden die brennenden Fragen chinesischer Frauen nicht ausgespart, die

speziell chinesische sind: Überbevölkerung und der Zwang zur Einkindfamilie, das daraus resultierende Millionendefizit an Frauen, extreme Frauenunterdrückung von Jahrtausenden gegen gleichmachende Mao-programme gegen neueste Entwicklungen – das wurde in vielen Arbeiten angedeutet oder deutlich: in einem glühend rot leuchtenden Raum, der, mit Tausenden von Metallspitzen bewehrt, ein Kraftzentrum barg, einen roten Kubus mit Videofilm über die Kontraktionen einer Vagina, Titel „Der Höhepunkt“.

Ins Auge sprangen förmlich die großen Eiszungen von Shen Huen, die von den langen Messern tropften, auf die sie gesteckt waren, braunrot floß das geschmolzene Eis (mit Rotwein und Cola gemischt) die Wände hinab – die Betrachter und Betrachterinnen zogen regelmäßig die Schultern hoch und machten sich ihre Gedanken zu Rache, Sexualität und Grausamkeit.

Ihren Weg aus dem Mao-Zeitalter und der größten Armut und Hoffnungslosigkeit beschrieben Qin Yufen und Wu Mali, während die Kuratorin und Künstlerin Qiu Ping selbst versuchte, mit ihrem unerschöpflich ausgießenden Teekannenobjekt männlich-female Polarität wieder aufzuheben und zu versöhnen.

Kunst und Geschichte; das POLITEIA-Projekt

Zum Hauptanliegen des Museums und zur Attraktion überhaupt ist inzwischen die Verbindung von Kunst und Geschichte geworden, hat sich die Zusammenarbeit zwischen dem Frauen Museum und dem frauengeschichtlichen Seminar an der Universität Bonn entwickelt und sich mit dieser Ausstellungsform einen Namen gemacht. Gemeinsame Projekte waren bisher „Stadt der Frauen“ – spätmittelalterliches Stadtleben von Frauen und eine Hommage an Christine de Pizan –, dann „Frauen in



Marianne Pitzen.

Bonn zur Zeit des Nationalsozialismus“ und zuletzt „POLITEIA“ – Szenarien aus der deutschen Geschichte nach 1945 aus Frauensicht.

Künstlerinnen gehen mit Geschichte und Erinnerung anders um als Historikerinnen, und diese transportieren längst nicht mehr nur Zahlen und Fakten. Sie machen Lebenszusammenhänge in ihrer Vielschichtigkeit bewußt – weibliche Geschichtsschreibung ist eigen. Dabei geht es nicht nur um die Alltagsgeschichte der „Betroffenen“, es geht zunehmend um die Frage der Macht, um Frauen und Existenzielles, Bildung, Beruf, Finanzen, Karriere und Einfluß. Wissenschaftlerinnen aus Ost und West haben sich an dem Projekt beteiligt, beide Seiten haben wiederum einen unterschiedlichen Zugang zur jüngsten Geschichte. Beide Seiten sollten mit ihrer Wahrnehmung zum Zuge kommen, aus dem Westen waren Prof. Annette Kuhn und Marianne Hochgeschurz in der Ausstellungsleitung, aus dem Osten Professor Irene Dölling, Potsdam, und Professor Ilse Nagelschmidt aus Leipzig. Für die Kunst ist die Autorin dieses Textes die Verantwortliche, Marianne Pitzen.

In fünf Bereiche werden die fünf Jahrzehnte gegliedert:

1. Kriegsende und Befreiung nach 1945
2. Gesellschaftspolitischer Neuanfang – von Frauen gestaltet

3. Die 50er und 60er Jahre, Frauenrollen und Selbstwahrnehmung
4. Die 70er und 80er Jahre, Aufbruch – Frauen bewegen das Land
5. Die 90er Jahre – Frauen bauen Brücken zwischen ihrer Geschichte und unserer Zukunft. Frauen akzeptieren nicht länger, Verliererinnen im Staate der Männerclubs zu sein, sie gehen mit unternehmerischer Gestaltungslust ins nächste Jahrtausend.

Kunst und Politik:

Es war unglaublich schwer, eine Auswahl zu treffen, die für die Kunst von Frauen nach 1945 nachvollziehbar ist. Letztlich habe ich mich auf diejenigen konzentriert, die sich in ihrer Arbeit schon immer mit der Geschichte beschäftigen, siehe Christine Merton, die 1946 nach London emigriert war. Sie hat die raumgroße „Schlammwäsche“ installiert, Schlamm, der immer wieder über Celans Gedichte fließt. Tina Wedel hat die Feldpostbriefe ihres im Krieg gefallen Vaters in einen Glasschrein getan. Der Schrein leuchtet aus einem Feld von Waffeln heraus, Waffeln, die sich manchmal auch zu merkwürdigen Säulen türmen und für das Kind in der kargen Nachkriegszeit, sehr trostreich waren, beides, Briefe und Waffeln. Babette Eid hat Zuckerbruch mit Kriegsbildern aus Tageszeitungen von heute beschichtet und einen gan-

zen Zuckerbruchacker angelegt. Inge Broska wiederum brachte von zu Hause ihren alten Hasenstall herbei, der nicht minder das Überleben in den Hungerjahren symbolisiert.

Andere Künstlerinnen sind ausgewählt, weil sie sich mit dem Phänomen der Gruppe und weiblicher Stärke auseinandergesetzt haben, siehe Ulrike Rosenbach, die Bildfolgen von Trümmerfrauen zeigt. Von Lili Fischer stammt die Dokumentation der Konferenz der Pflanzen, die aus ihrer Mitte das Friedenskraut wählen.

Die Ost-West-Problematik nimmt den größten Raum ein: Die beiden Exkommunistinnen Barbara Skaliks und Uschi Münch haben ein Doppelporrait geschaffen, das ihren jeweiligen Weg, die eine im Westen, die andere in der DDR, aufzeigt. Unterschiedlich zwei Künstlerinnen in Erfurt und Berlin: Absurd wirken die Stasiakten über Cornelia Schleime, die sie, die verfolgte Künstlerin, in verfremdeter Form präsentiert. Noch verschlüsselter der Raum von Gabriele Stötzer, die im DDR-Knast wegen Störung der Ordnung saß, eine Künstlerinnenperformancegruppe gründete und als eine der ersten die Gebäude der Staatssicherheit stürmte. Einen ganzen Raum mit 100 züngelnden Schlangen hat sie inszeniert. Martine Metzinger-Peyre, Französin, hat ihre Freundinnen, die alle aus verschiedenen Ländern kommen, portraitiert und zu

einer Gruppe aufgestellt, die uns mit ihren Augen überall im Raum verfolgen ...

Zukunftswerkstatt und lustvolle Organisation

Oft arbeiten mehr als 20 Frauen verschiedener Qualifikationen und Lebenswege im Frauen Museum: Kunsthistorikerinnen, Historikerinnen, Museumspädagoginnen, Archivarinnen, Verwaltungsexpertinnen, Kommunikationswunder, Kulturmanagerinnen, und aus ihrer Isolation ausbrechende Künstlerinnen. Sie sind Vorstandsfrauen, Inhaberinnen von Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, von halben oder Viertelstellen, „Hilfe-zur-Arbeit-Stellen“ vom Sozialamt, Honorarkräfte, Praktikantinnen verschiedenster Studiengänge, dazu kommen noch einige, die ein Arbeitstraining nach Klinikaufenthalten absolvieren und stabilisiert werden müssen. Die Arbeitsplatz-Expertinnen kämpfen sich mit Versiertheit durch den Vorschriftendschungel und erreichen es immer wieder, ein Auskommen und Existenzsicherung für die neuen Frauen zu schaffen. Das Zielbewußtsein, das alle im Hause beflügelt, läßt die Museumsfrauen alle Schwierigkeiten dieser extrem komplexen Lage ertragen. Ge-

nerell ist das Arbeitsklima offen, von permanenter Aufbruchsstimmung und experimenteller Lust bestimmt. Da auch ein Frauen Museum nicht nur eine Insel feministischer Glückseligkeit ist, ein Wort zur Grundstruktur: Ein eingetragener gemeinnütziger Trägerinnenverein steht hinter allem. Die 350 Mitfrauen könnten gerne noch zahlreicher werden, insbesondere was die Beteiligung von Europäerinnen aus anderen Ländern und Regionen betrifft. Sie sind allerherzlichst eingeladen, mit Ideen zum weiteren Gelingen dieses Gesamtprojektes beizutragen.

A propos Zukunft:

Eines der kommenden Projekte für das Jahr 2000 soll BONNNNOVA sein, die Vorstellung einer aufregenden komplexen Stadtutopie von Frauen. Wir wollen Entwürfe und Modelle von Stadt- und Raumplanerinnen, Architektinnen und Erfinderinnen, von Künstlerinnen und Phantastinnen zeigen. Science-Fiction-Autorinnen und Sozialutopistinnen sollen ebenfalls zum Zuge kommen.

Das 20. Lebensjahr des Frauen Museums ist ein Anlaß, wieder eine der Grundideen des Museums hervorzuholen fürs nächste Jahrtausend, denn „soviel Anfang war noch nie!“

(Zitat von anonym anläßlich der Wiedervereinigung in Deutschland.)



UNENDLICHE ARBEIT AN IMMER NEUEM SELBSTVERSTÄNDNIS

Daß sich Mitte des 19. Jahrhunderts Adele Affry – eine wenig bekannte Schweizer Bildhauerin, als „Marcello“ ausgehen mußte, um in Männerkleider gehüllt eine Genehmigung zum Anatomiestudium zu erhalten, ist heute kaum mehr vorstellbar. Daß sich Frauen Anfang des Jahrhunderts ihr Selbstverständnis und ihre Geltung als Künstlerinnen hart erarbeiten mußten, um die ihnen noch von den Impressionisten, Kubisten und einem Teil der Surrealisten zugedachte Rolle als Muse-Modell-Geliebte abzuschütteln, ist allgemein bekannt.

Eigene Wege

Autonome Frauenfiguren, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unbeirrt in den verschiedensten künstlerischen Disziplinen ihren eigenen Weg als Künstlerinnen gegangen sind, wie beispielsweise die Amerikanerin Georgia O'Keeffe, die Fotografin Claude Cahun, deren Arbeiten – vor allem Selbstportraits – erst kürzlich in Graz zu sehen waren, die Schweizer Künstlerin Merret Oppenheim, Luise Bourgeois, Eva Hesse, Agnes Martin, waren da eher die Ausnahme. Sie alle versuchten in einer von Männern besetzten Kunstszenen ein neues Selbstverständnis aufzubauen. Das Zitat der schweizerischen Künstlerin Merret Oppenheim „der schöpferische Geist ist androgyn“ zeigt, wie differenziert und aufgeklärt der Diskurs schon Anfang des 20. Jahrhunderts geführt wurde.

Stellungnahme

Noch radikaler nimmt die Schriftstellerin Virginia Woolf zur Problematik weiblicher Kunstproduktion Stellung: „Für jeden, der schreibt, ist es fatal, an sein Geschlecht zu denken. Es ist fatal, schlicht und einfach nur ein Mann zu sein oder eine Frau; man muß weib-männlich sein oder mann-weiblich.“ Ein Thema, das sich bis

heute wie ein roter Faden durch Theorie und Praxis der Kunst zieht. In unterschiedlichster Weise setzen sich Künstlerinnen wie Cindy Sherman, Maria Lassnig, Valie Export, um nur ganz wenige zu nennen, mit der Rolle der Geschlechter, des eigenen Geschlechts auseinander. Eine Aktualisierung erfuhr das Thema aber vor allem durch die Ende der 60er Jahre einsetzende Frauenbewegung, ein einschneidender, von den USA ausgehender Diskurs nahm seinen Anfang und veränderte so das Selbstverständnis von Frauen und Künstlerinnen radikal. Viele von ihnen wandten sich von den klassischen Disziplinen wie etwa der Malerei ab und den neuen Medien, wie Video, Fotografie oder einer pulsierenden Performanceszene, zu. In der postfeministischen Ära der letzten 20 Jahre gab es viel aufzuarbeiten. Das Thema Körper zum Beispiel, das bis heute im Mittelpunkt der theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzung steht.

Thema Körper

In den 70er Jahren begannen feministische Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen den weiblichen Körper als männlich beherrschtes Objekt zu entlarven und ihn so thematisch für sich zu erobern. Während es damals noch einen einheitlich zu formulierenden Anspruch gab, haben sich heute in der aktuellen Kunst und Mediendiskussion unterschiedliche, hochdifferenzierte Debatten herausgebildet, die keine übergeordnete oder allgemeingültige Begrifflichkeit mehr bereitstellen können.

Begrifflichkeit

Individuelle Erfahrung und Biografie erlauben keinen festgelegten Körperbegriff. Denn es galt, die kritische Distanz zum Feminismus zu finden und persönliche Positionen zu bestimmen. Das gilt auch heute für das Selbstverständnis einer jungen

Künstlerinnengeneration, die, wie ich meine, von der existenziellen Vorarbeit ihrer Kolleginnen heftig profitiert. Ebenso selbstbewußt und erfolgreich wie ihre Künstlerkollegen stellen sie sich den Schwierigkeiten des Kunstbetriebs, der Galeriesuche und dem Kunstmarkt. Ganz selbstverständlich schließen sich Akademieabgängerinnen zusammen, gründen Initiativen oder mieten Räume an, um ihre Arbeit erstmals öffentlich zu präsentieren. Die Festlegung auf Frauenkunst ist nicht nur zu Recht verpönt, sondern einfach längst kein Thema mehr. Der künstlerische Erfolg wird nicht mehr vom Geschlecht bestimmt. Männliche und weibliche Positionen sind wesentlich differenzierter geworden, was nicht heißen soll, unproblematischer. Eine Untersuchung von weiblichen Selbstportraits seit der Renaissance bis heute, die etwa vor drei Jahren am Züricher Museum für Kunst und Gestaltung gemacht wurde, hat ergeben, daß das weibliche Verhältnis zur eigenen Person und zur Welt klarer sichtbar wird, als es der Tradition männlicher Kunst entspricht. Bezüge zwischen Körper, Psyche und Bewußtsein trennen und hierarchisieren Künstlerinnen weniger, als es in Selbstbildnissen ihrer männlichen Kollegen selbstverständlich ist.

Selbstdarstellung

Die männliche Distanz zum eigenen Körper, die bis vor kurzem für die Selbstdarstellung von Künstlern bestimmend war, findet sich nicht in derselben Weise bei Frauen. In ihren Selbstdarstellungen zeigt sich ein anderer Impetus der Ich-Erfahrung sowie der Ich-Nähe, kurz ein anderes Subjektverständnis. Ergibt sich daraus eine partielle oder eine prinzipielle Differenz zwischen weiblichen und männlichen Blickweisen? Eine spannungsreiche Frage, die sich noch so manche Künstlerinnengeneration stellen und zu kontroversiellen Standpunkten herausfordern wird.

KÜNSTLERINNEN

Im letzten Jahr des 20. Jahrhunderts ist die zeitgenössische Kunstproduktion, neben allen anderen sozialen Bereichen, nach wie vor mit Fragen nach der Positionierung der Frau in unserer Gesellschaft beschäftigt. Der andauernde Prozeß des Feminismus hat im Verlauf seiner Geschichte unterschiedliche Stadien, Höhen und Tiefen durchschritten, die allesamt das heutige Bild der Künstler(II)n zeichnen. Die mittlerweile üblich gewordene Formulierung „KünstlerInnen“ deutet auf das Dilemma der Künstlerin hin, sich zwischen geschlechtlicher Kategorisierung und eigenständiger Ausdrucksweise positionieren zu müssen.

Die Statistiken vermelden nur leichte Anstiege der Beteiligung von KünstlerInnen auf den Listen der Ausstellungshäuser, Galerien und Museen, die großen Künstlernamen der Welt ranglisten sind unverändert maskulin, und natürlich ist auch der Kunstmarkt männlich dominiert. Dennoch hat sich das Bild des Kampfes für die Verankerung der Künstlerin im Kunstbetrieb stark verändert. Waren es vor zwei Jahrzehnten noch aktivistische Performances, aggressive Parolen oder leidvolle Opferdarstellungen, die die Kunst von Frauen geprägt haben, scheinen diese Gefechte heute ausgeräumt zu sein. Ist es die selbstzufriedene Haltung der heutigen Künstlerin, die sich der hart erkämpften Vorteile bedient? Oder ist es der Gleichmut jedweder politischen Aktivität gegenüber, die in egoistischen Einzeldarstellungen mündet?

Vorwürfe dieser Art sind oft von dem Wunsch geprägt, den begonnenen Kampf fortzusetzen und mit gleicher Vehemenz für die noch lange nicht erreichten Ziele einzutreten. Die KünstlerInnen (Männer wie Frauen), die um ein oder zwei Generationen jünger sind, reagieren auf diese Forderungen jedoch mit einer distanzierteren Haltung. Sie suchen nach Ausdrucksformen, die der Eigendynamik der politischen Agitation entgegenwirken, weil die Perpetuierung schließlich in einer Weise selbstrefe-

rentiell wäre, die die Ästhetisierung der Methode in den Vordergrund stellen würde und nicht die Vermittlung des Inhalts. Nun würden die KritikerInnen meinen, daß dies zumindest korrekter wäre, als auf die politische Kritik zu verzichten und damit ebenfalls der Inhaltsleere anheim zu fallen. Künstlerinnen wie die Amerikanerin Alex Bag oder die Österreicherin Elke Krystufek scheuen vor Vorwürfen dieser Art nicht zurück, vielmehr messen sie einzelnen bruchstückhaften Elementen ein größeres Vermittlungspotential bei, als ganzheitlich anmutenden Ideologien. Die Gefahr der Beliebigkeit sehen sie gebannt, indem sie sich auf die Kompetenz des Rezipienten verlassen und in kommunikativen Austausch mit ihm treten. Die Arbeiten dieser Künstlerinnen sind vielmehr Angebote als Angriffe. An den folgenden Beispielen künstlerischer Arbeiten soll exemplarisch vorgeführt werden, in welcher Form das Thema Frau bearbeitet oder integriert wird.



Alex Bag: „His Roboter is His Girlfriend“.

In ihrem Video „His Roboter is His Girlfriend“ behandelt die Künstlerin Alex Bag auf ironisch gebrochene Weise den Bedeutungswandel von Medien, Werbung und ihren Auswirkungen auf das soziale Gefüge seit den 70er Jahren. Die Positionierung der Frau spielt sehr wohl eine Rolle, – so erfährt die von ihrem Freund programmierte Frau durch einen Defekt, sie sieht ein Video der gealterten Sex

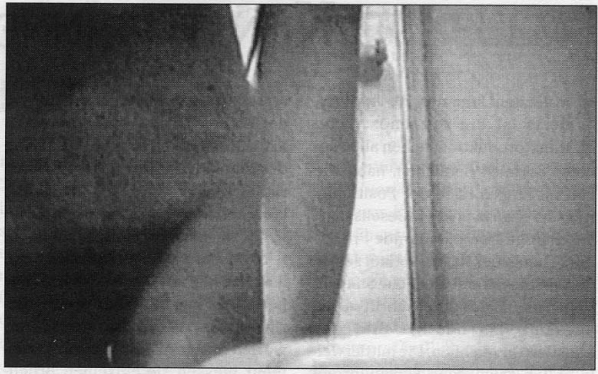
Pistols und verbreitet daraufhin nur mehr anarchistische Parolen, ein neues Selbstbewußtsein, das sie ausbrechen läßt aus dem ihr zugeschriebenen Innenraum – sie ist jedoch nicht isoliertes Thema, sondern Teil eines gesamtgesellschaftlichen Prozesses. Die fehlende Konzentration auf eine einzelne Problemstellung mag vielleicht die Kategorisierung erschweren und damit ihre vordergründige Vermittelbarkeit – die Streuung ermöglicht jedoch eine Kompilation von Gegenwelten, die nur in ihrer Zusammenschau diskursiv wirksam werden. Das Rollenspiel ist für Alex Bag in einer Reihe von Videoarbeiten, die u.a. für das New Yorker Public Access TV entstanden sind, adäquates Ausdrucksmittel für veränderbare Zuschreibungen. Mittels dieser Selbstbespiegelung untersucht sie das jeweilige Umfeld, in dem sie sich präsentiert auf seine vorgefaßten Konstruktionen. In der Annäherung der Geschlechter entsteht ein androgynes Rollenbild, das männliche und

weibliche Codes austauschbar macht.

Elke Krystufek scheint sich mit dem Thema Frau viel offensiver auseinanderzusetzen. Immer ist es sie selbst, die sich mit ihren intimen Handlungen plakativ zur Schau stellt. Die Veröffentlichung des Körpers wurde noch in den 70er Jahren als kräftiges Bild für das Selbstbewußtsein der

weiblichen Sexualität herangezogen. In Anbindung an den Aktionismus hat Valie Export ihre Positionierung in der urbanen Gesellschaft überprüft und dabei sich selbst der Stadt preisgegeben (Tapp- und Tastkino). Ihre Arbeit war auf ein bestimmtes Publikum, nämlich das der Straße ausgerichtet. Elke Krystufek scheint dieses Engagement, sich in unmittelbarer Weise mit dem Publikum auseinanderzusetzen, fern zu liegen. Vielmehr tritt sie in ihren Arbeiten fadisiert, belanglos und gewissermaßen selbstverliebt zunächst nicht der Öffentlichkeit, sondern der Kamera gegenüber. Diese Ausrichtung auf die mediale Oberfläche ist es, für die sie sich besonders interessiert. Die Gleichschaltung der Bilder und die Ausreizung des Privaten sind dabei Mittel, die Medienrealität zu de-couvrieren. Ihre Stellung als Frau steht dabei trotz aller Augenscheinlichkeit nicht in dem Maße im Vordergrund, wie es scheint. Ausschlaggebend ist vielmehr, daß das Persönliche und Subjektive der Künstlerin ihrer Kontrolle, ihrer Regie unterliegt und damit das Klischee der öffentlichen Enteignung des Körpers untergräbt.

Die mediale und soziale Repräsentation des Frauenbildes ist Ausgangspunkt für die deutsche Künstlerin Regina Möller. Seit einigen Jahren arbeitet sie neben modellhaften Installationen an der Herausgabe einer Zeitschrift mit dem Titel *regina*, die bis heute in drei Ausgaben vorliegt. Nach dem Vorbild gängiger Frauenzeitschriften, wie *Marie Claire*, *Brigitte* oder *Petra*, die seit den 50er Jahren weite Verbreitung gefunden haben, arbeitet sie mit der Grundstruk-

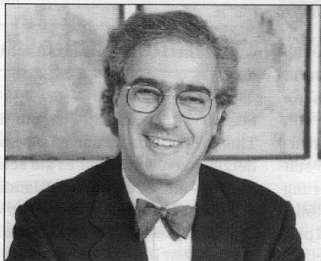


Elke Krystufek: „Hamlet“.

tur eines solchen Mediums. Die bekannten Rubriken, Mode, Wohnen, Familie oder das perfekte Abendessen werden beibehalten. Die Inhalte sind jedoch andere. In soziologischen und historischen Abhandlungen werden jene Bedingungen hinterfragt, die das Bild der Frau bestimmen. Regina Möller nutzt dieses Format, das vorgibt, sich spezifischen Frauenthemen anzunehmen, als ästhetischen Transmitter und vermag dabei festgefahrene Präsentationsformen offenzulegen. Befragungen dieser Art bestimmen auch die Ausstellungssituationen, die die Künstlerin schafft. In der Installation „Meinen Arbeitsplatz gibt es noch nicht“ beschäftigt sich Regina Möller mit der sich verändernden Arbeitssituation der Frau und untersucht dabei die Wechselwirkung von sozialen Handlungsfeldern und deren formalen Äußerungen. So wird das Büro der Sekretärin zu einem stereotypen Raum, der sich durch die Versatzstücke grauer Teppich, Zimmerpflanze (*Ficus Benjamina*) und Sekretärin mit hochgesteckten Haaren im

grauen Kostüm repräsentiert. Die Inszenierung einer solchen Situation ist keine Anklage schlechter Arbeitsverhältnisse, sondern zielt auf das komplexe Gefüge der Produktionsbedingungen.

Allen drei Künstlerinnen gemeinsam ist, daß ihre Kunst nicht in erster Linie als „Frauenkunst“ bezeichnet werden kann. Kunst von Frauen entsteht nicht aus dem alleinigen Bedürfnis, sich als Frau zu positionieren, sondern ist vielmehr eine soziale und kulturelle Äußerung, die unterschiedliche Problemstellungen bearbeitet und auf dieser Ebene keiner Geschlechterdifferenz unterliegt. Die Auseinandersetzung mit frauenspezifischen Themen oder mit feministischer Theorie ist nicht gebunden an die weibliche Autorenschaft. Die Isolierung und Sezession von Frauenkunst von Männerkunst wäre schließlich kontraproduktiv und würde die diskursive Anbindung innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens verlieren und damit ihre Wirkung verfehlen.



„Es gibt keine Frauenkunst
(genausowenig wie Männerkunst)!
Es gibt nur gute oder schlechte Kunst!“

HELMUT STROBL
(Kulturstadtrat der Landeshauptstadt Graz)

GEGENSTEUERN IN DER EINBAHN- STRASSE VERKRUSTETER STRUKTUREN

Sagt ein Mann, er sei Künstler, fällt es ihm leicht, damit Eindruck zu schinden. Erwähnt eine Frau, sie sei Künstlerin, wird sie speziell im Bereich der darstellenden Künste gern als „beruflich eben nicht ausgelastet“ und daher auf der Suche nach Selbstverwirklichung“ abgestempelt. Doch wo steht, daß maleschisches Talent unbedingt auf der Leinwand stattfinden muß und dessen Umsetzung nicht genausogut beispielsweise auf einem Seidentuch erfolgen darf – um gänzlich wertungsfrei nur ein Beispiel von vielen gern belächelten herauszunehmen.

Einbahnstraße

Abgesehen davon belegen Kunstwerke von weiblicher Hand hinlänglich, daß Frauen sehr wohl „Herr“ sämtlicher Materialien sein können.

Warum also sehen sich Künstlerinnen nach wie vor mit einer Anzahl von Vorurteilen und Diskriminierungen konfrontiert? Was brachte sie dazu, sich vielleicht sogar selbst in einer Sackgasse zurückzuziehen und daselbst nach wie vor zu verharren? Selbst einschlägigen Kritikern fällt es bei aller fachlichen Kompetenz schwer, zu beurteilen, wo nicht mangelnde Qualität, sondern das „weibliche Element“ erfolgsverhindernd war. Gerade die Beurteilung zeitgenössischer Kunst unterliegt einer starken Subjektivität, Geschmack und Zeitgeist prägen die Entscheidung über „Sein oder nicht Sein“. Daraus resultiert wohl vor allem für jene KünstlerInnen, denen Anerkennung aus welchen Gründen auch immer versagt blieb, sich für eine (staatliche) Absicherung ihres Platzes zu engagieren – eine Falle, die insbesondere bei bildenden KünstlerInnen leicht zuschlägt. Zu Zeiten des ministeriellen Wirkens Johanna Dohnals präsentierte eine Gruppe Künstlerinnen einen Forderungskatalog, in dem sie ihrem Dasein als freie Künstlerinnen alle Sicherheit des pragmatisier-

ten Beamtendaseins geben wollten. Ein Widerspruch in sich?! Was außerdem fehlte, war ein Hinweis darauf, wie eine solche spezielle Frauenförderung auch unter Bedachtnahme auf künstlerische Kriterien eigentlich erfolgen könnte.

Mehr subventionierte Ateliers für Künstlerinnen, die Vergabe von Startstipendien zu gleichen Teilen an Künstler beiderlei Geschlechts, und vermehrtes Ausstellen der Werke von Frauen – Forderungen, die an einem 1. April anlässlich einer Konfrontation von Künstlerinnen und Kulturpolitikern im Jahr 1981 ausgesprochen wurden. Zu bezweifeln bleibt, ob Forderungen an den Finanzminister, mit steuerlichen Anreizen die Kaufkraft Privater zu verstärken, durch ein Ankurbeln des Kunstmarktes durch den „Mäzen“ Staat, der mit Steuergeldern gerade in der Kunstförderung bisweilen merkwürdige Politik betreibt, einer qualitätsvollen Kunst tatsächlich entgegenkommen.

Geschlechtsquoten durchzusetzen erscheint auf dem freien Markt als Ding der Unmöglichkeit. Österreichs Künstlerinnen tendieren aber nach wie vor selbst nicht selten dazu, in „geschützten Werkstätten“ Einzug zu halten. Sei es, weil sie sich selbst in besonderem Maße der Ghetto-Mentalität verschrieben oder schlicht und einfach lange genug in eine solche hineingetrieben wurden. Bringt ein Ausschließen männlicher Mitkünstler von Ausstellungen ein unverfälschtes Erfolgserlebnis oder kann, wie auf allen anderen Sektoren, der Erfolg nur innerhalb der gesamten Konkurrenz eine Laufbahn krönen? Unverständlich scheint die Schubladisierung, wie die der gebräuchlichen Formulierung „Frauenliteratur“. Ihr gegenüber steht nicht etwa Männerliteratur, diese gilt als Literatur schlechthin. Explizit verweisen möchte „man“ nur auf Minderheiten und spricht von „schwarzer Literatur“, den „jüdischen

Schriftstellern“ und eben der „Frauenliteratur“ als quasi Unterprodukt. Bei aller Behutsamkeit und Bedachtnahme auf Unwägbarkeiten in sämtlichen Kunstbelangen gilt es, eine Sparte besonders zu beleuchten, jene des Orchesters beziehungsweise Musizierens im Blasmusikbereich. Spektakulär erschien der medial groß aufbereitete „Einbruch in eine Männerdomäne“, jene lange Zeit unantastbar scheinende Festung der Wiener Philharmoniker. Kurz danach tauchten offenkundig gewichtigere Belange dieses Thema wieder in die Versenkung. Und dort ruht nun als bestehendes Faktum die Situation, daß es derzeit in Österreich nur an die zwölf Prozent Orchestermusikerinnen gibt. Entweder ändert sich diese Aufteilung in nächster Zukunft, oder ein Gros der Studentinnen der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz, die ihren männlichen Kollegen zahlenmäßig nicht so sehr, wie man geneigt wäre zu vermuten, nachstehen, versinkt anschließend an die Ausbildung ebenfalls im Nirgendwo.

Auf der Suche nach Frauen im Kunst- und Kulturgetriebe findet man diese am ehesten in Bereichen – hier sogar überrepräsentiert –, die abseits der Spitze liegen, die sogar überhaupt erst eine männlich besetzte Spitze ermöglichen. Minimalst weiblich besetzt präsentiert sich beispielsweise jene Produzentenriege, die sich öffentliche Anerkennung und Erfolg ans Banner heften kann. Einmal mehr findet die These, daß die Kultur der freien Szene das in der Gesellschaft übliche Geschlechterverhältnis und die daraus resultierende Kompetenzteilung widerspiegelt, bedauerliche Bestätigung. Oder anders formuliert: Kultur von Frauen passiert in der Gesellschaft immer mehr als die Ausnahme und/oder als beruhigendes Alibi. Frauen als Musen berühmter Männer in die Geschichte eingehen zu lassen, wird erheblich erfreuter

akzeptiert als eine eigenständig aktiv-kreative Frau.

Auswege

Kurzfristige Rückstellung von Männern scheint wenig zielführend. Um den Status quo in Richtung einer tatsächlichen Gleichbehandlung zu verändern, bliebe, eine langfristige „Benachteiligung“ im Sinne einer „Nicht-Bevorzugung“ von Männern ins Auge zu fassen, bis eine gleichwertige Partizipation von Frauen in jeglicher Art des Kulturschaffens erreicht ist.

Gerade Kulturpreise, die Steiermark vergibt jährlich zehn und sie werden zu einem Großteil Männern verliehen – kein Wunder, sind die Juroren doch zu 75 bis 100 Prozent Männer –, müssen endlich zu gleichen Teilen an Künstlerinnen und Künstler vergeben werden.

Erste Schritte geht diese Entwicklung bereits mit der Berufung von Frauen in leitende Positionen, wie Dr. Barbara Kaiser als Direktorin des Joanneums, Karen Stone als Intendantin des Opernhauses ab 2001 und Christine Frisinghelli als Intendantin des Steirischen Herbstes. Eine Richtung, in die es mit Konsequenz weitergehen muß! Schaut sich der „kulturinteressierte Laie“ um, erblickt er angebotene Kunst von Frauen um etliches (rund 40 Prozent) preislich billiger als die von Männern. Arbeiten der Kategorie „Mainstream“ (Handwerkliches) finden dabei beträchtlich mehr Abnehmer als unkonventionelle Kunst. Was echte Sammler betrifft, so greifen auch sie nach wie vor aus Bekanntheitsgründen eher zu Männerwerken. Bekanntheit suggeriert Wertsteigerung – Frauen haften vielfach das Credo an, weniger konsequent im Durchhalten ihrer künstlerischen Existenz zu sein. Vielfach erfolgt eine Beeinflussung basierend auf der Selektion der Vorbilder, allein was die Kunst der Jahrhundertwenden anbelangt, spricht die Welt heute noch von Kokoschka, Klimt, Schiele – wie selten ist dagegen die Rede von Tina Blau, Christine Lavant oder Rosa Mayreder, die jede auf ihre Art Großartiges geleistet haben. Bleibt zu hoffen, daß hier bereits die Zeit im Sinne der Frauen arbeitet.

Wertigkeit

Daß Kunst und Kultur hinter dem Sozialen zurückstehen, ist nichts Neues, doch erlangt auch die Konkurrenz der Kulturprojekte bei knapper werdenden Ressourcen der öffentlichen Hand zusehends an Relevanz. Wen wundert's, wenn dann ob ihrer verbreiteten Mindergewichtung gerade Frauenkulturprojekte als Luxus angesehen oder gern als zu spirituell, esoterisch oder reines Mittel zum Selbstfindungszweck angesehen werden. Übersehen wird dabei, daß es „schwach subventionierten Zentren“ Schwerarbeit abverlangt, mit den immer höher steigenden Kriterien an Qualität mitzuhalten. Frauen haften auch als Öffentlichkeit kaum der Status allgemeingültiger Kritikfähigkeit an, frauenspezifische Veranstaltungen oder Kunstprojekte erreichen automatisch nie den gleichen Erfolg wie gemischt oder männlich besetzte. Eine weitläufige Meinung, der selbst rezensierende Geschlechtsge nossinnen eher vereinzelt entgegen treten. Frauenpolitische Aktivitäten, die es verstärkt insbesondere in der Steiermark einzubringen und umzusetzen gilt, können von diesem Schicksal nicht ausgenommen werden.

Mit Wehmut schweifen die Erinnerungen ab zu feministischen Kulturzeitschriften à la „Eva & Co“, an denen es hierzulande zur Zeit mehr als mangelt.

Änderung

Frauenkultur müßte in Kooperation mit Frauenorganisationen und Frauen- oder Gleichstellungsbeauftragten vor Ort materiell gefördert werden. Frauen brauchen (Frei-)Räume in der Frauenkulturpolitik für eigene Äußerungen in allen Medienbereichen, um ihrer Entwicklung die Fesseln abzunehmen. Es gibt sie, die aktiven, frauenspezifisch agierenden Frauen, nur brauchen sie neben mehr Zuspruch unüberhörbare Sprachrohre. Daß Kunst und Kultur ihre Kraft, ihre hier als lebenswichtig behauptete Wirkung nur dann entfalten können, wenn sie sich frei und selbstbestimmt entwickeln, sei an dieser Stelle einmal mehr erwähnt. Was spricht da-

gegen, Kultur als Dienstleistung zu sehen, deren einziges Ziel die Förderung kultureller Arbeit und Erweiterung sowie Vertiefung von Begegnung sein muß, ja sogar darf? Was bringt es, Frauenkultur als „Politikum“ zu behandeln, wie es sehr wohl in der derzeit steiermarkweit üblichen Kulturpolitik gehandhabt wird?

Wir bewegen uns in einem stetig schneller in Bewegung befindlichen Wandel, benötigen daher umso dringender den Erfindungsreichtum und die Neuerungsfähigkeit von Menschen. Kulturelle Beschäftigungen bieten den idealen Nährboden für die dafür erforderlichen Fähigkeiten, Qualifikationen und Haltungen. Aus dem Interesse für Kunst erwächst die Auseinandersetzung mit Alternativen, mit unterschiedlichen Entwurf en, ein Ausleben von Neugier und Experimentierfreude, Befassen mit Fremdem oder zunächst Befremdlichem, Umgang mit Pluralitäten ohne die Gefahr des eigenen Identitätsverlustes. In Frauen ruht ein absolut unterschätztes Potential, das sich in der Ausnutzung von Freizeit- und Erholungsangeboten nicht im Entferntesten erschöpft, das nahezu nach weiteren Betätigungsfeldern schreit.

So sei es den „Produzentinnen“ ebenso wie den „Konsumentinnen“ von Kunst und Kultur zu wünschen, daß bisher Unbekanntes und schwer Zugängliches seine HerausgeberInnen und daß Leben und Agieren bedeutender Frauen in Biographien Niederschlag finden und endlich – spät genug – durch Ausstellungen, Dokumentationen und Zeugnisse der vergangenen Jahrhunderte bis hinein in die Gegenwart mit dem Vorurteil „Frauen haben weniger Talent“ aufgeräumt wird und diese aus dem „Reich der Hobbyisten“, in dem sie viele gern beheimatet sehen, herausgeholt werden. Daß sich ungleiche Rollenverteilung in Ehe und Familie in der Regel immer noch als Grund für Karriereverzicht auswirkt oder zumindest als Erklärung gilt, geht nicht länger an.

Bedeutung

Ihre bedeutenden Frauen würdigte die Steiermark generell weniger als ihre Männer. Dem Aufstellen zweier

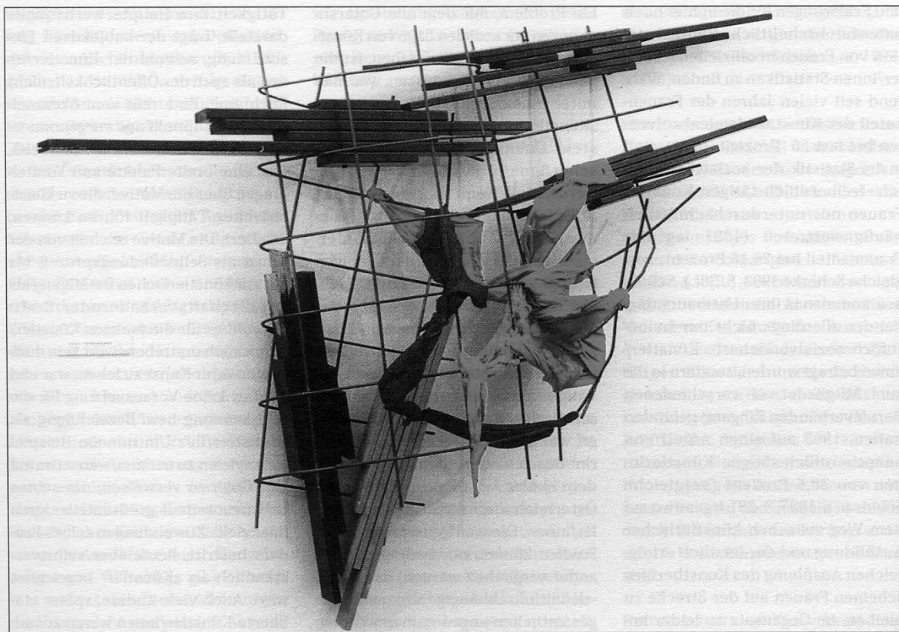
weiblicher Büsten im Grazer Burggarten, der bis 1994 männlichen Vergewaltungen vorbehalten war, ging nicht zuletzt ein langer massiver Einsatz der damaligen Grazer Frauenbeauftragten Grete Schurz (sie sprach sich allerdings vehement für die Errichtung eines Denkmals der „Unbekannten Hausfrau“ aus, um auf die zahlreichen Benachteiligungen eben jener hinzuweisen), die von einem „Skandal im Burggarten“ sprach, voran. Anna Plochl, Gräfin von Meran und Gemahlin Erzherzog Johanns, sowie die Heimatdichterin Paula Grogger in Stein wurden daraufhin ebendort enthüllt. An die erste Grazer Ärztin, Dr. Oktavia Aigner-Rollett, erinnern Denkmale an zwei Standorten, der Entscheidung, als vierte Frau die Grazer Tiermalerin und Graphikerin Professor Norbertine Bresslern-Roth als Büste zu plazieren – prä-

miert wurde dabei der Entwurf von Erika Thümmel –, kam man aufgrund mangelnder finanzieller Mittel bis dato nicht nach. Bleibt also offen, wann die nächste Steirerin nicht ausschließlich in ihren eigenen Werken verewigt bleibt.

Auch erscheint die Tendenz, eine Kultur dahin zu treiben, sich auf Schauspiel, Oper, Museen oder Konzertsäle zu reduzieren, bedenklich. Sie verschwände in einer Umkapselung, die sie von in „außerkulturellen“ Betrieben arbeitenden Menschen im Lande isoliert. Strikt ist dagegen anzugehen, Kultur als Privileg für einige wenige zu forcieren, sie muß allen aktiv und passiv zugänglich sein, bedeutet ihre Nutzung doch eindeutig einen Gewinn an Lebensqualität. In der Förderung, insbesondere von Frauen, liegt die Möglichkeit zur

Schaffung einer Grundlage für künstlerische Spitzenleistungen, die sich in einem von Offenheit und Toleranz geprägten Raum grenzüberschreitend und international ergeben.

Exakt formulierte Pauschalurteile über Frauen in Kunst und Kultur abzugeben, erscheint weder als möglich noch als sinnvoll. Nur soviel: Künstlerinnen können ebenso wie Künstler dabei helfen, die Zeichen der Zeit besser zu verstehen, was nicht zuletzt in der Politik zunehmend an Bedeutung gewinnt. Mögen sie uns mit ihrer Kreativität, ihrem künstlerischen Reichtum bei sinnvoller Freizeitgestaltung unterstützen und vielleicht sogar befruchten und so den Menschen unserer industriellen Hightech-Welt einen Ausweg aus der weitverbreiteten „Sprachlosigkeit“ weisen.



Gabriele Foissner-Weinländer: *Pietà*.

Literaturverzeichnis

- BREITLING, Gisela: Die Spuren des Schiffs in den Wellen. Eine autobiographische Suche nach den Frauen in der Kunstgeschichte. Frankfurt 1986.
 CORDUCK, Mc, Pamela / RAMSEY, Nancy: Die Zukunft der Frauen. Szenarien für das 21. Jahrhundert. Frankfurt 1998.
 LISSNER, Anneliese / SÜSSMUTH, Rita / WALTER, Karin: Frauenle-

xikon. Traditionen, Fakten, Perspektiven. Freiburg 1988.

- PAULI, Ruth: Emanzipation in Österreich. Der lange Weg in die Sackgasse. Graz-Wien 1986.
 RATHENBÖCK, Elisabeth Vera / FAEHNDRIK, Irene / KOSA, Eva-Maria / ZEHETHOFER, Brigitte: Frauen - Kultur. Bausteine und Beispiele zur weiblichen Teilnahme am Kulturleben. Studienreihe der Kulturplattform Oberösterreich, Band 1/1997.

DIE KUNST IST WEIBLICH – DIE ARMUT AUCH

EINIGE ASPEKTE DER LEBENSITUATION VON KÜNSTLERINNEN IN ÖSTERREICH

Der folgende Beitrag beschäftigt sich aus soziologischer Sicht mit der Lebenssituation von Künstlerinnen in Österreich. Im Vordergrund stehen nicht ästhetische Fragen oder die Würdigung des Werkes einzelner Künstlerinnen, sondern die Beschreibung der durchschnittlichen Lebens- und Arbeitssituation von im Kunstbereich tätigen Frauen. Die Kunst wird im folgenden als ein Beruf wie andere auch begriffen, wenn auch zum Teil auf mögliche Unterschiede zu anderen Erwerbstätigkeiten eingegangen wird. Die Darstellung einiger Aspekte des Lebenszusammenhangs von Künstlerinnen soll es ermöglichen, vorhandene Vorurteile abzubauen und Erklärungen für die immer noch unterdurchschnittliche Repräsentation von Frauen in offiziellen Künstler/innen-Statistiken zu finden. Während seit vielen Jahren der Frauenanteil der Kunstakademieabsolventen bei fast 50 Prozent liegt, sind in der Statistik der sozialversicherten freiberuflich tätigen Künstler Frauen nur unterdurchschnittlich häufig vertreten (1991 lag der Frauenanteil bei 26,15 Prozent; vergleiche Scherke 1993, S. 36f.). Schulz u. a. kommen in ihrer Untersuchung, bei der allerdings nicht nur freiberuflich sozialversicherte Künstler/innen befragt wurden, sondern in die auch Mitglieder von verschiedenen Berufsverbänden Eingang gefunden haben, 1995 auf einen Anteil von hauptberuflich tätigen Künstlerinnen von 38,6 Prozent (vergleiche Schulz u. a. 1997, S. 28). Irgendwo auf dem Weg zwischen künstlerischer Ausbildung und der letztlich erfolgreichen Ausübung des Kunstberufes scheinen Frauen auf der Strecke zu bleiben. Im Gegensatz zu leider immer noch existierenden Vorurteilen, die Frauen mangelndes Interesse an ernsthafter künstlerischer Tätigkeit oder gar mangelnde Begabung nachsagen, ist es – wie verschiedene Studien gezeigt haben – hauptsächlich die allgemeine gesellschaftliche Lage von Frauen und der spezifisch weibliche Lebenszusammenhang,

der es Frauen erschwert, einen künstlerischen Beruf zu ergreifen bzw. zu behalten.

Im folgenden soll zunächst auf Definitionsschwierigkeiten hingewiesen werden, die eine statistisch vollständige Erfassung aller künstlerisch tätigen Personen in Österreich erschweren. Nach dieser Anregung zur Relativierung vorhandener Statistiken, in denen Frauen nur unterdurchschnittlich häufig vertreten sind, sollen einige Aspekte der Lebenssituation von Künstlerinnen behandelt und somit die frauenspezifischen Hindernisse bei der Ausübung des Kunstberufes verdeutlicht werden.

Ein Problem, mit dem alle Untersuchungen zur sozialen Lage von Künstler/innen zu kämpfen haben, ist die adäquate Definition dessen, was man unter einem „Künstler“ bzw. einer „Künstlerin“ zu verstehen hat. Es besteht Uneinigkeit unter Sozialforscher/innen darüber, wer befragt werden soll, wenn man eine adäquate Beschreibung des Lebenszusammenhangs von Künstler/innen erstellen möchte. Sollen nur diejenigen befragt werden, die als hauptberufliche Künstler/innen tätig sind, oder auch jene, die zwar eine künstlerische Ausbildung absolviert haben, aber ihren Broterwerb aus anderen Tätigkeiten beziehen? Die Definitionsschwierigkeiten hinsichtlich der Frage, wer als „Künstler“ oder „Künstlerin“ bezeichnet werden kann, verhindern exakte Angaben zur Zahl der in Österreich insgesamt tätigen Künstler/innen. Die wenigen vorhandenen Studien können nur bedingt miteinander verglichen werden, da jeweils - definitionabhängig - andere Grundgesamtheiten angenommen wurden. Secky gelangte daher schon 1979 zu folgendem Schluß: „Die Grundgesamtheit der bildenden Künstler in Österreich ist, sowohl was ihre Zahl als auch ihre Struktur anbelangt, unbekannt.“ (Secky 1979, S. 233).

Folgende Aspekte sind bei der Künstler/innen-Definition zu beachten:

Jede/r kann sich im Prinzip als „Künstler“ bzw. „Künstlerin“ bezeichnen, da es sich hierbei um keinen geschützten Titel handelt. Es gibt weder eindeutig vorgeschriebene Ausbildungswege, die zu diesem Beruf führen, noch eine verpflichtende Mitgliedschaft in Berufsvereinigungen. Vom Arbeitsbereich her ist der Begriff „Künstler“ bzw. „Künstlerin“ ebenfalls weit gefaßt und bezieht sich auf Maler/innen, Bildhauer/innen, Videokünstler/innen usw., wobei die Grenzen zum Kunstgewerbe und Design fließend sind. Kunst wird häufig nicht als reine Erwerbstätigkeit angesehen. Eine Definition, gemäß der nur jene als „Künstler“ oder „Künstlerin“ bezeichnet werden, deren kreative Tätigkeit ihre Haupterwerbsquelle darstellt, trägt der subjektiven Einschätzung, sowohl der Künstler/innen als auch der Öffentlichkeit, nicht Rechnung. Eine rein vom ökonomischen Standpunkt aus vorgenommene Definition übersieht die Tatsache, daß eine breite Palette von Vorstellungen über die Motive, die zu künstlerischer Tätigkeit führen können, existiert. Die Motive reichen von der Kunst als Selbstfindungsprozeß bis hin zur künstlerischen Betätigung als gesellschaftsverändernder Kraft. Obwohl es für die meisten Künstler/innen auch erstrebenswert sein dürfte, von ihrer Kunst zu leben, war und ist dies keine Voraussetzung für die Anerkennung bzw. Bezeichnung als „Künstler/in“. Um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen, wäre etwa auf Van Gogh zu verweisen, der seinen Lebensunterhalt größtenteils durch finanzielle Zuwendungen seines Bruders bestritt, heute aber selbstverständlich als „Künstler“ bezeichnet wird. Auch viele andere, später etablierte Künstler/innen waren zumindest zu Beginn ihrer Schaffensperiode, obwohl sie sich selbst bereits als „Künstler/in“ bezeichneten, auf ähnliche finanzielle Unterstützungen, persönlichen Reichtum oder außerkünstlerische Erwerbsarbeit zur Deckung ihres Lebensunterhaltes angewiesen. Eine Definition, die von den Selbstbezeichnungen absieht und

nur die jeweilige Situation auf dem Kunstmarkt als Maßstab nimmt, erweist sich daher als unbrauchbar. Einer solchen Definition zufolge wären alle am Beginn ihrer Laufbahn stehenden Künstler/innen bzw. alle, die dem aktuellen Kunstmarkt entgegenstehende und daher kaum veräußerbare Werke produzieren, von der Bezeichnung „Künstler/in“ ausgeschlossen. Jene Künstler/innen, die außerkünstlerischen Tätigkeiten zur Deckung ihres Lebensunterhaltes nachgehen, werden in der Statistik der sozialversicherten freiberuflich tätigen Künstler/innen nicht erfaßt (eine Tatsache, die besonders Frauen betrifft, wie noch zu zeigen sein wird; vergleiche Schulz u. a. 1997, S. 116). Sie haben aber Ausstellungserfolge und werden auch von der Öffentlichkeit als „Künstler“ bzw. „Künstlerinnen“ gesehen. Der künstlerische Erfolg ist in ihrem Fall nicht identisch mit dem kommerziellen Erfolg. Eine Künstler/innen-Definition, die diese nicht-hauptberuflich tätigen, aber durchaus erfolgreichen Künstler/innen nicht berücksichtigt, ist unvollständig. Allerdings darf die „Resonanz“ der künstlerisch Tätigen in der Öffentlichkeit, das heißt auf dem Kunst- oder Ausstellungsmarkt, bei der Bestimmung der Anzahl der Künstler/innen eines Landes nicht völlig unberücksichtigt bleiben. Es ließe sich sonst keine Grenze zwischen den berufsmäßig arbeitenden Künstler/innen (das heißt jenen die die Kunst als ihre Hauptaufgabe ansehen, auch wenn sie [noch] nicht davon leben können) und den reinen „Hobbykünstler/innen“ ziehen. Es können jedoch unterschiedlichste Kriterien für die Messung der ‚Resonanz‘ auf dem Kunst- und Ausstellungsmarkt herangezogen werden. Ein mögliches Kriterium ist beispielsweise die *Anzahl* der Ausstellungsbeiträge. Allerdings gibt es auch hier unterschiedliche Meinungen darüber, welche und wieviele Ausstellungsbeiträge die Bezeichnung „Künstler“ oder „Künstlerin“ rechtfertigen.

Diese Einleitung sollte die Schwierigkeiten verdeutlichen, die sich bei der Erforschung der Lebensumstände von Künstler/innen bereits im Planungsstadium einer Untersuchung

ergeben. Die meisten Studien, die eine über die rein statistische – und aus den genannten Gründen ungenaue – Bestandsaufnahme hinausgehende Erforschung des sozialen Umfeldes von Künstler/innen anstreben, verwendeten daher Definitionen, die die Selbsteinschätzung der Künstler/innen berücksichtigten, teilweise ergänzt durch Kriterien, wie regelmäßige Ausstellungstätigkeit und das Vorhandensein einer künstlerischen Ausbildung (vergleiche zum Beispiel Secky 1979, Hartmann 1981, Landeskulturreferentenkonferenz 1984, Schulz u. a. 1997). Auch qualitative Studien, die durch ausführliche Leitfadeninterviews eine adäquate Beschreibung der Lebenssituation von Künstler/innen anstreben, bezogen sich bei der Auswahl ihrer Interviewpartner/innen hauptsächlich auf die Selbstdefinition als „Künstler“ oder „Künstlerin“, ergänzt durch Kriterien wie Ausstellungstätigkeit und Beteiligung an Wettbewerben (vergleiche zum Beispiel Seblatnig 1988, Scherke 1993).

Schlechte ökonomische Situation der Künstler/innen

Das Ausweichen vieler Künstler/innen auf zusätzliche Tätigkeiten zur Deckung des Lebensunterhaltes wird verständlich, wenn man die schlechte ökonomische Situation der Künstler/innen betrachtet, die ein Ergebnis aller – auf welcher Definition auch immer beruhenden – Studien war. Im Beruf des/der (bildenden) Künstlers/in muß mit einem unregelmäßigen und sehr niedrigen Einkommen gerechnet werden. Hinzu kommt, daß Frauen in diesem Beruf durchschnittlich immer noch deutlich weniger verdienen als ihre männlichen Kollegen. Dieses Ergebnis einer qualitativen Studie aus dem Jahr 1993 (Scherke 1993, S. 42ff.) wurde jetzt von einer quantitativen Untersuchung bestätigt: „Vergleicht man (...) die Durchschnittswerte von Männern und Frauen, so zeigt sich, daß Künstlerinnen um ungefähr 20 % weniger verdienen als Künstler, denn das durchschnittliche Nettogesamtein-

kommen der Männer liegt bei 14.714 Schilling, jenes der Frauen bei 11.899 Schilling“ (Schulz u. a. 1997, S. 95). Bei diesen Einkommensangaben muß allerdings berücksichtigt werden, daß in das monatliche Gesamtinkommen bereits die Einkünfte aus den Nebentätigkeiten eingerechnet wurden, so daß das allein aus der künstlerischen Tätigkeit gewonnene Einkommen im Durchschnitt noch niedriger liegt. Künstlerinnen sind hauptsächlich in den unteren Einkommensklassen vertreten, während Spitzenverdienste (soweit man davon im Kunstbereich überhaupt reden kann, vergleiche Schulz u. a. 1997, S. 5) derzeit den Männern vorbehalten bleiben. Auch bei der Förderung durch öffentliche Stellen bzw. dem Ankauf von Kunstwerken durch das Bundesministerium für Unterricht und Kunst sind Frauen nach wie vor unterrepräsentiert bzw. in den niedrigeren Förderungskategorien zu finden (vergleiche Scherke 1993, S. 42ff. und Schulz u. a. 1997, S. 209).

Eine Konsequenz dieser tristen finanziellen Lage ist, daß insbesondere Frauen, die Kinder zu versorgen haben, dazu neigen, außerkünstlerische Berufstätigkeiten anzunehmen, um ein regelmäßiges Einkommen erzielen zu können (vergleiche Schulz u. a. 1997, S. 119.). Sozialversicherungsmäßig bedeutet die Annahme eines Nebenberufes häufig das Ausscheiden aus der Statistik der freiberuflich tätigen Künstler/innen, was damit gleichzeitig zur Unsichtbarkeit der künstlerischen Tätigkeit von Frauen in offiziellen Statistiken beiträgt. Hinzu kommt, daß verheiratete Künstlerinnen häufig mit ihrem Ehemann mitversichert sind und deshalb ebenfalls durch die Sozialversicherungsstatistik nicht als Künstlerinnen erfassbar sind.

Partnerschaft und Kinderbetreuung scheinen relativ problematische Bereiche für einige Künstlerinnen zu sein. Künstlerinnen leben im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen häufiger allein, sind öfter geschieden oder Alleinerzieherinnen und sie haben im Durchschnitt auch weniger Kinder als ihre männlichen Kollegen (vergleiche Landeskulturreferenten-

konferenz 1984, S. 157 sowie Schulz u. a. 1997, S. 181 und 187).

Künstlerinnen mit Kindern sind, was ihr Zeitbudget für die freie künstlerische Tätigkeit betrifft, stärker eingeschränkt als ihre männlichen Kollegen. „Frauen bleibt aufgrund familiärer Verpflichtungen weniger Zeit für ihre künstlerische Arbeit: Frauen mit Kindern in einem erziehungspflichtigen Alter geben signifikant kürzere Arbeitszeiten an als gleich alte Künstlerväter. Das heißt, den Künstlerinnen werden diese Familienpflichten von der Partnerin abgenommen.“ (Schulz u. a. 1997, S. 142). Hinzu kommt, daß Künstlerinnen bei der Partnerwahl häufiger als ihre männlichen Kollegen einen Partner wählen, der ebenfalls künstlerisch tätig ist (Schulz u. a. 1997, S. 37). Auch in Künstler-Haushalten obliegt die Kinderversorgung also hauptsächlich den Frauen. In Anbetracht der Kinderbetreuung, der Haushaltsversorgung und der wegen des Wunsches nach einem regelmäßigen Einkommen angennommenen Zusatzfähigkeit bleibt den Frauen oft sehr wenig Zeit für ihre eigentliche künstlerische Arbeit. Bei einigen kann dies letztlich zum völligen Abdriften aus dem Kunstbereich führen.

Die derzeitigen Kunstmarktmechanismen setzen ein ständiges Kontakthalten mit Galerist/inn/en, Ausstellungsorganisator/inn/en und den öffentlichen Stellen voraus, um letztendlich von der künstlerischen Tätigkeit leben zu können. Künstler/innen müssen sich gewissermaßen selbst vermarkten – das Produzieren qualitätsvoller Werke allein genügt noch nicht, um vom Kunstmarkt wahrgenommen zu werden. Pausen bei der künstlerischen Betätigung und vor allem beim „Vermarkten“ der eigenen Kunst können unter diesen Umständen negative Folgen für die weitere Karriere haben. Insbesondere für Künstlerinnen, die eine „Babypause“ eingelegt haben, gestaltet sich die Wiederaufnahme ihrer Tätigkeit problematisch. Die bei anderen Erwerbstätigkeiten vorhandenen Arbeitsplatzgarantien für Mütter fehlen im Bereich der Kunst. Der Arbeitsplatz einer Künstlerin existiert nicht in einem absoluten Sinne – sie muß ihre Position auf dem Kunstmarkt ständig neu erwerben bzw. bestätigen.

Ein mehrjähriges Aussetzen kann hierbei einen gewaltigen Rückschritt bedeuten. In Anbetracht der finanziellen Mehraufwendungen durch die aufwachsenden Kinder können es sich Künstlerinnen außerdem oft nicht mehr „leisten“, wieder in den finanziell unsicheren Bereich der freien Kunst zurückzukehren. Sie nehmen statt dessen künstlerische Auftragsarbeiten an oder wenden sich völlig anderen Erwerbstätigkeiten zu. Zu beachten ist allerdings, daß gerade der Kunstbereich auch Vorteile für Frauen aufweist. Die frei einteilbaren Arbeitszeiten und die Möglichkeit, manche Kunstsparten bei entsprechenden Wohnverhältnissen auch zu Hause ausüben zu können, erleichtern die Verbindung von Kinderbetreuung und künstlerischer Tätigkeit.

Zwei Seiten einer Medaille

Probleme ergeben sich allerdings durch die in Anbetracht der Kinderbetreuung und Haushaltsführung mangelnde Möglichkeit zur vollen Konzentration auf die Kunst und deren Vermarktung in der Öffentlichkeit. Das Arbeiten „zu Hause“ bedeutet für viele Künstlerinnen auch, daß gewisse künstlerische Projekte aus Platzmangel einfach nicht durchgeführt werden können. Verglichen mit der Arbeitssituation ihrer männlichen Kollegen schneiden Künstlerinnen eindeutig schlechter ab, wie Schulz u. a. feststellten: „Künstlerinnen arbeiten generell unter schlechteren Arbeitsbedingungen, sie sind öfters daheim tätig, wobei sie in höherem Ausmaß als Künstler über keinen eigenen Arbeitsraum verfügen. Weiters müssen sie mit weniger Platz für ihre künstlerische Arbeit auskommen.“ (Schulz u. a. 1997, S. 142).

Die Motivation, Kunst zu betreiben, ist, wie die verschiedenen Untersuchungen zeigten, bei den befragten Künstlerinnen außerordentlich hoch. Auch wenn die Kunst nur als Zweitfähigkeit ausgeübt wird, fällt das Streben nach hoher Qualität der erzeugten Kunstwerke auf. Ausstellungserfolge und die Anerkennung von Fach-

kollegen sind Beweise für die tatsächliche Umsetzung der von den Frauen geäußerten Qualitätsansprüche. Der in diesem Sinne verstandene künstlerische Erfolg ist allerdings nicht unmittelbar an einen kommerziellen Erfolg gekoppelt. Die Häufigkeit der Ausstellungsbeteiligungen ist bei vielen Frauen aufgrund ihrer Lebensumstände zu gering, um finanzielle Gewinne aus der künstlerischen Tätigkeit erzielen zu können. Dadurch entsteht für viele der Zwang, kunstnahe oder -ferne Zusatztätigkeiten aufzunehmen, die wiederum die Zeit, die für die freie Kunst zur Verfügung steht, erheblich einschränken. Insbesondere Frauen, die Kinder zu versorgen haben, ziehen aus Sicherheitsüberlegungen heraus die regelmäßigen Einnahmen eines kunstnahen oder -fernen Brotberufs den finanziellen Schwankungen, die mit einer auf den Kunstmarkt angewiesenen freien Künstlerinnenexistenz verbunden sind, vor. Hinzu kommt, daß sie durch ihre Familienpflichten in der Zeit, die sie für die freie künstlerische Tätigkeit und deren Vermarktung verwenden können, sehr eingeschränkt sind. Außerdem werden von einigen Künstlerinnen die Mechanismen des Kunstmarktes, die auf einen sehr starken Einsatz der Persönlichkeit des Künstlers bzw. der Künstlerin ausgerichtet sind, abgelehnt. Das erziehungsbedingte, weniger selbstbewußte Auftreten vieler Frauen kommt hier zum Tragen. Von vielen Künstlerinnen wird insbesondere die Notwendigkeit, sich bei Kulturverantwortlichen „anzubiedern“, negativ empfunden. Im Vordergrund ihres Interesses steht, sich mit der Kunst auseinanderzusetzen zu können, abgesehen davon wollen sie keine „Show“ um sich und ihre Kunst abziehen müssen. Diese eher nüchterne bis selbstkritische Haltung kann mitunter für die Durchsetzung auf dem Kunstmarkt ein Hindernis darstellen.

Der Bereich der Kunst wurde lange Zeit und wird zum Teil auch heute noch von Männern dominiert. Nach wie vor müssen sich Frauen mit direkten Diskriminierungen, etwa von seiten Kulturverantwortlicher, auseinandersetzen. In den von mirgeführten Interviews wurde allerdings auch deutlich, daß es nur zu einem

geringen Teil diese direkten Diskriminierungen sind, die Frauen eine Tätigkeit im Bereich der Kunst erschweren. Es sind vorrangig strukturelle Benachteiligungen, die sich negativ auf die künstlerische Laufbahn vieler Frauen auswirken. Im Prinzip stellen sich für Künstlerinnen ähnliche Probleme wie für andere berufstätige Frauen: Die traditionellerweise noch immer hauptsächlich den Frauen obliegenden Pflichten der Haushaltsversorgung und der Kinderbetreuung führen in Verbindung mit einer zusätzlichen Berufstätigkeit – in diesem Fall der Kunst – zu Doppel- bzw. Dreifachbelastungen. Im Bereich der Kunst kommt noch als eine weitere Schwierigkeit hinzu, daß nur unter vollstem Energieeinsatz, insbesondere im Vermarktungsbereich, damit zu rechnen ist, daß sich auch finanzielle Erfolge einstellen und es somit möglich ist, von der Kunst zu leben. Diese notwendige Energie können viele Künstlerinnen in Anbetracht ihrer Familienpflichten nicht aufbringen. Es ergibt sich für sie der Zwang, zusätzliche Berufstätigkeiten, die ein sicheres Einkommen bieten, gewissermaßen als „vierte Belastung“ aufzunehmen. Die Zeit für die freie künstlerische Betätigung und eine entsprechende Etablierung auf dem Kunstmarkt schrumpft somit noch weiter. Der Sinn der künstlerischen Beschäftigung wird unter solchen Umständen angezweifelt, und die Versuchung ist groß, die Kunst überhaupt aufzugeben und völlig auf einen anderen Beruf umzusteigen. Unter Berücksichtigung der geschilderten Problembereiche wird deutlich, daß Frauen wesentlich mehr Durchsetzungsvermögen benötigen, um sich auf dem Kunstmarkt zu etablieren bzw. eine einmal aufgenommene künstlerische Tätigkeit kontinuierlich fortzusetzen.

Welche Möglichkeiten gäbe es nun, den Frauen die Aufnahme und konstante Ausübung einer künstlerischen Tätigkeit zu erleichtern? Auf der einen Seite sind sicherlich gesamtgesellschaftliche Umdenkprozesse notwendig, die allen Frauen – nicht nur den Künstlerinnen – die Verbindung von Beruf und Familie erleichtern würden. Nicht zuletzt sind in diesem Punkt auch konkret die Männer angesprochen, sich stärker an den Haushaltspflichten und der Kinderbetreuung zu beteiligen. Es gibt aber auch Möglichkeiten für die öffentliche Hand, die Frauen im Kunstbereich stärker als bisher zu unterstützen. Es wäre zum Beispiel an eine stärkere Beachtung von Frauen bei öffentlichen Förderungen und Wettbewerben zu denken. Berücksichtigt man, daß Künstlerinnen aus familiären Gründen und (zum Teil erziehungsbedingter) Abscheu vor den Mechanismen des Kunstmarktes leichter in Versuchung geraten, ihre künstlerische Tätigkeit aufzugeben, so stellen Ankäufe und Projektvergaben von öffentlicher Seite eine starke Unterstützungs- und Ermunterungsleistung dar, die dazu beitragen könnte, den Rückzug der Frauen aus der Kunst zu verhindern. Auch Frauen, die nicht von ihrer Kunst leben und sich aufgrund der Familienpflichten nur unregelmäßig am Kunstmarkt beteiligen können, produzieren qualitätsvolle Werke. Sie kommen aber wegen ihrer geringen Bekanntheit nur selten bei Einladungen zu öffentlichen Wettbewerben zum Zuge. Stärkere Bemühungen von seiten der öffentlich Verantwortlichen, Künstlerinnen kennenzulernen und sie bei Projektvergaben zu berücksichtigen, sind denkbar.

Unter dem Lehrpersonal an Kunsthochschulen befinden sich im Vergleich zu den Studierenden wesent-

lich weniger Frauen, auch wenn in den letzten Jahren eine leichte Verbesserung zu verzeichnen ist. (1997 betrug der Frauenanteil unter den Kunsthochschulprofessoren 16,8 Prozent, unter den Hochschulassistenten immerhin 33,9 Prozent – womit der Frauenanteil hier sogar höher liegt als bei den Universitätsassistenten [22,1 Prozent]; vergleiche Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr 1998, S. 138.). Wenn man das starke Interesse vieler Künstlerinnen an konsequent-qualitätsvoller Arbeit berücksichtigt, geht den Akademien durch den Verzicht auf vermehrt weibliches Lehrpersonal bedeutendes kreatives Potential verloren. Hinzu kommt, daß Frauen, die Kunsthochschulprofessuren erhalten, durch ihr Vorbild dazu beitragen, jüngere Frauen in ihren Karrierebestrebungen zu ermutigen. In den Interviews wurde immer wieder die Bedeutung von Vorbildern bei der Ergreifung des Berufes einer Künstlerin deutlich. Das Vorbild von Frauen an den Kunsthochschulen, die ihre künstlerische Tätigkeit erfolgreich vorantreiben und eventuell sogar mit einer Familie verbinden, würde vielen jüngeren Künstlerinnen den Zugang zum Kunstbereich erleichtern.

Mit dieser Beschreibung einiger Aspekte des Lebenszusammenhangs von Künstlerinnen wurde der Versuch unternommen, Interesse für die leider immer noch sehr schwierige Lage der Künstlerinnen in Österreich zu wecken sowie einige Vorschläge zu präsentieren, die die Situation der Frauen in der Kunst verbessern könnten – weitere Diskussionen und vor allem konkrete Maßnahmen von öffentlicher Seite sind unumgänglich, um nicht wie bisher das kreative Potential von Frauen in der österreichischen Kunstlandschaft zu vernachlässigen.

Literatur

- Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr (Hg.), Frauenbericht 1998, Wien 1998.
Hartmann Bernd, Bildende Künstler in Wien. Zu ihrer beruflichen, sozialen und ökonomischen Situation, Institut für Stadtforschung, Wien 1979.
Landeskulturreferentenkonferenz (Hg.), Künstler in Österreich. Die soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller, Salzburg Wien 1984.
Scherke Katharina, Die Lebens- und Arbeitssituation von bildenden Künstlerinnen in der Steiermark bzw. in Graz, Dipl.-Arbeit, Graz 1993.

- Scherke Katharina, „Es ist eigentlich a ganz normale Arbeit“ – Die Lebens- und Arbeitssituation von bildenden Künstlerinnen in der Steiermark bzw. in Graz, Arbeitspapier 9, Wissenschaftsladen Graz (Hg.), Graz 1994.
Schulz Wolfgang/ Hametner Kristina/ Wroblewski Angela, Thema Kunst. Zur sozialen und ökonomischen Lage der bildenden Künstler und Künstlerinnen in Österreich, Wien 1997.
Seblatnig Heidemarie, Einfach den Gefahren ins Auge sehen, Wien Köln Graz 1988.
Secky Josef, Wie ist es, wenn man Künstler ist? Zur Situation der bildenden Künstler in Österreich, in: Eisler u. a., Die unbekannte Sammlung. Materialien zur staatlichen Kunstförderung, Wien 1979.

ZUR SITUATION DER KÜNSTLERINNEN IN ÖSTERREICH

Die Einladung, über die Situation der Frauen in der Kunst zu schreiben, bietet mir die Gelegenheit, die Ergebnisse, zu denen ich vor zwölf Jahren bei meinen Gesprächen mit Künstlerinnen aus Wien kam, und die ich in einem Buch zusammenfaßte, nach positiven Veränderungen in der Situation der Künstlerinnen zu suchen.

In der Vorbemerkung zu meinem Buch „Einfach den Gefahren ins Auge sehen – Künstlerinnen im Gespräch“ zitiere ich eine Aussage des Beirats des österreichischen Kunstministeriums aus dem Jahr 1976, daß „bildenden Künstlerinnen unter gleichen Voraussetzungen prinzipiell die gleiche Behandlung wie ihren männlichen Kollegen zuteil wird, ein Faktum, das sowohl die Jury wie auch das Bundesministerium für Unterricht und Kunst als selbstverständliche Handhabung ansehen.“ An dieser Aussage hat sich auch bis 1999 nichts geändert.

Worin liegt nun die Diskrepanz zwischen politischen Beteuerungen, es sei ohnedies alles rechtens, und der Realität, in der es erwiesenermaßen anders aussieht?

Aus meiner persönlichen Erfahrung als Künstlerin konnte ich zwar seit dem Jahr 1987 einen Aufwärtstrend in bezug auf die Partizipation der Frauen im Kunstbereich feststellen, aber noch immer unter ungleich schwierigeren Bedingungen

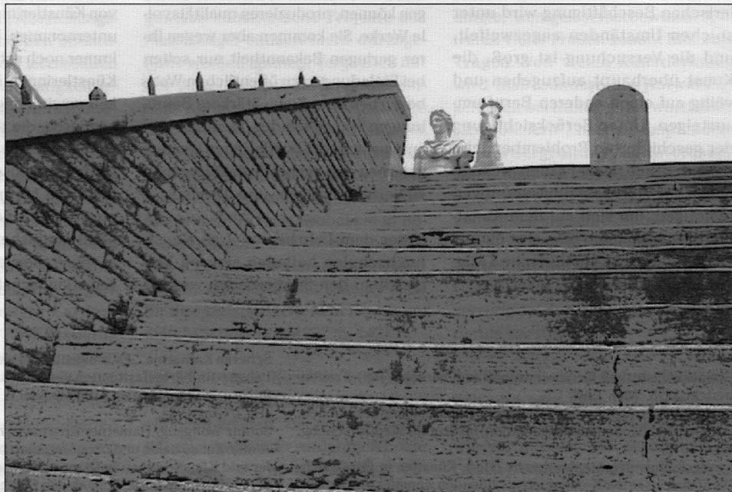
und wesentlich höherem Einsatz als von Männern, da Frauen nach wie vor ungehemmt den Mehrfachbelastungen ausgesetzt sind und von ihnen auch im Kulturbetrieb höhere Leistungen gefordert werden. Daß sich seit meinen Untersuchungen grundsätzlich nichts wesentlich verändert hat, beweist eine Untersuchung der Kulturplattform OÖ von 1997.¹

„Die Teilnahme und besonders die öffentlich wirksame Partizipation der Frauen im Kulturbetrieb liegt eigentlich über alle Kunst- und Kulturbereiche hinweg stark im argen, wie durch die vorliegende Forschungsarbeit einmal mehr aufgezeigt wird. Es gilt die Regel der umgekehrten Proportionalität: Je mehr Ehre damit verbunden ist, desto weniger Preisträgerinnen oder Projektleiterinnen. Je höher die Summe eines Preises bzw. eines Verdienstes, desto niedriger der Frauenanteil. Auf der anderen Seite sind die Frauen überproportional vertreten: sie stellen die Hälfte der Rezipienten bei Kulturveranstaltungen. Sie enga-

gieren sich beträchtlich ehrenamtlich und sind in all jenen Bereichen stark vertreten, die zu den ‚vermittelnden‘ Tätigkeiten gerechnet werden können.“

Der Ansatz

Der Anteil der Frauen im Bereich Kunst hat sich also grundsätzlich erhöht, der Platz an der Spitze wird ihnen aber verwehrt. Die Aufforderung, Taten zu setzen, aktiv zu sein und in eigener Sache zu handeln, kann man nur vollinhaltlich unterstützen, und der Aufbau eines Frauen-Netzwerks ist überlebenswichtig. Wir müssen uns auch aus der „Gehorsamssituation“ lösen und selbstbewußt unsere Arbeiten präsentieren. Das alles ist uns klar, und dennoch ist es lähmend, zu sehen, wie langsam die Veränderungen vor sich gehen, wie schwierig es für eine Frau ist, eine Topposition zu erreichen, denn die Macht und das Geld befinden sich in Händen der Männer, und sie bestimmen die Marschrichtung.



Heidemarie Seblatnig: *Rom Stiege Reiter.*

¹ Sylvia Amann, Vorwort zu „Frauen-Kultur/Frauen, Kulturplattform OÖ, 1997, S.1.

Unsere Überlegungen zur Änderung der Situation der Künstlerinnen müssen zunächst beim Eingriff ins Bildungssystem ansetzen. Das spricht auch der Wissenschaftsminister an², wenn er betont, daß Österreich seit 1995 über ein Regelwerk verfügt, das in Europa seinesgleichen sucht, doch die Ergebnisse des vom BMVW verfaßten Frauenberichts Ernüchterung bringen. So liegt der Frauenanteil an ordentlichen Professuren bei vier Prozent, an Habilitierten bei zwölf Prozent, an Universitätsassistenten bei 22 Prozent. Die Steigerung des Frauenanteils ist somit zu gering ausgefallen und Frauenförderung ist zwar Dienstpflicht, wird aber mit zu geringem Engagement verfolgt. Seit Jahren stehen auf zwei Dritteln der Berufungsvorschläge nur Männernamen und es gibt keine Tendenz zur Veränderung. Daher ist es sehr erfreulich, wenn der Wissenschaftsminister darangeht, die Anstrengungen mit neuen Forschungsschwerpunkten zu erhöhen, deren Ziel es ist, die Situation von Frauen in Wissenschaft und Kunst aus neuen Blickwinkeln zu analysieren und antidiskriminierende Handlungsansätze und Frauenförderungsmaßnahmen zu schaffen.

Die Bildungsreformen in den westlichen Industrieländern berücksichtigen den Umstand, daß Information und Wissen in Zukunft die wichtigsten Ressourcen darstellen werden. In der gegenwärtigen Situation wird vor allen Dingen technologie- und wirtschaftsorientierte Bildung gefördert. Geistes- und Kulturwissenschaften werden im Sinn einer technokratischen Haltung zurückgedrängt. Die dadurch entstehende technokratische Hegemonie birgt die Gefahr einer Verminderung der individuellen und kollektiven Chancen der Frauen in Kunst und Gesellschaft in sich.

Unter diesem Aspekt ist auch die Aussage von Ada Pellert³ zu verstehen, daß es in Zukunft um „Ideen und die Manipulation von Symbolen-Daten, Worten, mündliche, visuelle Präsentation“ geht.

Domänen

Da Technik und Wirtschaftswissenschaften in unserer Gesellschaft forciert werden und von männlichen Studierenden übermäßig frequentiert werden, ist es erforderlich, die Frauen in männerdominierte Bereiche zu pushen und die Auseinandersetzung, besonders mit Disziplinen, die die weitere Entwicklung des künstlerischen Schaffens bestimmen werden, zu verstärken. Denn das Verhältnis zur Umwelt ist in allen Bereichen technologisch geworden.

Neue Ausdrucksformen in der Kunst haben daher mit einer radikalen Umstrukturierung des herkömmlichen Bildes von Technologie zu tun.

Aus diesem Grund sind Initiativen, wie sie zum Beispiel von der in Graz lebenden Künstlerin Ingrid Moschik gesetzt werden, von besonderem Interesse. Sie hat vor einiger Zeit ein Projekt begonnen mit dem Titel „daten.strukturen: Österreichs intermediale Künstlerinnen“, <http://www.iic.wifi.at/comart/intermed.htm>. Dieses Projekt soll ein Folgeprojekt im EU-Raum unter dem Titel „daten.strukturen: Künstlerinnen in der EU“ haben, das sie in Zusammenarbeit mit internationalen Künstlervereinigungen realisiert. Die Ergebnisse der Recherchen sind jeweils Portraits von Künstlerinnen, die sie im Anschluß datenstrukturiert, als heißt die Arbeiten werden quadratisiert und mit einer jeweils individuell auf die Künstlerin angepaßten Form ihrer daten.strukturen signiert. Die transformierten Arbeiten ergeben an die Künstlerinnen mit der Bitte, eine weitere künstlerische Arbeit als Stellungnahme (zum Beispiel als überarbeitetes Bild oder in Form eines Textes oder Fotos usw.) im Sinne einer Interaktion zweier Künstler abzugeben, um so eine Sammlung von kollektiven Arbeiten zu bilden.

Ziel dieses Projektes ist der Aufbau von Kommunikationslinien zwischen

den Künstlerinnen verschiedenster Disziplinen und Nationalitäten.

Diese so entstandenen Computergaphiken mit den individuell verschiedenen Reaktionen der Künstlerinnen stellt sie dann in den Räumlichkeiten der EU-weiten Kunstvereinigungen einer breiten Öffentlichkeit vor, ergänzt durch eine Online-Präsentation bei [comartgraz](http://comartgraz.at) unter <http://www.iic.wifi.at/comart/dastrait/EU-Künstlerinnen.htm>.

„daten.strukturen: Künstlerinnen in der EU“ ist ein Versuch, eine gemeinsame offene Datenbank zu erstellen, wobei Moschiks Art zu signieren als Interface fungiert und die Kontextualisierung des Zeitrasters in Bezug auf das jeweilige Portrait unterschiedlich interpretiert wird.

Umgangsform

In diesem Projekt ist der realistisch-innovatorische Zugang von Künstlerinnen zum Medium Computer deutlich zu erkennen. Die andere Art des Umgehens mit dem Computer spricht Zoe Sofoulis in einem Internetbeitrag zur Ars electronica 1996 an:

„Women artists in technological media demonstrate that ambivalence and critical distance allow new technologies to be creatively appropriated for purposes, projects and meanings quite other than those for which they are designed, perhaps quite other than the agendas followed by people who feel entirely at home in these media.“

Sie hält den männlichen Künstlern, die offensichtlich glücklich sind mit der Arbeit an Maschinen mit Parametern und Algorithmen und damit inhaltsleere Kunst produzieren, die Arbeit der Künstlerinnen entgegen: „By contrast, many women artists are drawn to go against the grain of technology, using this supposedly clean and sterile equipment with its disembodied light-writing in order to explore physicality, interiority, and eroticism.“

² Caspar Einem, Wo Gesetze nicht genügen, Kommentar in: heureka! Das Wissenschaftsmagazin im Falter, 6/98.

³ Ada Pellert, Zwischen Gesellschaftsrelevanz und Gesellschaftsdistanz:

Versuch einer Aufgabenbestimmung der Universität. In: Die formierte Anarchie: die Herausforderung der Universitätsorganisation, hsg. von Ada Pellert/Manfred Welan, Wien, WUV-Universitätsverlag 1995.

Contrasting with masculinist cyberpunk fantasies of abandoning the body as mere 'meat' and entering cyberspace as a purely mental construct, investigations of 'out of body experience' by women artists are likely to involve meditation on perceptual and physical experience."

Diese „andere“ Art der Verwendung des Computers wende ich in meinen Projekten an. Etwa im Konzept, das der Computeranimation „The Simulated City“ zugrunde liegt.

Um die „verschwiegenen“ Entwürfe für öffentliche Bauten von sechs österreichischen Architektinnen durch Simulation sichtbar zu machen, entwarf ich die Simulierte Stadt, die im Entwurf nicht der tradierten Anlage einer Stadt entspricht, wohl aber in den verschiedenen Entwurfszeiten der Gebäude, die von 1931 bis 1995 reichen.

Die Situation, in der wir uns als Künstlerinnen zur Zeit befinden, bietet uns

gewisse Vorteile, die im bisherigen historischen Umfeld der Künstlerinnen nicht vorhanden waren. Wenn wir mit Vilém Flusser davon ausgehen, daß ein Bild eine Botschaft darstellt, einen Sender hat und nach einem Empfänger sucht und diese Suche eine Frage des Transportierens ist, so vereinfacht die Erfindung der körperlosen Bilder die Sachlage wesentlich. Da die Bilder immer transportierbarer werden und die Empfänger immer weniger mobil und die Informationen beliebig vervielfältigt werden können, sind sie auch einfach an die Empfänger zu vermitteln. In diesen Bildern können wir Verhaltensmodelle in Form von Erlebnis- und Erkenntnismodellen weitergeben. Damit kann ein großer Kreis von Empfängern mit Kunst von Frauen konfrontiert werden.

Die Schwierigkeit besteht darin, daß Frauen im Bereich der Anwendung von elektronischen Medien und im Internet noch immer unterrepräsentiert sind. Die Wichtigkeit dieses Mediums betont Anja Zobl vom Österr. Frauennetzwerk (ÖFN):

„Die Frauen müssen sich darüber klar werden, daß die Neuen Medien ein Machtfaktor sind.“ Konfrontation mit dem Einsatz von neuen Technologien, Forcierung der Telearbeit und Lobbying stehen daher auf dem Programm des ÖFN.

Auf der Homepage <http://www.telecom.at/womennet-frauen/Frauen.html> findet sich auch eine Hotlist österreichischer Frauenorganisationen im Internet.

Ein Frauen-Netz-Werk über das Internet herzustellen, ist eine wesentliche Strategie in einer Zeit, in der die alten territorialen Grenzen hinfällig wurden und neue koloniale Räume produziert werden, die mit den alten Landkarten nichts mehr zu tun haben. Das Transportieren von Informationsinhalten, mediale Botschaften in einen individuellen Lebenszusammenhang zu integrieren, Medien herstellen zu können und Medienkompetenz halte ich für Künstlerinnen für unabdingbar notwendig.



Heidmarie Seblatnig: Laibach_Fahrrad.

FRAUEN – KUNST – POLITIK IM ÖSTERREICH DER 70ER UND 80ER JAHRE

EIN ÜBERBLICK

Verglichen mit der internationalen Entwicklung wurden in Österreich schon sehr früh Initiativen im Bereich einer progressiven Diskussion über Kunst von Frauen gesetzt. Sie sind ausschließlich dem Engagement der Avantgardkünstlerin Valie Export zu verdanken und müssen dezidiert als solche hervorgehoben werden, umso mehr, als eine breitere gesamtgesellschaftliche Politisierung erst 1975 stattfand.¹ Auch der Aufbruch von Künstlerinnen in den deutschsprachigen Ländern ist erst für 1975 festzusetzen.

Zu Beginn der 70er Jahre stellte sich die österreichische Situation in den Augen der Kunstkritikerin Liesbeth Waechter-Böhm so dar: „Hätte mich zu dieser Zeit jemand nach der Möglichkeit gefragt, ob sich auch in Österreich eine aktive und tatkräftige Frauenbewegung entwickeln könne, ich hätte zu dieser Zeit jedenfalls strikt verneint; und wäre überhaupt noch eine Potenzierung meiner negativen Grundhaltung denkbar gewesen, dann hätte die sich zweifellos auf die österreichischen Künstlerinnen bezogen.“² Waechter-Böhm begründete ihre Einschätzung mit „einer Art generelles Charakteristikum“ österreichischer KünstlerInnen, denen es ihrer Meinung nach sowohl an politischem Bewusstsein in der Auswahl und Bearbeitung ihrer Themen als auch an Engagement für ihre eigene sozialpolitische Stellung als KünstlerInnen fehlte. (So gibt es in Österreich bis heute keine KünstlerInnengewerkschaft wie in Deutschland, die konzentriert die Interessen der hauptberuflich tätigen KünstlerInnen wahrnimmt.)

In Anlehnung an die in weiten Teilen Europas bereits aktive Frauen-

bewegung entstanden 1969 in Österreich im links-politischen Umfeld Emanzipationsarbeitskreise, die die Ausgangsbasis der ersten autonomen Frauengruppe Österreichs, der „Aktion Unabhängige Frauen“ (AUF), bildeten, die im September 1972 gegründet wurde.³ Die Nähe zu sozialistischen Bewegungen, aus denen die Gründerinnen der „AUF“ kamen, blieb in den ersten Jahren bestimmend für diese in den 70er Jahren wichtigste autonome Frauengruppierung Österreichs.

Die Entwicklung der Neuen Frauenbewegung in Österreich zeigt, daß die Frauen-Kunstabewegung, wie sie sich in ersten Ausstellungen 1975 und der Gründung der „Internationalen Aktionsgemeinschaft Bildender Künstlerinnen“ (IntAkt) 1977 manifestierte, der selbstbestimmten Formulierung von Fraueninteressen in anderen Bereichen zeitlich nicht nachstand. Im Vergleich mit Initiativen in anderen Kunstsparten, wie Literatur, Theater oder Musik, setzte das Engagement von bildenden Künstlerinnen sogar um einiges früher ein.

Aufbruch

Es zeigt sich, daß der Aufbruch der Künstlerinnen mit der endgültigen Loslösung der Frauenbewegung von linken Umklammerungen und den ersten von ihr getragenen dienstleistungsorientierten Projekten zusammenfiel. Darin ist allerdings kein ursächlicher Zusammenhang zu sehen. Vielmehr waren das zunehmend selbstbewußte Agieren der Frauenbewegung und die damit verbundene Aufbruchsstimmung Impetus für von außen in die Frauenbewegung getragene Initiativen. Der eigentliche An-

stoß zur Bildung einer Künstlerinnen-gruppe hängt im engeren Sinne mit der politischen Frauenbewegung nicht zusammen, sondern lag in kunst-internen Bemühungen, wie auch im politischen Rahmen des „Jahres der Frau“ von 1975 begründet.

Die Frauenbewegung interessierte sich wie die meisten alternativen politischen Bewegungen nicht von vornherein für Kunst. Infolgedessen entstand eine Auseinandersetzung mit bildender Kunst erst dann, als Künstlerinnen, die sich als Feministinnen verstanden, feministisches Gedankengut in ihren Werken verarbeiteten und eine Auseinandersetzung mit ihrer Kunst forderten. Diese gestaltete sich allerdings zwiespältig.

Das Verhältnis zwischen der Neuen Frauenbewegung und den von ihr inspirierten Künstlerinnen kann in den 70er Jahren durchaus als ambivalent bezeichnet werden. In Österreich waren die Spannungen hinsichtlich der Fragestellung „ästhetische Autonomie versus politisches Engagement“ allerdings nicht in dem Maß aufgeladen wie etwa in Berlin, dem Zentrum diesbezüglicher Kontroversen im deutschsprachigen Raum.

Die Impulse der Frauenbewegung wurden von vielen Künstlerinnen begierig aufgenommen. Renate Bertlmann brachte dies folgendermaßen zum Ausdruck: „Plötzlich wurde alles hinterfragt, analysiert, aufgearbeitet. Wo früher nur stummheit war, fanden jetzt Gespräche statt. endlich begannen die Frauen miteinander zu reden, Erfahrungen auszutauschen und für ihre Rechte zu kämpfen. es war eine große aufbruchs- und umbruchszeit. für mich als Künstlerin begann eine sehr aufregende Zeitspanne, die mich

¹ Vgl. Die Wirklichkeit ist eine Montage. Gespräch mit Valie Export. In: Frauen und Film und Video, Hrsg. v. Claudia Preschl. Wien: 1986, S. 14.

² Liesbeth Waechter-Böhm: „Wie es angefangen hat ...“. In: „Identitätsbilder“. IntAkt Jahrbuch 1984. (Ausst.kat.). Wien, Secession: 1984, (o.S.).

³ Zur Entwicklung der autonomen Wiener Frauenbewegung siehe: Dick, Hildegund: Die autonome Frauenbewegung in Wien. Entstehung, Entfaltung und Differenzierung von 1972 bis Anfang der 80er Jahre. Wien, Diss. 1991.

aus meiner künstlerischen und privaten Isolation führte.“⁴

Die autonome Frauenbewegung konnte allerdings mit den Arbeiten der Künstlerinnen wenig anfangen. Valie Export erzählte über ihre Erfahrungen mit Frauen aus der politischen Frauenbewegung der BRD: „Die sagten: Mit Kunst wollen wir nichts zu tun haben.“⁵ Sie teilte diese Erfahrung mit vielen Künstlerinnen, die berichteten, daß die Frauenbewegung gegen sie den Vorwurf erhob „elitär zu sein“. Vorhaltungen dieser Art bezogen sich nicht nur auf das Dasein als Künstlerin, das offenbar damaligen linksorientierten Vorstellungen widersprach, sondern auch auf künstlerische Produktionen, denen frau skeptisch gegenüberstand. Kunst galt nicht als politisches Ausdrucksmittel und wurde daher mißbilligt. Die Mitglieder der österreichischen Gruppierung „Eva & Co“ formulierten die Geringschätzung der politischen Aussagekraft von Kunst so: „Unsere politische Arbeit wollte man nicht verstehen, weil wir auch künstlerische Ausdrucksmittel verwendeten. Kunst war für die Frauen zu „elitär“.“⁶

Kunst

Die Frauenbewegung ließ jedoch das Medium Kunst nicht generell beiseite. Es gab auch konkrete Vorstellungen und Forderungen. Die deutsche Theoretikerin Helke Sander meinte dazu, daß die Frauenbewegung „zwar nicht expressis verbis, sondern mehr unter der Hand in vielen Publikationen und Auftritten ein Kunstverständnis vertrat“, das durchaus mit dem Sozialistischen Realismus vergleichbar war.⁷ Im Sozialistischen Realismus dient(e) Kunst als Mittel zur ideologischen Erziehung zu einem sozialistisch ausgebildeten, kollektiv ausgerichteten Bewußtsein. Im Kunstverständnis der frühen Frauenbewegung vermischte sich dieses sozialistische Gedankengut nun mit dem Bedürfnis, eigene weibliche Positionen zu beziehen. Dies bewirkte

gemeinsam mit der gerade in den Anfangsjahren so wesentlichen politischen und emotionalen Solidarität unter Frauen auch die Ausdehnung des Kunstbegriffs auf alle kreative Leistungen von Frauen.

So wurde von Seiten der autonomen Frauenbewegung und einiger ihrer nahestehenden Ausstellungsorganisatorinnen und Künstlerinnen auf Verständlichkeit der Kunst, auf einen erweiterten Kunstbegriff, der auch die Kreativität von Laiinnen einschließen sollte und auf die Indienstnahme der Kunst für politische Zwecke geachtet.

In Österreich fanden allerdings die von linken Ideen dominierten Diskussionen Deutschlands weder in der Frauenbewegung noch in der Kunst von Frauen Widerhall. In der österreichischen Diskussion gab es weder in Kreisen der autonomen Frauenbewegung noch unter Künstlerinnen Forderungen nach leicht verständlicher Kunst oder nach Anwendung marxistischer Ideologie, obwohl sich Künstlerinnen durchaus bewußt in den Dienst der Emanzipation stellten, ohne allerdings ihre ästhetisch-künstlerische Autonomie aufgeben zu wollen.

In Berlin hatte, im Unterschied zu Österreich, die von der Protestbewegung aufgeworfene Diskussion über eine Kunst mit politischem Veränderungsanspruch (Kritischer Realismus) Fuß fassen können und die progressive Kunstdiskussion geprägt. In der österreichischen Studierendenbewegung fanden solche Auseinandersetzungen kaum statt. Somit gab es keine Tradition einer Diskussion um politische Kunst, an die die Frauenbewegung anschließen hätte können. Auch in der Kunstszene selbst fand in den Jahren der Protestbewegung keine Reflexion über politische Aufgaben von Kunst statt, die Nieder-schlag gefunden hätte.

In Österreich gab es also weder Künstlerinnen noch Ausstellungsor-

ganisatorinnen noch Vertreterinnen der autonom-politischen Frauenbewegung, die sich den von der deutschen Frauenbewegung vertretenen Kunstvorstellungen explizit anschlossen. Die Auseinandersetzungen beschränkten sich mehr oder weniger auf die tendenzielle Kunstfeindlichkeit der Frauenbewegung, von der Künstlerinnen immer wieder sprachen. So stand die AUF feministisch motivierten künstlerischen Äußerungen und sogar kulturpolitischen Forderungen von Künstlerinnen in den 70er Jahren zurückhaltend gegenüber. Alternative Ansätze wurden, natürlich in weitaus abgeschwächter Form verglichen mit Deutschland, in den 70er Jahren vorrangig von Künstlerinnen aufgegriffen.

Es verwundert, daß der Bedeutungswandel des Begriffes „Politik“ auf die Reflexion der österreichischen autonomen Frauenbewegung über Kreativität bzw. Kunst keine Auswirkung hatte. Denn der Politikbegriff der Frauenbewegung umfaßte nun nicht mehr nur objektive, überindividuelle Äußerungen, sondern bezog auch betont individuelle Erfahrungen mit ein. Das entsprach ganz dem für die Frauenbewegung zentralen Schlagwort: „Das Private ist politisch.“ Diesem Credo folgend, wäre eine Aufforderung der autonomen Frauenbewegung der 70er Jahre, alle Frauen sollten ihre Kreativität ausleben, durchaus denkbar gewesen.

Widerspruch

Der Widerspruch zwischen kunstspezifischen Interessen professioneller Künstlerinnen und politischen Ansprüchen einer politischen Bewegung blieb in Deutschland bis in die 80er Jahre aufrecht. Die Auseinandersetzungen verloren erst an Bedeutung, als die allgemeine ideologische Auseinandersetzung in der Frauenbewegung an Polemik verlor und pragmatischer wurde.

Auch die in Österreich spürbare Kunstfeindlichkeit der Frauenbewe-

⁴ Renate Bertlmann. In: Seblatnig, Heidemarie: Einfach den Gefahren ins Auge sehen. Künstlerinnen im Gespräch. Wien, Köln, Graz: 1988, S. 100.⁵ Frauen und Film und Video. Hrsg. von Claudia Preschl. Wien: 1986, S. 14.

⁶ Manuskript zu einem Referat von Veronika Dreier über Eva & Co

anlässlich der Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991.

⁷ Helke, Sander: Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Politik. In: Nabakowski, Gisliind, Sander, Helke, Gorsen, Peter: Frauen in der Kunst. Bd 1-2. Frankfurt am Main: 1980. (= edition suhrkamp. 952.)

gung war laut Aussagen von IntAkt-Künstlerinnen in den 80er Jahren nicht mehr vorhanden. Eine quantitative Auswertung feministischer Zeitschriften zeigt demnach erwartungsgemäß, daß in den 80er Jahren Kulturbereiche einen weitaus höheren Stellenwert einnahmen als im vorangegangenen Jahrzehnt. Dies muß als Indikator für eine geänderte Einstellung zur Kunst gewertet werden.

IntAkt

Die erste österreichische Gruppierung von Frauen im Kulturbereich war die 1975 formierte und 1977 offiziell gegründete **IntAkt**. Sie nahm auch europaweit eine Vorreiterrolle ein. Die IntAkt war bzw. ist noch immer eine autonome Interessensvertretung österreichischer Künstlerinnen, die in ihren Ausstellungsaktivitäten auch internationale Künstlerinnen einbezog. Ihre Zielsetzungen sind ein Produkt der Mitte der 70er Jahre in Frauen-Kunstkreisen leidenschaftlich diskutierten Frage, ob Absonderung oder Integration in den Kunstbetrieb die geeignetere Taktik zur Verbesserung der Situation von Künstlerinnen sei.

Die IntAkt entschied sich für beides, indem sie sowohl kulturpolitisch aktiv war und damit eine höhere Integration in den bestehenden Kunstbetrieb anstrebte, als auch systemverändernde Richtungen ging. So wurden die Gebote von „Aktualität“ und „Qualität“ denkbar skeptisch beurteilt und demgegenüber die Betonung auf „Authentizität“, auf das Wollen jeder einzelnen Künstlerin gelegt.

Mit der Maxime der Authentizität entsprochen sie der Betonung des Individuellen, des persönlichen Lebenszusammenhangs, die in der frühen Neuen Frauenbewegung auch in vielen Consciousness raising-Gruppen zum Ausdruck kam. In der IntAkt entfiel jedes intersubjektiv feststellbare Kriterium der Qualitätsdefinition. Kunst war demnach nicht mehr diejenige kreative Äußerung, die vom Kunstbetrieb aufgrund bestimmter

Sichtweisen zur solchen gemacht wurde, sondern Kunst war alles, was eine kreativ tätige Person als solche bezeichnete.

Im Unterschied zu anderen alternativen Kunsträumen, wie dem Bonner Frauenmuseum oder der Berliner Galerie „Andere Zeichen“, durften Laiinnen in der IntAkt-eigenen Galerie allerdings nicht ausstellen. Die 1977 artikuliert Forderung „Wir wollen Frauen zur Kreativität ermutigen“ äußerte sich vorrangig in dem für die Ausstellungspraxis der IntAkt geltenden offenen Qualitätsbegriff. „Denn egal, ob die Künstlerinnen im Kunstbetrieb oder außerhalb stehen, keine beurteilt ihn positiv, jede ist überzeugt davon, daß es nichts mit Qualität zu tun hat.“⁸

In Ausstellungen des deutschsprachigen Raums erfolgte die (namentliche) Präsentation von Laiinnenarbeiten meist in Zusammenhang mit gesellschaftspolitischen Forderungen von Seiten der Frauenbewegung. Die Wurzeln des Qualitätsbegriffes der IntAkt lagen hingegen in der Ablehnung des Kunstbetriebes von Seiten der Künstlerinnen und hatten wenig Bezug zur Frauenbewegung. Im Gegensatz zur bundesdeutschen, vor allem zur Berliner Situation, wurden von der österreichischen Frauenbewegung keine Forderungen hinsichtlich der Integration von Laiinnen gestellt. Der Wunsch nach deren Integration war in der österreichischen Frauenbewegung nicht präsent. Somit war er auch unter Künstlerinnen kaum zu finden.

Darüber hinaus dürfen die divergierenden Interessen zwischen einer politischen Bewegung und professionellen Künstlerinnen nicht unbeachtet bleiben. Die IntAkt vertrat trotz aller gegenteilig anmutenden Feststellungen („Kreativität aller Frauen fördern“, selbstbestimmter Qualitätsbegriff) die Interessen professioneller Künstlerinnen. Im Zuge der weiteren Entwicklung der IntAkt wich der Anspruch auf prinzipielle Veränderung des Kunstbetriebes, der auf der Möglichkeit einer selbstbestimmten, von Moden unabhängigen künstlerischen Entwicklung be-

ruhte, in der zweiten Hälfte der 80er Jahre zunehmend dem Wunsch nach Integration.

Auch die „**Frauenkooperative**“, eine 1977 gegründete Gruppierung junger Wiener Künstlerinnen, lehnte die marktwirtschaftlichen Mechanismen des Kunstbetriebes ab. Die „Frauenkooperative“ ist als Gruppierung feministisch motivierter Künstlerinnen zu beschreiben, denen gesellschaftlich-feministisches Engagement wichtig war, das sich auch in ihrer Kunst ausdrückte. Damit stand sie im Gegensatz zur IntAkt, die sich vorrangig die Verbesserung der Situation von Künstlerinnen und nicht allgemein-politische Arbeit zum Ziel gesetzt hatte. Mit ihren Ideen ist die „Frauenkooperative“ eindeutig der frühen Frauenbewegung der 70er Jahre zuzuordnen, die im sozialistischen Umfeld entstand.

Die „Frauenkooperative“ betrachtete Kunst als politisches Mittel und suchte Wege zur Einbeziehung aller Gesellschaftsschichten. Beides geschah nicht mit einer vorrangig kunstinternen Zielsetzung, wie sie in der Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts auch existiert, sondern mit einem politischen Anspruch. Eine ihrer Kritikpunkte war etwa die „kapitalistische Produktion der Männerwelt“.

Eva & Co

Die einzige Künstlerinnengruppierung außerhalb Wiens entstand 1981 in der Steiermark. **Eva & Co** unterschied sich als künstlerische Gruppierung von den beiden auch kulturpolitisch bzw. politisch orientierten Vereinigungen, der IntAkt und der Frauenkooperative. Sie führte weder kontinuierlich kulturpolitische Aktivitäten durch wie die IntAkt, noch stellte sie allgemein politisch-feministische Forderungen wie die Frauenkooperative. Obzwar Eva & Co immer eine kleine Gruppierung feministisch orientierter Frauen blieb, erntete sie europaweites Interesse.

Eva & Co ist kurz als künstlerisch orientierte, höchst engagierte Gruppierung zu beschreiben, deren Verdienst

⁸ Seblatnig, Gefahren ins Auge sehen, 1988, S. 26.

in der Schaffung von Öffentlichkeit durch ihre international renommierte Zeitschrift und gemeinsame Veranstaltungen und Ausstellungen lag. Themen wie die Infragestellung einer Definitionsmöglichkeit künstlerischer Qualität oder die Diskussion weiblicher Ästhetik, die in den Gruppierungen der 70er Jahre (IntAkt, Frauenkooperative) zentrale Diskussionspunkte waren, spielten bei Eva & Co keine Rolle.

Ende der 80er Jahre wird die in den 70er Jahren zentrale Idee einer alternativen Kunstbetriebspraxis nicht mehr verfolgt. Dies wird nicht nur im Hinblick auf die Entwicklung der IntsAkt deutlich oder etwa in der völlig anderen Schwerpunktsetzung bei Eva & Co, sondern auch bei frauenspezifischen und feministischen Ausstellungen. Der gedankliche Hintergrund

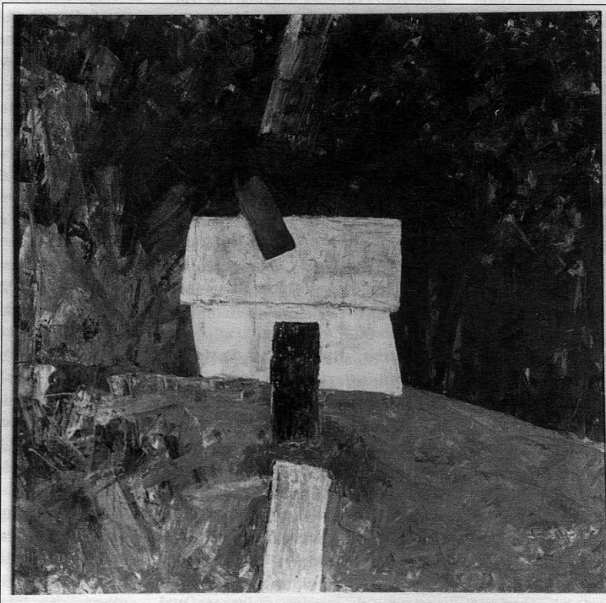
der 70er Jahre, in denen feministische Kunst nicht nur mit kunstspezifischem Interesse, sondern auch mit gesellschaftspolitischem Impetus gezeigt wurde, veränderte sich in den 80er Jahren deutlich hin zu einer Konzentration auf kunstinterne Fragestellungen.

Nach der „ruhigen“ zweiten Hälfte der 80er Jahre wurden zu Beginn der 90er Jahre wieder vermehrt Gruppierungen von Künstlerinnen bzw. kunstinteressierten Frauen gegründet, die sich zumeist die Beschäftigung mit einem spezifischen Bereich der Kunst zum Ziel gesetzt hatten. Im Unterschied zu den vorangegangenen Initiativen verfolgen diese Vereine klar abgegrenzte Ziele. Es wird kaum noch versucht, den herrschenden Grundkonsens über Qualität aufzubrechen. Eine Erweiterung des Kulturbegriffs,

der über die vom Kunstbetrieb abgegrenzten Erweiterungen der Avantgardekunst hinausgeht, wird nur mehr in einem geringen Maß angestrebt.

Die sehr lebendige, aber auch von großen Spannungen gekennzeichnete Phase im Bereich „Frau - Kunst - Politik“ der 70er und frühen 80er Jahre kann als abgeschlossen betrachtet werden. Einige derzeitige Projekte lassen hoffen, daß die in der Zwischenzeit eher ruhige Szene erneut Zeichen setzt und damit auf die im wesentlichen kulturpolitisch nicht sonderlich verbesserte Situation von Künstlerinnen aufmerksam macht.

Im Centaurus-Verlag wird im Herbst 1999 ein Buch der Autorin zur „Österreichischen Frauenkunstbewegung der 70er und 80er Jahre“ erscheinen.



Rikki Goetz: „Hale Bob“, 1997.

KULTUR ↔ ALLTAG ↔ FRAU

ÜBER FESTSCHREIBUNG UND AUFLÖSUNG DISKURSIVER KATEGORIEN

Kultur ist in Mode. Solange es so ist, sollte man sich ihrer bedienen¹, stellte Alain-Dominique Perrain, Managementdirektor von Cartier, im Jahr 1986 lapidar fest. Doch nicht nur das renommierte Wirtschaftsunternehmen Cartier hat bemerkt, daß es gewinnbringende Verbindungen zwischen Ökonomie und Kultur geben kann, auch zahlreiche andere größere und kleinere Firmen sowie politische EntscheidungsträgerInnen werden verstärkt auf die prestigeträchtige Wirkung dieser Liaison aufmerksam. „Finanzen bzw. Materie gegen Symbolik“ lautet der Tauschhandel, wobei letztere Kapitalform wieder zunehmend als Zeichen von bzw. Mittel für wirtschaftliche(r) Potenz und soziokulturelle(r) Definitionsmacht eingesetzt wird.

Kritische Stimmen machen immer wieder auf die strategischen Ziele dieses modernen Mäzenatentums aufmerksam. Es wird auf die Gefahr einer Neutralisierung potentieller KritikerInnen durch das Forcieren von Abhängigkeitsverhältnissen und Selbstzensur hingewiesen sowie vor einer Instrumentalisierung des Kulturbereichs durch die Wirtschaft gewarnt. Ins Paradoxe gleitet die Situation über, wenn die Kritik selbst zum „Programm“ von Sponsoring gemacht, also hoch dotiert und vereinnahmt wird. Meist ist jedoch das Gegenteil der Fall, denn unterstützt wird in der Regel nicht, was ein Unternehmen, eine/n PolitikerIn, eine/n SponsorIn mit Skandalen und brisanten Thematiken in Verbindung bringen könnte, sondern was einem positiven Image zuträglich ist. Eigene PR-Firmen kümmern sich um die Kompatibilität zwischen materiellem und symbolischem Bereich, je nach Firmenphilosophie oder ideologischem Programm (innovativ, traditionell, sozial, ...) wird nach geeigneten sym-

bolischen Kapitalträgern im Kulturbereich Ausschau gehalten.

Daß *Kultur* als für den Wirtschaftsbereich interessanter Faktor in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen hat, konstatiert auch der Soziologe Gerhard Schulze². Er schreibt unserer „Erlebnisgesellschaft“ einen regelrechten Kulturboom zu, wobei er feststellt, daß das gegenwärtige Kulturverständnis stark von ökonomischen und strukturpolitischen Motiven geleitet wird. Die kulturelle Infrastruktur einer Stadt, eines Landes hat wesentlichen Einfluß auf den Wirtschaftssektor. Tourismus- und Dienstleistungsbereich profitieren unmittelbar von der kulturellen Attraktivität einer Region, und Standortentscheidungen von Unternehmen werden zunehmend in Hinblick auf die kulturelle Reputation eines Wirtschaftsraumes getroffen.

Die Konstruktion eines kulturorientierten Images verlangt nach einer umfassenden Ausweitung und Verbreitung sämtlicher unter dem Adjektiv „kulturell“ subsumierbarer Angebote, was gleichzeitig zur Auflösung der Grenzen zwischen diesen und ihrer Eignung als Distinktionsinstrument beiträgt.

„Kultur ist in Mode“, und folgt man dem französischen Philosophen Jean Baudrillard, so ist sie auf dem besten Wege, ihren „Xeroxpunkt“, den Punkt „absoluten Wucherns“³, zu erreichen.

„Everything has now turned into culture and it has even become very difficult to go beyond one's own culture since one finds it everywhere. There will even be a moment when one will not be able to find any deserts.“⁴

„Everything has turned into culture“ heißt auch soviel wie: alles wurde in

Kultur transformiert, also von bestimmten Kräften kulturalisiert und ästhetisiert. In politischen Konzepten kommt Kultur als öffentlicher Aufgabe ein immer größerer Stellenwert zu. Es wird versucht, sie in möglichst vielen Differenzierungen institutionell zu erfassen, zu organisieren, zu verwalten, zu planen, in Griff zu bekommen und somit auch zu bestimmen.

Ähnlich wie im wirtschaftlichen Bereich wird Kultur zum Programm, welches das Ansehen zu steigern vermag und potentielle KritikerInnen zumindest überschaubar macht.

So unterschiedlich die Perspektiven auch sind, aus denen „Kultur“ in diesen zeitgenössischen Statements eines Managers, eines Soziologen und eines Philosophen betrachtet wird, von einer Gleichsetzung dieses viel diskutierten Terminus mit jenem „geistigen Reich der Freiheit“, das sich in seiner Bedeutung als „Hochkultur“ als weitgehend unabhängig von materiellen Gegebenheiten präsentiert, kann hier nicht die Rede sein. Die postmoderne These von der Auflösung der Grenzen zwischen hochkultureller Sphäre und Warenwelt scheint sich zu bestätigen.

Stellt man an dieser Stelle die Frage nach dem, was sich *nicht* in diesen meist als „Kulturindustrie“ bezeichneten Komplex einordnen läßt, einordnen kann oder einordnen will, so formieren sich die Grenzen aufs neue. Einerseits zeigen sich sehr wohl jene „Wüsten“, deren Verschwinden Baudrillard beklagt. Ihre Existenz wird jedoch in den Bereich des Nicht-Wahrnehmbaren, (ins „Un-Ästhetische“) verdrängt – die Abgrenzung ihnen gegenüber wird hermetischer. Andererseits löst der inflationäre Gebrauch des Kulturbegriffs Beunru-

¹ Zitiert nach: Bourdieu, Pierre./Haacke, Hans: Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993, S. 11.

² Vgl.: Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, 4. Auflage, Frankfurt/New York: Campus, 1993.

³ Vgl.: Baudrillard, Jean: Towards the vanishing point of art, in: Kunstforum, Bd. 100/1990, S. 387.

⁴ In: Baudrillard, Jean: Vivisecting the 90s: An Interview with Jean Baudrillard (1994), <http://www.ctheory.com/a24-vivisecting-90s.html>

higung aus in Milieus, die diesen Terminus in seiner eingeschränkten Bedeutung als Hochkultur lange Zeit für sich als statusprägend beanspruchten, da sich Kultur in Form einer umfassenden Kulturindustrie in geringem Maße als Mittel zur Distinktion eignet. Versuche einer Restauration des Hochkulturbegriffs, gestützt auf das Argument der Qualität, mehren sich wieder, schließlich, so argumentiert zum Beispiel Georg Franck in einem Vortrag, wirke sich die Mischung zwischen Kultur und Kommerz positiv auf den Kommerz aus, aber nicht auf die Kultur.⁵

Wer aber bestimmt die Kriterien, nach denen Kultur von Kommerz, Hochkultur von Kulturindustrie unterschieden wird? Wer legt fest, was als Kultur deklariert, tradiert, konserviert oder verworfen wird? Wer sich diesem Themenbereich zuwendet, läßt sich auf die Frage nach der sozialen Konstruktion des Kulturbegriffs ein. Ob traditioneller Hochkulturbegriff oder (post)moderner Begriff der Kulturindustrie – unweigerlich wird man auf den Aspekt der Definitionsmächte, auf „Kultur“ als Machtdispositiv innerhalb bestimmter Gesellschaftsstrukturen, stoßen.

„Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit, (...): das heißt, sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren läßt; es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden; es gibt bevorzugte Techniken und Verfahren zur Wahrheitsfindung, es gibt einen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was wahr ist und was nicht.“⁶

Ein Teilbereich dieses als diskursive Kategorie entlarvten Kulturbegriffes ist der Kunstbetrieb. Seine Brisanz

liegt darin, daß auch er – neben Bildung und Wissenschaft – den Anspruch stellt, in besonders engem Verhältnis zu „der Kultur“ zu stehen. Meist ist von „Kunst und Kultur“ die Rede, oft werden die beiden Begriffe synonym verwendet. Die eingangs darlegte Beobachtung, daß Kultur als symbolischem Kapital gegenwärtig besondere Aufmerksamkeit zuteil wird, kommt im Bereich der Kunst – im folgenden werde ich mich auf die Bildende Kunst beziehen – deutlich zum Tragen. Artefakte eignen sich als Spielmarken symbolischer Machtkämpfe besonders gut, da sie Distinktion allein schon über die zur Rezeption notwendigen, jedoch unterschiedlich verteilten kulturellen Kompetenzen herstellen.

Abgesehen von diesem Aspekt der unterschiedlich verteilten Möglichkeiten einer befriedigenden Auseinandersetzung mit Kunstwerken stellt sich hier die Frage nach jenen Mechanismen, die Kunst überhaupt als solche legitimieren, während andere Diskurse als Nicht-Kunst verworfen werden. Dabei soll vorweg festgestellt werden, daß Kunst – und diese Perspektive unterscheidet sich wesentlich von jener, die auf Freiheit und Unabhängigkeit von Kunst insistiert – per se als Stütze der Macht dient, da sie mit einer Reihe von Institutionen, politischen Notwendigkeiten, sozialen Situationen, gesellschaftlichen Regeln, ökonomischen Mechanismen und ideologischen Funktionen verbunden ist, ohne die sie nicht existieren könnte.

„Kunst ist zu verstehen als ein Ensemble von geregelten Verfahren von Produktion, Gesetz, Zirkulation, Rezeption und Wirkungsweise von Aussagen. Dieses Ensemble von Verfahren ist an Machtssysteme gebunden, die sie produzieren und stützen, codieren und legitimieren. Insofern reproduziert Kunst Machtwirkungen und man kann von einem Herrschaftssystem der Kunst selbst sprechen.“⁷

Die Reproduktion von Machtwirkungen speist sich im Falle der Kunst in erster Linie aus der Tatsache, daß ihr distinktive Wirkung auf mehreren Ebenen eigen ist. Kunstbetrachtung, insbesondere die Rezeption zeitgenössischer Werke, steht in unmittelbarer Verbindung mit Sozialisation, Bildungsniveau und ökonomischen Mitteln, worin auch ihre Eignung als symbolischer Machttträger begründet liegt. Bei Diskussionen über Kunst bzw. „Kunstskandalen“ geht es somit weniger um die Qualität des Werkes selbst, sondern es handelt sich in erster Linie um eine Übertragung sozialer Machtkämpfe auf abstrakte Ebene, bei denen es letztlich um das Streben nach Anerkennung und Legitimation des einen oder anderen Wertesystems geht.

Jenem eingeschränkten Bereich der Kultur, der in seiner Bedeutung als „Hochkultur“ nach wie vor als Synonym für Kunst verwendet wird, möchte ich an dieser Stelle einen erweiterten Kulturbegriff gegenüberstellen, der zwar ebenfalls als soziales Konstrukt entlarvt werden kann, aber im Unterschied dazu den Anspruch stellt, die menschliche Lebenswelt als umfassende Kategorie zu betrachten: „Kultur ist, wie der Mensch lebt und arbeitet.“⁸ In diesem erweiterten Kulturbegriff wird nicht versucht, Kultur als solche zu definieren, sie zu schützen, zu fördern, zu vermarkten oder zu verwerten, sondern die Frage nach Kultur richtet sich danach, wie sich das Individuum in seiner Alltagswelt – und das meint auch in seiner Arbeitswelt – positioniert, sich in sie integriert und gestaltend auf sie einwirkt.⁹

Hier werde ich den Blick auf den Alltags- und Arbeitsbereich von KünstlerInnen konzentrieren, die als solche in jenem Teilfeld der Lebenswelt agieren, das sich gerne als „die Kultur“ definiert und den Status des kritischen Bewußtseins der Gesellschaft bzw. einer normativen Instanz für sich beansprucht.

⁵ Vgl.: Vortrag von Georg Franck im Rahmen der Anfang Oktober 1998 im Linzer Design Center stattfindenden Konferenz „Kultur als Kompetenz“.

⁶ In: Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Berlin: Merve Verlag, 1987, S.51.

⁷ Weibel, Peter: Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst,

in: Kontext-Kunst. Kunst der 90er Jahre, Köln: DuMont, 1994.

⁸ Materialistische Definition des Kulturbegriffs

⁹ Vgl.: Greverus, Ina-Maria: Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie, Notizen. Bd. 26, Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie, Frankfurt/Main, 1987, S.279.

An dieser Schnittstelle, wo ein Individuum als arbeitender Mensch anstrebt, daß sein Produktionsgut „Kunstwerk“ genannt wird und das von dieser Arbeit seinen Lebensunterhalt, das „materielle Reich der Notwendigkeit“, bestreiten will (ein wesentliches Ziel der meisten KünstlerInnen), soll die nächste Fragestellung anknüpfen - eine Fragestellung, deren weitgehende Vernachlässigung darauf verweist, daß einerseits nach wie vor eine romantische Vorstellung vom KünstlerIn-Sein als idealistische Existenz vorherrscht, andererseits das noch immer präsenste Bild von Kunst als geistigem Reich der Freiheit, dessen Qualität kaum von materiellen Voraussetzungen abhängig ist, widerspiegelt.

Besonderes Augenmerk möchte ich bei dieser Betrachtung von Kunst als Lebensrealität im Sinne einer materiellen Realität zur Existenzsicherung zum einen darauf legen, daß die Bewertung eines künstlerischen Produkts und dessen Marktwert – wie weiter oben beschrieben wurde – von komplexen, sich ständig wandelnden Mechanismen abhängt. Dies bedeutet, daß die Selbstdefinition als KünstlerIn sowie die Möglichkeit, in diesem Feld seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, weder durch grundsätzliche Anforderungen noch durch ein klar definiertes Berufsbild vorgegeben sind. Dem Prozeßhaften und den strukturellen Voraussetzungen kommt daher besondere Bedeutung zu, und meist definieren Menschen, die das Gebiet der Kunst als ihr Arbeitsgebiet verstehen, ihr Selbstbewußtsein als KünstlerIn über jene Instanzen, die mittels Stipendien, Preisen, Ankauf und Möglichkeiten zur Ausstellungstätigkeit den Marktwert der Werke bestimmen.

In Hinblick auf das Geschlecht als Kategorie, die konstitutiv auf den Status innerhalb einer bestimmten sozialen Region wirkt, ist davon auszugehen, daß den Künstlerinnen mehr an Definitionskraft bei ihren Positionie-

rungsversuchen abverlangt wird als ihren männlichen Kollegen. Sie können kaum auf entsprechende weibliche Vorbilder noch auf tradierte kulturelle Muster, die von ihrem und für ihr Geschlecht eingerichtet wurden, zurückgreifen.

An dieser Stelle, wo Kunstproduktion aus der Perspektive des alltäglichen Broterwerbs sowie unter Berücksichtigung der Geschlechtsspezifität und nicht aus jener eines eingeschränkten Kulturbegriffs betrachtet wird, läßt sich folgende Situation nachzeichnen: Der Kunstbereich, welcher gerne den Status des kritischen Bewußtseins der Gesellschaft für sich in Anspruch nimmt, wird von denselben geschlechtsdeterminierenden Strukturen dominiert, die zur Reproduktion der männlichen Herrschaft innerhalb der gesamten Lebenswelt beitragen.

Priska Riedl, Künstlerin, Mitte Dreißig, verdient sich ihren Lebensunterhalt als Assistentin an einer Universität für künstlerische Gestaltung. Mit ihrem langjährigen künstlerischen Arbeiten erfährt sie, durch verstärkte Ausstellungstätigkeit und Berichterstattung in den Medien, seit kurzem auch Anerkennung von offizieller Seite. Über ihre anfänglichen Schwierigkeiten einer Selbstdefinition als Künstlerin berichtet sie:

„Ich habe das selber lange nicht als Berufsbild nach außen herumgetragen. Und jetzt ist es passiert, weil die Medien es kolportiert haben. Jetzt ist es irgendwie festgeschrieben. (...) Aber ich bring's nicht überall ein. Das ist etwas sehr Persönliches, daß ich das will und daß ich das verfolge. Mittlerweile sage ich es schon lauter, aber ich habe die Bestätigung von außen, glaube ich, gebraucht.“

Künstlerin zu sein, manifestiert sich nach dieser Aussage durch Anerkennung von seiten jener Instanzen und

Mechanismen, welchen die Definitionsmacht über dieses Berufsfeld vorbehalten ist. Während Priska Riedl selbst diesem offiziellen Festschreiben ihrer Tätigkeit in der Presse einen großen Einfluß auf ihre Selbstdefinition zuschreibt („jetzt kann ich's nicht mehr verheimlichen“), berichtet sie von einem männlichen Bekannten, der seine Künstleridentität in erster Linie über den Marktwert seines Werkes definiert:

„Ab dem Moment, wo es marktwirtschaftlich gelaufen ist, war er sich auch sicher, daß er ein Künstler ist. Er hat das an dem gemessen.“

Sie selbst hingegen meint zur Vermarktung ihrer Kunst:

„Ich hab Krisen. Ich schlafe schlecht, allein wenn ich nur hinschreibe, was es kostet. Bei einer Ausstellung vor zwei Jahren habe ich geträumt, daß man das nicht machen kann. (...) Geld ist ein großer Machtfaktor, und vor allem verlangt es ein enormes Selbstbewußtsein, Geld zu fordern.“

Und an diesem, meint Priska Riedl, fehlt es vielen künstlerisch tätigen Frauen – nicht zuletzt ihr selber. Obwohl der Frauenanteil an Kunsthochschulen schon lange jenen der Männer übersteigt, kommen bei der Vergabe von Preisen¹⁰ und Stipendien sowie bei öffentlichen und privaten Kunstankäufen zu einem hohen Prozentanteil Männer zum Zug, wobei nach der Studie „Frauen – Kultur / Frauen“ folgende Regel gilt: „Je mehr Ehre damit verbunden ist, desto weniger Preisträgerinnen/Projektleiterinnen gibt es; Je höher die Summe eines Preises/eines Verdienstes, desto niedriger der Frauenanteil.“¹¹

„Es ist so, daß sehr viele Frauen Kunst studieren. Männer hingegen interessiert es immer weniger. (...) In den letzten Jahren war's in der Kunst finanziell sehr schlecht und da haben sich etli-

¹⁰ Als Beispiel sollen hier die Förderungen des Landes Oberösterreich aus dem Jahr 1994 dienen: Bei Kunstankäufen betrug der Anteil der Werke von Künstlerinnen 16,6%, bei Stipendien für Bildende Kunst 12,2%. Quelle: Kulturplattform Oberösterreich (Hrsg.): Frauen – Kultur / Frauen. Bausteine und Beispiele zur weiblichen Teilnahme am Kulturbetrieb.

Studienreihe der Kulturplattform Oberösterreich, Band 1 / 1997.

¹¹ Rathenböck, Elisabeth Vera: Rollenspiele, in: Kulturplattform Oberösterreich (Hrsg.): Frauen – Kultur / Frauen. Bausteine und Beispiele zur weiblichen Teilnahme am Kulturbetrieb. Studienreihe der Kulturplattform Oberösterreich, Band 1/1997, S. 76.

che Männer verabschiedet und sind einen anderen Weg gegangen. (...) Die meisten Männer, die bleiben, verstehen es aber, die Kunst als Wirtschaftsfaktor einzusetzen. Sie verkaufen sich besser. Sie werden berühmter. Was Geld wert ist, macht berühmt. Das ist auch für Galeristen interessanter. (...) Hingegen gibt es nur ganz wenige Frauen, die es schaffen, Kunst als Lebensrealität im Sinne einer finanziellen Realität auszuüben. Daß ein Galerist auf eine Frau setzt, das passiert nicht zu schnell."

Priska Riedl schneidet hier einen sehr wesentlichen Bereich des Verhältnisses zwischen Kunst und Geld an, nämlich jenen der Kunst als symbolisches Kapital. Kunst kann hohen materiellen Wert nur dann erlangen, wenn jemand bereit ist, diesen Wert durch Ankauf oder Sponsoring zu bestätigen. Der Preis eines Werkes, die Höhe der Sponsorengelder richtet sich neben den Kosten für Material und Arbeitsaufwand in erster Linie nach seinem symbolischen Wert, das heißt nach dem, was ein Kunstobjekt dem Käufer oder Sponsor an Prestige und Macht einbringen kann. Komplexe Mechanismen regeln und verändern die Kategorien, nach denen sich ein Werturteil richtet, und gerade das 20. Jahrhundert ist in dieser Hinsicht von raschem Wandel und tabubrechenden Grenzüberschreitungen geprägt. Ein „Qualitätskriterium“ erweist sich jedoch kontinuierlich als wenig prestigeträchtig und somit von geringem finanziellen Wert: die künstlerische Arbeit einer Frau zu sein, obwohl auch hier ein Wandel festzustellen ist, seit sich durch Förderung von „Frauenkunst“ vor allem auf (kultur)politischer Ebene symbolisches Kapital erzielen läßt. „Es schaut so aus, als würden die Frauen sehr gefördert in der bildenden Kunst. Ist es ein Politikum? Für die Politiker ist es vielleicht ganz günstig, wenn's Frauen sind, denn dann haben sie ihre Frauen-Schiene abgedeckt. Man hat immer so ein biß-

chen dieses Gefühl“, berichtet Priska Riedl von ihren eigenen Erfahrungen.

Die Hintergründe für diese Abläufe sind dabei nicht nur in den sozialen und biologischen Festschreibungen des weiblichen Geschlechts zu suchen (weniger selbstbewußtes Agieren, mangelnde Durchsetzungskraft, Gebärfähigkeit, ...), sondern liegen in erster Linie im strukturellen Bereich begründet, wie Priska Riedl feststellt:

„Wichtig ist, daß Frauen in der Kunst mehr Seilschaften bilden, daß sie sich mehr austauschen. Sie sind nicht geschäftlich, sie verlangen kein Geld für das, was sie machen. Sie wissen nicht, wie sie sich selber einschätzen sollen, wie man sich überhaupt als Frau Forderungen aufzustellen getraut. (...) Es ist einfach so, daß die Männer drinnsitzen in den wichtigen Posten. Das läßt sich ganz einfach durchschauen. Sicher, die Männer werden schon einmal die eine oder andere Frau empfehlen, und sie halten von den Frauen oft sehr wohl etwas. Aber es ist einfach so, daß die Männerseilschaften zu groß sind. (...) In allen Gremien sitzen meine gleichaltrigen männlichen Kollegen. Und ich denke mir: Aha, servus, grüß dich, du bist da, du bist da, du bist da. Und es ist recht interessant, weil sie kommen jetzt alle schön langsam in verschiedene Positionen – ich bin ja in dem Alter, in dem man schön langsam gewisse Positionen erreicht. Und irgendwie denkst du dir dann: Aha, wo sind die Frauen? Und auf der Ebene fehlen sie mir total. Sie sind nicht da. Und es ist so, daß die meisten Frauen, die die Fähigkeit dazu hätten, sich alle zurückgezogen haben. Sie machen die Hintergrundarbeiten. Sie verdienen schlecht, arbeiten irrsinnig gut und viel. Aber die Verantwortungsposten, die Repräsentativposten, das machen zum Großteil nach wie vor die Männer.“

In der Forschungsstudie „Versteckte Diskriminierungen“¹² wird in diesem Zusammenhang mit der Metapher der „gläsernen Decke“ operiert. Diese hält Frauen von jenen Hierarchieebenen fern, „die Männer zur Sicherung ihrer Privilegien für sich reservieren wollen“. Die „gläserne Decke“ wirkt systemstabilisierend und vermag Störungen aus sich zu verhindern¹³, wodurch eine Reproduktion des männlichen macht- und prestigereichen Repräsentationsapparates gewährleistet wird.

Auch Pierre Bourdieu¹⁴ weist auf diese geschlechtsspezifische Barriere in der Arbeitswelt hin. Er hebt zwar die zahlreichen sichtbaren Veränderungen in den zwischengeschlechtlichen Beziehungen, welche die männliche Herrschaft aus dem Bereich des Selbstverständlichen verdrängt haben und zunehmend nach Rechtfertigung verlangen, hervor, stellt aber fest, daß zahlreiche Kontinuitäten sowohl in den Strukturen wie in den Repräsentationen von diesen Errungenschaften überdeckt werden. Frauen nehmen immer häufiger Herrschaftspositionen ein, diese sieht er aber „im wesentlichen in den untergeordneten Regionen des Feldes der Macht, das heißt im Bereich der Produktion und Zirkulation der symbolischen Güter (wie dem Verlagswesen, dem Journalismus, den Medien, dem Unterrichtswesen usw.) angesiedelt.“¹⁵ Um diese sich ständig reproduzierenden Mechanismen zu durchbrechen, müßte Bourdieu zufolge eine „Revolution der symbolischen Ordnung“, ein Verändern der Weltansichten stattfinden. Dieser Wandel ist Bourdieus Meinung nach von starker Behäbigkeit geprägt, da sich die traditionellen Rollen vor allem in den *unbewußten* Dispositionen der Männer und Frauen niedergeschlagen haben.

Diskriminierungen, Ausschließungen und Leugnungen der Frauen durch die männliche Herrschaft, die wiederum nur aufgrund der unbewußten Komplizenschaft der Frauen, aufgrund ihrer starken Unterwerfungs-

¹² *Versteckte Diskriminierungen*. Wien: Bundeskanzleramt Abteilung 1/10, Grundsatzabteilung für Frauenangelegenheiten 1993 (=Schriftenreihe zur Frauenforschung, Bd.3).

¹³ *Versteckte Diskriminierungen*, 1993, S.47.

¹⁴ In: Bourdieu, Pierre: *Eine sanfte Gewalt*. Pierre Bourdieu im Ge-

spräch mit Irene Dölling und Margareta Steinrück (März 1994), in: Dölling, Irene / Kraus, Beate: Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, Suhrkamp: Frankfurt/Main, 1997, S.218-230.

¹⁵ In: Bourdieu, P.: *Eine sanfte Gewalt*, 1997, S.227.

bereitschaft, möglich sind, zeigen sich in scheinbar unbedeutenden Verhaltensweisen des Alltags ebenso wie in großangelegten öffentlichen Inszenierungen.

„Man läßt ihnen [den Frauen, Anm. J. L.] durch diese Art der Leugnung keine andere Wahl, als, um sich durchzusetzen, auf die Waffen der Schwächeren zurückzugreifen: den Eklat, der nur als Laune und hysterischer Ausbruch erscheinen kann, die Koketterie, die in dem Maße, wie sie auf einer Art Anerkennung beruht, bestens dazu geeignet ist, die bestehende Beziehung symbolischer Herrschaft zu stabilisieren. Dadurch werden alle Stereotype bestätigt.“¹⁶

Bourdieu bringt in seinen Überlegungen zur „männlichen Herrschaft“ als Sonderform symbolischer Herrschaft einen weiteren Aspekt, nämlich den der Formation des sozialen Raumes ein. Nach seiner Habitus-Theorie nimmt jeder Mensch je nach Besitz an kulturellem, ökonomischem und sozialem Kapital eine bestimmte Position innerhalb des sozialen Raumes ein, wodurch auch seine Machtbefugnisse festgelegt sind. Das Geschlecht wirkt sich als fundamentale Dimension des Habitus wesentlich auf die Positionierung eines Menschen im sozialen Raum aus, wobei Bourdieu aber nachdrücklich betont, daß die Geschlechtssozialisation nicht von der Sozialisation für eine soziale Position zu trennen ist. Einerseits nimmt die Diskriminierung der Frau

bzw. ihre Disposition zur Unterordnung je nach Milieu völlig verschiedene Formen an, andererseits führt die soziale Differenzierung unter den Frauen zu Unterschieden in der Sichtweise ihrer eigenen Lage.

Mit Hinweis auf die unterschiedlichen Variablen, welche die Ansiedlung einer Person innerhalb der sozialen Region bestimmen, warnt Bourdieu davor, das Geschlecht zur Hauptvariable sozialer Differenzierung bzw. Homogenisierung zu machen:

„Das kann mystifizierende Effekte haben. Und es kann den Frauen in sozial höheren Positionen die Möglichkeit geben, im Namen der Einheit des gender Frauen mit niedrigerem sozialen Status zu dominieren (...), daß die gesellschaftlich dominierenden Frauen ihre partikularen Interessen auf Kosten der dominierten Frauen verallgemeinern.“¹⁷

Zwischen diesen Polen der Differenz und Gleichheit von Frauen spielt sich auch jene Diskussion ab, die in feministischen, v.a. auch im Kunst- und hochkulturellen Kreisen, verstärkt geführt wird, seit Frauen immer mehr in Machtpositionen vorrücken. Der Vorwurf der „Mittäterinnenschaft“ durch Diskriminierung ihrer Geschlechtsgenossinnen unter Anwendung männlicher Herrschaftsmittel gibt zu denken. Ebenso verlangt das Advancieren vor allem jener weiblichen Künstlerinnen zu Stars, die sich dezidiert mit dem Weiblichen zugeschriebenen Thematiken auseinandersetzen, nach einer tiefgreifenderen Reflexion.

Dürfen Frauen in Machtpositionen mit Herrschaftsmitteln, die dem Männlichen zugeschrieben sind, agieren? Sind jene Artistinnen, welche die Rolle der Frau, Weiblichkeit, Körperlichkeit und Gefühle ins Zentrum ihrer künstlerischen Tätigkeit stellen, tatsächlich die „besseren“ Künstlerinnen?

Fragen, die ich hier nicht beantworten, aber zum Anlaß nehmen möchte, die folgenschwere Einteilung der Menschen in ein männliches und ein weibliches Geschlecht, welche als „Bio-Macht“ soziale Beziehungen strukturiert, grundlegend zu hinterfragen. Judith Butlers These, nach der das biologische Geschlecht (sex) ebenso eine diskursiv produzierte Kategorie darstellt wie die soziale Geschlechtsidentität (gender), soll als Ausgangspunkt meiner Schlußüberlegung dienen¹⁸. Wenn „weiblich“ nicht länger als feststehender Begriff erscheint, „die Frauen“ nicht mehr als vorgegebene Einheit, als homogene Gruppe politischer Akteurinnen festgeschrieben werden, eröffnet sich die Möglichkeit, Stereotypen zu durchbrechen, den Zwang zur Gleichschaltung, zum Befolgen des Geschlechter-Imperativs („Frau“) – sei es von feministischer oder machistischer Seite – zu überwinden.

P.S.: An dieser Stelle möchte ich meiner Interviewpartnerin Priska Riedl für das lange, intensive und überaus interessante Gespräch danken. Es hat wesentlich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen!

¹⁶ In: Bourdieu, P.: Eine sanfte Gewalt, 1997, S.228.

¹⁷ In: Bourdieu, P.: Eine sanfte Gewalt, 1997, S.224f.

¹⁸ Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991, S. 23ff.

Literatur

Baudrillard, Jean: Towards the vanishing point of art, in: Kunstforum, Bd. 100/1990, S. 386-391.

Baudrillard, Jean: Vivisecting the 90s: An Interview with Jean Baudrillard, 1994, <http://www.ctheory.net/article.php?id=a24-vivisecting-90s.html>

Bourdieu, Pierre/Haacke, Hans: Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.

Bourdieu, Pierre: Eine sanfte Gewalt. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling und Margareta Steinrück (März 1994), in: Dölling, Irene / Kraus, Beate: Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, Suhrkamp: Frankfurt/Main, 1997, S.218-230.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.

Butler, Judith: Körper von Gewicht, Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.

Dölling, Irene / Kraus, Beate: Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, Suhrkamp: Frankfurt/Main, 1997.

Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Berlin: Merve Verlag, 1987. Greverus, Ina-Maria: Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie, Notizen. Bd. 26, Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie, Frankfurt/Main, 1987. Heinz, Marion / Kuster, Friederike (Hrsg.): Geschlechtertheorie und Geschlechterforschung. Ein interdisziplinäres Kolloquium. Bielefeld: Kleine Verlag, 1998.

Rathenböck, Elisabeth Vera: Rollenspiele, in: Kulturplattform Oberösterreich (Hrsg.): Frauen – Kultur / Frauen. Bausteine und Beispiele zur weiblichen Teilnahme am Kulturbetrieb. Studienreihe der Kulturplattform Oberösterreich, Band 1/1997.

Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart, 4. Auflage, Frankfurt/New York: Campus, 1993.

Versteckte Diskriminierungen, Wien: Bundeskanzleramt Abteilung 1/10, Grundsatzabteilung für Frauenangelegenheiten 1993 (=Schriftenreihe zur Frauenforschung, Bd.3).

Weibel, Peter: Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst, in: Kontext-Kunst. Kunst der 90er Jahre, Köln: DuMont, 1994.

GESCHLECHT UND KÖRPER

DEBATTEN UM EIN THEORETISCHES KONZEPT

I. Aufbrüche

Die philosophische Tradition beruht auf zentralen Entgegensetzungen von Kultur/Natur, Vernunft/Emotion sowie Aktivität/Passivität. Die einander entgegengesetzten Pole wurden seit Aristoteles mit angeblich „natürlichen“ Geschlechtscharakteristiken belegt, die sich auch in der Zweiteilung von Körper und Geist fortschreiben.¹ „Frauen wurden lange Zeit mit ihrem Körper gleichgesetzt. Gleich ob man sie als „unvollkommene Männer“ oder „wandelnde Gebärmütter“, als irdische Spiegelbilder göttlicher Schönheit oder laszive Verlockungen des Satans ansah, ihr soziales Dasein wurde sowohl durch die generelle Einstellung zum Körper als auch durch spezifische Definitionen der Geschlechter beherrscht.“² In den emanzipatorischen Ansätzen der Frauenbewegung der 60er Jahre ging es nun unter anderem darum, diesen Assoziationen durch den Versuch zu begegnen, das Bild vom weiblichen Körper auf- bzw. umzuwerten, eine feministische Körperkultur zu entwickeln und die weibliche Sexualität von den belastenden Normen des bürgerlichen Moral- und Tugendkodex zu befreien.³ Frauen, denen bis dato von der Historiographie eine eigene Geschichte abgesprochen wurde, wurde mit den neuen Methoden der Frauengeschichtsschreibung wie zum Bei-

spiel der *oral history*, der „mündlich überlieferten Geschichte“, ihre eigene Erinnerung und damit ihre eigene Vergangenheit zurückgegeben.⁴ Aus heutiger Sicht lassen sich in der Entwicklung der historischen Frauenforschung verschiedene Phasen ausmachen: Anfangs ging es den Forscherinnen in erster Linie darum, berühmte Frauen und ihre Leistungen als Bestandteil der allgemeinen Geschichte sichtbar zu machen; diese Phase wird als *contribution history* bezeichnet. In einer weiteren Periode der Frauengeschichtsschreibung, der *victimization phase*, wurde nach den Ursachen und Formen weiblicher Unterdrückung in der Geschichte gesucht.⁵ Bei beiden Ansätzen wurde dabei ein „natürlicher“, unveränderlicher „Kern“ angenommen, der das Frau- oder Mann-Sein bestimmte. Diesem Verständnis von Geschlechteridentität wurde in den 70er Jahren ein neues Konzept hinsichtlich der Positionierung von Frauen und Männern in der Gesellschaft entgegengesetzt: die Unterscheidung zwischen dem biologischen Geschlecht (sex) und dem sozialen Geschlecht (gender). Gender wurde dabei als grundlegende Kategorie sozial-historischer Realität, deren Wahrnehmung und Erforschung eingeführt. Historikerinnen wie Gerda Lerner, Joan Kelly oder Natalie Zemon Davis lieferten für dieses Konzept die theoretischen Grundlagen.⁶ Wurde das soziale Geschlecht

(gender) als gesellschaftlich und kulturell konstruiert erkannt, so erschien das biologische Geschlecht (sex) und dementsprechend auch der menschliche Körper als unangreifbare physiologische Tatsache. Michel Foucaults Arbeiten zur Geschichte des Körpers machten allerdings deutlich, daß auch Körperbilder und -vorstellungen nicht unabhängig von gesellschaftlichen, kulturellen und historischen Rahmenbedingungen existieren. Neue Analysen untersuchen den weiblichen und männlichen Körper unter dem Gesichtspunkt der Disziplinierung (man denke beispielsweise nur an das Korsett, das den weiblichen Körper symbolisch und real einschränkte), der Legitimation für die geschlechtsspezifische Trennung von Lebensbereichen (Hochstilisierung der Mutterschaft), der Sicherung der Existenz des Staates oder der Nation (erinnert sei an die nationalsozialistische Körperpolitik, durch die Frauen weitgehend auf ihre biologische Funktion reduziert wurden), des Experimentierlabors für Wissenschaftler (wie in den Gebärdensprachen für arme Frauen im 19. Jahrhundert) oder in bezug auf gesellschaftliche normierte Bilder und Vorstellungen vom Körper und mögliche Gegenstrategien dazu.⁷ Diese Untersuchungen haben gezeigt, daß bei einer Beschäftigung mit dem Körper und seiner Geschichte einige der für die Gender Studies so wesentlichen

¹ Ursula Link-Heer, Das Zauberwort „Differenz“ – Dekonstruktion und Feminismus. In: Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. Hrsg. von Hannelore Bublitz (Frankfurt/Main – New York 1998), S. 51.

² Sara F. Matthews Grieco, Körper, äußere Erscheinung und Sexualität. In: George Duby, Michelle Perrot, Geschichte der Frauen. Bd. 3: Frühe Neuzeit. Hrsg. von Arlette Farge, Natalie Zemon Davis (Frankfurt – New York 1994), S. 61f. Vgl. als Überblick zur „weiblichen“ Körpergeschichte auch: Geschichte des privaten Lebens. Hrsg. von Philippe Ariès, Georges Duby. 5 Bände. Aus dem Franz. von Holger Fliessbach und Gabriele Krüger-Wirrer (Frankfurt/Main 1989-1993). Darin insbesondere in Band 4 Alain Corbin, Kulissen, S. 427-464 und in Band 5 Gérard Vincent, Eine Geschichte des Geheimen, S. 153-343.

³ Frigga Haug, Sexualität und Macht. In: Frauenformen 2. Sexualisierung der Körper. Hrsg. von Frigga Haug (Berlin – Hamburg 1988), S. 128ff.

⁴ Sylvie Van de Castele-Schweitzer, Danièle Voldman, Die mündlichen Quellen der Frauenforschung. In: Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich? Hrsg. von Arlette Farge, Michelle Perrot, Alain Corbin (Frankfurt/Main 1989), S. 138.

⁵ Christiane Harzig, Männliche Wissenschaft gegen den Strich gebürstet. Historische Frauenforschung in den USA. In: Frauengeschichte: gesucht – gefunden? Auskünfte zum Stand der Historischen Frauenforschung. Hrsg. von Beate Fieseler, Birgit Schulze (Köln – Weimar – Wien 1991), S. 133f.

⁶ Gisela Bock, Geschichte. Frauengeschichte. Geschlechtergeschichte. In: Geschichte und Gesellschaft, Bd. 14 (1988), S. 373, 377.

⁷ Siehe z. B. Norbert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen (1936; 2 Bde; Frankfurt/Main 1976); Körper-Geschlecht-Geschichte. Historische und aktuelle Debatten in der Medizin. Hrsg. von Elisabeth Mixa, Elisabeth Malleier, Marianne Springer-Kremser, Ingrid Birkhan (Innsbruck – Wien 1996); Otto Penz, Wolfgang Pauser, Schönheit des Körpers (Wien 1995); ÖZG. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften. Sexualität 3/1994 (5. Jg.); ÖZG. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften. Leibhaft 2/1997 (8. Jg.); Materialität. Körper. Geschlecht (= Facetten feministischer Theoriebildung; Materialienband 15; Frankfurt/Main 1996); The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten. Hrsg. von Marie-Luise Angerer (Wien 1995).

Grundannahmen ins Wanken geraten.⁸

Auch in der Kunst fungierte speziell der weibliche Körper lange Zeit als Projektionsfläche verschiedenster Inhalte wie der Festschreibung „weiblicher“ Eigenschaften und der Begrenzung der Betätigungen von Frauen, der Zementierung schlichtweg all dessen, was mit Weiblichkeit assoziiert wurde.⁹ Genau dies wurde von Künstlerinnen und Künstlern seit den 60er Jahren aufgegriffen. Mit Hilfe neuer Medien (Videos, Filme, Performances) wurde versucht, Kritik an gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen zu artikulieren. Allerdings war damit oftmals noch kein Bruch mit der grundlegenden Auffassung einer Differenz von Männern und Frauen verbunden – im Gegenteil, die Gültigkeit bestehender traditioneller Zuschreibungen wurden vielfach noch verlängert und verstärkt. „In den Inszenierungen [...] ist der weibliche Körper oft in der Funktion eingesetzt worden, an ihm die Meisterschaft und Legitimität des Künstlers zu demonstrieren, die es ihm gestatten, die Haut und den Körper der Frauen dem voyeuristischen Blick des Publikums zu sehen zu geben. Es ging [...] vor allem um die Selbstschöpfung des Künstlers in der Exponierung des weiblichen oder der Exhibitionierung des eigenen Körpers. Insofern ist darin nicht so sehr eine Kritik an den traditionellen Konnotationen der Projektionsfläche als einer ‚weiblichen‘ Oberfläche zu sehen, sondern eher deren Affirmation.“¹⁰ In den folgenden Jahren begannen Künstlerinnen wie Carolee Schneemann, Joan Jonas und Valie Export mit weiblichen und männlichen Körperbildern zu experimentieren und durchbrachen damit den traditionellen Objektstatus von Frauen in der Kunst. Seit den 80er Jahren stehen auch in der Kunsttheorie und der künstlerischen Praxis die kulturell normierten Konstruktionen der Geschlechterdifferenz und die Künst-

lichkeit der Körperwahrnehmung zunehmend im Vordergrund. Künstlerinnen wie Barbara Kruger verweisen in ihren Arbeiten auf geschlechtsspezifische Erziehungsmuster und Rollenzuschreibungen und die Wiedergabe dieser Körperbilder durch die Medien; auch Cindy Sherman stellt in ihren Foto-Serien ein „natürliches“ und geschlechtsspezifisches Körperbild radikal in Frage.¹¹ In jüngster Zeit zeigt sich die verstärkte Auseinandersetzung mit dieser Thematik im Boom von Ausstellungen, die Bilder und Wahrnehmungen vom Körper erfassen.¹²

Die theoretischen Ansätze der Gender-Forschung erweisen sich also als notwendig, um gesellschaftliche Strukturen und Entwicklungen einerseits, aber auch um die kulturelle/künstlerische Reaktion und Kritik andererseits zu verstehen. Was verbirgt sich nun genau hinter der Kategorie soziales Geschlecht? Wie verläuft die Diskussion um Geschlecht als sozio-kulturelles Konstrukt, wenn es um den Körper geht? Es stellt sich die Frage, ob die Kategorien sex und gender und die Grenzziehung zwischen beiden hinsichtlich von Körperbildern und Körperwahrnehmung noch brauchbar und handhabbar sind. Eine gänzlich neue Dimension erhält diese Thematik in künstlerischer wie gesellschaftlicher Hinsicht durch die kommunikations- und informationstechnologischen Möglichkeiten von Internet, Cyberspace und Virtual Reality. Was passiert mit Geschlecht und Körper dort, wo sich Raum- und Zeitgrenzen auflösen, wo Körper- und Geschlechteridentitäten frei wähl- und definierbar werden?

II. Geschlecht

Die Kategorie soziales Geschlecht (gender) bildet ein grundlegendes Prinzip gesellschaftlicher Organisation, das allerdings stetigem Wandel

unterworfen ist und immer wieder neu ausgehandelt werden muß. Es gibt also keine unentrinnbare Geschlechtsidentität, unter „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ sind keine natürlichen Kategorien, sondern sozio-kulturelle Konstrukte zu verstehen. Diese werden erstens durch sprachliche und symbolische Äußerungen (diskursiv) erzeugt, sie sind zweitens kulturell variabel, und drittens historisch-wandelbar. „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ variieren entsprechend unterschiedlicher historischer Kontexte und sind daher nicht statische Größen, sondern müssen in ihrer Veränderbarkeit wahrgenommen werden. Die Kategorie Geschlecht ist damit auch anderen Identitätsmustern, wie Klasse, Generation, Konfession, Region oder Ethnizität, vergleichbar und überschneidet sich mit diesen.¹³

Joan Wallach Scott definiert gender folgendermaßen: „*Gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power. Changes in the organization of social relationships always correspond to changes in representations of power.*“¹⁴ Diese Definition verweist auf zwei wesentliche Komponenten.

Geschlecht ist erstens ein konstitutiver Bestandteil von sozialen Beziehungen, die auf Geschlechtsunterschieden basieren, die als allgemein gültig angenommen werden. Scott führt erklärend dazu aus, daß in jeder Gesellschaft Symbole verfügbar sind, die vielfältige und oft widersprüchliche Assoziationen hervorgerufen können. Außerdem gibt es in jeder Gesellschaft verbindliche Normen, wonach diese Symbole interpretiert werden und – zum Beispiel in bezug auf das Geschlechterverhältnis – wonach in allen gesellschaftlichen

⁸ Barbara Rendorf, Geschlecht und Bedeutung. Über Verleugnung und Rückeroberung von Körper und Differenz. In: Materialität – Körper – Geschlecht (= Facetten feministischer Theoriebildung, Materialienband 15; Frankfurt/Main 1996), S. 7–29.

⁹ Siegrid Schade, Andere Körper. In: Andere Körper. Different Bodies. Katalog zur Ausstellung im Offenen Kulturhaus Linz, 22. September bis 30. Oktober 1994 (Wien 1994), S. 15.

¹⁰ Schade 1994, S. 15f.

¹¹ Schade 1994, S. 14f, 18–20.

¹² Siegrid Schade listet beispielsweise einige Ausstellungen zu diesem Thema in ihrem Aufsatz „Andere Körper“ in Großbritannien,

den USA, Deutschland, aber auch in Österreich aus den letzten Jahren auf. Schade 1994, S. 20.

¹³ Gunilla-Friederike Budde, Das Geschlecht der Geschichte. In: Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theorie-Debatte. Hrsg. von Thomas Mergel, Thomas Weiskopf (München 1997), S. 128f. Weiters: Joan Scott, Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: The American Historical Review 91 (1986), S. 10 53–1075, zit. nach Harzig 1991, S. 133–136.

¹⁴ Joan Wallach Scott, Gender and the Politics of history (New York 1988), S. 42f.

und kulturellen Bereichen (Arbeitsmarkt, Familie, Politik, Wirtschaft usw.) festgelegt wird, was als männlich und als weiblich gelten soll. Wesentlich dabei ist, daß diese normativen Konzepte durch Unterdrückung von alternativen Möglichkeiten entstehen. Die Festlegungen, die sich durchsetzen, werden dargestellt, als seien sie die einzig mögliche Variante. Geschichte wiederum wurde und wird in Folge dessen geschrieben, als wären diese normativen Positionen Ergebnisse eines sozialen Konsenses und nicht Produkte eines gesellschaftlichen Konfliktes. Nach Scotts Meinung liegt die Hauptaufgabe für den/die Historiker/in darin, den Entstehungsprozeß konstruierter geschlechtsspezifischer Identität transparent zu machen, die kulturellen symbolischen Repräsentationen zu entschlüsseln und diesen Prozeß an historisch bedingte Erscheinungs- und Handlungsformen rückzubinden, in denen die kulturellen Repräsentationen ausgehandelt und durchgesetzt werden.¹⁵

Die zweite Komponente in Scotts Definition von Gender bezieht sich darauf, daß innerhalb des Geschlechterverhältnisses immer grundlegende Machtkonflikte ausgetragen werden. Bei diesen Konflikten wird um Zugang zu und Kontrolle von materiellen und symbolischen Ressourcen gekämpft. Darin liegen auch Funktion und Bedeutung der kulturell konstruierten Geschlechtsunterschiede: es geht immer um die Aufrechterhaltung, Veränderung oder Abschaffung von Machtverhältnissen, um Wettstreit, Konflikt und um die Durchsetzung eigener Positionen.¹⁶ Diese Beziehung zwischen „Geschlecht“ und „Macht“ ist aber nicht einseitig, viel-

mehr bedingen beide einander und beeinflussen sich gegenseitig. Geschlechterkonstruktionen und die als gültig angenommenen Unterschiede zwischen den Geschlechtern sind verantwortlich für hierarchische Gesellschaftsstrukturen, umgekehrt bestimmen aber auch gesellschaftliche Hierarchien die Beziehungen zwischen den Geschlechtern.¹⁷

Ein wesentlicher Punkt der Diskussion in der Frauen- und Geschlechterforschung, der besonders im Hinblick auf postmoderne Theorien wieder virulent geworden ist, sind die gegensätzlichen Auffassungen von dekonstruktivistischen Ansätzen und Differenztheorien.¹⁸ Diese verschiedenen Richtungen lassen sich auch geographisch zuordnen: Während in den USA und in Großbritannien eher Gleichheitstheorien proklamiert und getrennte Lebensbereiche von Männern und Frauen abgelehnt werden, insofern also ein „natürlicher“ Unterschied zwischen den Geschlechtern zurückgewiesen wird, heben deutsche und italienische Vertreterinnen des Feminismus derartige Unterschiede zwischen den Geschlechtern eher hervor.¹⁹ Spezifische Fähigkeiten und Schwierigkeiten von Frauen werden als Argument für die Verschiedenheit von Frauen und Männern angeführt. Das von Männern unterschiedliche Erleben von Frauen sei damit eingebettet in eine besondere „Frauenkultur“.²⁰ Die Theoretikerinnen der Differenz lehnen vor allem Simone de Beauvoirs Verständnis von Gleichheit (*„Wir werden nicht als Frauen geboren. Wir werden zu Frauen gemacht“*), welches jede Differenz tilge, ab. Ursula Link-Heer meint dazu: *„Feministinnen sprachen sich zwar für die Gleichwertigkeit der*

*Frau aus, nicht jedoch für die Gleichartigkeit; sie wollten nicht wie die Männer denken oder schreiben, sondern anders, als Frauen.“*²¹

Ein wesentlicher Vorwurf der Differenztheoretikerinnen lautet, daß durch den Ansatz der Dekonstruktivistinnen der Feminismus an politischer Sprengkraft verlieren würde. Diese würden zwar Kritik an bestehenden Verhältnissen üben, die Schaffung anderer sozialer Realitäten werde allerdings nicht angestrebt, die *„mühsame Erarbeitung des Politischen als Auseinandersetzung mit den ‚menschlichen Angelegenheiten‘ [...] bzw. die Schaffung von alternativen Öffentlichkeiten“*²² blieben die Dekonstruktivistinnen schuldig. An dieser Stelle kann kein Überblick darüber gegeben werden, inwiefern verschiedene Feministinnen den Dekonstruktivismus bejahen oder auf kritische Distanz zu ihm gehen. Mit Seyla Benhabib als Vertreterin der Frauenemanzipation und Judith Butler als Dekonstruktivistin können jedoch jene Positionen charakterisiert werden, die heute die aktuellen Debatten bestimmen. Butler wendet sich entschieden gegen jede inhaltliche Fixierung von Geschlecht, welche die Festlegung auf eine von vielen möglichen Bedeutungen implizieren würde.²³

III. Körper

Claudia Pinl versucht den Unterschied zwischen den Theoretikerinnen der Differenz und des Dekonstruktivismus auf den Punkt zu bringen: *„Wenn im Differenzansatz gender tendenziell zu sex wird, so wird sex im Dekonstruktivismus tendenziell zu gender.“*²⁴ Damit bezieht sich die Debatte um Differenz und Gleichheit

¹⁵ Vgl. dazu auch Harzig 1991, S. 133-136.

¹⁶ Joan W. Scott, Von der Frauen- zur Geschlechtergeschichte. In: Geschlechterverhältnisse im historischen Wandel. Hrsg. von Hanna Schissler (= Geschichte und Geschlechter, Bd. 3; Frankfurt/Main – New York 1993), S. 50.

¹⁷ Scott 1993, S. 49f.

¹⁸ Link-Heer 1998, S. 49-70.

¹⁹ Claudia Pinl, Vom schwachen Geschlecht über das starke Geschlecht zu gar keinem Geschlecht. Modewellen in der feministischen Theorie. In: Was Frauen bewegt und was sie bewegen. Hrsg. von Ingeborg Mues (Frankfurt/Main 1998), S. 109.

²⁰ Dagmar Herzog, Wo liegt der Unterschied? Aufklärung und Frauenrechte in Deutschland. In: Geschlechterverhältnisse im Wandel. Hrsg. von Hanna Schissler (= Geschichte und Geschlechter, Bd. 3; Frankfurt/Main – New York 1993), S. 80f. Dagmar Herzog sieht die historischen Wurzeln dieser unterschiedlichen Aus-

richtungen auch als Grund, warum die Frauenbewegung in Deutschland entsprechend dieser konservativen Linie bereitwillig die biologisch argumentierende nationalsozialistische Propaganda und die daraus resultierende Trennung von männlichen und weiblichen Lebensbereichen angenommen hat. Herzog 1993, S. 86.

²¹ Link-Heer 1998, S. 52. Vgl. dazu auch: Pinl 1998, S. 109.

²² Birge Krondorfer, Von Unterschieden und Gleich-Gültigkeiten. Eine Stellungnahme wider die Auflösung der L/Weiblichkeit. In: Körper – Geschlecht – Geschichte. Historische und aktuelle Debatten in der Medizin. Hrsg. von Elisabeth Mixa, Elisabeth Malleier, Marianne Springer-Kremser, Ingrid Birkhan (Innsbruck – Wien 1996), S. 63f., vgl. zu einigen anderen Argumentationspunkten der Differenztheoretikerinnen auch ebda, S. 60-73.

²³ Link-Heer 1998, S. 53.

²⁴ Pinl 1998, S. 109.

auch auf den Körper. Die Grenzziehungen zwischen sex und gender, zwischen biologischem und sozialem Geschlecht, geraten in den Blickpunkt. Untersuchungen über die historische Entwicklung der Medizin, Psychoanalyse, Biologie oder anderen Naturwissenschaften haben gezeigt, daß die Wahrnehmungen des Körpers keine ahistorischen Konstanten sind, der menschliche Körper wurde in unterschiedlichen historischen Epochen ganz unterschiedlich gesehen und bewertet. In diesen historischen Körpervorstellungen spiegeln sich darüberhinaus allgemeine kulturelle und gesellschaftliche Auffassungen über Männer und Frauen wider. Das heißt, der Körper ist in bezug auf gesellschaftliche Vorstellungen zum Unterschied der Geschlechter niemals „wertfrei“, an ihn sind immer schon Bilder über die Bedeutung und Funktion der Geschlechter geknüpft (*gendered bodies*).²⁵

Judith Butler hat zu Beginn der 90er Jahre mit ihrem Buch „Gender trouble“ zahlreiche Debatten über die Grenzziehung zwischen sex und gender ausgelöst, in deren Verlauf sich ein Paradigmenwechsel, das heißt eine Verschiebung der „Denkachsen der Reden über das Geschlecht“²⁶, nämlich die sogenannte „konstruktivistische Wende“ in der feministischen Theorie abzeichnete.²⁷ Butler vertritt die Meinung, daß die angeblich natürlichen Gegebenheiten des biologischen Geschlechts (sex), die durch den Körper vorgegeben erscheinen ebenso wie das soziale Geschlecht (gender) diskursiv erzeugt sind. Mona Singer charakterisiert dies so: „Judith Butler radikalisiert die These von der sozialen Konstruiertheit des Geschlechts: Das anatomische Geschlecht (sex) sei keine vordiskursive, ‚natürliche‘ Gegebenheit, auf dessen Grundlage dann die kulturelle Interpretation des Geschlechts als Geschlechtsidentität (gender) statfinde, sondern die Rede von sex sei vielmehr selbst

ein naturalistischer Effekt des Gender-Diskurses. In Frage gestellt wird, daß die Unterscheidung der Geschlechter im Sinne des Zweigeschlechter-Modells von Natur aus vorgegeben sei und daß die Biologie diese Vorgabe bloß beschreibe. [...] Daß heißt, die Verschiebung bzw. die sogenannte konstruktivistische Wende im feministischen Diskurs besteht nun eigentlich darin, was da neuerdings als soziale oder diskursive Konstruktion verhandelt wird. Und das ist in diesem Fall das, was bis dato in der sex-gender Unterscheidung als das biologische Geschlecht – sex – bestimmt wurde und das als solches als naturgegebene Grundlage der Rede über das Geschlecht – gender – gedacht wurde.“²⁸ Judith Butler geht in ihrem theoretischen Ansatz also weg vom Sex-Gender-Konzept der 70er Jahre. Auch der Körper ist ihrer Auffassung nach kulturell konstruiert. Für Butler erscheint er als „unbestimmtes Artefakt, als leere Oberfläche, dem erst durch ideologisch und diskursiv erzeugte Zeichen ‚kulturelle Bedeutung eingeschrieben werden‘. Die biologische Zweigeschlechtlichkeit wird zur Illusion, die Geschlechteridentität Resultat einer permanenten Performance.“²⁹ Butler versteht männliche und weibliche Geschlechteridentitäten und die Zweigeschlechtlichkeit selbst als Resultat ständiger gesell-



Edith Temmel: Glasfenster.

schaftlich und kulturell definierter Bedeutungszuordnungen. Durch die Macht gesellschaftlicher Diskurse – und hier knüpft sie an Foucault an – wird auch der Körper zu einem „kulturellen Zeichen“, der sich entsprechend den jeweiligen historischen Möglichkeiten „materialisiert“³⁰ (in Kleidervorschriften, Schönheitsidealen in der Kunst, Hygieneartikel und vieles mehr). Das bedeutet, daß Butler den Körper in seiner biologisch-materiellen Existenz nicht leugnet, sondern den Versuch unternimmt, zu zeigen, daß auch die Materialität des Körpers durch die ritualisierte Einübung und Wiederholung von Normen konstruiert und unter normativen Bedingungen gestaltet wird.³¹

Damit gerät auch die Trennung von Natur und Kultur, mit der die schein-

²⁵ Pini 1998, S. 108. Vgl. dazu auch: Mona Singer, Konstruktion, Wissenschaft, Geschlecht. In: Materialität, Körper, Geschlecht (= Facetten feministischer Theoriebildung; Materialienband 15; Frankfurt/Main 1996), S. 69–103.

²⁶ So der Titel einer Aufsatzsammlung, die 1994 erschien: Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht. Hrsg. von Theresa Wobbe, Gesa Lindemann (Frankfurt/

Main 1994), zit. nach Singer 1996, S. 70.

²⁷ Singer 1996, S. 70.

²⁸ Singer 1996, S. 70.

²⁹ Budde 1997, S. 128ff.

³⁰ Pini 1998, S. 108.

³¹ Judith Butler, Körper von Gewicht (Berlin 1995), S. 15, zit. nach: Singer 1996, S. 92.

bar unauflösbare Differenz zwischen den Geschlechtern argumentativ verbunden wird, ins Wanken. Mona Singer weist darauf hin, daß gerade die Naturwissenschaften nicht unabhängig vom Forschungsumfeld agieren, deshalb sei es wichtig, sich immer die Frage zu stellen, wer, wo, wann, mit welchen Mitteln und welchen Interessen Forschungen betreibe. Denn ihrer Meinung nach bildet wissenschaftliche Erkenntnis die Wirklichkeit nicht ab, sondern deutet, interpretiert und verändert sie damit. Diese Einbettung von Wissenschaft in einen weiten sozio-kulturellen Kontext zeigt auf, daß „wir die Wirklichkeit nicht einfach in Wahrnehmung abbilden, so wie sie ‚an und für sich‘ ist, sondern das Wahrnehmen ein aktiver Prozeß ist. Das bedeutet, daß das Wissen – wie auch immer – hergestellt wird, und daß darum die Herstellungsbedingungen eine wesentliche Rolle für das Wissen spielen [...] es war und es ist immer eine Frage der sozialen Interessen, welchen Teil von Naturhaftigkeit man in Frage stellt oder worauf man beharrt, wenn man eine bestimmte soziale Ordnung in Frage stellen oder sie bewahren will.“³² Welche Teile des Geschlechtsunterschiedes nun als „naturgegeben“ und welche als konstruiert betrachtet werden, ist also eine Frage der Definition. Damit wird neuerlich auf die bereits genannte Problematik von Macht und Durchsetzung verwiesen.

An dieser Stelle soll noch einmal auf den erwähnten Vorwurf zurückgekommen werden, wonach des den dekonstruktivistischen Ansätzen Judith Butlers an politischer Sprengkraft fehle. Butler führt aus, daß die Auffassung, es gebe zwei völlig unterschiedliche Geschlechter nach sich ziehe, daß diese beiden zwingend aufeinander bezogen werden. Dieses Modell der Zweigeschlechtlichkeit sei deshalb auch der heterosexuellen Norm verpflichtet. Wenn aber die Zweigeschlechtlichkeit und die zugehörigen Geschlechtsidentitäten diskursiv erzeugt werden,

dementsprechend Produkte von ständigen Bedeutungszuordnungen sind, dann lassen sie sich tendenziell auch auflösen. Diese Auflösung – und das ist Butlers politisches Anliegen – kann umgesetzt werden durch das Konzept der „queer politics“. Darunter ist der spielerische Umgang mit Geschlechteridentitäten, nämlich die „performative Subversion“ sowie „Strategien der Verschiebung und der Maskerade“³³ zu verstehen. „Durch Rollentausch, Kleidertausch, Travestie und Transvestitentum [...] sollen die herrschenden Geschlechternormen quasi neu interpretiert werden. Dann könne in der parodistischen Kopie das Inszenatorische des ‚Originals‘ aufscheinen, [...] die ‚Normalität‘ werde als Gedankenkonstruktion, als gesellschaftliches Produkt entlarvt. Der ‚Spielraum‘ der Geschlechter werde erweitert, weil wir in unserer Geschlechtlichkeit nicht mehr an unsere geschlechtlichen Körper gebunden sind.“³⁴ Die politische Wirksamkeit der „queer politics“ bleibt allerdings fragwürdig, vor allem angesichts der Tatsache, daß diese „subversiven Inszenierungen“ entweder auf eine gesellschaftspolitisch marginalisierte Subkultur beschränkt werden, oder – wenn sie darüber hinausgehen – die parodistische Verkehrung des „Normalen“ von diesem „Normalen“ scheinbar mühelos integriert zu werden scheint. Man denke beispielsweise nur daran, wie die Berliner Love Parade in den vergangenen Jahren touristisch vermarktet wurde.³⁴

IV. Auflösungen

Das Spiel mit wechselbaren Identitäten gewinnt besonders durch die kommunikations- und informationstechnologischen Möglichkeiten von Internet, Cyberspace und Virtual Reality eine neue Dimension. „Als ein besonderes Charakteristikum des Zeitalters virtueller Realitäten gilt [...] die Auflösung von Grenzen. Raum- und Zeitkonstruktionen werden in einer telekommunikativen Gesellschaft

endlos.“³⁵ Es geht nicht mehr darum, an einem bestimmten Ort zu wohnen, sondern um die Position, die man im virtuellen Raum einnimmt. Die soziologische und philosophische Bedeutung der neuen Kommunikationstechnologien kann mit der Vorstellung beschrieben werden, daß unsere Nächsten nicht mehr unsere Nachbarn, sondern die Bilder sind, die uns die Medien von diesen präsentieren. Mit der Auflösung dieser geographischen Gebundenheit müssen im virtuellen Raum neue räumliche und zeitliche Ordnungen geschaffen werden. Diese neuen Raum- und Zeitkonzepte verlangen aber auch, daß sich geschlechtliche und körperliche Identitäten neu artikulieren. Die Grenzen zwischen dem „eigenen“ und dem „fremden“ Körper, zwischen „außen“ und „innen“, zwischen „männlich“ und „weiblich“, zwischen Mensch und Maschine müssen neu definiert werden.³⁶ Darin könnte aber die Möglichkeit einer Grenzüberschreitung gesellschaftlich fixierter Zuschreibungen an das Geschlecht und an den Körper liegen. Die „materielle Veränderbarkeit“ des Körpers im virtuellen Raum, die Verwischung „eindeutiger“ Geschlechtergrenzen, das freie Spiel wechselbarer und veränderbarer Geschlechteridentitäten würde eine Chance bieten, die körper- und geschlechterbezogenen Diskriminierungs-, Abwertungs- und Unterdrückungsmechanismen aufzubrechen.³⁷ Untersuchungen über das Kommunikationsverhalten im Cyberspace zeigen allerdings, daß es den Teilnehmerinnen und Teilnehmern nicht gelingt, aus den tatsächlichen Geschlechterverhältnissen auszubrechen. Obwohl Zeit- und Raumgrenzen aufgelöst werden, bleiben die erfundenen Körper und Geschlechter im Cyberspace einer konkreten Geschlechterpolitik verpflichtet, die der Welt außerhalb der Virtual Reality entspricht. Selbst die Geschlechterbeziehungen in der Phantasie scheinen offen-

³² Singer 1996, S. 75f, 84.

³³ Pinl 1998, S. 109f.

³⁴ Pinl 1998, S. 110.

³⁵ Angerer 1995, S. 18.

³⁶ Angerer 1995, S. 18f, 24ff.

³⁷ Vgl. dazu die Positionen von Donna Haraway, die sich

nicht nur mit Kommunikationstechnologien, sondern insbesondere auch mit neuen Biotechnologien beschäftigt. Donna Haraway, Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Hrsg. von Carmen Hammer, Immanuel Spieß (Frankfurt/Main – New York 1995), zit. nach Singer 1996, S. 93ff.

sichtlich nur innerhalb bekannter Spielräume und -regeln zu funktionieren.³⁸

V. Nachsatz

Geschlecht/gender bleibt zum gegenwärtigen Zeitpunkt trotz – oder vielleicht gerade wegen – der vielfältigen und kontroversiellen Debatten als analytisches Konzept insbesondere für die historische Frauenforschung wesentlich, wenngleich sich auch die inhaltlichen Bestimmungen und deren Grenzverläufe verschoben haben und sich auch weiter dynamisch verändern werden. Wenn sich auch die Diskussionen um Differenz und Gleichheit als notwendig für die eigene Positionierung erweisen, so bedeutet das noch nicht, daß die Theorien von Feminismus und Dekonstruktivismus ein Widerspruch in sich wären. Es handelt sich meines Erachtens nämlich nicht

um gänzlich gegensätzliche Auffassungen, sondern vielmehr um verschiedene Ebenen ein und desselben Problems, das Frauen betrifft: die Ungleichheit aufgrund ihres Geschlechts. Die Analyse historischer und aktueller, gesellschaftlich sowie kulturell relevanter Prozesse unter dem Aspekt des Gender-Konzeptes schließt keineswegs aus, daß die Ergebnisse solcher Forschungen politisch umgesetzt werden müssen. Die Erkenntnis, daß es Ungleichheit gibt, macht den Handlungsbedarf, diese Ungleichheiten aufzuheben nicht überflüssig. In diesem Sinne soll abschließend noch einmal Claudia Pinl zu Wort kommen: „Der Dekonstruktivismus zwingt [...] den egalitären Feminismus, die eigene theoretische Basis zu präzisieren. Denn wenn ‚sex‘ als ‚gender‘ entlarvt ist, wer ist dann das feministische Subjekt? Wer ist das ‚Wir‘ im Kampf der Frauen, wenn es ‚die Frauen‘ gar nicht gibt? Das Pro-

blem scheint größer als es ist. Der egalitäre Feminismus hat die Frauen nie als Gruppenidentität konstruiert. Sein Blick auf Frauen und Männer ist ein Blick auf Herrschaftsgefüge, in dem sich zwei Gruppen durch ihr Über- bzw. Unterordnungsverhältnis zueinander unterscheiden und nicht durch irgendein So-Sein. Es ist ‚die Ungleichheit auf Grundlage des Geschlechts, die Frauen miteinander teilen‘ (Catharine MacKinnon), ‚Überdies trägt das Konstrukt ‚Frau‘ gleich Angehörige einer historisch-sozial in je spezifischer Weise unterdrückten Gruppe‘ idealistischerweise das eigene Verfallsdatum bereits in sich. Quotierungsvorschriften beispielsweise sind dazu da, sich selbst überflüssig zu machen und bezwecken nicht die symbolische Herstellung des Weiblichen. Um es mit Judith Butler zu sagen: ‚Der Feminismus braucht die Frauen, aber er muß nicht wissen, wer sie sind.‘“³⁹



Edith Temmel: Glasfenster.

³⁸ Marie-Luise Angerer weist darauf hin, daß die Festsetzung von Identität und Begrenzung in Bezug auf Geschlecht und Körper im virtuellen Raum zumindest temporär notwendig sind. Angerer 1995, S. 17-34. Christiane Funken von der Universität Freiburg kommt in ihrem Vortrag hinsichtlich der Geschlechterproblematik im virtuellen Raum zu dem Schluß, daß die scheinbar unhintergehbare Geschlechterdifferenz durchgehend existent

ist. Christiane Funken, „Von Tamagotchis, Webgrrrrls und Cyberweibern: Gesellschaftliche Folgen der Informationstechnologien“, Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Frauen und Technik. Auf den Spuren der Frauen in der Technologischen Zivilisation“, 17. Dezember 1998. Der Vortrag liegt bis dato noch nicht in gedruckter Form vor.

³⁹ Pinl 1998, S. 112.

VERGESSENE DER KUNSTGESCHICHTE

MALERINNEN VERGANGENER ZEITEN

Zwar wurde allegorisch die Malerei immer als weiblich dargestellt, und die Legende der Geburt der bildenden Künste schreibt ihre Erfindung Kora zu, der Jungfrau aus Korinth, die das Profil ihres Geliebten vom Schein des Feuers an die Wand geworfen sah – sie ergriff ein Stück Kohle und zeichnete die Kontur¹. Dennoch war das Interesse an Künstlerinnen stets oberflächlich. In der zweiten Ausgabe von Vasaris Vite 1568 stellte er seinem Beitrag über Frauen eine Lobrede voran. Als Vorbild mag ihm das 35. Buch von Plinius' *Historia Naturalis* gedient haben: bei Plinius kommen sechs Malerinnen vor, drei davon Töchter von Malern. (Ein weiterer Blick in die Kunstgeschichte zeigt, daß sich dieses Muster über viele Jahrhunderte halten konnte, daß nämlich Töchter von Malern am ehesten mit einer Förderung ihres Talentes durch den Vater rechnen konnten, war es auch aus unterschiedlichen Motiven heraus begründet.) Vasaris Nachfolger als Kunstchronisten enthielten sich jeder ernsthaften Kritik der Leistungen von bildenden Künstlerinnen. Frauen wurden in einer speziellen Kategorie für Außenseiter betrachtet.

Ab dem späten Mittelalter und der Renaissance traten vor allem Malerinnen als Künstlerinnen aus der Anonymität heraus. Dennoch wurden sie in Überlieferungen oft nur spärlich erwähnt, so daß es erst ein Verdienst der Forschung der letzten dreißig Jahre ist, daß diese begabten Frauen nun nachträglich aus dem Schatten der Vergessenheit heraus einen größeren Bekanntheitsgrad erreichen.

Ein Blick in die Kunstgeschichte zeigt, daß es immer wieder anerkannte Ausnahmefrauen in den einzelnen Epochen gegeben hat, wie zum Beispiel Artemisia Gentileschi, Angelika Kauffmann, Rosa Bonheur, Käthe

Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, von der an anderer Stelle in diesem politicum noch ausführlich die Rede sein wird. Diese Frauen haben der Kunstgeschichte entscheidende Impulse gegeben, auf die Kunstszene aber haben diese Einzelgrößen kaum Auswirkungen gehabt.²

Die Stile und Themen der frühen Malerinnen sind breit gefächert. Zu den gängigen Sujets wie etwa die Porträts haben sich Frauen aber auch mit sogenannten männlich besetzten Themenkreisen befaßt, seien es nun Aktmalerei (Lavinia Fontana), Pflanzen- und Insektenmalerei (Maria Sybilla Merian), Genremalerei (Lilly Martin Spencer) oder Schlachtenbilder von Lady Elizabeth Butler.

Generell kann gesagt werden, daß bei der Betrachtung von Kunstwerken verschiedene Wahrnehmungsweisen zum Tragen kamen und immer noch kommen, deren subjektive Anteile hoch liegen. In der Geschichte, und dies nicht nur die Künste betreffend, wurde Nicht-Männliches ausgegrenzt. Dadurch kam es zu einer Abwertung von Künstlerinnen-Arbeiten, vieles wurde als Leistung anderer überliefert. Andererseits kollidierte die künstlerische Begabung mit der überlieferten Frauenrolle, was bei den Künstlerinnen häufig zu einer Rollendiskrepanz führte. Diese Problematik wurde von den einzelnen Künstlerinnen unterschiedlich bewältigt, wie im folgenden immer wieder zu sehen sein wird. Die meisten Biographien über Malerinnen spiegeln aber auch den existenziellen und sozialen Kampf wider, der meist mit der Entscheidung zu einer künstlerischen Laufbahn einherging.

Bei den Frauen, die sich vor dem 19. Jahrhundert als Malerinnen einen Namen machten, waren fast alle mit bekannten Malern verwandt. Das bedeutet, daß Frauen in anderer fami-

liärer Situation von der Kunstausbildung nahezu ausgeschlossen blieben. Die große Mehrzahl der Frauen kam allerdings gar nicht auf die Idee, eine eigene schöpferische Berufsausbildung anzustreben. Vor dieser Zeit waren Papier und Zeichenmaterial nicht ohne weiteres verfügbar, dann aber nahm die Zahl der Frauen stark zu, die sich mit den Schönen Künsten auseinandersetzten.³

Im 15. Jahrhundert gab es keine Trennung zwischen Kunst und Handwerk. Wo die Malerei quasi als Familiengeschäft betrieben wurde, konnten Frauen ohne Aufsehen ein gewisses Maß an Ausbildung erreichen. So waren etwa in der Gilde zu Brügge 1454 ein Achtel der Mitglieder Frauen⁴, 1480 schon ein Viertel. Malerinnen durften aber lediglich lernen, wie man Leinwände vorbereitet, Farbe mischt und aufträgt, wie man Stoffe und den Himmel malt, schließlich Hände und Gesichter.⁵ Für die Mehrzahl der Künstlerinnen war die Porträtmalerei beispielsweise nicht ein Mittel, um ihre Begabungen zu demonstrieren, sondern sie bezeugte die Grenze ihrer Möglichkeiten und war ein Geschäft, dem man nachging.

In Italien zeigte sich eine gänzlich andere Situation. Amilcare Anguissola, sandte 1546 zwei seiner Töchter zu Bernardino Campi, damit sie dort die Malerei erlernen sollten, möglicherweise, um dadurch seinen Töchtern eine Mitgift zu ermöglichen. **Sofonisba Anguissola** wurde offenbar für ein Wunderkind gehalten. Sie konnte später nicht nur ihr eigenes Auskommen sichern, sondern auch ihre Schwestern Lucia, Europa und Anna Maria unterrichten. 1559 wurde Sofonisba an den Hof des Vizekönigs in Mailand gerufen, von wo aus man sie mit großem Pomp nach Madrid an den königlichen Hof geleitete, wo sie über zwanzig Jahre arbei-

¹ Germaine Greer, *Das unterdrückte Talent*, S. 2.

² Marianne Pitzten, *Das Frauen Museum in Bonn. In: Die Frau in unserer Zeit* 3/98, S. 14-21.

³ Greer, ebenda, S. 13.

⁴ ebenda, S. 180.

⁵ ebenda, S. 250.



Selbstporträt der italienischen Malerin Sofonisba Anguissola.

tete. Ihre Arbeit bestand vorwiegend aus Porträtmalerei, wobei sie wahrscheinlich viele Kopien ihrer eigenen Werke machte und über große Staatsakte berichtete. Die Gelegenheit zu Bildern wie „Mann und Frau“ (Galleria Doria Pamphili, Rom), mit der Darstellung lebendiger Zuneigung, waren eher selten. Wie häufig für Frauenschicksale zu früheren Zeiten wurde ihr Privatleben mißtrauisch beäugt und kommentiert. Zwar grundsätzlich als untadelig beschrieben, wurde ihre späte Heirat kritisiert, mit der sie sich aus der Vormundschaft des Königs in die des Ehemannes begab.

In der zweiten Hälfte der 20. Jahrhunderts erst wurden die Bilder von **Artemisia Gentileschi** (1593-1653) aus der Vergessenheit wiederentdeckt und erregten auf Grund ihrer vermeintlich unfraulichen Brutalität Erstaunen.⁶ Auch Artemisia war die Tochter eines anerkannten Künstlers, Orazio Gentileschi, und wurde von ihrem Vater sehr gefördert. Ihre Karriere be-

gann mit einem Skandal: Ab 1611 wurde sie von einem Kollegen und Freund ihres Vaters, Agostino Tassi, unterrichtet, der sie überwältigte und entführte. Er war bereits verheiratet und es kam zu einem Prozeß, in dem Tassi milde verurteilt, Artemisia zum Zwecke der Wahrheitsfindung hingegen gefoltert wurde. Die Prozeßakten sind in Rom aufbewahrt. Artemisia heiratete, um ihren Ruf zu retten, ging nach Florenz und wurde dort – als Frau besonderer Beachtung wert – Mitglied der Kunstakademie und erfolgreich, da berühmte Auftraggeber aus Adel und Kirche von ihren Bildern angetan waren. Sie lebte und porträtierte ein Ideal historischer Weiblichkeit. Ihr Œuvre ist dominiert von religiösen und mythologischen Themen; so zeigt sie immer wieder Szenen wie in einem ihrer berühmtesten Werke: Judith enthauptet Holofernes (Uffizien, Florenz). Sie malt Rächerinnen mit

ruhigem Gesichtsausdruck und vermeidet Effekthascherei durch schmückendes Beiwerk. 1622 richtete die Malerin in Rom ihr Atelier ein, sie war zu dieser Zeit eine Porträtistin ersten Ranges. In Neapel, wohin sie anschließend ging, malte sie vorwiegend Kirchenbilder. Erst jüngst kam ihre Biographie zu Kinoehren: in einem Film von Agnès Merlet mit Valentina Cervi in der Hauptrolle, der allerdings historisch eher großzügig ist.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die optimistischen Ideen der Aufklärung richtungsweisend, und dadurch war es gesellschaftlichen Außenseitern beider Geschlechter mitunter möglich, Klassenschranken zu durchbrechen. Mut und Können waren entscheidend.

Angelika Kauffmann (1741-1807) war eine der berühmtesten Frauen ihrer Epoche. Sie war bereits zu Lebzeiten als Malerin anerkannt; zudem war sie die Bekannte von zahlreichen



Artemisia Gentileschi: „Judith enthauptet Holofernes“.

⁶ Daniela Tandecki, Renaissance der Vergessenen. In: Die Frau in unserer Zeit 3/98, S. 38-45.

Geistesgrößen dieser Zeit. Ihre Gemälde sind heute in bedeutenden Sammlungen zu finden, und ihr Selbstporträt schmückte bis vor einiger Zeit die 100 S-Scheine.

Angelika Kauffmann hatte eine bescheidene Jugend im Bregenzerwald, beeinträchtigt durch den frühen Tod der Mutter. Ihr Vater war Maler von Heiligenbildern. Also reiste die Tochter mit dem Vater in der Folge, um Aufträge zu erhalten, ähnlich wie auch Handwerker „auf der Stör“ waren. Sie lebten erst im Bodenseeraum, dann in Oberitalien. Bereits mit neun Jahren begann Angelika, in Pastell zu porträtieren, ihr Vorbild war die Venezianerin Rosabell. Angelika verfügte über keine Kunsthochschulausbildung, sie absolvierte eine „Malerlehre“ beim Vater. Später kopierte sie u.a. in Florenz viele Cinquecento-Klassiker, und da diese Werke sehr begehrte Objekte darstellten, erlaubte ihr der Verkaufserlös ein unabhängiges Leben. Mit 22 Jahren ließ sie sich in Rom nieder, eine Entscheidung, die ausschlaggebend für ihre weitere Entwicklung war. Sie konnte interessante Kontakte knüpfen, die sie dann auch in London nützen konnte, wohin sie später übersiedelte. Angelika Kauffmann wurde eines der 36 Gründungsmitglieder der Royal Academy of Arts, der angesehensten Ausbildungsstätte für Künstler in ganz England. Sie malte viele Porträts und Familienbilder und arbeitete mit großem Fleiß. Sie widmete sich auch der Historienmalerei, wobei sie zur führenden Malerin der klassischen Geschichte wurde. Durch den thematischen Wandel erfuhr sie auch eine technische Weiterentwicklung.

Kritische Stimmen wie beispielsweise John Constable wendeten sich im Laufe der Zeit gegen sie, bekräftigten vor allem Angelika Kauffmanns moralische Integrität. Überdurchschnittliche Leistungen wurden damit, wie es oft geschah und speziell begabten Frauen immer wieder widerfuhr, diskreditiert. – Die gesellschaftlichen Mechanismen, die eingesetzt wurden, um Malerinnen,

Komponistinnen, Schriftstellerinnen und andere Künstlerinnen in ihren Werken und Talenten herabzuwürdigen, waren überaus subtil, eine Tatsache, die sich in vielen Biographien auf eine betörend machende Weise widerspiegelt. Doch leider kann auch heute noch nicht von einer wirklichen Gleichstellung weiblicher mit männlichen Künstlern die Rede sein. Das bezeugen viele Studien und Untersuchungen zur Situation von Künstlerinnen.

Später lebte und arbeitete Angelika Kauffmann wieder in Rom. Sie traf dort unter anderem auf Johann Wolfgang von Goethe. In der Casa di Goethe am römischen Corso lassen sich ihre Spuren diese Schaffensperiode,



Angelika Kauffmann: Selbstbildnis.

die sehr fruchtbar war, auch ein wenig nachvollziehen.

Ebenso wie gesellschaftliche Stereotypie angewandt wurden, um die ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Œuvre von Künstlerinnen zu verhindern – siehe oben –, spielte sich analog dazu in Beziehungen von Künstlerpaaren ähnliches ab. Kategorisch wurde von vielen männlichen Künstlern die Position von Mann und Frau in der „Künstlerehe“ festgelegt. So schrieb Gustav Mahler in einem Brief an seine spätere Frau Alma, die Komponistin war und deren Arbeit Mahler durchaus schätzte: „Du hast von nun an nur einen Beruf – mich glücklich zu machen! Verstehst Du, was ich meine,

Alma? Die Rolle des Komponisten fällt mir zu – Deine ist die der liebenden Gefährtin und verständnisvollen Partnerin.“⁷

Gabriele Münter, Ehefrau von Max Kandinsky, bestand auf ihrer eigenen künstlerischen Entwicklung an seiner Seite, was á la longue das Ende der Beziehung bedeutete, während es für seine spätere Frau Nina anscheinend unproblematisch war, die eigene Rolle an der Seite des Künstlers zu definieren: zurückzutreten als eigene Person, aufzugehen im Wohl des Partners. Das Schicksal anderer Künstlerinnen, zermüht durch den permanenten Kampf mit der erwarteten männlichen Vormachtstellung in der Beziehung, fand sein Ende auch immer wieder in Selbstmord oder Wahnsinn.

Camille Claudel, 1864-1943. Schon sehr früh zeigte sich ihre außergewöhnliche Begabung, die vom Vater unterstützt, von der Mutter aber als unschicklich abgelehnt wurde. Mit dreizehn Jahren stellte der Vater Camille und ihre Plastik „David und Goliath“ dem Direktor der Ecole des Beaux Arts vor. Frauen waren zu dieser Zeit als Studentinnen nicht zugelassen, doch Camilles Wunsch, Bildhauerin zu werden, war sehr groß, und so besuchte sie Kurse an einer privaten Akademie. Als sie achtzehn Jahre alt war, traf sie mit Auguste Rodin zusammen, der, 42jährig, bereits einen Höhepunkt seiner Karriere erreicht hatte. Rodin machte sie zu seiner Mitarbeiterin, da auch er ihre große Begabung erkannte. Sie war seine kongeniale Partnerin, seine Geliebte und auch sein Modell. Ähnlich in ihren Arbeiten, erfolgte in den ersten Jahren eine parallele Entwicklung zweier großer Künstler. Da Rodin sich für ein Verbleiben bei seiner Frau entschied, blieb Camille Claudel nur der Status der Mätresse, der sie gesellschaftlich isolierte. In der Öffentlichkeit wurde sie vielfach als Schülerin von Rodin definiert, der Hinweis auf den berühmten Lehrer fehlte fast nie. Camille fühlte sich in ihrer künstlerischen Eigenständigkeit auf doppelte Weise eingeschränkt, als Geliebte des einen berühmten

⁷ Alma Mahler-Werfel, Erinnerungen an Gustav Mahler.

⁸ vgl. dazu: Inge Stephan, Das Schicksal der begabten Frau, S. 87.

Mannes, als Schwester des anderen, des Schriftstellers Paul Claudel, eingezwängt zu sein. Immer wieder stand auch der Diebstahl ihrer Werke durch Rodin für sie im Raum. Darin liegt möglicherweise auch der Keim des Verfolgungswahns, dem sie später anheimfiel und der sie für dreißig Jahre in eine Irrenanstalt brachte.

Sie trennte sich von Rodin. Trotz lobender Kritiken gelang es ihr nicht, von ihrer Kunst zu leben. Für eine Karriere fehlten ihr aber auch der familiäre Rückhalt, die Unterstützung durch Freunde, die Protektion durch Mäzene.⁹ In dieser Situation konnte sie von ihren Entwürfen nur Gipsabgüsse herstellen; damit war eine Teilnahme an Ausstellungen unmöglich.

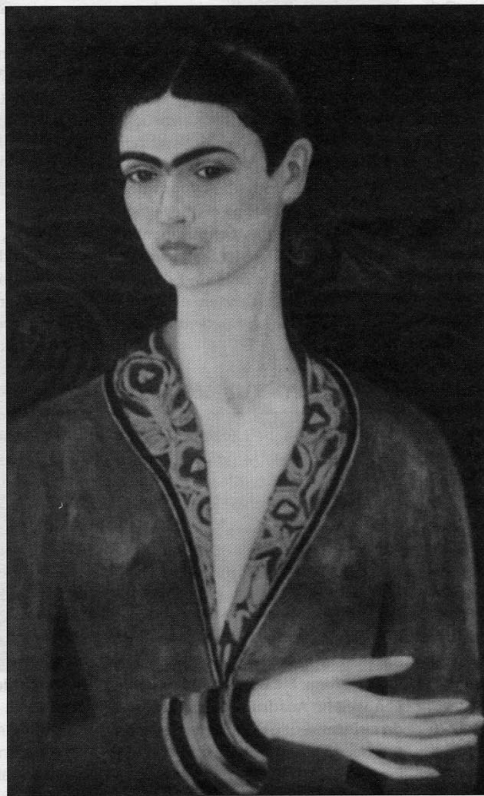
Der Verfolgungswahn verstärkte sich und so wurde sie auf Initiative ihrer Familie 1913 in eine Irrenanstalt eingewiesen, in der sie 1943 starb. Erst 1984 wurde sie im Zuge einer Pariser Ausstellung als Bildhauerin wiederentdeckt. „Der Wälzer“ gilt als eines ihrer bemerkenswertesten Werke, andere bekannte Skulpturen sind: Sakuntala, Das Mädchen mit der Garbe.

Frida Kahlo (1910- 1954) ist heute der Inbegriff mexikanischer Kunst im Ausland. 1978 gab es die erste wichtige Ausstellung ihrer Werke in Chicago, anlässlich derer auch Objekte ihres persönlichen Umfeldes

gezeigt wurden: mexikanische Volkskunst, Embleme des Todes, Judasfiguren. Zu ihren Lebzeiten hatte Frida Kahlo nur wenige Einzelausstellungen gehabt (New York 1938, Paris 1939, und Mexiko City 1953). Sie begann zu malen, als ihr Körper

von dem ihres Ehemannes unabhängig, ihre Wurzeln lagen tief in bauerlicher und religiöser Kunst. Das Drama ihrer Liebe zu ihrem untreuen Mann, Scheidung, erneute Heirat, brachte sie mit ihrer Kunst ebenso zum Ausdruck wie die scho-

nungslose Darstellung ihrer Leiden, mit der sie eine neue Ikonographie schrieb.⁹ Die eigene Person war Frida Kahlos wichtigster Darstellungsgegenstand, die meisten ihrer etwa zweihundert Gemälde waren Selbstbildnisse. Der wesentliche Teil ihrer Bilder ist in Privatbesitz.



Selbstporträt von Frida Kahlo 1926.

schwerste Folgen eines Autounfalls davongetragen hatte. Seit frühester Jugend von mexikanischen Maler Diego Rivera angezogen, heiratete sie ihn mit 19. Der Stil ihrer Malerei, der naive Surrealismus, blieb

Die Biographien von Malerinnen vergangener Zeiten, deren hier getroffenen Auswahl keinen Anspruch auf Repräsentativität legen kann, geben uns einen faszinierenden Einblick in die damalige Lebens- und Arbeitswelt von Frauen, speziell von denjenigen, die sich auf Grund ihrer künstlerischen Begabung von der Mehrheit der Frauen abhoben. Waren zwar vielfach Frauen, die sich nicht in ihre traditionelle Frauenrolle fügen konnten oder wollten, als Opfer der historischen Verhältnisse zu sehen, so ist es dennoch einigen gelungen, sich über alle Hindernisse hinweg mit ihren Begabungen zu behaupten. Doch: Der Erfolg der großen Malerinnen der Kunstgeschichte (und der aktuellen Kunstszene) täuscht darüber hinweg, daßs sich trotz 25jähriger Debatte um Feminismus und Emanzipation noch sehr wenig grundlegend geändert und verbessert hat.¹⁰

⁹ Hayden Herrera, Frida Kahlo, S. 4.

¹⁰ Pitzén, ebenda, S.15.

Literatur:

Hayden Herrera, Frida Kahlo. Ein leidenschaftliches Leben, Frankfurt 1998.

Inge Stephan, Das Schicksal der begabten Frau – im Schatten berühmter Männer, Stuttgart 1989.

Germaine Greer, Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst, Berlin-Frankfurt/Main-Wien 1980.
Die Frau in unserer Zeit 3/98. Konrad-Adenauer-Stiftung, St. Augustin.

Gelehrte Frauen. Frauenbiographien vom 10. bis zum 20. Jahrhundert, Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten, Abt. f. Mädchen- und Frauenbildung, Wien 1996.

Georges Duby, Michelle Perrot, Geschichte der Frauen, Bd.5, 20. Jahrhundert. Frankfurt, New York 1995.

EINE STARKE FRAU – PAULA MODERSOHN-BECKER

Eine starke Frau“ – dieser Satz blieb mir nach einem Gespräch mit einer sehr bekannten Grazer Malerin im Gedächtnis haften, und ich habe mich gefragt, was er wohl für das Leben und das Werk der Paula Modersohn-Becker bedeuten mochte.

Damals habe ich angefangen, in Ausstellungen und Museen bewußt nach ihren Werken zu suchen, habe ihre Briefe und Tagebuchblätter gelesen, Kataloge, Bücher und Zeitungsberichte nach ihren Spuren durchforstet. Und ich habe die Landschaft kennengelernt, in der sie die meiste Zeit ihres Künstlerlebens verbracht hat. Dies ist das Umland der Stadt Bremen, genauer gesagt das Dörfchen Worswede, das auch heute noch als Künstlerkolonie bekannt ist. Über dieser Landschaft, durchzogen von moorigen Wasserläufen und von reichem Birkenbestand, liegt ein eigenartiges, verzauberndes Licht. Dort hatten sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts einige Künstler niedergelassen auf der Suche nach einem unverfälschten Leben und auf der Flucht vor den allzu strengen Regeln der Akademien.

Paula Becker wird am 8. Februar 1876 in Dresden als drittes von sieben Kindern des Eisenbahningenieurs Wolde-mar Becker und seiner Frau Mathilde geboren. 1888 übersiedelt die Familie nach Bremen und führt dort ein bürgerliches Haus, in dem auch viele Künstler verkehren. Mit 16 Jahren wird Paula nach England zu Verwandten geschickt, um in alle Bereiche der Haushaltsführung nach dem damaligen Gesellschaftsverständnis eingeführt zu werden. Die Großzügigkeit ihrer Verwandten erlaubt es, daß sie in eine „school of arts“ eintreten kann und somit ersten Zeichenunterricht erhält. Der Vater reagiert mit verhaltener Zustimmung und oft mit harter Kritik auf ihre ersten Versuche, die Mutter versucht – sowie in Paulas ganzem Leben – zwischen Vater und

Tochter zu vermitteln. Paula fühlt sehr wohl, daß von ihr ein anderes Verhalten gefordert wird, aber schon damals fühlt sie auch den unbändigen Wunsch, sich im Zeichnen auszudrücken, und reagiert mit einem Schwächeanfall. Nachhause zurückgekehrt erklärt sie, Malerin werden zu wollen, ein zu jener Zeit ungewöhnlicher Wunsch, dem vom Vater sogleich mit dem Hinweis begegnet wird, sie müsse das Lehrerinnenseminar besuchen. Wieder findet sie bei der Mutter Verständnis und darf in Bremen Zeichenstunden nehmen, schließt aber auch das Seminar erfolgreich ab.

Gegebenheiten

Die wirtschaftliche Lage der Familie verschlechtert sich erheblich, als der Vater seine Stelle verliert. Und doch setzt es Paula durch, für zwei Monate in Berlin in die Malschule des „Vereins der Berliner Künstlerinnen“ einzutreten und sogar im Herbst des Jahres 1896 ihre Studien dort fortzusetzen. Der Vater drängt sie, endlich ihren Beruf als Lehrerin auszuüben, doch sie will nichts anderes als Malerin werden. Sie beginnt, ihren eigenen Weg im Ausdruck zu suchen, indem sie tausende Gesichter beobachtet, um das Wesentliche darin zu erkennen. Gesichter erscheinen ihr wichtiger als Landschaften. Sie besucht eifrig Ausstellungen und Museen und wendet sich unter dem Einfluß einer von ihr sehr verehrten Lehrerin von der Landschafts- der Porträtmalerei zu. Schon in ihren frühen Akten und Selbstdarstellungen versucht sie, das Äußerliche zu durchdringen, um zum Wesentlichen, zum Dahinter vorzustoßen. Im Laufe ihres Lebens entstehen etwa 30 gemalte und mehr als 20 gezeichnete Selbstbildnisse, die auch als Suche nach den ihr eigenen Ausdrucksmöglichkeiten gelten können.

1897 kommt Paula Becker erstmals nach Worswede. Sie ist begeistert

von der Landschaft, begeistert davon, unter Gleichgesinnten leben und arbeiten zu können, und bewundert die Arbeiten der schon anerkannten Maler Otto Modersohn, Heinrich Vogeler, Fritz Overbeck und Fritz Mackensen. Sie lebt und erlebt intensiv das Leben in ihrer Umgebung, das Leben der Bauern und Kleinhäusler, was in ihren Bildern zum Ausdruck kommt. Sie wird Schülerin von Fritz Mackensen, der ihr aber ihre Malweise auszureden versucht. Paula Becker hat schon soviel an Selbstsicherheit gewonnen, daß sie sich nichts mehr dreinreden läßt. Auch verrät sie ihre Gedanken bezüglich ihrer Kunst nicht mehr in ihren Briefen an die Eltern. Es ist, als ob sie alle Kraft in sich speichern wollte, um sie nur auf das eine Ziel zu konzentrieren. Sie zeichnet und zeichnet, um endlich das zu können, was sie erreichen möchte.

Paula entfernt sich zunehmend von den anderen Malern, die in ihrer Landschaftsmalerei verharren. Sie bleibt unbeirrt auf ihrem Weg, will besonders in ihren Kinderporträts das Wahre zum Ausdruck bringen. Offensichtlich will sie weder schmeicheln noch verletzen, sondern darstellen.

Paula Becker lernt in Worswede Clara Westhoff, die Bildhauerin und spätere Frau von Rainer Maria Rilke, kennen. Diese Freundschaft hält ein Leben lang.

Geld

Wiederum wird sie von ihrer Familie bedrängt, endlich Geld zu verdienen, und so beschließt sie, in Bremen eine Ausstellung zu machen. Sie muß eine vernichtende Kritik ihrer Ausstellung zur Kenntnis nehmen und vertraut sich Otto Modersohn an, der sehr viel Verständnis für ihre Malerei aufbringt. Ende 1900 reist sie zum ersten Mal nach Paris und besucht dort eine Akademie, begleitet von Clara West-



Paula Modersohn-Becker.

hoff, die selbst Schülerin von Rodin wird. Besonders beeindruckend findet sie die Bilder von Cézanne, Renoir und Manet.

Otto Modersohn kommt ebenfalls nach Paris. Paula erhofft sich von ihm die nötige Zustimmung zu ihren Arbeiten. Doch der unerwartete Tod seiner Frau läßt ihn den Aufenthalt abbrechen. Auch Paula muß, bedrängt von ihren Eltern, wieder zurück und erleidet wiederum einen Schwächeanfall. Um sich zu erholen, fährt sie nach Worpswede, betreut

und umsorgt von Otto Modersohn. Sie verlobt sich mit ihm, sehr zur Freude ihrer Eltern. Sie weiß, daß ein bürgerliches Leben wie das ihrer Eltern von ihr erwartet wird, andererseits erhofft sie sich, bestärkt durch Otto Modersohns Verständnis für ihre Malerei, daß sie viel Freiraum haben würde, um weiter ihre künstlerischen Ziele zu verfolgen. Um diese Zeit lernt sie Rainer Maria Rilke kennen, der großen Einfluß auf sie hat.

Im Mai 1901 heiratet sie Otto Modersohn, die Hochzeitsreise führt unter

anderem auch zu Carl Hauptmann, dem Bruder des Dichters Gerhard Hauptmann.

Gespalten

Otto Modersohn anerkennt ihre künstlerischen Ziele und ermöglicht ihr einen zweiten Aufenthalt in Paris. Paula ist so besessen von ihrer Arbeit, daß eine gewisse Entfremdung zwischen den Eheleuten entsteht. Die Bewunderung, die der Bildhauer Bernhard Hoetger ihren Werken zollt, verstärkt ungewollt die Loslösung von ihrem Mann. Für Paula besteht das Dilemma, sich in ihrer Kunst einen Freiraum geschaffen zu haben, diesen Freiraum in ihrem privaten Leben aber nicht zu haben. Sie ist sich ihrer Kunst und ihrer Kraft so sicher, daß sie sogar die Scheidung verlangt, letzten Endes aber doch in die Konventionen zurückkehrt, weil sie ohne die finanzielle Sicherheit nicht auskommen glaubt.

Paula und Otto Modersohn kehren 1907 nach Worpswede zurück, wo sie ein neues Haus beziehen, von dem sich Paula viel Platz und Ruhe zum Malen erhofft. Am 2. November 1907 wird ihre Tochter Mathilde geboren, am 20. November stirbt Paula, nur 31 Jahre alt an einer Embolie. Ihr Grab in Worpswede zierte eine berührende Skulptur von Bernhard Hoetger, „Mutter und Kind“.

Gewürdigt

Nur ungefähr zehn Jahre intensiven Schaffens haben ein Lebenswerk von weit über 400 Gemälden und ein Vielfaches an Skizzen hervorgebracht. Zu ihren Lebzeiten hat Paula Modersohn-Becker nur vier Bilder verkauft. Ihren wahren Wert hat man erst nach dem Zweiten Weltkrieg erkannt und in verschiedenen Ausstellungen gewürdigt. Sie ist eine der großen Malerinnen dieses Jahrhunderts.

FÜNF POSITIONEN STEIRISCHER KÜNSTLERINNEN

AM BEISPIEL EINER AUSSTELLUNGSREIHE IN DER NEUEN GALERIE GRAZ
1994-1997

Veronika Dreier

Die 1954 in Kainach geborene Veronika Dreier besuchte von 1971 bis 1975 die Kunstgewerbeschule in Graz. 1982 war sie Mitbegründerin der Kulturzeitschrift und Künstlerinnengemeinschaft Eva & Co, der sie bis 1991 als Obfrau vorstand. 1994 erhielt sie den Förderungspreis der Stadt Graz.

Veronika Dreier nutzt ein breites Spektrum an Medien. Als Grafikerin, Objekt- und audiovisuelle Künstlerin (u.a. nahm sie 1991 am Videofestival Arnheim teil, 1995 zeigte sie dort die Audio-Installation „Waschmaschinen-Rave“) arbeitet sie gesellschafts- und konsumkritisch und engagiert sich für aktuelle sozialpolitische Themen. So zeigte sie 1994 im Studio der Neuen Galerie Graz, später im Foyer der Wiener Oper und in der ehemaligen Militäranlage Ober-Olmer Wald bei Mainz, eine begehbare Teppichinstallation aus 350.000 Plastik-Miniatursoldaten, die 1998 vom BKA angekauft wurde. Die Arbeit fungiert als unkonventionelles Kriegerdenkmal und Mahnmal gegen die verhängnisvolle Selbstverwirklichung im Kampf um die Macht. Dieses Spiel um die Hybris Macht, die Erfahrungen mit den Mechanismen und dem Funktionieren von Macht hat Dreier als konfliktbeladene Wahrnehmungsmuster in ihren Teppich geknüpft. Aus der weiblichen Perspektive unter einer weiblich besetzten Chiffre werden diese von männlichen Machtstrukturen bestimmten und legitimierten Aggressoren durch die tep-

pichhafte Plastifizierung in ironischer Brechung ikonisiert. Die Undurchschaubarkeit von Macht wird durch die Anonymität und strikte Gleichheit der Plastiksoldaten visualisiert. Dreiers skulpturale Installation, die statt vertikaler Größe horizontale Größe und vertikale Kleinheit aufweist, diese flache Bodenskulptur mit figurativen Elementen ist nicht nur ein Mahnmal gegen die Gewalt in der Gesellschaft, ein negatives Monument, vielleicht eines der wirklichen Denkmäler und Mahnmale gegen Gewalt und Verbrechen, da mit ästhetischen Gegenmitteln hergestellt.

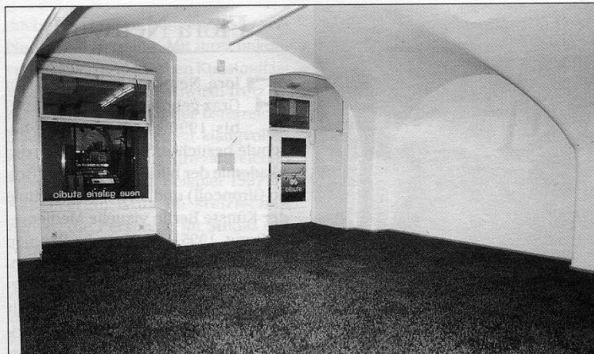
Veronika Dreier zeigt sich in ihren künstlerischen Arbeiten stets den menschlichen und sozialen Implika-

tionen verantwortlich. In ihrem Engagement für die Frauen im Rahmen von Eva & Co und in ihrem individuellen künstlerischen Schaffen hat sie sich für Bewegung und Veränderung gesellschaftspolitischer Prozesse, befreit von jeglichem Determinismus, eingesetzt. In einer Zeit, gekennzeichnet von höchster ideologischer Verwirrung, von nach innen gewandter politischer Frustration, vom Verlust unseres Vertrauens in die Kontrollierbarkeit der Technologien, macht es sich Veronika Dreier zur Aufgabe, jener „unschuldigen Passivität“ entgegenzuwirken, die John Berger als das eigentliche Böse bezeichnet. Als konsequente Weiterverfolgung dieses Anspruchs hat Veronika Dreier ihre künstlerische Arbeit immer wieder in

den öffentlichen Raum ausgedehnt, das reicht von Großbildprojektionen auf Hausfassaden, dem Frauenmahnmal vor der Franziskanerkirche in Graz von 1996 (eine Metallskulptur der Grazer Frauennotrufnummer), bis in jüngster Zeit zu ihrem Engagement für die Integration von sozialen Randgruppen. Im Rahmen des Projekts „Kunst: //Abseits vom Netz“ verfolgt sie, gemeinsam mit Erwin Posarnig und Bernhard Wolf unter der Einbeziehung der Betroffenen, das Ziel, eine Grazer Obdachlosen-Containersiedlung, das Vinzidorf in der Grazer Pfarre St. Leonhard, als „soziale Skulptur, als Kunstwerk“ umzugestalten, indem sie durch zeitgemäße Notwohnhäuser statt der bisherigen Baucontainer die Wohnsituation zu verbessern sucht. Diese konkrete politische und künstlerische Intervention versteht Kunst als soziales Handlungsfeld.



Veronika Dreier: Teppichskulptur im Studio der Neuen Galerie Graz, 1994.



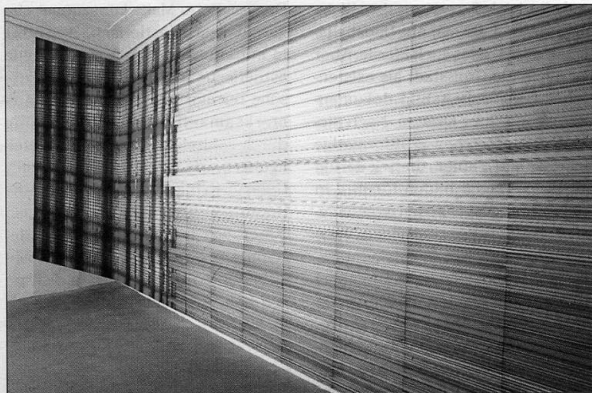
Veronika Dreier: *Studio*, 1994.

Sabina Hörtnner

Die Künstlerin wurde 1967 in Bruck/Mur geboren. Sie besuchte in Graz von 1987 bis 1989 die HTBLA Ortweinschule, Meisterklasse für Malerei bei Prof. Gerhard Lojen, und setzte ihr Kunststudium in Wien an der Akademie der bildenden Künste (Bildhauerei bei Professor Bruno Gironcoli) fort. 1991 wurde sie von Prof. Wilfried Skreiner zu den Internationalen Malerwochen in der Steiermark, die von der Neuen Galerie Graz veranstaltet wurden, eingeladen. 1993 hatte sie ihre erste Personale im Joanneum Ecksaal und war 1994 Teilnehmerin der Ausstellung „Styrian Window“ der Neuen Galerie, in der aktuelle Positionen der steirischen Gegenwartskunst gezeigt wurden. Es folgten öffentliche Aufträge, wie für den ORF Skulpturenpark und Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland, u.a. 1998 in der Galerie In-sam in Wien oder bei der von Peter Weibel kuratierten Großausstellung „Jenseits von Kunst“ in Budapest, Graz und Antwerpen. 1997 erhielt sie den Förderungspreis der Stadt Graz, 1999 das New York-Stipendium des BKA Wien.

In ihren Grafiken, Skulpturen, Installationen und Videoarbeiten zeigt sich ein starker Bezug zum Linearen. Es handelt sich um streng geometrische Liniengeflechte in Primärfarben, die sowohl zweidimensional ihre Umsetzung in Form von wandfüllenden, sorgfältigen Filzstiftzeichnungen, die wie computergeneriert wirken, als

auch als Skulpturen aus lackierten Bandeisenstäben erfahren. Bei ihren Wandmalereien bzw. Rauminstallationen läßt sich eine klare Referentialität zu historischen Techniken und ästhetischen Strategien der Abstraktion ablesen, jedoch verarbeitet sie in ihren illusionistischen Raumszenen



Sabina Hörtnner: *Ohne Titel*, 1994.

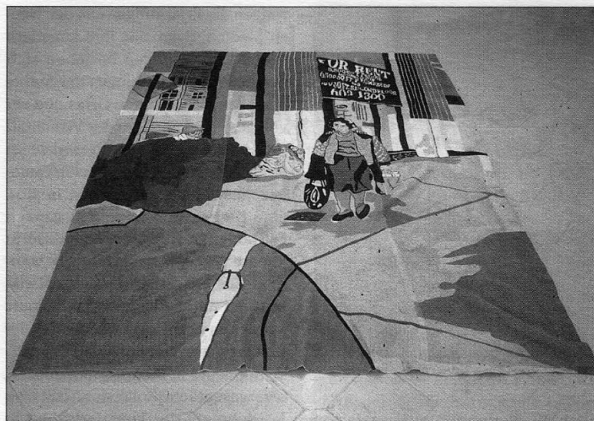
Petra Maitz

Petra Maitz wurde 1961 in Wien geboren und ist in Graz aufgewachsen, wo sie neben Wien und Hamburg ihren Wohnsitz hat. Sie studierte Medizin und Kunstgeschichte an der Universität Wien und besuchte von 1990 bis 1994 die Hochschule für bildende Künste in Hamburg (Stanley Brown und Franz Erhard Walther). 1994 erhielt sie ein Staatsstipendium des Bundesmini-

steriums der Erfahrungen aus den Neuen Medien, das heißt ihre künstlerischen Überlegungen beziehen sich auf die Problemstellungen der Aufhebung des bestehenden Ortes und ein völliges Neudefinieren der Visualität. 1997 zeigte sie in einer Personale im Studio der Neuen Galerie eine raumbezogene temporäre Arbeit in situ, eine Klebearbeit, eine den ganzen Fußboden ausfüllende, komplizierte lineare Netzkonstruktion, die während der Ausstellungsdauer entwickelt und mittels Video dokumentiert wurde. Im Verhältnis zu früheren Installationen spielt nun auch die Zeitkomponente in ihrem Arbeitsprozeß eine wesentliche Rolle, das heißt eine Ausdehnung der künstlerischen in situ-Arbeit in tempore. Ähnlich wie in ihren Wandzeichnungen, die als Graphen ein lineares Netz im Raum bilden, konstruiert bzw. simuliert sie nun eine neue räumliche Situation auf der Bildebene eines suggestiven Illusionserlebnisses und ein lineares Netz in der Zeit.

steriums für Wissenschaft und Kunst, 1995/96 ein Atelierstipendium nach New York. 1995 und 1996 wurde ihr der Fogarassy-Preis beim Kunstpreis des Landes Steiermark zuerkannt. 1996 erhielt sie den Kunstförderungspreis der Stadt Graz, 1998 den Förderungspreis für bildende Kunst des BKA Wien.

Typisch für die postfeministische Bildproduktion der 80er und 90er Jahre deklariert Petra Maitz die oft als minderwertig angesehene Hand-

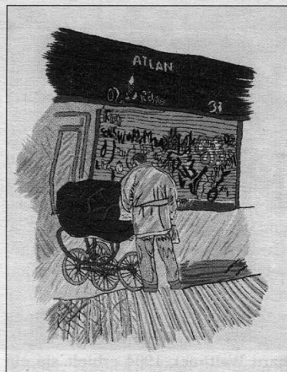


Petra Maitz: *Coney Island, 1993.*

arbeit, wie Nähen, Sticken, Häkeln, selbstbewußt zu ihrem künstlerischen Medium. Ausgehend von der Fotografie, setzt sie diese in einer Transgression der Bildmedien in Malerei und in Textilien um. Ihre Motive sind oft triviale Szenen aus dem Kleinbürger-Alltag, die sie auf Haushaltstücher stickt, oder auch Pferde. Aber vor allem die Großstadt als existenzielles Gesellschaftsbild dokumentiert sie mit ihrer Kamera. Nach diesen Fotos entstehen großformatige Gemälde auf Papier, die wiederum nur die Vorlagen bilden für ihre in Sticktechnik ausgeführten monumentalen, textilen Wandteppiche. Tier- und Gewandobjekte sowie skulpturale Häkeleien, die auch als Sitzmöbel funktionieren können, finden wir in ihrem Repertoire ebenso wie provozierende Gemälde und subtile feministische Objekte, in denen sie Fragen der Geschlechterbeziehung und der Sexualität der Frau thematisiert. Durch den Bezug auf vorgegebene massenmediale Produkte, speziell aus dem Frauenalltag, ergeben sich ironisch-gesellschaftskritische Aspekte, wie in ihrer Wandinstallation „Super-Ballo“ und in ihren Videoarbeiten, in denen sie das Verhältnis von Geschlecht und Raum entlang der Schnittfläche des Körpers untersucht. Alltägliche Objekte (zum Beispiel Plexiglas-Kugeln und Plastikröcke) bilden formal den Referenzrahmen des Körpers als libidinale Zone. Durch die Übertragung und Überlagerung körperlicher Merkmale der

Weiblichkeit in den Raum gelingt es ihr, das Bild der Frau von der Unterwerfung unter den Körper und den Körper von der Unterwerfung unter den Raum zu befreien.

Der von Petra Maitz konsequent eingeschlagene künstlerische Weg führt in enttabuisierender Weise in neue ästhetische und geschlechtsspezifische Terrains und hat ihr bereits Aufmerksamkeit und Anerkennung durch zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen, wie u.a. 1994 „Körpersnah“, Galerie Krinzinger, Wien, „Yellow Room“, Westwerk, Hamburg, 1995 „Cherchez la femme“, Kunsthalle, Hamburg oder 1997 „Tu Felix Austria“, Galerie König, Wien und „Time is a man, Space is a woman“, Viafari, Mailand, eingebracht.



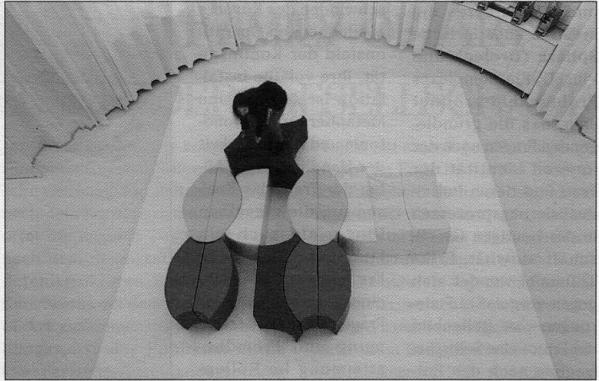
Petra Maitz: *Coney Island, 1993.*

Flora Neuwirth

Flora Neuwirth wurde 1971 in Graz geboren, wo sie von 1985 bis 1990 die Kunstgewerbeschule besuchte. Sie studierte an der Akademie der bildenden Künste (Bruno Gironcoli) und an der Hochschule der Künste Berlin visuelle Mediengestaltung. 1995 erhielt sie im Rahmen des Schindler-Programms ein Stipendium nach Los Angeles, und 1997 verbrachte sie einen Studienaufenthalt als Stipendiatin des Bundesministeriums Wien in Paris. 1997 erhielt sie den Kunstförderungspreis der Stadt Graz.

1994 zeigte sie in ihrer Personale im Ecksaal Joanneum eine Rauminstallation, in der sie erstmals ihr signifikantes, das Weibliche assoziierende Grundmodul einsetzte, das sie mit spielerischer Ironie in synthetischen Farben und in verschiedenen Medien von der Computergrafik über Videofilm bis hin zum Möbel immer wieder verwendet. Sie prägte dafür und für die in diesen Farben kreierten Drinks den Begriff F.N.-Systems (die Initialen des Namens der Künstlerin) als ein dynamisches, multifunktionales und variables Farb- und Geschmackssystem, das in Relation zur aktuellen Jugendkultur steht, die sich in den drei Bereichen Kunst, Psychedelia und Design-Kultur situiert. Neuwirth komponiert nicht nur ästhetische Gebilde, sondern ihr geht es in erster Linie um die Konstruktion sozialer Kommunikation. Die Sitz- bzw. Liegemöbel, die Drinks und die Musik haben die Funktion von sozialem Service, als Orte der Entspannung, Meditation oder Zerstreuung. Flora Neuwrths F.N.-Systems sind eine subjektive Antwort und Intervention auf den totalisierenden Anspruch traditioneller sozialer Systeme, richten sich gegen die öffentlichen Regeln von Staat, Familie, Beruf, Schule, bilden also eine Aufforderung zum Entseilen und zu einer Dynamisierung der Gesellschaft. Neuwirth hat sich mit ihren F.N.-Systems ein Image angeeignet, das sie als einen neuen Typus von Künstlerin ausweist, der in Zusammenarbeit mit MusikerInnen, KomponistInnen, ArchitektInnen, ModemacherInnen verschiedene Lebensbereiche, wie Design, Mode, Musik, Beauty pro-

ducts, Accessoires, kommunikativ verbindet und gestaltet. Mit ihrer unkonventionellen und frischen Kunstauffassung hat sich Flora Neuwirth trotz ihrer Jugend bereits in der österreichischen Kunstszene einen klangvollen Namen gemacht, was ihre zahlreichen Ausstellungen, zum Beispiel 1997 im Kunstverein Graz im steirischen Herbst, die Personale im Studio der Neuen Galerie Graz, 1998 „Crossings“ in der Kunsthalle Wien, im Kunstverein Ludwigsburg, wo sie in einem Jahresprojekt die Gestaltung von Ausstellungen, Programmheften, Plakaten etc. ihrem System unterwarf, oder „Life Style“ in Bregenz und demnächst im Salzburger Kunstverein, beweisen.



Flora Neuwirth: POP UP: !FN SYSTEMS © Y.P.B.G., 1997.



Flora Neuwirth: POP UP: !FN SYSTEMS © Y.P.B.G., 1997.

Erika Thümmel

Erika Thümmel wurde 1959 in Graz geboren. 1977 bis 1981 wurde sie am Opificio delle Pietre Dure in Florenz zur diplomierten Restauratorin ausgebildet, seit 1983 ist sie in Graz als Restauratorin und freischaffende Künstlerin tätig. In ihren frühesten künstlerischen Arbeiten, zwischen 1984 bis 1988, beschäftigte sie sich mit Entwurf und Herstellung von „Wohnsubjekten“ und

„Hauswesen“, Möbelstücke mit Objektcharakter. Von 1986 an war sie aktives Mitglied der feministischen Künstlerinnengemeinschaft Eva & Co bis zu deren Auflösung 1993. 1995 nahm sie an der Ausstellung „Frauen imaginieren Gott“ des Kulturzentrums bei den Minoriten in Graz teil, 1996 an der Wanderausstellung „A-8010 Graz“, die in ganz Europa gezeigt wurde.

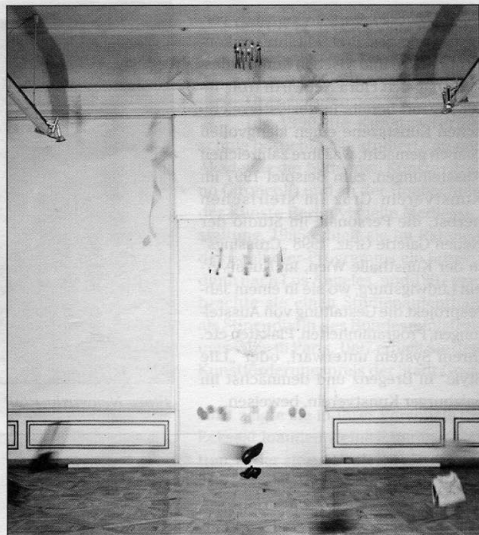
In ihren Objekten und Installationen setzt sie sich immer wieder mit Fra-

gen der gesellschaftlichen Konditionierung der Frau in verschiedenen Kulturkreisen auseinander. Exemplarisch dafür entwickelte sie schwebende Raumobjekte, die aus in mühsamer Arbeit von chinesischen Frauen hergestellten handgenetzten Spitzendecken, kombiniert mit echtem Frauenhaar bestehen, als Kritik an den Produktions- und Ausbeutungsmechanismen von Frauenarbeit.

1997 zeigte sie in der Neuen Galerie Graz die Installation „Laßt die Damen tanzen“, die sich in ironischer Weise mit dem Bild der Frau beschäftigt. Thümmel verknüpfte verschiedene Alltagsgegenstände, alle mit dem Körper in Beziehung stehend, zu einer mechanischen Skulptur. Sie ließ Damenschuhe, Damenstrümpfe, Damenhandtaschen, Eßbesteck, Gläser, Glühbirnen, Küchenschwämme, Kleiderbügel, Lineale und Pinsel mit dünnen Nylonfäden an einem an der Decke montierten Elektromotor im Raum rotieren. Die Gegenstände werden bei dieser Installation zu Gliedmaßen eines imaginären Körpers, zu Gegenstandsanagrammen, im Gegensatz zu Hans Bellmers Körperanagrammen. Sie wählte solche alltäglichen Gegenstände aus, die den Körper einerseits umhüllen und schützen oder die wie Gliedmaßen des Körpers funktionieren, wie funktionelle Verlängerungen der menschlichen Körperteile, vor allem der Hände. Es sind Gegenstände, die das Bild der Frau und der Künstlerin substituieren, zum einen die klassische feminine Sphäre (modische Accessoires und Haushalt)

und zum anderen die kreative künstlerische Sphäre (Dreieck und Pinsel). Ein komplexes Problemfeld eröffnet sich, das die grundlegenden Fragen nach der inneren Identität der Frau und deren Individualisierungsprozessen in der heutigen Gesellschaft aufwirft. Erika Thümmel wendet sich gegen vorgefaßte Fixierungen vom Rollenbild der Frau – eine Selbstbefragung nach den Entscheidungsspielräumen im privaten und beruflichen Handlungsfeld. Sie agiert an der Schnittstelle von Körper und angrenzenden Gegenständen, die die Körpergrenzen bis zum Ver-

schwinden des Körpers ausdehnen, im Operationsfeld der Kontinuität. Ihre volatile Installation ist sowohl eine Metapher für die Monotonie und Einförmigkeit der Handlungen im Alltag der Frau, das Kreisen um die dieselben Dinge, als auch ein Fluchtmodell in neue Freiheitsspielräume, eine Untersuchung der Frage von Selbstbestimmung und Fremdbestimmung im Rollenspiel der Frau. Anstatt Poesie des Alltags zeigt sie uns Alltagspolitik, ihr geht es um soziale Analyse, eine anagrammatische Refigurierung des Alltags und der sozialen Verhältnisse.



Erika Thümmel, *Laßt die Damen tanzen*, 1997.



Erika Thümmel, *Schwarzes Frauenhaar*, 1994.

FRAUEN IN DER KUNST

DATEN.STRUKTUREN: FAMILY OF ART – ODER EIN SPIEL MIT DER GESELLSCHAFT

Meine Teilnehmer sind zum Beispiel Vernissagenbesucher. Das KunstPublikum definiere ich als Ganzes zum Kunstevent gehörig: Galeristen, Künstler, Kritiker, Kuratoren, Manager, Kameramann, Sammler, Consulter ... Fotografieren ist für mich Kommunikation mit der Kamera. Ich selbst bezeichne mich als Foto.aktionist! Und arbeite an der Entwicklung eines Kommunikationskonzeptes, wie man sich als Mensch in der heutigen Datenflut zurechtfinden kann. Alle meine Portraits werden quadratisiert und mit der Matrix des 20. Jahrhunderts überlagert, wobei für jeden Menschen speziell je nach seinem Geburtsjahr die individuelle Lebensspur entworfen wird. Nach diesem demokratischen Prinzip, das ich daten.strukturen nenne, werden alle meine Portraits signiert. Gemeinsamer Nenner ist die Zeit. Und in der Zeit der letzten fünf Jahre ist das digitale daten.strukturen.archiv auf einige Tausend Portraits angewachsen. Ob auf internationalen Kunstmesen oder zuhause in Graz, ich „rezensiere“ die Events und stelle sie ins Internet, um neue Öffentlichkeiten zu bilden (zum Beispiel daten.strukturen: mediators des kunstbetriebs). Die meisten Menschen – ob Mann oder Frau – reagieren auf meine FotoAktion sehr interessiert und überreichen mir ihre Visitenkarte. Mein Ziel ist es auch, sämtliche daten.strukturierte Portraits wichtiger Kunstevents als **Family of Art** ins Internet zu stellen – allesamt quadratisiert und im Kontext Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Auf der Suche nach der Selbstwahrnehmung in der Zeit und den verbindenden Strukturen zu den anderen Menschen hätte dann ein solches Kommunikationsprojekt im Sinne einer cooperative nature identitätsstiftende Funktion und ließe diese sonst weit gestreute Family of Art zusammenführen und durch die jeweilige „individuelle Spur“ im kollektiven Raum-Zeit-Kontinuum zusammenwachsen. Eine Gruppe von Men-

schen als zukünftiges kooperatives Querschnittssystem ohne hierarchische Ordnung. Ein Zeitseismograph nach dem Konzept daten.strukturen ordet die Zukunft. Das Publikum ist nach dem demokratischen Prinzip daten.strukturen Bestandteil des Kunstwerks mit dem Ziel, zur **Family of Art** zusammenzuwachsen beziehungsweise das Publikum in die künstlerische Auseinandersetzung einzubinden. Dabei geht es um den offenen Dialog mit dem Ziel, einander kennenzulernen und zueinander Vertrauen zu fassen. Bei dem Event daten.strukturen: NO PUNK*^S NO FUTURE waren die ausgestellten Arbeiten mit dem Publikum, den „Originalen“ ident. Auf der Suche nach sich selbst war diese Begegnung für jeden Jugendlichen eine Selbstwahrnehmung in der Zeit. Vonseiten der Politik war die Landtagsabgeordnete Dr. Edith Zitz anwesend, die bis Mitternacht mit den PUNKS – auf gleicher Ebene am Holzboden sitzend – Diskussionen führte und ihre Sorgen und Ideen wahrgenommen hat und sie auch Monate danach betreute und erste Anlaufstelle war. Ein weiteres

Projekt mit einer jugendlichen Randgruppe ist Ende Jänner das Event in den Räumlichkeiten von Jugend am Werk in der Kärntnerstraße, das bereits jetzt im Internet zu besuchen ist, datenstrukturen: Jugend am Werk und daten.strukturen: Jugend im Park. **Family of Art:** women In den letzten vier Jahren entstanden einige InternetProjekte: zum Beispiel mit Lotte Hendrich Hassmann (1994). Auf Einladung der KünstlerinnenGruppe Intakt: datenstrukturen: mollmansdorf (1997), oder daten.strukturen: Silvia Kummer (1996) oder daten.strukturen: Fotokünstlerinnen Berlin-Graz (1998) oder daten.strukturen: claudia klucaric oder daten.strukturen: claudia reichenbach: claudia klucaric. Allesamt Kommunikationsprojekte mit Künstlerinnen der verschiedensten Disziplinen – vereint durch das Konzept daten.strukturen und online publiziert im Internet www.iic.wifi.at/comart/comart.htm beziehungsweise in meinem eben erschienenen umfassenden Personalkatalog daten.strukturen: ingrid moschik – ein Kommunikationsprojekt mit einem deutschen Softwarehaus (VESCON).



Datenstrukturen: steirische Künstlerinnen, Josef-Krainer-Haus 1998.

FEUER UND KLINGE

(ÜBER DIE BILDHAUERIN HEIDI INFELD)

Die Klinge ist gerade eine Spanne lang und steckt in einem gut geformten Griffholz. Die schmale Schneide, nicht mehr als einen Finger breit, ist ein sorgfältig gepflegter Zugang zu einem eigenwilligen, ästhetischen Universum. „*Dieses gerade, glatte Eisen ist mir das liebste Werkzeug. Mit dem kann ich eigentlich alles machen. Auch jede Rundung. Es dauert bloß länger als mit dem Hohl-eisen.*“

Dauer. Ausdauer. Diese beiden Aspekte bedingen einander. Holz, Stein, Stahl, das sind Stoffe, die letztlich keine flüchtigen Zuwendungen in Frage kommen lassen. Wo die Inffeld zupackt, wenn sie beispielsweise „ins Holz geht“, ist Schweigen im Spiel. Sie liebt keine Zaungäste bei der Arbeit. Der Blick über ihre Schulter ist unerwünscht. Aber beschreibbar ist das Geschehen wohl. Aussagen darüber läßt sie zu, wenn ein Gespräch stattfindet. Dabei, bei ersten Skizzen, kommen Dualitäten zur Sprache. Nicht bloß Dauer und Ausdauer. *Feuer und Klinge* natürlich, weil eines das andere ermöglicht. Weil die Klinge eine besondere Rolle für sie spielt. Als Werkzeug und als Metapher. Kraft und Erfahrung spielen eine Rolle, damit Skulpturen werden. Schließlich: das Männliche und das Weibliche.

Wenn man sie fragt, wenn man Antwort erhält, ist vom Venus- und vom Marsprinzip die Rede. Die gebündelte weibliche, die konzentrierte männliche Energie. Zwei Prinzipien, die sich in einer Formensprache ausdrücken, die sich in einer Synthese zeigen wollen. Zwei Polaritäten, die sich in bestimmten Materialien, in deren Eigenschaften repräsentieren. Zugleich stellt Inffeld klar, daß sie hier nicht mit Dogmen hantiert, sondern etwas benennt, was sich eigentlich jenseits der Sprache befindet. Ihre Sichtweise entlarvt das gängige „Entweder-Oder“ als Konstruktion, hinter dem das oft verwirrende „Sowohl-als-

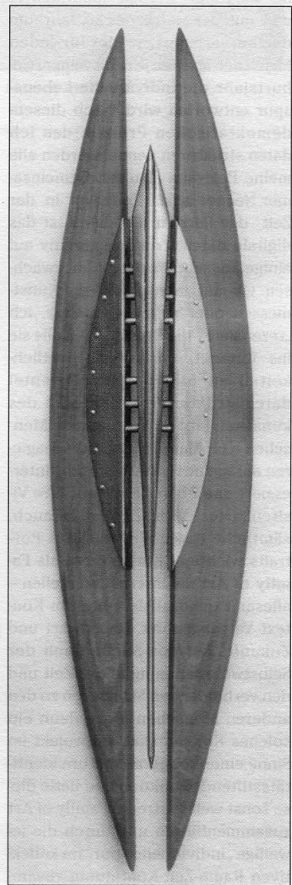
auch“ steht. Auf jeden Fall zieht sie die alten astrologischen Motive als Beschreibungsmöglichkeit anderen, rationaleren Modellen vor. Demnach symbolisiert Mars das Zielgerichtete, die gebündelte, die zentripetale Kraft, Venus das Offene, das Anziehende, die zentripetale Kraft. Und wenn man genau hinsieht, erweisen sich der Ratio stärker verpflichtete Konzepte keineswegs als präziser, stichhaltiger. Kunstwerke spotten dem allzu leicht.

In unserer Kulturgeschichte wird zwischen dem *gezielten Blick* und dem *absichtslosen Schauen* unterschieden. Zwei sehr unterschiedliche Wege, von der eigenen Umwelt etwas wahrzunehmen. Daraus folgen Deutungen, Erklärungsmodelle, die ihrerseits zwar nicht die Dinge *sind*, aber eine Denkhilfe *über* die Dinge bieten. So blickt die Inffeld auf ihre Materialien. Wie Stahl als das Berechenbare, das Kühle, das Männliche gedeutet werden mag. Und Holz als etwas Weibliches – als das Unberechenbare, das durch seine möglichen Einschlüsse überrascht. Inffeld: „*Beim Stein bin ich mir über das ‚Geschlecht‘ nicht im klaren. Vielleicht ist er die Fusion der Prinzipien.*“ Diese vexierende Situation, das Ganze zu schauen, das Detail zu erblicken, keines der Prinzipien über das andere zu stellen ... In diesem Sinn werden messer und Meißel geführt.

Deutungen, wie schon erwähnt. Das Deskriptive als sprachliche Annäherung an Dinge, die außerhalb der Sprache geschehen. Mehr sollte man davon nicht verlangen, da die Sprache seit jeher das Zeug zum Konquistador hat. Wenn die Inffeld gerade das Wort bevorzugt, wählt sie Text als Ausdrucksform. Hier aber geht es um Körper und Textur. Stoffe. Energien. Fundstücke und Geschaffenes. Gewachsenes und Geformtes.

Kurz zurück zu den Werkzeugen und ihren Folgen. Das Feuer ist die Voraussetzung der Klinge. Die Verfügbar-

keit der Kraft kommt *vor* der Erfahrung, in der die Kraft differenziert, verfeinert wird (was physische und mentale Kraft gleichermaßen meint). Diese Möglichkeiten sind natürlich keinem bestimmten Geschlecht zugeordnet oder vorbehalten. Wovon mag eine Skulptur handeln? Daß eine Idee Raum und Dauer erhält. Da wird die Plastik zu einem schönen Anlaß für einen versöhnlichen Moment angesichts der schweren Konsequenzen aus Descartes Irrtum: daß Körper



Heidi Inffeld: „Roter Engel“.

und Geist geschieden seien. Dieser „qualifizierte Glaube“, daß sich unser Sein im Geiste und nicht in der Körperlichkeit ausdrücken würde, wird ja nicht bloß von zeitgemäßer Neurologie zurückgewiesen. Der Körper wirkt aktiv und *kreativ* am Denken mit. Das ist vielleicht eine fundamentale Bedingung für Skulpturen ... damit eine Idee im Raum bestehen kann, sich materialisiert ... durch die Hände (hier) der Bildhauerin. Daß Körperlichkeit am Schaffensprozeß kreativ mitwirkt.

Inffeld: *„Ich arbeite mit schweren Materialien. Das Haptische ist für mich wesentlich an der Bildhauerei. Das gehört auch eher zum ‚weiblichen Energiekreis‘. Zu weiblichen Lebensprozessen. Es ist ja so, daß Frauen sehr viel über die Hände, die Haut abwickeln müssen.“*

Die Idee ist also Anlaß, Kraft und Erfahrung, Feuer und Klinge anzuwenden. Die Werkzeuge wirken dabei nicht nur auf die Stoffe, aus denen eine Skulptur werden soll. Das muß demnach heißen: Die Werkzeuge in Inffelds Händen wirken immer nach zwei Richtungen. Sie formen ihre Skulpturen und ihren Körper. Sie verändern, wandeln das Stoffliche gleichermaßen wie das Immaterielle. *„Wenn ich einen starken Durchgang habe, wenn ich eine große Skulptur hinter mir habe, bin ich eine andere. Nicht nur physisch, mit all den Schnitten, Kratzern und blauen Flecken. Man hat eine veränderte Muskulatur. Man ist mental verändert.“*

Das Grobe und das Feine, die spontane Entscheidung und die Gewißheit von Dauer ... vieles geschieht in solchen Polaritäten. *„Wenn ich mich in eine Plastik versteige, das heißt zum Beispiel sieben, acht Stunden mit der Motorsäge ...“* Da wäre erst einmal grobe Arbeit getan, bei der manchmal physische Grenzen überschritten werden. Ganz anderer Art sind die Anforderungen, wo es um ausdauernde Konzentration geht; in der Detailarbeit, bei der Freilegung einer bestimmten Oberfläche. Inffeld: *„Ich hab so ein subtraktives Vorgehen, wo man möglichst keinen Fehler machen darf, denn was weg ist, ist weg. Da könnte man dann höchstens was dazumogeln.“*

Aber das ist nicht mein Fall. „Stunden gleichförmiger Bewegungen auf eine bestimmte Partie zu verwenden, ohne die Ruhe und die Konzentration zu verlieren.“

Erneut: All das handelt nicht von einem Entweder-Oder, nicht von bestimmten Positionen, die man einnehmen könnte. Es handelt viel eher von einem Verhältnis solcher Positionen zueinander, von ihrer Wechselwirkung. Männlich – weiblich. Sonne – Mond. Mars – Venus ... welche Metaphern man auch bevorzugen mag. Positionen handeln von Eindeutigkeit. Das ist – zumindest in unserer Kultur – für viele sehr verführerisch. Kunstwerke, so darf vermutet werden, handeln meist viel eher von Uneindeutigkeit. Das ist zugleich ein überaus vitales Prinzip, denn Leben, unser aller Leben, verdankt sich der Vielfalt, der Mehrdeutigkeit, der Flexibilität. Und diesbezüglich rekommandieren Frauen wahrscheinlich zurecht manche Kompetenzen, die in einer vorherrschenden Männerkultur nicht gerade zu Leitbildern gehören. (Aber das ist eine andere Geschichte.) Also: Statt der Eindeutigkeit dieser oder jener Position das Einlassen auf Wechselwirkungen.

Die Inffeld spricht hier auch von einem „*physischen Vergnügen*“. Oder von der „*Freude an einem präzisen Schnitt*“. Ferner von etwas, das sich zur „*Verbissenheit*“ versteigen kann. Denn „das Werk muß aus allen Perspektiven standhalten können“. Wo einem „*schon alles weh tut und du kannst nicht lockerlassen*“, weil immer noch Scharten zu glätten sind. Bis sich diese Klarheit einstellt. *„Jetzt ist es fertig, jetzt wird es nicht mehr besser.“*

Nun noch zur Frage, was es dabei mit „männlicher und weiblicher Kunst“ auf sich haben mag. Wer würde die Geschlechterdifferenz bezweifeln, jene vielfältigen Konsequenzen aus einer sich fundamental unterscheidenden Physis und deren Lebenszyklen? Aber was bedeutet das im einzelnen? Wer würde bezweifeln, daß Rollenbilder und -zuschreibungen Folgen haben, daß es zwei verschie-

dene „soziale Geschlechter“ gibt, welche Biografien prägen? Aber worin generalisiert man vorzugsweise soziologische Kategorien? Und was folgt daraus für die künstlerische Praxis? Wer könnte ignorieren, daß ökonomische Bedingungen und Ideale die Wertekataloge und Ideologien von Menschen heftig beeinflussen? Wer dürfte jene Dokumente mißachten, welche belegen, daß Frauen generell ganz andere ökonomische Bedingungen aufgezungen bekommen als Männer?

Es finden sich also auf Anhieb mehr Fragen denn verlockende Antworten. Ob es Ärztinnen oder Sekretärinnen schätzen, eher allgemein als statistische Größe beschrieben zu werden, steht hier nicht zur Debatte. Daß Künstlerinnen ihre Arbeit als „Frauenkunst“ verstanden wissen wollen, darin kategorial von „Männerkunst“ unterschieden, mag vereinzelt vorkommen und dann seine Begründungen haben. Häufig scheint es heute nicht zu sein. Und auf die Inffeld trifft es auch nicht zu.

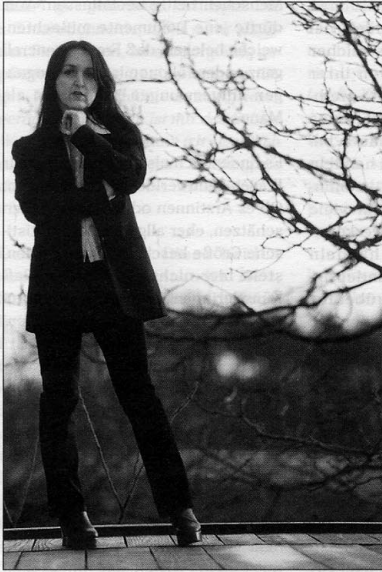
Künstlerische Praxis darf sich ihre Sujets beliebig wählen und ist keinem Thema von sich aus verpflichtet. Inffelds Arbeit hat nun einmal keinen Geschlechterdiskurs zum Inhalt. Die Arbeit der Kunstschaffenden ist eine private Mythologie. Freilich scheut dieser Mythos kein gelegentliches Rendezvous mit dem Logos. Aber eben bloß bei entsprechender Laune. Und damit hat sich die Sache ... *diese* Sache. Folglich zuckt sie auch bloß die Schultern, wenn man sowas zur Sprache bringt: „Männerkunst / Frauenkunst“. Sie ist mit Kunstwerken befaßt und mit dem, was ihr abverlangt wird, damit die Arbeiten entstehen können. Als Teil eines teilweise unbändigen Lebens. Noch Fragen?

Heidi Inffeld, Jahrgang 53, Graz, bildende Künstlerin mit dem Schwerpunkt Plastik. Sie nützt die Reisen zu ihren internationalen Ausstellungen bevorzugt zum Sammeln exotischer Materialien und kontrastreicher Themen, die sie gelegentlich auch als Malerin und Autorin bearbeitet. Homepage: <http://www.van.at/heidi.htm>

SOWAS WIE EIN TRAUM

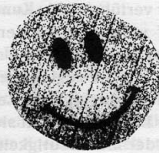
FAXKOMMUNIKATION: ANDREA WOLFMAYR – FRAGEN AN SARAH GODTHART

1) Du bist gebürtige Kärntnerin. Kannst/magst du bisschen was erzählen über deine Herkunft und Heimat und darüber, wie/wann/warum es dich nach Graz verschlagen hat, warum du hier geblieben bist und bleibst.



Andrea Wolfmayr

FAMILIE: Handwerker, Bauern
(Tischler, Schneider, Schuster) Schmied
später durch die Kriege ÖBB
aufgewachsen am Ossiacher See ohne TV
also Natur pur
bis 15, 16:



fließend
schwerelos
aber nicht unbestimmt
leuchtend
geheimnisvoll

nach Graz: Arbeit als Dekorateurin,
kurz darauf Liebe, Mann und Kind,
Kunstgewerbeschule,
Künstler Dichter Denker,
Steirischer Herbst,
eigene Ausstellungen

Hast du vor, in Graz zu bleiben oder willst du eines Tages irgendwo anders hin? Gibt es sowas wie einen Traum?

vielleicht nach Wien,
wohin ich viele persönliche Bindungen habe,
cinque terre (Ligurien), Triest
Traum = völlig autark zu leben,
berühmt,
Museum Modern Art

2) Woran arbeitest du momentan?

Was würdest du als dein augenblickliches Zentralthema bezeichnen, gibt es überhaupt so etwas für dich?

Gibt es ein größeres Projekt oder eine Ausstellung?

Projekte in der Arbeit

an 1. Stelle der Mensch, zwischenmenschliche Bezüge,
Mensch + Tier, Mensch + Umwelt,
Gefühle vermitteln.

aber : PLÄNE sind wie ferne Zäune + ich liebe den freien Horizont
(Ransmayr)

¹ Wolfgang Bauer?

3) Was empfindest du momentan als schwierig im Künstlerdasein, auch, was die materiellen und existentiellen Bedingungen betrifft?

Kunst als untrüglicher Sensor
der wirtschaftlichen und politischen Situation,
schroffe Einbrüche,
weniger private Galerien,
Konzentration auf schon Bewährtes,
Megaveranstaltungen

Wie siehst du die Lage, die Möglichkeiten zur Zeit für bildende Künstler in Graz, in der Steiermark, in Österreich?

Durch den Steirischen Herbst und das Forum Stadtpark eine fast einzigartige Position

Graz = vielleicht der Oasch der Welt (WB?¹),
doch gibt es eine Künstlerfamilie im weitesten Sinn.

Schade, daß es Eva&Co nicht mehr gibt,
war echt innovativ + grenzüberschreitend

Ich bin grundsätzlich ein optimistischer Mensch,
sehend,
fühlend,

oft verzweifelnd, nicht ohne Hoffnung
der ferne Horizont LEUCHTET sichtbar!



Sarah Godthart.

EVA & Co

DIE ERSTE FEMINISTISCHE KULTURZEITSCHRIFT KOMMT AUS GRAZ

Man sollte sich daran erinnern, daß es Eva war, die zuerst vom Apfel der Erkenntnis, also des bewußten Denkens, gegessen hat.

(Zitat Meret Oppenheim)

Es war 1981, da trafen sich fünf Grazer Frauen. Sie hatten die Absicht, eine Zeitschrift herauszugeben. Die Vorstellungen waren sehr verschieden. Aber ein gemeinsames Ziel hatten sie: Sie wollten an die Öffentlichkeit. Die Vielfalt der künstlerischen Produktionen von Frauen, die Ideen, Konzepte, Visionen und Denkansätze sollten nicht mehr für die Schreibtschilde produziert werden. Es sollte ein Beitrag zur Aufarbeitung der kollektiven Verdrängungsgeschichte der Frau sein.

In der Literatur herrschte zu diesem Zeitpunkt gerade eine Aufbruchsstimmung. Die weiblichen Emanzipationsfiguren wurden bis dato meistens von Männern entworfen. Autorinnen wie Karin Struck, Verena Steffen und Christa Reinig, Repräsentantinnen der neuen Literatur der Frauen, Christa Wolf, Luise Rinser und Ingeborg Drewitz waren unter anderen die Wegbereiterinnen für das neue Selbstbewußtsein.

Es bestanden Kontakte zu der „Wiener Frauenkooperative“. Diese ist 1977 an der Hochschule für Angewandte Kunst entstanden. Ein Jahr später besetzten diese Künstlerinnen die Galerie nächst St. Stephan und luden zu einer Kommunikationswoche ein. Mit Seminaren, Podiumsdiskussionen und Aktionen wollten die Künstlerinnen auf ihre Situation im männlich dominierten Kunstbetrieb aufmerksam machen. Im Herbst 1975 veranstaltete die Galeristin Ursula Krinzinger die Ausstellung „Frauen – Kunst – Neue Tendenzen“ und Valie Export organisierte in diesem Jahr „Magna Feminismus: Kunst und Kreativität“, europaweit die erste Ausstellung, an der nur Künstlerinnen beteiligt waren und die dezidiert feministische Ansprüche formulierte. 1977

wurde die Internationale Aktionsgemeinschaft „Intakt“ gegründet. Das Gründungstreffen fand im Retzhof in der Steiermark in Form einer Künstlerinnenklausur statt. Das „Femifest“ der Intakt wurde ein Jahr darauf veröffentlicht. Nach der Ausstellung „feminin – maskulin“ 1979 im Rahmen des Steirischen Herbstes im Künstlerhaus in Graz schien das Thema „Frauen in der Kunst“ kein Thema mehr zu sein.

Nicht zufällig bestand das Redaktionskollektiv von Eva & Co aus bildenden Künstlerinnen, Juristinnen, Theoretikerinnen, Literatinnen und einer Musikerin. Das Bestreben war, mit den verschiedensten Ausdrucksmitteln Phänomene aus dem Bereich der Politik, Gesellschaft und Kultur feministisch-kritisch darzustellen und eine kritische Auseinandersetzung hervorzurufen.

Verbindend war der Wille, aktiv in das gesellschaftliche Bewußtsein und in das Kunstgeschehen einzugreifen, zu verändern und den Beweis anzutreten, daß Kunst und Feminismus einander nicht ausschließen. Wo sonst mit Scham und Distanz die Worte Feminismus und Emanzipation gebraucht wurden, hat sich Eva & Co explizit dazu deklariert. Anfangs war diese Deklaration sehr zu unserem Nachteil. Viele Künstlerinnen hatten Angst davor, daß mit dieser Deklaration ihre Arbeiten Wertungen und vor allem Abwertungen ausgesetzt werden und ihr Ruf ruiniert wird. Es gehörte ein gewisses Maß an Mut dazu, sich persönlich zum Feminismus zu bekennen.

Jenseits des feministischen Anliegens hat Eva & Co intern immer künstlerische Maßstäbe angelegt. Den Traditionen des männlichen Kunstbetriebs mit seinen Ritualen wurde mit Ironie begegnet – eine Oppositionsbewegung gegen die lauwarne, saftlose, nachahmerische, onanierende, anbiedernde, dekadente Kunstbetriebsamkeit. Ein Anschlag auf den Bierernst des Kunstbetriebes, eine Absage an den Geniekythos („Mit der Absage an den Geniekythos kam die Lust an der Kunst“, Carmen Un-

terholzer, in einem Artikel über Eva & Co in dem Buch „Über den Dächern von Graz ist Liesl wahrhaftig“.)

Die Gruppe stellte sich außerhalb des gängigen Kunstmarkts. Organisatorische Tätigkeiten und künstlerische Aktivitäten gingen Hand in Hand. Es wurde ohne Rücksicht produziert. Charakteristisch sind die Vielfalt der Gattungen und der spielerische Umgang, das künstlerische Experiment und die Improvisation. Das Suchen nach neuen Formen. Irritation durch Widersprüchlichkeiten.

Das erste Heft wurde ohne Subvention aus eigenen Finanzmitteln produziert. Die Texte wurden getippt, das Layout selbst geklebt, die kostengünstigste Druckerei ausgewählt, die einzelnen Blätter (in nicht immer richtiger Reihenfolge) aufeinandergelegt, und jede von der Gruppe lernte buchbinden. Um die Produktionskosten möglichst niedrig zu halten, wurden Papierüberschüsse in Druckereien und Papierfabriken gesammelt.

1982 konnte schließlich die erste feministische Kulturzeitschrift Europas – Heft 1 präsentiert werden. Gleichzeitig zu diesem historischen Moment wurde die eigene Galerie von Eva & Co mit einer Gruppenausstellung der im Heft vertretenen Künstlerinnen, mit Lesungen und Performances eröffnet. In völliger Verkenning dieses historischen Augenblicks erschienen von den Zeitungen nur Kritiker aus der Gesellschaftsspalte, die sich mehr für unsere Kleidung als für die ausgestellten Werke oder den Inhalt der Zeitschrift interessierten. Gute Kritik erhielt die zahlreich erschienene männliche Prominenz, der Jeans- und T-Shirt-Look von Eva & Co fiel durch. Die Erwartungen, „sinnlich-sündige“ Künstlerinnen und harte, kämpferische „Emanzen“ anzutreffen, wurden nicht erfüllt.

Es gab begeisterte Reaktionen vieler Frauen aus dem In- und Ausland. Dies bestärkte uns, die Zeitschrift weiter zu produzieren, obwohl wir kaum Sub-

ventionen erhielten. Gleichzeitig lernten wir viele Künstlerinnen und Organisationen aus dem gesamten europäischen Bereich kennen. Daraus entwickelten sich einige interessante Kontakte und Kooperationen. Langsam entwickelte sich ein gut funktionierendes Netz.

1986 wurde die IAWA, International Association for Women in the Arts, gegründet. Als Ziel formulierte diese Künstlerinnengruppen-Organisation die gemeinsame Unterstützung von Organisationen, die an der Stärkung der Position von Frauen in der Kunst arbeiten; durch die Entwicklung eines Informationsnetzwerks, die Organisation internationaler Kongresse und Ausstellungen und Förderung der Forschung.

Eva & Co beteiligte sich 1987 erstmals an der IAWA-Konferenz in Amsterdam. Das Konferenzthema war „Die Kunstmaschine, Entlarvung in der Kunstszene“. Es ging um die sozio-ökonomische Situation von Künstlerinnen in Europa und ihre Position in der etablierten Kunstwelt. Während der Konferenz (zu der eine Menge Prominenter aus der internationalen Kunstwelt eingeladen worden waren und die für die Öffentlichkeit zugänglich war) legten die europäischen Künstlerinnen-Organisationen ihre Ziele und Aktivitäten dar und bekamen von den politischen Repräsentanten der verschiedenen Länder ein Feedback. Mehr Informationen über die IAWA und Adressen der Künstlerinnengruppen gibt es in Eva & Co, Heft Nr. 22, anlässlich des IAWA-Treffens 1990 in Dublin, und in Heft Nr. 10.

Diese Treffen fanden in der jeweiligen Kulturhauptstadt Europas statt. 1992 war Madrid die Kulturhauptstadt. Diesmal gab es ein großes, nahezu unüberwindliches Problem, denn es existierten keinerlei Kontakte zu Spanien, geschweige denn zu spanischen Künstlerinnengruppen, die bei der Planung und Finanzierung einer Ausstellung und eines Symposiums hätten helfen können. Also übernahm Eva & Co von Graz aus die Organisation. Die Ausstellung „Autonomia – Frauen-Kunst-Raum“ fand im Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid statt. (Eva & Co, Heft Nr. 23)

Wir waren sehr gut im Rennen. Eine Reihe von Vorträgen über Eva & Co in ganz Österreich und im Ausland folgten, oft kombiniert mit audiovisuellen Live-Improvisationen, manchmal auch Ausstellungen und Improvisationen.

Mittelpunkt blieb trotz allem die Herstellung der Kulturzeitschrift. Aber auch die Hefte sind meist ein Teil umfangreicher Aktivitäten, die oft in Zusammenarbeit mit der damaligen Frauenbeauftragten der Stadt Graz, Dr. Grete Schurz, organisiert wurden. Zur Ausgabe „Fotografie + Musik“ gab es zum Beispiel das einwöchige Frauenmusikfestival „400 Jahre Frauen in der Musik“, zu „Film + Video“ Frauenfilmtage im Kino im Augarten, und das „Science Fiction“-Heft entstand als Resultat eines von Eva & Co ausgeschrieben Literaturwettbewerbes, zu dem über 200 Einsendungen hereinkamen. Das Heft wurde mit Marathonlesungen im ORF-Studio Steiermark präsentiert. Zuvor wurde mit dem Preistext „Asilomar“ von Margret Kreidl ein Hörspiel, aus dem sich das Theaterstück „Tarzan und die Supergene“ entwickelte, produziert. Für dieses Stück erhielt Margret Kreidl den Dramatikerpreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Und zum Heft „Femmage à – Autorinnen über Autorinnen“ gab es eine sehr erfolgreiche Lesungsreihe in der Fraueninitiative Fabrik.

Neben diesen „regulären“ Heften entstanden Sonderausgaben - einer-

seits Kataloge, in denen das Werk einer einzelnen Künstlerin präsentiert wurde (Anneke Barger, Angelika Kauffmann), andererseits „Originale“.

Die „1. Originale“ mit Originalkunstwerken von sieben Künstlerinnen entstand 1987. Es folgte 1988 die „2. Originale“, und 1989 entstanden die „FreiHefte“. Diese waren eßbare Zeitschriften, hergestellt ausschließlich aus Lebensmitteln. Diese Hefte wurden nicht nur im DOKU Graz präsentiert, sondern auch in Glasgow und in Barcelona bei der Internationalen feministischen Buchmesse ausgestellt. Einige Exemplare kaufte die „National Art Gallery“ in London, wo sie ausgestellt und fotografisch archiviert sind.

Im März 1992 übernahm Eva & Co die künstlerische Gestaltung der gesamtösterreichischen Frauenprojektemesse, die das Frauenministerium in der Wiener Hofburg veranstaltete.

Abgesehen von der kontinuierlichen Herausgabe der Zeitschrift in Hochglanz organisierte die Künstlerinnengemeinschaft zahlreiche Ausstellungen, Aktionen, Konzerte, Performances und Lesungen und bereicherte dadurch das Kunstleben der Stadt Graz. Über 250 Autorinnen, Künstlerinnen und Theoretikerinnen wurden innerhalb der 24 erschiene- nen Ausgaben von Eva & Co präsentiert und publiziert. Darunter waren zahlreiche Erstveröffentlichungen von inzwischen bekannten Künstlerinnen.



„Brennender Schuh“, Titelseite von Heft Nr. 23, 1992.

Der harte Kern von Eva & Co durch all die Jahre waren Veronika Dreier und Eva Ursprung, Mitbegründerinnen waren Dorothea Konrad, Silvia Ulrich und Anne Wruhlich, später Mitstreiterinnen Brigitte Krenn, Erika Thümmel, Carmen Unterholzer und Grete Schurz.

Am 31. Dezember 1992 feierte die Künstlerinnengruppe Eva & Co ihr zehnjähriges Bestehen mit ihrem Freitod.

Noch zu bestellende Restexemplare von Eva & Co:

Heft 9 – Männer – Frauen definieren Männer

Heft 10 – Bildende Kunst – The Art Machine. Bildende Künstlerinnen setzen Tendenzen

Heft 11 – Arbeit – Vom Nationalsozialismus bis zur alternativen Frauenarbeit

Heft 12 – Fotografie + Musik – Fotografinnen über Fotografinnen, 400 Jahre Frauen in der Musik

Heft 13 – Literatur – Marie Thérèse Kerschbaumer, Margret Kreidl, Andrea Wolfmayr ...

Heft 14 – Gewalt – Gewalt gegen Frauen – weibliche Gewalt

Heft 15 – Macht – Die Macht der Ignoranz

Heft 17 – Science Fiction – ... ist in der Literatur ein kariertes Zebra, das fliegt. (Marianne Gruber) eine Auswahl des Literaturwettbewerb

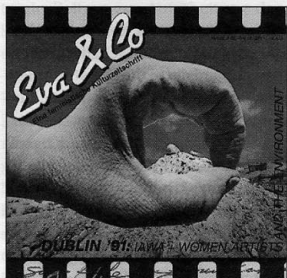
Heft 18 – Film + Video – Interviews, Portraits und Szenen

Heft 19 – Begierde – Vom weiblichen Begehren

Heft 20 – Femmage à ... – Autorinnen über Autorinnen. Faschinger, Gerstl, Riese, Pankraz ...

Heft 21 – Stadt-Stadt – Utopien, Projekte, Konzepte

Heft 22 – DUBLIN '91: IAWA + Women Artists and the Environment



Heft 23 – MADRID '92: Autonomia. Frauen Kunst Raum

Heft 24 – FRAUEN SETZEN IHRE ZEICHEN – Feminismus unter der Lupe der Wissenschaft

Preis / Heft S 90,- plus Porto, zu bestellen bei Veronika Dreier, Rottalgasse 4, 8010 Graz



„Tarzan“, Titelseite von Heft Nr. 3, 1984.

DAS MANIFEST

Die feministische Küche als brodelnd-der Topf für neue Gedanken serviert ein neues Gericht:

Eva & Co hat den Freitod gewählt!

• Eva hat gesündigt. Viel zu lange haben wir wider besseres Wissen durchgehalten mit unseren nicht marktkonformen Bestrebungen. Zehn Jahre Eva & Co – Künstlerinnen-gemeinschaft und feministische Kulturzeitschrift sind genug!

• Eva & Co macht den ersten Schritt, andere Institutionen könnten uns folgen! Viele wären schon längst fällig und bestehen nur noch weiter, weil sie zu feige sind, die Konsequenzen aus ihrer paradoxen und unproduktiven Arbeit zu ziehen. Frauen sind mutiger!

• Wir fragen uns nun nicht nur mehr heimlich: „Wofür?“

• Die Zeitschrift Eva & Co war teuer und elitär. Wir haben es nicht geschafft, daraus ein Massenblatt zu machen. Konsumierbarkeit ist alles – möglichst leicht verdaulich, unterhaltsam, allen zugänglich, nicht zu anstrengend und bitte nicht zu ernst!

• Eva & Co war ein Alibi für die schlechte Präsenz der Frauen in der Kulturbetriebsamkeit. Wir sind nicht mehr länger Alibi! Es liegt in der allgemeinen Verantwortlichkeit, daß Frauen in der Öffentlichkeit präsenter sind.

• Und überhaupt: Kunst wird nicht gewollt – man macht sich persönlich zum Volkseind. Die öffentlichen Stellen erhalten zwar dürrig am Leben. Aber man hat den Eindruck, daß diese auch nicht genau wissen warum, sondern nur zu feige sind, den Geldhahn ganz abzu-drehen.

• Ein Staatsfeind als Schmuckstück? Kunst als Dekoration für Politiker, modische Großstadtbürger und imagebewußte Konzerne. Kunst als Lockmittel für Touristenströme. Graz als Kulturstadt.

• Der Inhalt der Kunst, das Umstürzlerische, Revolutionäre, in Frage Stellende wird totgeschwiegen. Diskutiert wird nur Formales, Floskeln wie „Freiheit der Kunst“, der Kunstmarkt etc.

• Wir wissen um die Narrenfreiheit der Künstler, aber wir wollen nicht länger die Narren sein. Uns ist es ernst mit den Inhalten!

• Heute wird alles über Geld bewertet. Was wir machen, hat offenbar

wenig oder keinen Wert – wir ziehen die Konsequenzen. Interessant ist die Kunst nur als finanzielle Spekulationsware.

• Wir lehnen Kunst ab! Frauen hört endlich auf, Kunst zu machen, es ist sinnlos! Und denkt daran: Frauenkunst ist nicht in! Der überall wachsende Rassismus fordert seine Opfer. Wir sind nicht das erste.

• Wir weigern uns, weiterhin Kunst zu produzieren! Parties sind billiger, und schmücken kann man sich auch mit anderem.

• Der Erfolg hat uns umgebracht. Und nicht nur uns – bloß wir lassen uns weder verbeamen, noch verheizen, noch beschwichtigen!

• Kunst soll ein Labor sein. Das Experimentieren muß in seiner Wichtigkeit erkannt und gefördert werden – es ist notwendig für jegliche Neuerung und unabdingbar fürs Überleben.

• Wir fordern die Vielfältigkeit der Kunst und nicht lehrhafte Entscheidungen, was Kunst ist.

• Kunst ist politisch, gesellschaftlich relevant, alltäglich.

• Künstlerinnen sollen perfekte Hausfrauen, Organisatorinnen, Managerinnen, Galeristinnen etc. sein – Schluß damit! Organisieren dürfen in Zukunft die Männer, wir werden uns auf unsere Kunst konzentrieren.

• Es reicht nicht aus, Künstlerinnen in Vereinen zu organisieren. Wir werden bessere Kampfstrategien entwickeln und uns neu formieren! Wir werden alles infiltrieren. Wir gehen in den Untergrund und in den Himmel. Und Achtung, wir werden uns in Zukunft tanzen!

• Ab jetzt lassen wir unserem Wahnsinn wieder freien Lauf.

– Künstlerinnen werden überall so präsent sein wie in Eva & Co.

– Wir fordern daher: Zehn Jahre nur mehr Kunst von Frauen!

31. Dezember 1992

Eva & Co, Veronika Dreier, Reni Hofmüller, Erika Thümmel, Eva Ursprung

Eva & Co
Eine feministische Kulturzeitschrift



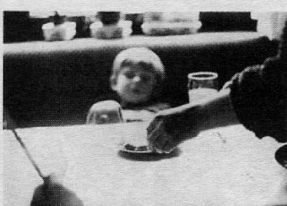
Graz, intergalaktisches Zentrum für Superfrauen, 1988
Eva & Co – Postkarte

Mit den Fotografien von realem Raum wird ein neuer realer Raum erzeugt. Es wird einerseits mit Alltäglichem ein Kunstraum geschaffen, andererseits wird die Begrenztheit des Raumes durch eine Installation (Superfrau) in der Luft in Frage gestellt.

Die Fotodokumentation (siehe Seite 56) zeigt den Ablauf der wichtigsten Ereignisse im Alltag einer Hausfrau. Ein Alltag, der von unzähligen Tätigkeiten bestimmt wird: Kochen, putzen, waschen, bügeln, Kinder an- und ausziehen, Vokabel abfragen ... Ihre Tätigkeiten schaffen und bewahren den Lebensraum der gesamten Familie, einen Raum, der für die Frau gleichzeitig Arbeitsplatz und Privatbereich ist. Als Arbeitsplatz gekennzeichnet durch Isolation, wenig Anerkennung ihrer Tätigkeit, unregelmäßige Arbeitszeit, weder Urlaubsanspruch noch Bezahlung, wird er auch den Anforderungen an einen privaten Freiraum nicht gerecht.

Lebensraum Frau – Frauenräume, 1988.





ANERKENNUNG, VORURTEILE, IDEOLOGISCHE UND PRAGMATISCHE HÜRDEN

Vorurteile können nichts dafür, daß es sie gibt! Vorurteile gibt es – nicht nur gegenüber Frauen, gegenüber Kunst, gegenüber „Frauen in der Kunst“ – es gibt sie einfach. Das ist ein Faktum.

Wie mit diesen Vorurteilen umgegangen wird ist eine andere Sache. Man kann sie ignorieren und somit negieren, man kann sich damit in seiner Arbeit beschäftigen, es sich „zum Thema“ machen, oder man akzeptiert den Tatbestand – nimmt ihn hin – und geht seiner Arbeit nach.

So verhält es sich auch mit der Anerkennung!

Etwas „hinnehmen“, ohne sich davon beirren zu lassen! Das ist eine Haltung.

Ich glaube, wenn Frauen als Künstlerinnen tätig sind, stehen sie letztendlich vor ähnlichen Problemen wie Männer, stellen sich ähnliche Fragen. Wenn das Gefühl der „Benachteiligung“ im Vordergrund steht, sollte Mann/Frau etwas machen, mit sich machen, denn für dieses Gefühl kann niemand verantwortlich gemacht werden. Und selbst wenn, stellt sich die Frage, wie lange und wie intensiv man sich damit auseinandersetzen möchte. Macht man dieses zum „Arbeitsthema“ – dann ist es ja immerhin eine kreative Aufgabe, macht man es dafür verantwortlich, daß man nicht arbeiten kann, daß man nicht davon leben kann etc., so ist es möglicherweise ein Aufhänger für andere Probleme, denen man nicht auf den Zahn fühlen möchte. Die Lösung liegt nicht darin, anderen die Schuld zu geben.

Was könnte eine Lösung sein?

Wenn sich eine Frau dazu entscheidet, Kunst zu machen, ist sie mit existentiellen Fragen ebenso konfrontiert

wie ein Mann. Der Unterschied besteht vielleicht darin, daß eine Frau „früher“ an eine Familiengründung denkt als ein Mann ...

Es kann sein, daß die Beschäftigung damit eine Krise auslöst. Diese wiederum bietet die Möglichkeit zu umfassendem Nachdenken und zur Erschließung neuer Energien! Darin liegt eine viel größere Kraft als in der Kompensation, die auf Dauer ermüdend wirkt!

Ich glaube, Frauen sollten nicht männlichen Vorbildern nacheifern, sollten nicht männliche Machenschaften kopieren und überhaupt stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, inwieweit solche Termini sinnvoll sind. Ich glaube, es sind Vereinfachungen, die – wenn nicht immer wieder überprüft – zu „Worthül-sen“ verkommen.

Was ist zu tun?

Die Entwicklung und Entfaltung des Selbst ist zuzulassen. Möglicherweise geschieht dies unter Ausschluß

der Öffentlichkeit, und erst Ergebnisse dieser Entwicklung spiegeln sich in der Kunst. Die Zurückgezogenheit hat den Vorteil von Intimität und Privatheit. Dieser Bereich läßt sich nicht ersetzen. Dieser Bereich läßt sich nicht „zeigen“.

Wie ist das zu tun?

Die „Ehrlichkeit gegenüber sich selbst“ steht auf der Liste „ganz oben“.

Weiters ist es empfehlenswert, die eigenen Wurzeln aufzuspüren; diese mögen in der Kindheit, in der Sozialisation, in der Pubertät etc. zu finden sein. Dies kann ein langwieriger Prozeß sein. Er ähnelt dem Freilegen eines Archäologen – Stück für Stück beginnt man sich zurückzugewinnen. So werden Energien frei, die ein schier unerschöpfliches Maß an Kreativität zulassen. Die Angst, nicht das Richtige zu tun, wird kleiner, somit auch die Notwendigkeit zur Kompensation dieser Angst. Das Bewußtsein über das Selbst wächst proportional dazu. Das ist ein Gewinn auf allen Ebenen!



Ausstellungseröffnung am 8. Oktober 1998 im Josef Krainer-Haus.

ARBEIT UND KUNST

EIN DREHBUCH

Der Mensch erkennt sich selbst als Mensch in seinen Beziehungen zu anderen Menschen. Bestrafung ist Isolation in einer Gefängniszelle. Jeder Mensch darf in seinem Leben das tun, was ihm, als freiem Menschen, gut dünkt, weil sich diese Freiheit aus der Nichtbestimmbarkeit des Seinsgrundes ergibt. Niemand kann sagen, warum es uns Menschen gibt. Niemand weiß, warum es uns nicht geben soll. Jeder kann seinem Leben einen eigenen Sinn geben. Jede kann ihrem Leben einen eigenen Sinn geben. Die Einschränkung der Freiheit gründet nur in dem Umstand, daß diese Freiheit jedem Menschen zusteht.

„Die Freiheit, die wir haben, ist das, was wir Person nennen, das heißt das Subjekt, das frei und zwar für sich frei ist und sich in den Sachen ein Dasein gibt.“

„Der subjektive Wille nämlich fordert, daß sein Inneres, das heißt sein Zweck, äußeres Dasein erhalte, daß also das Gute in der äußerlichen Existenz solle vollbracht werden.“¹

„Die Aufgabe des Menschen ist es, die Freiheit zu erkennen“

Die Aufgabe des Menschen ist also, die Freiheit zu erkennen und aus ihr heraus zu handeln. Hegel setzt sofort nach der Erkenntnis der Freiheit die Handlung als Gebot des Menschen, mit dem Zweck, das Gute in der äußerlichen Existenz zu vollbringen.

Was ist das Gute?

Das Gute kann, wiederum wegen der Nichtbestimmbarkeit des Seinsgrundes, nur etwas sein, das der Mensch

erkennt, was sich also am Menschen definiert, was sich an allen Menschen definiert. Der Mensch setzt danach seine Handlungen. In Anschauung der Welt formiert sich in ihm der Wille für seine Handlungen.

„Welt ist verschieden zu verstehen“

Welt ist verschieden zu verstehen. Es gibt die kleine Welt des Bauern, und es gibt die globalisierte Welt der Neuzeit.

„Die Öffentlichkeit der Arbeit verändert die Öffentlichkeit der Person“

Um zwischen Gut und Böse unterscheidbar zu bleiben, muß die Handlung öffentlich sein. Auf der einen Seite einer gedachten Skala der Öffentlichkeit ist der Bauer. Er kann nicht heimlich vorgehen. Jede Tätigkeit ist sichtbar – der neue Zaun, was wächst. Auf der anderen Seite ein modernes Unternehmen. Oft weiß nicht einmal die Ehefrau, was ihr Mann wirklich tut bei seiner Arbeit. Die Öffentlichkeit der Arbeit verändert die Öffentlichkeit der Person. Es macht einen großen Unterschied, ob man sagt: „Er ist der Schmied“ oder „Er arbeitet beim Schmied“ und man meint ein Unternehmen. Im ersten wird mit dem Namen der Beruf transportiert. Seine Tätigkeit ist klar definiert, sie bestimmt den Namen. Die Öffentlichkeit der Person verändert die Öffentlichkeit in der Gesellschaft, den öffentlichen Raum. Es genügt die Welt des Bauern, um die Arbeit des Schmiedes zu bewerten. Die Gesellschaft und der Aktionsradius

seiner Arbeit sind ident. Es benötigt bereits Medien für die Informationen aus dem Aktionsradius des Unternehmens, um die Arbeit des Unternehmens respektive die Arbeit der Angestellten des Unternehmens zu bewerten.

Zur Bewertung neuzeitlicher Arbeit entwickeln sich Instanzen, Systeme, die den Menschen die nötigen Informationen liefern. Schauplatz ist immer der öffentliche Raum.

„Bezugspunkt bleibt immer noch der Mensch“

Seit Beginn der Neuzeit wird er größer. Bezugspunkt bleibt immer noch der Mensch, daher kann der öffentliche Raum zwar räumlich größer werden, dafür aber zerstreuter und dünner. Wie ein Spiegel, der stark oder schwach fokussiert, werfen die Grenzen des öffentlichen Raumes viel relevante oder viele nicht relevante Zeichen zurück. Die Relevanz hängt davon ab, ob sich der Mensch darin erkennt – Identifikation. Ob er Gut und Böse seiner Äußerung bestimmen kann. Die Arbeit des einzelnen Angestellten spiegelt sich nicht in der Gesellschaft seiner Person. Sie steht ihr gleichgültig gegenüber. Die Öffentlichkeit der Arbeit ist eine andere Öffentlichkeit als die, in der sie sich als Person bewegen. Der Bauer spiegelt sich in seiner Öffentlichkeit, die gleichzeitig seine Gesellschaft ist. Selten sonst hat der öffentliche Raum diese Spiegelungsfunktion. Ich stelle fest:

Sichtbare Arbeit – nicht sichtbare Arbeit

Sichtbare Arbeit verdichtet den öffentlichen Raum. Nicht sichtbare

¹ G. W. F. Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Stuttgart Reclam 1970, S. 114.

Arbeit verdünnt den öffentlichen Raum.

Der öffentliche Raum ist nicht leicht zu finden. Der Platz ist es nicht. Das Fernsehen, vielleicht. Was ist im öffentlichen Raum zu sehen? In den Märkten geben die Menschen ihr Geld aus. Die Menschen kennen sich nicht, sie erkennen sich an ihren Kleidern, an der Mode. All das sind Äußerungen. Sie provozieren Äußerungen. Oder soll man von öffentlicher Zeit sprechen, als eine Folge von Zusammentreffen von Ins-Gesprächkommen aufgrund einer Mitteilung, die Selektion verlangt.

„Kunst ist reine Öffentlichkeit“

Kunst ist reine Öffentlichkeit. Seit ihrer Säkularisierung, ihrer Befreiung aus dem Dienst der Kirche, hat sie keinen anderen Zweck als den, gesehen zu werden. Die Arbeit an

ihr dient keinem anderen Zweck als dem, etwas den Menschen zu zeigen. Es ist so, als würde etwas an der Spiegelungskraft des Menschen im zerstreuten großen öffentlichen Raum verloren gehen, das die Kunst auf ihre Weise wieder herstellt. Die Möglichkeit der Weltanschauung. Kunst macht Unsichtbares sichtbar.

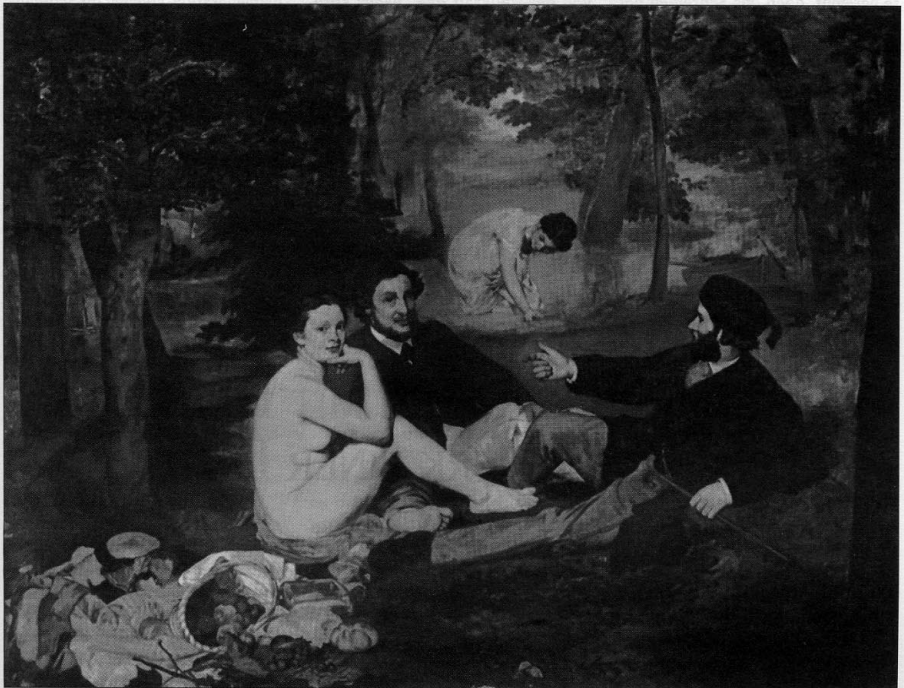
„Je mehr heimlich geschieht desto stärker wird Öffentlichkeit“

So wie die Dimensionen des Menschlichen seit der Neuzeit systematisieren, bekommt das Öffentliche als Abstraktion einen eigenen adäquaten Platz in unserem neuzeitlichen System. Umso mehr heimlich geschieht, desto stärker wird Öffentlichkeit. Die

Dimensionens Wissenschaft, Erziehung, Arbeit, Vergnügen, Altenpflege, Ökonomie usw. sind systemische Teilbereiche des Menschen. Der Mensch betritt für jede Handlungsebene eine eigene entsprechende Öffentlichkeit. Die Schnittmenge der vielen Öffentlichkeiten ist seine Öffentlichkeit der Person. Wie angenehm ist es, jemand von wo anders zu kennen. Es steckt etwas zwischen vielen Öffentlichkeiten. Etwas, das dem Menschen zu einem ethischen Subjekt macht.

Ist die Kunst das Instrument der Ethik geworden?

In der Abstraktion ist Öffentlichkeit die Bedingung für die Anschauung der Welt. Sie ist sogar die Selbstanschauung, wenn „das Gute des subjektiven Willens sein äußeres Dasein in der Welt“ gefunden hat.



Edouard Manet: „Frühstück im Freien“, 1863.

SCHREIBEN ALS THERAPIE

Die vielfältigen Querverbindungen zwischen Kreativität und Leiden waren am 25. November 1998 Ausgangspunkt eines Gespräches im Josef Krainer-Haus. Vorangegangen war eine Lesung der Autorin Dine Petrik. In ihrem biographischen Text „Die Hügel nach der Flut. Was geschah wirklich mit Hertha K.“ versucht sie das Leben und den Suizid der burgenländischen Lyrikerin Hertha Kräftrner (1928-1951) nachzuschreiben.

Die Autorin, in ihrer hochexpressiven Schreibweise oft mit der jungen Ingeborg Bachmann verglichen, gilt als eine der wichtigsten Lyrikerinnen innerhalb der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Mit ihrem Schreiben hat sie wohl auch immer ein Stück ihrer schrecklichen Lebenswirklichkeit zur Sprache bringen wollen. Das Leiden an diesem Leben hat für einige außergewöhnliche Gedichte gereicht, doch das Schreiben hat Kräftrner nicht ausreichend Kraft für ein Leben gegeben.

Natürlich ist die Vielschichtigkeit im Beziehungsgeflecht zwischen Kreativität und Leid immer nur andeutungsweise beschreibbar. Zumindest für die Literatur lassen sich aber einige Markierungen abstecken. Jeder literarische Text hat immer zumindest drei Ebenen seiner Realisation, die des Autors, der Autorin, die des Lesers, der Leserin und die des

Textes als autonome Wirklichkeit.

Wenn es stimmt – und wer möchte daran zweifeln –, daß alles Geschriebene immer auch ein Stück Autobiographie ist, so bedeutet Schreiben selbstverständlich auch ständige Selbstreflexion. Thomas Bernhard schrieb sein ganzes Leben lang gegen seine schwere Lungenkrankheit an. Thomas Mann dagegen, vordergründig von robuster Konstitution, sieht in der ausgesetzten Erfahrung des Krankseins eine wichtige Quelle für die Kreativität von Menschen. Schreibvorgänge sind therapeutisch ambivalent, sie können sowohl Hilfe wie auch selbstzerstörend sein.

Diese Ambivalenz findet sich analog auch bei der Rezeption literarischer Texte. Die Frankl-Schülerin Elisabeth Lukas kann genauso berechtigt von der Heilkraft des Lesens sprechen wie Günter Eich davon, daß die Literatur der Sand und nicht das Öl im Getriebe der Welt zu sein habe.

Doch werden solche Überlegungen, die ja allesamt außerhalb der Logik literarischer Texte im engeren Sinn stehen, der Wirklichkeit von Dichtung überhaupt gerechts? Hat nicht Gottfried Benn längst unbestreitbar festgestellt, daß man zum Schreiben guter Gedichte nicht die richtigen Gefüh-

le, sondern die richtigen Wörter braucht?

Wie soll nun der zumindest literarisch „Normalsterbliche“ damit umgehen? In seiner Erfahrungswelt führt das Leid meist zur Sprachlosigkeit und nicht zur Sprachmächtigkeit. Und leiden, lesen und schreiben Frauen und Männer verschieden?

Im folgenden finden sich die verschriftlichen Statements der vier Gesprächsteilnehmer.

Dine Petrik, Wiener Autorin und Kräftrner-Biografin, weist sich als Grenzgängerin aus: Ihr Schreiben, eine kreative doppelte Annäherung sowohl an Hertha Kräftrners als auch an ihr eigenes Leben und Schreiben, ist zugleich literarischer Text und Reflexion der historischen Fakten. Monika Wogrolly, eine der wichtigsten Vertreterinnen der jungen Autorinnengeneration, spiegelt ihr Schreiben und ihre Wirklichkeit an Kräftrners Lyrik. Die Grazer Germanistin Ingrid Spörk und der Psychoanalytiker Walter Pieringer breiten das weite Feld zwischen Schreiben und Leiden aus, ohne dabei die innere Logik der jeweiligen Standorte zu verabsolutieren.

Ergänzt wird dieser literarische Block mit einem Essay der oststeirischen Autorin Andrea Wolfmayr, die den Blick auf eine ganzheitliche Sicht der Entstehung von Texten wirft.

DINE PETRIK

WAS GESCHAH WIRKLICH MIT HERTHA K.? – LEBEN UND WERK EINER DICHTERIN

Knapp vor Beendigung meiner Recherchen zum Buch „Die Hügel nach der Flut“ – in dessen Kontext das kurze Leben der Lyrikerin Hertha Kräftrner (1928-1951) steht – wird mir das Schwarzweißfoto einer Mattersburger Volksschulklasse gezeigt. In der Schar Kindergesichter erkenne ich das der acht-/neunjährigen

Hertha sofort, obwohl im hellen Gesichtsoval die Augen bloß dunkle Punkte sind. Dieses Oval – wie vom Licht eines inneren Leuchtturms erfaßt, das das aufblitzende des Fotografen nicht wahrnimmt – wird von einer dunklen Haarbinde umrahmt, an der Schulter lugt eine weiße Masche hervor und läßt Zöpfe vermuten. Der klei-

nen Figur, die in einem eleganten Frauenkleid steckt, hängt etwas an, das man gemeinhin „Babyspeck“ nennt – sowie ein Hauch Stille.

So ist es wohl gewesen: Die Wiengeborene, die aus einer mittelburgenländischen Dorfschule nach Mattersburg gekommen war, umgab Stille. Sie – die

FRAUEN IN DER KUNST

immer mehr als die anderen wußte, die aufpassen und zuhören konnte, immer wie aus „dem Schachterl“ daherkam, immer gelobt von den Lehrern, zum Klassenaushängeschild stilisiert – war die „Streberin“, die es in der schulfreien Zeit tunlichst zu schneiden galt. Freundschaftsfindung wurde für sie immer wieder zum Blindkuhspiel, und so entstand ein Wertgefühl, das stärker war als der Wunsch nach Versteck- und Fangspiel, nach Zwistigkeits- und Versöhnungsaustragung mit Gleichaltrigen. Verstärkt wurde das durch die Wiener Mutter, die sich in Mattersburg als Schneiderin nur zögerlich durchsetzen konnte und deren Einfluß auf Hertha hinsichtlich des ihrer ledigen – in Wien lebenden – Schwester den kürzeren zog. Diese Tante vermittelte Hertha erste kulturelle Prägungen und wachsende Wien-Zugehörigkeitsgefühle.

Der ehemals politisch sehr exponierte, später sehr scheiternde Vater, Mattersburger, suchte vor den zwei Jahren im burgenländischen Neutal – wo Hertha die ersten zwei Volksschuljahre absolvierte – politisch in Eisenstadt unterzukommen, was auch mißlang. Für den namhaften Kommunisten und Mitbegründer der „Roten Garde“, die unter anderem mit dem Kampf ums Land betraut und dafür ausgerüstet worden war, Verträge in die Tat umzusetzen – (das Burgenland war nach Kriegsende 1918 Österreich vertraglich zugeordnet, Ungarn hatte das Gebiet abzutreten, was erst 1921, nach zahlreichen Scharmützeln, gelang, dazwischen war das ominöse aber kurzlebige „Heinzenland“ ausgerufen worden, saßen Kräftner und weitere Gardedekämpfer im Ödenburger Gefängnis) – für Viktor Kräftner ließ sich in Mattersburg, das bereits heftig dem aufblühenden Nationalsozialismus zusprach, weder beruflich noch persönlich ein zufriedenstellendes Lebensgefüge aufbauen; er war und blieb ein „kommunistischer Querulant ...“

Die kleine Hertha erlitt die Mängel dieser „Erbmassen“, wie das oft bei Kindern exponierter Eltern, zum Beispiel Politikern auffällig ist, ohne sich dessen bewußt zu sein, sie ist „... ein ruhiges, klares Kind“, sie registriert das Anderssein der anderen, sie kommt nicht an, steht im Widerstreit

mit sich, bringt Inzusammenhang, lernt Unsicherheit mit Überlegenheit kompensieren, wird eine begeisterte, ja besessene Lesende und entwickelt anstelle eines Gemeinschaftsgefühls ein sehr persönliches ... Von Kirchengemeinschaften ist sie ausgeschlossen, da konfessionslos ... In eine Pfarrgemeinschaft eingebunden sein – von Chorprobengeselligkeiten bis zu den diversen Kirchenfesten – konnte für (junge) Menschen in dieser Zeit sowohl Halt wie Zerstreuung sein. Viktor Kräftner, der aus einem katholischen Haus kam und, Kommunist werdend, aus der Kirche austrat – um in sie wieder einzutreten, um Herthas Mutter heiraten zu können, erzog seine beiden Kinder außerhalb dieses Rahmens, zudem war er Geschäftsführer in einem jüdischen Textilgeschäft, bis zum Tag, wo im Ghetto alle Fenster „zerscherbten“. Das war am 12. März 1938 ...

Doch was stürzte Hertha Kräftners Seelenwelt so nachhaltig in Verstrickung und Verzweiflung, daß ihr nur der Tod als Schmerztöter blieb? Es ist wohl als entbehrlich anzusehen, hierfür einen Großvater ins Spiel zu werfen: „Früh sah sie in das Antlitz des Todes. Sie blickte in die erstarrte, schmerzverzerrte Physiognomie des Großvaters, die sich in sein Gesicht schnitt, als er, an einem Baum erhängt, aufgefunden wurde ...“, ist im Nachwort der „Kühlen Sterne“ zu lesen ... Als der Großvater im November 1931 den Strick nahm, war Hertha drei Jahre alt – und, als man den Großvater abnahm, dabei? Sah sie hinein in seine Physiognomie, die kaum dreijährige Augenzeugin? Vom „seelischen Schmerz durch den Verlust des Großvaters ...“ erfährt man aus dieser Sekundärliteratur und aus einer anderen gar, daß „Hertha Kräftner nicht normal war ...“ und anderes mehr ...

Doch zur aufgeworfenen Frage, „woraus Herthas Vater wirklich gestorben ist“, kann „Klartext“ gesprochen werden: Auf dem Beerdigungsschein steht jedenfalls: „Verstorben an Krebs“. An einem „Krebsschaden“ also? Herbeigeführt durch einen Säbelhieb ...?

Da erhebt sich eher die Frage, wieso dieser schwerwiegende Fall, hervor-

gerufen durch einen russischen Offizier, der dem einen mit dem Säbel über Gesicht und Hals eine „schmiert“ und dann eine andere erschießt – das vor den Augen einer Pubertierenden – später nie geahndet, einer Untersuchung zugeführt worden ist.

Daß er weiter vergewaltigen wird, ist für den Ukrainer legal, ist Teil seiner Militärausbildung und Befehl: „Den Feind demütigen über die Frau!“ Wieso starb Kräftner an dieser Säbelhiebverletzung fünf Monate lang dahin, konnte er nicht gerettet werden? Sollte er nicht ...? Waren am „nicht“ die Russen sehr interessiert? Zu Viktor Kräftners Krankengeschichte und Tod war von den Barmherzigen Brüdern in Eisenstadt kein Wort zu erfahren. Hertha Kräftner verdrängte dieses lange Sterben, sie spricht vom „jähem Tod des Vaters“, sie weist sich Schuld zu an Vaters Tod; der Vater wollte sie beschützen und eine weitere Person, die Mattersburger Hebamme, die sofort den Tod fand. Und war das Kräftnerhaus – mit dem Vater im Krankenhaus – nicht eine „sturmfreie Bude“ für diese Herren auf „Quartiersuche“, im Haus die Mutter, ein fünfjähriger Bub und wie in einer Geiselschaft die Siebzehnjährige, die 1945/46 zu maturieren hatte?

Sollten Behauptungen zutreffend sein, daß sie mehrmals Vergewaltigung ausgesetzt war? Derlei Auskünfte mußte auch ich sofort „verdrängen“, meine Fragen, „was geschah wirklich mit Hertha K.“, konnten diesen nicht nachgehen und nicht Gerüchten, daß es noch andere Disziplinarverfahren gegen Mitglieder der (russischen) Besatzungsmächte gegeben hätte, die ebenso in einem „Krebstgang“ endeten. Freilich war dieser Bedauernswerte ja auch „unzurechnungsfähig, weil betrunken“, wie kürzlich zu hören war. Schuld ist ja doch das Opfer, die Hertha ist schuld, die sich hat vergewaltigen lassen. Faktum ist: Ein paar Tage, bevor auf sie dieses Trauma dahin zustach – das daraus resultierende Schuldgefühl, das sie zunächst in der Hoffnung „Neubeginn-Wien“ zu bewältigen glaubt, ist sie von vier Russen vergewaltigt worden, was ich recherchiert und mir bewußt zu machen erlaubte, von dieser „tragischen Figur ...“, dieser „nicht normalen“, die

sich wie (weil) der Großvater auch umgebracht hat.

Vielschichtig und unaßbar sind wohl die Gründe, die Menschen in den Freitod treiben, letztlich wird es die totale Verzweiflung und Leere sein wodurch ein Weiterleben unmöglich erscheint und es ist anzunehmen, daß es alles andere als leicht fällt, sich vom Leben in den Tod zu heben. Nach Erwin Ringel gehn sie davor durch die Hölle ...

Kräftner hat mit verzweifelter Energie ums Leben gerungen, das Leben gesucht, suchtartig, glückssüchtig, galoppierend, haltsuchend, verstrickt in Gewesenes, zerrüttet im Gegenwärtigen, ihre Beziehungsmuster zerreißen schnell; kurz entflammende, schon verlöschende Verbindungen, die Innennarben brechen beständig auf, die Hoffnung, das Gewesene loslassen zu können, erweist sich als trügerisch. Skeptisch zurückhaltend – doch voll Klugheit und Idealismus – kommt sie rasch ins Gespräch. Persönlichkeiten sind ihre Partner, werden ihre Geliebten. Offen bekundet hält sie nichts von der dienenden Funktion der Ehe (Frau) und sehnt sich danach, wie jede andere junge Frau dieser Zeit: Eine erfüllende Beziehung, eine Hand, ein Handlungsbündnis, so geht sie von Hand zu Hand, ein Hang zur Schnelligkeit entsteht. Untergehend entsteht ein Werk, das Spiritualität und Sinnlichkeit hat, einen dunklen Ton, unnachahmliche Tiefe, im Übersetzungsprozeß des Nichtsagbaren schreibt sie schwerwiegend – in genialer Methodik – Lyrik, Prosa, Tagebücher, ums Leben ringende Briefe druckreif ins Papier, dazwischen steht das Gewesene – unsichtbar für das Auge. Vor-

übergehend soll ihr ihre Kunst auch zur Therapie werden. Weh tut es, wie sie die Natur beschreibt, die Hügel um Mattersburg, die Mohnfelder, die Wulka, ihre Liebesbeziehungen.

Ist 48 Jahre nach ihrem Tod dieses konsequente Umschreiben und Verschweigen obiger Fakten noch logisch? Ideomotorisch? Eine notorische Unterlassungsideologie? Wieso? Verletzung des Schamgefühls? Wessen? Werden nicht Schamgefühle geweckt, wenn man(n) sich's weiter leicht macht, sie als „gestört/krank/nicht normal“ festmacht, als sich eingehend mit ihrem Grundverletzungszustand zu befassen? Ein Zustand, für den sich weder Gesprächspartner noch Gegenpol finden sollte, kein Bewußtsein – außer dem der Selbstschuld –, ihren „Seelentod“ zu verbalisieren, aufzuarbeiten, ihre verquere Libido, die sie verführte und verstörte und mit Ekel und Scham zurückließ, dazu die Angst, sich immer mehr zu outen, mit ihren Depressionen, die sie schnell enttarnten, womöglich in einer Klinik zu landen, aus der es dann vielleicht kein Heraus gab; sollte sie blind für den Zeitgeist gewesen sein, der von Erfahrungsniederschlägen strotzte, wo diese leichtfertig als „Gestörte“ festgemachten sehr leichtfertig verschwunden sind?

Ihren lädierten Selbstwert maskiert sie mit Lächeln und Plusmacherei. Vielleicht vermittelte sie manchmal den Eindruck einer Gespaltenen, ihr übertriebener Hang zu Religion, Transzendenz war doch auch nur Ausdruck einer verzweifelten Haltsuche. Nichts war mehr da, weder Selbstachtung noch Kraft für das Studium. Um sich die ständigen persönlichen Nie-

derlagen nicht einzugestehen, verschreibt sie sich Anbetungen und Überhöhungen (Die Überhöhung, heißt es, ist die Kehrseite des Hasses ...) Sie muß die, „die ihr mehr nahmen als gaben“ sehen, wie sie sein sollten, ihre Geliebten idealisierend, sich selbst ständig entwertend: „Ich war ja nicht gut/ich war so böse/entschuldige/verzeih/ich muß wahrscheinlich operiert werden.“ Dabei „voll innerem Reichtum“, dabei immer erschöpfter. „... Mein Lebensgefühl ist seit langer Zeit schon stark angegriffen, ich habe mich dagegen gewehrt ...“ Depression geht oft einher mit ausgeprägtem sexuellen Verlangen, heißt es. Sie schreibt: „... Ich wähle erst in der Erinnerung aus ...“ Und sie hat abgetrieben. Wie ging dies wohl, nach dem Krieg? Gab es Beistand von jenen, denen sie haushoch überlegen war? Ständig „maskiert“, schreibt sie sich Mut zum Tod zu. Trotz aller Anstrengung, umsonst, zementiert sich in ihr, und sie macht reinen Tisch, vernichtet alle persönlichen Briefe, sie hat die Größe, allen späteren Schuldzuweisungen den Wind aus den Segeln zu nehmen, weg von Familie, Institution, Freunden, Geliebten, um sie sich zuzuschreiben, indem sie, „Wenn ich mich getötet haben werde“ verfaßt. Auf einen „Auslöser“ wartend, bis zuletzt mit jeder Herzfaser hoffend, stirbt sie – 23jährig – an einer Überdosis Veronal. „Es ist die alte Schuld/ich war nicht immer so/Die Ereignisse am Kriegsende, der jähe Tod meines Vaters/Dann ein Erlebnis, das mich ganz aus dem Gleichgewicht brachte, da griff ich zu jenem Mantel...“ Diesen Mantel nenne ich Folie. („Die Hügel nach der Flut. Was geschah wirklich mit Hertha K.“, Otto Müller Verlag.)

MONIKA WOGROLLY

LEIDENSCHAFT UND LEIDEN

Gibt es einen Zusammenhang zwischen Schreiben und Leiden? Warum beginnt jemand zu schreiben? Welche Bedeutung mag das Schreiben für einen Menschen wie die Autorin Herta Kräftner gehabt haben, die sich mit dreiundzwanzig Jahren das Leben nahm?

In meiner ersten Veröffentlichung, dem nach Empfehlung von Heinz Hartwig von Emil Breisach herausgegebenen Prosabändchen „Sturzflug ins Schwebende“, reflektierte ich als Achtzehnjährige über meine Leidenschaft, wobei schon in dem Wort „Leiden“ enthalten ist. Um dieses Leiden, das zu-

gleich auch eine Leidenschaft ist, dreht sich mein Leben. Unter dem Titel „Traum ohne Ausgang“ begründete ich in einem Brief an Emil Breisach, warum ich zu schreiben begonnen hatte:

„Die früheste Erinnerung, die meinen Hang zum Schreiben betrifft, ist an

FRAUEN IN DER KUNST

einen Urlaub im Süden, als ich, siebenjährig, meine erste Geschichte schrieb, erstmals mit der bestimmten Absicht, vom eigenen Schicksal fortzukommen und über das Schicksal anderer zu den Menschen zu gelangen.“

Warum schreiben Menschen? Ich glaube, daß Schreiben nichts anderes als Gartenarbeit oder Stricken ist. So wie manche Menschen an dem für andere unverständlichen Stricken von Pullovern Gefallen finden oder am Pflügen von Erde, Umpflanzen, Gießen, am Töpfeln, Malen, an bestimmten Sportarten, so treibt es andere an den Schreibtisch, in einen stillen Winkel, zum weißen Blatt Papier.

Das weiße Blatt hat mir früh Raum gegeben. In meinem Elternhaus hatte ich kein eigenes Zimmer. So wurde das Blatt Papier mein Zufluchtsort. Auf dem Papier konnte ich mich ausbreiten, ohne mich beobachtet zu fühlen, ohne daß jemand mein Gesichtsfeld durchschnitt. Das Papier hat mich aufgefangen, getragen, herausgebildet, sooft ich es beschrieb. Es gleicht einem Liebesakt, das Papier als Haut, durchdrungen von Augenblicken.

Ich legte meine Stirn darauf. Schreibend konnte ich die Enge der elterlichen Wohnung verlassen. Schreibend konnte ich zu den Menschen, in ferne Länder, auf fremde Kontinente, auch ins Weltall gelangen. Schreibend gelang die Befreiung. Ich betrachte das Lesen als komplementäre Aktion. Lesen ist Agieren. Ein Ergänzungsprozeß. Ohne Leser ist jeder Text armselig und verlassen. Einsam ist jeder Autor – vergiftet von sich. Daher der Drang zur Veröffentlichung, das Besetzte weiterzugeben, euch zu zeigen: Das bin ich! Ich bin euch ähnlich! – Unter den Menschen, ihnen verpflichtet zu sein.

Schreiben ist ein ständiges Bedürfnis nach Liebe, unausgesprochen, geschrieben bloß.

Und blank.

Mich stilistischer Mittel bedienend, nähere ich mich der Welt – bewege mich nach draußen – seht her! Faßt mich an, Leute! Ich habe euch gern um mich,

berührt mit euren Augen meine Worte, streicht an meinen Gedanken entlang, steht darauf wie auf Stufen, Und es wird zur Verschmelzung kommen: Was ich jetzt von mir gebe, wird euch in Zukunft treffen. Meine Augenblicke werden aufgenommen und erlebt. Ihr werdet es erfahren: das! Und: das hier! Dieses!

Wenn ich meine Literatur heranziehe, so nur aus Hilflosigkeit, da ich nicht anders klarmachen, nicht andeuten kann, was ich meine. Ich will mich zeigen, betrachte mein Leben als Auftrag, das zu tun.

In meinem jüngsten Text (Arbeitstitel „Die Menschenfresserin“), in dem es um eine Geschichtenerzählerin geht, die in Talkshows auftritt, springen die Worte dem Leser an einer Stelle ohne Vorwarnung in direkter Anrede ins Gesicht, fallen ihn an, ist der Leser, obwohl er es immer schon war, in den Text aufgenommen. Die Protagonistin in dem Roman hegt übrigens keinen anderen Wunsch, als ihre Geschichte zu verlassen und mehr als nur eine Figur ihrer eigenen Erzählung zu sein, weshalb sie sich einen schrecklichen Plan zurechtlegt, um dieses Ziel zu erreichen. Sie geht davon aus, daß sie aus ihrer Geschichte ausscheidet, wenn sie das schlimmste Verbrechen, das man sich ausdenken kann, begangen hat und ermordet kurzentschlossen ihren in Texas lebenden Yogalehrer, einen ihr gleichgültigen Menschen. Damit nicht genug, schneidet sie ihm die Zunge und ein Stück des Gesäßes heraus, um letzteres zu braten und verzehren. Die Konsequenz ist ihre Hinrichtung, da in Texas die Todesstrafe gilt. Vielleicht fragt man sich, warum diese Grauelta? Warum die minutiöse Schilderung des Mordes, wieder und wieder? Warum überhaupt dieser Mord, warum Kannibalismus? Was will die Autorin ihren Lesern sagen?

Schreiben und Leiden - wo ist der Zusammenhang? Im Zuge von für ein wissenschaftliches Forschungsprojekt angestellten Feldstudien auf psychiatrischen Stationen lernte ich eine Reihe von therapeutischen Strategien kennen, Bewegungs-, Lauf- und Maltherapien, die neben psychopharmazeutischer Behandlung vielfach

zur Anwendung kommen. Was wäre jedoch von einer Schreibtherapie zu halten? Nicht jeder Mensch ist ein Mann/eine Frau des Wortes. Mancher kann sich nicht ausdrücken, ringt um Worte, stammelt oder schweigt. Sind wir Literaten, so frage ich mich, gegenüber den zum Schweigen Verdammten nicht unendlich im Vorteil? Mir fällt ein seit seinem neunten Lebensjahr mit mir bekanntes und heute fünfzehnjähriges Mädchen ein, mit dem ich mich, als ich es in einem Griechenlandurlaub kennenlernte, stark identifizierte. Die sprühende und ansteckende Lebendigkeit der Kleinen griff auf mich über, die ich gerade in tiefe Trauer nach dem Verlust meines am Sekundenhertod unerwartet verstorbenen Ehemannes verstrickt gewesen war, dieses Mädchen konnte mich aufwecken, indem es während der Mahlzeiten auf einer großen am Meer gelegenen Terrasse von Tisch zu Tisch elte und jeden, auch Fremde, mit sich beschäftigte, oder einfach Uno-Spielkarten mitten unter die Speisen und Getränke legte, um auf sich aufmerksam zu machen, was vielen lästig war, worauf es hieß, daß dieses Kind keine Erziehung genossen habe, hyperaktiv und anstrengend sei. Ich liebte das kleine Mädchen, das so herzzerreißend lachen und aufbegehren konnte, wenn es etwas nicht gleich verstand, wenn ihm keine Beachtung geschenkt wurde. Aus dem Kind brüllte das Bedürfnis, willkommen und geliebt zu sein. Wohl war es manchmal aufsässig, wenn es mich in den folgenden Jahren immer wieder besuchte und wir uns lachend und plaudernd durch die Stadt schlugen und uns in unseren Urteilen über die Welt trotz des großen Altersunterschiedes einig waren. In ihr fanden meine innigsten Wünsche Gestalt, wie sie sich vielleicht bei mir wohlfühlte. Daß sie hochintelligent und schön ist, davon ganz zu schweigen; natürlich ist sie etwas Besonderes, war die Klassenbeste, schrieb mir unvergleichlich literarische Briefe, hat jedoch nie den Anspruch erhoben, sich an ein Leserpublikum und nach außen zu richten.

Umso härter war für mich der Schlag, als mir ihr Vater vor wenigen Tagen mitteilte, sie sei seit anderthalb Monaten in der Psychiatrie und auf Psy-

chopharmaka gesetzt, da sie sich wiederholt – und quasi bis zum Suizidversuch – in den Arm geschnitten habe. Während meines Besuchs bei ihr sah ich die tiefen Einschnitte und Brandverletzungen durch Zigarettenglut, worin das Blut verkrustet war, und konnte das Bild nicht aus den Gedanken wischen, in dem ich sie sah, wie ihre Hand Messer, Rasierklingen, Scherben führte ... was nach ihrer Angabe zur Sucht gediehen sei ... wovon sie nicht wisse, warum sie es tue ... ihre Ratte habe ihr Trost gespendet, über die Wunden geleckt ... Von einem inneren Druck war die Rede. Von keinem Schmerzgefühl im Arm. Auch ihr Bein war zerschritten. Ich erinnerte mich meiner eigenen Anläufe, mir als Teenager einen Aderlaß zu machen, um nicht an innerer Anspannung zu krepieren. Ich hatte nur sachte geschnitten, nur um zu probieren, vielleicht dann darüber schreiben zu können, wie ein anderes Mädchen, dem es viel schlimmer erging als mir, sich tiefe Schnitte setzte und daran verblutete. Meine Protagonisten waren jene, die es mir abnahmen, alles, was mir selbst erspart blieb; sie ließ ich reden, schreien, ihnen schrieb ich früh auf den Leib, tätowierte mit meinem unausgestandenen Leid ihre Seelen, während meine junge Freundin nichts dergleichen für sich entdeckt hat, das sie erleichtern könnte. Soll sie sich doch auch welche erschaffen, die es ihr abnehmen, sodaß sie es nicht am eigenen Leib

erfährt! Könnte sie schreiben; sie kann ja; warum tut sie es nicht? Im Tagebuch, sagte sie zu mir, wenn sie sich hinsetze und zu schreiben beginne, seien sehr schnell vier, fünf Seiten voll. Sie soll es doch weitergeben, abgeben an die Welt, ihren Schmerz, ihr Leid, ihre Not in ein Kunstwerk gießen, damit es die Welt in sich aufnehmen und von ihr fortnehmen kann. Darauf hoffe ich wie auf nichts anderes, denn sich mit Schnitten zu verzieren, die den Tod heraufbeschwören, ist nichts anderes als ein Ausdruck von Sprachlosigkeit. Wo die Wörter enden, müssen Schnitte sein. Wo Gedanken keinen Ausgang finden, dort fließt Blut.

Schwenken wir an der Stelle auf die Lyrikerin Herta Kräftner und fragen, warum sie sich im blühenden Alter von dreiundzwanzig umbrachte. Suchen wir nach rationalen Begründungsmöglichkeiten, warum sie es tat, wie sie selbst in einem Text derlei Gründe bereits vorweggenommen hatte, war es vielleicht die mit der Ermordung ihres Vaters einhergegangene Vergewaltigung, die den Ausschlag dazu gab? Oder wollte Herta Kräftner dem Leiden ein Ende bereiten, einem namenlosen Leiden, das ihre Gedichte so fruchtbar werden ließ, und schaffte mit ihrem Selbstmord den Sprung aus dem Reich des Sagbaren, konnte ausufern, Grenzen sprengen, tanzen, sprühen, explodieren, wie es ihr bislang nur in Gedanken, in ihrer Lyrik gelungen war?

Tötet man sich, um seine Geschichte zu verlassen? Um mehr als nur „eine Figur“ im Welttheater zu sein?

Die Kräftner war eine faszinierende Gestalt, hört man sagen, und hätte der Bachmann das Wasser reichen können. Doch schien die Kräftner nicht kräftig genug zum Überleben und hinterließ so nichts als eine dünne Spur von Gedichten. Noch immer spricht sie uns an, blickt uns an aus ihren Gedichten, singt, geht in uns ein, wirkt nach, immer weiter ...

Hat nicht aufgehört zu leben und zu leiden, denn ihr Leid sickerte aus den Gedichten, die während der Lektüre gleichsam über mir, mir aus den Wolken entgegenhingen wie aufgeknüpfte nasse Italienerwäsche, in mich ein, durchdrang meine Eingeweide, machte mein Herz anders pulsieren. Ein Verwandlungsvorgang: Nach der Lektüre von Strindberg, Hamsun, Bachmann, Bernhard, meinen Lieblingen, nach der Bekanntschaft mit Herta Kräftners Lyrik bin ich verwandelt, bin ich nicht mehr dieselbe, nein.

Schreiben hat nicht nur mit Leiden und Leidenschaft, sondern auch mit Macht zu tun. Ich habe die Macht, euch Leser zu berühren. In meinen Worten begegnet ihr mir viel eher, als wenn ihr mich anseht. In meinen Worten sind wir eins. Das ist mir das größte Glück im Leben, wofür ich unendlich dankbar bin, mir, den Lesern, Gott.

INGRID SPÖRK

BOBACHTUNGEN ZU HERTHA KRÄFTNER

Unser Gespräch über Herta Kräftner wurde mit einer Präsentation von Dine Petriks Buch: „Die Hügel nach der Flut. Was geschah wirklich mit Herta K.?“ eingeleitet. Dine Petrik hat sich sehr genau mit dem Werk Herta Kräftners beschäftigt, darüberhinaus hat sie aber auch versucht, neue Einsichten in deren Leben zu gewinnen. So hat sie sich bemüht, den Selbstmord der jungen Autorin, der sonst in der Sekundärliteratur immer als unmotiviertes Ereignis verstanden wird, aus ihren Einsichten in die Biographie zu verstehen.

Die Herausgeber und Kommentatoren der Werke von Herta Kräftner haben es zwar unternommen, die zugrundeliegenden Kränkungen und Verstörungen zu umreißen, sie aber nicht beim Namen genannt, vielleicht davon auch nichts gewußt. So schreibt Hans Weigel in der ersten Ausgabe aus dem Werk Kräftners, „Warum hier? Warum heute? Gedichte, Skizzen, Tagebücher“, einleitend über den Selbstmord – sie „war schon tief im Tod gewesen, sie hatte von ihm her und zu ihm hin gelebt“. Vielleicht, mut-

maßt er, sei sie aber auch zu glücklich gewesen kurz vor ihrem Tod und habe dieses Glück nicht aushalten können.

Auch spätere Herausgeber rätseln – „Es hat noch im nachhinein den Anschein, als hätte sie am meisten an sich selber gelitten und darüber alles vergessen – doch sie litt weniger an sich als an der Unfähigkeit der Welt, zu ihr zu kommen.“ Eine chronische Depression wird zitiert, deren Genese aber nicht erklärt.

FRAUEN IN DER KUNST

Dine Petrik hat näher hingesehen, andere Gesprächspartner in Maltersburg, dem Wohnort der jungen Kräffner, gefunden, das offensichtliche Lokalgeheimnis beim Namen genannt und Kräffners Selbstmord verstehbar gemacht. Es ist – aus der Sicht der Literaturwissenschaftlerin – interessant, daß die Herausgeber der Texteditionen zu Kräffner die Autorin letztlich als Objekt der Wissenschaft belassen, ihrem (Eigen)Leben nicht wirklich Bedeutung zumessen und ihren Selbstmord als unvernünftig nicht verstehen wollen. Die Lyrikerin Dine Petrik nähert sich der Autorin mit ihrem einfühlsam rekonstruierenden Roman hingegen auf subjektive Weise und versucht, Kräffner als motiviert handelndes Subjekt zu verstehen. Daher kann sie auch die Gründe des Selbstmords entschlüsseln – als späte Reaktion auf eine Vergewaltigung als 17jährige, ein Erlebnis, das zudem mit Schuldgefühlen am Tod ihres Vaters, der beim Versuch, sie zu verteidigen, tödlich verletzt wurde, belastet war.

Bereits in einer Neuauflage der Werke Kräffners 1977 findet sich eine Notiz Günter Ungers, die von späteren Editoren offenbar nicht ernstgenommen wurde – darin schreibt er, daß ein Offizier der Roten Armee in das Haus, in dem Kräffner wohnte, eindrang und die anwesenden Frauen, darunter auch die junge Autorin, bedrängte. Eine Hebamme wurde durch einen Pistolenschuß getötet, beim darauffolgenden Handgemenge erlitt Hertha Kräffners Vater tödliche Verletzungen. Unger interpretiert dieses Ereignis jedoch nicht psychologisch – im Gegenteil, unmittelbar an die Schilderung dieses Ereignis-

ses führt er an, daß Hertha Kräffner ein Jahr danach, durch Überspringen zweier Klassen, die Matura ablegte. Er führt also den Verdrängungsprozeß, dem auch Hertha Kräffner oblag, weiter. In ihrem Text „Wenn ich mich getötet haben werde“, in dem sie mögliche Argumente für ihren Selbstmord angibt, schreibt sie: „Neben diesen Deutungen (für den Grund des Selbstmordes), die sich alle auf die Annahme einer krankhaften Veranlagung stützen, wird es jene geben, die ein schockhaftes Erlebnis als Ursache angeben. Ihnen zufolge könnte der Tod eines Nahestehenden, eine Untreue des Geliebten, der Bruch eines langjährigen Verhältnisses, Streit in der Familie oder dergleichen mehr die Veranlassung zur Tat gewesen sein. Niemand wird etwas Genaues wissen, aber alle werden von der Richtigkeit ihrer Annahme überzeugt sein.“ Alle möglichen Erklärungsversuche verwirft sie jedoch mit dem Schlusssatz dieses Textes: „Die wirkliche Ursache, warum der Tod einen trifft, zu wissen, ist niemals möglich; wirklich und ausschlaggebend ist nur, daß der Tod auch nach Teheran kommt.“

Diese Verrätselung ihres Sterbens, das Verdrängen der zugrundeliegenden traumatisierenden Ereignisse über und durch den Text durch Hertha Kräffner wurde ihr von späteren Kommentatoren offenbar geglaubt – ihr Schreiben wird insgesamt als autobiographisch verstanden, und so wird der Text „Wenn ich mich getötet haben werde“ als Ausdruck der Todessehnsucht, der chronischen Depression verstanden, die sie in diesem Text als Interpretationsmöglichkeiten ja auch anbietet. Daß dabei

mithilfe des Textes eine Verdrängung möglich wird, wird erst spät erkannt: „Denn die Vernichtung des Opfers durch das Verdrängen und Verheimlichen der Tat, die so zu einer untragbaren Last wird, geschieht auch bei Kräffner.“

Damit ist auch die zugrundeliegende Frage unseres Gesprächs, ob aus (psychischem) Leiden Kunst entstehen kann, angesprochen – im Prinzip gibt es darüber kaum Kontroversen, Kunst kann aus Leiden entstehen, hat aber auch andere Quellen. Nicht jedes psychische Leiden symbolisiert sich außerdem in Kunst, Vorwissen und Anlage des Leidenden sind dafür ausschlaggebend – häufig wird der Ausdruck über den Körper gesucht, in einer Krankheit also. Selten wird außerdem das Leiden bewußt zur Kunstproduktion eingesetzt – auch Hertha Kräffner hat ja ihre Probleme verschwiegen und sie nicht in eine langfristige, „produktive“ Verwertung umleiten können. Die Symbolisierung, das Schreiben etwa, mindert außerdem nicht immer den Leidensdruck – „Wenn ich mich getötet haben werde“ hat als Text, wie wir rückblickend wissen, weniger entlastenden als programmatischen Wert, ist also weniger Sublimierung als Fest-Schreibung und Vor-Schrift. Ergänzend soll angeführt werden, daß die junge Autorin sich in der Wahl der Todesart wieder an einem Text orientiert hat – an Schnitzlers „Fräulein Else“, das sich mit Veronal vergiftet, also diesem Text ihren eigenen Text und ihren Tod hinzugefügt hat. Literaturwissenschaftlich läßt sich das als intertextuelles Spiel der Verweigerung verstehen – aber biographisch gesehen ist das ein schwacher Trost.

Literatur

Dine Petrik: Die Hügel nach der Flut. Was geschah wirklich mit Hertha K.? Salzburg, Wien: Müller 1997.

Hans Weigel: Statt einer Einleitung. Gedenkrede im November 1954. In: Hertha Kräffner: Warum hier? Warum heute? Gedichte, Skizzen, Tagebücher. Ausg. v. Otto Breicha u. Andreas Okopenko, mit 20 Zeichnungen v. Kurt Absolon. Graz: Stiasny 1963, S. 5-6, S. 5. Diese Auswahl wurde 1977, um einige Anmerkungen erweitert, jedoch ohne Illustrationen, in der Burgenländischen Bibliothek wiederherausgegeben: Hertha Kräffner: Das Werk. Gedichte, Skizzen, Tagebücher. Ausg. v. Otto Breicha u. Andreas Okopenko, mit Anmerkungen v. Hans Weigel, Günter Unger u. Andreas Okopenko. Eisenstadt: Edit. Rötzer 1977.

Peter Härtling: Über Hertha Kräffner. In: Hertha Kräffner: Das blaue Licht. Lyrik und Prosa. Hrsg. v. Otto Breicha u. Andreas

Okopenko, mit e. Nachw. v. P. H. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1981, S. 127-132, S. 132.

Vgl. Max Blaulich: „Trinke Mohn und träume...“ Nachwort [zu:] Hertha Kräffner: Kühle Sterne. Gedichte, Prosa, Briefe. Aus dem Nachlaß hrsg. [...] v. Gerhard Altmann u. Max Blaulich. Mit zwei Nachworten. Klagenfurt, Salzburg: Wieser 1997, S. 355-370, S. 366.

Vgl. Günther Unger: Anmerkungen zur Herkunft von Hertha Kräffner. In: Hertha Kräffner: Das Werk (Anm. 2), S. 7-8, S. 8.

Hertha Kräffner: Wenn ich mich getötet haben werde. In: H. K.: Das blaue Licht (Anm. 3), S. 124-126, S. 124. Ebd., S. 126.

Vgl. Gerhard Altmann: Nachwort [zu:] Hertha Kräffner: Kühle Sterne (Anm. 4), S. 349-354, S. 350.

Barbara Neuwirth: Was wäre gekommen, wäre sie nicht gegangen? [Rezension zu Dine Petriks Buch: Die Hügel nach der Flut. Was geschah wirklich mit Hertha K.?] In: Virginia, Okt. 1998.)

SCHREIBEN ALS THERAPIE

GIBT ES EINEN ZUSAMMENHANG ZWISCHEN KREATIVITÄT UND LEIDEN?

Thesen voraus: Der Mensch ist ein tragisches Wesen: Er erkennt Dimensionen der Wirklichkeit, die er nicht verantworten kann. Der Mensch ist ein kreatives Wesen: Er ist fähig, Widersprüche, sinnvoll, in einer Gestalt zu vereinen.

Im Lichte der Medizinischen Psychologie ist Kreativität jene schöpferische Kraft, welche die Entwicklung von Lebensprozessen ermöglicht und in einer spezifischen Zeit/Raumbeziehung neue Ausdrucksformen und Inhalte schafft.

Kreativität ist die Keimkraft des Lebens, die Einheit über der Vielfalt gestaltet und widersprüchliche Teilaspekte zum Ganzen fügt; sei es in Kunstwerken, in einem geglückten Leben oder in der Kultur an sich.

Nach C. G. Jung ist „Kreativität jene lebendige Ausdrucks- und Gestaltungskraft, welche das Chaos ordnet und die Ordnung aufbricht, um des Lebens Willen“.

In der Psychotherapeutischen Medizin ist jedenfalls seit der Antike die Bedeutung kreativen Werken für die Krankheitsbewältigung bekannt. In den klassischen Heilstätten der Antike, den Asklepeions, waren Gesang, Musik, Tanz und das Theater bewußtes therapeutisches Medium. Bei Aristoteles wird schon formuliert, daß die Dramen über Identifikation und Katharsis eine Entspannung der tragischen Natur des Menschen bewirken sollen und daß die Lyrik der Belebung und Rhythmisierung trüben Lebens dienen könne.

Somit ist zunächst klar zu beantworten: Ja, Schreiben ist Therapie!

Simone de Beauvoir benennt dies so: „Schreiben ist die Chance, der Erstarrung zu entgehen.“

Aus der Sicht der Medizinischen Psychologie ist aber „Schreiben“ sicher viel komplexer zu sehen.

Folgende basalen Motive gelten, aus der Sicht der psychologischen Kreativitätsforschung, als allgemeine und gleichzeitig wirkende persönliche Impulse:

- Schreiben ist Selbstdarstellung und Spiel
- Schreiben ist Selbstbehauptung und Leistung
- Schreiben ist innerer und äußerer Dialog, ist Ringen um persönliche und soziale Wertbildung
- Schreiben bedeutet letztlich auch, über die eigene Person hin-

auszutasten, ist Transzendierung des Lebens

Von Charakter und der Stimmung des schreibenden Menschen abhängig, wird mal mehr das eine, mal das andere Motiv vorrangig sein und die persönliche wie soziale Wirkung bestimmt werden. Nicht jede „Schrift“ ist eine heilbringende. Schriften, die als Kunst bezeichnet werden, zeichnen sich aber doch meist als ein Ringen um „Sinn“ aus.

Gibt es nun, wie viele vermuten, einen Zusammenhang zwischen Kreativität und Leiden?

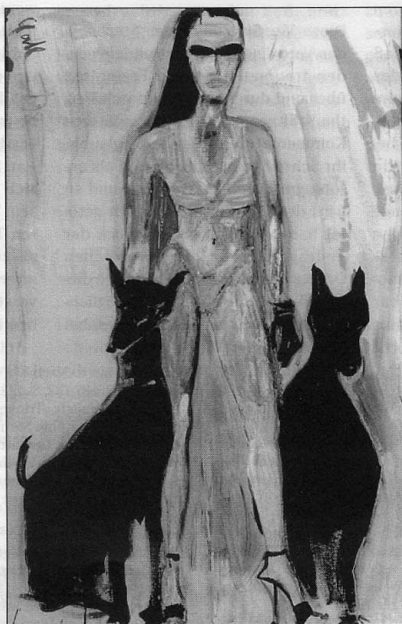
Die Nähe von Kreativität und Pathologie ist seit langem vermutet: „Der Künstler lebt von seinem Dämonion, der psychopathologischen Komponente seiner Person“, meinte der große Psychiater Kräpelin.

Sind kreative Menschen leidenschaftlicher, stärker vom Leiden betroffen oder leidensfähiger?

Wir alle kennen Beispiele für beide Ansichten. Bekannt ist, daß Künstler häufig ein leiderfülltes Leben haben, da sie Grenzen aufsuchen, große Widersprüche ausloten und um den möglichen ästhetischen Weg durch das irdische Chaos ringen. Gleichzeitig kennen wir Menschen, denen gerade ihre Kunst ein heiteres, fast fröhliches, humorvolles und vielfältiges Leben zu ermöglichen scheint.

Was bestimmt nun den Ausschlag in die eine oder andere Richtung?

Ich meine, der wahre Künstler fragt nicht danach; er schreibt, was und wie ihm zum Schreiben ist.



Sarah Godthart: „Stuß die Nachtigall singt“.

SCHREIBEN FRAUEN MIT DEM KÖRPER?

Ja, natürlich tun sie das. Alle Menschen schreiben mit dem Körper, mit ihrem Blut, ihrem Herzen, Männer wie Frauen. Letztendlich. Wenn sie echt sind, authentisch, wahr, wenn sie es ernst meinen mit uns anderen. Wenn ihre Literatur lebendig ist und nicht totes Papier. Wenn sie sich aussetzen, mit mir als Leser, wenn ich sie spüren kann, als Mensch und Autor.

Und es ist keine bloße Metapher, dieses Schreiben mit dem Körper, es ist ein Bild, das sich leicht übertragen läßt auf Realität: Fürs erste bedeutet es einmal ganz eindeutig, unmiß- und selbstverständlich: Geschrieben wird mit der Hand, das geht kaum anders, wer will das bestreiten. Das mechanische Werkzeug und Vehikel Körper mit seinen Greif- und Arbeitsextremitäten ist die Maschine, die unsere erdachte Software in die konkret faßbare Materie Buchstabe auf Papier übersetzt, das ist die erste und schlechteste Tatsache. Das Hirn, der große Computer, lenkt und denkt und konstruiert, aber das Herz ist immer dabei, und der Bauch auch – wenn alles mit rechten Dingen zugeht.

Sehr oft wird man/frau gefragt, wieviel an und in einem Text autobiographisch sei, ob überhaupt, wie man dazu stehe usw. Sehr gern schauen Menschen durchs Schlüsselloch, neugierige Wesen sind wir halt und leidenschaftlich gern indiskret. Wir wissen viel voneinander oder ahnen wenigstens eine ganze Menge und können nicht genug kriegen. Und es ist auch gar nicht anders möglich, wir können's drehen und wenden, wie wir wollen, hinter der Fassade Text versteckt sich der Erbauer nur mühsam, und was die anderen von mir wittern, ist immer eine Markierung, eine Spur meines Selbst. Denn ich kann nur über etwas reden oder schreiben, das ich gut kenne, das mir zutiefst vertraut ist, egal woher. Schriftsteller schreiben über Welten, mit denen sie sich intensiv auseinandersetzen, auch wenn es „nur“ Traum- oder

Wunschwelten sind oder Utopien. Das Leben ein Traum¹. Der Traum, ein Leben². Wir machen uns unsere Wahrheiten selbst und ebenso die Welten, die diese „Wahrheiten“ veranschaulichen. Immer neu passiert das, ein unendliches Basteln von Wahrheiten findet statt unter den Denkern und Dichtern.

Aber zurück zum Ausgangspunkt: Es ist nicht möglich, behaupte ich, etwas zu erzählen, das man nicht kennt, zu dem man keinen tieferen Bezug hat. Was man ist, das eigene Wesen, der Charakter, die grundsätzliche Haltung, schimmert durch im Text, immer. Gott sei Dank.

Frauen, das hat sich in den letzten Jahrzehnten deutlich herausgestellt, scheinen nach langen Zeiten der Dürre, ich meine hier besonders die literarischen Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, in großem Stil aufgeholt zu haben. Vielleicht, so meine vorsichtige These, haben sie sich mehr Herz, Wärme und Gefühlsleben bewahren können als die Männer. Sind den Ursprüngen ihrer Persönlichkeit näher, sich selbst vertrauter, gehen routinierter mit ihren eigenen und den Gefühlen der anderen um, schon allein deshalb, weil sie nicht anders können, verhafteter meist und wesentlich enger verbunden ihrer Familie oder Beziehung und deren Alltag. Schmerzhaft sind oft die Erfahrungen, durch die viele von ihnen gehen müssen, anstrengend das Erlernen von Abgrenzung und Neinsagen. Frauen haben vieles gelernt, zusätzlich zu dem allen, was sie bereits beherrschen. Das Wichtigste scheint mir aber, daß sie gelernt haben, mit großer Kraft, voll Stolz, Selbstbewußtsein und Vehemenz ihre intellektuelle Kraft zum Selbstausdruck zu nutzen. Und das ist in allen Bereichen der Kunst so. Zur Zeit ist der quantitative Anteil der Frauen am Kunstmarkt mindestens ausgeglichen, und das ist in wenigen Jahren passiert. Ich kenne keine Statistiken, sie interessieren mich auch nicht besonders,

aber wie meine Lektorin sagte: „Was wollen Sie? Es lesen sowieso nur mehr die Frauen, sie kaufen die Bücher, sie machen die Bestseller. Wir schneiden die Werbung also gleich auf sie zu!“

„Was ist der Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Schreiben, gibt es überhaupt einen?“, so und ähnlich lautete die inzwischen veraltete, in den sechziger und siebziger Jahren höchst beliebte Fragestellung. Es lohnt sich aber kaum, das Thema von der Seite anzugehen, man kommt unwillkürlich ins Pauschalieren, Abgrenzen, Werten, (Ver)Urteilen und schafft nur neue Klischees, neue Fronten.

Versuchen wir's anders: Worin besteht das große Potential der Frauen? Vielleicht haben sie einfach ein größeres Vertrauen in das, was ist, ins Wachsen, ins Kommenlassen, ins Sein. Vielleicht wissen sie besser, daß man manches nicht erzwingen, nur vertrauensvoll und geduldig erwarten kann. Sie werden unausweichlich einmal im Monat auf das Thema gestoßen, daß sie als Frauenkörper geboren sind, aber aus der zeitgenössischen Literatur ist ablesbar, daß das zunehmend nicht mehr als Bürde und leidvolle Erfahrung verstanden wird, sondern als Kraftquelle und die dem Sexus eigene Chance.

Um im großen Zusammenhang des Lebensganzen sein und schwingen zu können, ist freudige und bewußte Hingabe und ein Sich-Einverstandenerklären, Akzeptieren von Gegebenem, das man momentan nicht ändern kann, auf das man zuweilen wenig oder gar keinen Einfluß hat, notwendig. Mit einer anderen Haltung gerät man bloß unter die Räder oder übt Gewalt auf andere aus. Deshalb ist in allem Machen ein Horchen und Beobachten, etwas, das nicht nur regelt, steuert, kontrolliert, sondern werden und sein läßt. Vertrauen gehört dazu, der Glaube an einen Keim und die ihm innewohnende sprengen-

¹ Calderón de la Barca: La vida es sueño, 1651 (Das Leben ein Traum). ² Franz Grillparzer: Der Traum, ein Leben, 1840.

de Kraft, darauf, daß sich aus einem Gedanken ein Gebilde entwickelt, fast wie von selbst, wenn ich bewußt bei einem Gedanken bleibe, ihn weiter-spinne, ausspinne, webe an dem Geflecht meiner Gedanken.

In der Mittelschulzeit war ich ungeduldiger und hab es anders formuliert: „Aus dem Bauch heraus schreiben!“ lautete (nicht nur) meine Forderung. Mit Gefühl! Sinnlich, greifbar, konkret. Kein Elfenbeinturm, kein l'art pour l'art. – Ratio lautete nämlich in den sechziger Jahren die offizielle Parole, Konstruktivismus und Abstraktion waren angesagt, *absolute Körperkontrolle*³.

Der Streit mit meiner Deutschlehrerin vor der Maturakommission über einen Handke-Text⁴, unentschieden ausgetragen, aber als Ergebnis ein bloßes „Befriedigend“ für mich zeitigend, das die Macht des Oberen über das Untere unterstrich, scheint mir heute für unsere damalige Einstellung symptomatisch. Was ich als Schülerin aus dem Text zu spüren meinte, war Rebellion, ein persönlicher, neuer, ungeklärter, provokanter Ton, war Beatmusik, war Ausdruck, Kraft und Bewegung einer neuen Epoche. Nein, widersprach die Lehrerin und verschanzte sich: Es ist allein die Ästhetik, die Sprache, die Konstruktion. Es ist Kunst pur. Wozu aber? fragte ich. Kunst will doch was, das teilt sich mit, das steckt an, das spricht, und Sprache ist ein soziales, ein gesellschaftliches, ein politisches Phänomen!

Hier wie überall: Es sind Meinungen, die gegeneinander stehen, verschiedene Blickwinkel, unter denen man die gleiche Sache betrachten kann.

Ich bin heute der Meinung, daß es *nicht* möglich ist, mehr noch, eigentlich *niemals* möglich ist, sich selbst auszusparen und herauszunehmen aus der Sache, die man vertritt. Ich bin verantwortlich, ich bin haftbar, ich bin in meinen Worten, in meinem Text. Ob ich einen Zeitungsartikel schreibe, einen Kabarett-Sketch, ein

lautmalerisches experimentelles Gedicht, egal. Immer bin ich es, immer ist es das Individuum, das spricht.

Freilich: Immer schon hat es auch Puristen gegeben, die den Text vom Produzenten trennen wollen. Fleisch vom Geist, hier das eine, da das andere, hier ein Gedicht, weit weg davon der Dichter. Schön ordentlich, damit man besser katalogisieren kann, sezieren, zerlegen. Sicher, es ist eine Möglichkeit. Aber das Atmen, das Leben eines Textes, das Wort, das Kraft hat und sich bewegt, das rührt, sich und andere, das ist immer ausgefüllt, erfüllt von einem Menschen, einem einzigartigen Individuum. Ich muß deshalb nicht unter dessen Bettdecke kriechen, um mehr und noch mehr zu erfahren – wiewohl es interessant sein kann, Biographien zu lesen oder meinetwegen *Täglich Alles*, um in der oder jener Form was zu erfahren über die Person dahinter.

Man kann trennen, natürlich kann man „Werkimmanente Interpretation“ hieß das Schlagwort und Dogma meines ersten Studienabschnitts in den frühen siebziger Jahren, und zumindest mich hat diese Art des Herangehens an einen Text gequält und angestrengt. Es schien mir eine äußerst künstliche, fragile und elitäre Art von Textverständnis. Heute hat sich auch die Germanistik längst weit davon entfernt.

Wenn es nun aber für mich eine Trennung von Geist und Körper nicht gibt oder sie mir wenigstens zur Erkenntnisfindung nicht unabdingbar notwendig erscheint – warum soll ich meine Energie damit verschwenden, Mensch und Text auseinander zu sortieren, zumindest nach Beendigung meines Studiums? Es bringt mir wenig. Also laß ich Werk und Autor schön beinander, ohne freilich das Zusammenwirken der Einzelelemente zu vernachlässigen, und versuche, das Werk als Ganzes auf mich wirken zu lassen, mehr zu spüren als zu denken oder beides wenigstens in ausgeglichener Maß zu tun. Und was

meine eigene Art zu sein, zu schreiben betrifft, so versuche ich, mich mit ganzer Kraft, also auch dem Körper, ins Schreiben zu werfen.

Ich behaupte niemals, die eine oder andere Art zu schreiben, schreibend zu sein, habe mehr Wert und Gewicht als die andere, sei besser oder schlechter. Meine Schreibart ist wirklichkeitsnah und realistisch, weil ich das mag und, so glaub ich, kann. Andere sind anders und schreiben anders. Das ist wunderbar, ein gegenseitiger Austausch wird möglich, Lebendigkeit, Anregung, Impulse kreuz & quer. Das ist Leben.

Noch einmal, ja, ich glaube, daß Frauen mit dem Körper schreiben, und vielleicht tun sie das stärker noch, als es die Männer tun. Weil sie nicht von klein auf angehalten worden sind, mechanistisch denken zu müssen, materialistisch, chronologisch, hierarchisch. Weil sie das Leben nicht aus der Kunst haben müssen, um es in den Griff zu bekommen. Weil sie den „göttlichen Funken“, die Inspiration, den Geist, nicht getrennt sehen vom Körper. Sie genießen sich lang nicht mehr für ihre Körperlichkeit und Gebundenheit ans Körperliche, im Gegenteil. Der Stolz und die Freude am Leben, am körperlichen Sein oder auch das Leiden daran, der Schmerz, sie verschaffen sich Ausdruck und zunehmend noch mehr davon, wie man am gegenwärtigen Buch- und Kunstmarkt sehen kann. Viel kommt von der Frauenseite, und ein Ende ist nicht abzusehen.

Eine letzte Abwandlung, Betonung und Bekräftigung meiner einleitenden These und Ausgangsfragestellung: „Schreiben Frauen mit dem Körper?“

Ich denke, sie schreiben mit allem, was sie haben: Ihren Sinnen, ihrer Kraft, ihrer Seele, ihrem Blut, ihrem Herz, ihrem Geschlecht, ihren Augen, ihren Händen. Sie *sind* Körper, *sind* Frau, sie leugnen es nicht, warum sollten sie, *die Scham ist vorbei*⁵.

³ DAF: Gold und Liebe. LP 1981.

⁴ Peter Handke: Selbstbeziehung. In: P.H.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Suhrkamp 1969.

⁵ Anja Meulenbelt: Die Scham ist vorbei, Frauenoffensive Wieder-auf! 1978.

KRÄHT JA DOCH KEIN HAHN DANACH

FANNY MENDELSSOHN (1805 – 1847), DIE VERHINDERTE KOMPONISTIN

In neuer Zeit wurde die Lebensgeschichte musizierender und komponierender Frauen systematisch aufgearbeitet. Innerhalb der Musikwissenschaft ist dies sogar ein eigener Forschungszweig geworden.

Traditionellerweise fiel seit dem neu erworbenen Selbstbewußtsein des Bürgertums im 18. und 19. Jahrhundert immer den Frauen die Rolle zu, im häuslichen Rahmen für musikalische Unterhaltung zu sorgen und vor allem den Musikunterricht der Kinder zu gewährleisten. Musik gehörte im 19. Jahrhundert neben Literatur und Handarbeit zur Grundausbildung eines Mädchens. Ihre musikalische Ausbildung konnte für eine zukünftige Ehe nur von Vorteil sein. Dieser Unterricht im Wohnzimmer mußte unweigerlich zu Dilettantismus führen, da die häuslichen Pflichten und die Rolle der Ehefrau und Mutter eine höhere musikalische Bildung ausschlossen. Die wenigen ausübenden Künstlerinnen gerieten zwangsläufig in den Konflikt zwischen Beruf und Privatleben. Ja, es war ihnen oft nicht nur versagt, sondern sogar verboten, verheiratet zu sein. Die herkömmliche Frauenrolle war mit dem Berufsalltag der ausübenden Künstlerin nicht zu vereinbaren. Auf dem kompositorischen Sektor gab es zeitweise sogar institutionelle Verbote.

Frauenbild

In der Erziehung der Mädchen wurde leistungsbetontes Verhalten als unweiblich angeprangert, eine Frau hatte passiv und folgsam zu sein, vor allem ausgelebte Kreativität wurde als Überschreitung ihrer Weiblichkeit angesehen und daher auch nicht akzeptiert.

In der Folge wurden weibliche Komponisten weder gefördert, noch

kämpften sie selbst dafür, weil die Situation als gegeben angenommen wurde und die gesellschaftlichen Bedingungen dafür nicht vorhanden waren. Am Beispiel von Fanny Mendelssohn soll nun auf eines der vielen Künstlerinnenschicksale des 19. Jahrhunderts näher eingegangen werden.

Mit 15 Jahren hegt Fanny Mendelssohn bereits den Wunsch, sich wie



Wilhelm Hensel: Fanny Mendelssohn.

ihr Bruder Felix der Kompositionskunst zu widmen. Ihr Vater ist dagegen, denn während die Musik für Felix „den Grundbaß seines Seins“ bilde, sollte sie für ein junges Mädchen lediglich „Zierde“ bleiben. So wird die musikalische Karriere des Bruders von den Eltern sorgfältig geplant, Fannys Begabung aber unterdrückt.

Wissenschaftler sind sich heute einig, daß Fannys Talent mindestens so groß gewesen sei wie das ihres Bruders. Gesellschaftliche Konventionen waren es also, die ihre Karriere als Komponistin verhinderten.

Aus Briefen der Familie und Fannys Tagebüchern ist uns heute Näheres über ihr Schicksal bekannt.

Berufung

In einem Brief vom 14. November 1828 beglückwünscht der Vater seine Tochter Fanny zum 23. Geburtstag. Er lobt ihre Liedkompositionen, ermahnt sie aber gleichzeitig, sie möge sich „auf ihre wahre Berufung, die einer Hausfrau, konzentrieren, die einzige Berufung einer jungen Frau“ (zitiert nach Neuls – Bates).

Während ihr Bruder Felix bereits eine brillante Karriere gemacht hat, widmet sich Fanny, dem Rat des Vaters folgend, der Musik im trauten Heim. Sie heiratet 1829 den Maler Wilhelm Hensel und organisiert eine Art musikalischen Jour fixe im Hause Mendelssohn, wo sie als Pianistin und Chorleiterin auftritt und immer wieder eigene Kompositionen in das Programm einbindet. Diese bleiben in der Folge jedoch im privaten Rahmen, öffentliche Anerkennung widerfährt der jungen Komponistin keine, und so spricht große Enttäuschung aus Fanny, wenn sie 1837 an ihren Freund Carl Klingemann

schreibt: „Ich kann aber nicht unterlassen zu sagen, wie angenehm es mir ist, in London für meine kleinen Sachen ein Publikum zu finden, das mir hier ganz fehlt ... seit Rebecka nicht mehr singen mag, liegen meine Lieder durchaus ungehört und unbekannt da, und man verliert am Ende selbst mit der Lust an solchen Sachen das Urteil darüber, wenn sich nie ein fremdes Urteil, ein fremdes Wohlwollen entgegenstellt“ (zitiert nach Rieger 1980).

Resignation

Noch trauriger klingen ihre Worte in einem Brief an Felix Mendelssohn 1838: „Lieber Felix, komponiert habe ich diesen Winter rein gar nichts ...

wie einem zu Mut ist, der ein Lied machen will, weiß ich gar nicht mehr. Ob das wohl noch wieder kommt? ... Was ist übrigens daran gelegen? Kräht ja doch kein Hahn danach" (zitiert nach Rieger 1980).



Ihr Bruder widersetzt sich zeitweise sogar der Veröffentlichung ihrer Werke, weil er meint, seine Schwester verkörpere viel zu sehr „das Bild einer idealen Hausfrau, um als Komponistin gelten zu können“ (in einem Brief an seine Mutter 1837).

Trotz des ihr heute bescheinigten Talents bleiben ihre Kompositionen noch lange nach ihrem Tod im Berliner Mendelssohn-Archiv liegen, während man akribisch genau die Werke ihres Bruders hervorholt, studiert und zur Aufführung bringt.

Anerkennung

Die glücklichste Zeit ihres Lebens verbringt Fanny in den Jahren 1839/1840 mit ihrem Mann und ihrem

Sohn Sebastian in Italien. Dort können ihre Werke endlich Aufmerksamkeit erregen, und sogar der Komponist Charles Gounod äußert sich ihr gegenüber sehr wohlwollend, was sie im April 1840 glücklich ihrem Tagebuch anvertraut.

Ihre größten Erfolge kann sie 1846 verbuchen, als ihr endlich doch von Berliner Verlegern die Möglichkeit geboten wird, zwei Bände Lieder, Klavierstücke, Chorwerke und ein Klaviertrio zu veröffentlichen. Zum ersten Mal ihrer beruflichen Erfüllung nahe, stirbt Fanny Hensel-Mendelssohn jedoch 42jährig im Mai 1847.

Bezeichnend

Ein typisches Künstlerinnenschicksal des 19. Jahrhunderts? Ähnliche Lebensbilder könnten angefertigt werden, man denke an Alma Mahler, Cosima Wagner oder Clara Schumann. Für uns stellt sich jedoch folgende Frage: Wie kann eine Frau heute ihre innere Berufung als Musikerin mit ihren privaten Interessen vereinbaren? Glücklicherweise dürfen sich ihr am Ende des 20. Jahrhunderts nicht so viele Hindernisse in den Weg stellen wie Fanny Mendelssohn, wenn sich auch beobachten läßt, daß gerade das Fach Komposition

noch immer stark von Frauen gemieden wird. Mag vielleicht hier doch noch etwas von längst überwunden geglaubten, überlieferten Denkweisen mitschwingen? Es ist jedenfalls eine Tatsache, daß im heutigen Musikbetrieb Komponistinnen nur äußerst schwach repräsentiert sind. Mir persönlich ist überhaupt nur eine junge österreichische Komponistin bekannt, deren Name regelmäßig bei größeren Veranstaltungen auftaucht.

Veränderung

Es wird daher von Seiten der Kulturpolitik noch einiger Anstrengungen bedürfen, bis auf diesem Sektor eine zufriedenstellende „Frauenquote“ erreicht sein wird. Das Wesentliche, die Veränderung aber, muß in unser aller Köpfen zuerst geschehen, damit noch vorhandene althergebrachte Klischees aufgebrochen werden und Frauen als Künstlerinnen ihre Entfaltungsmöglichkeiten in vollem Ausmaß und zum Wohl einer vielfältigen kulturellen Gesellschaft nützen können.



Verwendete Werke:

Eva Rieger: Frau, Musik und Männerherrschaft. Kassel 1988.
Eva Rieger: Frau und Musik. Frankfurt 1980.

Francoise Tillard: Die verkannte Schwester. München 1996.
Carol Neuls-Bates (Hg.): Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present. Revised Edition. Boston 1996.

GLEICHE UNTER GLEICHEN

(NACH DEM ROMAN „GLEICHE UNTER GLEICHEN“ VON BENOITE GROULT)

Schlägt man den Studienführer 1998/99 der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz auf, wird im Inhaltsverzeichnis auf Seite fünf unter Punkt acht von Lehrern der Universität gesprochen, aufgelistet in ordentliche Hochschulprofessoren, emeritierte ordentliche Hochschulprofessoren, pensionierte Hochschulprofessoren, Gastprofessoren, Assistenten und so weiter.

Sucht man den Punkt Lehrerinnen der Universität, so tut man dies vergebens. Nicht etwa, weil es keine Lehrerinnen an der Kunstuniversität Graz gibt – immerhin sind 14 von 85 ordentliche Hochschulprofessorinnen, fünf von 21 AssistentInnen, 39 von 89 Vertragslehrerinnen, sieben von 19 Bundeslehrerinnen der Verdwendungsgruppe L1 und 44 von 153 Lehrbeauftragten Frauen –, sondern weil es weitgehend noch immer usus ist, Frauen nicht gesondert anzusprechen oder zu erwähnen.

Dieses diskriminierende Nicht-angesprochen-Werden nimmt großen Einfluß auf die Gefühlswelt, auf das Denken und Handeln der Gesellschaft. Werden Frauen in einem bestimmten Berufsfeld nie deziert erwähnt, so entsteht der Eindruck, daß sie auf diesem Gebiet nicht tätig sind, und aufgrund ihrer „weiblichen Disposition“ – was immer das auch heißen mag – dazu auch gar nicht in der Lage sind.

Ein treffendes Beispiel für die vermeintliche Unfähigkeit von Frauen ist sicherlich das der Komponistin.

„Es fehlt nach den bisherigen Erfahrungen, meines Dafürhaltens, den Frauen geradezu an der schöpferischen Phantasie, an der musikalischen Erfindungskraft, also an der angeborenen Mitgift und Grundbedingung jedes selbständigen musikalischen Schaffens. Damit möchte ich keineswegs behauptet haben, daß diese Unzulänglichkeit notwendig eine absolute für alle Zeiten abgeschlossene sei. Eine astronomische

Autorität hat jüngst versichert, es sei durchaus nicht unmöglich, daß ein Mensch tausend Jahre alt werde, nur sei es bisher nicht vorgekommen. Mit noch größerem Rechte sprechen wir für die Möglichkeit, daß einmal eine große originelle Komponistin es den Männern gleichthue. Aber bisher ist es nicht vorgekommen.

(Eduard Hanslick: Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten 15 Jahre. 1870-1885. Berlin 1886, S. 447)

Einerseits hoffe ich, daß wir diese Art schöpferische Potenz zu bewerten hinter uns gelassen haben, andererseits ist es eine Tatsache, daß es noch immer eine Rarität ist, wenn das Werk einer Komponistin aufgeführt wird.

In 43 Konzerten, die im Rahmen der Kunstuniversität Graz im Dezember 1998 stattgefunden haben, gelangten nur vier Werke von Komponistinnen zur Aufführung.

Im 20. Jahrhundert haben sich Frauen unter anderem das Wahlrecht und den Zugang zu den Universitäten erkämpft. Auch im Berufsleben sind Frauen nicht mehr wegzudenken; davon weitgehend ausgenommen bleiben allerdings Positionen, die Macht, Prestige, gesellschaftliches Ansehen und finanzielle Anerkennung bedeuten.

Im Frauenbericht 1998, der vom Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr im August 1998 herausgegeben wurde, wird darauf hingewiesen, daß sich an den österreichischen Hochschulen künstlerischer Richtung keine einzige Frau als Rektorin oder Rektorstellvertreterin findet, obwohl bereits 62 Professorinnen dafür (theoretisch) zur Verfügung stünden.

Ähnlich ist die Situation an den Musikschulen in der Steiermark: Nur zwei von insgesamt 46 Musikschulen werden derzeit von Frauen geleitet. Wie eine Untersuchung der Jahresberichte der Musikschulen in Stei-

ermark der Schuljahre 1967/68, 1972/73, 1978/79, 1984/85, 1987/88, 1993/94 und 1996/97 gezeigt hat, ist die Anzahl der Musikschuldirektorinnen sogar fallend: Während im Schuljahr 1967/68 drei von 34, im Schuljahr 1984/85 vier von 43 Musikschulen von einer Direktorin geleitet wurden, ist im Schuljahr 1993/94 ein Absinken auf nur zwei weiblich besetzte Leiterstellen an insgesamt 45 Musikschulen zu verzeichnen gewesen. Daß dies keineswegs auf fehlende Qualifikation des weiblichen Lehrpersonals zurückzuführen ist, beweist eine Qualifikationsstatistik, die im Jahresbericht 1996/97 der Musikschulen in Steiermark veröffentlicht worden ist.

Der vom Bundesminister für Wissenschaft und Verkehr verordnete und unter anderem für alle Universitäten gültige Frauenförderungsplan ist ein klares Zeichen, die in diesem Ressort bestehende Unterrepräsentation von Frauen nicht mehr länger zu tolerieren.

Wie der Zielbestimmung des § 2 Abs.1 zu entnehmen ist, soll der Anteil der weiblichen Beschäftigten in allen Verdwendungsgruppen und Entlohnungsgruppen sowie Funktionen im Bereich des Bundesministeriums für Wissenschaft und Verkehr auf mindestens 40 Prozent erhöht werden.

Eine wesentliche frauenfördernde Initiative findet man in § 10:

„§ 10 (1) Werden im Rahmen eines Berufungsverfahrens Bewerberinnen und Bewerber zu einem Vortrag oder zu einer persönlichen Präsentation eingeladen, sind jedenfalls alle Bewerberinnen einzuladen, die die gesetzlichen Ernennungsvoraussetzungen erfüllen sowie den Anforderungen des Ausschreibungstextes entsprechen.“

(2) Bewerberinnen, die nicht geringer geeignet sind als die bestgeeigneten Mitbewerber, sind vorrangig

in den Berufungsvorschlag aufzunehmen.

- (3) Mit Kandidatinnen im Besetzungsvorschlag, die nicht geringer geeignet sind als die bestgeeigneten Mitbewerber, sind vorrangig Berufungsverhandlungen zu führen.“

Gerade dieser Paragraph veranlaßt manchen Kollegen zu der Aussage: „Es wird nun für einen Mann nicht mehr möglich sein, zum ordentlichen Hochschulprofessor berufen zu werden!“

Diesen Kollegen möge gesagt sein, daß es Bundesminister Dr. Caspar Einem mit diesem Frauenförderungsplan zwar gelungen ist, den Anteil von Frauen, mit denen Berufungsverhandlungen zur Ernennung zum o. Univ.-Prof. oder o. HS.-Prof. geführt worden sind, von 13 Prozent (Amtszeit des letzten Ministers Dr. Scholten; 30. November 1994 bis 27. Jänner 1997) auf 23,6 Prozent zu steigern, daß aber immer noch 67,3 Prozent aller Berufungsvorschläge ausschließlich Männer berücksichtigen.

Sich gegen eine größere Konkurrenz behaupten zu müssen, sollte in Zukunft nicht nur Frauen vorbehalten bleiben.

Versuche, diesen Frauenförderungsplan als nicht vom Europäischen Gerichtshof gebilligt darzustellen, scheitern in dem Moment, wo Informationen und nicht Ressentiments die Grundlage der Diskussion bilden.

„Auch der Europäische Gerichtshof billigte diese Maßnahmen (Anmerkung: Frauenfördermaßnahmen), achtete aber sorgfältig darauf, daß dieser Grundsatz die vorgegebenen Grenzen nicht überschreitet. Wesentlich bei der Bevorzugungsregelung ist, daß es sich bei den Bewerbern um gleichqualifizierte Personen handelt, nur dann soll das in dem betroffenen Bereich unterrepräsentierte Geschlecht bevorzugt behandelt werden.“

(zitiert aus: Gewerkschaft Öffentlicher Dienst. 11/98. S. 12)

Doch der Frauenförderungsplan und die Verträge von Maastricht und Amsterdam allein werden die Gleichberechtigung und Gleichstellung von Frauen und Männern nicht erreichen.

Vieles wird sich noch im alltäglichen Leben etablieren müssen, allem voran ein kritischer Sprachgebrauch, der es nicht mehr zuläßt, Frauen systematisch nicht anzusprechen und sie somit auszuschließen.

Ein Sprachgebrauch, der hoffentlich auch in Schulbüchern Einzug halten wird.

Letztlich ein Aufruf an uns Frauen, von Männern definierte Rollenvorgaben nicht mehr kritiklos zu akzeptieren, sondern zu hinterfragen, zu diskutieren, Ungleichbehandlungen jederzeit zu thematisieren, einen von vielen Männern gewünschten Status quo (der natürlich zu Lasten der Frauen geht) nicht weiter durch mangelnde Solidarität zu zementieren, sondern ein ohnehin brüchiges Gebäude von althergebrachten Vorstellungen und Denkmustern ins Wanken zu bringen.

„Eine Frau soll sich still und in aller Unterordnung belehren lassen. Daß eine Frau lehrt, erlaube ich nicht, auch nicht, daß sie über ihren Mann herrscht; sie soll sich still verhalten. Denn zuerst wurde Adam erschaffen, danach Eva. Und nicht Adam wurde verführt, sondern die Frau ließ sich verführen und übertrat das Gebot. Sie wird aber dadurch gerettet werden, daß sie Kinder zur Welt bringt, wenn sie in Glaube, Liebe und Heiligkeit ein besonnenes Leben führt.“

(Erster Brief des Paulus an Timotheus, 2,11-2,15)



Veronika Dreier: „Pistole“, 1977.

AUTOREN DIESER NUMMER:

Dr. Eva CHIBICI-REVNEANU
Kulturwissenschaftlerin und Lehrerin, Graz

Veronika DREIER
Künstlerin, Graz

Helga GLATTFELDER-KNÖBL
Bildmeisterin und Medienpädagogin,
Gleisdorf

Herwig HÖSELE
Mitarbeiter im Büro
von LH Waltraud Klasnic, Chefredakteur
„Die Steirische Wochenpost“, Graz

Mag. Birgit KATZAROWSKI
Korrepetitorin an der Universität für
Musik und darstellende Kunst Graz, Abtei-
lung für Musikpädagogik; Mitglied des Ar-
beitskreises für Gleichbehandlungsfragen

Martin KRUSCHE
Sekretär, Mitarbeiter der ARGE Region Kul-
tur und Initiator der Virtuellen Akademie
Nitscha, Gleisdorf

Judith LAISTER
Kunsthistorikerin
und Kulturwissenschaftlerin, Linz

Dr. Yvonne LUISI-WEICHSEL
Universitätslehrerin an der Abteilung für
Musikpädagogik der Universität für Musik
und darstellende Kunst in Graz

Dr. Ulrike MODERSOHN
Familienforschung Modersohn, Graz

Mag. Ingrid MOSCHIK
Konzeptkünstlerin, Graz

Dine PETRIK
Schriftstellerin, Wien

Univ.-Prof. Dr. Walter PIERINGER
Vorstand der Universitätsklinik für Medizi-
nische Psychologie und Psychotherapie,
Graz

Marianne PITZEN
Leiterin des Frauenmuseums in Bonn

Mag. Hans PUTZER
Leiter des Bibliotheksservice Steiermark

Dr. Alexandra REININGHAUS
Kulturjournalistin, Wien

Mag. Dr. Katharina SCHERKE
Assistentin am Institut für Soziologie
der Universität Graz

Dr. Heidemarie SEBLATNIG
Medienkünstlerin, Wien

Mag. Martina SIMBÜRGER
Kunsthistorikerin und Kulturmanagerin,
Wien

Univ. Doz. Dr. Ingrid SPÖRK
Literaturwissenschaftlerin am
Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung
an der Universität Graz

Eva STADLER
Geschäftsführerin des Grazer Kunstvereins

Ridi STEIBL
Leiterin des Referates Frau, Familie und Ge-
sellschaft im Amt der Steiermärkischen Lan-
desregierung, Abgeordnete zum Nationalrat

Dr. Christa STEINLE
Künstlerische Leiterin der Neuen Galerie
in Graz

DI Helmut STROBL
Kulturstadtrat in Graz

Matta WAGNEST
Künstlerin und Managerin, Wien

Mag. Monika WOGROLLY
Schriftstellerin, Graz

Dr. Andrea WOLFMAYR
Schriftstellerin und Buchhändlerin,
Gleisdorf

Mag. Heidrun ZETTELBAUER
Lektorin am Institut für Geschichte,
Abteilung Zeitgeschichte, Graz