

# GENDER

Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft  
Journal for Gender, Culture and Society

Grotjahn/Kortendiek/Vahsen (Hrsg.) |

Gender & Art: Selbstbilder und Selbstkonzepte in den Künsten

Gerdes | „Der Postfeminismus-Vorwurf. Beobachtungen zum feministischen Selbstkonzept junger Theaterkünstlerinnen und Journalistinnen am Beispiel des *Missy Magazine*“

Marr | „It's me I suppose“

Pufalt | *Chambre Close*, Monsieur X. und die Frauen

Friauf | Zwischen Realität und Utopie: Geschlechterkonzepte und Selbstbilder in der zeitgenössischen bildenden Kunst

Kohl | Dezentrierungen des künstlerischen Selbst – Die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe

Hoffmann | „Wie ich Suffragette wurde“. Künstlerisches und politisches Selbstverständnis der englischen Komponistin Ethel Smyth (1858–1944)

Hafner | Jenseits des *one-size-fits-all*-Ansatzes. Die psychosoziale Arbeit mit häuslichen Gewalttätern

Westermayer | „Leichtere Beschäftigungen“ – Geschlechterdifferenz als Leitbild der Forstlichen Arbeitswissenschaft

Junghans | Die Berufung von ProfessorInnen. Das geschlechtergerechte Berufungsverfahren und seine gerichtliche Überprüfung

1 | 12

4. Jahrgang – Vol. 4

# **GENDER**

**Zeitschrift für Geschlecht,  
Kultur und Gesellschaft**

Heft 1

4. Jahrgang 2012

ISSN 1868-7245



**GENDER****Zeitschrift für Geschlecht,  
Kultur und Gesellschaft****Gender & Art:  
Selbstbilder und Selbstkonzepte in den Künsten**


---

|   |         |   |
|---|---------|---|
| Rebecca Grotjahn,<br>Beate Kortendiek,<br>Mechthilde Vahsen | Vorwort | 7 |
|---|---------|---|

---

**Schwerpunkt**

|                  |  |    |
|------------------|--|----|
| Gesche Gerdes    | Der Postfeminismus-Vorwurf. Beobachtungen zum feministischen Selbstkonzept junger Theaterkünstlerinnen und Journalistinnen am Beispiel des <i>Missy Magazine</i> | 9  |
| Stefanie Marr    | „It's me I suppose“  | 24 |
| Katja Pufalt     | <i>Chambre Close</i> : Monsieur X. und die Frauen  | 32 |
| Heike Friauf     | Zwischen Realität und Utopie: Geschlechterkonzepte und Selbstbilder in der zeitgenössischen bildenden Kunst  | 54 |
| Marie-Anne Kohl  | Dezentrierungen des künstlerischen Selbst. Die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe  | 75 |
| Marleen Hoffmann | „Wie ich Suffragette wurde“. Künstlerisches und politisches Selbstverständnis der englischen Komponistin Ethel Smyth (1858–1944)                                 | 90 |

---

**Offener Teil**

|                  |   |     |
|------------------|---|-----|
| Gerhard Hafner   | Jenseits des <i>one-size-fits-all</i> -Ansatzes. Die psychosoziale Arbeit mit häuslichen Gewalttätern | 108 |
| Till Westermayer | „Leichtere Beschäftigungen“. Geschlechterdifferenz als Leitbild der Forstlichen Arbeitswissenschaft   | 124 |

---

## Aus Forschung, Politik & Praxis

|              |   |     |
|--------------|---|-----|
| Lea Junghans | Die Berufung von ProfessorInnen. Das geschlechtergerechte Berufungsverfahren und seine gerichtliche Überprüfung | 141 |
|--------------|---|-----|

---

## Tagungsberichte

|                                       |   |     |
|---------------------------------------|---|-----|
| Sandra Eck                            | Vielversprechende Enttäuschungen. Tagung „Frau – Macht – Konkurrenz“ vom 11.–13.03.2011 an der Evangelischen Akademie Tutzing | 149 |
| Cornelia Hippmann,<br>Olivia D. Howad | „Biographie und Geschlecht“. Workshop am 04.07.2011 an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena                             | 153 |

---

## Rezensionen

|                    |  |     |
|--------------------|--|-----|
| Susanne Zwingel    | Hiromi Tanaka-Naji, 2009: Japanische Frauennetzwerke und Geschlechterpolitik im Zeitalter der Globalisierung. Herausgegeben vom Deutschen Institut für Japanstudien                                  | 158 |
| Christine Weinbach | Karen Jaehrling, Clarissa Rudolph (Hrsg.), 2010: Grundsicherung und Geschlecht. Gleichstellungspolitische Befunde zu den Wirkungen von ‚Hartz IV‘  | 160 |
| Dorothea Krüger    | Nina Degele, Sigrid Schmitz, Marion Mangelsdorf, Elke Gramespacher (Hrsg.), 2010: <i>Gendered Bodies in Motion</i>   | 163 |
| Claudia Sontowski  | Michi Knecht, Anna Frederike Heinitz, Scout Burghardt, Sebastian Mohr, 2010: Samenbanken – Samenspender. Ethnographische und historische Perspektiven auf Männlichkeiten in der Reproduktionsmedizin | 166 |

**GENDER****Journal for Gender,  
Culture and Society****Gender & Art:  
Self-Images and Self-Concepts in the Arts**


---

|   |              |   |
|---|--------------|---|
| Rebecca Grotjahn,<br>Beate Kortendiek,<br>Mechthilde Vahsen | Introduction | 7 |
|---|--------------|---|

---

**Essays**

|                  |  |    |
|------------------|--|----|
| Gesche Gerdes    | The reproach of postfeminism. Observations on feminist self-conceptions among young theatre artists and journalists in <i>Missy Magazine</i> | 9  |
| Stefanie Marr    | "It's me I suppose"  | 24 |
| Katja Pufalt     | <i>Chambre Close</i> : Monsieur X. and women   | 32 |
| Heike Friauf     | Reality or utopia? Concepts of gender and self-images in contemporary visual arts  | 54 |
| Marie-Anne Kohl  | Decentering the artistic self: The alter egos of Laurie Anderson and Jennifer Walshe   | 75 |
| Marleen Hoffmann | "How I became a suffragette". Artistic and political self-image of the English composer Ethel Smyth (1858–1944)                              | 90 |

---

**Essays: Open Part**

|                  |   |     |
|------------------|---|-----|
| Gerhard Hafner   | Batterer intervention: beyond the <i>one-size-fits-all</i> approach             | 108 |
| Till Westermayer | "Lighter work". Gender difference as a general principle in Forest Work Science | 124 |

---

## From Research, Politic & Practice

|              |   |     |
|--------------|---|-----|
| Lea Junghans | Appointing women professors. Gender-equality appointment procedures and their judicial review | 141 |
|--------------|---|-----|

---

## Conference Proceedings

|                                       |  |     |
|---------------------------------------|--|-----|
| Sandra Eck                            | Promising disappointments. The conference "Woman – Power – Competition", 11–13 March 2011, Protestant Academy in Tutzing | 149 |
| Cornelia Hippmann,<br>Olivia D. Howad | "Biography and Gender". Workshop, 4 July 2011, University of Jena  | 153 |

---

## Book Reviews

|                    |  |     |
|--------------------|--|-----|
| Susanne Zwingel    | Hiromi Tanaka-Naji, 2009: Japanische Frauennetzwerke und Geschlechterpolitik im Zeitalter der Globalisierung. Herausgegeben vom Deutschen Institut für Japanstudien                                  | 158 |
| Christine Weinbach | Karen Jaehrling, Clarissa Rudolph (Hrsg.), 2010: Grundsicherung und Geschlecht. Gleichstellungspolitische Befunde zu den Wirkungen von ‚Hartz IV‘  | 160 |
| Dorothea Krüger    | Nina Degele, Sigrid Schmitz, Marion Mangelsdorf, Elke Gramespacher (Hrsg.), 2010: <i>Gendered Bodies in Motion</i>   | 163 |
| Claudia Sontowski  | Michi Knecht, Anna Frederike Heinitz, Scout Burghardt, Sebastian Mohr, 2010: Samenbanken – Samenspenden. Ethnographische und historische Perspektiven auf Männlichkeiten in der Reproduktionsmedizin | 166 |

## Gender & Art: Selbstbilder und Selbstkonzepte in den Künsten

Rebecca Grotjahn, Beate Kortendiek, Mechthilde Vahsen

Die tradierte Vorstellung der künstlerischen Kreativität als männlich konnotierte „Schöpferkraft“ gehört zu den Rahmenbedingungen, unter denen Künstlerinnen und Künstler seit Jahrhunderten arbeiten. Diese Normierung wurde durch die feministische Kunst seit den 1970er Jahren hinterfragt und dekonstruiert. Künstlerinnen wie Niki de Saint Phalle oder Louise Bourgeois erregten Aufsehen mit ihren frühen Werken. Die sich daraus entwickelnde Debatte über das (Selbst-)Verständnis von Kunst und Kunstschaffenden vor dem Hintergrund des anhaltenden Diskurses über Geschlecht bietet viele spannende Ansatzpunkte zu diesem Thema. Im Fokus steht dabei die Frage nach Selbstbildern und -konzepten in den verschiedenen Künsten: Musik, Theater, Malerei oder Fotografie. Es zeigt sich, dass viele Künstlerinnen und Künstler die von ihnen gewählten Kunstformen nutzen, um sich mit dem eigenen Geschlecht, mit tradierten Rollenbildern und Geschlechterkonstruktionen kritisch auseinanderzusetzen. Nicht zuletzt sind es die zentralen Künstlerinnenpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts wie Meret Oppenheim oder Hannah Höch, die sich mit den Themen „Geschlecht“ und „Identität“ intensiv beschäftigten. „Der schöpferische Geist ist androgyn“, heißt es bei Meret Oppenheim.

Dabei bewegt sich die aktuelle Diskussion nicht mehr nur in heteronormativen Grenzen, sondern ist geprägt durch eine Vielfalt an Möglichkeiten und Geschlechtern. Crossdressing und Transgender sind Schlagworte dafür, dass Geschlecht und Identität auf vielfältige Weise definiert, inszeniert und künstlerisch gestaltet werden.

Die Beiträge dieses Themenheftes vermitteln diese künstlerische Bandbreite. So untersucht *Gesche Gerdes* in „Der Postfeminismus-Vorwurf“ das erst seit einigen Jahren erscheinende *Missy Magazine* darauf, wie sich als feministisch bezeichnende Theatermacherinnen dort präsentiert und vorgestellt werden. Zugleich stellt sie die Frage nach dem Selbstverständnis der Redakteurinnen und nach postfeministischen Anteilen.

*Stefanie Marr* konstruiert in „It’s me I suppose“ mit der Technik der Collage und der Serie ein Zusammenspiel von künstlerischen Selbstbildern, die nur als Gesamtcollage das Selbstverständnis der Künstlerin zum Ausdruck bringen.

Einer zeitgenössischen und durchaus provozierenden Künstlerin widmet sich *Katja Pufalt*. Sie analysiert in „*Chambre Close: Monsieur X. und die Frauen*“ die gleichnamige Arbeit von Bettina Rheims und stellt dabei die Inszenierungsstrategie von Bildern mit narrativen Texten heraus. Die darin enthaltenen Aktfotografien werden als Degradierung von Frauen kritisiert. Diese Kritik aufgreifend, stellt die Autorin die Frage nach der Selbstdarstellung dieser Frauen und den Blickbeziehungen, die zwischen Monsieur X. und den Frauen auf den Aktfotografien hergestellt werden.

In der zeitgenössischen bildenden Kunst finden sich ebenfalls viele Beispiele für die Auflösung von klassischen Selbstporträts. *Heike Friauf* nähert sich dem Thema am Beispiel künstlerischer Selbstrepräsentation und verschränkt die Vielfalt mit Fragen nach Gender und Subjekt „Zwischen Realität und Utopie“. Dabei stellt sie die Verdrängung der feministischen Kunst im Schatten des Genderdiskurses heraus und diagnostiziert das



Fehlen politischer Fragestellungen in der Kunst. Feministische Forderungen und neue geschlechtliche Orientierungen erweisen sich weiterhin als künstlerisches Potenzial.

Auch bei *Marie-Anne Kohl* geht es in „Dezentrierungen des künstlerischen Selbst“ um die Inszenierung von Geschlecht, doch steht hier die künstlerische Form des Alter Egos im Mittelpunkt der Betrachtung. Anhand der Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe, verstanden als Paradigma eines dezentrierten Subjekts, werden starre Identitäten aufgebrochen, künstlerische Freiräume geschaffen und die mediale Zuschreibung auf ein Geschlecht widerständig umgangen.

Am Beispiel der englischen Komponistin Ethel Smyth zeigt *Marleen Hoffmann*, dass bereits die erste Frauenbewegung Künstlerinnen dazu inspirierte, das Verhältnis von „gender and arts“ kritisch zu hinterfragen und von den tradierten Vorstellungen maskulinen Künstlertums emanzipierte Selbstkonzepte künstlerisch zu formulieren. In ihrem Beitrag „Wie ich Suffragette wurde“ wird deutlich, dass künstlerische und (gender-)politische Belange für Smyth untrennbar zusammengehörten.

Der offene Teil dieser Ausgabe bietet neben Rezensionen und Tagungsberichten Beiträge, die sich auf aktuelle Themen der Geschlechterforschung beziehen. Der Aufsatz „Leichtere Beschäftigungen“ stellt Geschlechterbilder in der Forstlichen Arbeitswissenschaft in den Fokus. *Till Westermayer* analysiert wissenschaftliche Texte aus mehreren Jahrzehnten und weist nach, dass die darin enthaltenen Stereotypen die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung unterstützen. Des Weiteren diskutiert *Gerhard Hafner* in „Jenseits des *one-size-fits-all*-Ansatzes“ Methoden aus den USA zur Arbeit mit häuslichen Gewalttätern. Aus der Gleichstellungspraxis referiert *Lea Junghans* über „Die Berufung von ProfessorInnen“ und stellt Verbindungen her zwischen Gerichtsurteilen zu Berufungsverfahren und den Möglichkeiten, bereits in Ausschreibungstexten Geschlechtergerechtigkeit umzusetzen.

# Schwerpunkt

Gesche Gerdes

## Der Postfeminismus-Vorwurf Beobachtungen zum feministischen Selbstkonzept junger Theaterkünstlerinnen und Journalistinnen am Beispiel des *Missy Magazine*

### Zusammenfassung

Popkulturell arbeitende Künstlerinnen stehen spätestens seit den Studien der Kulturwissenschaftlerin Angela McRobbie unter dem Verdacht, feministische Anliegen zu kommerzialisieren und zu trivialisieren. Der Vorwurf des Postfeminismus ist auch in Deutschland als Debatte ‚alter versus neuer Feminismus‘ in Bezug auf die Kunst junger, erfolgreicher Frauen häufig zu hören. Im *Missy Magazine* werden verschiedene populärkulturell arbeitende Künstlerinnen porträtiert, wobei stets ein Bezug zum Feminismus hergestellt wird. Dieser Beitrag widmet sich den im *Missy Magazine* vorgestellten Theatermacherinnen und ihrem feministischen Selbstkonzept. Die Kategorie ‚Postfeminismus‘ wird dabei einer kritischen Prüfung unterzogen und mit dem Selbstbild zeitgenössischer Theatermacherinnen abgeglichen. Unter Einbezug der Theorie des postdramatischen Theaters werden Gemeinsamkeiten einer jungen Theatergeneration herausgestellt.

### Schlüsselwörter

Neuer Feminismus, Missy Magazine, Gegenwartstheater, Popkultur

### Summary

The reproach of postfeminism. Observations on feminist self-conceptions among young theatre artists and journalists in *Missy Magazine*

Since cultural scientist Angela McRobbie began publishing her studies, at the latest, female artists working in pop culture have been suspected of commercialising and trivialising feminist issues. The reproach of post-feminism can often be heard in Germany too in the debate about "old vs. new feminism" in relation to the art of young and successful women. *Missy Magazine* portrays various pop cultural female artists, whereby there is always some reference to feminism. This article is dedicated to the female theatre-makers portrayed in *Missy Magazine* and their feminist self-conceptions. The category "post-feminism" is thereby subjected to a critical examination and is compared to contemporary female theatre-makers' self-image. Drawing on the theory of post-dramatic theatre, the similarities that exist in a young theatre generation are underlined.

### Keywords

new feminism, Missy Magazine, contemporary theatre, popular culture

## 1 Die Debatte um einen zeitgemäßen Feminismus

Seit einigen Jahren diskutieren Feministinnen und Nicht-Feministinnen in Deutschland verstärkt über den Stand der Bewegung und die Zeitgemäßheit feministischer Forderungen. Romane wie *Feuchtgebiete* (DuMont 2008) und *Schoßgebete* (Piper 2011) von Charlotte Roche oder Sachbücher wie *Wir Alphamädchen. Warum Feminismus das Leben schöner macht* (Hoffmann & Campe 2008), in denen die Zweite Frauenbewegung

und namentlich Alice Schwarzer angegriffen und der Männerfeindlichkeit bezichtigt wurden, erregten über feministische Kreise hinaus Aufsehen in einer breiten Medienöffentlichkeit. Gleichzeitig erschienen zahlreiche sozial- und kulturwissenschaftliche Texte zum Phänomen des Postfeminismus – mit dem Ziel, den gegenwärtigen Zustand des Feminismus und die Einstellung junger Frauen zur Frauenbewegung zu erfassen.<sup>1</sup>

In diesem Beitrag wird eine Gruppe dieser vermeintlich postfeministischen jungen Frauen näher betrachtet und anhand ihrer Selbstaussagen und -konzepte der Begriff des Postfeminismus einer kritischen Revision unterzogen. Wie ich später ausführlicher zeige, ist für den Postfeminismus eine Verbindung von Feminismus, Popkultur und Mode konstitutiv, weshalb dort auch Mainstream und Subkultur miteinander vermischt sind. Gleiches gilt für die seit 2008 erscheinende Zeitschrift *Missy Magazine* (MM), die sich mit einer Auflage von 20.000 an „eine neue Generation junger Frauen [richtet], die sich in den bestehenden Frauen- und Lifestylemagazinen wie *Sleek*, *Vogue*, *Maxi* oder *Cosmopolitan* nicht wiederfinden“ (MM Mediadaten 2011/2012). Weiterhin postuliert das Magazin die „Gestaltung einer feministischen Popkulturwelt“ (Lohaus 2010), bei der feministische Strukturen geschaffen sowie ein neues Frauenbild vermittelt werden sollen (vgl. MM Mediadaten 2011/2012). Das *Missy Magazine*, insbesondere seine Editorials und redaktionellen Beiträge, wird hier auf seine postfeministischen Merkmale untersucht. Um jedoch nicht nur aus journalistischer, sondern auch aus künstlerischer Perspektive den Begriff des Postfeminismus zu hinterfragen, werde ich weiterhin die in der Zeitschrift porträtierten Theatermacherinnen in die Analyse einbeziehen.<sup>2</sup> Das *Missy Magazine* fungiert dabei als popkultureller Rahmen für die Selbstinszenierungen der Theaterfrauen.<sup>3</sup> Es ist zu fragen, ob und auf welche Weise sich die Theaterfrauen als feministische oder künstlerische Generation verstehen. Die semantischen Felder Feminismus, Geschlecht und Generation werden dabei in Beziehung zu Aussagen über den Theaterbetrieb beziehungsweise das eigene Theaterkonzept gesetzt. Dahinter steht meine Hypothese, dass die Künstlerinnen einen zeitgemäßen Feminismus mit einer anti-klassischen Theaterpraxis verbinden. Exemplarisch dafür erklärt das Performance-Kollektiv *She She Pop*, dass sie mit ihrem Stück *Testament* „die Ästhetik-Begriffe und das Denken der Väter [...] erschüttern“ (MM 4/2010: 26) und somit eine doppelte Neuheit behaupten.

In der Rubrik „Rolle vorwärts“ erläutern Regisseurinnen, Performance-Künstlerinnen oder Choreographinnen ihr Verhältnis zum Feminismus; sie setzen sich außerdem in ihren Inszenierungen mit Geschlechterrollen und dem Label Postfeminismus

1 In der Tradition Foucaults kann diese massenmedial ausgetragene Debatte als Diskursereignis gekennzeichnet werden. Es gilt als Anziehungspunkt für vielfältige Aussagenformationen zum Geschlechterverhältnis und Feminismus (in Deutschland) (Foucault [1974] 2010: 13).

2 Ich verwende den Begriff ‚Theatermacherin‘, um damit sowohl Regisseurinnen als auch Dramaturginnen und Performerinnen zu bezeichnen. Die Mehrheit der im *Missy Magazine* porträtierten Frauen hat Erfahrung in allen diesen Berufen und die Artikel kennzeichnen nicht explizit, aus welcher Rolle berichtet wird. Die Bezeichnung ‚Regisseurin‘ wird in der freien Theaterszene außerdem aufgrund der Assoziation mit traditionellem Schauspieltheater häufig abgelehnt.

3 Nimmt man als poetisches bzw. dramatisches Verfahren von Popkultur das Sampling bzw. Archivieren an, das als „Tauschhandlung zwischen anerkannter Kultur und der Welt des Profanen zustande kommt“ (Baßler 2002: 46), dann ist die Mehrheit der Inszenierungen durchaus dem Feld der Popkultur zuzurechnen.

auseinander. Die Selbstdarstellung dieser Berufsgruppe ist aufschlussreich für aktuelle Diskussionen um Gleichberechtigung, gerechte Bezahlung und die Vereinbarkeit von Familie und Beruf – so ist der Beruf des Regisseurs oder Intendanten bis heute ein von Männern dominierter, man betrachte nur die geringe Anzahl weiblicher Intendanten und Regisseure in Deutschland.<sup>4</sup>

## 2 Postfeminismus – Fremdzuschreibung oder Selbstkonzept?

Der Begriff ‚Postfeminismus‘ und in der deutschsprachigen Debatte die Bezeichnung ‚neuer deutscher Feminismus‘ dienen als Austragungsort für unterschiedliche ideologische Vorstellungen von Feminismus. Die Bewertung des zeitgenössischen Feminismus orientiert sich dabei an verschiedenen Bildern von der Zweiten Frauenbewegung – da auch diese zu keinem Zeitpunkt homogen war. Die Debatte dient dabei als Anziehungspunkt für Aussagenformationen über das Verhältnis von Feminismus und (Anti-)Kapitalismus, Individualismus versus Schwesternschaft beziehungsweise Solidarität, eine Selbststilisierung als Opfer des Patriarchats und eine Öffnung des Feminismus für die Populärkultur<sup>5</sup>. Wie zu zeigen sein wird, positionieren sich die Theaterkünstlerinnen und Journalistinnen recht klar innerhalb dieser Spannungsfelder um den ‚Postfeminismus‘. Zunächst werde ich jedoch die verschiedenen Verwendungsweisen des Postfeminismus-Begriffs erläutern, um anschließend zu prüfen, ob die Merkmale dieser Fremdzuschreibung auch Bestandteil der Selbstkonzepte junger feministischer Künstlerinnen und Medienschaffenden sind.

Bereits seit den 1980er Jahren, vor allem aber Mitte der 1990er, ist im angelsächsischen Raum eine Diskussion über das Phänomen Postfeminismus zu beobachten; populär wurde der Begriff, als das *New York Times Magazine* 1982 eine Umfrage unter jungen Frauen zu ihrer Haltung zum Feminismus durchführte und dabei durchweg ablehnende Antworten bekam (vgl. Hermann 2003: 155). Grundsätzlich sind drei Deutungsmuster des Begriffs auszumachen:

1. Als wertneutrale Bezeichnung für die historische Kontinuität von Feminismus, verstanden als die Zeit nach der Zweiten Frauenbewegung, aber nicht nach dem Feminismus. Der Schwerpunkt liegt hier auf der zeitlich-linearen Tradition und Feminismus-inhärenten Transformation (Vertreterinnen: Ann Braithwaite 2002, Elisabeth Joyce 2006, Carlota Larrea 2010 oder Devoney Looser/Ann Kaplan 1997).

4 Laut einer Podiumsdiskussion im Rahmen des letztjährigen Theatertreffens zum Thema „Feminismus – heute ein Unwort?“ sind in Deutschland nur 15 Prozent der IntendantInnen weiblich und Frauen als Regisseurinnen machen nur ein Drittel ihres Berufsstandes aus ([www.berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de); Zugriff am 01.11.2011). Auch Christine Künzel spricht vom heutigen Theater als „Männerbastei“ (Künzel 2010: 10).

5 Populärkultur wird hier verstanden als „Sammelbegriff für das Gefüge von Massen-, Konsum-, Medien- und Subkulturen“ (Mayer 2002: 310).

2. Aus konstruktivistischer Perspektive wird unter Postfeminismus das Ende eines Feminismus mit identitätspolitischen Ansprüchen verstanden. Das Präfix ‚Post-‘ steht hier für die Überwindung und Kritik an der Annahme einer homogenen Gruppe namens Frauen, wodurch einem so verstandenen Feminismus die Argumentationsgrundlage zumindest erschwert und durch *queer politics* ersetzt wird.
3. Den Feminismus für beendet erklärt auch eine Reihe junger angelsächsischer Autorinnen, jedoch ziehen sie daraus eine andere Konsequenz als die Konstruktivistinnen: Naomi Wolf, Katie Roiphe oder Natasha Walter bezeichnen sich als Postfeministinnen, da ihrer Meinung nach die feministischen Ziele bereits erreicht seien und ein Feminismus in der Tradition der Zweiten Frauenbewegung daher nicht mehr nötig sei. Sie plädieren vielmehr für Selbstverantwortung sowie für individuelle Wahl und Entscheidungsfreiheit, die keinen politischen Gruppeninteressen untergeordnet werden dürfen. Ich erläutere dieses Deutungsmuster ausführlicher als die ersten beiden, weil die Aussagen von Roiphe, Wolf und Walter sowohl in der angelsächsischen als auch in der deutschen Forschung am stärksten rezipiert wurden und medial als Inbegriff des Postfeminismus gelten.

Die Forderungen der selbst ernannten Postfeministinnen beziehen sich größtenteils auf Stereotype von der Frauenbewegung der 1970er Jahre, der Zweiten Welle wird beispielsweise eine Opferhaltung unterstellt, von der sich distanziert wird. Weiterhin bemängeln sie eine angebliche (Hetero-)Sexualitäts- und Männerfeindlichkeit, die die Postfeministinnen nicht teilen wollen. Letztlich wird die Zweite Frauenbewegung als verkrampt, unattraktiv und spaßfeindlich gebrandmarkt. Genau dieses Deutungsmuster von Postfeminismus wird von bekannten und etablierten Geschlechterforscherinnen aufgegriffen und kritisiert, so zum Beispiel von Angela McRobbie, Susan Faludi, Tania Modleski oder Imelda Whelehan. Stellvertretend für diese betont McRobbie in ihrem Buch *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*, dass im Postfeminismus „feministische Inhalte durch einen aggressiven Individualismus, einen hedonistischen weiblichen Phallizismus auf dem Gebiet der Sexualität und durch eine obsessive Beschäftigung mit der Konsumkultur ersetzt wurden“ (McRobbie 2010: 22). Sie geht davon aus, dass „bestimmte Elemente der zeitgenössischen Populärkultur die Errungenschaften des Feminismus untergraben und zersetzen“ (McRobbie 2010: 31), sodass unter dem Deckmantel von Freiheit und Individualität überwunden geglaubte Rollenbilder tradiert werden. McRobbie spricht daher auch von einer „postfeministische[n] Maskerade“ (McRobbie 2010: 25), da sich zwar auf den Feminismus bezogen werde, aber nur, um ihn zu instrumentalisieren und als überholt zu kennzeichnen. Sie bezieht sich in ihrer Kritik jedoch nicht nur auf die drei oben genannten Postfeministinnen, sondern sieht besonders in der popkulturellen Verhandlung feministischer Anliegen die Tendenz zu einer Trivialisierung, Kommerzialisierung und Verflachung des Feminismus.

Auch in der deutschen Debatte, die mit etwas Verspätung seit etwa 2006 in Feuilletons, wissenschaftlichen Publikationen und feministischen Konferenzen stattfindet,

wurde die These einer neoliberalen Vereinnahmung in Bezug auf den zeitgenössischen Feminismus diskutiert. Sabine Hark und Ina Kerner konstatieren zudem einen Generationenkonflikt zwischen ‚altem‘ und ‚neuem‘ Feminismus:

„Während diese [die Postfeministin; G. G.] jedoch auf das neoliberal angehauchte ABC des ‚Jede-ist-ihres-Glückes-Schmied‘ setzt, bemüht sich der so genannt [sic!] alte Feminismus in fast allen seinen Varianten darum, sowohl die Bedingungen freizulegen, die Handeln ermöglichen oder verhindern, als auch politisch für die Erweiterung von Handlungsmöglichkeiten zu streiten“ (Hark/Kerner 2007).

Die argumentativ eingesetzten Oppositionspaare lassen sich also als (1) jung versus alt, (2) Popkultur versus Anti-Mainstream und (3) oberflächlich versus aktiv-handelnd beziehungsweise politisch kennzeichnen. Anhand dieser drei Achsen wird mittels des Begriffs des Postfeminismus die Deutungshoheit über den (wahren) Feminismus verhandelt. Das Schlagwort homogenisiert (pop-)kulturelle Ereignisse und Künstlerinnen aus habituellen Gründen und ist, so meine Hypothese, vor allem eine Fremdzuschreibung, mithilfe derer Zugehörigkeit und Abgrenzung innerhalb der gegenwärtigen feministischen *Community* vorgenommen werden.

Wie das Zitat von Hark/Kerner exemplarisch zeigt, ist in Deutschland die akademische und nicht-akademische Gender-Szene mehrheitlich der Ansicht, dass wir es momentan mit einem anti-feministischen *Backlash* zu tun haben, der besonders in der Popkultur zu beobachten sei (vgl. Freudenschuß 2011; Hausotter 2010; Hark/Kerner 2007; Hark/Villa 2010; Klaus 2008; Riegraf 2007). Auch das *Missy Magazine* wurde in diesem Zusammenhang Gegenstand der Kritik: Exemplarisch dafür bezeichnet die Historikerin und Philosophin Tove Soiland das Magazin als herrschaftskonforme und pseudo-feministische Variante der Jugendzeitschrift *Bravo* (vgl. Soiland 2011: o. S.). Im Folgenden möchte ich am Beispiel des *Missy Magazine* jedoch zeigen, dass das oben erwähnte (3.) dominante Deutungsmuster von ‚Postfeminismus‘ kein Bestandteil des Selbstbildes gegenwärtiger feministischer Medienschaffender und popkultureller Künstlerinnen, in diesem Falle: Theatermacherinnen, ist.

### 3 Das *Missy Magazine* und die Rubrik „Rolle vorwärts“

Das *Missy Magazine* wurde vor drei Jahren im Eigenverlag von Sonja Eismann, Stefanie Lohaus und Chris Köver gegründet und erscheint seitdem vierteljährlich. Laut Selbstbeschreibung verbindet es seine Berichterstattung zu Popkultur, Politik und Style mit einer feministischen Haltung, die sich besonders in ihrem anti-klischeehaften Frauenbild ausdrücke. Die LeserInnen des Magazins werden dementsprechend als „selbstbewusst, rotzig, sexy“ charakterisiert (<http://missy-magazine.de/about/>). Bei der Zielgruppe handelt es sich weiterhin um gut ausgebildete, modebewusste und kreative junge Frauen:

„Diese 18- bis 39-Jährigen sind mit einem neuen Frauenbild aufgewachsen. Sie sind emanzipiert und können auch gerade deshalb wieder spielerisch mit Weiblichkeit umgehen. Sie studieren mit Bestnoten

Pädagogik oder Informatik, sie werden Medientechnikerinnen und Visagistinnen, sie stricken oder frisieren ihre Mofas. Sie gründen eigene Unternehmen oder Bands und ziehen Kinder groß. [...] Sie leben urban und wissen Bescheid über die neuesten Trends in Kultur, Fashion, Technik und Entertainment.“ (MM Mediadaten 2011/2012)

In den Editorials und redaktionellen Beiträgen präsentiert sich das *Missy Magazine* als Gegenentwurf zu anderen Frauenzeitschriften, insbesondere werden die dort vermittelten Körper- und Schönheitsnormen kritisiert, was zum Beispiel an der Gestaltung der Cover deutlich wird, auf denen keine Ganzkörperfotos, sondern unretouchierte Nahaufnahmen von Frauenköpfen zu sehen sind. Weiterhin betont die Zeitschrift ihren aufklärerischen Anspruch: Sie will „Mädchen [...] ermutigen, Bereiche zu erobern, von denen sie sich bisher aufgrund der geschlechtlichen Zuschreibung eher abgewendet haben“ (Lohaus 2010: o. S.). Das Konzept der Selbstermächtigung durch Selbermachen (DIY) ist dabei für das Magazin zentral, wobei ganz bewusst auch geschlechtstypische Tätigkeiten im Sinne einer Wieder-Aneignung vermittelt werden (bspw. Stricken, Kochen, Nähen). Dies gilt auch für Weiblichkeitssymbole – wie den roten Lippenstift oder Leopardentiefel –, die als zeitgemäß-stylisch definiert werden (vgl. MM Editorial 3/2010). Der selbstbewusste Ton der Redaktion, die sich in der ersten Ausgabe als größtenwahnsinnig, anmaßend, aufmüpfig, vermessen und beratungsresistent bezeichnet (vgl. MM Editorial 1/2008), spricht dabei für ein positives weibliches Selbstkonzept sowie für die angestrebte Überwindung geschlechtsspezifischer Normen. Wissensvermittlung und das Lernen von weiblichen Vorbildern spielen zwar eine große Rolle, wichtig ist jedoch stets die damit verbundene Aufforderung zu Eigenaktivität, Selbstbestimmung und Autonomie. Artikel wie „Wie klebe ich mir einen Bart? (MM 1/2008), „Ein Eingang-Fahrrad bauen“ (MM 3/2011) oder „How to bake your own Salzteig-Pussy“ (MM 2/2009) machen zudem den ironischen Stil des *Missy Magazine* deutlich. Die Editorials weisen die Zeitschrift auch als theorieversiert und geschichtsbewusst aus: Da wird Judith Butler im Zusammenhang mit der Frauenfußball-WM zitiert (vgl. MM Editorial 2/2011), vor der Liebe als „Erfüllungsgehilfe[n] in Sachen Backlash und Unterdrückung“ (MM Editorial 1/2011) gewarnt und die feministische Bewegung als heterogen und konfliktbehaftet charakterisiert (vgl. MM Editorial 2/2010). Schließlich ist für die Zeitschrift kennzeichnend, dass Frauen in ihr als Expertinnen vorkommen: Die Textform des Protokolls dominiert, sodass die porträtierten Frauen weniger einer Fremdbewertung und einem hierarchischen Verhältnis unterliegen.

Die im *Missy Magazine* porträtierten Theaterfrauen sind Mitte der 1970er bis 1980er Jahre geboren, sie sind heute also zwischen 25 und 40. Alle haben eine professionelle Ausbildung durchlaufen,<sup>6</sup> nur ein Drittel von ihnen produziert Auftragswerke für staatliche Theater, alle anderen arbeiten als Selbstständige in der Off-Szene. Die älteste im *Missy Magazine* vorgestellte Künstlerin ist Monika Gintersdorf mit 44 Jahren. Die gebürtige Chilenin macht seit 2005 Projekte mit ivorischen und deutschen KünstlerInnen vor allem zu politischen Themen wie dem Bürgerkrieg an der Elfenbeinküste.

6 Unter künstlerische Studiengänge fallen in diesem Fall Regie, Theaterpädagogik, Szenisches Schreiben oder Angewandte Theaterwissenschaft.

Interkulturelle Kooperation ist ihr dabei ein wichtiges Anliegen, „[d]enn es geht bei uns nicht um Wettbewerb zwischen den Identitäten, sondern darum, gemeinsam Differenzen zu beschreiben“ (MM 3/2010: 20). Darja Stocker gehört zu den jüngsten Theatermacherinnen, die in der Zeitschrift porträtiert werden. Sie beschäftigt sich in ihren Stücken mit sozialer Rebellion im historischen Vergleich. In ihrem Stück *Zornig geboren* (2009) treffen verschiedene Generationen politisch widerständiger Menschen aufeinander: die junge Migrantin Mara, die Frauenrechtlerin Olympe de Gouges und die Résistance-Anhängerin Olivia. Die georgischstämmige Dramatikerin Nino Haratischwili ist ebenfalls eine der jüngsten Theaterschaffenden im *Missy Magazine*. Neben der Leitung einer deutsch-georgischen Theatergruppe verfasst sie Prosatexte und konzentriert sich darin ebenso wie in ihren Bühnenstücken auf Frauenfiguren und Rollenzwänge. In Heft 2/2010 zitiert sie aus ihrem Stück *Z* (2006): „Ich bin keine Jungfrau, du bist kein Held, ich bin keine Göttin, keine Mama, du nicht mein Ritter, keine Rollen, keine Figuren, keine Menschen. Schatten. Ich will meine Rolle selbst bestimmen und ich stehe da und weiß, dass es keine Rolle für mich gibt.“ (MM 2/2010: 70) Die Dramatikerin des Theaterhauses Jena, Rebekka Kricheldorf, inszenierte dort die multimediale Trilogie *Gotham City*. Sie wechselt dabei zwischen Theaterstück, Film und Musical und orientiert sich stilistisch am Comic, aus dem auch der fiktive Ort Gotham City stammt.<sup>7</sup> Eine weitere im *Missy Magazine* vorgestellte Regisseurin ist Friederike Heller. Sie adaptiert für ihre Stücke häufig Romane und berichtet in der Ausgabe 2/2009 über ihre szenische Installation zum Postfeminismus: „Den einen wird es zu wenig feministisch sein, den anderen ist das Thema an sich schon zu viel“ (MM 2/2009: 28). Die Schweizer Performance-Künstlerin Alexandra Bachzetsis tritt in ihren Inszenierungen selber auf und setzt sich auf diese Weise am eigenen Leib mit der sexualisierten Darstellung von Weiblichkeit auseinander. Dabei überlässt sie die Deutung von Bildern und Handlung dem Publikum (MM 1/2010: 20). Der Frage nach der eigenen Körperlichkeit und Vergänglichkeit stellt sich auch die Choreographin und Tanzpädagogin Doris Uhlich. Sie arbeitet aktuell auf der Bühne mit ihrer Mutter sowie mit Texten von Derrida:

„Er [ein Text von Derrida; G. G.] beinhaltet Bilder, die körperlich stark sind und zugleich das Unvorhergesehene der Zukunft heraufbeschwören [...] Und in dem Moment, wo die Mutter den Text auf der Bühne liest, bekommt er eine weitere Bedeutung: Die Mutter wird selbst zu einem Ereignis, das über uns hereinbricht.“ (MM 2/2011: 17)

Auch in einem Stück des Performance-Kollektivs She She Pop gehören die eigenen Väter zur Inszenierung. In *Testament* (2010) werden die Autoritätsverhältnisse zwischen Vater und Tochter schon alleine dadurch umgedreht, dass die Väter der Regie der Töchter unterliegen (vgl. MM 4/2010: 27). Trotz dieser inhaltlichen und bühnenpraktischen Heterogenität besteht zwischen den im *Missy Magazine* porträtierten Künstlerinnen Einigkeit darin, dass die Kategorie Geschlecht in ihren Inszenierungen einen Bezugspunkt

7 In Gotham City spielen seit 1941 die Detektiv-Comics des amerikanischen Verlags DC Comics, der bekannteste darunter ist *Batman*. Die Stadt erscheint als düsterer und unheimlicher Ort mit hoffnungslosen Menschen. Gotham City wird außerdem als Name für die Stadt New York verwendet.



bildet. Sie verarbeiten diese jeweils anders: auf der Figurenebene (Nino Haratischwili, Darja Stocker), durch das Spiel mit dem (männlichen) Blick des Publikums (Alexandra Bachzetsis, She She Pop), thematisch durch eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Feminismus (Friederike Heller, She She Pop) oder durch die Ausstellung weiblicher Körper (Doris Uhlich, She She Pop, Alexandra Bachzetsis). Versucht man die Inszenierungen der genannten Theatermacherinnen in ein künstlerisches Paradigma einzuordnen, liegt der Bezug zum postdramatischen Theater (Hans-Thies Lehmann 1999) mit seiner anti-mimetischen und -illusorischen Theaterpraxis nahe. Die popkulturell verortbaren Künstlerinnen verbinden dadurch in der Tradition der frühen feministischen Performance-Kunst eine anti-klassische Theaterpraxis mit einem Anti-Postfeminismus.

#### 4 Sexualität im Spannungsfeld von Selbstermächtigung und Ausbeutung

Die Inszenierungen, aber auch die Protokolle im *Missy Magazine* bringen das gegenwärtige Frau-Sein mit gesellschaftlicher Diskriminierung in Verbindung: Alexandra Bachzetsis erklärt zu ihrem Stück *Gold*, das den sexualisierten Körper der Frau in der HipHop-Kultur zitiert, es handle sich dabei um ein „altes Thema [...] das Vermarkten des weiblichen Körpers“ (MM 1/2010: 21). Und sie fügt hinzu: „Was mich daran interessiert, ist einerseits die Kritik an dieser sexualisierten Darstellung, andererseits auch die Möglichkeit des female empowerment, das durch sie erlangt wird“ (MM 1/2010: 21). Genau dieser Konflikt über die Rezeption der Darstellung von weiblicher Sexualität als affirmativ oder subversiv hat in der Frauenbewegung eine lange Tradition und spielt auch bei der Bewertung eines ‚neuen deutschen Feminismus‘ beziehungsweise des Postfeminismus eine zentrale Rolle. Von Autorinnen wie Myrthe Hilken (2010), Ariel Levy (2005) oder Angela McRobbie wird vor allem der vermeintliche Selbstermächtigungsaspekt der Postfeministinnen kritisiert:

„Junge Frauen sind bereit, den ironischen Konsum von Pornographie zu normalisieren (beziehungsweise weigern sich, eine solche Normalisierung zu kritisieren). [...] Hier zeigt sich eine unkritische Haltung gegenüber den dominanten, vom kommerziellen Sektor erzeugten und verbreiteten Repräsentationen von Sexualität, die aktiv und aggressiv gegen vermeintlich überholte feministische Positionen vorgehen. Das Ziel dieser Repräsentationen ist ein neues Regime sexueller Bedeutungen, das sich auf weibliche Zustimmung, Gleichheit, Teilhabe und Lusterfüllung stützt, dabei aber unpolitisch ist.“ (McRobbie 2010: 40)

Hier lohnt sich ein Blick auf die häufig als postfeministisch bezeichnete Bewegung der Riot Grrrls, die Anfang der 1990er aus der Hardcore- und Punk-Szene entstand. Bands wie Bikini Kill, Bratmobile oder Babes in Toyland traten selbstbewusst und offensiv für Gleichberechtigung ein, gründeten Plattenlabels, produzierten Fanzines und organisierten die ersten Ladyfeste (vgl. Sabisch 2002). Die Riot Grrrls verbanden ihre sexualisierten Bühnenshows mit einem Selbstermächtigungsgestus, der mit dem Bild des weiblichen Opfers aufräumen und die Frau von der Objekt- in die Subjektposition

befördern sollte. Indem sie sich sexistischer Klischees bedienten und diese überbetonen, wurde ihre Selbstinszenierung als Parodie und subversive Wiederholung gelesen, die mit Judith Butler als queer-feministische Strategie verstanden werden kann:

„In bestimmter Hinsicht steht jede Bezeichnung im Horizont des Wiederholungszwangs; daher ist jede ‚Handlungsmöglichkeit‘ in der Möglichkeit anzusiedeln, diese Wiederholung zu variieren. Wenn die Regeln, die die Bezeichnung anleiten, nicht nur einschränkend wirken, sondern die Behauptung alternativer Gebiete kultureller Intelligibilität ermöglichen, d. h. neue Möglichkeiten für die Geschlechtsidentität eröffnen, [...] ist eine Subversion der Identität nur *innerhalb* der Verfahren repetitiver Bezeichnungen möglich.“ (Butler 1991: 213, Hervorhebung i. O.)

Auch Alexandra Bachzetsis arbeitet in ihrer Inszenierung mit der Strategie der subversiven Wiederholung; sie zitiert außerdem feministische Performance-Künstlerinnen wie Valie Export oder Marina Abramovic, deren Widerstand gegen den männlichen und voyeuristischen Blick dem Publikum bekannt sein dürfte, und weist dadurch auf den übersexualisierten Körper der Frau hin. Das Performance-Kollektiv She She Pop parodiert in ihrem Stück *7 Schwestern* ebenfalls den Gestus betonter Weiblichkeit: Während eine Performerin aus dem Originaltext *3 Schwestern* von Anton Tschechow eine Szene vorliest, in der eine der Schwestern mit einem Spiegel in der Hand durch das Prosorow'sche Haus schreitet, „als würden tausend Augen auf ihr ruhen“ (She She Pop 2010), läuft eine weitere Performerin mit einem Spiegel in der Hand hektisch hin und her. Ihre militärisch-mechanische Präzision und die Imitation von Hüftschwung und Modelgang in Verbindung mit einem verkniffenen Gesicht sowie einem äußerst begrenzten Bewegungsradius lassen die Darstellung der Tschechow-Szene lächerlich erscheinen. Hier wird also nicht nur Weiblichkeit nachgeahmt und dargestellt, sondern performativ vorgeführt und auf ihre Konstruiertheit hingewiesen. Als postfeministisch im Sinne von unpolitisch und individualistisch sind diese Künstlerinnen also gerade nicht zu kennzeichnen.

## 5 Ist der Feminismus jetzt tot?

In der szenischen Installation *Dann heul' doch!* bezeichnet die Regisseurin Friederike Heller die Fixierung auf individuell-private Probleme mit Männern als postfeministisch – ganz im Sinne einer McRobbie'schen „postfeministischen Maskerade“. Mit ihr stimmen auch die Theatermacherinnen Nino Haratischwili und Rebekka Kricheldorf darin überein, dass der Begriff Postfeminismus negativ konnotiert sei und daher für ihre eigene Arbeit nicht in Anspruch genommen werden könne.<sup>8</sup> „Feminismus“ hingegen wird von den jungen popkulturellen Künstlerinnen und Journalistinnen als selbstverständlicher Bestandteil ihrer Arbeit aufgefasst, die Performerin Alexandra Bachzetsis erklärt das folgendermaßen:

8 Zum Begriff des Postfeminismus äußern sich Kricheldorf und Haratischwili jedoch nicht im *Missy Magazine*, sondern in dem Interview- und Essayband *Radikal weiblich. Theaterautorinnen heute* (Künzel 2010).

„Feminismus ist für mich so selbstverständlich, dass man sich gar nicht speziell darauf beziehen muss. Das Faszinierende an unserer Generation ist doch, dass man sich leisten kann, nicht explizit feministisch zu sein, weil uns die Bilder der letzten Jahrzehnte so geprägt haben, dass wir es ohnehin schon sind. Wir sind ja mit dem Begriff des Feminismus aufgewachsen.“ (MM 1/2010: 21)

Gleichzeitig stellt die *Missy*-Redakteurin Stefanie Lohaus fest, dass es für ihre Generation wichtig sei, sich der feministischen Traditionen zu erinnern, um „gegen die Diffamierung des Feminismus vor unserer Zeit“ (Lohaus 2010: o. S.) vorzugehen. *Consciousness Raising* war für die frauenpolitischen Gruppen der 1960er und 1970er Jahre ein zentrales Anliegen, das vom *Missy Magazine* ebenfalls aufgegriffen wird, dem es darum geht, „Probleme als strukturelle Probleme zu begreifen“ (Lohaus 2010: o. S.). So war auch für She She Pop gerade der gegenwärtig wahrgenommene Mangel an Gemeinschaft und Solidarität zwischen Frauen (ihrer Generation) ein Grund für ihre Inszenierung von *7 Schwestern* (vgl. MM 4/2010: 27). In diesem Stück sitzen die Performerinnen jede für sich alleine in einem Zimmer und kommunizieren fast nur über Kameras miteinander. Sie sind alle auf der Suche nach einem zentralen Raum (im Theatergebäude), an dem sie gemeinsam ihre individuellen Probleme als strukturelle und soziale analysieren können. Im Begleitheft zu *7 Schwestern* in der Kampnagel-Inszenierung wird ein Gespräch mit She She Pop wiedergegeben:

„Es gibt doch einen Unterschied, ob einzelne Individuen ähnlich [sic!] Probleme haben oder ob man gemeinsam ein Problem hat. Heute hat die einzelne Frau eine bessere Chance. Aber so entsteht keine Solidarität. Wenn die Frau dann aus irgendwelchen Gründen scheitert, in ihrem Beruf oder so, dann fällt sie aus allem wieder raus und ist allein.“ (Begleitheft zur Inszenierung im Kampnagel Hamburg 2011)

Anders als in Virginia Woolfs emanzipativer Vorstellung von einem Zimmer für sich alleine wollen die Performerinnen gerade ihre Einzelzimmer verlassen und in einen Dialog miteinander treten.<sup>9</sup> Der Wunsch nach Schwesternschaft beschäftigt demnach auch die Töchtergeneration und so bleibt festzuhalten, dass die jungen Theatermacherinnen, die im *Missy Magazine* vorgestellt werden, in ihren Selbstaussagen und Inszenierungen eine Kritik am EinzelkämpferInnentum ihrer Generation hegen. Eine Geschichtsvergessenheit oder Homogenisierung der Zweiten Frauenbewegung ist entgegen dem in der akademischen Geschlechterforschung verbreiteten Vorurteil jedoch nicht zu konstatieren. Stattdessen wird sowohl journalistisch im *Missy Magazine* als auch künstlerisch von den dort porträtierten Theatermacherinnen der Vorbildcharakter der Mütter hervorgehoben und eine genealogisch weibliche Kontinuität hergestellt. Anders als die Riot Grrrls verwenden sie jedoch keine Selbstbezeichnung, die auf eine Differenz zwischen sich und der Müttergeneration hinweist: Sie begreifen sich nicht als Mädchen oder Girl(ie)s und identifizieren sich demzufolge auch nicht mit naiver Jugendlichkeit, Unreife oder Niedlichkeit.

Im Gegensatz zu der These von Sabine Hark und Paula Irene Villa, der zeitgenössische (deutschsprachige) Feminismus zeichne ein lächerliches „Zerrbild eines lustfeindlichen, männerhassenden und notorisch zensierenden, sklerotischen Feminismus“

<sup>9</sup> Für diesen Hinweis danke ich Japhet Johnstone (Universität Münster).

(Hark/Villa 2010: 14), ist für die jungen Frauen der Bezug zur feministischen Tradition selbstverständlich und Teil ihres Selbstbildes. Sie definieren sich jedoch weder über eine ‚weibliche Ästhetik‘ noch über das Konzept eines unpolitischen und individualistischen Postfeminismus, ihr Selbstkonzept ist vielmehr von einer gleichzeitigen Rebellion gegenüber der herrschenden Geschlechterordnung als auch gegenüber der traditionellen Theaterpraxis und dem familienfeindlichen Theaterbetrieb geprägt.

## 6 Postfeministisches Theater als postdramatisches Theater?

Das Selbstkonzept der Theatermacherinnen weist im Hinblick auf ihre Kunstvorstellungen große Gemeinsamkeiten auf: Sie teilen die Ablehnung des traditionellen Schauspieltheaters und sind der bereits seit den 1970er Jahren zu beobachtenden Tendenz des postdramatischen Theaters zuzurechnen. Darunter versteht der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann eine anti-mimetische, anti-illusorische und anti-narrative Theaterpraxis, bei der keine dramatische Spannung aufgebaut wird, sondern eine ‚ereignishafte Gegenwart‘ dominiert (Lehmann 2008: 51). Ein gleichberechtigtes Nebeneinander der Theaterelemente (Sinneseindrücke, Sprache, Medien etc.) führt hier zu einer enthierarchisierten Aufmerksamkeitslenkung. Den Selbstkonzepten der Theatermacherinnen ist ebenso wie ihren Inszenierungen zu entnehmen, dass der Großteil von ihnen die von Lehmann skizzierten Elemente des postdramatischen Theaters verwendet.<sup>10</sup>

Keine der Frauen inszeniert klassische Stücke, nur Friederike Heller adaptiert (auch ältere) Romane wie zum Beispiel Thomas Manns *Der Zauberberg*. Eine Ausnahme stellen She She Pop dar, die in diesem Jahr mit *7 Schwestern* zum ersten Mal in ihrem 10-jährigen Bestehen die Inszenierung eines klassischen Textes wagen: eine ‚losere Adaption‘ (MM 4/2010: 27) von Anton Tschechows Drama *3 Schwestern*. Nach eigener Aussage empfanden sie stets einen Druck, ‚endlich mal was mit Klassikern [zu] machen. Damit meinen sie [die KuratorInnen, G. G.]: Macht mal was Seriöses. So ist das deutsche Theater, sehr institutionell‘ (MM 4/2010: 26). Die Abgrenzung bezieht sich also sowohl auf die Bühnenpraxis der Inszenierung als auch auf die Institution der staatlichen Theaterhäuser. Gerade weil das Selbstbild von She She Pop auf ihrem Anderssein aufbaut, versuchen sie auch in der Adaption eines kanonischen Dramas diese Identität aufrechtzuerhalten: ‚Was ist das jetzt, wenn She She Pop sich einen Klassiker vornimmt? Wie schaffen wir es, uns nicht zu verleugnen oder das Stück schlecht zu behandeln?‘ (MM 4/2010: 26) Sie begründen ihre Auseinandersetzung mit Tschechow damit, dass sie als Performance-Kollektiv mittlerweile im ‚Establishment‘ (MM 4/2010: 26) anerkannt sind, und verbinden die Beschäftigung mit literarischen Klassikern mit einer Reflexion über Autoritäten – aber auch mit dem eigenen Älterwerden und institutionellen Generationenwechseln:

<sup>10</sup> Eine postdramatische Theaterpraxis trifft innerhalb meines Korpus nicht auf Nino Haratischwili, Darja Stocker und Friederike Heller zu (bezogen auf ihr Selbstkonzept und die Mehrheit ihrer Stücke).

„In der Zwischenzeit sind die meisten von uns 40 geworden, man hat uns aufgenommen in ein Lehrbuch für Darstellendes Spiel. Wir werden jetzt in Schulen unterrichtet! Werden uns StudentInnen irgendwann konservativ finden, weil sie an unserem Beispiel gelernt haben? Wird man automatisch zum Establishment? Zur Autorität, weil die älteren Generationen abtreten?“ (MM 4/2010: 26)

Die Wendung hin zur Adaption klassischer Bühnenstücke hat für She She Pop dabei nicht nur selbstreflexive Konsequenzen, sondern brachte der Gruppe 2011 zum ersten Mal eine Einladung zum renommierten Berliner Theatertreffen ein. She She Pop-Mitglied Iliá Papatheodorou bezeichnet diese Einladung in einem *Spiegel*-Interview als „freundliche Vereinnahmung“ der freien Szene, die dadurch möglich geworden sei, dass She She Pop „weniger konfrontativ vorgegangen [ist] als bisher“ (Höbel 2011). Ihren feministischen Anspruch reduzieren sie damit aber nicht – im selben Interview fordert Papatheodorou eine Frauenquote für das Berliner Theatertreffen.<sup>11</sup>

Das anti-klassische Selbstbild wird auch von der Dramatikerin Rebekka Kricheldorf geteilt. Obwohl sie an einem staatlichen Theater als Hausautorin angestellt ist, bricht sie in ihrer *Gotham City*-Trilogie mit dem Medium und inszeniert ein Musical und einen Film auf der Theaterbühne.<sup>12</sup> Zudem betont sie, dass sie keine „strahlenden HeldInnen“ interessieren, „sondern gerade das Gebrochene“ (MM 1/2011: 26). Im Hinblick auf ihre Ästhetik der Übertreibung und Absurdität ist Kricheldorf überrascht von den wohlwollenden Reaktionen des Publikums – und begründet deren Toleranz mit dem Alter der ZuschauerInnen: „Das Jenaer Publikum ist sehr jung und kann mit so einer Art von Theater etwas anfangen. Auch die stilisierte Comic-Ästhetik, auf der das Stück basiert – sonst nicht jedermanns Sache –, ist den ZuschauerInnen hier scheinbar weder fremd noch unwillkommen“ (MM 1/2011: 26). Jung-Sein und nicht-traditionelles Theater werden also zusammengedacht und sind für Kricheldorf auch innerhalb eines institutionellen Rahmens möglich.

Der Choreographin Doris Uhlich geht es ähnlich wie She She Pop um ein nicht-klassisches Theater, wobei sie sich im *Missy Magazine* vor allem auf die Schauspielkunst bezieht. Indem sie nicht-professionelle SchauspielerInnen auf die Bühne stellt und zum Beispiel Stücke mit alten Menschen, GärtnerInnen oder ihrer Verwandtschaft inszeniert, sucht sie Leichtigkeit, Unangestrengtheit und Ehrlichkeit der Präsenz (MM 2/2011: 17). Des Weiteren betont sie den dynamischen Charakter ihrer Arbeit, die nicht mit einem fertigen Konzept beginne, sondern erst im Probenprozess durch „Textwahl und Körpermaterial“ entstehe (MM 2/2011: 17). Die Performerin Alexandra Bachzetsis vergleicht ihre Arbeitsweise sogar mit der eines Grafikdesigners, „der bestehende Elemente benutzt, sie neu zusammenstellt und so zu einem eigenen Produkt mit eigener Logik gelangt“ (MM 1/2010: 21).<sup>13</sup>

11 Angesichts der geringen Zahl von Autorinnen, deren Stücke beim letztjährigen Theatertreffen eingeladen worden sind, verwundert die Forderung von She She Pop nicht. Von den zehn ausgewählten Stücken sind drei von Frauen geschrieben (She She Pop, Elfriede Jelinek, Kathrin Röggla) und in drei führen Frauen Regie (She She Pop, Karin Henkel, Karin Baier) (vgl. [www.berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de) 2011).

12 „[Wir] hatten uns gedacht, dass es spannend wäre, im zweiten und dritten Teil der Trilogie das Medium zu wechseln, also kein Theaterstück im klassischen Sinn zu machen, sondern einen Spielfilm und ein Musical“ (MM 1/2011: 26).

13 Andere Künstlerinnen betonen in ihren Selbstdarstellungen weniger die Abgrenzung vom klas-

Interessanterweise spricht keine der Theatermacherinnen über eine ihr eigene ‚weibliche Ästhetik‘. Damit bestätigen die popkulturell arbeitenden Künstlerinnen die These von Christine Künzel, für die der Unterschied zwischen der älteren feministischen und der gegenwärtigen Regisseurinnengeneration die Referenz auf eine weibliche Ästhetik bildet (vgl. Künzel 2010: 7). Thematisch wird das dadurch bestätigt, dass die Inszenierungen nicht nur von Frauen, Sexismus und feministischen Generationenkonflikten handeln, sondern komplexe Themen wie Rassismus, Marketing oder Altenpflege umfassen. Ästhetisch wird durch die Form des postdramatischen Theaters ein Neuheitsanspruch postuliert, der auch für das feministische Selbstverständnis der Künstlerinnen und das *Missy Magazine* gilt.

## 7 Fazit

Die im *Missy Magazine* vorgestellten Theaterkünstlerinnen präsentieren sich als selbstbewusste und aktive Frauen, die sich in der Popkultur verorten und diese gleichzeitig mit einer feministischen Perspektive kritisieren. Entgegen der Annahme von Kerner/Hark, dass ein zeitgenössischer und popkultureller Feminismus den „so genannte[n] alte[n] Feminismus als Schreckgespenst in der Geschichte entsorgt“ (Hark/Kerner 2007), beziehen sich zwei Drittel der im *Missy Magazine* vorgestellten Theaterschaffenden positiv auf einzelne Feministinnen oder feministische Kunstformen. Die Vorstellungen von der Zweiten Frauenbewegung bleiben aber unterschiedlich: Den einen erscheint sie als theoriebeladene und anstrengende Gemeinschaftsform, die anderen vermissen gerade die Einsatzbereitschaft und Solidarität vergangener Generationen. Die Heterogenität der Künstlerinnen schließt dennoch nicht deren Gemeinsamkeiten aus: die Ablehnung traditioneller Geschlechterrollen zusammen mit einer postdramatischen Bühnenpraxis, die sich vor allem aus der feministischen Performance-Tradition entwickelt hat. Die Diskontinuitätsvorstellungen der Künstlerinnen beziehen sich also nicht auf feministische Ziele und Inhalte, sondern auf einen ästhetischen Bruch im Bereich der Theaterpraxis. Die Fremdzuschreibung ‚Postfeminismus‘ wird durch ein Selbstkonzept ersetzt, das über die Seme ‚zeitgemäßer Feminismus‘ + ‚anti-klassische Theaterpraxis‘ konstruiert ist. Das *Missy Magazine* versteht sich in diesem Sinne sowohl als Hochglanzmagazin für Nicht-Feministinnen als auch als Graswurzelprojekt und Fanzine in der Tradition der Riot Grrrls (vgl. Lohaus 2010: o. S.). Entgegen dem dominanten Deutungsmuster einer postfeministischen Generation, die nur ihre eigenen Interessen und Karrierechancen im Blick habe und außerdem sexistische Normen als Wahlfreiheit verkaufe, wird anhand der Selbstkonzepte der Zeitschrift und der in ihr porträtierten Theatermacherinnen deutlich, dass feministische Kritik am herrschenden Geschlechterverhältnis auch unter jungen Frauen immer noch aktuell ist.

---

sischen Theater als vielmehr ihre Exzentrizität und Risikobereitschaft. So spricht Monika Gintersdorfer von „Wagemut und Spinnertum“ sowie von „Behauptung und Stil“ statt Perfektion (MM 3/2010: 20).

## Literaturverzeichnis

- Baßler, Moritz. (2002). *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck
- Berliner Theatertreffen 2011: Zugriff am 2. November 2011 unter [www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/03\\_theatertreffen/tt\\_start.php](http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/03_theatertreffen/tt_start.php)
- Braithwaite, Ann. (2002). The personal, the political, third-wave and postfeminisms. *Feminist Theory*, 3 (3), 335–344
- Butler, Judith. (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Denfeld, Rene. (1996). *The New Victorians: A young woman's challenge to the old feminist order*. New York: Warner Books
- Faludi, Susan. (1991). *Backlash. The undeclared war against american women*. New York: Anchor
- Foucault, Michel. (2010). *Die Ordnung des Diskurses*. Französische Erstausgabe 1972. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag
- Frankfurter Frauen. (Hrsg.). (1975). *Frauenjahrbuch 75*. Frankfurt a. M.: Verlag Roter Stern
- Freudenschuß, Ina. (2011). Embedded Feminism. Sind die Forderungen der Frauenbewegung verwirklicht? *Analyse & Kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis*, 558, 13. Zugriff am 7. März 2011 unter [www.akweb.de/ak\\_s/ak558/21.htm](http://www.akweb.de/ak_s/ak558/21.htm)
- Genz, Stéphanie. (2006). Third Way/ve. The politics of postfeminism. *Feminist Theory*, 7 (3), 333–353
- Haas, Birgit. (Hrsg.). (2006). *Der postfeministische Diskurs*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- Hark, Sabine & Kerner, Ina. (2007). Der Feminismus ist tot? Es lebe der Feminismus! Das ‚False Feminist Death-Syndrome‘. *querelles-net. Rezensionsschrift für Frauen- und Geschlechterforschung*, 21. Zugriff am 7. März 2011 unter [www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/510/518](http://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/510/518)
- Hark, Sabine & Villa, Paula-Irene. (2010). Ambivalenzen der Sichtbarkeit – Einleitung zur deutschen Ausgabe. In Angela McRobbie, *Top Girls oder der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes* (S. 7–16). Wiesbaden: VS-Verlag
- Hausotter, Jette. (2010, Oktober). *Zwischen Emanzipation und Einpassung: postfeministische Verwicklungen in Politik und Popkultur*. Zugriff am 13. Mai 2011 unter [www.feministisches-institut.de/postfeministische-verwicklungen/](http://www.feministisches-institut.de/postfeministische-verwicklungen/)
- Hermann, Britta. (2003). Postfeminismus. Plädoyer für einen de-ödpalisierten Feminismus. In Peter Wiesinger (Hrsg.), *Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Akten des X. Germanistenkongresses Wien 2000* (S. 153–159). Bern u. a.: Peter Lang Verlag
- Hilkens, Myrthe. (2010). *McSex. Die Pornofizierung unserer Gesellschaft*. Berlin: Orlanda Verlag
- Höbel, Wolfgang. (2011, Mai). *Performance-Gruppe SheShePop. „Eine Frauenquote für's Theater wäre gut“*. Zugriff am 24. Mai 2011 unter [www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,761138,00.html](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,761138,00.html)
- Holmlund, Chris. (2005). Postfeminism from A to G. *Cinema Journal*, 44 (2), 116–121
- Joyce, Elisabeth. (2006). Postfeminism as Recombinant Fragment. In Birgit Haas (Hrsg.), *Der postfeministische Diskurs* (S. 105–125). Würzburg: Königshausen & Neumann
- Klaus, Elisabeth. (2008). Antifeminismus und Elitfeminismus. Eine Intervention. *Feministische Studien*, 2, 176–186
- Krechel, Ursula. (1975). *Selbsterfahrung und Fremdbestimmung. Bericht aus der neuen Frauenbewegung*. Darmstadt & Neuwied: Luchterhand
- Künzel, Christine. (Hrsg.). (2010). *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. (Recherchen 72). Berlin: Verlag Theater der Zeit

- Larrea, Carlota. (2010). Consciousness-Raising for the Twenty-First Century: Feminist Websites and Postfeminism Online. In Patricia O'Byrne, Gabrielle Carty & Niamh Thornton (Hrsg.), *Transcultural Encounters amongst Women: Redrawing Boundaries in Hispanic and Lusophone Art, Literature and Film* (S. 35–50). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing
- Lehmann, Hans-Thies. (1999). *Postdramatisches Theater*. 4. Auflage. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren
- Levy, Ariel. (2005). *Female Chauvinist Pigs. Women and the Rise of Raunch Culture*. New York: Free Press
- Lohaus, Stefanie. (2010, Juli). *Missy. Popkultur von und für Frauen*. Zugriff am 13. März 2011 unter [www.feministisches-institut.de/missymagazine/](http://www.feministisches-institut.de/missymagazine/)
- Looser, Devoney & Kaplan, Ann E. (Hrsg.). (1997). *Generations. Academic Feminists in Dialogue*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press
- Mayer, Ruth. (2002). Populärkultur. In Renate Kroll (Hrsg.), *Metzler Lexikon Gender Studies/ Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* (S. 310–311). Stuttgart/Weimar: Metzler
- McRobbie, Angela. (2010). *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Hrsg. von Sabine Hark & Paula-Irene Villa. Englische Erstausgabe 2008. Wiesbaden: VS-Verlag
- Missy Magazine: *Mediadaten 2011/2012*. Zugriff am 2. November 2011 unter <http://missy-magazine.de/werben-in-missy/>
- Modleski, Tania. (1991). *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a Postfeminist Age*. New York: Routledge
- Paul, Heike. (Hrsg.). (2007). *Screening Gender: Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur*. Münster: LIT
- Riegraf, Birgit. (2007, Dezember). *Feminismus ist en vogue. Aber welcher Feminismus*. Zugriff am 2. Februar 2011 unter [www.feministisches-institut.de/feminismus\\_riegraf/](http://www.feministisches-institut.de/feminismus_riegraf/)
- Roiphe, Katie. (1993). *The Morning After: Fear, sex and feminism*. Boston: Little, Brown
- Sabisch, Katja. (2002). *Spielarten des Postfeminismus: Die „riot grrrl“-Bewegung*. Zugriff am 13. März 2011 unter <http://ladysshake.de/text1.htm>
- Seidel, Anna. (2010). *Subkulturelle Publikationen als Formen von (Gegen-)Öffentlichkeit am Beispiel des Missy Magazine*. Münster: Schöningh Verlag
- She She Pop. (2011). *7 Schwestern*. (DVD)
- Soiland, Tove. (2011). Queer, flexibel, erfolgreich. Haben dekonstruktive Ansätze den Feminismus entwaffnet? *Analyse & Kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis*, 558, 14. Zugriff am 7. März 2011 unter [www.akweb.de/ak\\_s/ak558/27.htm](http://www.akweb.de/ak_s/ak558/27.htm)
- Walter, Natasha. (1998). *The New Feminism*. London: Virago
- Wolf, Naomi. (1993). *Fire with Fire. The new female power and how it will change the 21st century*. New York: Random House

## Zur Person

Gesche Gerdes, Doktorandin der ‚Graduate School Practices of Literature‘, Universität Münster. Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 21. Jahrhunderts, Germanistische Geschlechterforschung, Popkultur

Kontakt: Dahlweg 27, 48153 Münster

E-Mail: [g.gerdes@uni-muenster.de](mailto:g.gerdes@uni-muenster.de)



Stefanie Marr

## „It's me I suppose“

### Zusammenfassung

In ihren Arbeiten stellt Stefanie Marr die Rolle der Frau in einer männlich dominierten Gesellschaft in Frage. Durch die Technik der Collage werden die Grenzen des Selbst und der Welt, die in den ursprünglichen Fotos vorgegeben sind, verändert oder ignoriert. Die Konstruktion des Selbst bedarf bei ihr der Serie. So ist jede einzelne Collage nur als Puzzleteil anzusehen. Lassen sich die Teile auch nicht widerspruchsfrei zusammenfügen, so erscheint in ihrer Gesamtbetrachtung eine Idee von dem Bild, das sie als Frau und Künstlerin von sich hat.

### Schlüsselwörter

Selbstbilder, Selbstkonzepte, Gender & Art

### Summary

“It's me I suppose“

In her work Stefanie Marr questions the role of women in a male dominated society. Using the technique of collage she changes or ignores boundaries of the self and the world – as set by the original photographs. The self is constructed in series. Each individual collage must be seen as a piece of the puzzle. The individual parts cannot be put together consistently, but seeing them as a whole evokes an idea of the picture she has of herself as a woman and artist.

### Keywords

self-images, self-conceptions, gender & art



Abbildung 1: Ob es möglich ist, ist nur praktisch zu ermitteln  
© Stefanie Marr

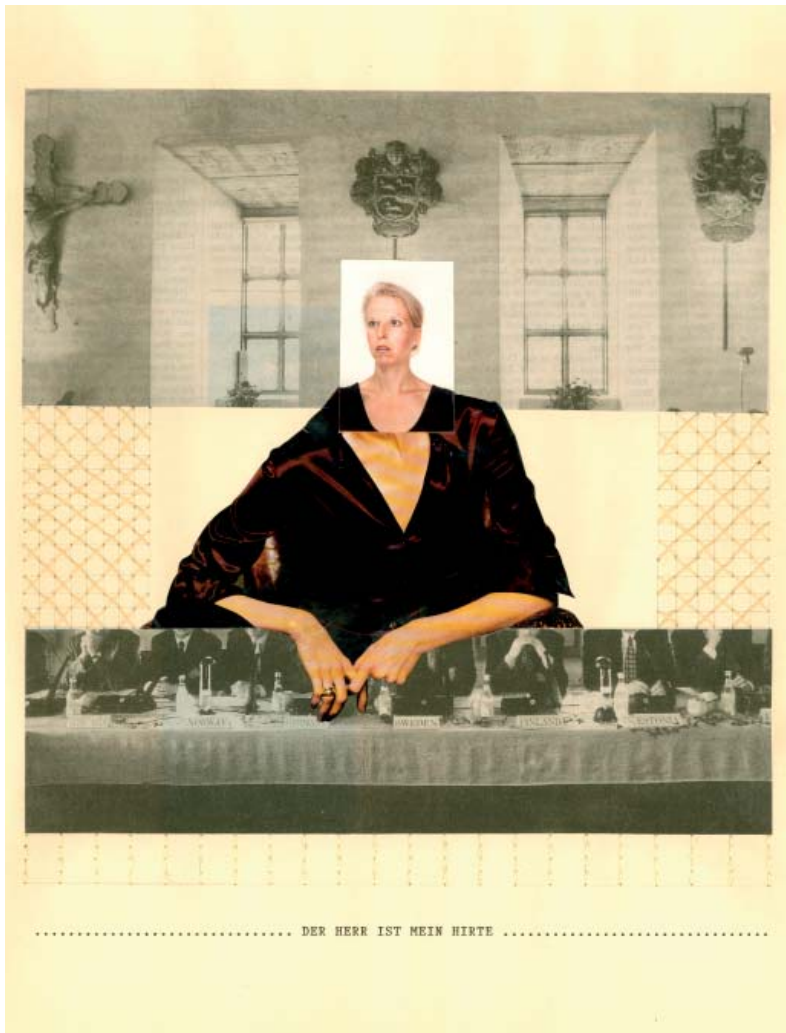


Abbildung 2: Der Herr ist mein Hirte  
© Stefanie Marr

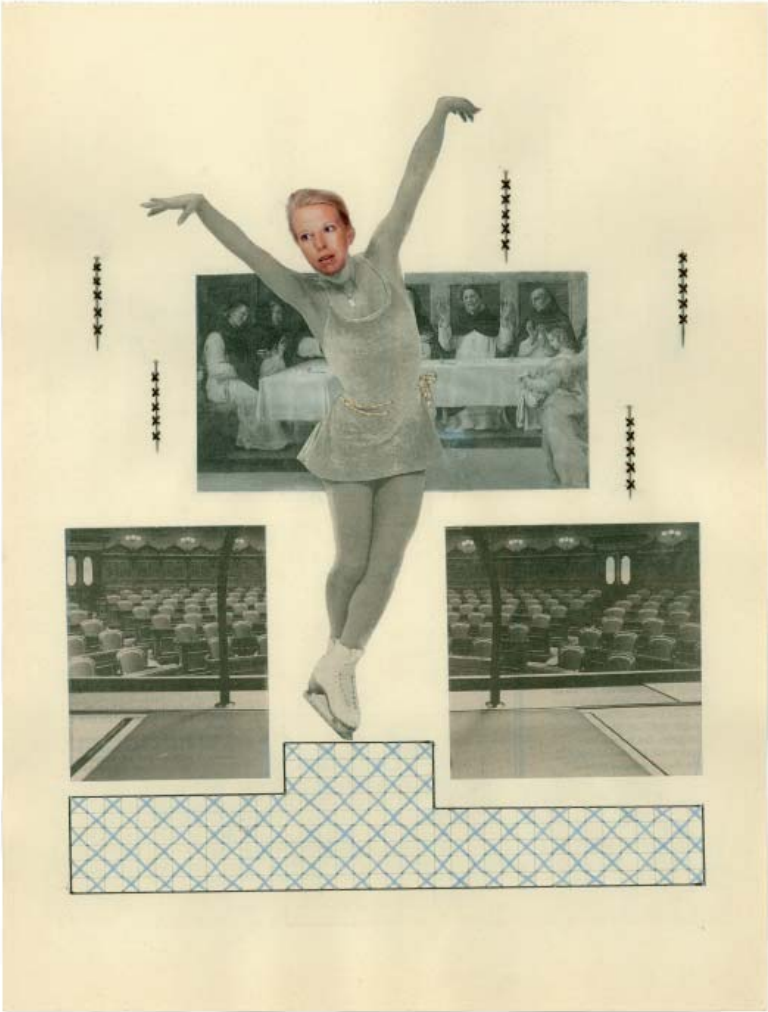


Abbildung 3: Ohne Titel  
© Stefanie Marr



Abbildung 4: Ei Ei Ei  
© Stefanie Marr

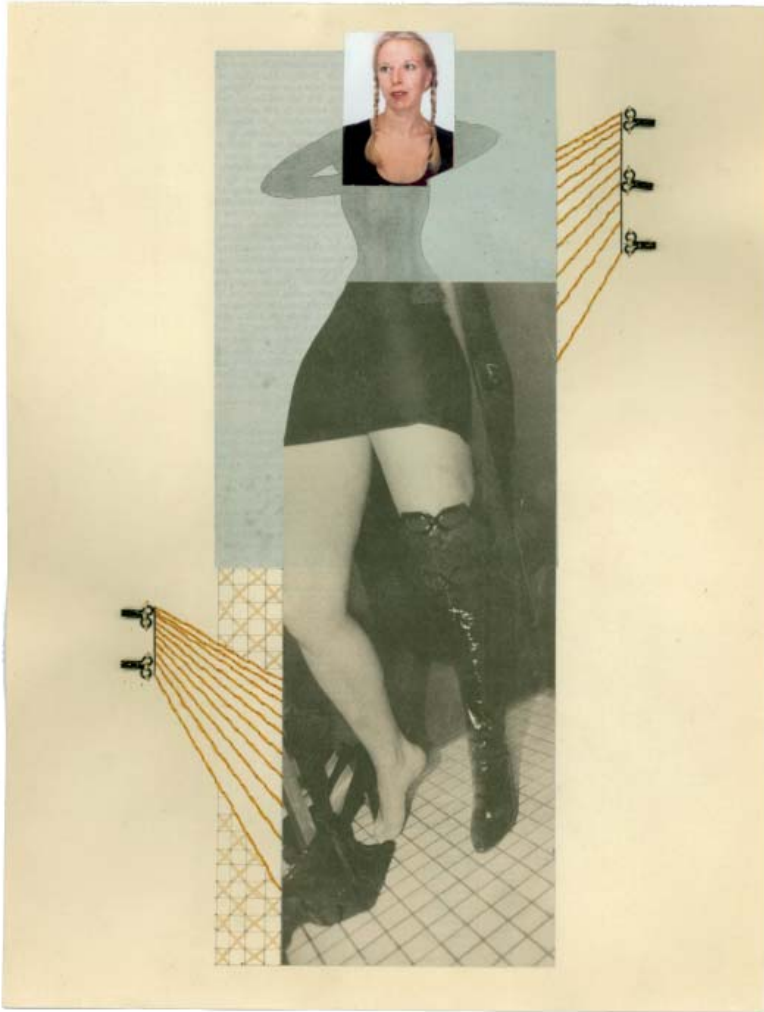


Abbildung 5: Ohne Titel  
© Stefanie Marr



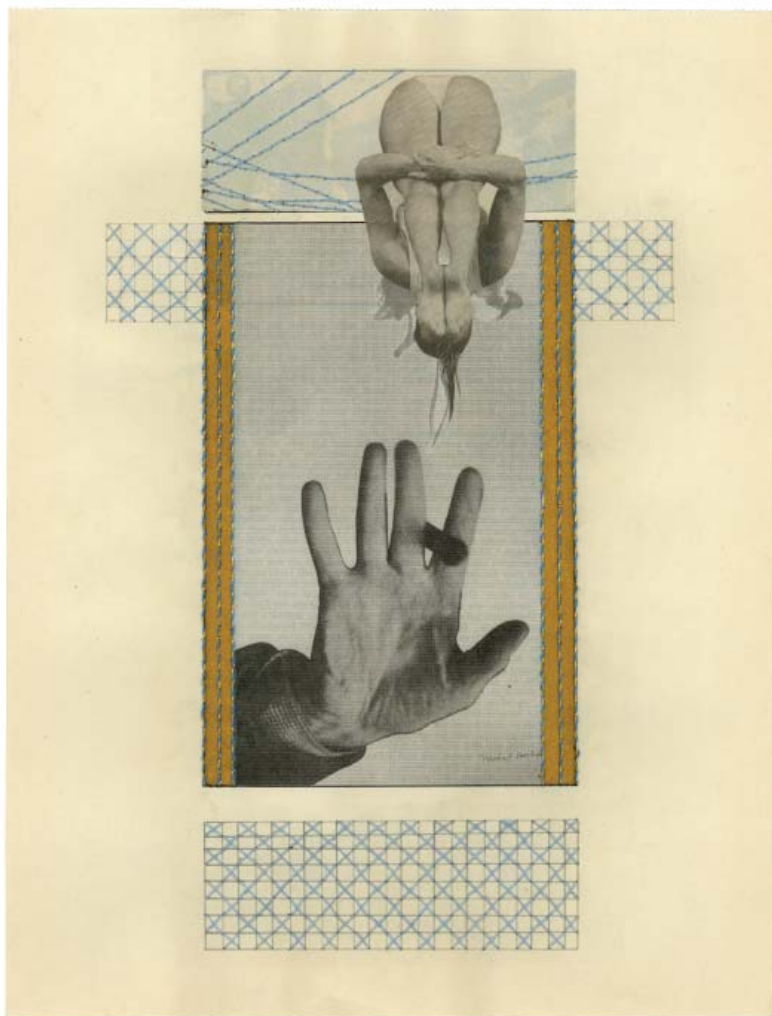


Abbildung 7: Ohne Titel  
© Stefanie Marr

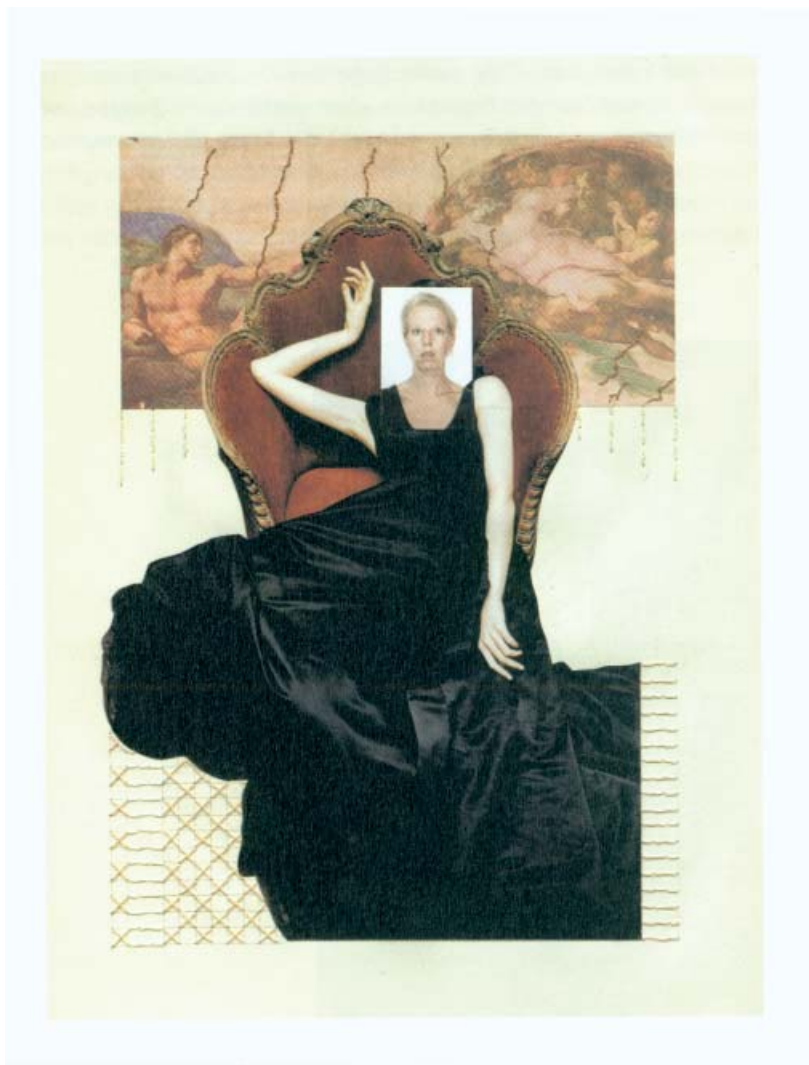


Abbildung 8: Ohne Titel  
© Stefanie Marr

## Zur Person

*Stefanie Marr*, Dr. phil., Professorin für Kunstpädagogik an der Universität Siegen. Arbeitsschwerpunkte: Künstlerische Bildung und Forschung  
Kontakt: Holunderweg 36, 50827 Köln  
E-Mail: stefaniemarr@gmx.de



## *Chambre Close*: Monsieur X. und die Frauen

### Zusammenfassung

Der Beitrag widmet sich den Aktphotographien von *Chambre Close* und stellt heraus, dass *Chambre Close* zu Unrecht eine Degradierung und Schaustellung der Frau vorgeworfen wurde. Dabei soll vor allem der Vorwurf einer Objektwerdung der porträtierten Frau und eine Auslieferung an den männlichen Betrachter relativiert werden. Der Beitrag möchte zeigen, dass die Wirkungsmacht von *Chambre Close* gerade aus dem Zusammenspiel von Photographien und literarischem Zeugnis des Monsieur X. erwächst. Durch die künstlerischen Inszenierungsstrategien von Bild und Text gelingt es Bettina Rheims und Serge Bramly, einen zusätzlichen Reflexionsraum für den Betrachter zu schaffen, der Fragen nach dem Künstler-Modell-Verhältnis, der Selbstdarstellung der Frauen, der Blickbeziehungen, der Möglichkeit einer weiblichen Ästhetik und einer veränderten Rezeptionsweise eröffnet.

### Schlüsselwörter

Aktphotographie, Voyeurismus, Pose, Blick, Text-Bild-Verhältnis, Bettina Rheims

### Summary

*Chambre Close*: Monsieur X. and women

This article looks at the nude photographs in Bettina Rheims's *Chambre Close* series and shows that she was wrongly accused of degrading and exhibiting women. Particular attention is paid to putting into perspective the reproach that the women portrayed were objectified and delivered up to the male observer's gaze. The article aims to show that the impact of *Chambre Close* is in particular based on the interplay between photographs and the literary testimony of Monsieur X. By combining images and texts, Bettina Rheims and Serge Bramly succeed in creating additional room for the viewer's reflections, which raises questions regarding the relationship between the artist and the model, women's self-portrayal, as well as the possibility of a feminine aesthetics and a different type of reception.

### Keywords

nude photography, voyeurism, pose, gaze, relationship between literature and photography, Bettina Rheims

Während die erotischen oder auch pornographischen Photographien des 19. Jahrhunderts noch unter den Ladentheken gehandelt und von wohlhabenden Privatkäufern für die heimische Sammlung erworben wurden, erstaunt es angesichts der heutigen Allgegenwart von Nacktheit in Film, Internet und Werbung, dass auch im 20. Jahrhundert das Bild einer halbnackten Frau einen öffentlichen Skandal verursachte. Die Photographie der im Trenchcoat sitzenden und ihre Brust darbietenden Frau (vgl. Abb. 1), als Werbeplakat für die Ausstellung *Das Bild des Körpers* bestimmt, löste 1993 jedoch derartige Proteste aus, dass die Deutsche Städtereklamе dasselbige aus der Öffentlichkeit entfernte (vgl. Greiner 1993).

Folglich entbrannte in den Feuilletons der 1990er Jahre eine heftige Debatte um die Photographie: Befürworter einer Freiheit der Kunst sahen sich mit einer Zensur konfrontiert und wurden feministischen Stimmen, die die vermeintliche Fetischisierung der Frau sowie die Pornographie der Bilder anprangerten, gegenübergestellt. Die wohl pro-



Abbildung 1:  
Bettina Rheims: *7 novembre, Paris*.

minenteste Kritikerin der Photographie war Alice Schwarzer, die der Künstlerin Bettina Rheims eine Degradierung, Kommerzialisierung der Frau sowie Pseudo-Emanzipation vorwarf, indem sie ihr Machotum und einen männlichen Blick unterstellte.

„Der Name Bettina Rheims steht heute, von *Stern* bis *taz*, für die ‚neue Lust‘ der ‚Neuen Frauen‘. Neu daran aber ist nur eines: dass eine Frau einen ‚Männerblick‘ auf andere Frauen richtet – und damit beweist, was konsequente Feministinnen schon immer gesagt haben: Machotum ist keine Frage des biologischen Geschlechts, sondern eine Frage der Machtverhältnisse und Skrupellosigkeit. Das gilt für eine Bettina Rheims in Paris nicht anders als für eine Teresa Orłowski in Hannover oder eine ‚blutige Brigyda‘ in Majdanek.“ (Schwarzer 1993: unpaginiert)

Bettina Rheims, 1952 in Frankreich geboren, widmet sich in ihrer Kunst hauptsächlich dem Subjekt der Frau und ist sich der Provokation ihrer Bilderwelten bewusst. Bereits die Serien *Modern Lovers* (1990), *Kim* (1994), *Les Espionnes* (1992) und später vor allem *I.N.R.I.* (1997) sowie *Morceaux Choises* (2002) irritieren die Bildtraditionen und Sehgewohnheiten: Die Porträts androgyner Jugendlicher, transsexueller Männer und Frauen, dornengekrönter Schönlinge sowie sich liebkosender Pornodarstellerinnen loten das Spannungsfeld zwischen Körper, Sexualität, Schönheit und Geschlecht auf dem Gebiet der Kunst und Erotik nicht ohne Provokation aus. Auch die Serie *Chambre Close* (1992) – das geschlossene Zimmer –, der die besagte Aktphotographie entstammt, bietet allein durch die Nähe zum Begriff „maisonclose“ – dem Bordell – ein delikates Assoziationsfeld. Viel naheliegender allerdings ist die Einschreibung in die Bildtradition von der Frau im Zimmer. Bereits in der Antike initiierte der griechische Mythos der im Turmgemach geschwängerten Danae durch den Goldregen Zeus die symbolische Verzahnung von weiblichem Körper und Innenraum. Eine christliche Übertragung findet sich in der unbefleckten Empfängnis Mariens, die den Sohn Gottes durch einen versinn-

bildlichten, in das Gemach einfallenden Lichtstrahl mit jungfräulichem Leib empfängt (vgl. Prange 1995: 48). Während die Darstellung der Nacktheit im Mittelalter hauptsächlich an ein religiöses Figurenpersonal wie die Stammeltern, die gepeinigten Körper der Märtyrer oder die badende Susanna gebunden war, entstammen die Darstellungen von weiblichen Akten im Innenraum dagegen eher den profanen mittelalterlichen Badehausszenen (siehe Grohé 1993: 30–48; Hammer-Tugendhat 1989: 83ff.). Mit der Neuzeit entwickelte sich allmählich eine zunehmende Profanisierung der mythologischen Akte in den Darstellungen der Bildenden Kunst (vgl. Dollenmaier 2007: 82): Die nackte Frau drängt aus der arkadischen Landschaft in das private Zimmer (vgl. Sommer 2002: 17). Während sich das Interieur im 17. Jahrhundert als Untergattung des Genres etablierte und die sittsam bekleidete Frau in den Innenräumen des Hauses verortete (vgl. Franits 1993: 66), implizierten dagegen die Genrebilder mit den Kuppel-, Wirtshaus- und Schäferstündchenszenen Laszives und Erotisches unter dem Deckmantel der Moral. Mit Bouchers und Fragonards Gemälden kristallisierte sich im 18. Jahrhundert die Aktdarstellung ohne mythologische Legitimierung eingebettet in das höfische Ambiente heraus und kulminiert im 19. Jahrhundert in den entmythologisierten Darstellungen der Nacktheit durch eine motivierte Körperpflege und Szenen der käuflichen Liebe im Privatraum bei Manet, Bonnard und Degas (vgl. Sommer 2002: 14ff.). Die Frau im Zimmer und der weibliche Akt arrivieren also zu Topoi der Bildenden Kunst und beweisen ihre Kontinuität durch eine motivische Übernahme in die neuen Medien. Bettina Rheims selbst konstatiert:

„in der Kunst regt sich schon seit 100 Jahren keiner mehr auf, wenn Frauenakte gezeigt werden. Nur bei der Fotografie. Gewiss, sie präsentiert realistische Fiktionen. Das Realistische kann provozieren. In der Tat meine ich, die Provokation ist ein wichtiges Element der modernen Kunst.“ (Rheims nach Sattler 1993: unpaginiert)

In diesem Sinne möchte sich dieser Beitrag der heftig debattierten Aktphotographien von *Chambre Close* widmen und herausstellen, dass *Chambre Close* zu Unrecht eine Degradierung und Schaustellung der Frau vorgeworfen wurde. Dabei soll vor allem der Pornographievorwurf, der im Sinne Schwarzers eine Objektwerdung der porträtierten Frau und eine Auslieferung an den männlichen Betrachter meint, relativiert werden. Vielmehr möchte der Beitrag herausstellen, dass die Bilder nicht auf ihren Realismuseffekt reduziert werden können, sondern deren Wirkungsmacht gerade aus dem Zusammenspiel von verführerischen Photographien und der literarischen Lebensbeichte des Monsieur X. erwächst. Denn durch die künstlerischen Inszenierungsstrategien von Bild und Text, so die These, schaffen Bettina Rheims und Serge Bramly einen zusätzlichen Reflexionsraum für den Betrachter. Dieser eröffnet Fragen nach dem Künstler-Modell-Verhältnis, der Selbstdarstellung der Frauen, der Blickbeziehungen, der Möglichkeit einer weiblichen Ästhetik und einer veränderten Rezeptionsweise.

## I Chambre Close

In Zusammenarbeit mit dem Kunsthistoriker Serge Bramly publizierte Bettina Rheims 1992 einen farbigen Bildband mit dem Titel *Chambre Close. Eine Fiktion*. Der beigefügte Text erzählt die Lebensgeschichte des Monsieur X., der als Ich-Erzähler die verborgene Tätigkeit des Erotik-Amateurphotographen beschreibt. Der Epilog informiert den Leser<sup>1</sup> darüber, dass die Photographien zusammen mit dem literarischen Zeugnis des geheimen Doppellebens an die Galeristen Lermouthant und Jalissee übergeben wurden. Die Photographien erhalten somit den Anschein, Artefakte einer vergangenen Wirklichkeit zu sein.

„Wir träumten von einem Buch, das nicht nur eine Ansammlung von Bildern wäre, sondern ein vollständiges, fertiges Objekt, in dem Fotos und Text einander entsprechen, sich gegenseitig rechtfertigen sollten und dessen Elemente in ihrer Gesamtheit – bis hin zum kleinsten Detail des Layouts – ein geschlossenes Ensemble darstellen würden.“ (Bramly in Rheims 2004: 9)

In *Chambre Close* sind 70 Farbphotographien auf 141 Buchseiten versammelt. Der Großteil der Photographien ist dabei auf der rechten Buchseite einem Textkorpus auf der linken gegenübergestellt. Bei einem weitaus kleineren Teil, der ungefähr ein Drittel der gesamten Serie umfasst, gestalten zwei Photographien eine Doppelseite. Ausgehend von einem Vergleich der Bilddisposition zwischen der Erstveröffentlichung von 1992 und der aktuellen Neuauflage von 2007 fällt auf, dass die Reihenfolge der Bilder teilweise variiert. Dieser Umstand legt die Vermutung nahe, die Anordnung der Bilder sei willkürlich, also ohne kausalen Zusammenhang zu dem in seiner Chronologie festgelegten Text. Während der Text, der Übersetzung geschuldet, einige Abweichungen zwischen den zwei Versionen aufweist, folgen die Photographien also keiner strengen Bilderfolge. Auch eine inhaltliche Bezogenheit ist nicht evident. Der Text schwört Bilder von Orten, körperlichen Besonderheiten und Temperamenten herauf, die jedoch nicht durch die Bilder kommentiert werden. Die Photographien verwehren sich somit der veranschaulichenden Instrumentalisierung durch das geschriebene Wort. Denn sowohl der Text als auch die Photographien entwickeln ihre eigene Bilder- und Vorstellungswelt.

### 1 Monsieur X. und sein erotisches Bekenntnis<sup>2</sup>

„In der Mitte meines Lebens, als alles geregelt schien und ich auf das, was mich erwartete, am wenigsten gefasst war, gerieten die Dinge in Bewegung“ (Rheims/Bramly 1992: 7). So beginnen die ersten Sätze einer Lebensbeichte. Bereits noch im Bericht altert Monsieur X. auf 73 Jahre und wird mittels seines durch Alter und Krankheit geschwächten Körpers an der Auslebung seiner Passion – der Photographie – gehindert. Er betrachtet ein letztes Mal seine Photographien und schwelgt in Erinnerung an all die

1 Der Begriff des Lesers, Rezipienten, Betrachters impliziert im Folgenden sowohl den Leser als auch die Leserin, wird aber aufgrund der Wahrung einer intimen Rezeptionssituation hier im grammatisch männlichen Singular, im Topos des BETRACHTERS, ausgedrückt.

2 Die Einbettung in die Tradition der *Confessiones* und des erotischen Romans kann leider im Rahmen dieses Beitrags nicht dargestellt werden.

schönen Begegnungen. Sein Doppelleben, von dessen Existenz die Photographien und die Lebensbeichte Zeugnis ablegen, wird seinen Nächsten unentdeckt bleiben, denn dafür will er noch Sorge tragen. Aus diesem Grund übergibt Monsieur X., wie der Epilog informiert, die Photographien und die Aufzeichnungen an den Galeristen Monsieur Lermonthant und dessen Partner Monsieur Jalisse. Was der Leser also weiß, erfährt er aus den schriftlichen Aufzeichnungen: In dem Zenit seines Lebens stehend – mit Geld, Erfolg und einer liebenden Familie versorgt –, klingt eine zweite Seite in seinem Inneren an, eine ungeahnte sexuelle Leidenschaft tritt zu Tage. Während Monsieur X. gesteht, seine Frau bereits durch zuvor stattgefundene libertine Abenteuer betrogen zu haben, begreift er den Beischlaf doch als einzige Lösung, um „die Lüsterheit [seiner] Augen zu befriedigen“ (Rheims/Bramly 1992: 14). Auch die Bereitschaft, professionelle Kontakte genutzt zu haben, verschweigt Monsieur X. nicht, auch wenn daraus keine wirkliche Erfüllung seines Begehrens resultierte. In Abgrenzung zu solchen Begegnungen, die den Vollzug oder gerade den Verzicht des sexuellen Aktes beschreiben, benennt Monsieur X. die Initiation seines Doppellebens im Zusammenhang mit den Aktaufnahmen einer jungen Ruderin, die sich bereit erklärte, ihm nackt vor der Kamera Modell zu stehen. Bereits die Anwerbung der Frauen, die er auf der Straße, in der Metro oder im Kaufhaus traf und denen er Geld für ein paar Nacktaufnahmen anbot, kündigte die Verschiebung der Lust an. Denn während die vorherigen Abenteuer ein fleischliches Begehren stillten, bewahrte Monsieur X. in der Aufnahmesituation immer eine gewisse Distanz, denn schließlich handelt es sich um „ein Abenteuer der Augen, nicht des Geschlechts“ (Rheims/Bramly 1992: 40). Nur wenige Begegnungen stellen eine Ausnahme dar und erzählen von einem sexuellen Verhältnis des Photographen zu einem Modell. In diesem Sinne betont Monsieur X., dass die bekleidete Frau zwar seine Erregung schüre, aber mit dem Prozess der Entkleidung, die er aus der Position hinter dem Kameraobjektiv erfährt, weiche das körperliche Begehren zurück, weil er sich völlig in den Bann des Photographierens ziehen lasse (Rheims/Bramly 1992: 55). Sicherlich wäre er gern Photograph geworden, weshalb er noch heute immer eine Kamera mit sich trage, aber er habe einen anderen Weg eingeschlagen und begnüge sich also nun mit seinem Doppelleben als Amateurphotograph. Die Nacktaufnahmen werden meist in Hotels oder an Orten des öffentlichen Lebens – zum Beispiel in einem Lieferanteneingang oder in einem Museum – aufgenommen. Für seine Photographien mit dem Motiv der nackten Frau reizt ihn nicht das phänotypisch Normierte, sondern das Ungewöhnliche einer jeden Frau, denn schließlich habe er keinen bestimmten Frauentyp. Er photographiert die Spaziergängerin, die ServiererIn mit der schlanken Taille, die Nachtclubtänzerin, welche ihn an eine kretische Göttin erinnert, das Pin-up-Mädchen mit den wasserstoffblonden Haaren und die Norwegerin mit den geröteten Lippen (Rheims/Bramly 1992: 40). Alles in allem bereut Monsieur X. das geführte Doppelleben nicht und bewahrt den Schatz der erotischen Photographien in der Hoffnung, „daß [seine] Bilder durch die begehrliehen Blicke der Menschen ihre ganze Lebendigkeit behalten.“ (Rheims/Bramly 1992: 138).

Welche Bedeutung hat nun die literarische Figur des Monsieur X. für die Photographien von *Chambre Close* und damit für die Gesamtwirkung der Arbeit? Monsieur X. ist

Amateurphotograph und männlicher Betrachter zugleich. Er wirbt Frauen auf der Straße an, um mittels des Photographierens die Lust seiner Augen zu stillen und sein körperliches Begehren zu kompensieren. Er ist aber auch Erzähler seiner Abenteuer, Sammler sowie Bewahrer seiner photographischen Jagdtrophäen. Durch die Fiktion der Lebensbeichte und Übergabe der Photographien suggerieren die Bilder dem Betrachter, Dokumente eines Photographen zu sein. Die aufgerufenen Vorstellungen von dem umherstreifenden, begehrenden und photographierenden Monsieur X. prägen sich dem Rezipienten und damit der Bilderwelt von *Chambre Close* ein. Denn nicht allein in dem Zeugnis des Doppellebens, sondern bereits in der Aufnahmesituation der Photographien wird die Figur des Monsieur X. lebendig. Bettina Rheims selbst nimmt zur Entstehung der Photographien Stellung:

„Je rappelle qu’au départ il y avait un fiction écrite par un homme, Serge Bramly. C’était l’histoire d’un Monsieur X., et je devais, moi, me mettre dans la peau de cet homme faisant se déshabiller devant lui des femmes. Je ne disais pas: <Ouvre, ouvre plus!> Je disais: <Montre lui!> Je me comportais un peu comme une ventriloque; je m’exprimais avec une voix qui n’était pas la mienne.“ (Rheims, zitiert nach Henric 2003: 34)

Damit verweist die Künstlerin darauf, dass der Text für *Chambre Close* grundlegend war und betont zudem die Bedeutung des literarischen Monsieur X. als konstitutives Moment für die Aufnahmesituation der Aktphotographien. Während der Aufnahmen konfrontiert Bettina Rheims die Modelle mit der Existenz des männlichen Amateurphotographen. Es entfaltet sich also ein Spannungsbogen zwischen der körperlichen Präsenz der Künstlerin hinter der Kamera, der Begegnung sowie Intimität zwischen zwei Frauen und der imaginierten Anwesenheit des Monsieur X. Inwiefern beeinflusst diese „männliche Präsenz“ nun die Zurschaustellung der Frauen? Werden sie einer männlichen Vorstellungswelt von Schönheit, Nacktheit und Erotik ausgeliefert und zu Schauobjekten des männlichen Gegenübers degradiert? Bestätigt sich mit dem männlichen Alter Ego nicht Alice Schwarzers Vorwurf von Bettina Rheims als weiblicher Freier, die „<unbekannte junge Frauen von der Straße> in den Part der Hure“ dränge sowie einen „<Männerblick> auf andere Frauen“ werfe? (vgl. Schwarzer 1993: unpaginiert). Im Folgenden sollen die Aktphotographien von *Chambre Close* näher beleuchtet werden.

## 2 Die nackte Frau zwischen Schaulust und Zeigelust

Bettina Rheims beschreibt die Modelle in einem Interview wie folgt:

„Die Mädchen in ‚Chambre Close‘ ziehen sich aus, sie zeigen Posen, die sie sich meistens selbst ausdenken. Sie wollen verführerisch sein, vor allem ihre Träume umsetzen. Es sind Studentinnen, Frauen, die man im Café trifft, keine Modells. Frauen, wenn sie aufrichtig sind, müssen zugeben, daß ihnen ihre erotische Ausstrahlung eminent wichtig ist. Meine Arbeiten geben dieses Motiv so authentisch und zeitgemäß wie möglich wieder. Der Blick in die innere Welt dieser Frauen unterscheidet meine Fotografien von Pornographie. Die Mädchen sind Subjekte, keine Objekte.“ (Rheims zitiert nach Sattler 1993: unpaginiert)

Folgt man den Äußerungen Max Imdahls in seinen einführenden Worten zu *Pose und Indoktrination*, verkörpert die Pose einen von außen auferlegten „körpersprachlichen

Fremdausdruck“ (Imdahl 1996: 575). Im Zuge dieser determinierten Körpersprache hebt Imdahl den Verlust der Individualität des Posierenden zugunsten einer zum Beispiel werbewirksamen Repräsentation hervor. In der Abgrenzung zu einer ideologischen Instrumentalisierung der Pose räumt er jedoch gerade im Bereich der Werbung eine ironische Brechung und eine damit verbundene Überführung der Pose als gestellte Haltung ein. Die Pose sei immer schon Ausdruck einer kodierten Repräsentation, welche einem körpersprachlichen Selbstaussdruck entgegengesetzt sei (Imdahl 1996: 575). Auch Susanne Holschbach bestimmt die Pose als eine „auf eine bestimmte Wirkung



Abbildung 2:  
Goya: *Die nackte Maya*.



Abbildung 3:  
Bettina Rheims:  
*16 janvier, Paris*.



Abbildung 4: Edgar Degas:  
*Sich kämmende Frau.*

abzielende Körperhaltung, die auf eine bestimmte Dauer ‚eingefroren‘ wird“ (Holschbach 2006: 14). Die Posen der photographischen Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts greifen auf den theatralen Ausdruckskanon der zeitgenössischen Bühne zurück (vgl. Holschbach 2006: 108ff.). Im Rahmen dieser Inszenierung wird die Pose selbst zur zusätzlichen Kostümierung einer intendierten Selbstdarstellung (vgl. Busch 1995: 311–318). Die Frauen von *Chambre Close* dagegen stammen nicht aus dem Kontext des Theaters und inszenieren sich in ihren photograp-

ischen Porträts auch nicht in einer Rolle, die Rückschlüsse auf ihre gesellschaftliche Stellung oder ihren Beruf herleiten lässt. Dennoch bedienen auch sie sich bewusst des Motiv- und Posenrepertoires der Bildenden Kunst.

Ein Rekurs auf die Venus als liegender Akt (vgl. Abb. 2/Abb. 3), das Motiv des Rückenaktes, der sich kämmenden oder waschenden Frau (vgl. Abb. 4/Abb. 5) veranschaulichen sehr deutlich, dass auch



Abbildung 5:  
Bettina Rheims:  
*4 juillet II, Paris.*



die Photographien von *Chambre Close* die Traditionen der visuellen Darstellungen von Weiblichkeit aufgreifen und damit Assoziationen im Hinblick auf weibliche Typisierungen erwecken.

Schreiben sich die Frauen von *Chambre Close* durch ihre motivischen Übernahmen in die tradierte Repräsentation von Weiblichkeit ein, die seit Jahrhunderten dem männlichen Schöpfungswillen entspringt? Sind die Posen der Frauen damit nicht vielleicht doch dem Auge des Monsieur X. verschuldet, der sie zu Objekten der Schaulust reduziert? Sicherlich adaptieren und rezipieren zahlreiche Photographien und die dargestellte Nacktheit bildliche Motive, Kompositionen und Darstellungsformen, womit ihnen tradierte Formen der repräsentierten Weiblichkeit immanent sind. Dennoch modifizieren sie ihre Vorbilder derart, dass eine umfassende Sichtbarkeit und Wiedererkennung nicht intendiert scheint. Die Photographien von *Chambre Close* behaupten somit ihren eigenen Bildcharakter, indem „[d]ie Liste der Stilfiguren [...] durch die des Seltsamkeitsgrades der Bilder ergänzt werden“ (Dagen in Rheims 2008: 7) müsse. Mit diesem Verweis Philippe Dagens auf eine subjektive Komponente der Bilder, welche die Einzigartigkeit und Besonderheit der Photographien beweist, stellt sich die Frage nach der Selbstdarstellung der Frauen und der künstlerischen Besonderheit der Photographien Bettina Rheims' nochmals neu. Eine eingehende Betrachtung der eingenommenen Posen und der Inszenierung der Entblößung soll die Frage der Selbstdarstellung der weiblichen Modelle im Folgenden detaillierter klären.

## 2.1 Verhüllen und Enthüllen: die Pose

Der Reiz der Photographien im Hinblick auf die Erörterung der Selbstdarstellung der Frau liegt in dem Arrangement der Posen, die eine aktive Entblößung animieren oder durch das Lüften der Kleidung dem Betrachter offensichtlich den Körper präsentieren. Die verrutschte oder abgelegte Kleidung, welche die weibliche Figuration zu einem Halbakt macht, fungiert im Sinne eines Bühnenvorhangs, der den Betrachter zwingt, die endgültige Enthüllung in der Imagination zu vollziehen (vgl. Voelkel 2002: 139). In der Bildenden Kunst gehören solche Entblößungs- und Verhüllungsmomente zum Motiv der Aktdarstellung (vgl. Bronfen 2003: 260), die den Reiz der Nacktheit für einen bildimmanenten Zuschauer als aber auch für einen externen Betrachter potenziert. In *Chambre Close* korreliert dieses Wechselspiel zwischen Enthüllen und Verhüllen besonders deutlich mit der Pose.

*15 août, Paris.* (vgl. Abb. 6) zeigt eine weibliche Figur auf einem Treppenabsatz verharrend, im Begriff, sich eines schwarzen Mantels zu entledigen. Die Hände umfassen den Saum im Bereich der Schulter, das Schulterblatt ist für das Abstreifen der Kleidung zurückgezogen. Die Brust, der Bauch, die Scham und die Beine sind vollständig entblößt und dennoch ist es gerade das angedeutete Abstreifen des Mantels, was eine besondere Spannung im Bild erzeugt. Gabriele Brandstetter begreift die Pose als Schwelle zwischen Bild und Performance, indem sie die Position zwischen Stillstellung und Bewegung besetzt. Die Pose kennzeichne sich also durch ein Innehalten



Abbildung 6:  
Bettina Rheims:  
*1er mai II, Paris.*

in einer Bewegung, die mittels dieses Moments des Verharrens reflektiert werde (vgl. Brandstetter 2007: 274–283). In Anlehnung an diese Auffassung von der Pose bezeichnet die Haltung der Photographie *15 àout, Paris.* eine fixierte Pause im Enthüllungsakt. Ganz im Sinne einer vollführten Handlung des Striptease ist es hier die aktive Frau, die in ihrer Entkleidung innehält (vgl. dazu Öhlschläger 1996: 142–155). Der Körper wird nicht einfach nur nackt, halbnackt in stehender oder liegender Position gezeigt, um von einem betrachtenden Auge observiert zu werden. Vielmehr suggeriert die gewählte Pose, mit der Anordnung der Kleidung koinzidierend, dass der Entkleidungsakt Teil einer ganzen Handlungschoreographie ist, die von der weiblichen Figur als Akteurin ausgeführt wird. In diesem Sinne verweist die Pose als Innehalten einer Bewegung auf ein retardierendes Moment. Ähnlich der Wirkung im Theater erhöht diese Stillstellung gerade durch die Ungewissheit bezüglich des Fortganges der Handlung die Spannung für den Rezipienten (vgl. Williams 1997: 87f.). Das Innehalten im Akt der Entblößung wirft also den Reiz der Figuration auf, denn einerseits kennzeichnet sich die Frau als Handelnde, die den Grad der Zurschaustellung kontrolliert, und andererseits bietet die ausgesetzte Bewegung dem Betrachter den Freiraum für eigene Imaginationen, sowohl bezüglich der weiblichen Erscheinung als auch bezüglich der vermeintlichen Fortsetzung der Bewegung.

Doch nicht alle Posen in *Chambre Close* lassen sich dem aktiven Akt der Enthüllung subordinieren. Während die Entblößungsbilder also in der stillgestellten Pose auf die Bewegung als solche und damit auf eine enthüllende Handlung anspielen und ihren Reiz durch die imaginierte Fortsetzung erhalten, tragen andere Photographien das Spiel

zwischen Enthüllen und Verhüllen über die eingenommene Körperhaltung aus: Die Pose präsentiert oder verdeckt den nackten Körper.



Abbildung 7:  
Bettina Rheims:  
*22 octobre, Paris.*

*22 octobre, Paris.* (vgl. Abb. 7) zeigt einen weiblichen Akt auf einem Bett liegend. Während sich der Rücken der Figur an die Wand und der Kopf in die Ecke des Zimmers schmiegt, sind die Beine angewinkelt und vor dem Bauch gekreuzt. Analog der Überkreuzstellung der Beine, die auf diese Weise den Unterleib der weiblichen Figur verdecken, ist auch der linke Arm derart über den Brustkorb gelegt, dass er sich in den Bereich des Busens eingräbt und die Brüste teilweise verdeckt. Die Haltung des Aktes unterstützt die Dialektik zwischen Verdecken und Präsentieren des nackten Körpers analog zum Beispiel eines die Scham verhüllenden Tuches. Das Spiel zwischen Enthüllen und Verhüllen wird also durch die eingenommene Pose der weiblichen Figur forciert. In diesem Sinne kann zusammenfassend gesagt werden, dass die eingenommene Körperhaltung, also die Pose, den Blick auf bestimmte Körperpartien freigibt oder aber verwehrt.

Die Photographien von *Chambre Close* insistieren damit auf eine ambivalente Betrachtung der Nacktheit und Posen. Das in der Bildenden Kunst beliebte Spiel von Verhüllen und Enthüllen wird in jeder Photographie neu verhandelt, sodass die Bilder sowohl Akte als auch Halbakte zeigen und weibliche Figuren, die ihren Körper ausgehend von der eingenommenen Pose zur Schau stellen oder verbergen. Einige Posen imaginieren eine aktive Präsentation des Körpers als Innehalten in einer Handlung des Entkleidens und lassen somit auf einen impliziten Betrachter schließen. Andere Posen dagegen insistieren auf ihre Bewegungslosigkeit und verstärken damit den Eindruck der

Stillstellung des Körpers vor der Kamera zugunsten einer Einschreibung in ein imaginiertes Bild, das dem Selbstentwurf der Frauen verschuldet ist. Allen Posen gemeinsam ist jedoch die Ausstellung zum Zweck des Gesehen-Werdens. Das Posieren, sei es nun statisch oder einem Bewegungsstillstand zuzuschreiben, erfolgt für ein Gegenüber, für die Erstellung eines Bildes. Damit generiert sich die posierende Frau selbst zum Bildkörper und der Anschein von Authentizität, Ungezwungenheit und Individualität ist nur Mittel zur Bildwerdung.

Auch wenn Rheims einen großen Freiraum für die Selbstdarstellung der Modelle schuf, so sind die Posen der Frauen doch nicht ganz frei von normierten Repräsentationen des Weiblichen. Denn wie bereits erwähnt, sind die Modelle während der Aufnahme mit der Figur des Monsieur X. konfrontiert und somit einem imaginären, männlichen Betrachter gegenübergestellt. In diesem Sinne folgen die eingenommenen Posen zwar der Intention, den eigenen Selbstentwurf zu verbildlichen; die eigenen Vorstellungen von Schönheit und Erotik werden aber untrennbar an das adressierte Gegenüber geknüpft – und das ist nicht die Künstlerin Bettina Rheims, sondern Monsieur X. in Stellvertretung des eigenen sexuellen Pendants. Monsieur X. arrivierte damit zu einem unverzichtbaren Element im Spiel zwischen Modell, Künstlerin und Betrachter. Wenn also Monsieur X. auch Teil der Bildproduktion war und damit deren Gestaltung geprägt haben sollte, was unterscheidet Bettina Rheims' Photographien dann von den Beutestücken des Amateurphotographen?

### 3 Die Rolle des Photographen und Betrachters

„Chambre Close erfand Leben und Werk eines distinguierten Liebhabers, der sich über den Sucher beugt wie über ein Schlüsselloch [...] Während ich ihm die Stimme verlieh, erfand Bettina einen Blick für ihn.“ (Bramly in Rheims 2004: 10)

Bramly differenziert die sprachliche und bildliche Äußerung der Figur des Photographen. Ausgehend von einer Konzeption des fingierten Amateurphotographen gelangt der Photograph durch den männlichen Erzähler zu Wort und wird sichtbar durch die vorliegenden Photographien. Dennoch besteht eine Differenz zwischen dem fingierten Photographen und Bettina Rheims als Produzentin der vorliegenden Photographien, die sich vor allem in deren Verortung und der Vermittlung des Blickes artikuliert.

#### 3.1 Der Blick des Mannes: der Rezipient als Voyeur

Mit seiner Äußerung über die Schlüsselloch-Metapher stellt Bramly den männlichen Amateurphotographen in die Tradition des Voyeurs, der ähnlich der Figur des Lauschers (vgl. Stadler 2005: 24) eine Szene der Intimität aus einer verborgenen Position erfährt. Das Motiv des Schlüssellocks veranschaulicht dabei die versteckte Situierung des Voyeurs im Sinnbild der trennenden Wand (vgl. Widmer 2005: 152). Außerdem suggeriert das Bild in einer Übertragung auf das Kameraobjektiv eine Trennung des Photographen von seinem Körper, der dadurch ganz zum entkörperlichten Auge arrivierte und sich in

das zentrische Sehmodell einschreibt.<sup>3</sup> Und tatsächlich gesteht Monsieur X. eine Verschiebung seines Begehrens:

„während mich der Gedanke an den Körper bei der Verhandlung erhitzte, wenn die Frau noch bekleidet war, erhob sich in der Sekunde, da ich sie in meinem Sucher hatte, in welcher Position oder Zustand auch immer, eine Kristallbarriere zwischen uns, die Natur meines Verlangens veränderte sich, ich war nur noch mit Photographie beschäftigt.“ (Rheims/Bramly 2007: 56)

Im Sinne der Definition des Voyeurismus, der in seiner pathologischen Ausprägung eine Aufhebung des normalen Sexualzieles impliziert, verliert auch der Erzähler sein körperliches Begehren. Das Schauen durch den Sucher nimmt seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch: „Man fühlt sich wie ein anderer Mensch, wenn man die Welt durch den Sucher einer Kamera betrachtet“ (Rheims/Bramly 1992: 32). Und obgleich die Kamera tatsächlich wie eine Trennwand zwischen das Modell und den Photographen tritt und dessen Körper von seinem Auge ablöst, bleibt er seinem Gegenüber nicht verborgen. Der Photograph ist im fingierten Raum mit dem Aktmodell und in der Erzählung anwesend. Vergleichbar dem erigierten Penis im Pornofilm *Arcade E*, den Linda Williams einerseits als isoliertes „Objekt“ der Handlung beschreibt und andererseits dem nicht sichtbaren Kameramann zugehörig glaubt (Williams 1997: 88), ist auch Monsieur X. Zeuge/Akteur und Erzähler zugleich. Was er sieht und erlebt, beschreibt er; somit ist er in das „literarische Bild“ integriert. Die Figur charakterisiert sich als Vermittlerinstanz, die dem Leser erst über ihr Sehen einen Einblick gewährt. Monsieur X. wird zur Identifikationsfigur, die den Akt des Sehens vermittelt. Während der Voyeur im Verborgenen bleibt und sein unbeobachtetes Schauen genießt, teilt Monsieur X. seine Erlebnisse mit und verlässt dadurch nicht nur den Schutz des Verstecks, sondern offeriert dem Leser zusätzlich den Blick durch das Schlüsselloch: Seine Anwesenheit in der Erzählung ermöglicht das Erfahren des erotischen Geschehens von einem unbeteiligten Betrachtungsstandpunkt aus. Während Monsieur X. noch als handelndes Gegenüber der Modelle in Erscheinung tritt, wird nun der Leser zum Voyeur einer intimen Szene zwischen dem Modell und Monsieur X. Analog der zweifachen Lust des männlichen Kinozuschauers bei Laura Mulvey ist es dem Leser ermöglicht, sich über den vermittelten Blick des Monsieur X. den Frauen lustvoll, jedoch mit einer „voyeuristische[n] Distanziertheit“ (Mulvey 1974: 52) zu nähern und zugleich über die Identifikation mit dem Protagonisten an der Kontrolle über das Geschehen und über die Frau zu partizipieren.

### 3.2 Der Blick der Frau: der angeblickte Betrachter

Die Rolle des Photographen im Hinblick auf die Photographien von *Chambre Close* ist eine andere. Bis auf eine Ausnahme (vgl. Abb. 8), welche durch die Spiegelung eines

3 Susan Sontag kritisiert in *Über die Fotografie* gerade dieses Abgetrenntsein des Photographen von der Welt. Sie attestiert dem Photographen als Voyeur eine Teilnahmslosigkeit an der Welt und seinen Motiven. Vgl. Sontag 1978: 154.

Spotlights auf ein photographisches Equipment und damit indirekt auf die Präsenz der Photographin verweist, gibt es im Bild keine Spuren der Photographin.



Abbildung 8:  
Bettina Rheims:  
*19 septembre I, Paris.*

Abbildung 9:  
Peter Gorman:  
*Naked in Apartement 7.*

Während sich zum Beispiel Peter Gorman in seiner Serie *Naked in Apartement 7* (vgl. Gorman 2001) stellvertretend durch den abgebildeten Schuh in die Szene und das Bild einschreibt (siehe Abb. 9) und damit ähnlich wie Monsieur X. als Identifikationsfigur des Blicks fungiert, verwehren die Photographien in *Chambre Close* ein solches personales Eindringen. Die Photographin situiert sich außerhalb des Bildes und verbleibt im Verborgenen. Bettina Rheims selbst sagt, dass sie sich am wohlsten im Dunkeln hinter der Kamera



fühlt: „[...] j’ai trouvé un endroit pur mecacher. Derrière un appareil. On ne m’y voit pas, on ne me reconnaît pas. Je me sens bien dans le noir.“ (Rheims zitiert nach Henric 2003: 33). Der Blick des Rezipienten wird also nur durch die Rahmung der Photographie

beschränkt, kann sich innerhalb derselben aber in alle Richtungen entfalten und erfährt im Vergleich mit dem Text demnach einen größeren Freiraum bei der eigenen Perspektivierung und Aufmerksamkeitsgewichtung. Der Blick des Betrachters identifiziert sich also nicht mit einer Vermittlungsinstanz wie Monsieur X. – einem männlichen Betrachter – und eröffnet damit verschiedene Möglichkeiten, den gebotenen Ausschnitt wahrzunehmen. Die Photographin und damit auch der Betrachter sind zwar nicht als Figuren im Bild, dennoch aber der Photographie einverleibt: als angeblicktes Gegenüber. Die wohl berühmteste weibliche Aktdarstellung, die den Aspekt der Blickbeziehung und damit den Status der Frau als passives Objekt des männlichen Blicks unterläuft, findet sich in der *Olympia* von Manet. Durch den erwiderten Blick wird *Olympia* nicht nur zum Objekt des Sehens degradiert, sondern reflektiert den Blick des Betrachters und verweist somit auf das Gesehen-Werden. Zwischen der weiblichen Figur und dem Betrachter entsteht dadurch eine interaktive Blickbeziehung, die sowohl die nackte Frau als auch den Betrachter zum Objekt und Subjekt des Sehens macht (vgl. Lüthy 2003: 94). Auch die Photographie *29 février II, Paris*. (vgl. Abb. 10) konfrontiert den Betrachter mit einem gezielt aus dem Bild gerichteten Blick der abgebildeten Frau.



Abbildung 10:  
Bettina Rheims:  
*29 février II, Paris*.

Die Photographie zeigt eine nackte Dreiviertelfigur in kecker Pose. Die Beine, auf der Höhe der Knie sich leicht überschneidend, werden von einem pinken Synthetikrock umspielt, der durch den fast gänzlich geöffneten Reißverschluss die Scham freilegt. Die Frontalität der posierenden Figur und ihr direkter Blick fokussieren deutlich ein Gegenüber, mit dem die weibliche Figur in einen verführerischen Kontakt tritt. Eingeeengt in

die Kadrierung der Photographie, die sich bildimmanent in der vertikal verlaufenden Trennwand und dem aufsteigenden Rohr doppelt, ist die weibliche Figur in eine für den Betrachter eingerahmte Szene gefasst. Diese Form der photographischen Rahmung erinnert zum Beispiel an Raumeinblicke der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts.

Abbildung 11:  
Jan Vermeer:  
*Der Liebesbrief*.



Jan Vermeers *Liebesbrief* (vgl. Abb. 11) ermöglicht dem Betrachter ein Überwinden verschiedener Raumgrenzen mittels der Fernsicht und lässt denselben somit als Außenstehenden Einblick in die Intimität der Szene erhalten. Der Betrachter ist im Bild, ohne von den dargestellten Frauen wahrgenommen oder erblickt zu werden. Und wenngleich die Herrin mit ihrer Dienstmagd nicht als Akte präsentiert werden, so obliegt der Szene, bereits durch das Vorhangmotiv angedeutet, etwas Intimes, das von dem Betrachter mit einem voyeuristischen Blick perzeptiert wird (vgl. Winter 2003: 59). In der Photographie *29 février II, Paris* ist dieser voyeuristische Blick, der in ein „Chambre Close“ eindringt und den Körper einer nackten Frau betrachtet, unterlaufen. Die Frontalität des Körpers und der verführerische Blick der weiblichen Figur versperren die Wahrnehmung der Raumtiefe und irritieren zugleich das unbeobachtete Betrachten des dargebotenen Leibes. Das Enthüllungsmotiv des Rocks, wie bereits erwähnt, impliziert eine aktive Zurschaustellung der Frau und rekurriert eher auf eine Intention, die mit



der freudianischen Zeigelust vergleichbar wäre.<sup>4</sup> Der herausfordernde Blick wiederum reflektiert den Akt des Sehens und konfrontiert dadurch den Betrachter mit seinem Angeblickt-Werden. Die weibliche Figur verschließt sich somit einer einseitigen Blickbeziehung, welche lediglich einen auf sie geworfenen Blick thematisiert und sie damit zum Objekt der Betrachtung degradiert, indem der Betrachter selbst in das Feld des Sichtbaren rückt. Damit wird auch der Betrachter Teil der Szene und partizipiert an dem Dargebotenen nicht mehr nur als unbeteiligter Beobachter. Auch Linda Williams widmet sich der Frage nach den Betrachtern erotischer Bilder und argumentiert im Sinne einer Beteiligung der RezipientInnen. Ausgehend von ihrer Kritik an den aus der Psychoanalyse abgeleiteten Überlegungen zur Blickökonomie wendet sie sich gegen einen entkörperlichten und distanziert männlichen Blick und damit auch gegen die Annahme, alle erotischen Darstellungen handelten von der Frau als Objekt und seien für den Mann produziert (Williams 1997: 84). Williams behauptet bereits für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts die Existenz einer „Betrachterin“ erotischer Darstellungen und sieht die Wahrscheinlichkeit für ein weibliches Genießen der Visualisierungen in dem zahlreichen Vorhandensein von Bildern begründet, welche den heterosexuellen Geschlechtsakt abbilden.<sup>5</sup> Denn im Vergleich mit der quasi-akademischen erotischen Pose, welche die Frau oftmals als passives Objekt des Blicks zeigt, sei in diesen Abbildungen das Bild einer aktiven Frau vorgestellt und relativiere somit die Opposition von passiver Weiblichkeit und aktiver Männlichkeit. Die Bilder könnten demnach auch einen Genuss für eine Betrachterin bedeuten. Weiterhin entfaltet Williams ihre Argumentation gegen eine Beschränkung der Erotik auf einen männlichen Betrachter anhand eines neuen Modells des Sehens. In Anlehnung an die Ergebnisse Jonathan Crarys wendet sie sich einem Sehen zu, das die Trennung zwischen Objektwahrnehmung und Körpersensation aufhebt und damit ein Sehen des entkörperlichten Auges negiert (Williams 1997: 90). Schon Griselda Pollock hat für die Arbeiten impressionistischer Künstlerinnen eine Abkehr von den Konventionen einer geometrischen Perspektive und den damit einhergehenden distanzierten Flaneur- beziehungsweise Voyeurbetrachter behauptet (vgl. Pollock 1989: 316ff.). Demnach artikuliert sich der Unterschied zwischen Künstlern und Künstlerinnen in der künstlerischen Umsetzung von Raum und Blick, wobei die weibliche Kunst der frühmodernen Malerei durch die Erfahrung verschiedenster Sinneseindrücke gekennzeichnet sei und damit die Überbetonung des Sehnsinnes relativiere (vgl. Pollock 1989: 318). Über die Fähigkeit, verschiedene Sinneseindrücke zu reizen, verschiebt sich also laut Williams die Rezeption von der Realität des Referenten hin zu einer Affini-

4 Freud subsumiert den Exhibitionisten unter die letzte Kategorie der Perversionen des Schaulusts. Dessen Schaulust trage also nicht zur Vorbereitung des Sexualziels bei, sondern verdränge dieses. Die Exhibitionisten, „die [...] ihre Genitalien zeigen, um als Gegenleistung die Genitalien des anderen Teils zu Gesicht zu bekommen.“ (Freud 1972: 66)

5 Williams erwähnt zudem eine Äußerung Charles Baudelaires, der seine Entrüstung über eine Frau der Nobilität ausdrückte, die den Wunsch artikuliert, erotische Bilder zu sehen. In diesem Zusammenhang verweist Williams zumindest für eine bestimmte soziale Schicht von Frauen auf die Möglichkeit, erotische Bilder eingesehen haben zu können, und behauptet damit auch die Fähigkeit einer weiblichen körperlichen Erregung durch den Genuss solcher Bilder. Vgl. Williams 1997: 83.

tät der Sinneswahrnehmung und damit hin zu einem Bewusstsein für die vom Körper produzierten Wahrnehmungen: ein Sehen mit dem Körper und im Körper; ein Besitzen des dargebotenen Frauenkörpers ist ihrer Meinung nach nicht mehr relevant (Williams 1997: 82). Übertragen auf die Wirkung erotischer oder pornographischer Bilder findet zwar laut Williams die Möglichkeit einer Erregung der BetrachterInnen durch den abwesenden Referenten statt, vielmehr verlagere sich das Ausleben des Genusses jedoch auf den wahrnehmenden und betrachtenden Körper (Williams 1997: 84). Mit dieser Annahme der subjektiven, körperlichen Wahrnehmung relativiert Williams eine Lesart der erotischen Bilder, welche die visuelle Lust an einen männlichen Betrachter und damit an eine Objektivierung und Fetischisierung des dargebotenen Frauenkörpers bindet. Auch Stefan Raum verweist unter Berücksichtigung der selbstbewusst blickenden Frau von *Chambre Close* auf eine Aufhebung des bloß männlich-voyeuristischen Blicks und behauptet ähnlich Williams die Existenz eines weiblichen Betrachters (vgl. Raum 1993: 52). Mit der Annahme, dass auch zunehmend Frauen Interesse an erotischen Darstellungen zeigen, proklamiert Raum eine Neuverteilung der Wahrnehmung. Auf der Etablierung eines weiblichen Narzissmus basierend, ergebe sich die besondere Wirkung der Photographien von *Chambre Close* aus einem „optischen Kriegsgewinn“, der sowohl männliche als auch weibliche Betrachtungsstandpunkte als Teil eines erotischen Kommunikationsspiels vereine (vgl. Raum 1993: 52ff.).

Während also Monsieur X. über seine Begegnungen berichtet und den Leser als unbeteiligten Dritten an diesen erotischen Séancen teilnehmen lässt, rückt der Betrachter der Photographien selbst an die Stelle des Photographen und wird durch den adressierten Blick der weiblichen Modelle in eine Interaktion verstrickt. Der Rezipient steht der Szene nicht mehr außen vor, sondern gelangt über die Blickbeziehung als Gegenüber der Frau ins Bild. Der dargebotene weibliche Körper entzieht sich einem lediglich lustvollen Schauen – dem voyeuristischen Blick – und thematisiert das Sehen und Gesehen-Werden gleichsam mit. Im Rekurs auf Lacans Annahmen zur Ich-Bildung erfährt die Zurschaustellung der Frauen einen selbsterkundenden Charakter durch den bestätigten Blick des Betrachters und entreißt die Bereitschaft zur Zeigelust damit einer pathologischen Intention. Aber auch der Betrachter selbst ist durch die Reflexion des Blicks zu einer Selbstbeobachtung der eigenen Wahrnehmung eingeladen. Das Subjekt wird Objekt und das Objekt zum Subjekt des Blicks.

## II Fazit

Während die Forschungsliteratur zu Bettina Rheims der Korrelation zwischen Text und Bild bisher kaum Beachtung schenkte, zeigt der Beitrag, dass die besondere Wirkungsmacht von *Chambre Close* gerade aus diesem Wechselverhältnis erwächst: Neben dem formalen Bezug setzt sich die Verbindung von Text und Bild auf einer motivischen, strukturellen und wirkungsrelevanten Ebene fort. Die literarische Fiktion, die durch die fingierten Bekenntnisse des Monsieur X. vermittelt wird, erweckt die Figur des Photographen

und verleiht ihm eine Stimme. Dieser beschreibt eindrücklich die Begegnungen zwischen Photograph und Modell und der sich anschließenden Séance. Ähnlich einer Exphrasis nimmt der Erzähler die Darstellung der photographischen Bilder vorweg beziehungsweise bereichert diese um narrative Momente. Die Photographien dagegen offerieren dem Betrachter/Leser eine Visualisierung des Beschriebenen, ohne dabei zu bloßen Illustrationen degradiert zu werden. Das mediumspezifische Charakteristikum der Photographien verstärkt zudem die Wirkungsmacht der Bilder: Denn nicht der Realismuseffekt als solcher bedingt den Reiz der Aktphotographien, sondern die indexikalische Beziehung zum photographierten Bildgegenstand. Die Photographien von Bettina Rheims nähren also die Vorstellung, Beweise für eine sich tatsächlich ereignende Begegnung zwischen Monsieur X. und einem Modell zu sein. In diesem Sinne verleihen sie dem fiktionalen Text mit dem fingierten Photographen den Anschein von Authentizität. Zusätzlich eingebettet in die Tradition der Bekenntnisliteratur potenziert sich nicht nur die Glaubwürdigkeit der Geschichte, sondern sie bietet dem Ich-Erzähler zugleich die Möglichkeit, die zahlreichen erotischen Erlebnisse und die Auslebung des geliebten Photographierens aus einer subjektiven Perspektive zu schildern. Damit erfährt der Leser nicht nur eine Teilhabe an den erzählten Episoden, sondern findet in Monsieur X. eine Identifikationsfigur des Blicks. Das von dem männlichen Erzähler Erblickte vermittelt sich dem Leser somit von einem distanzierten, voyeuristischen Standpunkt aus. Die hiermit aufgerufene Tradition der männlichen Schaulust muss für die Betrachtung der Photographien jedoch tendenziell aufgegeben werden: Der Betrachter rückt in eine direkte Blickbeziehung mit den nackten Frauen. Weil Monsieur X. für den Leser als Vermittler des Blicks fungiert, bleibt er als Unbeteiligter, als Voyeur zurück: Niemals trifft ihn der Blick einer Frau. In den Photographien von Bettina Rheims ereignet sich keine direkte Vermittlung des Blicks: Der Betrachter tritt unmittelbar an die Stelle des Objektivs und damit des Photographen – Bettina Rheims verbirgt sich als Produzentin zugunsten des direkten Dialogs zwischen Modell und Betrachter. Die Tradition des einseitig geworfenen Blicks auf den nackten Körper der Frau wird in den Aktphotographien von *Chambre Close* teilweise unterminiert: Die Frauen fügen sich nicht allein in eine Repräsentation von Weiblichkeit oder lassen sich zum bloßen Objekt der visuellen Lust degradieren; vielmehr arrivieren sie selbst zum Subjekt des Blicks und gehen damit eine kommunikative Situation mit dem Betrachter ein. Demnach eröffnet sich für den Betrachter eine Perspektive, die weit über den Schlüsselloch-Ausschnitt hinausreicht. Der Betrachter kann im Bild wandern, zwischen Frau und Innenraum oszillieren, dem Blick begegnen oder ausweichen. Dabei bestimmt die dargestellte Frau zu einem gewissen Teil selbst, wie sie sich dem Betrachter zeigt. Die nackten oder halbnackten Figuren der Photographien von *Chambre Close* illustrieren deutlich ein Oszillieren zwischen repräsentierter Weiblichkeit und Selbstdarstellung. Anlehnungen an motivische und ikonographische Repräsentationsformen, vor allem der Malerei, stellen die Frauen nicht nur in die Tradition der Aktdarstellung und deren Konnotationen von Weiblichkeit, sondern offenbaren zugleich die intendierte Abweichung. Insofern verweist die bildliche Rezeption auf eine bewusste Aufnahme von bestimmten Frauenbildern, um diese mittels der immanenten Selbstdarstellung der Frauen umso ein-

drücklicher zu irritieren und zu brechen. Sowohl in der Wahl der Posen als auch in der Inszenierung der Entblößung drückt sich die Individualität der Frauen aus. Wenngleich bestimmte Posen, das Wechselspiel zwischen Enthüllen und Verhüllen und die Nacktheit der Modelle als solche wiederum auf tradierte und gesellschaftlich vermittelte Vorstellungen und Bilder von Erotik und Weiblichkeit rekurren, so insistieren die dargestellte Physis, die Haut, die Behaarung, Gestik und Mimik – der singuläre Körper an sich – auf eine individuelle Darstellung eines Selbst. Darin zeichnet sich das Besondere in den Photographien von Bettina Rheims ab: Trotz der Heraufbeschwörung der Figur des Monsieur X. in der Aufnahmesituation der Photographien gibt es kein körperliches Begehren, keine erotische Aufladung zwischen Modell und Künstlerin: „Ich mache Fotos von Frauen für Frauen. [...] Mein Blick auf Frauen ist nicht voyeuristisch und nicht männlich“ (Bettina Rheims in der Berliner Zeitung 1999: unpaginiert).

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Bettina Rheims – *Chambre Close*: 7 novembre, Paris. 1991.  
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close. Eine Fiktion* (S. 33). München: Schirmer/Mosel
- Abb. 2: Francisco de Goya – Die nackte Maya. 1803/06, Öl/L, 98 x 191 cm, Madrid, Prado.  
Vigué, Jordi. (Hrsg.). (2001). *1000 Meisterwerke der Aktmalerei* (S. 577). München, London, New York: Prestel
- Abb. 3: Bettina Rheims – *Chambre Close*: 16 janvier, Paris. 1991.  
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close. Eine Fiktion* (S. 91). München: Schirmer/Mosel
- Abb. 4: Edgar Degas – Sich kämmende Frau. 1888, Pastel, 61,3 x 46 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.  
Vigué, Jordi. (Hrsg.). (2001). *1000 Meisterwerke der Aktmalerei* (S. 689). München, London, New York: Prestel
- Abb. 5: Bettina Rheims – *Chambre Close*: 4 juillet II, Paris 1991.  
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close. Eine Fiktion* (S. 35). München: Schirmer/Mosel
- Abb. 6: Bettina Rheims – *Chambre Close*: 1er mai II, Paris. 1991.  
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close. Eine Fiktion* (S. 131). München: Schirmer/Mosel
- Abb. 7: Bettina Rheims – *Chambre Close*: 22 octobre, Paris. 1991.  
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close. Eine Fiktion* (S. 105). München: Schirmer/Mosel
- Abb. 8: Bettina Rheims – *Chambre Close*: 19 septembre I, Paris. 1991.  
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close. Eine Fiktion* (S. 67). München: Schirmer/Mosel
- Abb. 9: Peter Gorman – Photographie aus *Naked in Apartment 7*, 2001.  
Gorman, Peter. (2001). *Naked in Apartment 7*. Frankfurt a. M.: Goliath, unpaginiert
- Abb. 10: Bettina Rheims – *Chambre Close*: 29 février II, Paris. 1991.  
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close. Eine Fiktion* (S. 123). München: Schirmer/Mosel

Abb. 11: Jan Vermeer – Der Liebesbrief. 1669–1670, Öl/L, 44 x 38,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Wheelock, Arthur K. (Hrsg.). (1995). *Vermeer. Das Gesamtwerk* (S. 181). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

## Literaturverzeichnis

- Brandstetter, Gabriele. (2007). Posa – Posing – Pose. Zwischen Bild und Bewegung. In R. Niehoff & R. Wenrich (Hrsg.), *Denken und Lernen mit Bildern. Interdisziplinäre Zugänge zur Ästhetischen Bildung* (S. 274–283). München: kopaed
- Bronfen, Elisabeth. (2003). Nackte Berührung. Disfiguration und Anerkennung im weiblichen Akt. In Sabine Schulze (Hrsg.), *Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne* (S. 257–269). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz
- Busch, Bernd. (1995). *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag
- Crary, Jonathan. (2002). Die Modernisierung des Sehens. In Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. 1 (S. 67–81). Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Dollenmair, Verena. (2007). *Die Erotik in der Kunst Christian Schads*. [Diss. FU Berlin 2005]. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller
- Franits, Wayne. (1993). *Paragons of Virtue. Woman and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge: Cambridge University Press
- Freud, Sigmund. (1972). *Sexualleben*. Band V. Hrsg. von Alexander Mitscherlich. Frankfurt a. M.: S. Fischer
- Gorman, Peter. (2001). *Naked in Apartment 7*. Frankfurt a. M.: Goliath
- Greiner, Ulrich. (1993). *Chambre Close*. *Die Zeit*, 34. Zugriff am 27. Februar 2008 unter <http://images.zeit.de/text/1993/34/Chambre-close>
- Grohé, Hans. (Hrsg.). (1993). *Badewonnen. Gestern – Heute – Morgen*. Mit Beitr. von Michael Armer & Klaus Kramer. Köln: DuMont
- Hammer-Tugendhat, Daniela. (1989). Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz. *Kritische Berichte*, 3, 78–99
- Henric, Jacques. (2003). Bettina Rheims. Les nus, je ne m'en lasse pas. *art press*, 288, 33–38
- Holschbach, Susanne. (2006). *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer
- Imdahl, Max. (1996). Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im dritten Reich. In *Gesammelte Schriften. Reflexion – Theorie – Methode* (S. 575–591). Bd. 3. Hrsg. von Gottfried Boehm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Lüthy, Michael. (2003). *Bild und Blick in Manets Malerei*. Berlin: Mann
- Mulvey, Laura. (1994). Visuelle Lust und narratives Kino. In Liliane Weissberg (Hrsg.), *Weiblichkeit als Maskerade* (S. 48–65). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag
- Öhlschläger, Claudia. (1996). *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg i. Br.: Rombach
- Pollock, Giselda. (1989). Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne. In Ines Lindner (Hrsg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Kunst und Kunstgeschichte* (S. 313–332). Berlin: Reimer
- Prange, Regine. (1995). Das Interieur als Frauenzimmer. Zur modernen Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum. *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft*, 3, 43–70
- Raum, Stefan. (1993). Optischer Kriegsgewinn: *Chambre Close*. *neue Bildende Kunst*, 3 (6), 52–54

- Rheims, Bettina. (2004). *Retrospektive*. Mit Texten von Serge Bramly, J. C. Ammann u. a. München: Schirmer/Mosel
- Rheims, Bettina. (2008). *Can you find Happiness*. Hrsg. von C/O Berlin mit einem Text von Philippe Dagen. München: Schirmer/Mosel
- Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (1992). *Chambre Close*. Mit einem Text von Serge Bramly. München: Schirmer/Mosel
- Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close*. Mit einem Text von Serge Bramly. München: Schirmer/Mosel
- Sattler, Stefan. (1993). Ich hasse die Heuchelei. *Focus online*, 23.11.1993. Zugriff am 12. Dezember 2007 unter [http://www.focus.de/kultur/medien/fotografie-ich-hasse-die-heuchelei\\_aid\\_143179.html](http://www.focus.de/kultur/medien/fotografie-ich-hasse-die-heuchelei_aid_143179.html)
- Schwarzer, Alice. (1993, November/Dezember). *Die Frau als Freier*. Zugriff am 4. August 2011 unter <http://www.emma.de/ressorts/artikel/prostitution/die-frau-als-freier>
- Sommer, Achim. (2002). *Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Emden: Kunsthalle in Emden
- Sontag, Susan. (1978). *Über Fotografie*. München, Wien: Hanser
- Stadler, Ulrich & Wagner, Karl. (Hrsg.). (2005). *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in der Literatur und Kunst*. München: Fink
- Voelkel, Michaela. (2002). Verhüllen und Enthüllen des Körpers. Gedanken zu einer erotischen und ästhetischen Strategie. In Wilhelm Hornbostel & Nils Jockel (Hrsg.), *Nackt. Die Ästhetik der Blöße* (S. 137–153). München: Prestel
- Widmer, Peter. (2005). Das unbewusste Begehren des Voyeurs. In Ulrich Stadler & Karl Wagner (Hrsg.), *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in der Kunst und Literatur* (S. 140–159). München: Fink
- Williams, Linda. (1997). Pornografische Bilder und die >körperliche Dichte des Sehens<. In Christian Kravagna (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur* (S. 65–91). Berlin: Ed. ID-Archiv
- Winter, Gundolf. (2003). Voyeurismus oder die Differenz von Blick und Motiv. In Lydia Hartl u. a. (Hrsg.), *Die Ästhetik des Voyeurs* (S. 56–75). Heidelberg: Winter

## Zur Person

*Katja Pufalt*, M.A., seit 02/2011 Stipendiatin der Gerda-Henkel-Stiftung. Arbeitsschwerpunkte: Zeitgenössische Fotografie, Fototheorie  
Kontakt: E-Mail: [kpufalt@web.de](mailto:kpufalt@web.de)

## Zwischen Realität und Utopie: Geschlechterkonzepte und Selbstbilder in der zeitgenössischen bildenden Kunst

### Zusammenfassung

Die politische Emanzipationskraft der in den 1960er und 1970er Jahren entwickelten feministischen Kunst ist heute teilweise der Genderdebatte zum Opfer gefallen. Weiterhin notwendige feministische Arbeit wird vernachlässigt, feministische Kunst musealisiert und entpolitisiert. Außerdem führt die populäre Beschäftigung mit Genderfragen mitunter zur Vernachlässigung künstlerischer Fragen. Dabei bietet das „Neogeschlecht“ spannenden Stoff für künstlerische Selbstrepräsentation. Die Grenzen zwischen den Genres werden aufgelöst, auch die Grenzen zwischen realem Abbild und Wunschprojektion, klassischem Selbstporträt und gendersensitiver Selbstinterpretation verfließen.

### Schlüsselwörter

Biotechnologie, Entscheidungsfreiheit, Feministische Kunst, Geschlechtersensitive Kunst, Kunst von Frauen, Markenzeichen, Performative Ästhetik, Postmoderne, Selbstporträt, Selbstverletzung, Sich-selbst-Erfinden, Subjektbegriff

### Summary

Reality or utopia? Concepts of gender and self-images in contemporary visual arts

Part of the emancipatory force of 1960s and 1970s feminist art was lost along the way because the gender debate now dominates public discourse. While feminist action is still necessary, feminist art is being historicized and depoliticized. In addition, the popular focus on gender issues sometimes results in a neglect of artistic issues. Nonetheless, "neogender" offers exciting material for artistic self-representation. The boundaries between genres are melt away as do the distinctions between realistic image and desired icon, classic self-portrait and gender-sensitive self-interpretation.

### Keywords

aesthetics of performativity, autonomy of decision, biotechnology, concept of the subject, feminist art, gender-sensitive art, postmodernism, self-injury, self-invention, self-portrait, trademark, women's art

Am Kunstschaffen einer Gesellschaft lassen sich gesamtgesellschaftliche Entwicklungen ablesen, wenn auch nicht ganz so leicht wie das Wetter an einem Barometer. Die Untersuchung von Selbstbildern in der zeitgenössischen bildenden Kunst verdeutlicht, dass die künstlerische Selbstverortung im 20. und 21. Jahrhundert untrennbar mit dem gleichzeitig stattfindenden Genderdiskurs verschränkt ist. Einerseits entstehen dadurch neue künstlerische Ausdrucksformen. Andererseits unterliegt die Arbeit von Künstlern aller geschlechtlichen Zuordnungen auch den Beschränkungen und Problemen der Genderdebatte. Als folgenschweres Problem muss die Verdrängung des als politische Emanzipationsbewegung begonnenen Feminismus aus der Debatte angesehen werden, die nicht nur daran zu sehen ist, dass in Katalogen und Publikationen der letzten dreißig Jahre „das Wort ‚feministisch‘ immer seltener gebraucht wird“, wie die Kunsthistorikerin Anja Zimmermann (2008: 57) betont. Bereits in den 1990er Jahren wurde die

Zeit des „Postfeminismus“ ausgerufen. Sind feministische Fragestellungen nur noch von historischem Interesse?

Ausstellungen und Publikationen der letzten Jahre legen diesen Befund nahe. Die 2006 in Zürich gezeigte Schau „It’s Time for Action (There’s No Option). About Feminism“ versammelte ungeachtet ihres kämpferischen Titels im Wesentlichen frühere Positionen der Kunst von Frauen, war damit retrospektiv angelegt. Die heute international renommierte Schweizer Künstlerin Pipilotti Rist (\* 1962) war mit einem beinahe 20 Jahre alten Video vertreten: „(Entlastungen) Pipilottis Fehler“ von 1988. Bei Rists Arbeiten ist zu fragen, inwieweit sie überhaupt als feministisch gelten können. Wie weit reicht die kritische Reflexion der eigenen Geschlechterrolle, die Auseinandersetzung mit Genderaspekten, die Bearbeitung der Ungleichbehandlung von Frauen mit Mitteln der Kunst, mit anderen Worten: die emanzipative *action*?

Es ist schwierig, bei Selbstbildern im Medium der zum Zeitpunkt von „Pipilottis Fehler“ noch jungen Videokunst zwischen politischem Statement und geschickter Selbstpositionierung im internationalen Kunstbetrieb zu unterscheiden, zumal beide Zielsetzungen Hand in Hand gehen können. 1986, auf dem Höhepunkt der von Fernsehsendern wie MTV erzeugten Musikvideowelle, veröffentlichte Rist das Kunstvideo „I’m Not the Girl Who Misses Much“. Darin zeigt sie sich oben ohne und mit Perücke unverkennbar als Sexobjekt, während sie die Titelzeile unzählige Male wiederholt und Farbschlieren das Bild verfremden. Der Text verstärkt den Objektcharakter der Figur, denn diese äußert keine eigenen Worte, sondern die erste Zeile eines Beatles-Songs „She’s not a girl who misses much“, wobei Rist das Pronomen „she“ in „I“ geändert, die weibliche Protagonistin sich also zusätzlich unterworfen hat. Ihr Video ist leicht als Parodie auf die Frauenverachtung in Musikvideos zu lesen. Als Selbstporträt ist es ein Anti-Selbstporträt oder, wie die US-amerikanische Kunsthistorikerin Sarah K. Rich über dieses Video schrieb: Rist „exists in the video to the extent to which she performs a certain non-existence“ (Rich 2003: 17). Rist begab sich, stellvertretend für unzählige namenlose Frauen, in eine Objektrolle, doch was folgte daraus? Ein etwas beklemmendes, aber auch lustig anzusehendes Video, das im Wesentlichen zeigt, was wir schon wissen.

Wenn aber eine Künstlerin in den Kontext des Feminismus gestellt wird, vor allem weil sie ihr Frau-Sein als Ausdrucksmittel nutzt, dann passiert noch etwas anderes als die Historisierung einer emanzipatorischen Bewegung: Die Entscheidungskriterien dafür, was „feministisch“ ist, lösen sich auf. Dann entscheidet der Bekanntheitsgrad einer Künstlerin, ob sie in eine Feminismus-Ausstellung aufgenommen wird, womit wiederum die Ausstellung mehr Beachtung gewinnt. Bei beständig knapper werdenden öffentlichen Kulturbudgets ist die BesucherInnenzahl einer Ausstellung womöglich wichtiger als ein schlüssiges Konzept.

Feministische Kunst wird von zwei Seiten infrage gestellt: Sie gilt als historisch und damit veraltet und ausreichend ersetzt durch den Genderdiskurs – der wiederum selbst in Gefahr ist, von der radikaler und zeitgemäßer wirkenden Queer Theory abgelöst zu werden. Zum zweiten dient sie in den letzten Jahren einer auffallend großen



Zahl von Ausstellungen und Publikationen als „Markenzeichen“, womit sie neben Kategorien wie „Kunst der Aborigines“ oder „Kunst des Voralpenlandes“ katalogisiert und ihrer politischen Inhalte entkleidet wird. Diese Problematik muss mitbedacht werden, wenn man die heutigen Werke gendersensitiv arbeitender Künstlerinnen und Künstler betrachtet. Nicht wenige von ihnen treten ohne ernst gemeinte politische Fragestellung auf, als ob feministische Forderungen nach Chancengleichheit inzwischen umgesetzt wären. Schon ein kurzer, auf ökonomische Fakten gerichteter Blick auf den Kunstbetrieb kann zeigen, dass dem nicht so ist. Über die weiterhin nötige feministische Arbeit hinaus bietet die heutige Erweiterung der Aufklärungsarbeit auf homoerotische, bisexuelle, transsexuelle und jedwede andere geschlechtliche Orientierung, kurz: auf das „Neugeschlecht“ (Sigusch 2005: 7), spannenden Stoff für künstlerische Arbeit.

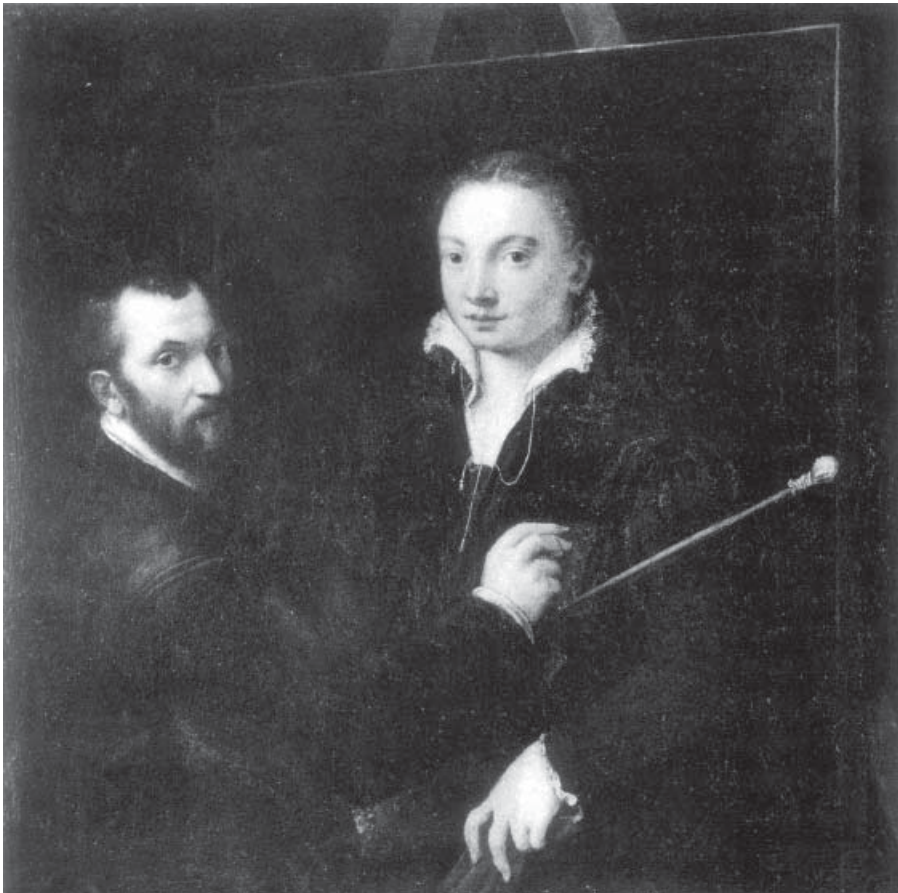
## 1 Die ersten bekannten Selbstbildnisse von Frauen

Im allgemeinen Sprachgebrauch wird ein Selbstporträt als Wiedergabe der eigenen Physiognomie der Künstlerin oder des Künstlers angesehen. Porträtiert eine Künstlerin sich nur am Rande, etwa in einer Nebenfigur ihrer Gesamtkomposition, wird die Abbildung nicht unbedingt als Selbstporträt anerkannt. In den Kunstwissenschaften werden unterschiedliche Ansichten zu Selbstbildnissen, -porträts, -darstellungen vertreten, Begriffe, die hier vereinfachend synonym verwendet werden. Wie sich die Moderne vom Zwang zur getreuen Wiedergabe der Natur verabschiedete, so müssen wir uns von der engen realistischen Auffassung der künstlerischen Selbstdarstellung lösen. Die Entscheidung, was als Selbst-Bild gilt, trifft heute die Künstlerin, der Künstler, sonst wäre es keines.

Mit der Entwicklung vom Handwerker zum selbstbewussten und persönlich erkennbaren Künstler nahm die Zahl von erkennbaren Selbstporträts beständig zu. Sie waren Ausdruck des in der Renaissance gewachsenen Selbstbewusstseins eines Berufsstands, bezogen sich auf die Arbeit, auf antike Vorbilder wie auf neue künstlerische Programme. Eines der frühesten bisher bekannten weiblichen Selbstbildnisse ist das Gemälde von Sofonisba Anguissola (\* um 1531/1532 in Cremona, † 1625) „Bernhardino Campi malt seine Schülerin“ von 1559 (Abb. 1).

Was wie die Selbstdarstellung eines Malers aussieht, der den Bildbetrachter bzw. die Bildbetrachterin anblickt, während er ein Porträt von Anguissola malt, ist im Gegenteil die Selbstdarstellung einer Malerin in Verbindung mit einer Hommage an ihren Lehrer. Die Künstlerin malt sich nicht wie in Malerselbstbildnissen dieser und späterer Zeiten bei der Arbeit *vor* der Staffelei, sondern als „Objekt“ des Malaktes eines anderen. Tatsächlich bestimmt sie in der Realität als Schöpferin dieses Bildes den Malakt. Die vor einigen Jahren erfolgte Restaurierung brachte ein bemerkenswertes Detail ans Licht: In der ursprünglichen Fassung hatte die Malerin ihre Hand unter die Hand Campis gelegt, was eine innigere Verbindung der beiden Personen bewirkt. Es entsteht auch der Eindruck, Anguissola halte selbst den Malstock (vgl. Christadler 2000: 2).

Abbildung 1: Sofonisba Anguissola: *Bernhardino Campi malt seine Schülerin*. 1559



Von Anguissola sind viele Selbstbildnisse überliefert, sie reihen sich ein in die künstlerischen Selbstdarstellungen der Zeit. Hervorgehoben seien die Selbstporträts der Kolleginnen Katharina van Hemessen (\* 1527/28 in Antwerpen, † nach 1583), Anna Maria Schurmann (\* 1607 in Köln, † 1678), Judith Leyster (\* 1609 in Haarlem, † 1660). Anguissolas Bild von 1559 ist jedoch ein besonderes Dokument weiblicher Selbstermächtigung. Es entstand ohne Dramatisierung der Frauenrolle einzig durch eine neue Bildfindung und unterstreicht das Selbstbewusstsein der Frau als Künstlerin.

## 2 Der Mythos vom männlichen Künstler

Die genannten Künstlerinnen sind Ausnahmereischeinungen. Für Frauen früherer Jahrhunderte war es fast unmöglich, als Künstlerin zu arbeiten. Schafften einige es aufgrund

günstiger biografischer Bedingungen dennoch, wurden sie bald in der von Männern geschriebenen Kunstgeschichte totgeschwiegen, unabhängig davon, wie erfolgreich sie gearbeitet haben mochten. Dies änderte sich erst, als in den 1970er Jahren mit der feministischen Bewegung in Europa und den USA sowohl Künstlerinnen als auch Kunsthistorikerinnen mit Vehemenz die patriarchalischen Strukturen des Kunstfeldes offenlegten.

Ein besonders ergiebiger Forschungsgegenstand war der Mythos vom Künstlergenie. Die Vorstellung vom genialen Schöpfer schloss Frauen aus; dem weiblichen Teil der Menschheit wurde die passive Rolle der Empfangenden und der Muse zugeschrieben. Obwohl dieser Mythos inzwischen vielfach entlarvt wurde und Frauen sich längst weltweit als Künstlerinnen etabliert haben, ist der aus ihm gespeiste Exklusionsmechanismus nicht überwunden. Ich möchte sogar die Überlegung nahelegen, dass die überkommenen Geschlechterzuweisungen in neuem Gewand weiterwirken. Auffällige Maler unserer Zeit werden mit großer Selbstverständlichkeit „Malerfürsten“ genannt; eine „Malerfürstin“ ist dagegen nicht zu sehen. Einerseits fanden und finden reine Frauenausstellungen statt, steigt auch die Zahl von Publikationen zu „Frauen in der Kunst“. Andererseits führt die Kunst von Frauen im allgemeinen Ausstellungs- und Museumsbetrieb weiterhin ein Randdasein, das nichts über die Qualität der Arbeiten, aber viel über die Perpetuierung überkommener kunsthistorischer Vermittlung aussagt. Auch sind die bedeutenden Museums- und Ausstellungspositionen weiterhin, allen munter vor die Kamera tretenden Kuratorinnen mit Honorarverträgen zum Trotz, mehrheitlich mit Männern besetzt. Hat nicht auf der letzten Biennale in Venedig eine Frau, eine Museumsdirektorin gar, Susanne Gaensheimer, den deutschen Pavillon kuratiert? Ja, auf der Basis der Arbeit eines zuvor verstorbenen Mannes, Christoph Schlingensief. Nicht immer sind die Bedingungen der Kunstarbeit von Frauen so leicht zu entlarven wie in diesem Fall.

40 Jahre nach der zweiten Welle feministischer Dekonstruktionsarbeiten am Künstler-Mythos – die erste rollte bereits vor dem Ersten Weltkrieg – wird heute vom „Geschlecht als einem Routinebegriff“ (Graw 2003: 14) gesprochen. Kann „Geschlecht“ die aufklärerische Funktion von „Feminismus“ übernehmen? Es mehren sich die Zweifel. „Die differenzierten Theoriemodelle, die die feministische Kunstgeschichte ausgehend von der Auseinandersetzung mit dem Künstlerinnenthema entwickelt hat, werden zu Gunsten einer marktgerechten Pseudo-Thematisierung von Geschlechterpositionen in der Kunst ignoriert.“ (Zimmermann 2009: 34) Damit waren auch die Aufklärungs- und Befreiungsakte weniger wirkungsvoll als angenommen. Dabei hatte es so gut begonnen.

### **3 Arbeitsfelder feministischer Selbstrepräsentation in der Kunst**

Die feministische Debatte war einer der entscheidenden Motoren für die Suche nach neuem künstlerischen Ausdruck in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch in vor-

angegangenen Jahrhunderten wurden gesellschaftliche Entwicklungen zu Impulsgebern für künstlerische Entwicklung. Beispielsweise ist die Pathologisierung des Künstlers als hochsensibles, womöglich psychotisches Wesen nicht denkbar ohne die Entwicklung der Psychologie im 19. Jahrhundert; Selbstporträts der Zeit zeigen, wie Künstler sich den psychologischen Ansatz zu eigen machten, womit sie wiederum die Annahme, sie seien psychopathologisch auffällige Naturen, bestätigten. In den 1960er Jahren, mit dem internationalen Erstarken der feministischen Bewegung, traten Künstlerinnen an, um die männliche Dominanz im Kunstsystem ins Wanken zu bringen. Diese Dominanz drückte sich zuerst, aber nicht nur, in Zahlen aus. Frauen waren als Künstlerinnen in der Vergangenheit wie in der Gegenwart unterrepräsentiert, sie mussten sich den gleichberechtigten Zugang zu Ausbildungseinrichtungen, in Ausstellungen und Museen erst erkämpfen. Noch 1985 demonstrierte die feministische Künstlerinnengruppe *Guerrilla Girls* vor einer Ausstellung im MoMA in New York, wo ein „International Survey of Painting and Sculpture“ gezeigt wurde, denn zum „Survey“ mit 169 teilnehmenden Kunstschaaffenden gehörten nur 13 Künstlerinnen.

Doch der eigentliche Gegner lag tiefer als jede Ausstellungsfläche: im kollektiven Unbewussten, in der tradierten Überzeugung, nur „der Mann“ sei zu schöpferischen Akten fähig, Frauen könnten lediglich niedere und Handlangerdienste leisten und nur in Einzelfällen über ihr Geschlecht hinauswachsen, das Kunstschaffen sei also eng an das Geschlecht geknüpft.

Sowohl die Zuweisung bestimmter Fähigkeiten oder Präferenzen zu einem bestimmten Geschlecht als auch die Zuordnung eines Geschlechts zu einer bestimmten Person, das kann als Ergebnis der bisherigen Genderdebatte festgehalten werden, sind keinesfalls „naturegegeben“, sondern werden in sozialen Aushandlungsprozessen konstituiert. Die Frau gilt nicht als passiv-empfangend, weil sie so „ist“, sondern weil ihr diese Funktion zugewiesen wurde. Über die Gründe dafür ist an anderer Stelle zu sprechen. Die soziale Herstellung von Geschlecht kann mit Judith Butler als performativer Akt beschrieben werden. Performativität besagt, dass menschliche Äußerungen nicht nur Inhalte und Wirkungen transportieren, sondern darüber hinaus selbst als Akteure zu betrachten sind; schon die Sprache konstituiert und perpetuiert die Gender-Realität.

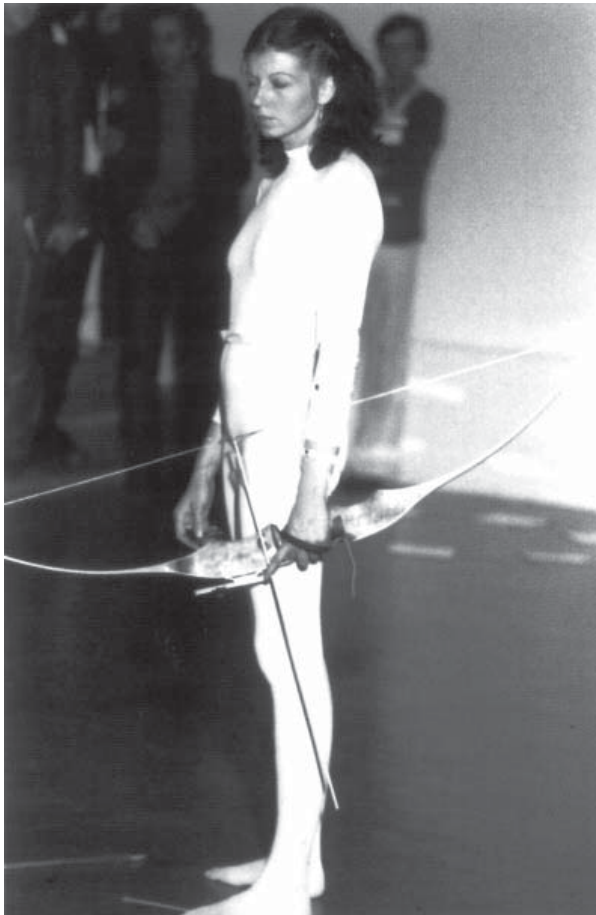
Während nun in der Praxis des Sprechens Geschlechtergerechtigkeit erarbeitet werden kann, etwa durch die konsequente Verwendung männlicher *und* weiblicher Personenbezeichnungen, ist dies in den Medien der bildenden Kunst deutlich schwieriger. Zwar wurde in der zeitgenössischen Kunst und ihrer Rezeption eine Abkehr von einer werkorientierten Ästhetik mit ihren überkommenen Rollenbildern versucht (klassisches Beispiel: der – männliche – Maler und sein – in der Regel weibliches – Modell), doch das von einzelnen Kunstwissenschaftlerinnen postulierte Paradigma einer performativen Ästhetik bleibt eine Herangehensweise unter vielen.

Vor diesem Hintergrund kann die Selbstverortung feministischer Künstlerinnen auf zwei sich überschneidenden Arbeitsfeldern aufgefunden werden: erstens in der geschlechterreflektierenden Bearbeitung tradierter und daher unvermeidlich geschlechtlich aufgeladener Kunstformen und Kunstthemen und zweitens in der Entwicklung neu-

er, unbelasteter Ausdrucksmittel. Die überlieferten Formen bildender Kunst (Malerei, Zeichnung, Druckgrafik, Bildhauerei, zuletzt Fotografie) sind nicht per se Ausdruck von Geschlechterungerechtigkeit. Dass auch mit tradierten Mitteln die Ansprüche der Frau auf Selbstbestimmung ausgedrückt werden können, zeigt das erwähnte Selbstbildnis Sofonisba Anguissolas. Die überlieferten Themen jedoch bieten Anlass für gendersensitive Arbeit in Hülle und Fülle. Für Frauen ist kaum ein Museumsbesuch mit „alten Meistern“ möglich, ohne einmal bewundernd vor einem Bild zu stehen und gleichzeitig in der eigenen Würde empfindlich verletzt zu werden durch die Herabsetzung der dargestellten Frauenfigur zum Objekt der Handlung oder der Betrachtung. Selbst ein prachtvolles Madonnenbildnis ist durch die penetrante Passivität der vermeintlichen Heldin mitunter schwer erträglich.

Hier setzte die deutsche Videokünstlerin und Performerin Ulrike Rosenbach (\* 1943) bei ihrer Arbeit „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ (1975, Abb. 2) an.

Abbildung 2: Ulrike Rosenbach: *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*. 1975



In ihrer Performance schoss sie mit Pfeil und Bogen auf eine Reproduktion der „Madonna im Rosenhag“ von Stefan Lochner (um 1450), während eine Videokamera sie filmte. Im anschließend produzierten Video überblendete sie das Madonnenbild mit ihrem Bild als Schützin, bis beide Gesichter in eines fielen. Die Schützin schoss damit auf sich selbst, Opfer und Täter wurden ununterscheidbar. Abgesehen von der vehementen Herausnahme des Madonnenmotivs aus der männlichen Traditionslinie ist hier auch das Motiv der Selbstverletzung gegenwärtig, das in der Kunst von Frauen eine auffällige Rolle spielt.

Das zweite Arbeitsfeld gendersensitiv arbeitender Künstlerinnen, die Entwicklung neuer, unbelasteter Ausdrucksformen, führte zu einem regelrechten Quantensprung in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Zunächst eigneten sich Künstlerinnen seit den 1960er Jahren alle in jüngerer Zeit von Männern entwickelten neuen Kunstformen an, auch um sie gekonnt zu persiflieren. Jackson Pollocks durch das Herumspritzen von Farbe mit Assoziationen von Männlichkeit überfrachtetes *Action Painting* hatte großen Einfluss. Entsprechend reagierten eine ganze Reihe von Künstlerinnen auf diese Kunstform. Lynda Benglis (\* 1941) zum Beispiel rief Pollocks Technik mit großen Mengen von verflüssigtem und dann auf Galerieböden verschüttetem buntem Latexgummi in Erinnerung, um sie durch den skulpturalen Effekt ihres Materials noch zu übertreffen („Bounce I“, 1969).

Die am stärksten Aufsehen erregenden feministischen Kunstaktionen waren Performances. Das lag in der Natur der Sache. Wenn zu den am häufigsten abgebildeten Figuren der Kunstgeschichte nackte Frauen gehören, dann liegt es nahe, als nackte Frau aus der Objektposition hervorzutreten und eigenschöpferisch tätig zu werden. Während Männer erstmals nackt performten, um mit dieser neuen Kunstform vor allem das Kulturstablishment zu schockieren (im Wiener Aktionismus besonders exhibitionistisch Günter Brus bis zu seiner letzten „Zerreißprobe“, 1970), setzten Künstlerinnen ihren bloßen Körper ein, um mehr als sich selbst zu thematisieren: ihr Frau-Sein + die Rolle der Frau als Objekt der Kunst + ihre Schöpferkraft + ihre eigene Individualität + die Verletzlichkeit der äußeren Hülle dieser Individualität, des Körpers + die Bedeutung dieser Aspekte für alle anderen Frauen.

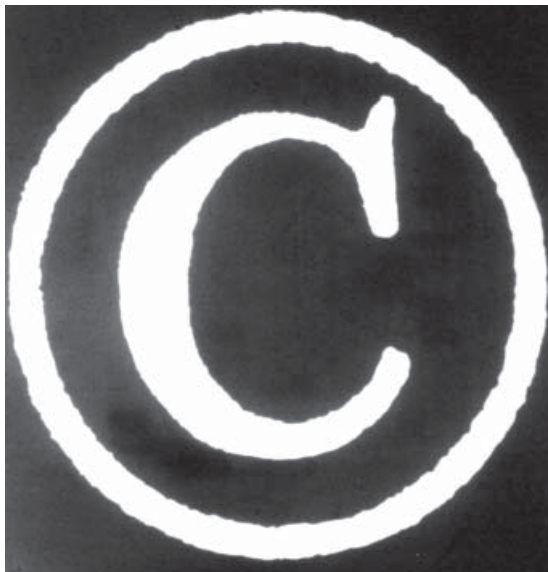
Härter als ihre männlichen Kollegen arbeiteten Künstlerinnen daran, die Rolle des Betrachters infrage zu stellen und damit traditionelle Kunstverhältnisse aufzubrechen. In einem Interview erläuterte die französische Performance-Künstlerin Gina Pane (1963–1990), weshalb sie in ihrer Serie von „Autoportrait(s)“ 1973 reglos über brennenden Kerzen schwebte und anschließend die Haut um ihre Fingernägel mit einer Rasierklinge ritzte, während Dias von Frauen, die ihre Fingernägel lackieren, an eine Wand projiziert wurden: „Mit diesen Aktionen wollte ich auf radikale Weise das ‚Zeichen‘ des Körpers kenntlich machen, und die Wunde war das wahre Zeichen ‚dieses‘ Körpers, ‚dieses‘ Fleisches. Es war für mich unmöglich, das Bild eines Körpers zu rekonstruieren, ohne dass Fleisch sichtbar wurde, ohne es unverhohlen zu zeigen, bar aller Verschleierungen oder Vermittlungen.“ (Pane 1988, zit. nach Reckitt 2005: 101)

Auch andere Künstlerinnen arbeiteten mit Ritzungen; die österreichische Künstlerin Valie Export (\* 1940) bearbeitete im gleichen Jahr für den Film „... Remote ... Remote“ ihre Finger mit einem Papiermesser. Spektakulär war die Performance „Rythm 0“ von Marina Abramović (\* 1946) 1974, in der die Künstlerin ihren Körper stundenlang vom Publikum mit verschiedensten Dingen traktieren ließ, mit Werkzeug, mit Blumen, auch mit Nägeln und Nadeln. Valie Export ließ sich das Bild eines Strumpfhalters auf den Oberschenkel tätowieren, als Kommentar zur sexuellen Unterwürfigkeit der Frau. Allerdings heißen die zuletzt erwähnten Arbeiten nicht Auto- oder Selbstporträts, obwohl sie nur zu sehen sind, indem wir die Künstlerin sehen. Sie sind gleichzeitig Selbstrepräsentanz und Verweis auf etwas außerhalb des Individuums Bestehendes.

In ihrem expliziten „Selbstporträt“ 1967/1970, einem Schwarz-Weiß-Foto, hält Export eine von ihr umgestaltete Zigarettenschachtel in die Kamera, auf der das Markenzeichen zu sehen ist, das fortan ihren in Versalien zu schreibenden Künstlernamen bildet: VALIE EXPORT. Neben dem unübersehbaren Akt der Selbstpositionierung in einer männerdominierten Kunstwelt machte sie damit auch auf eine Entwicklung aufmerksam, die in den nächsten 20 Jahren, im Zuge immer stärkerer Kommerzialisierung, unübersehbar werden sollte: die Verwandlung einer Kunstschaffenden zum Markenzeichen. Bevor andere sie zu einer Marke im Kunstbetrieb erklären konnten, tat EXPORT es selbst.

Der niederländische Konzeptkünstler Rob Scholte (\* 1958) brachte den Warencharakter der Künstlerpersönlichkeit in seinem „Selbstbildnis“ 1988 auf den Punkt (Abb. 3).

Abbildung 3: Rob Scholte: *Selbstbildnis*. 1988



Es zeigt nichts als das international gültige Copyright-Zeichen. In dem Moment, in dem der Name des Künstlers allein für den Inhalt steht, wird sein Werk unerheblich, zählen nur noch Verkaufszahlen und Renditen. Auf diesen kunstfeindlichen Zusammenhang weist Scholtes „Selbstbildnis“ nüchtern hin. Man kann es albern finden, doch muss man zugeben, dass Scholte ein bemerkenswert „geschlechtsneutrales“ Selbstporträt gelungen ist.

Doch das war ein Vorgriff. Bleiben wir noch einen Moment bei den Feministinnen der 1970er Jahre, die begonnen hatten,

„darüber nachzudenken, wie sich Frauen, wenn sie schon vorrangig mit Sexuellem in Verbindung gebracht wurden, diese Assoziation zu Nutze machen könnten, anstatt sich davon unterdrücken zu lassen. [...] Ein Großteil der feministischen Kunst dieser Phase war, beflügelt durch die neuen Visionen, außerordentlich witzig und von beißender Satire durchdrungen, besonders wenn es um das Frauenbild in der Massenkultur ging.“ (Phelan 2005: 31)

## 4 Die Auflösung des Selbstporträts als „Selbstporträt“

Indem sie ihren eigenen Körper als Kunstmaterial einsetzten, sprengten Künstlerinnen die tradierten Formen des Selbstbildes; die Grenzen zwischen klassischem Selbstporträt und der Verwendung des eigenen Selbst als Medium wurden fließend. Das entsprach den begrifflichen Relativierungen, die auf verschiedenen Gebieten einsetzten und ein Kennzeichen der Postmoderne sind. Seit Ende der 1960er Jahre wirkte unter anderem Jacques Derridas Kritik des Subjektbegriffs. Der Einfluss der Strukturalisten- und Poststrukturalistendebatte auf das Feld der Kunst war und ist enorm. Selbst wer nicht partizipierte, wurde damit konfrontiert, dass kaum ein Begriff unhinterfragt weiterverwendet werden konnte. Das betraf auch den Begriff des Weiblichen. Die feministische Bewegung, die nie eine homogene gewesen war, teilte sich auch in der Kunstarbeit in unterschiedliche, sich teils ausschließende Stränge. Den Künstlerinnen, die mit weiblich konnotierten Traditionen brachen, stellten sich andere entgegen, die gerade das Weibliche oder gar das Weiblich-Archaische in ihrer Kunst betonten. Wieder andere wollten mit keiner Richtung in Verbindung gebracht werden.

Die 1948 auf Kuba geborene und 1985 in New York gestorbene Künstlerin Ana Mendieta widmete ihr gesamtes Werk der Frage nach geschlechtlicher und ethnischer Identität. 1976 malte sie an einem mexikanischen Strand bei Ebbe ihre lebensgroße Silhouette in den Sand, grub die Fläche aus und füllte sie mit roten Pigmenten (dokumentiert in Farbfotografien der „Silueta“-Serie, 1976, Abb. 4).

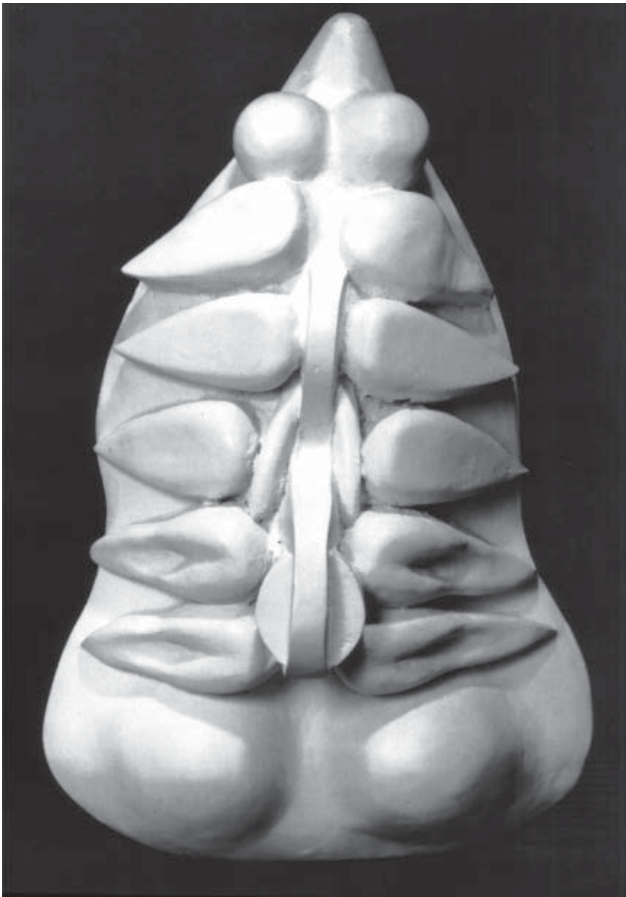


Abbildung 4: Ana Mendieta: Untitled from the „Silueta“-Series. 1976



Bei ansteigender Flut füllte sich ihre Silhouette mit Wasser, erst wurden nur Pigmente fortgespült, mit stärker werdenden Wellen erodierte die gesamte Figur. Mendieta hielt den Prozess in einer Serie von Fotografien fest, die von großer Schönheit der menschlichen Figur und zugleich von ihrer Vergänglichkeit sprechen und damit über die Formgeberin hinausweisen.

Ein bemerkenswert vielschichtiges Werk ist auch das Selbstporträt „Torso – Self-Portrait“ (1963/64, Abb. 5) der Bildhauerin Louise Bourgeois (1911–2010), eine weiß angemalte Bronzeplastik.

Abbildung 5: Louise Bourgeois: *Torso – Self-Portrait*. 1963/64

Torso hieß ursprünglich der Restkörper einer antiken Skulptur, die im Laufe der Jahrhunderte ihrer Gliedmaßen und ihres Kopfes verlustig gegangen war. In der Renaissance sammelte man antike Bruchstücke sorgfältig, restaurierte sie. Erst durch diese Beschäftigung wurde der Torso zum gestalterischen Ziel; er ist bis heute Thema der Bildhauerei. Bourgeois bearbeitete hier also ein klassisches Frauenabbild, den weiblichen Torso ohne Kopf, ohne Hände, damit nicht denk- und nicht handlungsfähig, aber mit deutlicher geschlechtlicher Ausstrahlung. Obwohl erklärtermaßen keine Feministin, war doch eines ihrer Hauptthemen die Auseinandersetzung mit dem weiblichen und dem männlichen Geschlecht. Was bei diesem Selbstporträt beeindruckt, ist die souveräne Abkehr von jeder Tradition des Selbstbildes, während Bourgeois sich gleichzeitig explizit als Bildhauerin ihrem Stoff zuwendet. Im Mittelpunkt des Werks steht die künstlerische Beschäftigung mit ihrem Thema, nicht die Erwartung einer angenommenen Öffentlichkeit oder die vermeintliche Wirkung, die damit zu erzielen wäre. Träfen wir unvermittelt und ohne Vorkenntnisse auf diese Skulptur, könnten wir auch annehmen, sie sei von einem

bildsuchenden Mann angefertigt. Dass sie ein „Selbstbild“ ist, liegt in der Hand der Künstlerin. Damit ist Bourgeois in einer Traditionslinie zu sehen mit Sofonisba Anguisola. Der Selbsta Ausdruck der Künstlerin gelingt in Anwendung tradierter künstlerischer Formen und Mittel und in ihrer souveränen Fortführung.

Für die 2008 in Berlin gezeigte Ausstellung „Selbstportraits aus 30 Jahren“ stellte der Maler und Grafiker Hans Vent (\* 1934) eine Kaltnadelradierung zur Verfügung: „Maler und Modell II“ (1978, Abb. 6).

Abbildung 6: Hans Vent: *Maler und Modell II*. 1978



Dieses Selbstbild nimmt in seiner Figurenkonstellation das vielleicht am stärksten geschlechterkonnotierte Motiv der Kunstgeschichte auf: den handelnden Mann und die behandelte Frau, sein Objekt. Vent studierte in den 1950er Jahren in der DDR Malerei, lebte im Entstehungsjahr der Radierung in der DDR und hat meines Wissens an keiner feministischen Debatte teilgenommen. Seine Behandlung des Themas ließ daher aus feministischer Sicht das Schlimmste erwarten. Entstanden ist eine dramatische kleine Szene, in der das Modell, die nackte Frau, als die Dynamische, die Handelnde auftritt und der Maler, der arbeitende Mann, ein von der Situation Getriebener, ein Ausgelieferter zu sein scheint. Mit präzise gesetzter Nadel kehrt Vent die Geschlechterverhältnisse kurzerhand um, während er im überlieferten Sujet bleibt.

Drei Selbstporträts, die unterschiedlicher nicht sein könnten. In der Fachliteratur ist gut dokumentiert, dass sich während des gesellschaftspolitischen Aufbruchs der 1960er und -70er Jahre die künstlerischen Möglichkeiten rasant erweitern, bis wir schließlich sogar ein „Selbstbild ohne Selbst“ (Weinhart 2004) gezeigt bekommen. Die Auflösung künstlerischer Formen, oder genauer: die Auflösung der Grenzen zwischen den Formen, schreitet voran, während gleichzeitig tradierte Formen und Themen weiterhin bearbeitet werden.

Hierin liegt ein Charakteristikum der Kunst der letzten Jahrzehnte. Diese Auflösung ist keine Besonderheit der bildenden Kunst, sie ist hier nur besonders schön zu *sehen*. Eine vergleichende Untersuchung dieses Aspekts für die Musik und andere Künste bietet sich an. In der Literatur beispielsweise ist an heutigen Selbstdarstellungen gut ablesbar, dass Schriftstellerinnen und Schriftsteller bewusst die Grenze zwischen Fiktion und Realität verwischen. „Die Ich-Erzählung unter eigenem Namen wird in einer Zeit, in der die Realität wie Fiktion erscheint (und umgekehrt) und Plagiat und Original austauschbar sind, zur eigenen Gattung. [...] Wirklichkeit, Wahrheit, Erfindung – es ist gleichviel“, fasst ein Rezensent die Entwicklung zusammen (Urban-Halle 2011).

## 5 Zur Durchsetzung der Rezeptionsästhetik

In den 1920er Jahren wurde die Vorstellung von Androgynität ein wichtiges Motiv in der Kunst, wofür die Selbstporträts der Fotografin Claude Cahun (1894–1954) als Beispiel dienen können. Radikal verfuhr später die US-amerikanische Fotografin Nan Goldin (\* 1953), die die Grenze zwischen ihrer künstlerischen Arbeit und ihrem Privatleben aufhob und in den 1970er Jahren ihre Freunde und ihr eigenes Leben zu fotografieren begann, und zwar ohne Rücksicht darauf, ob sie womöglich auch hässliche private Szenen veröffentlichte. Berühmt wurde das Foto, das Goldin von sich selbst machte, nachdem sie von ihrem Liebhaber zusammengeschlagen worden war („Nan one month after being battered“, 1984). Cahun hatte sich stilisiert, die Frage, welchem Geschlecht sie sich zugehörig fühlte, war nachrangig. Goldin zeigte ihre homosexuellen und lesbischen FreundInnen mit großem Respekt, unterschiedliche geschlechtliche Orientierungen wurden zu einem selbstverständlichen Thema der Kunst.

In Differenz zur allgemeingesellschaftlichen Thematisierung der Genderproblematik suchen viele Künstlerinnen und Künstler heute nach einem direkten, autobiografischen Ausdruck ihrer *eigenen* Geschlechtlichkeit. Eine nachwachsende Generation richtet sich selbstbewusst auf dem von Feministinnen bestellten Feld der Kunst ein. Die Engländerin Tracy Emin (\* 1963) errichtete 1995 in einer Ausstellung ein Zelt, auf dessen Innenwände sie mit Stoffbuchstaben Namen geschrieben hatte: „Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995“. Im gleichen Jahr veröffentlichte Emin ihr Video „Why I Never Became a Dancer“, indem sie von den sexistischen Demütigungen erzählt, die sie als 14-Jährige in ihrer englischen Heimatstadt Margate erlitt. Das Problem bei diesen Selbstdarstellungen ist, dass das Kunstwerk eng an seine Urheberin gebunden bleibt und

voyeuristisches Interesse weckt, statt das Thema genauer zu bearbeiten. Inzwischen hat die anfängliche Bewunderung für die vorgeblich authentische Selbstentblößung Emins der kritischen Würdigung ihres Körpereinsatzes als Mittel zur Positionierung im Kunstbetrieb Platz gemacht (Härtel 2010). Emin ist heute bei Weitem nicht die einzige Künstlerin, die neben der bereits erwähnten Pipilotti Rist ihr Frau-Sein konsequent einsetzt.

Die Hinweise mehren sich, dass Ungleichbehandlung und Diskriminierung von Frauen weiterhin bestehen – auch in sogenannten höher entwickelten Gesellschaften und ungeachtet der deutlich gestiegenen Bildungs- und Aufstiegsmöglichkeiten für Frauen. In den USA wie in Europa ist sogar ein Rollback zu konservativen Positionen zu verzeichnen, und in täglichen Fernsehserien sowie der Werbung feiern Rollenklischees ein Wiederauferstehen, die mit der feministischen Kritik der 1970er Jahre eigentlich ad acta gelegt waren. Doch statt den Rollback wirkungsvoll zu kritisieren, scheinen einige jüngere Künstlerinnen es sich auf dem in früherer feministischer Arbeit Erreichten bequem zu machen. Ein Überblick über Frauenaktionskunst der letzten 20 Jahre hinterlässt einen bitteren Nachgeschmack. „Das Label ‚Frau-Sein‘ und seine künstlerische Verarbeitung hat sich [...] in den letzten Jahren etabliert und popularisiert. Damit einhergehend erfuhr die Thematik nicht selten eine Komplexitätsreduktion“, konstatiert die Kunstwissenschaftlerin Rachel Mader und weist darauf hin, „wie oberflächlich und banal Geschlecht im künstlerischen Umfeld mitunter diskutiert wird und dass gerade diese Banalisierung zum Erfolg führte“ (Mader 2009: 63).

Es scheint, als hätte geschlechtersensitive Kunst sich einer Rezeptionsästhetik unterworfen, in der die beabsichtigte – und erzielte – Wirkung höher angesehen ist als die künstlerische Bewältigung einer selbstgestellten Aufgabe. Was bedeutet das für das Selbstbild in der Kunst? Es bedeutet, dass die künstlerische Arbeit immer stärker in den Hintergrund gerät und verdrängt wird vom Reflex auf gesellschaftliche Ereignisse und Entwicklungen. Künstlerinnen und Künstler geraten unter Druck, sich so darzustellen, dass ihre Selbstdarstellung problemlos rezipiert werden kann, Provokationen wie Jonathan Meeses Hitlergruß eingeschlossen. Ihre Positionierung im Kunstbetrieb wird damit wichtiger als die Frage, wie sie sich in ihrer Arbeit sehen und reflektieren. Ihr Selbst könnte unscharf werden, gar sich auflösen im Spiegel der Gesellschaft.

## 6 Selbstermächtigung bis aufs Messer

Die kritisierte Benutzung ursprünglich feministischer Impulse bildet einen von mehreren Strängen im gegenwärtigen geschlechtersensitiven Kunstschaffen. Längst ist der Zug der Genderdebatte weitergefahren zur Analyse von Diversity und Intersektionalität als neuen gleichstellungspolitischen Paradigmen, und wie bei der feministischen Arbeit des letzten Jahrhunderts ist die Kunst dem Allgemeinwissen ein kleines Stück voraus. Die neuesten sozio-biologischen Erkenntnisse von einer Mehrgeschlechtlichkeit des Menschen werden noch kontrovers diskutiert, wofür das Buch „Making Sex Revisited“ des Geschlechterforschers Heinz-Jürgen Voß ein auch außerhalb von Spezia-

listInnenkreisen rezipiertes Beispiel ist (Voß 2010), da bearbeiten KünstlerInnen bereits die tradierten Vorstellungen von geschlechtlicher Eindeutigkeit und Heteronormativität und nutzen die neuen Möglichkeiten der Biotechnologie, um zu GestalterInnen ihres Geschlechts zu werden.

Eine der herausragenden Gestalterinnen ihrer selbst ist die französische Künstlerin Orlan (\* 1947). Seit 1990 verändert sie in einer Serie sorgsam dokumentierter Performance-Operationen ihren Körper und ihr Gesicht. Die ChirurgInnen erhalten ein von ihr am Computer generiertes Modell, nach dem sie mit Implantaten, Fettabsaugungen etc. zu arbeiten haben. Am Ende soll ein Kunstbild entstehen, das Gesichtsteile verschiedener berühmter Kunstwerke enthält, die Stirn der Mona Lisa beispielsweise. Die Selbstpräsentation wird „zum blutigen Ernst“ (Düchting 2001: 57), die ZuschauerInnen können die Operationen verfolgen, live oder per Video. Ihr sukzessive verändertes Äußeres präsentiert Orlan in verschiedenen Installationen (Abb. 7: Orlan vor „Omniprésence“ 1993/94).

Abbildung 7: Orlan vor ihrer Installation *Omniprésence* (Entre-Deux). 1993/94



Es ist, als hätte die Künstlerin Michel Foucaults verheißungsvoll klingende Vision vom Menschen, der sich beständig neu erfinden könne, wörtlich genommen. Unter dieser mittels Werbesprache inzwischen sprichwörtlich gewordenen Vision vom Sich-selbst-Erfinden

„sind gewusste und gewollte Praktiken zu verstehen, mit denen die Menschen nicht nur die Regeln ihres Verhaltens festlegen, sondern sich selber zu transformieren, sich in ihrem besonderen Sein zu modifizieren und aus ihrem Leben ein Werk zu machen suchen, das gewisse ästhetische Werte trägt und gewissen Stilkriterien entspricht.“ (Foucault 1989: 18)

Nach dieser Logik müssen wir uns nicht altmodisch fragen, wie viel Orlan in ihren modifizierten Porträts steckt, sondern wir dürfen davon ausgehen, dass sie immer die Person zeigt, zu der sie sich machen möchte. Nach dieser Logik ist nicht nur das Aussehen, sondern auch das Geschlecht frei wählbar geworden.

Häufig wird in diesem Zusammenhang auf Del LaGrace Volcano als „gender-variiender“ bildender Künstler verwiesen, so häufig, dass man versucht ist anzunehmen, insgesamt seien nicht viele KünstlerInnen in diesem Bereich aktiv. 1957 als Frau geboren, beschloss Volcano, ausgebildete/r Fotograf/in, in seinen/ihren 30ern, als männlich *und* weiblich zu leben. Im Gegensatz zum Konzept der Weibliches und Männliches in Eins bringenden Androgynität sucht Volcano für sich zwei Geschlechter auszufüllen, das männliche und das weibliche zugleich, was ihm/ihr mittels Kostümierungen und Inszenierungen auch verblüffend gut gelingt (Volcano 2005). Damit ist er/sie geradezu eine Personifizierung der Transgender- und Queer-Konzepte. Sein/Ihr ganzes Leben kann als Kunstwerk angesehen werden, private Fotografien und inszenierte Selbstbilder werden, wie es bereits bei Nan Goldin angelegt war, ununterscheidbar. Ein wichtiger Punkt, der in der Betrachtung dieser Selbstbilder nicht unterschlagen werden darf, ist die Rückwirkung auf die Gesellschaft: Indem sie ihre vermeintliche Privatsache öffentlich gestalten, haben KünstlerInnen wie Volcano und Goldin zu einer größeren Bekanntheit und letztlich Akzeptanz differenter Geschlechtervorstellungen beigetragen.

## 7 Die Relativität der freien Wahl

Eine Steigerung beider Ansätze, der blutigen Verstümmelung und Neuzusammensetzung Orlans und der die Geschlechtergrenzen auflösenden unblutigen Arbeit Volcanos, bedeutet die Arbeit des Musikers und Performance-Künstlers Genesis P-Orridge (\* 1950). Nachdem er sich in den 1990er Jahren der Geschlechterthematik zugewandt hatte, begann er im Jahr 2000 zusammen mit seiner Frau Jacqueline Breyer alias Lady Jaye die systematische Angleichung zweier sich liebender Personen aneinander. Beider Ziel war, gemeinsam ein androgynes Zwitterwesen zu erschaffen, indem die eine Person der anderen immer ähnlicher wird. P-Orridge ließ sich umoperieren zur „S/He“, Brüste implantieren, die Haut straffen, ein künstliches Gebiss anlegen und anderes mehr.

Zynisch könnte man formulieren: Wie sich die Grenzen künstlerischer Genres auflösen, so lösen sich auch die Grenzen des menschlichen Körpers auf; Frau wird Mann, Mann wird Frau oder beides gleichzeitig. In der Kunstsoziologie ist seit Kurzem die Rede vom „Hybrid-Künstler“ als neuem Typus. Hier ist jedoch zu fragen, ob die Anwendung des von der Autoindustrie popularisierten Begriffs „hybrid“ die Beschreibung und Analyse nicht eher erschwert als erleichtert.

Die Transformation der Geschlechtlichkeit erscheint als Akt freien Willens, mehr noch: als Ausdruck völliger Freiheit gegenüber biologischen Vorgaben. Aber ist sie das immer, ein freier Akt? Im Fernsehen zeigen *Reality Soaps* Tag für Tag, wie Menschen ihr Leben „in die eigene Hand nehmen“. „Entdecke die Venus/den Tiger/das Talent in dir!“ oder gleich: „Erfinde dich selbst!“, so lauten die Werbebotschaften. Auch der eigene Körper wird Verfügungsmasse, als hätte es nie Kritik am Schönheitswahn oder an der Degradierung des Menschen zum Konsumenten gegeben. In der Privatsender-Show „Extrem schön! - Endlich ein neues Leben“ lassen sich Menschen von SchönheitschirurgInnen und TherapeutInnen laut Sender RTL II „zu einem besseren Leben“ verhelfen. Die Sendung erreicht 2011 zweistellige Einschaltquoten; den Verband der SchönheitschirurgInnen freut's.

Es berührt merkwürdig, dass gerade KünstlerInnen an diesem Operationsboom teilhaben, der Berufsstand, der seit dem Ende des Feudalismus für seine Unabhängigkeit gerühmt wird. P-Orridge und andere betonen, dass sie die Manipulationen aus eigenem Antrieb vornehmen. Doch was bedeutet „eigener Antrieb“ für AkteurInnen, die sich innerhalb des real existierenden Kunstbetriebs bewegen? Vieles spricht für die Beobachtung der Soziologin Renata Salecl, dass KünstlerInnen heute weniger frei in ihren Entscheidungen sind als gemeinhin angenommen. Salecl (2010: 12) konstatiert „an increase of anxiety in today's society“. Mittels Handlungssituationen, die sie bei Jacques Lacan entlehnt, erläutert sie die Bedingungen vermeintlicher Entscheidungsfreiheit. Das Problem sei nicht die Frage, ob es eine Wahlmöglichkeit gibt oder nicht, sondern wie die Handlungsbedingungen aussehen, innerhalb derer das Individuum seine Freiheit zu wählen wahrnimmt. Ausgerechnet im besonders freien Betätigungsfeld der Kunst unterlägen die Akteure einem von Salecl als „forced choice“ diagnostizierten Handlungsdruck: „Any type of artistic, creative freedom also follows this logic of forced choice – the artist always ‚chooses‘ his or her own way of sublimating external and internal deadlocks that he or she is dealing with.“ (Salecl 2010: 15)

Um nicht mit diesem deprimierenden Ausblick enden zu müssen, sei auf die Selbstbilder der US-amerikanischen Malerin Joan Semmel (\* 1932) hingewiesen. Abseits der wegen ihrer Auffälligkeit die Kulturmedien überproportional beschäftigenden Queer- und Transgender-Kunst finden sich bedeutsame geschlechtersensitive Arbeiten wie ihre. In einer einfachen Arbeitsanordnung schaltet Semmel den traditionell männlichen Blick auf den gemalten weiblichen Körper aus. Sie malt sich seit vielen Jahren selbst, wie sich eine Frau sieht, im Blick von oben herab auf die Brüste, den Bauch, bis hinunter zu den Füßen. In den letzten Jahren kommen Spiegelbilder hinzu, in denen auch der Kopf zu sehen ist. In ihrem Gemälde „Knees Together“ (2003, Abb. 8) steht ihr gealterter, gerundeter Körper im Mittelpunkt.



Abbildung 8: Joan Semmel: *Knees Together*. 2003



Interessanterweise sieht sie die Selbstbetrachtung nur als Anlass, nicht als alleinige Hauptsache ihrer künstlerischen Arbeit. „Letztendlich geht es in meiner Malerei um das Spiel und das Verhältnis von Farben. Die Erotik benutze ich nur als Aufhänger für meine Kunst.“ (Semmel 2005)

Der Hinweis auf Arbeiten wie die von Joan Semmel kann als nostalgischer Rückgriff missverstanden werden. Betrachtet man jedoch die enge Bindung mancher zeitgenössischer Kunstäußerungen an die sich fortlaufend diversifizierende Genderdebatte, dann bietet Semmels davon freie Konzentration auf künstlerische Fragen womöglich Potenzial für einen utopischen Entwurf. Vielleicht besteht die Herausforderung der nächsten Jahre darin, ein geschlechtsbewusstes künstlerisches Selbstbild zu gestalten, das auch außerhalb tagesaktueller Debatten gelesen werden kann.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Self-portrait\\_with\\_Bernardino\\_Campi\\_by\\_Sofonisba\\_Anguissola.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Self-portrait_with_Bernardino_Campi_by_Sofonisba_Anguissola.jpg)
- Abb. 2: Abb. übernommen aus: Reckitt, Helena. (Hrsg.). (2005). *Kunst und Feminismus*. Berlin: Phaidon
- Abb. 3: Abb. übernommen aus: Düchting, Susanne. (2001). *Konzeptuelle Selbstbildnisse*. Essen: Klartext
- Abb. 4: Abb. übernommen aus: *Through the Looking Glass. Women and Self-Representation in Contemporary Art*. Ausstellungskatalog. (2003). Pennsylvania
- Abb. 5: Abb. übernommen aus: Chicago, Judy & Edward, Lucie-Smith. (2000). *Der andere Blick. Die Frau als Modell und Malerin*. München: Kneesebeck
- Abb. 6: Abb. übernommen aus: *Selbstportraits aus 30 Jahren. Galerie Mitte 1978 bis 2008*. Ausstellungskatalog. (2008). Berlin
- Abb. 7: Abb. übernommen aus: Düchting, Susanne. (2001). *Konzeptuelle Selbstbildnisse*. Essen: Klartext
- Abb. 8: Abb. übernommen aus: *Through the Looking Glass. Women and Self-Representation in Contemporary Art*. Ausstellungskatalog. (2003). Pennsylvania

## Literaturverzeichnis

- Christadler, Maike. (2000). *Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris „Vite“ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*. Berlin: Reimer
- Düchting, Susanne. (2001). *Konzeptuelle Selbstbildnisse*. Essen: Klartext
- Foucault, Michel. (1989). *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2* (fr. Originalausgabe 1984). Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Graw, Isabelle. (2003). *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen und Künstler des 20. und 21. Jahrhunderts*. Köln: DuMont
- Härtel, Insa. (2010). Kulturelle Mythen, peinliche Phantasien, künstlerische Verlockungsprämien: Tracey Emin. *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 50, 24–37
- Mader, Rachel. (2009). Frau-Sein verkauft sich gut – Überlegungen und Thesen zu Kunst, Karriere, Geschlecht und Vermarktung. *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 47, 53–67
- Munder, Heike. (Hrsg.). (2006). *It's Time for Action (There's No Option). About Feminism*. Ausstellungskatalog. Zürich: JRP-Ringier
- Pane, Gina. (2005). Interview mit Ezio Quarantelli, 1988. In Helena Reckitt (Hrsg.), *Kunst und Feminismus* (S. 101). Berlin: Phaidon
- Phelan, Peggy. (2005). Überblick. In Helena Reckitt (Hrsg.), *Kunst und Feminismus* (S. 14–49). Berlin: Phaidon
- Reckitt, Helena. (Hrsg.). (2005). *Kunst und Feminismus*. Berlin: Phaidon
- Rich, Sarah K. (2003). „And now, who am I?“. In *Through the Looking Glass. Women and Self-Representation in Contemporary Art* (S. 4–36). Ausstellungskatalog. Pennsylvania
- Salecl, Renata. (2010). Self in Times of Tyranny of Choice. *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 50, 10–23
- Semmel, Joan. (2005). Gespräch 1974. In Helena Reckitt (Hrsg.), *Kunst und Feminismus* (S. 69). Berlin: Phaidon
- Sigusch, Volkmar. (2005). *Neosexualitäten. Über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion*. Frankfurt a. M.: Campus

- Urban-Halle, Peter. (2011). Die Dichter hassen das Ungefähre. Aufregend und kühn konstruiert: Der Norweger Karl Ove Knausgard legt mit „Sterben“ ein verstörendes autobiographisches Romanprojekt vor. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.03.2011
- Volcano, Del LaGrace. (2005). Self. Zugriff am 26. Juli 2011 unter [www.dellagraceyvolcano.com/selves](http://www.dellagraceyvolcano.com/selves)
- Voß, Heinz-Jürgen. (2010). *Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive*. Bielefeld: transcript
- Weinhart, Martina. (2004). *Selbstbild ohne Selbst: Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst*. Berlin: Reimer
- Zimmermann, Anja. (2008). Was war feministische Kunst? Sechs Historisierungen im Lexikonformat. In Sabine Mostegl & Gudrun Ratzinger (Hrsg.), *MATRIX. Geschlechter – Verhältnisse – Revisionen*. Publikation anlässlich der Ausstellung (13.03.–07.06.2008) im Museum auf Abruf (MUSA) Wien. Zugriff am 22. Juli 2011 unter [www.musa.at/uploads/media/AnjaZimmermann\\_01.pdf](http://www.musa.at/uploads/media/AnjaZimmermann_01.pdf)
- Zimmermann, Anja. (2009). „Kunst von Frauen“. Zur Geschichte einer Forschungsfrage. *FKW// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 48, 26–36

## Zur Person

*Heike Friauf*, M.A., promoviert am Institut für Soziologie der TU Dresden mit einer Arbeit zur „Politisierung der Ästhetik“, arbeitet als Kulturosoziologin zu Fragen von bildender Kunst und Feminismus

Kontakt: Tel. (030) 6416 9156

E-Mail: [HeikeFriauf@web.de](mailto:HeikeFriauf@web.de)

## Dezentrierungen des künstlerischen Selbst Die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe

### Zusammenfassung

Auf Kohärenz ausgerichtete Selbstkonzepte von KünstlerInnen unterscheiden häufig ausdrücklich die öffentliche von der privaten, ‚realen‘ Person. Paradoxiertweise hängt die Glaubwürdigkeit der öffentlichen Persönlichkeit von einer wohlkonzipierten Authentizität ab, während der Status von Authentizität der realen Künstlerin problematisch ist. Die Trennlinien zwischen öffentlich und privat, fiktiv und real, Person und Persona sind damit brüchig. Das Prinzip des Alter Egos spielt mit dieser Unbestimmtheit der Trennlinien zwischen fiktiv und real und thematisiert damit ironisierend Aspekte wie Authentizität, Subjektivität und Identität. Die grenzüberschreitenden Praktiken der Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe, die ich als Paradigma eines dezentrierten Subjekts verstehe, spielen auf unterschiedliche Weise mit Themen wie kohärenten Autobiografien, künstlerischen Personalstilen oder fixen Geschlechtsidentitäten und lösen auf mehreren Ebenen die Logik androzentrischer Selbstkonzepte auf.

#### *Schlüsselwörter*

Alter Ego, Dezentriertes Subjekt, Laurie Anderson, Jennifer Walshe, Autobiografie

### Summary

Decentring the artistic self. The alter egos of Laurie Anderson and Jennifer Walshe

Coherent self-conceptions of artists often explicitly distinguish the public from the private, "real" person. Paradoxically, the credibility of the public persona is dependent on a well-designed authenticity, while the 'real' artist's status of authenticity is problematic. Thus, the dividing line between public and private, fictitious and real person(a) is fragile. The idea of the alter ego plays with the indefiniteness of the dividing line between fictitious and real, thereby broaching issues such as authenticity, subjectivity and identity. The alter egos of Laurie Anderson and Jennifer Walshe, which I understand as paradigmatic for a decentred subject, play with topics like coherent autobiographies, personal artistic styles or fixed gender identities, and thereby challenge the logic of androcentric self-conceptions on several levels.

#### *Keywords*

alter ego, decentred subject, Laurie Anderson, Jennifer Walshe, autobiography

In diesem Text gehe ich der Idee nach, die künstlerische Praxis des Verwendens von Alter Egos als Problematisierung und Dezentrierung eines singulären, souveränen Subjekts und als alternatives Selbstkonzept zu verstehen. Die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walsh zeigen paradigmatisch das Potenzial dieser künstlerischen Praxis als feministische Kritik an Konzepten eines androzentrischen, cartesianischen Subjekts sowie an dem gesellschaftlichen Zwang, sich über eine eindeutige Geschlechtsidentität zu definieren.

## What you mean We? – Klone als Medium bei Laurie Anderson

„What you mean We?“ Die Frage klingt ärgerlich, fast ein wenig sarkastisch. Die Augen verdrehend, reagiert der Klon von Laurie Anderson damit auf ihren Hinweis: „You know we’ve got to get this done by the benefit tonight!?“ (Anderson 1986). Schließlich erledigt er die Arbeit allein, Anderson selbst liest Zeitung. In Anbetracht ihres hektischen Terminplans hat sich Anderson in der Videoperformance *What you mean We?* (Anderson 1986) einen Klon erschaffen, der für sie komponiert, Filmkonzepte entwirft und Interviews gibt. Der Klon ist dienstbeflissen, bemüht und erfindungsreich. Allerdings fühlt er sich offenkundig unterschätzt, was zunächst in der passiv-aggressiven Frage „What you mean We?“ kulminiert. Die Frage, übersetzt etwa: „Was meinst du mit *wir?*“, zielt auf eine Differenzierung dieses „Wir“ ab. Der Klon fordert offensichtlich eine Abgrenzung von „Ich“ und „Du“ ein, er sucht nach einer Definition dieses „wir“, das damit gleichzeitig prinzipiell in Frage gestellt wird. Mittels seiner Existenz als Klon, per definitionem identisch mit seinem Elter, impliziert er die Möglichkeit eines doppelten, also multiplizierten „Ich“. „You wish there was another you“ gibt Anderson (1986; 1994: 85) in der Performance als auslösendes Bedürfnis an, sich den Klon zu schaffen. Eine eindeutige Differenzierung von „Ich“, „Du“ und „Wir“ wird in diesem Kontext unterminiert. Das Videobild des Klons ist stark verändert zu einer körperlich verkleinerten Anderson-Version, der Klon selbst spricht mit einer verzerrten, tieferen Stimme und trägt einen Schnurrbart. Laurie Andersons Klon ist ein Mann. Am Ende der Performance wächst der Klon über seine *Raison d’Être* hinaus und kreiert, nun selbst mit dem Problem Zeitmangel konfrontiert, einen weiteren Klon. Diesmal entsteht eine ‚weibliche‘ Anderson-Version, optisch stark verändert zu einer drei Meter großen Frau mit riesigen Händen. Zumindest audio-visuell sind die Klone Andersons, ihre Kopien, nicht mit ihr identisch. Sie sind andere „Ichs“, Alter Egos. Durch audio-visuelle Manipulation ihrer selbst kreiert Anderson sich also Alter Egos, die zugleich sie selbst und jemand anderes sind. Der selbstverständliche Wechsel des Geschlechts von einer Selbstkopie zur nächsten weist auf Andersons Ablehnung hin, sich als spezifisch weiblich (oder männlich) zu identifizieren (Anderson/Howell 1992: 80) und damit Gender als basales Identifikationsmerkmal anzuerkennen. Der mehrfache parodistische Geschlechtertausch, den Anderson mittels ihrer Klon-Alter-Egos vollzieht, hebt die performative Dimension von Gender hervor, indem er die Inszenierung als solche sichtbar macht.

Den Ursprung der beiden digitalen Klone in *What you mean We?* bildet eine von jeglicher audio-visuellen Veränderung oder technischen Verzerrung verschont gebliebene Laurie Anderson. Dieses Bild von Anderson vermittelt im Kontrast zu den beiden Klonen das Gefühl von Authentizität, es suggeriert Originalität. Allerdings offenbart es sich durch die fiktive Handlung des Klonens und das selbstironische Thematisieren der eigenen künstlerischen Tätigkeit ebenso als Selbstkarikatur. Diese Konstellation problematisiert den Stellenwert von Authentizität per se. „Anderson’s performative surrogates [...] insert a gap between the audience and the would-be authenticity and immediacy of the performer’s persona“, beschreibt Eu Jin Chua (2006: 5) die Funktion der Alter Egos.

Durch diese Kluft stellen sie allerdings nicht nur die Authentizität und Unmittelbarkeit der aufgeführten Persona in Frage, sondern auch der aufführenden Person. Die Multiplikation des Egos durch Alter Egos und das Auflösen der Singularität einer selbstidentischen Entität bedingen sich schließlich gegenseitig:

„We could say that the cause *and* the effect of such a fragmentation of presence, of such a rift in the fantasy of immediacy and origin, is precisely the production of doubles, alter egos, or doppelgangers. [...] After all, when the fantasy of singular self-presence is ruptured, what we get is degrees of otherness – doubles and doppelgangers.“ (Chua 2006: 6, Hervorhebung im Original)

Die Auflösung der Fiktion von einem sich selbst identischen, autonomen, ursprünglichen Subjekt in der Konfrontation mit den Klon-Alter-Egos hinterfragt gleichzeitig den Status der ‚realen‘ Künstlerin als deren Grundlage und Bezugspunkt. In diesem Zusammenhang wird die Frage danach relevant, welche Rückschlüsse die Verwendung von Alter Egos durch Laurie Anderson auf ihr künstlerisches Selbstkonzept und Selbstbild zulassen, auch in Bezug auf deren genderspezifische Implikationen. Wie bereits angedeutet, spielen dabei sowohl die Ablehnung einer geschlechtsspezifischen Selbstdefinition als auch die implizite Kritik an einem androzentrischen Subjektmodell eine Rolle.

Als künstlerische Selbstkonzepte oder Selbstbilder fasse ich nicht allein die Idee, die eine Künstlerin oder ein Künstler von sich selbst hat und die als Grundlage für ihre oder seine sozialen und künstlerischen Interaktionen zu verstehen ist, sondern vor allem die aktive Gestaltung der künstlerischen Persönlichkeit, wie sie in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird. Im Falle Andersons erfolgt diese Gestaltung insbesondere in ihren von autobiografischen Geschichten geprägten Performances sowie in Interviews, die meines Erachtens häufig als erweiterte Performances interpretiert werden können.<sup>1</sup> Die öffentliche Persönlichkeit, also die Künstlerin auf der Bühne oder im Interview, wird häufig ausdrücklich unterschieden von der privaten oder ‚realen‘ Künstlerin.<sup>2</sup> Paradoxerweise hängt die Glaubwürdigkeit der öffentlichen Persönlichkeit jedoch häufig gerade davon ab, dass sie möglichst authentisch erscheint. Gleichzeitig ist die scheinbare Wahrhaftigkeit oder Authentizität der privaten, ‚realen‘ Künstlerin fraglich geworden. Die Trennlinien zwischen öffentlich und privat und zwischen fiktiver, dargestellter Persona und realer, darstellender Person sind damit brüchig. Das Prinzip des Alter Egos scheint mir genau mit dieser Unbestimmtheit der Trennlinien mit künstlerischen Mitteln zu spielen und damit Aspekte wie Authentizität, Subjektivität und Identität ironisierend zu thematisieren. Damit ist das Alter Ego keine von der sie erschaffenden Person gänzlich externe Persona, sondern besitzt als *anderes Ich* eine (später noch näher zu erläuternde) konstitutive Funktion in der Konzeptionierung des künstlerischen Selbst. Sowohl Andersons als auch Walshes Alter Egos verwischen auf ihre spezifische Weise Trennlinien zwischen öffentlich und privat, zwischen extern und intern, zwischen singular und plural, zwischen fiktiv und real.

1 Vgl. etwa Davidovich/Poser/Twinem (1980); Goldberg/Tschinkel/Inner Tube Video (2001).

2 Vgl. etwa Sohl 2011: „Das erzählende ‚Ich‘ der singenden Laurie Anderson ist eine schillernde Bühnenpersona, natürlich nicht identisch mit der realen Künstlerin“.

Das Prinzip des Alter Egos ist ein wiederkehrendes Element in Andersons Arbeit. Genauso wenig, wie sie sich auf ein einzelnes Geschlecht festlegt, beschränkt sie sich auf humanoide Kreationen. Klone, Cyborgs, ein Papagei, eine Bauchrednerpuppe, Polyesterharzsäulen bevölkern die Familie ihrer Alter Egos.<sup>3</sup> Diese lassen sich nur teilweise und dann meist stereotyp als eindeutig männliche oder weibliche identifizieren, viele sind androgyn, geschlechtsneutral oder prinzipiell genderspezifisch ambivalent. Auch die Violine, Andersons wichtigstes Instrument, und ihre Stimme versteht sie als Alter Egos.

1978 setzt Anderson auf der Nova Convention, einem Festival zu Ehren von William Burroughs, erstmals ihre ‚männliche‘ Stimme ein. Mithilfe eines Harmonizers transponiert sie ihre Stimme um eine Oktave nach unten und kreiert auf diese Weise die von ihr so genannte Stimme der Autorität.<sup>4</sup> Bei der Begegnung mit Burroughs’ starkem Machismus empfindet sie diese Stimme als eine Art Verteidigung. Gleichzeitig genießt sie diese erste Erfahrung mit einer Audiomaske: „It was the first time I used an audio mask, and being in drag was thrilling!“ (vgl. Goldberg 2000: 58). Diese Audiomaske kehrt unter den vielen Stimmen, die Anderson über die Jahrzehnte in ihren Performances und Songs verwendet, immer wieder: ihr auditives Drag-Alter-Ego. Knapp 10 Jahre später erhält diese Stimme ein Gesicht und einen virtuellen Körper: den Klon in *What you mean We?*.



Abbildung 1:  
Fenway Bergamot.  
© Andrew Zuckerman

- 3 Andersons Alter Egos finden sich beispielsweise in *Eight Standing Figures* (1972), *Absent in the Present (Looking into a Mirror Sideways)* (1975), *At the Shrink's* (1975), *What you mean We?* (1986), *Stories from the Nerve Bible* (1992) und *Your Fortune One \$* (1996). Für eine Auflistung und Beschreibung einiger ihrer Alter Egos siehe Anderson 1994: 82ff.
- 4 Andersons vereinfachende Setzung einer Analogie zwischen tiefer und männlicher Stimme und darüber hinaus die Assoziation von männlich mit autoritär ist hoch problematisch. Allerdings gehört die Überkarikierung genderstereotyper Zuschreibungen wiederholt zu Andersons künstlerischer Praxis, wie es beispielsweise auch bei ihren digitalen Klonen in *What you mean We?* nachzuvollziehen ist. Diese Stereotypen werden meines Erachtens von Anderson nicht affirmativ angenommen und reproduziert, sondern durch den karikaturistischen Umgang parodiert.

2010 taucht dieses Alter Ego wieder auf: Mit angeklebtem Schnurrbart und Augenbrauen, in Krawatte und Strickjacke blickt es vom Cover des Albums *Homeland* (Anderson/King 2010). Es ist gealtert und hat jetzt einen Namen: Fenway Bergamot. Auch Bergamot verwischt Trennlinien zwischen Person und Persona, fiktiv und real, extern und intern. Er bemerkt: „I live in my head. Mostly!“ (Anderson/King 2010). Die Entscheidung, in wessen Kopf er lebt, in Andersons oder in Bergamots, bleibt den ZuhörerInnen überlassen.

Ihre Alter Egos fungieren bei Laurie Anderson häufig als Surrogate, mittels derer sie zu ihrem Publikum spricht. Der Inhalt dieser Erzählungen und Songs sind Anekdoten und Geschichten aus dem Leben der Künstlerin. Vieles davon kehrt in gleicher oder abgeänderter Form in einer anderen Arbeit wieder und wird so neu kontextualisiert. „Things get filtered through your memories and your expectations. It’s not the way things really were, but the way you wanted them to be“, bemerkt Anderson (vgl. Pareles 1993) in einer ihrer Performances. Die individuelle Perspektive verändert Bedeutungszusammenhänge. Anderson nimmt sich die Freiheit, die Dinge so zu erzählen, wie sie sie erinnert oder erinnern will. Und sie erinnert sich immer ein wenig anders, setzt ihre autobiografischen Erfahrungen und Ereignisse immer wieder neu zusammen. Diese künstlerische Strategie ist ein produktiver Umgang mit der Erkenntnis, dass niemand über ein konsistentes, rein lineares Erinnerungsvermögen verfügt, sondern Erinnerungen immer bruchstückhaft und kontextbezogen sind. Andersons Leben bestimmt nicht nur ihre Geschichten, sondern ihre Geschichten konstituieren ebenso ihr Leben, das sie im Erzählen für das Publikum (re-)konstruiert. „[...] Anderson is very much the sum of the many parts she presents to audiences on stage. What you see is who she is“, schreibt die Kunsthistorikerin und persönliche Freundin der Künstlerin RoseLee Goldberg (2000: 28) über sie. Die Person Laurie Anderson entsteht prozessual, als Effekt sich wandelnder Erzählungen, und zwar durch die Künstlerin selbst.

Die Rahmenhandlung der Videoperformance *What you mean We?* spielt auf Andersons Alltagsleben an, das von viel Arbeit und Zeitmangel, von massenhaften Anfragen für Auftritte und Talkshows geprägt ist. Andersons Problemlösung, die Schaffung eines Klons, ist gewiss humoristisch. Gleichzeitig sprechen sowohl das Problem als solches als auch Andersons ironischer Lösungsvorschlag im Kern basale Herausforderungen an Individuen in einer sich rapide wandelnden, heterogenen Gesellschaft, in einer Welt der Pluralität an. „Leben unter heutigen Bedingungen ist Leben im Plural, will sagen: Leben im Übergang zwischen unterschiedlichen Lebensformen“, beschreibt Wolfgang Welsch (2006: 171) diese Herausforderungen. Das einzelne Individuum muss sich dem nicht nur stellen, sondern das Prinzip der Pluralität affirmativ zur Grundlage der eigenen Subjektivierung machen: „[F]ür heutige Subjekte und Identitäten ist eben nichts charakteristischer und mehr gefordert, als sich inmitten der Pluralität – was bedeutet: mit ihr, nicht gegen sie – zu bilden und zu bewähren.“ (Welsch 2006: 172) Sowohl Andersons als auch Walshes künstlerische Antwort auf diese Forderung sind ihre Alter Egos als Multiplizierung ihres Selbst. Beide konzipieren ihre Selbstentwürfe auch geschlechtsspezifisch konsequent pluralistisch. Anderson lehnt dabei dezidiert die Fixierung auf eine einzelne, genau bestimmte Perspektive ab:



„I decided, I'm not going to have any more to do with this categorization of things as male or female. I'm going to work it out in my own way and try to look at the world from as many different points of view as I can. Change my voice in as many different ways as I can and not identify so strongly with who I am.“ (Anderson/Howell 1992: 80)

Andersons Ablehnung einer spezifisch weiblichen oder männlichen Kategorisierung ist nicht prinzipiell zu verstehen als Ignoranz gegenüber einer feministischen Position, die eine spezifisch weibliche Identitätspolitik als Kritik an patriarchalen Strukturen betreibt. Meines Erachtens irritieren ihre Praktiken vielmehr deren Grundlage, das binäre Geschlechtersystem. Ansprüche auf Des-Identifizierung und Pluralisierung von Perspektiven, insbesondere mit dem Ziel der Auflösung geschlechtsspezifischer binärer Identifikationen, formulieren sich auch ausgehend von dem Konzept der Dezentrierung (Jacques Derrida), genauer des dezentrierten Subjekts. Es ist prozessual und wandelbar und bietet das Potenzial, immanente Widersprüche nicht nur auszuhalten, sondern affirmativ anzunehmen, zu leben und fruchtbar zu machen. Marina Krug definiert dies so:

„In bezug auf das Subjekt bedeutet D[ezentrierung] eine Ablösung des männlich konzipierten cartesianischen Subjekts. Das Subjekt wird nicht mehr als rationale, bewußte, autonome, selbstidentische Entität, als transzendente Grundlage von Handlungs- und Erkenntnisfähigkeit aufgefaßt, sondern die zur Etablierung seiner scheinbaren Autonomie notwendigen Ausschlüsse von Differenzen werden ins Blickfeld gerückt. [...] Nicht mehr in binären Oppositionen, sondern ‚dezentriert‘ zu denken, würde ein kulturelles Feld vielzähliger Geschlechter eröffnen bzw. eine D[ezentrierung] des Begriffs Geschlecht (*gender*) bedeuten. In die Zukunft wird das d[ezentrierte] S[ubjekt] als ein situiertes, relationales Subjekt entworfen, das innere Differenzen nicht verdrängt, sich ständig neu konstituiert und das unendliche Spiel der Bedeutungen als Chance begreift, seine Handlungsmöglichkeiten durch variierende Modifikationen bestehender Strukturen zu verwirklichen.“ (Krug 2002: 66; Hervorhebung im Original)

Ich schlage vor, Andersons Alter Egos als Manifestationen eines dezentrierten Subjekts zu verstehen. Sie sind konstitutiv für ein künstlerisches Selbstkonzept, das sich rigoros der Fixierung auf eine konsistente Identität verweigert und eine pluralistische und wandelbare Subjektivierung ermöglicht. Diese Affirmation von interner, auch auf Gender bezogener Differenz und Pluralität bedeutet eine Kritik an dem androzentrischen Konzept des cartesianischen Subjekts.

## Das KünstlerInnen-Kollektiv Grúpat – Jennifer Walshe

Praktiken der Vervielfältigung des Selbst durch die Verwendung von Alter Egos oder Pseudonymen<sup>5</sup> ist in künstlerischen Kontexten kein neues oder exceptionelles Phänomen. Marcel Duchamp etwa ließ sich als Rose Sélavy von Man Ray fotografieren und

5 Die Unterscheidung von Pseudonym und Alter Ego ist nicht klar definiert. Meines Erachtens beschränkt sich das Pseudonym weitestgehend auf die Annahme eines anderen, selbst gewählten Namens, der eine alternative SprecherInposition ermöglicht, während mit dem Alter Ego darüber hinaus eine agierende Persona entworfen wird. Felix Philipp Ingold (2005: 307) nimmt an, dass das Pseudonym „die Möglichkeit [eröffnet], als jemand in Erscheinung zu treten, der man *nicht* ist, als ein fiktiver *Anderer*, der die eigene Person verschattet und zugleich das Ichbewußtsein erweitert.“ Ich gehe davon aus, dass weder das Pseudonym noch das Alter Ego eineN völlig externeN AndereN produzieren.

unterschrieb Skulpturen, Filme und Readymades mit ihrem Namen. Die Schriftstellerin Amandine Aurore Lucile Dupin wurde berühmt als George Sand, Mary Anne Evans schrieb unter dem Pseudonym George Eliot. Auffällig ist, dass beim Kreieren eines Alter Egos oder eines Pseudonyms Gender offensichtlich ganz selbstverständlich als variabel begriffen wird. Viele Komponistinnen veröffentlichten zumindest zeitweilig unter männlichem Pseudonym, teilweise unter dem Namen ihrer Brüder oder Ehemänner, oder verwendeten mit einem Buchstaben abgekürzte oder geschlechtsspezifisch uneindeutige Vornamen, etwa Augusta Holmès (Hermann Zenta), Rebecca Clarke (Anthony Trent), Melanie Helene Bonis (Mel Bonis), Louise-Marie Simon (Claude Arrieu), Hilde Löwe (Henry Love), Fanny Hensel (Felix Mendelssohn Bartholdy) oder Amalie von Sachsen (A. Serena). Dabei haben für Schriftstellerinnen und Komponistinnen zumindest in vergangenen Jahrhunderten bei der Verwendung eines männlichen Pseudonyms bzw. der Verschleierung ihrer weiblichen Identität Möglichkeiten der Veröffentlichung und Anerkennung eine Rolle gespielt. Die Multiplizierung oder Substituierung des Selbst durch ein Alter Ego, Pseudonym, Avatar, ein alias oder a.k.a. (also known as) ist heute nach wie vor weit verbreitet, vor allem in der Cyberwelt oder in popkulturellen Kontexten. Dabei wird häufig die eindeutige Dekodierung einer Geschlechtsidentität unterminiert.

Das Spiel mit Identität, Pluralität, Gender, Alter Egos und Pseudonymen ist von zentraler Bedeutung für das irische Kollektiv Grúpat, bestehend aus den neun KünstlerInnen Turf Boon, Bulletin M, The Dowager Marchylove, Flor Hartigan, Violetta Mahon, O'Brien Industries, Ukeoirn O'Connor, The Parks Service und Detleva Verens.

„Wie Elektronik-DJs oft mehrere Künstlernamen annehmen, so bekennen die Namen und die kollektive Identität von Grúpat, dass künstlerische Produktion nicht der spezifische Ausdruck eines einzigartigen und in sich kohärenten Individuums ist, sondern das Resultat einer Sensibilität, die durch Gemeinschaft, Kontext oder stilistische Entscheidungen geprägt ist. Beim Nachdenken über seine Verwendung von Masken und Pseudonymen schreibt Bulletin M: „Ich arbeite unter Pseudonymen, weil das dem Klang innewohnende Zusammen- und Auseinanderfallen durch Identität nur behindert wird.“ (Cox 2010: 54)

Grúpats Botschaft ist eine vom Identitätsdogma befreite Ästhetik und Kunstpraxis. Die Pseudonyme, die viele seiner Mitglieder verwenden, erlauben meist keine Rückschlüsse auf ihre Geschlechtsidentität. Ausschlaggebend für eine entsprechende Dekodierung sind die künstlerischen Biografien der neun KünstlerInnen, die im Katalog des Kollektiv-Porträts Grúpat zugänglich gemacht werden (Walshe 2009). In diesem Kontext ist vor allem die Biografie von The Dowager Marchylove interessant, die die Befragung von Identität, Geschlecht und künstlerischen Selbstentwürfen als zentrale Motive von Marchyloves Arbeit in den Vordergrund stellt. The Dowager Marchylove ist eine extrem vielseitige Künstlerin. Sie realisiert Arbeiten in den Bereichen Klangpoesie, Installation, Mode, Photographie, Musik, Objektkunst, Tanz und Intervention. Sie ist bekannt für grenzüberschreitende Kunstaktionen, mittels derer sie das Bewusstsein für Phänomene wie Klangökologie oder die Musik des Gehens schärfen will. Ihre Arbeiten wurden unter anderem in London, Berlin, Paris, Edinburgh, Vancouver und vielen Städten in Irland aufgeführt. Bilder von Marchylove zeigen sie im Freien, in opulenten, extravaganten Kleidern, etwa vor so vielsagenden Örtlichkeiten wie dem Hellfire Club.



Abbildung 2: The Dowager Marchylove at the Hellfire Club. (Titel nach Grúpat-Katalog; Walshe 2009: 34), © Jennifer Walshe

The Dowager Marchylove ist eine Drag Queen. Sie ist das Alter Ego des Multimedia-Performance-Künstlers Niall Quinlan, mittels derer er Fragen und Paradoxien von Liminalität und Identität thematisiert. Neben Marchylove werden Quinlan in Marchyloves Biografie noch diverse weitere Alter Egos zugeschrieben, mittels derer er die Themen Image, Identität und Performance weiter erforscht (Walshe 2009: 17). Was der Katalog nicht preisgibt, ist, dass Quinlan bzw. Marchylove selbst das Alter Ego der irischen Komponistin und Vokalistin Jennifer Walshe ist. Alle KünstlerInnen des Grúpat-Kollektivs sind Alter Egos von Walshe. Walshe ist Grúpat.

2006 erhielt Jennifer Walshe eine Einladung des South Dublin County Council und trat eine zweijährige Residenz an. Die ungewöhnlich lange Zeitspanne für das Projekt war ausschlaggebend für ihre Idee, in diesem Rahmen alle ihre Arbeiten im Namen eines Kollektivs zu schaffen und es so über den lokalen Kontext herauszutragen. Offiziell trat sie als Kuratorin und Interpretin der Gruppe auf. Alle weiteren Anfragen, die sie innerhalb dieses Zeitraums als Komponistin oder Interpretin erhielt, stellte sie unter diese Vorgabe. Ihre Alter Egos schrieben Stücke und machten Filme, Walshe interpretierte in Konzerten Kompositionen der Grúpat-Mitglieder. An dieser Art zu arbeiten interessierte Walshe vor allem die Möglichkeit einer größeren künstlerischen Freiheit. Sie problematisiert explizit die Erwartungshaltung von VeranstalterInnen und Publikum, besonders im Umfeld der zeitgenössischen Musik, die sehr spezifische Erwartungen über einen angenommenen Personalstil an sie herantragen, nachdem sie sie als Komponistin kennen- und schätzen gelernt haben. Diese eingeforderte Fixierung beeinträchtigt laut

Walshe die potenziellen kreativen Prozesse, weil sie sie auf eine Identität bzw. künstlerische Sprache festzulegen versuchen (vgl. Kohl 2011). Wer man als Komponistin in diesem Kontext sein kann, wird also von außen bestimmt. Mit dem Einsatz von Alter Egos hält sie sich die Möglichkeit offen, vielfältige künstlerische Identitäten für sich selbst zu entwerfen, in jeder Arbeit neue Dinge und Perspektiven auszuprobieren und auch mal zu scheitern. „So for me this was the thing, creating me these different conditions where I could try these different things out that I wanted to try out, that are different facets in my personality as a composer, even if they are not quite obvious“ (vgl. Kohl 2011). Durch ihre Alter Egos kann sie problemlos ihr klassisches Aktionsfeld als Komponistin verlassen und multimediale Arbeiten realisieren. Ein Beispiel für die Überschreitung einer von ihr als Jennifer Walshe erwarteten musikalischen Ästhetik ist das erste Stück, das Walshe für Grúpat komponierte: *Three Songs* von Ukeoirn O'Connor. Sie wollte ein Stück für ihre Stimme schreiben, das auf Tonstufen basiert, da sie diese sonst weniger verwendet. Hier sah sie die Gefahr, dass die Reaktion auf eine solche Arbeit großes Unverständnis sein könnte, würde sie sie unter ihrem eigenen Namen komponieren. Walshe ging davon aus, dass diese Ästhetik im Kontext ihres bisherigen Kompositionsstils nicht anerkannt werden würde und rechnete mit dem Vorwurf, dass sie ihre bisherige Arbeitsweise aufgeben und eine völlig neue Richtung einschlagen würde. Um ihre Idee dennoch umsetzen zu können, schien ihr als Komponist dieses Stücks ein männliches Alter Ego ideal, das prinzipiell und sehr behutsam mit Tonstufen arbeitet (vgl. Kohl 2011).

Walshe war es wichtig, genderspezifisch eine gewisse Ausgeglichenheit im Personal von Grúpat zu etablieren. Ihre neun Alter Egos sind vier Frauen, vier Männer und eine Drag Queen. Für einige Arbeiten spielte das eine zentrale Rolle, etwa für *The Legend of the Fornar Resistance* von The Parks Service. The Parks Service ist ein echter Computerfreak, Walshe benutzt den japanischen Begriff Otaku: „I had to be a guy for that one. Just to let myself go into that, allow myself this masculine, almost like autistic obsession with technology“ (vgl. Kohl 2011). Die Assoziierung von Männlichkeit und Technologie ist freilich ein Genderklischee, mit dem zu spielen Walshe großes Vergnügen zu bereiten scheint. *The Legend of the Fornar Resistance* ist eine Installation über eine Fantasy-Welt, die sich an Fantasy-Comics und -Computerspielen orientiert. Von den Zeichnungen, die Walshes Schwester dafür anfertigte, fühlten sich insbesondere männliche Kollegen angesprochen und an Computerspiele aus ihrer Kindheit erinnert. Teile ihrer Recherchen für die Installation führte Walshe in irischen Comicläden durch und lud ihre dortigen Gesprächspartner zur Grúpat-Retrospektive ein. Später erzählte sie, wie ein Mann aus einem der Comicläden die Gruppenausstellung in Dublin besuchte und fragte, von wem *The legend of the Fornar Resistance* sei. Sie freute sich über seine Reaktion auf die unerwartete Antwort, dass eine Frau dahinter stecke: „But a woman couldn't have made that!“ (vgl. Kohl 2011).

Mittels ihres Alter Egos The Dowager Marchylove will Jennifer Walshe zeigen, dass es auch in der zeitgenössischen Musikszene einen Platz für queer politics gibt. Gender, Sexualität und Körper sind Themen, die zwar nicht immer explizit Gegenstand

ihrer Arbeit sind, derer sie sich aber sehr bewusst ist, auch in ihrer alltäglichen Arbeit und im Konzertsaal. Ihre Erfahrung hat ihr gezeigt, dass in der zeitgenössischen Musikszene diese Themen häufig ausgeblendet werden. Das Alter Ego The Dowager Marchylove ist für sie ein Weg, queere Praxis auf die Bühne zu bringen, sie dort sichtbar zu machen und ihr eine Stimme zu geben. The Dowager ist das einzige Alter Ego aus Grúpat, für das sie sich im Konzert besonders anzieht und von dem sie eigene Fotos macht. Der Drag der Marchylove verändert Walshe's Haltung und ihre Wahrnehmung des eigenen Körpers auf der Bühne. In dieser Hinsicht ist das Alter Ego Marchylove für Walshe auch ein Selbstexperiment (vgl. Kohl 2011).



Abbildung 3: The Dowager Marchyloves widersprüchlichen Attribute.

© Jennifer Walshe

Die ausgefallene, den überbetont femininen Kleidungsstil des 19. Jahrhunderts imitierende Kleidung, die Marchylove im Konzertsaal trägt, akzentuiert weibliche Attribute. Gleichzeitig trägt sie einen Bart und Schnurrbart, wodurch ihr Körper männlich markiert wird. Die weiblichen und männlichen Attribute oder Markierungen sind wieder überbetont stereotyp, stellen aber gerade in ihrer Karikierung die potenzielle Authentizität und Aussagekraft genderspezifischer Attribute und Markierungen in Frage. Die Hierarchie ihrer Wahrhaftigkeit ist variabel. Es bleibt den Betrachtenden überlassen zu entscheiden, welche Informationen und damit auch welche der angebotenen Identitäten sie als ‚wahr‘ anerkennen: Marchylove, Quinlan oder Walshe. In Marchyloves Biografie wird nicht Quinlan selbst, sondern sein Alter Ego The Dowager Marchylove als das Alter Ego von Walshe im Grúpat-Kollektiv definiert. Dieser Umstand legt paradoxerweise den Rückschluss nahe, letztlich in Quinlan Walshes eigentliches Alter Ego zu sehen. Diese paradoxe Verweisstruktur weicht ebenfalls Vorstellungen von Authentizität, von Original und Kopie auf. Während Andersons Klone von einer Selbstkopie zur nächsten die Geschlechtsidentitäten wechseln und damit die Performativität von Gender hervorheben, verdeutlicht der Drag der Marchylove diese durch die Simultanität unterschiedlicher Geschlechter in einer einzelnen Person. „Die parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren Kritiken den Anspruch auf naturalisierte oder wesenhafte geschlechtlich bestimmte Identitäten“ (Butler 2003: 203), definiert Judith Butler das Potenzial des Drag. „*Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher wie auch ihre Kontingenz.*“ (Butler 2003: 202; Hervorhebung im Original)

Marchyloves bedeutungskonstituierende Praktiken und Attribute sind inkonsistent, sie setzen sich nicht zu einer eindeutig dekodierbaren Identität zusammen. Ähnlich wie bei den digitalen Klonen von Anderson sind Marchyloves Geschlechterwechsel parodistische Repräsentationen von Geschlechtsidentitäten. Dergestalt thematisieren sie Gender als „Re-Inszenierung eines gesellschaftlich etablierten Bedeutungskomplexes“ (Butler 2003: 206) und stellen damit ein ursprüngliches, „kohärentes geschlechtlich bestimmtes Subjekt“ (Butler 2003: 206) in Frage. Das Identitätsspiel der Marchylove bedeutet eine dezentrierte Praxis, ähnlich wie das Geflecht künstlerischer Referenzen und gruppeninterner Verweise in der künstlerischen Praxis von Grúpat. Der Titel *The Wasistas of Thereswhere* etwa, eine Komposition von The Dowager Marchylove, ist eine Reverenz an James Joyce, einen der AutorInnen des beginnenden 20. Jahrhunderts, die Figuren präsentieren, in denen bereits die Konzeption eines dezentrierten Subjekts angelegt ist (Krug 2002: 66).

## (Auto-)Biografien und Dezentrierung

Die Dezentrierung, angeboten von den Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe, löst die Fiktion eines selbstidentischen, autonomen, kohärenten Subjekts ab. Im Kontext künstlerischer Autobiografien bildet dieses jedoch nach wie vor oft die

normative Basis der Selbstkonzeption des künstlerischen Subjekts. Die nach Kohärenz drängende Darstellung eines künstlerischen Werdegangs ist die Grundlage von Biografien in Lexika-Einträgen, Programmzetteln und auf Homepages. Grundsätzlich gilt es, zwischen biografischen und autobiografischen Texten genau zu differenzieren. Doch gerade die biografischen Angaben in Katalogen, in Programmzetteln bei Ausstellungen oder Konzerten und auf Homepages entstehen meist auf der Grundlage einer sorgfältigen Vorauswahl von Informationen durch die KünstlerInnen selbst und dienen in erster Linie der Selbstdarstellung. Daher ist entsprechend deren autobiografische Dimension mitzudenken. Prinzipien wie Kohärenz, Chronologie und Stringenz bilden dabei prinzipiell das Grundmuster männlicher Autobiografien. Melanie Unselde schreibt von einer

„autobiographischen Topik, die seit der Antike als ‚Prägestätte des zoon politikon‘ wirksam war: Gemeint sind hiermit Hinweise auf Herkunft, Ausbildungsgang, Reisen, Leistungen, Hinweise auf die eigene Befindlichkeit (*conditio*), die geistige Natur (*anima natura*) u. a., die in einer männlichen Autobiographie verbindlich erwartet wurden.“ (Unselde 2010: 88)

Eine Autobiografie ist damit weniger als ‚wahre‘ Erzählung ‚wahrer‘ Daten und Fakten zu verstehen. Vielmehr entsteht die Authentizität der Autobiografie durch eine ganz spezifische Erzählweise entlang bestimmter Vorannahmen und Erwartungen. Frauenbiografien etwa enthalten viel eher dissoziative Elemente, während Männerbiografien von kohärenten Darstellungen geprägt sind, „wobei beide Muster weit über das individuell Gegebene hinaus auf ein gesellschaftliches Verständnis von männlichen und weiblichen Lebensmodellen weisen.“ (Unselde 2010: 84) Die Standardisierung, die die Topik der männlichen Autobiografie darstellt, wird von Walshe in der Präsentation ihrer Alter Egos von Grúpat ironisierend aufgegriffen. Die Idee für die Normierung der Biografien ihrer Alter Egos entstand bereits 2002 aus einem Gespräch mit einem befreundeten Komponisten. Ihnen fiel die Gleichartigkeit auf, mit der jede künstlerische Vita beginnt und in erster Linie beinhaltet, mit welchen berühmten Persönlichkeiten die Person studiert hat. Der Kollege hatte die scherzhafte Idee, ein Standardcomputerprogramm für die Biografien von KomponistInnen zu entwickeln. Ein halbes Jahrzehnt später versieht Walshe die Alter Egos ihres Grúpat-Kollektivs mit standardisierten Lebensgeschichten. Die Biografien entstanden jedes Mal nebenbei, wenn von einem der Alter Egos eine Arbeit aufgeführt oder gezeigt wurde und die VeranstalterInnen oder die Galerie eine Kurzvita verlangte. Dafür recherchierte und sammelte Walshe viele Biografien in Kunstgalerien und auf den Homepages von KomponistInnen. Zusätzlich entstanden gefälschte Presseartikel, die die Authentizität der Grúpat-Biografien untermauerten, und Walshe vermischte die erfundenen biografischen Daten ihrer Alter Egos mit echten, von ihr selbst realisierten Arbeiten (vgl. Kohl 2011). 2009 wurden alle ausgearbeiteten Biografien der Alter Egos parallel im Grúpat-Katalog präsentiert. Sie sind nach dem gleichen Prinzip aufgebaut: Der detaillierten Beschreibung des künstlerischen Tätigkeitsfelds und des Stils folgen die Einschätzung der künstlerischen Persönlichkeit und biografische Eckdaten wie das Geburtsjahr, Ausbildung oder Studium, der berufliche Werdegang, die Zugehörigkeit zu Grúpat, eine Auflistung von Preisen und Mitgliedschaften sowie eine Liste

von Ausstellungs- oder Aufführungsorten und wichtigen InterpretInnen, eine Auswahl der Arbeiten selbst und abschließend Angaben zu aktuellen Lebensdaten (Walshe 2009). Der Aufbau dieser Biografien entspricht frappierend den Prinzipien der von Unseld beschriebenen Topik männlicher Autobiografien, die offensichtlich weiterhin eine Norm für die Repräsentation des künstlerischen Werdegangs darstellt. Walshe geht es dabei vor allem um das Spiel mit dem Konzept ‚Biografie‘ und darum, welche Informationen eine Biografie potenziell über eine Person oder eine Sache geben kann (vgl. Kohl 2011). Im Kontext des künstlerischen Selbstkonzepts oder Selbstbilds von Jennifer Walshe bleibt die Frage, welche Aussagekraft die Biografien ihrer Alter Egos haben. Walshe selbst versteht ihre Alter Egos explizit als Erweiterung ihres Selbst:

„[T]he thing with Alter Egos is, you try to make them as external as they can be, and you try to set them up so that they have their bio, or they have their praxis and all those things. But ultimately it's still even just by the name of it, you say it's an Alter Ego, [...] it's an alternative identity, it's still tied to you. And I think for me that what I'm interested in also is that you can never completely succeed. You can't be another person, no matter how hard you try.“ (Vgl. Kohl 2011)

Walshe ist Grúpat, Grúpat ist Walshe. Sie ist ihre Alter Egos, männlich, weiblich und in Drag. Es ist Jennifer Walshe, die aus der Position ihrer Alter Egos heraus handelt, auch wenn ihr diese anderen Identitäten einen erweiterten Handlungsraum eröffnen. Sie verteilt die Differenzen und Inkonsistenzen ihrer künstlerischen Praktiken auf ihre Alter Egos. Allen Biografien sind biografische Daten von Jennifer Walshe beigemischt: eigene Kompositionen, Filme und Konzerte, eine irische und gleichzeitig internationale Identität, selbst in der ‚Geekiness‘ von The Parks Service sieht Walshe Erfahrungen aus ihrer eigenen Kindheit. Somit sind die Biografien der Alter Egos immer ein Stück weit Autobiografie von Jennifer Walshe, und Rückschlüsse von ihnen auf die künstlerische Person Jennifer Walshe sind durchaus möglich. Allerdings lässt sich aus ihnen kein selbstidentisches und kohärentes Bild von Walshe zusammensetzen, sondern allemal ein dezentriertes. Es differiert je nach Zusammenstellung der aus den Biografien der Alter Egos ausgewählten Daten und deren Darstellung und Kontextualisierung. Die daraus potenziell resultierenden Autobiografien von Jennifer Walshe sind vielzählig. Walshes Praktiken der Biografieschreibung karikieren das Konzept der künstlerischen Vita mittels der humoristischen Überstandardisierung und gleichzeitig einer autobiografischen Authentizität durch die Vermischung von frei erfundenen und tatsächlich stattgefundenen Ereignissen. Damit geraten die Topik männlicher Autobiografien und die Selbstkonzepte eines kohärenten künstlerischen Selbst in die Krise und werden zur Disposition gestellt.

## Fazit

Die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe bieten alternative Selbstkonzepte und Selbstbilder zur hegemonialen Vorstellung eines kohärenten, männlich asso-



zierten künstlerischen Subjekts und stehen paradigmatisch für dezentrierte Subjekte. Das transparente Zur-Schau-Stellen pluraler Identitätskonzepte des eigenen Selbst, als das die Alter Egos verstanden werden können, stellt die Gültigkeit einer selbstidentischen Entität oder authentischer KünstlerInnen-Bilder kritisch in Frage, indem es die Selbstinszenierung als solche thematisiert. Es macht die prozesshafte, performative und auf Handlungen basierende Entstehung von Identitäten sichtbar. Auf unterschiedliche Weise problematisieren die Praktiken von Anderson und Walshe das Prinzip der autobiografischen Selbstdarstellung und legen deren Konstruktionscharakter bloß – Anderson durch die beständig wechselnden Kontextualisierungen und Perspektiven ihrer autobiografischen Anekdoten, Walshe durch das Aufdecken von Repräsentationsstandards. Zugleich führt sie so den damit verbundenen Androzentrismus ad absurdum. Dies bedeutet indes nicht den Verlust einer SprecherInposition oder von Handlungsmöglichkeiten, sondern eröffnet neue Potenziale für einen selbstbestimmten Selbstentwurf. Die Affirmation der Pluralität und Anerkennung interner Differenzen, die der Entwurf eines dezentrierten Subjekts bedeutet, befreit von der Fixierung auf eine einzige, unveränderbare Identität und bietet neue Optionen für die künstlerische Arbeit. Entsprechend ist Andersons (1994: 87) Formulierung zu verstehen: „Yeah, I’m not sure who’s talking anymore. It’s such a relief not to be myself!“

## Literaturverzeichnis

- Anderson, Laurie. (1986). *What you mean We?*. Video. Chicago: Video Data Bank
- Anderson, Laurie. (1994). *Stories from the Nerve Bible: a retrospective 1972–1992*. New York: HarperPerennial
- Anderson, Laurie & King, Braden. (2010). *Homeland*. CD + DVD. New York, NY: Nonesuch
- Anderson, Laurie & Howell, John. (1992). Artist in Dialogue. Laurie Anderson and John Howell discuss the artist’s working process. In John Howell (Hrsg.), *Laurie Anderson* (S. 33–102). New York: Thunder’s Mouth Press
- Butler, Judith. (2003). *Das Unbehagen der Geschlechter* (Sonderausgabe zum 40-jährigen Bestehen der Edition Suhrkamp 2003). Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Chua, Eu Jin. (2006). Laurie Anderson’s Telepresence. *Postmodern Culture*, 16, 2. Zugriff am 6. Juli 2011 unter <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.106/16.2chua.html>
- Cox, Christoph. (2010). Die Partitur fließen lassen. Die Geschichte der musikalischen Notation und die Arbeit des Klangkunst-Kollektivs „Grúpat“. *Musiktexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 125, 51–59
- Davidovich, Jaime; Poser, Steven & Twinem, Neecy. (1980). *On art and artists. Laurie Anderson: conversations*. Video. Chicago: Video Data Bank
- Goldberg, RoseLee. (2000). *Laurie Anderson*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Goldberg, RoseLee; Tschinkel, Paul & Inner Tube Video. (2001). *Art/New York; 54. Laurie Anderson on Performance*. Video. New York: Inner Tube Video
- Ingold, Felix Philipp. (2005). Der Name des Autors. Zur Poetik des Pseudonyms. In ders., *Im Namen des Autors* (S. 305–328). München: Wilhelm Fink
- Kohl, Marie-Anne. (2011). *Interview mit Jennifer Walshe*. Unveröffentlicht
- Krug, Marina. (2002). Dezentrierung/Dezentriertes Subjekt. In Renate Kroll (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Gender Studies. Geschlechter-Forschung* (S. 66f.). Stuttgart: Metzler

- Pareles, Jon. (1993). Review/Performance Art; Vaudeville, Complete With a Tornado. *New York Times*, 17.04.1993
- Unsel, Melanie. (2010). (Auto-)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung. In Rebecca Grotjahn & Sabine Vogt (Hrsg.), *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (S. 81–93). Laaber: Laaber-Verlag
- Walshe, Jennifer. (Hrsg.). (2009). *Grúpat*. Dublin: Project Press, South Dublin County Council
- Welsch, Wolfgang. (2006). Identität im Übergang. Philosophische Überlegungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft. In ders., *Ästhetisches Denken* (S. 168–200). Stuttgart: Reclam

## Zur Person

*Marie-Anne Kohl*, Doktorandin, Hochschule für Musik und Tanz Köln. Arbeitsschwerpunkte: Musikwissenschaften und Gender Studies, Performance-Kunst, Vokalmusik

## „Wie ich Suffragette wurde.“ Künstlerisches und politisches Selbstverständnis der englischen Komponistin Ethel Smyth (1858–1944)

### Zusammenfassung

Die englische Komponistin Ethel Smyth setzte sich ihr Leben lang für Frauen und ihre Rechte auf die unterschiedlichste Art und Weise ein. So engagierte sie sich als Suffragette in der militanten WSPU, komponierte Werke mit feministischem Inhalt, unter anderem die Hymne der Suffragetten, den *March of the Women*, und veröffentlichte zahlreiche Schriften über die Benachteiligung von Frauen im englischen Musikleben. Für ihr Selbstbild als Komponistin spielt ihr Gefühl von Benachteiligung durch Dirigenten, Komitees und die Presse beziehungsweise Männer im Musikbetrieb allgemein eine ganz entscheidende Rolle. Letztendlich sieht sie sich als Pionierin und Vorreiterin für die nachfolgende Generation von Komponistinnen und Musikerinnen, die sie durch diverse persönliche Gefallen und musikpolitisches Engagement zu unterstützen versucht.

### Schlüsselwörter

Suffragettenbewegung, Frauenmarsch, Emmeline Pankhurst, Women's Social and Political Union, Oper

### Summary

“How I became a suffragette”. Artistic and political self-image of the English composer Ethel Smyth (1858–1944)

Throughout her life, the English composer Ethel Smyth stood up for women and their rights in diverse ways. For instance, she became involved in the militant suffrage organisation WSPU, composed music of feminist content, including the hymn of the suffragettes, the *March of the Women*, and published a large number of writings about the discrimination of women in England's musical life. The fact that she felt discriminated by conductors, committees and the press, or rather men in the world of music in general, had an important role to play in regard to her self-image as a female composer. Ultimately, she regarded herself as a pioneer and trailblazer for the next generation of female composers and musicians, whom she tried to support by doing them diverse personal favours and by pursuing an independent cultural policy.

### Keywords

suffrage movement, March of the Women, Emmeline Pankhurst, Women's Social and Political Union, opera

„Wie ich Suffragette wurde? Das war vor zwei Jahren, als ich nach langjährigen Auslandsreisen wieder nach London zurückkehrte. Da sah ich die Arbeit der Frauenrechtlerinnen, erlebte ihre schweren Kämpfe und schloß mich ihrer Sache begeistert an.“ (Smyth 1912b: 5)

Die englische Komponistin Ethel Smyth, die als Tochter eines Generalmajors in einer typisch viktorianischen Familie auf dem Land aufgewachsen ist, entsprach mit ihren Ansichten und Wünschen nie den Konventionen ihrer Zeit. Ihr Studium am Leipziger Konservatorium erkämpfte sie sich gegenüber ihrem Vater mithilfe eines Hungerstreiks. Die Aufführungen ihrer Messe und ihrer sechs Opern, sowohl in England wie in

Deutschland, kamen größtenteils nur durch Smyth' eigene Hartnäckigkeit und ihre konsequente Haltung gegenüber Opernhausdirektoren und Dirigenten zustande. Ganz allein durch Italien zu wandern, ein halbes Jahr in Ägypten zu verbringen, antike Stätten in Griechenland zu besuchen und dauernd zwischen dem Kontinent und England hin und her zu pendeln gehörte für Smyth zu ihrem alltäglichen Leben. Als einmal ein Dirigent zu einem ihrer Konzerte nicht erschien, griff sie beherzt zum Taktstock und blieb fortan dabei, ihre eigenen Werke selbst zu dirigieren.

Abbildung 1: John Singer Sargent. Dame Ethel Mary Smyth. 1901. Kreidezeichnung



So verwundert es heute kaum, dass sie sich der Suffragettenbewegung anschloss. Ihr Engagement für die Sache der Frauen entsprang ihren eigenen leidvollen Erfahrungen im Musikleben. Die Auseinandersetzung mit ihrem Geschlecht begleitete Smyth ihr Leben lang und äußerte sich nicht nur in ihrer Beteiligung an der Suffragettenbewegung, sondern auch in ihrer Musik, ihren Schriften und sonstigen Aktivitäten. So ist es lohnenswert, die Komponistin nicht nur in rein musikalischen Kontexten zu betrachten, sondern den Blick auf ihr eigenes, vielfältiges Selbstbild und ihre sonstigen Handlungsweisen zu richten.<sup>1</sup> Da das Selbstverständnis der Komponistin durch das Bewusstsein

<sup>1</sup> In meiner Dissertation, die derzeit an der Universität Paderborn entsteht, werde ich Smyth' Selbstbild und ihre Handlungsweisen ausführlich analysieren.

für ihre geschlechtsspezifische Benachteiligung geprägt ist, scheint es vielversprechend, ihre Erlebnisse und Erfahrungen sowie die daraus resultierenden Handlungen und Meinungen im Hinblick auf den Genderaspekt zu beleuchten.<sup>2</sup>

## Die Komponistin als Suffragette

Seit dem Jahr 1910 bekannte sich die englische Komponistin Ethel Smyth zur Suffragettenbewegung, genauer zur *Women's Social and Political Union* (WSPU), eine 1903 maßgeblich von Emmeline Pankhurst und ihren beiden Töchtern Christabel und Sylvia gegründete Organisation, die im Gegensatz zur *National Union of Women's Suffrage Societies* (NUWSS) das Ziel des Frauenwahlrechts mit militanten Mitteln zu erreichen versuchte. Eine der führenden Suffragetten, Lady Constance Georgina Lytton, hatte Smyth im Frühjahr dazu aufgefordert, Stellung zur Frage des Frauenwahlrechts zu beziehen. Zunächst reagierte Smyth ablehnend, obwohl sie, wie sie selbst in einem Interview sagte, immer an Frauen ‚geglaubt‘ habe.<sup>3</sup> Nach weiterer Beschäftigung mit der Suffragettenbewegung durch Gespräche mit FreundInnen, das Lesen von Zeitungsberichten und den Besuch einer Kundgebung, bei der die Komponistin der Anführerin<sup>4</sup> persönlich vorgestellt worden war, gelangte Smyth indessen zu der Überzeugung:

„In the autumn of 1911 I realised for the first time what ‘Votes for Women’ meant, and it seemed to me that all self-respecting women, especially such as occupied any place, be it ever so humble, in the public eye, were called upon to take action.“ (Smyth 1928a: 31)<sup>5</sup>

Die Chance des Frauenwahlrechts lag für Smyth vor allem in der Verbesserung der Situation von Frauen, die wirtschaftlich schlecht gestellt waren. Besonders beeindruckten die Komponistin der Kampfgeist und die Standhaftigkeit der Befürworterinnen. Für sie war ‚die Frauenbewegung, die größte moralische Revolution, die die Welt je gesehen hat‘ („the woman's movement, the greatest moral revolution the world has ever seen“, Smyth 1913a: 275). Schließlich zog sie die Konsequenz für ihr persönliches Leben aus dieser neu gewonnenen Überzeugung und beschloss, genau zwei Jahre der WSPU zu widmen

2 In diesem Aufsatz werde ich aus Platzgründen nur exemplarisch auf die relevanten Primärquellen hinweisen. In Folge meiner Recherchen bin ich auf einen beachtlichen Korpus an Zeitungsberichten, Verlags- und Privatkorrespondenzen und Schriften von Ethel Smyth gestoßen, die ich ausführlich in meiner Dissertation darlegen und erläutern werde.

3 „I was always a believer in women.“ (Kennedy 1911: 165)

4 Das Verhältnis zwischen Emmeline Pankhurst und Ethel Smyth lässt sich nicht eindeutig klären. In Smyth' Autobiographien, Briefen und Berichten von anderen tauchen immer wieder Anspielungen auf eine sehr innige, leidenschaftliche Beziehung auf (Smyth 1933: bes. 194; vgl. hierzu auch Pankhurst 1931: bes. 377).

5 Smyth gab hier sowie in ihrem Memoirenband *Beecham and Pharo* das Jahr fälschlicherweise mit 1911 an. Der Zeitungsbericht von Ethel Smyth (1910a: 99) „Better Late Than Never“, am 18.11.1910 in der Zeitschrift *Votes for Women* erschienen, widerlegt diese Angabe eindeutig, ebenso wie weitere im Verlauf des Artikels genannte Quellen.

und danach in ihren Beruf zurückzukehren.<sup>6</sup> Als Komponistin, die versuchte, sich professionell zu etablieren, wusste sie um die Widerstände im Berufsalltag, denen Frauen stets begegneten. Gerade sie als eine im öffentlichen Leben stehende Frau sah sich in der Pflicht, ihre Zustimmung zum Kampf der Suffragetten zum Ausdruck zu bringen. Da Smyth eine sehr starke Persönlichkeit hatte, die sich dadurch auszeichnete, dass sie die Dinge, die sie in Angriff nahm, auch mit ganzem Herzen und Elan durchführte, verwundert es nicht, dass sie sich gerade den Militanten anschloss. In den zwei Jahren habe sie nur eine Idee im Kopf gehabt, sodass ans Komponieren nicht zu denken war. Musik und Politik seien schlichtweg unvereinbar miteinander (Smyth 1928a: 31; Smyth 1933: 192). Dies bedeute folglich, dass sie ihre musikalische Laufbahn unterbrechen müsse.

In ihrem Memoirenband *Female Pippings in Eden* schildert Smyth (1933: 187–290), wie sie Emmeline Pankhurst direkt unterstützte und an welcher Art von Aktionen sie in ihrer aktiven Suffragettenzeit beteiligt war.<sup>7</sup> Häufig begleitete sie Pankhurst zu ihren Reden oder gewährte ihr, meist nach Gefängnisaufenthalt, Unterschlupf in ihrem Haus in Woking, wo sich Pankhurst erholen und zu neuen Kräften kommen konnte. Bei Fluchtversuchen leistete Smyth ebenfalls Beihilfe. Mehrmals versuchte sie Pankhurst dazu zu bewegen, selbst Artikel in Zeitschriften zu veröffentlichen, um weiteres Geld für die WSPU einzunehmen. Dazu ließ sich diese allerdings nicht überreden. Zur Vorbereitung auf militante Aktionen übte die Komponistin sogar das Werfen von Steinen mit ihr.

Smyth unterstützte jedoch nicht nur die Anführerin, sondern wurde auch eigenständig aktiv. Zum einen nahm sie an Demonstrationen und militanten Aktionen der Suffragetten teil, zum anderen begann sie selbst Reden zu halten oder Zeitungsartikel und Leserbriefe für verschiedene Organe der Suffragettenbewegung beziehungsweise für englische Tageszeitungen zu schreiben. In den Jahren 1911 und 1912 veröffentlichte Smyth allein sechs Leserbriefe mit Bezug zur Suffragettenbewegung in der *Times* und einen Artikel in *Votes for Women*. Am 17. Juni 1911 marschierte sie bei einer Massendemonstration von ca. 40 000 TeilnehmerInnen mit, an der alle Suffragettenorganisationen beteiligt waren. Dabei führte sie die Sektion der MusikerInnen an. Allein daran lässt sich erkennen, dass Smyth nicht jegliche musikalische Aktivität während ihrer Suffragettenzeit niederlegte. Ihre erste bedeutende Handlung als Suffragette lag in der Komposition des der WSPU gewidmeten *The March of the Women*, den sie selbst mit einem Suffragettenchor einstudierte und der sich schnell als Hymne der Bewegung etablierte.

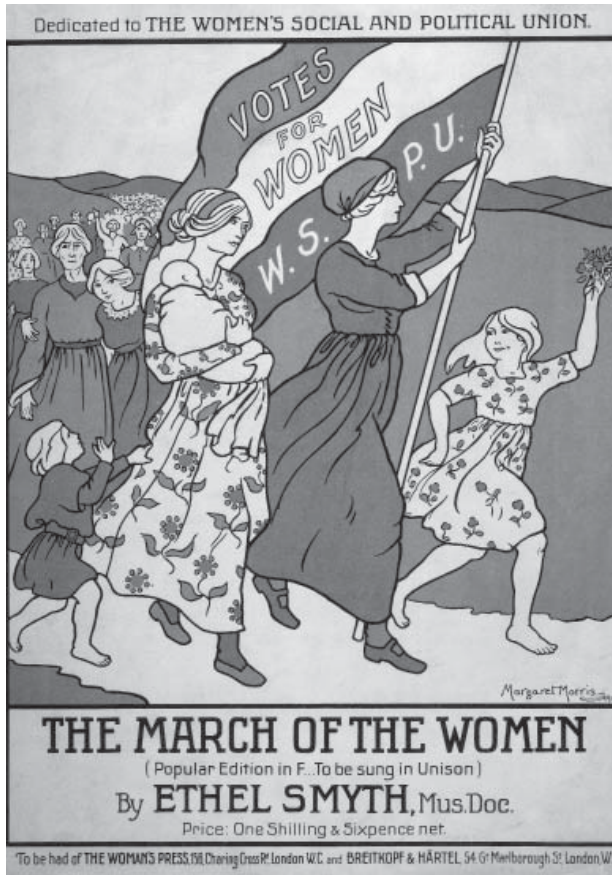
Am 23. März 1911 fand in der Royal Albert Hall eine Massenkundgebung der Suffragetten statt, bei der Smyth neben Emmeline Pankhurst in Erscheinung trat.<sup>8</sup> Dennoch

6 Selbstaussagen von Smyth über den Beginn ihrer Suffragettenzeit finden sich in Smyth 1933: 187–222; Smyth 1941: 22–24, 29–38; Smyth 1928a: 31 und Smyth 1935: 51f., 79f. Die Hintergründe und Ursachen zu Smyth' Entscheidung, sich den Suffragetten anzuschließen, werden von Amanda Harris (2010: bes. 76) näher analysiert.

7 Einige Hinweise auf die Unterstützung von Emmeline Pankhurst durch Ethel Smyth finden sich auch in der Tagespresse.

8 „We had the organ, and I think a cornet to blast forth the tune (a system much to be recommended on such occasions), and it was wonderful processing up the centre aisle of the Albert Hall in Mus.Doc. robes at Mrs. Pankhurst's side, and being presented with a beautiful *bâton*, encircled by a golden collar with the date, 23rd March 1911.“ (Smyth 1933: 201)

Abbildung 2: Margaret Morris: Titelblatt des *March of the Women*. 1911.  
 © ullstein bild – Heritage Images/Museum of London



betonte sie später, dass sie keine Anführerin der Bewegung gewesen sei (Anonym 1912e: 13).

Smyth' tatsächliche beziehungsweise vermutete Teilnahme an militanten Aktionen führte dazu, dass sie zwei Mal verhaftet wurde. Am 1. März 1912 beteiligte sie sich an einer groß angelegten Demonstration der WSPU, bei der über 100 Suffragetten in den Einkaufsstraßen Londons randalierten und Fensterscheiben einwarfen.<sup>9</sup> Smyth nutzte die Gelegenheit, um mit einem Steinwurf ins Fenster des Kolonialministers Lewis Harcourt ihre Meinung über seine ablehnende Haltung gegenüber dem Frauenwahlrecht zum Ausdruck zu bringen. Am 21. Mai 1912 sagte sie als Zeugin bei einer Gerichtsverhandlung gegen Mrs. Pankhurst und Mr. und Mrs. Pethick Lawrence aus, Harcourt

9 Smyth (1933: 209) berichtet darüber später in ihren Memoiren. Außerdem schilderte sie in der BBC am 9. März 1937 in der Sendung „Scrapbook for 1912 – Scenes, Melodies and Personalities of 25 years ago“ ihre Erlebnisse bei dieser Demonstration. Dieser Ausschnitt der Sendung ist auf der Website der BBC zugänglich (Brittain/Smyth 1937).

habe gesagt: „I should not object to women having the vote if they all were as intelligent and as well balanced and altogether as admirable as my own wife.“ (Anonym 1912a: 6) In ihren Memoiren bekennt Smyth (1933: 211; 1941: 32) über die nach dem 1. März folgende Haft,<sup>10</sup> dass sie sich zum ersten und letzten Mal in ihrem Leben in guter Gesellschaft befunden habe und dass sie glücklich gewesen sei. Eine der wohl am weitesten verbreiteten Anekdoten über Ethel Smyth wurde durch Thomas Beecham überliefert, der sie im Londoner Gefängnis Holloway besuchte:

„I arrived in the main courtyard of the prison to find the noble company of martyrs marching round it and singing lustily their war-chant while the composer, beaming approbation from an overlooking upper window, beat time in almost Bacchic frenzy with a toothbrush.“ (Beecham 1949: 85)<sup>11</sup>

Im Sommer 1912 wurde Smyth ein weiteres Mal inhaftiert. Wie mehrere Tageszeitungen berichteten, wurde die Komponistin angeklagt, gemeinsam mit Helen Graggs geplant zu haben, das Landhaus von Lewis Harcourt anzuzünden (u. a. Anonym 1912b: 6; Anonym 1912c: 6; Anonym 1912d: 3).<sup>12</sup> Nach ihrer Freilassung erklärte Smyth (1912a) in einem Leserbrief an die *Times*, dass die vorgebrachten Beweise gegen sie unhaltbar gewesen seien und sie von vornherein ein Alibi gehabt habe, da sie zum Zeitpunkt der Tat eine ihrer Schwestern besucht habe.

## Zwei Jahre lang nur Suffragette?

Nach ihren Gefängnisaufenthalten wollte sich Smyth aus der aktiven militanten Bewegung zurückziehen, zum einen, weil sie wieder als Komponistin tätig sein wollte, und zum anderen, weil sie fürchtete, bei einer weiteren Inhaftierung, wie es unter den Suffragetten mittlerweile üblich geworden war, in den Hungerstreik treten zu müssen. Außerdem, so behauptete sie in ihren 20 bis 30 Jahre später entstandenen Memoirenbänden, seien die zwei Jahre, die sie der Bewegung widmen wollte, vorüber gewesen.<sup>13</sup> Aber Zeitungsberichte und Briefe aus den Jahren 1910 bis 1914 belegen, dass Smyth weder 1910 bis 1912 ihre musikalische Karriere vollständig hat ruhen lassen noch dass sie nach zwei Jahren komplett aus der Bewegung ausgestiegen ist. Gerade durch die Anbindung an die Suffragettenbewegung gelang es ihr, am 1. April 1911 in der Queen's Hall ein abendfüllendes Konzert mit Chor und Orchester zu organisieren, bei dem ausschließlich Werke von ihr selbst gespielt wurden.<sup>14</sup> Da der eigentlich engagierte und mit

10 Zur Länge der Haftstrafe gibt es unterschiedliche Aussagen. Smyth wurde zu zwei Monaten Haft verurteilt, war aber nach vier Wochen aufgrund von gesundheitlichen Problemen vorzeitig entlassen worden. Smyth selbst gab in ihren Memoiren aber dennoch zwei Monate an.

11 In *Beecham and Pharaoh* berichtet Smyth (1935: 52) selbst über dieses Ereignis.

12 In *A Fresh Start* berichtet Smyth (1941: 34–36) ausführlich über die Umstände ihrer Festnahme.

13 Siehe Fußnote 6, insbes. Smyth 1933: 215; Smyth 1941: 38.

14 Das Konzert war so erfolgreich, dass es am 29. Juni mit einer kleinen Änderung im Programm wiederholt wurde. In einem Nachruf in *The Musical Times* wurde das Konzertprogramm abgedruckt (McNaught 1944: 212).



Smyth befreundete Dirigent Sir Thomas Beecham nicht zum Konzert erschien, sah sich Smyth gezwungen, selbst zum Taktstock zu greifen. Sie beschreibt dies in ihren Memoiren als Beginn einer neuen Karriere, nämlich der als Dirigentin (Smyth 1928a: 28). Auch wenn das Konzert von einem Teil der Presse als eine Veranstaltung für Suffragetten wahrgenommen worden war (Anonym 1911: 10), so bestand das Konzertprogramm größtenteils aus Auszügen ihrer Opern *Der Wald* und *The Wreckers* sowie Solo- und Chorliedern, die nichts mit der Suffragettenbewegung oder feministischem Gedankengut zu tun haben. Weitere Hinweise auf künstlerische Aktivitäten der Komponistin lassen sich in einem Leserbrief von Smyth vom 14. Juni 1911 an die *Pall Mall Gazette* finden.<sup>15</sup> Daraus geht hervor, dass sie sich auch zu diesem Zeitpunkt mit Überlegungen zu einem neuen Opernlibretto und der Aufführung ihrer Oper *The Wreckers* befasste. Als in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich erweist sich die Verlagskorrespondenz zwischen dem Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel und Smyth im Jahr 1911, die sich überwiegend um Fragen zum Druck und zur deutschen Übersetzung von Smyth' Chor- und Orchesterwerk *Hey Nonny No* dreht.<sup>16</sup>

Doch genauso wenig wie Smyth im Herbst 1910 aufgehört hatte, Komponistin zu sein, hörte sie zwei Jahre später auf, Suffragette zu sein. Zwar beschloss sie, ins Ausland zu gehen, um zu ihrer Arbeit als Komponistin zurückkehren zu können, aber sie trat auch in Wien und Ägypten als Suffragette in Erscheinung, wohin sie Ende 1912 beziehungsweise 1913 ‚geflohen‘ war,<sup>17</sup> um Abstand zur Suffragettenbewegung zu gewinnen. In *Beecham and Pharaoh* berichtet Smyth (1935: 105) beispielsweise, wie sie bei ihrem Aufenthalt in Ägypten andere Hotelgäste durch intensive Gespräche von der Suffragettenbewegung überzeugen konnte. Durch das Lesen der Zeitschrift *The Suffragette* und den intensiven Briefwechsel mit Emmeline Pankhurst informierte sie sich weiterhin über die politische Lage in England. Nachdem am 4. November 1912 die Wiener Singakademie ihre Werke *Hey Nonny No*, *Sleepless Dreams* und *On the Cliffs of Cornwall* (aus ihrer Oper *The Wreckers*) zur Aufführung gebracht hatte, hielt Smyth am 7. November eine Rede vor dem *Neuen Wiener Frauenklub*,<sup>18</sup> in der sie hauptsächlich auf die Militanz der englischen Suffragettenbewegung einging, da sie im Gegensatz zur Presse vor Ort aus erster Hand über die ‚wahren‘ Zustände berichten könne. Eine weitere Einladung für einen Vortrag erhielt die Komponistin als Gast des Frauen-Stimmrechtskomitees am 3. Dezember 1912 in Wien.

15 Der Leserbrief wurde kurz darauf ebenfalls im *Musical Standard* abgedruckt (Smyth 1911: 394).

16 Nachgewiesen werden konnten bisher 17 Briefe bzw. Postkarten aus dem Jahr 1911, die Smyth an den Verlag schrieb, und drei an die Übersetzerin. Die umfangreiche Verlagskorrespondenz, die insgesamt 194 Briefe bzw. Postkarten und Telegramme umfasst, kann im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig eingesehen werden. Nachlass des Verlags Breitkopf & Härtel, D-LEsta, Briefe in: 853, 4977, 5009, 5023, 5043, 5062, 5115, bes. 3005, 4448. Eine nähere Beschreibung der Verlagskorrespondenz befindet sich in Hoffmann 2011b.

17 „If I did not shrink from even the semblance of irreverence I should describe the action that is the starting point of the following chapters as my Flight into Egypt, for such in truth it was.“ (Smyth 1935: 79)

18 Der Inhalt der Rede wurde in der Presse ausführlich wiedergegeben (Anonym 1912e: 13). In einem Brief an *The Suffragette* berichtet Smyth (1912c: 66) selbst über den Erfolg ihrer Rede.

Wie Smyth selbst in einem Interview einer Wiener Tageszeitung am 5. November 1912 bekannt gab, wollte sie sich wieder der Komposition zuwenden. „Aber ich will mich auch da, so weit es eben geht, in den Dienst der Sache des Frauenrechtes stellen und wenn es nottut wieder zur Fahne greifen.“ (Smyth 1912b: 5) Nun plante sie, sich mit ihrer Musik für die Bewegung einzusetzen, denn dies sei ‚der Weg, mit welchem ich persönlich der Sache der Frauen am besten dienen kann‘ („the way in which I personally can best serve the woman’s cause.“ (Smyth 1912c: 66)). Die Teilnahme an militanten Aktionen vertrage sich nicht mit dem Dasein als Komponistin, da sie dazu Ruhe brauche. Der ‚Tumult‘ des Suffragettenkampfes sei nicht kompatibel mit künstlerischem Schaffen, da dieser ihre Kreativität behindere (Smyth 1941: 15; Smyth 1924: 387). Aber in Musikwerken als solches die Idee der Emanzipation zum Ausdruck zu bringen, diene der Bewegung und stelle somit kein Problem dar. Während ihrer militanten Phase als Suffragette, Ende 1910 bis Ende 1912, komponierte Smyth bis auf den *March of the Women* kein Werk. Das heißt, ihre Behauptung, in dieser Zeit nicht als Komponistin tätig gewesen zu sein, trifft bedingt zu. Ebenso nahm sie nach 1912, soweit bekannt, nicht mehr an militanten Aktionen teil. Ihre Aussage, sie sei zwei Jahre lang nur Suffragette gewesen und danach in ihren Beruf zurückgekehrt, lässt sich aufgrund ihres Selbstverständnisses als Komponistin und als Suffragette insofern plausibel erklären.

## „Suffrage music“

Kurz vor, zu Beginn und kurz nach ihrer Suffragettenzeit entstanden Kompositionen, bei denen feministische Ideen deutlich erkennbar sind.<sup>19</sup> Im Jahr 1910 komponierte Smyth unter anderem ein Werk für gemischten Chor und Orchester mit dem Titel *Hey Nonny No* und den Chorliedzyklus *Songs of Sunrise*. Der Text von *Hey Nonny No* entstammt einem anonymen Christ-Church-Manuskript aus dem 16. Jahrhundert. Dort spielt der Ausdruck ‚Hey Nonny No‘ auf etwas Triviales beziehungsweise die ‚Frau‘ an.<sup>20</sup> Der Gegenpol dazu wird durch die erste Verszeile: „Men are fools that wish to die!“ aufgemacht.<sup>21</sup> Jedoch nicht nur im Text, sondern auch in der Musik spiegelt sich der Geschlechterkampf wider. Das gegenseitige Unterbrechen der Melodielinien mit dem Einwurf ‚Hey Nonny No‘ führt zwischen den Frauen- und Männerstimmen des Chores immer wieder zu kurzen Auseinandersetzungen, die sich mit homophonen Passagen abwechseln, bis das Stück mit der Wiederholung der ersten Verszeile schließlich endet.

19 Elizabeth Wood (1994) gibt in ihrem Aufsatz „Performing Rights: A Sonography of Women’s Suffrage“ einen kurzen Abriss über alle durch die Suffragettenbewegung beeinflussten Kompositionen von Smyth.

20 William Shakespeare verwendet diesen Ausdruck ähnlich in seinem Lied *Sigh No More, Ladies ...*, enthalten in der Komödie *Viel Lärm um nichts*.

21 In der deutschen Übersetzung kommt dieser Gegensatz nicht mehr zum Ausdruck: „He holla, he holla, he holla, he holla ho, he holla ho holla ho Nur ein Tor wünscht sich den Tod“. Der englische und der deutsche Text wurden dem Partiturautograph entnommen, das sich im Verlagshaus von DeHaske Publications BV in Nijehaske, Niederlande befindet.

Die Musik zeichnet sich durch eine markante Rhythmik im Walzertempo, eine große Orchesterbesetzung vor allem in den Bläsern, große Sprünge im Refrain und eine bis zum Fortissimo gesteigerte Dynamik der lang ausgehaltenen Töne aus. Gewidmet hat Smyth das Werk übrigens der mit ihr befreundeten Cembalistin und Klavichordspielerin Violet Woodhouse, die 1911 ebenfalls als Suffragette in Erscheinung trat.<sup>22</sup>

Bei dem berühmtesten Stück aus den *Songs of Sunrise* handelt es sich um den *The March of the Women*. Am weitesten verbreitet war er damals in der Fassung als einstimmiges, vierstrophiges Lied mit optionaler Klavierbegleitung in F-Dur. Die Melodie basiert auf einem Volkslied aus der italienischen Region Abruzzan, das Smyth auf einer ihrer Reisen durch Italien gehört hatte. In Bezug auf die Entstehung des *March of the Women* ist besonders erwähnenswert, dass Smyth zuerst die Musik komponierte und sich dann eine Textdichterin suchte, die sie schließlich in der Suffragette Cicely Hamilton fand. Da der Marsch sich als Hymne der Suffragetten sehr schnell verbreitete, entstanden vielfältige Editionen und Fassungen des Stücks für jede denkbare Aufführungssituation.<sup>23</sup> Dass dieses Gelegenheitswerk für große Massen und Laien komponiert worden ist, ist an seinem gleichförmigen Aufbau und der eingängigen Melodieführung in Dreiklängen und Tonschritten bzw. -wiederholungen erkennbar. Der marschierende Rhythmus im 4/4-Takt und das Portato charakterisieren den Marsch ebenso als Kampflied wie die im Text verwendeten Wörter beziehungsweise Phrasen, die einem kriegesischen Jargon entstammen. Der Appellcharakter des Textes kommt durch Wortwiederholungen, Aufzählungen und Alliterationen zum Ausdruck, die musikalisch passend mit Ton- bzw. Motivwiederholungen unterlegt sind. Der Marsch ruft die Suffragetten zur Gemeinschaft auf, will Mut machen und Hoffnung schenken, damit die Frauen trotz der Härte ihres Schicksals weiter für ihre Freiheit kämpfen. Durch die Fortsetzung des ersten Motivs nach den zwei halben Noten mit einer nach oben geführten Melodielinie in Takt 5 sowie die aufsteigende Linie in Takt 14 wird diese Hoffnung auf Freiheit auch musikalisch umgesetzt.<sup>24</sup>

Bei den anderen beiden Stücken des Chorliederzyklus *Songs of Sunrise* handelt es sich um *1910* und *Laggard Dawn*,<sup>25</sup> die die Suffragettenbewegung ebenfalls explizit thematisieren und die am 1. April 1911 im Konzert in der Queen's Hall uraufgeführt worden sind. Das Werk *Laggard Dawn* für unbegleiteten dreistimmigen Frauenchor basiert auf einer Melodie des französischen Komponisten Prinz Edmond de Polignac und schildert die Hoffnung der Frauen auf den Beginn einer besseren Zeit. Weniger

22 In *Votes for Women* gibt es mehrere Rezensionen über Aufführungen vom *March of the Women*, meist im Rahmen von Veranstaltungen der WSPU, bei denen Woodhouse am Klavier begleitete (vgl. Wood 1994: 639; Gillett 2000: 222).

23 U. a. in As-Dur und G-Dur, mit Klavier-, Kammerensemble- oder Orchesterbegleitung, für Militärkapelle, für Streichquartett, als Klavierstück, für Männerquartett in G-Dur, für zwei (SA) oder drei (SSA) Frauenstimmen und für gemischten Chor. Vgl. Smyth 1936–1943: 13 (Paginierung fehlerhaft). Vgl. ebenso Wood 1994: 617f.; Copley 1990: 62.

24 Eine genauere Analyse des *March of the Women* findet sich in Hoffmann 2011a: 73–92.

25 Die Notendrucke von *Laggard Dawn* und *1910* lagen der Autorin nicht vor. Das Partiturograph und das Orchesterstimmenmaterial zu *1910* befinden sich in der British Library: GB-Lbl Add. 45944. Eine Reproduktion der Reinschrift von *Laggard Dawn* kann in Bern eingesehen werden: CH-BEK BEMU FN Smyth 9.

Abbildung 3: *March of the Women*. Notenblatt*Women, Music, and Ethel Smyth***The March of the Women.**

Dedicated to the Women's Social and Political Union.

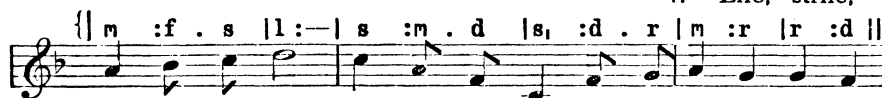
Copyright, 1911, by Ethel Smyth.

ETHEL SMYTH, Mus. Doc.

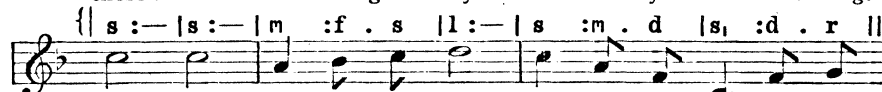
Key F. || s : - | s : - ||



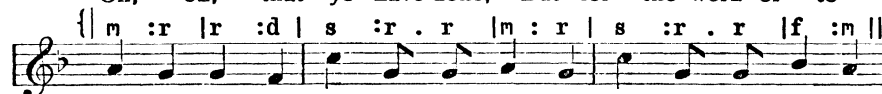
1. Shout, shout,
2. Long, long,
3. Com - rades,
4. Life, strife,



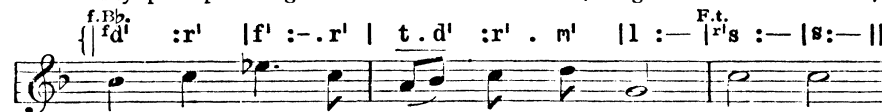
up with your song! Cry with the wind, for the dawn is break-ing.  
we in the past, Co-wer'd in dread from the light of Hea-ven.  
ye who have dared. First in the bat-tle to strive and sor-row.  
these two are one! Naught can ye win but by faith and dar-ing.



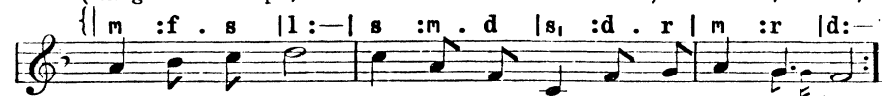
March, march, swing you a - long, Wide blows our ban-ner and  
Strong, strong stand we at last, Fear-less in faith and with  
Scorned, spurned, naught have ye cared, Rai-sing your eyes to a  
On, on, that ye have done, But for the work of to-



hope is wak - ing. Song with its sto - ry, dreams with their glo - ry,  
sight new giv - en. Strength with its beau - ty, life with its du - ty,  
wi - der mor - row. Ways that are wea - ry, days that are drear - y,  
day pre - pa - ring. Firm in re - li - ance, laugh a de - fi - ance,



Lo! they call and glad is their word. For - ward!  
(Hear the voice, oh, hear and o - bey). These, these  
Toil and pain by faith ye have borne. Hail, hail,  
(Laugh in hope, for sure is the end). March, march,



hark how it swells, Thun-der of free-dom, the voice of the Lord!  
bec - kon us on, O - pen your eyes to the blaze of day!  
vic - tors ye stand, Wear - ing the wreath that the brave have worn!  
ma - ny as one, Shoul-der to shoul-der and friend to friend!

*Price One Penny.*

To be had of THE WOMAN'S PRESS, 156, Charing Cross Road, W.C.,  
And BREITKOPF & HÄRTEL, 54, Great Marlborough Street, London, W.

poetisch und damit sehr realitätsnah wird in *1910* oder auch *A Medley for Choir and Orchestra* eine Suffragettendemonstration am Trafalgar Square in Form eines Zwiegesprächs zwischen den Frauenrechtlerinnen und den Polizisten dargestellt, während der Zusatz zum Titel „being a faithful chronicle of remarks frequently heard and liable to repetition *ad lib.* on a current question“ (Bennett 1987: 378) allgemein auf die Frage des Frauenwahlrechts rekurriert. Nur in den *Songs of Sunrise*, die zu Beginn ihrer aktiven Suffragettenzeit entstanden sind, setzt sich Smyth ganz offensichtlich mit der Suffragettenbewegung auseinander.<sup>26</sup> In ihrem von 1936 bis 1943 geführten *Main Book of Music* listet sie (1936–1943: 13 (Paginierung fehlerhaft)) unter dem Titel „Suffrage Music“ nur diese drei Chorlieder auf.

Für die kurz nach dem Ende ihrer aktiven Zeit als Suffragette entstandenen *Three Songs* wählte Smyth Gedichte von dem befreundeten Schriftsteller Maurice Baring und der Arbeiterdichterin Ethel Carnie aus, die wie die *Songs of Sunrise* vom Thema Freiheit handeln. Im Text des Liedes *The Clown* ist davon die Rede, dass ein Narr Tag und Nacht tanzt, obwohl er in Gefangenschaft ist, da seine Seele dennoch frei ist.<sup>27</sup> Die Dinge, die man sich wünscht, wie eine schöne Blume, einen singenden Vogel oder eine Freundschaft, kann man sich nur bewahren, so die Aussage in *Possession*, wenn man diesen ihre eigene Freiheit zugesteht, ohne die sie ansonsten zugrunde gehen würden.<sup>28</sup> Da die eigene Freiheit lebensnotwendig ist, ruft das letzte Lied der *Three Songs*, *On the Road*, dazu auf, für sie zu kämpfen, denn der Kampf ist besser als die Sklaverei.<sup>29</sup> Jedoch kann der Kampf nur durch den eigenen Tod für die nachfolgenden Generationen gewonnen werden.<sup>30</sup> Damit wird die Botschaft des ersten Liedes ins Gegenteil verkehrt. In den Gedichttexten der *Three Songs* wird die Frage nach der Emanzipation der Frau zwar nicht direkt gestellt, aber Smyth schafft es, den Bezug musikalisch herzustellen, indem sie im letzten Lied *On the Road* zwei Mal den *March of the Women* in der Klavier- bzw. Orchesterbegleitung fast originalgetreu zitiert. Dadurch setzt Smyth die Suffragettenbewegung mit der ArbeiterInnenbewegung, an die sich Ethel Carnie mit ihrem Gedicht ursprünglich wandte, gleich. Die Unterdrückung der Frauen sei, so lässt sich Smyth' musikalische Aussage deuten, ebenso massiv und verheerend wie die Unterdrückung der ArbeiterInnenschaft. Mutig und entschlossen wie die ArbeiterInnen kämpfen auch die Suffragetten für ihre Rechte. Dass Smyth *On the Road* Christabel Pankhurst und *Possession* Emmeline Pankhurst, also den beiden Anführerinnen der WSPU, widmete, unterstreicht die Deutung der *Three Songs* als von der Suffragettenbewegung inspiriertes Werk.

26 Die Texte von *Laggard Dawn* und *1910* stammen von Smyth selbst. Bei Pankhurst (1931: 378) ist ein Teil des Textes von *1910* abgedruckt. Auf der Website der öffentlichen Online-Bibliothek *ibiblio* kann man den Text zu *Laggard Dawn* einsehen (Smyth 1910b).

27 „My soul is a horse of foam without reins that dances on deathless sands.“ Dieses Zitat und alle weiteren folgen der Erstausgabe (Smyth 1913d).

28 „By the holding I loose, by the giving I gain.“

29 „Better far than the peace that is dungeon and death to the wild rebel soul set in me.“; „O to fight to the death with a hope through the strife that the freedom we seek shall be ours.“

30 „But are marching our freedom to meet, [...] for the races ahead that shall spring up like flowers from our blood.“

Die umfangreichste, feministisch geprägte Komposition von Smyth ist *The Boatswain's Mate*, eine komische Oper in einem Akt nach einer Kurzgeschichte von W. W. Jacobs.<sup>31</sup> Mrs. Waters, eine verwitwete Wirtin in einem Vorort von London, setzt sich darin erfolgreich gegen die Avancen des Bootsmannes Harry Benn zur Wehr, da sie der festen Überzeugung ist, dass sie keinen Ehemann benötige. Doch Benn lässt nicht locker. So überredet er den gerade eingetroffenen Soldaten Travers, nachts bei Mrs. Waters einzubrechen, um ihr Angst einzujagen. Dann, so glaubt Benn, wird sie ihn um Hilfe rufen, womit er ihr endlich beweisen könne, dass sie doch einen Mann braucht. Aber es kommt anders als gedacht, denn Mrs. Waters überwältigt den vermeintlichen Einbrecher mithilfe ihrer Pistole und sperrt ihn in einen Schrank ein. In diese Zwangslage geraten, beichtet Travers Mrs. Waters den Streich, woraufhin beide, nachdem sie sich etwas näher gekommen sind, beschließen, nun wiederum Benn einen Denkkzettel zu verpassen. Mrs. Waters behauptet, sie hätte den Einbrecher erschossen, und bittet Benn, ein Grab in ihrem Garten auszuheben. Als Benn, schwer getroffen, weil er meint, für Travers' Tod mitverantwortlich zu sein, frühmorgens mit einem Polizisten zurückkehrt, klärt sich die ganze Situation auf und er geht beschämt nach Hause. Travers wiederum stellt sich vor, was für ein Schnippchen er Benn erst schlagen würde, wenn er Mrs. Waters heiraten und so der neue Wirt werden würde. Sie lässt ihn jedoch im Ungewissen.

Mrs. Waters verkörpert in dieser Oper den Typ der emanzipierten, selbstbewussten Frau, die sich der Männer erwehren und ihnen auf derselben Ebene entgegentreten kann,<sup>32</sup> und stellt damit ein Vorbild für jede Suffragette dar. Ein musikalischer Bezug zur Suffragettenbewegung wird abermals durch den *March of the Women* hergestellt, den Smyth anstelle von Motiven der Oper in der Ouvertüre verwendet, wobei sie ihn nicht einfach nur zitiert wie in *On the Road*, sondern einzelne Motive herausgreift und kunstvoll verarbeitet.<sup>33</sup>

## Das Thema ‚Frauen‘ in Smyth‘ Schriften

Nach ihrer aktiven Suffragettenzeit setzte sich Smyth nicht nur in Form von Kompositionen, sondern auch in Form von diversen Schriften mit den Fragen der Emanzipation der Frau auseinander. Allein für das Organ der WSPU *The Suffragette* verfasste die Komponistin zwischen November 1912 und Mai 1914 acht Artikel, darunter vier Musikkritiken und eine Literaturkritik, und zwei Leserbriefe. In ihren Schriften konzentrierte sie sich vor allem auf das Aufdecken der Missstände in ihrem eigenen Umfeld. Zahlreiche Aufsätze beleuchteten die Benachteiligung von Frauen im Musikleben allgemein (u. a. Smyth

31 Das von Smyth (1928a: 200–233) selbst verfasste Libretto wurde in ihrem Essayband *A Final Burning of Boats* vollständig abgedruckt mit einem Vorwort, in dem sie auf die Entstehung des Librettos und ihren Wunsch, das zeitgenössische, alltägliche Leben darzustellen, einging.

32 Elizabeth Wood (1983: 130; 1994: 614f. und 628) erkennt in der Figur der Mrs. Waters Züge von Emmeline Pankhurst.

33 Weitere Deutungen der Oper finden sich in Hyde 1998: 175–179; Kertesz 2001: 185f.; Kertesz 2010: 98–107, bes. 102ff.; Wood 1983: 130; Wood 1994: bes. 628–631.

1921: 231–246; Smyth 1928a: 3–54; Smyth 1933: 1–56; Smyth 1916: 187–198; Smyth 1924: 381–393; Smyth 1929: 289–294). Dabei schmückt Smyth ihre Argumentation in der Regel mit Beispielen aus ihrer eigenen beruflichen Laufbahn aus, die sie aber als symptomatisch verstanden wissen will.<sup>34</sup> So bedauert sie es sogar, dass sie nicht über dieses Thema sprechen könne, ohne sich selbst mit einzubeziehen. Vor allem in ihren Memoiren schildert Smyth ausführlich Erlebnisse und Ereignisse aus ihrem Alltag als Komponistin, in denen sie ihre Benachteiligung als Frau deutlich zu spüren bekam.<sup>35</sup> Dies tut sie immer unter dem Blickwinkel, dass sie als Komponistin nicht ernst genommen werden würde, dass sie es wesentlich schwerer habe, ihre Werke zur Aufführung zu bringen als ihre männlichen Kollegen und dass ihre Werke mit anderen Maßstäben, vor allem mit den Kriterien ‚männlich‘/‚weiblich‘, gemessen werden würden.

Für die von ihr empfundene Benachteiligung macht sie vor allem zwei Berufsgruppen verantwortlich: zum einen Opernhausdirektoren und Dirigenten und zum anderen die Presse beziehungsweise die Musikkritiker.<sup>36</sup> So zieht sie, nachdem ihre beiden erfolgreichen Konzerte vom 1. April und 29. Juni 1911 keine weiteren Aufführungen ihrer Werke in der Provinz nach sich zogen, die Schlussfolgerung: „The outcome of this venture turned a suspicion that it is solely conductors and committees who bar the way to outsiders into a certainty.“ (Smyth 1933: 42) Allerdings unterscheidet Smyth zwei Arten von Dirigenten – zum einen die von ‚Kaliber‘, mit denen sie keine Schwierigkeiten hatte, und zum anderen die ‚geringeren Koryphäen, die sich selbst als Sterne der ersten Größenordnung betrachteten und sich nichts von einer Frau vorschreiben ließen‘ („lesser luminaries who considered themselves stars of the first magnitude and weren’t going to be dictated to by a woman!“ (Smyth 1940: 64)). Aber leider seien diese in der Überzahl. Doch auch die ‚großen‘ Dirigenten schien sie erst von sich überzeugen zu müssen, wie eine ihrer für sie so typischen Anekdoten beweist:

„I once showed a big choral work to Levi, the great Wagner conductor an open-minded man and one not afraid to look truth in the face. After hearing it he said: ‘I could never have believed that a woman wrote that!’ I replied: ‘No, and what’s more, in a week’s time you won’t believe it!’ He looked at me a moment, and said slowly: ‘I believe you are right!’“ (Smyth 1946: 239)

Solche Vorwürfe bringt sie gerade den Dirigenten entgegen, da sie ihnen einen hohen Stellenwert im Musikleben einräumt, denn die größeren Kunstformen wie die Oper hängen komplett von der Leistung der Dirigenten und Komitees ab (Smyth 1928b: 736). Selbst wenn die Ensembles ihr und ihrer Musik wohlgesonnen waren, so wurde die

34 „But having alluded often in these pages to my own music—as of course was inevitable, though it is the music of other women that was really in my mind most of the time.“ (Smyth 1928a: 53).

35 In ihren autobiographischen Schriften *Impressions That Remained* (1946), *As Time Went On* (1936) und *What Happened Next* (1940) erfährt man viel über die Schwierigkeiten und Probleme, mit denen sie im Laufe der Produktionen ihrer Opern oder anderer Werke (u. a. ihre Messe) zu kämpfen hatte. Ebenso: „A Winter of Storm“, in: Smyth 1921: 139–205. Das Kapitel „A Winter of Storm“ findet sich wie einige andere Ausschnitte aus ihren Memoiren in deutscher Übersetzung in Smyth 1988: 77–136.

36 Smyth setzt diese Berufsgruppen mit Männern gleich und lässt die wenigen Frauen, die diese Berufe ausüben, in ihren Betrachtungen außen vor.

Entscheidung über das Konzertprogramm immer vom Dirigenten getroffen, der in der Regel davon überzeugt sei, „dass keine Frau einem ausgesprochen mittelmäßigen Mann ebenbürtig sein könne“ („that no woman can be the equal of the exceedingly moderate males“). Es seien die Dirigenten, die ihr Fortkommen als Komponistin blockierten. Die Gründe für ein solches Verhalten führt Smyth wie folgt aus:

„natural distrust, absence of publisher’s pressure, intricate questions of loaves and fishes, or perhaps, underlying all, because of what a friend of mine who has had three husbands and countless admirers once called ‘the natural antagonism between the sexes.’“ (Smyth 1924: 389)

Den Musikkritikern wirft Smyth vor, dass diese ihre Werke stets in Zusammenhang mit ihrem Geschlecht thematisierten und beurteilten. „Here [England, Anm. d. Verf.], where instinct is weak and prejudice cultivated as a virtue, a critic’s first and last thought in connection with a woman’s work is her sex.“ (Smyth 1916: 193–194) Demnach werden ihre Werke immer wieder im Hinblick darauf angehört, ob sich etwas von ihrer Weiblichkeit darin wiederfinden ließe oder ob die Gattung den Möglichkeiten einer Frau entspräche. So fragt sich Smyth:

„When will our men rid themselves of this sex-obsession—so graceful in the adolescent, so hideous in old gentlemen at club windows, but, to say the least of it, out of place in art criticism? You see it at its most rampant in connection with music; if a work is too long it is feminine discursiveness (as if men were always brief and to the point, good Heavens!); if snappy and abrupt it is woman’s impatience; but if direct, lucid, and strong, ‘there are qualities we do not as a rule look for in women.’“ (Smyth 1916: 195)

Als Frau habe sie keine Möglichkeit, einen Kompositionsstil zu entwickeln, der fair und unabhängig von ihrem Geschlecht gewürdigt werde, da sich alle Eigenschaften der Musik in Bezug auf ihre Weiblichkeit mehr oder weniger negativ auslegen ließen. So bewertet Smyth (1923: 80) auch das ihr gegebene Label „our greatest woman composer“ negativ. Denn es bedeute, so ihre Argumentation, dass sie nach anderen Maßstäben beurteilt werde als ihre männlichen Kollegen. Daraus folgert sie: „I was not a composer among composers, but a *lady* composer.“ (Smyth 1924: 384) Da Frauen aber keine eigenständige künstlerische Leistung erbringen könnten, so das Vorurteil, führe dies dazu, dass Kritiker ihr immer wieder Plagiat unterstellten. Letztendlich ist Smyth (1931: 390) sowieso der festen Überzeugung, dass die Musikkritiker beziehungsweise die Presse ihre Musik nicht mochten. Auch positive Kritiken könne sie kaum ernst nehmen, wenn sie darin als ‚lady composer‘ bezeichnet werde.<sup>37</sup>

Im Musikleben führen diese Umstände dazu, so Smyth’ Fazit, dass es keine großen Komponistinnen gäbe. Der Ausschluss von Frauen aus dem professionellen Musikleben sei die Ursache dafür, dass Frauen weniger Großes in der Kunst geleistet hätten als Männer. Ohne eine adäquate Ausbildung und ohne den ständigen Anreiz durch eine musikalische Umgebung könne sich keine eigenständige kreative Leistung entwickeln

37 „[A]s long as there have been no great women composers, to put you in that class is to imply that your work is fifteenth-rate; compliments addressed to you on these lines are therefore worthless and offensive.“ (Smyth 1924: 384)



(Smyth 1913b: 12; Smyth 1913c: 25). Erst in dem Moment, in dem Frauen gleichberechtigt am Musikleben teilhaben werden, werden sie auch zu einem eigenen musikalischen Ausdruck finden können (Smyth 1929: 293). Dabei geht Smyth nicht davon aus, dass Frauen zwangsläufig eine andere Musiksprache entwickeln werden als Männer. Denn sie behauptet: „As if all creative spirits were not bi-sexual!“ (Smyth 1916: 195) Erst wenn Frauen im Musikleben zur Normalität geworden seien, wird eine objektive Beurteilung möglich sein (Smyth 1924: 383). Doch solange das noch nicht der Fall sei, führe der Ausschluss der Frauen aus dem professionellen Musikbetrieb dazu, dass jede Musikalität in ihnen nach und nach absterbe (Smyth 1913c: 25).

## Ethel Smyth' Engagement für Frauen

Gegenüber ihrem eigenen Geschlecht ist Ethel Smyth durchaus nicht unkritisch. Im Grunde nimmt sie die in der Frauenforschung später geäußerte Kritik an der ‚Opfer-Geschichtsschreibung‘ und das Konzept der Mittäterinnenschaft voraus, wenn sie den Frauen vorwirft, zu unterwürfig gegenüber Männern zu sein. Durch das jahrhundertelange Patriarchat hätten Frauen eine SklavInnenmentalität angenommen. Dazu gehöre es, den Männern zu schmeicheln, um so ihren eigenen Wunsch durchzusetzen – gerade dies festige jedoch die eigene Unterdrückung (Smyth 1969: 83). Bevor Frauen dieses Verhalten nicht ablegten, könne man von keiner echten Emanzipation, das heißt einer verinnerlichten, sprechen. Ein weiteres Problem im Verhalten von Frauen sei, dass sie ihrem eigenen Geschlecht gegenüber nicht loyal seien. Selbst Frauen trauten anderen Frauen im Vergleich zu Männern weniger zu.

Da Smyth im Gegensatz dazu Frauen stets eine hohe Wertschätzung entgegenbrachte, setzte sie sich für diese mit den unterschiedlichsten Mitteln ein. In zahlreichen Leserbriefen rief sie zum Beispiel Dirigenten dazu auf, Frauen in professionellen Orchestern zuzulassen. Oder sie appellierte an die Frauen, selbst etwas zu ändern. Beispielsweise forderte sie Konzertabonnentinnen dazu auf, sich zu weigern, Karten für Konzerte mit reinen Männerorchestern abzunehmen (Smyth 1925: o. A.).

Für die Aufführung ihrer eigenen Werke engagierte die Komponistin mitunter gezielt Frauen und förderte diese dadurch. Dabei zeigte sie sich von einzelnen Musikerinnen oder Frauenensembles besonders beeindruckt, wie zum Beispiel vom Ladies' Quartett, als dieses ihr Streichquartett e-Moll in Leicester aufführte (Smyth 1920: 820). Konsequenterweise trat sie der 1911 gegründeten *Society of Women Musicians* bei und engagierte sich mit Konzerten, als Honorary Vice-President und als Rednerin. Wenn sie darum gebeten wurde, scheute Smyth auch nicht davor zurück, Werke anderer Komponistinnen weiterzuempfehlen. Sie versuchte andere Komponistinnen und Musikerinnen immer wieder zu ermutigen, für ihre Laufbahn zu kämpfen. „Yes! The difficulties ahead *are* immense. And the moral is: accept the fact; don't let it either discourage or embitter you, but simply *go on, and win.*“ (Smyth 1929: 290)

Dabei verstand sich Smyth selbst als Pionierin und Vorreiterin für die nachfolgende Generation von Komponistinnen und Musikerinnen. Ihre Hoffnung war der Glaube an eine Verbesserung der Situation für Frauen im Musikleben. Wenn dies erreicht sei, sei eine Beurteilung ihres eigenen musikalischen Oeuvres unabhängig von ihrem Geschlecht möglich. „The exact worth of my music will probably not be known till naught remains of the writer but sexless dots and lines on ruled paper.“ (Smyth 1928a: 54)

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:John\\_Singer\\_Sargent\\_Dame\\_Ehel\\_Smyth.jpg&filetimestamp=20090715065741](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:John_Singer_Sargent_Dame_Ehel_Smyth.jpg&filetimestamp=20090715065741)

Abb. 3: Entnommen aus Wood 1983: 131.

## Literaturverzeichnis

- Anonym. (1911). Music. Dr. Ethel Smyth's Concert. *The Times*, 03.04.1911, 10
- Anonym. (1912a). Why she smashed windows. Harcourt's Praise of his American wife made Ethel Smyth militant. *The Washington Post*, 22.05.1912, 6
- Anonym. (1912b). Arrest of Dr. Ethel Smyth. *The Times*, 24.07.1912, 6
- Anonym. (1912c). Suffragists At Nuneham House. Dr. Ethel Smyth Discharged. *The Times*, 27.07.1912, 6
- Anonym. (1912d). Dr. Ethel Smyth Freed. Composer-Suffragette Acquitted of Arson Charge in London. *The Washington Post*, 27.07.1912, 3
- Anonym. (1912e). Kleine Chronik. [Die Suffragette und Komponistin Ethel Smyth im Wiener Frauenklub.]. *Neue Freie Presse*, (17318), 08.11.1912, 13
- Beecham, Thomas. (1949). *A Mingled Chime. Leaves from an autobiography*. Reprint 1944. London u. a.: Hutchinson & Co.
- Bennett, Jory. (1987). List of works. In Ronald Crichton (Hrsg.), *The memoirs of Ethel Smyth* (S. 373–381). Harmondsworth/Middlesex: Viking
- Brittain, Vera & Smyth, Ethel. (1937, 9. März). *Vera Brittain Introduces Dame Ethel Smyth. Dame Ethel Smyth remembers a window breaking campaign*. Zugriff am 20. Juli 2011 unter [www.bbc.co.uk/archive/suffragettes/8314.shtml](http://www.bbc.co.uk/archive/suffragettes/8314.shtml)
- Copley, Edith A. (1990). *A survey of the choral works of Dame Ethel Mary Smyth with an analysis of the Mass in D (1891)*. (Dissertation erschienen bei UMI, Ann Arbor, Michigan). Cincinnati, Ohio: University of Cincinnati
- Gillett, Paula. (2000). *Musical women in England, 1870–1914. „encroaching on all man's privileges“*. New York, NY: St. Martin's Press
- Harris, Amanda. (2010). „Comrade“ Ethel Smyth in the „great liberative war of women“: An English Musical Feminism. In Cornelia Bartsch, Rebecca Grotjahn & Melanie Unseld (Hrsg.), *Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth* (S. 70–84). (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 2). München: Allitera
- Hoffmann, Marleen. (2011a). Ethel Smyth's March of the Women. In Jonas Pfohl, Steffen Rother & Sabine Töffler (Hrsg.), *Copy&paste – meins, deins, unsers im gespräch*. Symposiumsband zum 23. internationalen studentischen Symposium des DVSM e.V. vom 9. bis 12. Oktober

- 2009 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien (S. 73–92). Aachen: Shaker Verlag
- Hoffmann, Marleen. (2011b). Auf den Spuren einer unbekanntenen Komponistin. Fundstücke zu Ethel Smyth. *Forum Musikbibliothek*, 32 (4), 345–355
- Hyde, Derek. (1998). *New-found voices. Women in nineteenth-century English music* (3. Aufl.). Aldershot: Ashgate
- Kennedy, M. O. (1911). Dr. Ethel Smyth on Women in Orchestras. *The Vote*, 28.01.1911, 165
- Kertesz, Elizabeth Jane. (2001). *Issues in the critical reception of Ethel Smyth's Mass and first four operas in England and Germany*. Melbourne: University of Melbourne, Faculty of Music
- Kertesz, Elizabeth Jane. (2010). Three Variations on the Theme of Struggle. In Cornelia Bartsch, Rebecca Grotjahn & Melanie Unseld (Hrsg.), *Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth* (S. 98–107). (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 2). München: Allitera
- McNaught, W. (1944). Dame Ethel Smyth, April 23, 1858–May 9, 1944. *The Musical Times*, 85 (1217), 207–212
- Pankhurst, E. Sylvia. (1931). *The Suffragette Movement. An intimate account of persons and ideals*. London u. a.: Longmans, Green and Co.
- Smyth, Ethel. (1910a). Better Late Than Never. *Votes For Women*, 4 (141), 18.11.1910, 99
- Smyth, Ethel. (1910b). *Laggard Dawn*. Zugriff am 22. Juli 2011 unter [www.ibiblio.org/cheryb/women/laggard-dawn.html](http://www.ibiblio.org/cheryb/women/laggard-dawn.html)
- Smyth, Ethel. (1911). Odds and Ends. *Musical Standard*, 35 (912), 24.06.1911, 394
- Smyth, Ethel. (1912a). Woman Suffrage. The Charge against Dr. Ethel Smyth. To the Editor of the Times. *The Times*, 29.07.1912, 4
- Smyth, Ethel. (1912b). Wie ich Suffragette wurde. Aus einem Gespräch mit Ethel Smyth. *Neues Wiener Journal*, (6838), 05.11.1912, 5
- Smyth, Ethel. (1912c). Composer and Suffragist. Dr. Ethel Smyth in Vienna. *The Suffragette*, 1 (5), 15.11.1912, 66
- Smyth, Ethel. (1913a). Deep Sea Fishing in Male Mentality. *The Suffragette*, 1 (18), 14.02.1913, 275
- Smyth, Ethel. (1913b). Women In The Queen's Hall Orchestra. To the Editor of the Times. *The Times*, 21.10.1913, 12
- Smyth, Ethel. (1913c). Women in the Queen's Hall Orchestra. *The Suffragette*, 2 (54), 24.10.1913, 25
- Smyth, Ethel. (1913d). *Three Songs (The Clown, Possession, On the Road)* for Mezzo Soprano or High Baritone (Nr. 3 with Orchestral Accompaniment). Vocal score/*Drei Lieder (Der Narr, Besitz, Auf der Straße, (Marschlied))* für Mezzosopran oder hohen Bariton (Nr. 3 mit Orchester-Begleitung). Gesang und Klavier. Wien, Leipzig: Universal Edition, PN 3590
- Smyth, Ethel. (1916). England, Music, and – Women. *English Review*, Februar 1916, 187–198
- Smyth, Ethel. (1920). The Ladies' Quartet. *Athenaeum*, (4728), 10.12.1920, 820
- Smyth, Ethel. (1921). *Streaks of Life*. New York u. a.: Longmans, Green and Co.
- Smyth, Ethel. (1923). Reflections on Prejudice. *The Music Bulletin*, 5 (3), 80–81
- Smyth, Ethel. (1924). A Burning of Boats. *The London Mercury*, 9 (52), 381–393
- Smyth, Ethel. (1925). Fair Play for Women Musicians. *Time & Tide*, 21.08.1925, o. A.
- Smyth, Ethel. (1928a). *A Final Burning of Boats etc*. London: Longmans, Green and Co.
- Smyth, Ethel. (1928b). The hard case of the woman composer. *Musical Times*, 69 (1026), 01.08.1928, 736
- Smyth, Ethel. (1929). Reply to a pessimistic champion. *Sackbut*, 9, April 1929, 289–294
- Smyth, Ethel. (1931). Composers and Critics. *The New Statesman and Nation*, 1 (11), 09.05.1931, 389–390
- Smyth, Ethel. (1933). *Female pipings in Eden*. London: P. Davies

- Smyth, Ethel. (1935). *Beecham and Pharaoh*. London: Chapman & Hall
- Smyth, Ethel. (1936). *As Time Went On ...*. London: Longmans, Green and Co.
- Smyth, Ethel. (1936–1943). *Main Book of Music*. Autograph, GB-Lbl, Add. 49196
- Smyth, Ethel. (1940). *What happened next*. London: Longmans, Green and Co.
- Smyth, Ethel. (1941). *A Fresh Start*. Typoskript, unveröffentlicht, US-AAU, Ethel Smyth collection, 1910–1962
- Smyth, Ethel. (1946). *Impressions that remained. Memoirs*. Hrsg. von Ernest Newman. New York: Knopf
- Smyth, Ethel. (1969). IV Dame Ethel Smyth. *More Points of View. A second series of broadcast addresses* (S. 73–92). Reprint. Freeport, New York: Books for Libraries Press
- Smyth, Ethel. (1988). *Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin*. Hrsg. von Eva Rieger, übersetzt von Michaela Huber. Kassel: Bärenreiter
- Wood, Elizabeth. (1983). Women, Music, and Ethel Smyth. A Pathway in the Politics of Music. *The Massachusetts Review*, 24 (1), 125–139
- Wood, Elizabeth. (1994). Performing Rights: A Sonography of Women's Suffrage. *The Musical Quarterly*, 79 (4), 606–643

## Zur Person

*Marleen Hoffmann*, Diplom-Kulturwissenschaftlerin; wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Ethel-Smyth-Forschungsstelle Detmold, beheimatet am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. Arbeitsschwerpunkte: Ethel Smyth, Sänger- und Laienmusikbewegungen im 19. und 20. Jahrhundert

Kontakt: Ethel-Smyth-Forschungsstelle, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn, Gartenstr. 20, 32756 Detmold, Tel.: 05231-975 671, Fax: 05231-975 668

E-Mail: [marleen.hoffmann@uni-paderborn.de](mailto:marleen.hoffmann@uni-paderborn.de)

# Aufsätze: Offener Teil

Gerhard Hafner

## Jenseits des *one-size-fits-all*-Ansatzes. Die psychosoziale Arbeit mit häuslichen Gewalttätern

### Zusammenfassung

Seit den 1970er Jahren existieren in den USA Täterprogramme gegen häusliche Gewalt an Frauen. Die *Batterer Intervention* hat sich als Teil eines engen Kooperationsverbundes (*Community Coordinated Response*) bewährt. Der Artikel stellt Ansätze aus den USA vor, die mehr Vielfalt hinsichtlich der Methodik, z. B. der Gefährdungsanalyse, und des besonderen Hilfebedarfs für spezielle Tätergruppen postulieren. Die Diskurse in den USA über die Weiterentwicklung der Täterarbeit werden dargestellt, da sie bisher von den deutschsprachigen Fachleuten kaum rezipiert werden.

#### Schlüsselwörter

Häusliche Gewalt, Gewalt und Frauen, Täterarbeit, Männlichkeiten, Intervention

### Summary

Batterer intervention: beyond the one-size-fits-all approach

Batterer intervention was introduced in the United States in the 1970s as part of the fight against domestic violence. It has proved its worth in the context of the Community Coordinated Response approach. This article presents approaches from the United States that posit more diverse methods, for instance threat assessment or special services for specific perpetrators. Discussions in the United States about the evolution of batterer intervention are presented here since they have so far gone largely unnoticed in German-speaking countries.

#### Keywords

Community Coordinated Response, domestic violence, intimate partner violence, batterer intervention, masculinities

Seit Mitte der 1990er Jahre wird in den deutschsprachigen Ländern begonnen, die Prävention von häuslicher Gewalt in das Zentrum der staatlichen und institutionellen Bemühungen zu rücken. Dieser Paradigmenwechsel hin zur Prävention von häuslicher Gewalt hat unter anderem als Ziel, den Blick auf die Täter zu richten, sie durch ein abgestimmtes Vorgehen aller beteiligten Stellen zivil- und strafrechtlich zur Verantwortung zu ziehen, um bei ihnen eine nachhaltige Verhaltensänderung zu bewirken.

Täterarbeit als *ein* Element dieser Maßnahmen der Gewaltprävention und des Opferschutzes beinhaltet mehr als psychosoziale Beratung und soziale Trainingskurse für den einzelnen Täter. Die Vernetzung und kontinuierliche Kooperation mit justiziellen Stellen, der Polizei, Jugendämtern, Einrichtungen der Kinder- und Jugendhilfe, des Sozial- und Gesundheitsbereichs, der Frauenunterstützung etc. sind die Voraussetzung, damit Täter ein Täterprogramm aufsuchen und die Beratungen und Kurse kontinuierlich absolvieren. Täterarbeit in Form von strukturierten Täterprogrammen sollte in die Interventionskette bei der Bekämpfung von häuslicher Gewalt integriert sein, um durch ein koordiniertes Vorgehen die direkte Unterstützung der Betroffenen und die Inverantwortungnahme der Täter zu gewährleisten (vgl. die Evaluation von acht Täterprogrammen in WiBIG 2004).

## Modelle

Der Ansatz eines solchen *Community Coordinated Response* durchzieht als leitende Philosophie die meisten Täterprogramme im Bereich der Domestic Violence/Intimate Partner Violence in den USA. *Emerge*, ein *Group Education Model for Abusers* im Raum Boston (Massachusetts), war 1977 das erste Programm in den USA, das die Täterarbeit von häuslichen Gewalttätern fokussierte (vgl. Adams/Cayouette 2002). Am international bekanntesten wurde jedoch das ab Anfang der 1980er Jahre arbeitende *Domestic Abuse Intervention Project/DAIP* in Duluth (Minnesota). Bei der Formulierung vieler Standards für die Täterarbeit in den US-Bundesstaaten und den Countys nahm dieses Projekt eine Vorreiterrolle ein.

Dieses *Duluth Model* setzt auf eine enge Kooperation der Täterprogramme mit staatlichen Institutionen auf der Basis von Weisungen und Sanktionen und auf eine enge Zusammenarbeit mit Opferschutzeinrichtungen, die eine parallele Arbeit mit den Tätern und mit den (Ex-)Partnerinnen sowie ein gemeinsames Fallmanagement beinhaltet. Die gleichberechtigte Arbeit mit den Frauen und mit den Männern als zwei aufeinander bezogenen Säulen bildet das Markenzeichen dieses Modells.

Die psychosoziale Arbeit mit Tätern in den USA setzte durchaus von Anfang an auf eine Bandbreite von methodischen Ansätzen (vgl. die Programmevolution bei Mederos 2002). Die kognitiv-behavioristische Methodik bildet jedoch weitgehend den Schwerpunkt der Täterarbeit (vgl. Caesar/Hamberger 1989): Einerseits konfrontieren die Fachkräfte in den Kursgruppen die Meinungen und Normen, die Misshandlungen und die Unterdrückung von Frauen rechtfertigen (vgl. Russell 1995). Andererseits trainieren die Teilnehmer in einem Gruppensetting alternatives, gewaltfreies Verhalten. Dieser Ansatz hat eine stark pädagogisch-didaktische Ausrichtung und zeigt das Bedingungsgefüge zwischen hegemonialer Männlichkeit und Gewalt gegen Frauen auf, didaktisch veranschaulicht im „Power and Control Wheel“ der männlichen Privilegien (vgl. Pence/Paymar 1993; eine aktuelle Bilanz in Miller 2010).

Das *Duluth Model* wurde zum Vorbild für Interventionen auch in europäischen Staaten. Eine Untersuchung zur Übertragbarkeit dieses Modells auf deutsche Rechts- und Gesellschaftsstrukturen wurde bereits 1989 im Auftrag des Bundesministeriums für Jugend, Familie, Frauen und Gesundheit durchgeführt (Notruf Frauen helfen Frauen e.V. Gladbeck 1989). Das erste Interventionsprojekt gegen häusliche Gewalt nahm 1995 in Berlin seine Arbeit auf. Viele deutschsprachige Programme (z. B. KIK-Schleswig-Holstein 2001; Logar/Rösemann/Zürcher 2002) orientieren sich seitdem mehr oder weniger stark am *Duluth Model*. Auch die Standards und Empfehlungen für die Arbeit mit männlichen Tätern im Rahmen von interinstitutionellen Kooperationsbündnissen gegen Häusliche Gewalt (Bundesarbeitsgemeinschaft Täterarbeit Häusliche Gewalt e.V. 2008) sind stark vom *Duluth Model* beeinflusst.

## The System Matters

Der führende Evaluationsforscher auf dem Gebiet der Täterarbeit bei häuslicher Gewalt, Edward W. Gondolf von der Indiana University of Pennsylvania, untersuchte die Be-

handlungserfolge bei 840 Programmteilnehmern in vier US-amerikanischen Täterprogrammen (Gondolf 2002). Er resümiert, dass die gegenwärtigen Täterprogramme ausreichend für die meisten Männer seien, um Wiederholungstaten effektiv zu verhindern, soweit sie in das engmaschige Interventionssystem eingebunden sind. Der Erfolg der Täterprogramme basiert weniger auf der direkten psychosozialen Arbeit mit den Tätern, sondern darauf, dass sie aufgrund ihrer engen Kooperation wie Knoten in einem Netzwerk der *Community Interventions* wirken, die alle zum Erfolg beitragen: *The System Matters*. Allerdings bezeichnet er die Erfolge als begrenzt, da ungefähr ein Fünftel der Kursteilnehmer sich beim Follow-Up als behandlungsresistent herausstellte.

Diese Hochrisikogruppe von „unresponsive men“ braucht, so Gondolf, eine intensivere Behandlung. Die Identifizierung der Risikotäter und das permanente Case Management mit periodischen Assessments und dynamischen Interventionen seien eine notwendige Bedingung, damit Hochrisikotäter nicht rückfällig werden. Bei Klienten mit vielschichtigen psychosozialen Problemen ist ein Fallmanagement im Rahmen einer engen Abstimmung der involvierten Ämter und Einrichtungen indiziert (vgl. Gondolf 2008).

Die *Accountability*, das heißt die Verlässlichkeit und Transparenz der Täterprogramme sowohl für die Gewaltopfer als auch für das Kooperationssystem, ist ein zentrales Qualitätsmerkmal. Die Kontaktaufnahme zu den Partnerinnen/Gewaltopfern, die häufig noch mit den Tätern zusammenleben oder die durch gemeinsame Kinder vielfältige Kontakte haben, ist Grundvoraussetzung für ein effizientes Risikomanagement.

Da der Schutz der Gewaltopfer und der mitbetroffenen Kinder das Hauptziel der Täterarbeit darstellt, ist ein wichtiger Bestandteil des *Controllings* der Täterarbeit, zu eruieren, ob die Veränderungen auch für das Opfer deutlich werden und sich seine Situation im Laufe des Kurses und danach verbessert. Aus diesem Grund hat der direkte oder indirekte Kontakt zu den Gewaltopfern/(ehemaligen) Partnerinnen oberste Priorität.

Hinsichtlich der Effizienz der Täterprogramme hat sich die große Relevanz der Einbeziehung der Erfahrungen und Perspektiven der Gewaltopfer erwiesen (vgl. Gregory/Erez 2002). Der direkte oder indirekte Kontakt zu den Frauen dient dazu, sie über Inhalte, Ziele und Grenzen des Kurses und über konkrete Sicherheitsmaßnahmen des Mannes (z. B. „Auszeit“ bei eskalierenden Konflikten) zu informieren. Sie können unverzüglich informiert werden, falls der Mann den Kurs abbricht bzw. ausgeschlossen wird oder ihre Sicherheit gefährdet ist. Einige Täterprogramme bieten der Frau an, sich jederzeit bei ihnen direkt telefonisch melden zu können; ihre Informationen werden vertraulich behandelt. Die Gewaltopfer erhalten die Möglichkeit, dem Täterprogramm die vorgefallenen Gewalttaten, die physischen und psychischen Folgen bei ihr und den mitbetroffenen Kindern zu schildern und ihre Einschätzung der Gefährdungen sowie ihre Erwartungen an die Kursteilnahme mitzuteilen. Eine US-amerikanische Studie belegt, dass Frauen ihre Gefährdung eher unter- als überschätzen. Gerade hinsichtlich besonders schwerer Risiken ist die Sicht der Frauen und die Aufklärung über Gefährdungen essenziell (vgl. Campbell 2004).

Den betroffenen Frauen muss hierbei ein realistisches Bild der Veränderungspotenziale von Tätern vermittelt werden. Nicht selten machen sich Frauen zu große Hoffnungen, dass eine Kursteilnahme ihres Partners Sicherheit vor Gewalt bedeutet – was erschwert, dass sie sich weitergehende Schutzmaßnahmen organisieren.

## Diversifikation

Häusliche Gewalttaten zeichnen sich durch eine große Bandbreite an Formen, Schweregraden und Dynamik aus. Diese Unterschiede gilt es in der Arbeit sowohl mit den Opfern als auch mit den Tätern bedarfsgerecht zu berücksichtigen.

Generell wird Gewalt als zielgerichtete Verletzung der seelischen und körperlichen Integrität einer anderen Person verstanden.

„Häusliche Gewalt beinhaltet ein Muster von kontrollierendem Verhalten, das die körperliche und seelische Integrität einer anderen Person verletzt. Dies kann ernsthafte und lang anhaltende negative Auswirkungen auf Wohlergehen, Selbstwertgefühl, Autonomie, körperliche und seelische Gesundheit der geschädigten Person haben. Häusliche Gewalt beinhaltet physische, psychische, sexualisierte, soziale, emotionale und ökonomische Gewalt, Isolation, Stalking, Bedrohung und Einschüchterung.“ (Bundesarbeitsgemeinschaft Täterarbeit Häusliche Gewalt e.V. 2008: 8)

Gegenüber dieser weit gehenden Gewaltdefinition hat es sich als praxisnah erwiesen, die unterschiedlichen Gewaltformen zu differenzieren: Michael P. Johnson (2008) hat die Schweregrade von häuslichen Gewalttaten in Form von *Intimate Terrorism*, *Violent Resistance* bzw. *Situational Couple Violence* beschrieben. Das alltägliche Kontroll- und Dominanzverhalten (Einschüchtern, Demütigen, Isolieren, Bedrohen etc.) fügt den Gewaltopfern langfristige und gegebenenfalls traumatisierende Schäden zu (vgl. O’Leary/Maiuro 2001). Johnson begegnet hiermit auch der These der Gendersymmetrie bei Gewalt in Paarbeziehungen (vgl. dazu Schröttle 2010). Bei der *Situational Couple Violence* sind Frauen als Täterinnen statistisch stärker vertreten als bei den gefährlichen Formen des *Intimate Terrorism* bzw. des *Coercive Control* (Stark 2007).

Eine Übersichtsstudie der US-amerikanischen Täterprogramme im Auftrag des US-amerikanischen Justizministeriums befürwortet spezialisierte Interventionen auf zwei Ebenen (Healey/Smith 1998: 57f.):

- Interventionen, die auf einen spezifischen Tätertypus zugeschnitten sind (Grundlage: psychologisches Täterprofil, Risikoabschätzung, Substanzmissbrauch etc.)
- Interventionen mit spezifischen Populationen und hinsichtlich sozialer Unterschiede (sozioökonomischer Status, Ethnie, Nationalität, Geschlecht, sexuelle Orientierung etc.) (vgl. dazu auch Mansley 2009).

Hinsichtlich der Anpassung der Arbeit mit den Tätern an den jeweiligen ethnischen und schichtspezifischen Hintergrund wurden in den USA ausgefeilte interkulturelle Täterprogramme etwa für Latinos oder inhaftierte afro-amerikanische Männer entwickelt (vgl. den Sammelband von Aldarondo/Mederos 2002).

Die *Batterer Subtypes* wurden hinsichtlich des Kontextes und der Schwere der Gefährdungen differenziert (Holtzworth-Munroe/Meehan 2004; Huss/Ralston 2008): Familientäter (*family only batterer*), Antisoziale Täter (*generally violent/antisocial batterer*), Dysphorische/Borderlinetäter (*dysphoric/borderline batterer*).

*Familientäter* sind äußerlich gut angepasste und umgängliche Männer, denen man ihr gewalttätiges Verhalten nicht ansieht. Wenn man sie als Idealtyp zeichnet, so sind sie weniger auffällig bezüglich Impulsivität, Drogenmissbrauch, kriminellem Verhalten und



Defiziten im Sozialverhalten, sind oft emotional abhängig von der Partnerin und besitzen geringe Kommunikationsfähigkeiten. *Generell antisoziale Täter* haben als Risikofaktor eine gewalttätige Familiengeschichte und häufig eine kriminelle Karriere. Ihre Defizite in den sozialen und kommunikativen Bereichen sind am größten. Sie betrachten Gewalt als angemessene Antwort auf jede Art von realer oder subjektiv erlebter Provokation. Täter, die über Justizvollzugsanstalten in die sozialen Trainingskurse kommen, fallen häufig in diese Kategorie. *Dysphorische/Borderlinetäter* zeichnen sich durch eine auffallend mangelnde Impulskontrolle, Frustrationstoleranz und Affektregulation aus. Oft sind sie schon als delinquent aufgefallen und verfügen nur über wenige kommunikative und soziale Fähigkeiten. Wenn bei Klienten eine Borderline-Persönlichkeitsstörung BPS als Folge anhaltender Bindungstraumatisierung, physischer Misshandlung oder sexuellen Missbrauchs in der Kindheit vorliegt, so muss diese diagnostiziert und in der Regelversorgung klinisch behandelt werden (vgl. Dutton 2003). Individuelle Unterschiede verlangen eine Differenzialdiagnostik, eine sorgfältige Indikationsstellung und ein darauf abgestimmtes Interventionsdesign beziehungsweise einen Hilfeplan. Gondolf weist in seiner Evaluationsstudie darauf hin, dass „a small portion of men have severe dysfunction that may warrant special attention and may preclude program participation“ (Gondolf 2002: 181).

Häusliche Gewalt kommt zwar in allen sozialen Schichten vor und wird auch von Angehörigen der mittleren und hohen Bildungs- und Sozialschichten in erheblichem Ausmaß verübt. Die Sanktionierung durch die Polizei und justizielle Stellen wirkt allerdings selektiv, sodass in die Täterprogramme sowohl in den USA als auch in den deutschsprachigen Ländern häufiger psychosozial stärker belastete Straftäter gewiesen werden (vgl. Barz/Helfferich 2006). Nicht nur Gondolfs Evaluationsstudie belegt, dass Täter, die zum Beispiel von justiziellen Stellen gewiesen werden, überdurchschnittlich unter akuter Alkohol-/Drogenabhängigkeit, schweren Persönlichkeitsstörungen, psychotischer Symptomatik, akuter Suizidgefahr etc. leiden. Verurteilte Täter sind oft auch wegen anderer (Gewalt-)Delikte mit dem Gesetz in Konflikt geraten. Für Beschuldigte, die im Vorfeld eines Strafverfahrens über das Rechtsinstitut des § 153a der deutschen Strafprozessordnung von der Staats-/Anwaltschaft bzw. einem Gericht eine Auflage in einen Kurs erhalten, gelten diese psychischen und sozialen Belastungen allerdings weniger.

Die Clearingphase umfasst die Exploration, ob Belastungen oder komorbide Störungen vorliegen und ob etwa ein soziales Training ausreichend beziehungsweise indiziert ist. Die Diagnostik beinhaltet eine Anamnese mit dem Fokus auf die Gewalthandlungen, die Einstellung zur Gewalt, Verantwortungsübernahme, Suchtproblematik, psychische Belastungen, soziale Lebenssituation etc. Die probatorischen Sitzungen explorieren, ob der Mann vor dem Hintergrund von justiziellen Weisungen/Auflagen, Vereinbarungen mit dem Jugendamt, Druck von Seiten seiner Partnerin etc. eine ausreichende *Compliance* (Mitarbeitsbereitschaft) besitzt und in der Lage ist, am Kurs verbindlich teilzunehmen und sich mit seinen Taten und den Auswirkungen auf die (ehemalige) Partnerin und die Kinder aktiv auseinanderzusetzen (vgl. Scott/King 2007; Taft/Murphy 2007).

Dieses Screening wird in Täterprogrammen, die sich auf einen didaktisch orientierten *one-size-fits-all*-Ansatz beschränken, vernachlässigt oder gänzlich ignoriert. Nicht nur Gondolf kritisiert, dass die Diversität der Gefährdung, der Persönlichkeitscharakteristika, der sozialen und kulturellen Milieus etc. kaum berücksichtigt wird. Differenzialdiagnostische Ansätze in der Arbeit mit häuslichen Gewalttätern werden bislang zurück-

haltend angewandt; hinsichtlich der Effizienz der psychosozialen Arbeit haben sie sich jedoch als essenziell erwiesen (vgl. Scott et al. 2009).

## Gefährdungseinschätzung

In Anbetracht des kriminologischen Befundes, dass ein großer Anteil der versuchten und vollendeten Tötungen Beziehungsdelikte sind, ist die Fokussierung dieser schweren Gefahren für alle Beteiligten in der Interventionskette gegen häusliche Gewalt besonders relevant. Sowohl für die polizeiliche Prävention und Gefährderansprache wie auch für die Täterarbeit ist eine Gefährdungseinschätzung (*Violence Risk and Threat Assessment*) beziehungsweise ein *Lethality Risk Assessment* zum Erkennen von Hochrisikofällen geboten (vgl. Campbell 1995). Auch die psychiatrische Begutachtung hinsichtlich der Gefahr eines Intimidids, also der Tötung des Intimpartners, muss in Betracht gezogen werden (vgl. Marneros 2008). Gewaltbereite Männer mit depressiven Persönlichkeitseigenschaften stellen eine akute Lebensgefahr für ihre nächste Umgebung dar – Tötungsdelikte, die euphemistisch als „erweiterter Suizid“ oder „Familientragödie“ von den Medien titulierte werden (vgl. Liem/Roberts 2009). Für das Screening der Gefährdungen wurden inzwischen Instrumente entwickelt: unter anderem das *Danger Assessment* nach Campbell 1995, das *SARA-Manual* nach Kropp et al. 1995, das *Partner Abuse Prognostic Scale/PAPS* nach Murphy et al. 2003. Evaluationen der *Risk Assessments* sind zu finden bei Roehl et al. (2005) und Hilton/Harris/Rice (2010). Als besonders gefahrenträchtig haben sich Fälle erwiesen, in denen konkrete Drohungen gegen Leib und Leben der Opfer ausgesprochen wurden. Warnsignale sind Trennungstalking und konflikt- und selbstwertbelastende Ereignisse, beispielsweise die Ankündigung der endgültigen Trennung. Im Umfeld sogenannter „letzter Aussprachen“, in denen sich die frühere Partnerin nicht zu einer Fortsetzung der Beziehung oder zur Akzeptanz anderer zentraler Anliegen bereit erklärt, besteht akute Lebensgefahr. In mehr als 90 Prozent aller Tötungen nach Beziehungskonflikten wird die Tat innerhalb von 48 Stunden nach einem konflikt- oder selbstwertbelastenden Ereignis verübt (vgl. bezüglich schwerer Gefährdungen bei Trennungen: Logan/Walker 2004). Die Risiken für erneute Gewalttaten:

- Gefährlichkeit der verübten Körperverletzungen
- Besitz oder Einsatz von Schuss- und Stichwaffen oder besonders gefährliche Angriffe
- eskalierende Häufigkeit und Gefährlichkeit der Angriffe
- Bagatellisierung oder Verleugnung der Taten
- eskalierende Trennungs- bzw. Sorge-/Umgangsrechtsproblematik
- (gefährliche) Körperverletzung auch gegenüber Fremden
- versuchte oder vollendete Tötungsdelikte
- Suizidalität, Drohung mit Suizid
- generelle Delinquenz (z. B. Verkehrsdelikte) sowie Verletzung von Bewährungsauflagen, Schutzanordnungen, Wegweisungen, familiengerichtlichen Beschlüssen etc.
- erlittene Gewalt bzw. Zeugenschaft von Gewalttaten als Kind oder Heranwachsender

- Missbrauch oder Abhängigkeit von Alkohol und anderen Drogen bzw. psychotropen Substanzen, auch Glücksspielsucht

Je mehr *Risk Marker* signifikant sind, desto größere Gefahren bestehen für die Gewaltopfer. Die Täterprogramme haben die Aufgabe, die Risiken nicht nur für die Frau, sondern auch für die Kinder abzuschätzen (für die diesbezügliche Gefährlichkeitsabschätzung des Londoner Domestic Violence Intervention Project vgl. Radford/Blacklock/Iwi 2006). Da bei Hochrisikotätern oft keine kontinuierliche Entwicklung zu den besonders gefährlichen Taten zu entdecken ist, ist eine Prognose schwierig zu erstellen (vgl. Dobash/Dobash/Cavanagh 2009). Für die Praxis der Täterarbeit sind die evaluierten Instrumente der Gefährdungsabschätzung unabdingbar, um hochgefährliche Täter zu erkennen; sie werden jedoch bislang in Deutschland kaum eingesetzt. Die Erfahrungen und die Sicht des Gewaltopfers haben sich dabei als höchst effektiv für das Riskassessment erwiesen (vgl. Campbell 2004).

## Soziales Training

Täterprogramme haben die Aufgabe, nachhaltige Einstellungs- und Verhaltensänderungen bei den Tätern zu bewirken, ihnen zur Vermeidung neuerlicher Gewalttaten die Fähigkeit zur Verantwortungsübernahme und Selbstkontrolle zu vermitteln und sich sozialkognitive Kompetenzen anzueignen, wie

- Wahrnehmung und Kontrolle eigener Affekte (achtsamkeitsbasierte Stressreduktion)
- adäquates Erkennen der Affektausdrücke anderer Menschen, Perspektivenwechsel und Empathie
- moralisches Urteilsvermögen
- Entwicklung von Handlungsalternativen in Konflikten und Antizipation der Konsequenzen eigenen Handelns
- Stärkung der Resilienz, um die Fähigkeit zu entwickeln, auf belastende Konflikte angemessen zu reagieren

Spezialisierte Kurse nur für Täter häuslicher Gewalt gehören zum Standard der Täterarbeit, sind allerdings nicht selbstverständlich. In vielen Merkmalen unterscheidet sich häusliche Gewalt von Gewalt in anderen Kontexten: Die Beziehung zwischen Tätern und Geschädigten ist weder anonym noch zufällig. Die Gewaltopfer sind aufgrund enger emotionaler Beziehungen und sozialer Abhängigkeiten besonders gefährdet. Gewalttaten in einer Partnerschaft entwickeln eine eskalierende Dynamik (Gewaltspirale): In der Regel handelt es sich nicht um Einzeltaten; insbesondere schwere und gefährliche Gewalttaten stehen im Kontext einer oft jahrelangen Misshandlungsbeziehung mit physischen und psychischen Verletzungen. Sexuelle Kontrolle/Nötigung und sexualisierte Gewalt spielen eine zentrale und zugleich tabuisierte Rolle. Gewalttaten zeichnen sich in der Trennungsphase oft als besonders gefährlich aus. Nach Trennungen nimmt Stalking im Zusammenhang mit häuslicher Gewalt oft bedrohliche Ausmaße an. Stärker als isolierte Taten schädigt die Spirale der Gewalt die körperliche und seelische Gesundheit

der Gewaltopfer sowie der mitbetroffenen Kinder. Dies bewirken nicht nur die Verletzungen der körperlichen Integrität. Psychische Gewalt in Form von alltäglichem Kontroll- und Dominanzverhalten (Einschüchtern, Demütigen, Isolieren, Bedrohen etc.) fügt den Gewaltopfern langfristige und eventuell traumatisierende Schäden zu (*Intimate Terrorism* nach Johnson 2008).

Eine Täterarbeit, die Täter anderer Gewaltformen in einem Kurs gemeinsam mit häuslichen Gewalttätern behandelt, übergeht die massiven Auswirkungen der Taten auf Kinder und die komplexen Konflikte, die sich beispielsweise nach der Trennung/Scheidung im Zusammenhang mit der Wahrnehmung des Umgangsrechtes ergeben. Das Miterleben der Gewalt gefährdet die psychische Entwicklung der Kinder, beeinträchtigt ihre Beziehungsfähigkeit und kann Traumatisierungen auslösen. Die Auswirkungen von Partnerschaftsgewalt auf Kinder und die Verantwortungsübernahme von Vätern sollten zentrale Themen für die Curricula der Täterprogramme sein (vgl. Edleson/Williams 2007). Bislang wird dieser Schwerpunkt allerdings eher marginal abgehandelt.

Die Kursgruppen aus etwa 6 bis 12 Teilnehmern haben eine Kursdauer von 12 Wochen bis zu 52 Wochen; letzteres ist der Standard im Bundesstaat Kalifornien. Wenn die Koeitung der Kursgruppen idealerweise durch eine weibliche und eine männliche Fachkraft erfolgt, kann dies als Vorbild eines positiven Rollenmodells dienen.

In der Täterarbeit haben sich sowohl in den USA als auch in den deutschsprachigen Staaten Kernthemen herauskristallisiert (vgl. Pence/Paymar 1993; Bundesarbeitsgemeinschaft Täterarbeit Häusliche Gewalt e.V. 2008):

- detaillierte Aufarbeitung der Gewalthandlungen
- Übernahme der Verantwortung für die Taten und Entwicklung eines Unrechtsbewusstseins
- der Zusammenhang zwischen Gewalt, Macht & Kontrolle und hegemonialer Männlichkeit
- Folgen der Gewalt für die Opfer und mitbetroffenen Kinder
- Wahrnehmung des Gewaltkreislaufes und Sensibilisierung für Risikosituationen
- gewaltfreier Umgang mit Frustration, Angst, Stress und Wut
- Verbesserung der Problemlöse- und Bewältigungsfertigkeiten
- Deeskalationstraining für Partnerschaftskonflikte
- Missbrauch oder Abhängigkeit von Alkohol/psychotropen Substanzen; Zusammenhang von Alkohol/Drogen und Männlichkeit

Für Erfolge in der psychosozialen Arbeit ist die *Compliance* essenziell, das heißt die verlässliche Teilnahme, die aktive Aneignung von Sicherheitstechniken, Selbstwahrnehmung, Gebrauch einer respektvollen Sprache (vgl. Contrino et al. 2007; vgl. auch die Evaluation von Gondolf/Wernik 2009).

Die Verstärkung positiver Ressourcen bei den Klienten fördert die Motivation und den Abbau von Gewaltneigungen (vgl. die *Strengths-Based Batterer Intervention* nach Lehmann/Simmons 2009). Den vielfältigen Formen von Widerstand (Abschiebung der Verantwortung auf das Gewaltopfer, Rechtfertigungsstrategien, Unzuverlässigkeit hinsichtlich der Vereinbarungen etc.) muss begegnet werden (vgl. Levesque et al. 2008). Möglichst frühzeitig im Behandlungsprozess eine Behandlungsallianz herzustellen, hat

sich als notwendig erwiesen (Day et al. 2009). Das *Motivational Interviewing* ist als kurzzeitorientiertes Verfahren geeignet, um eine tragfähige Veränderungsmotivation zu fördern (Murphy/Maiuro 2009). Sowohl die Balance von Konfrontation und Unterstützung wie auch die Steuerung des Gruppenprozesses, der das *Peer Counseling* in Form der Verbalisierung emotionaler Erlebnisinhalte, Empathie, konstruktive Kritik und gegenseitige Unterstützung beinhaltet, sind essenziell bei Verhaltensveränderungen (vgl. Silvergleid/Mankowski 2006). Gondolf fasst in seiner Evaluationsstudie zusammen: „highly confrontational approaches may be counterproductive for some men, and overly supportive approaches may actually promote abusive behavior in others. Therefore, the best course might be firm, clear, but encouraging interactions“ (Gondolf 2002: 181).

Einer Studie des Anti-Gewalt-Therapeuten Heinrich Kraus (Männerberatung Wien) zufolge besitzen sowohl unstrukturierte Programme mit einer psychodynamischen Orientierung am Gruppenprozess als auch kognitiv-verhaltensstrukturierte Gruppenprogramme in der Konzeption von Trainingsprogrammen eine Relevanz; deshalb sollten beide Ansätze in der Praxis Berücksichtigung finden. Er plädiert für ein multidimensionales Erklärungsmodell für Gewalt an Frauen: „Eine soziokulturelle Analyse von Macht und Kontrolle sollte mit einer psychodynamischen Analyse der Persönlichkeit in den Täterprogrammen kombiniert werden.“ (Kraus 2003: 8) Im Bereich der Kurzzeittherapien existieren lösungszentrierte Methoden, die fruchtbar sein können, um die Verantwortungsübernahme der Täter zu beschleunigen und akute Probleme schnell anzugehen (vgl. Lee/Sebold/Uken 2003).

Hinsichtlich der Integration systemischer Ansätze in Form von Paarberatung bei häuslicher Gewalt gibt es schon seit vielen Jahren Kontroversen, weil die Gefahr besteht, die Sicherheit des Gewaltopfers und die klare Verantwortlichkeit des Täters nicht genügend zu berücksichtigen (vgl. Hansen/Harway 1993; Shamai 1996). Bereits 1988 postulierte David Adams, Mitarbeiter von *Emerge*, in seiner profeministischen Analyse der *Treatment Models of Men Who Batter* im einflussreichen Sammelband *Feminist Perspectives on Wife Abuse*:

„Referrals for couples counseling may also be appropriate in those cases where *both* partners are interested in working on the relationship, and the threat of violence has been eliminated. It is not indicated in cases where the wife cannot bring up her complaints or anger without being fearful of an abusive response on his part. Whether the abusive man progresses to the acceptance stage depends a great deal on the kinds of legal, social, and therapeutic interventions that he encounters along the way.“ (Adams 1988: 195, Hervorhebung im Original)

Eine Differenzierung etwa zwischen *Intimate Terrorism* und *Situational Couple Violence*, des Ausmaßes an Gefährlichkeit und der Angst auf Seiten des Gewaltopfers, ist für eine Indikation einer Paarberatung unabdingbar (vgl. O’Leary 2001). Diese Fachdiskussionen über Indikationen, Kontraindikationen und Sicherheitsmaßnahmen stehen in den deutschsprachigen Ländern erst ganz am Anfang, zum Beispiel im Rahmen von Tagungen der Bundesarbeitsgemeinschaft Täterarbeit Häusliche Gewalt e.V. Konsens in diesem Rahmen ist, dass solche Ansätze die Arbeit mit den Tätern keineswegs ersetzen, sondern nur in ganz bestimmten, eher seltenen Fällen als zusätzliches Modul ergänzen können. Brisanz erhält die Diskussion, weil antifeministische Autoren den geschlechtsspezifischen Machtaspekt vernachlässigen und systemische Ansätze als Standardin-

tervention einsetzen möchten (z. B. Döge 2011: 162ff.). Sich von solchen politischen Gruppierungen deutlich zu distanzieren, sollte nicht dazu führen, sich von vorneherein positiven Aspekten zu verschließen. Ironisch, aber durchaus auch programmatisch fordern Rees/Rivett (2005) eine fachlich fundierte Diversifikation der Methodik von Täterprogrammen: „Let a hundred flowers bloom, let a hundred schools of thought contend“.

## Gender

In der soziologischen Forschung über Männlichkeiten spielt seit den 1980er Jahren das Modell der *Hegemonic Masculinity* von Raewyn (früher Robert W.) Connell eine einflussreiche Rolle (vgl. die Auseinandersetzung mit der Kritik und Weiterentwicklung in Connell/Messerschmidt 2005). Die Erkenntnis, dass hinsichtlich sozialer Kategorien wie Klasse, Ethnie etc. von unterschiedlichen Männlichkeiten auszugehen ist, die in hierarchischen Verhältnissen zueinander stehen, werden zwar in der Gewaltdiskussion (etwa von Michael Meuser 2003) diskutiert, jedoch in der Täterarbeit in Deutschland erst zögerlich integriert, obwohl etwa bei jungen Männern die Akzeptanz von Gewalt handeln als legitimer Konfliktlösungsstrategie immer noch erschreckend hoch ist. Der Zusammenhang zwischen frauenfeindlichen Haltungen und dem Ausmaß von *Intimate Partner Violence* ist belegt (vgl. Allen/Swan/Raghavan 2009). Dies gilt auch für die Verknüpfung von hegemonialer Männlichkeit, Machtdemonstration, kontrollierendem Verhalten und Gewalt gegen Frauen (vgl. Worcester 2002). In der Regel schildern Gewalttäter ihre Handlungen als gerechtfertigt und normal (vgl. Mullaney 2007; Schrock/Padavic 2007). Dies gilt insbesondere in einem Gruppenkontext zwischen Männern (vgl. Hearn/Whitehead 2006). Deshalb gehört die konsequente Konfrontation von Männlichkeitsnormen, die Gewalt als eine Form von *doing masculinity* legitimieren, zum zentralen Themenspektrum der Täterarbeit. Der Zusammenhang von Abwehrmechanismen gegen Emotionen und Gewaltbereitschaft bei Männern wird dabei ebenfalls thematisiert (vgl. Bereswill 2007; Scholz 2008).

Deutliche geschlechtsspezifische Unterschiede existieren in der Schwere und kontextuellen Einbindung von Gewalt in Paarbeziehungen (vgl. Schrötle 2010). Die Beweggründe für Täterinnen und Täter unterscheiden sich qualitativ: „Specifically, women’s motivations tended to be more closely related to expression of feelings and response to a partner’s abuse than to the desire for coercive control.“ (Bair-Merritt et al. 2010: 186) Eine stärkere Belastung von Täterinnen durch traumatische Kindheits-erfahrungen wurde festgestellt (vgl. Simmons/Lehmann/Cobb 2009). Generell müssen gravierende Opfererfahrungen innerhalb und außerhalb der Familie, die sich in Symptomen der Posttraumatischen Belastungsstörung PTSD aufgrund von sexueller Gewalt und traumatisierender *Coercive Control* manifestieren, in den Beratungen oder Kursen für Täterinnen behandelt werden (vgl. Dowd 2001; Swan/Snow 2002).

Kurse für häuslich gewalttätige Frauen werden in den USA durchgeführt; ein *Treatment Manual for Abusive Women* behandelt gewalttätige Frauen in einem 52-wöchigen Curriculum (Bowen 2009). Ähnliche Angebote sind bislang in Deutschland noch ein Desiderat, nicht zuletzt solche, die der spezifischen Dynamik von Gewalttaten in Partnerschaften zwischen Frauen Rechnung tragen (vgl. Ohms 2008; Coleman 2003).

## Entwicklungen

In den USA sind professionelle Grabenkämpfe ausgebrochen zwischen einer profeministischen Täterarbeit, die in Anknüpfung an das *Duluth Model* das gesellschaftliche Bedingungsgefüge von häuslicher Gewalt und Männlichkeit betont, und einer eher individualistisch orientierten Psychotherapie. Diese polemisiert gegen eine gesellschaftliche Betrachtungsweise als „Antiscience“ und „Kult“, so Donald G. Dutton in seinem einführenden Beitrag „The Gender Paradigm and the Architecture of Antiscience“ in der neuen Fachzeitschrift *Partner Abuse. New Directions in Research, Intervention, and Policy* (Dutton 2010; vgl. auch Dutton 2003). Bei diesem Kampf geht es erwartungsgemäß auch um ständische Interessen, das heißt um Marktanteile an diesem nicht nur in den USA wachsenden Klientel. Die Heftigkeit der Kämpfe wird durch die von einzelnen Bundesstaaten oder Countys beschlossenen Programmstandards, die bestimmte Methoden von vorneherein als nicht effizient ausschließen, befeuert. Da die Evaluationen widersprüchliche Ergebnisse zum Beispiel hinsichtlich der Effektivität der Dauer der Kurse ergaben, wurde bereits Skepsis laut, ob die Einführung solch strikter Standards nicht vorschnell erfolgt (vgl. Gelles 2001). Da Gewalt ein multifaktorielles Geschehen ist, ist es sinnvoll, in der psychosozialen Arbeit eine Offenheit zu etablieren, sich mit konkurrierenden Ansätzen und psychotherapeutischen Schulen auseinanderzusetzen und gegebenenfalls positive Elemente zu integrieren.

In den deutschsprachigen Staaten ist diese Auseinandersetzung (noch) nicht virulent, obwohl die medialen Auseinandersetzungen über die These der Gendersymmetrie bei Gewalt in Paarbeziehungen in die gleiche Richtung weisen, nämlich dass die Relevanz der hegemonialen Männlichkeit für die Ausübung von häuslicher Gewalt gegen Frauen geleugnet wird. In den heftig geführten Fehden in den USA kommt der Widerspruch zum Tragen zwischen einerseits einem vom gesellschaftlichen Engagement beflügelten pädagogisch-didaktischen Vorgehen und andererseits einer auf den individuellen Mann zugeschnittenen Psychotherapie. Diese steht unter dem Verdacht, gesellschaftliche Probleme zu individualisieren und damit zu entsorgen – ein alter Konflikt.

Lösungsversuche, diese Pole zusammenzuführen in einer Psychologie, die gesellschaftliche Zusammenhänge auch am individuellen Täter, auch der Täterin, mitbehandelt, scheinen sich zu entwickeln (vgl. Nicolson 2010; Haaken 2010).

Generell werden die englischsprachigen Ansätze, Evaluationen und Auseinandersetzungen hinsichtlich der *Batterer Intervention Programs* von den deutschsprachigen Fachleuten erstaunlich wenig rezipiert. Die Evolution der Täterprogramme seit den 1970er Jahren, die den *one-size-fits-all*-Ansatz in den USA weiterentwickeln, werden hierzulande kaum beachtet oder adaptiert. Ob hier eine Rezeptionssperre von Seiten der psychosozialen Versorgung generell gegen fremdsprachige Literatur vorliegt oder die PraktikerInnen in diesem speziellen und kleinen Segment der sozialen Arbeit mit dem Aufbau und nicht zuletzt der Finanzierung der Arbeit ausgelastet sind, muss Spekulation bleiben.

## Literaturverzeichnis

- Adams, David. (1988). Treatment Models of Men Who Batter. A Profeminist Analysis. In Kersti Yllö & Michele Bograd (Hrsg.), *Feminist Perspectives on Wife Abuse* (S. 176–199). Newbury Park, CA: Sage
- Adams, David & Cayouette, Susan. (2002). Emerge – A Group Education Model for Abusers. In Etiony Aldarondo & Fernando Mederos (Hrsg.), *Programs for Men Who Batter. Intervention and Prevention Strategies in a Diverse Society* (S. 4–1–4–32). Kingston, NJ: Civic Research Institute
- Aldarondo, Etiony & Mederos, Fernando. (Hrsg.). (2002). *Programs for Men Who Batter. Intervention and Prevention Strategies in a Diverse Society*. Kingston, NJ: Civic Research Institute
- Allen, Christopher T.; Swan, Suzanne C. & Raghavan, Chitra. (2009). Gender Symmetry, Sexism, and Intimate Partner Violence. *Journal of Interpersonal Violence*, 24 (11), 1816–1834
- Bair-Merritt, Megan H.; Crowne, Sarah Shea; Thompson, Darcy A.; Sibinga, Erica; Trent, Maria & Campbell, Jacquelyn. (2010). Why Do Women Use Intimate Partner Violence? A Systematic Review of Women's Motivations. *Trauma, Violence, & Abuse*, 11 (4), 178–189
- Barz, Monika & Helfferich, Cornelia. (2006). *Häusliche Gewalt beenden: Verhaltensänderung von Tätern als Ansatzpunkt. Eine Evaluationsstudie zum Vorgehen und Wirkung von Täterprogrammen im Kontext von Interventionsprojekten gegen häusliche Gewalt in Baden-Württemberg*. Stuttgart: Landesstiftung Baden-Württemberg
- Bereswill, Mechthild. (2007). Sich auf eine Seite schlagen. Die Abwehr von Verletzungsoffenheit als gewaltsame Stabilisierung von Männlichkeit. In Mechthild Bereswill, Michael Meuser & Sylka Scholz (Hrsg.), *Dimensionen der Kategorie Geschlecht. Der Fall Männlichkeit* (S. 101–118). Münster: Westfälisches Dampfboot
- Bowen, Ellen L. (2009). *Domestic Violence Treatment for Abusive Women. A Treatment Manual*. New York, NY: Routledge
- Bundesarbeitsgemeinschaft Täterarbeit Häusliche Gewalt (BAG TäHG) e.V. (2008). *Standards und Empfehlungen für die Arbeit mit männlichen Tätern im Rahmen von interinstitutionellen Kooperationsbündnissen gegen Häusliche Gewalt der Bundesarbeitsgemeinschaft Täterarbeit Häusliche Gewalt e.V.* (Materialien zur Gleichstellungspolitik 109). Berlin: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend
- Caesar, P. Lynn & Hamberger, L. Kevin. (Hrsg.). (1989). *Treating Men Who Batter. Theory, Practice, and Programs*. New York, NY: Springer
- Campbell, Jacquelyn C. (1995). Prediction of Homicide of and by Battered Women. In Jacquelyn C. Campbell (Hrsg.), *Assessing Dangerousness. Violence by Sexual Offenders, Batterers, and Child Abusers* (S. 96–113). Thousand Oaks, CA: Sage
- Campbell, Jacquelyn C. (2004). Helping Women Understand Their Risk in Situations of Intimate Partner Violence. *Journal of Interpersonal Violence*, 19 (12), 1464–1477
- Coleman, Vallerie E. (2003). Treating the Lesbian Batterer: Theoretical and Clinical Considerations. A Contemporary Psychoanalytic Perspective. In Donald Dutton & Daniel J. Sonkin (Hrsg.), *Intimate Violence: Contemporary Treatment Innovations* (S. 159–205). Binghamton, NY: Haworth
- Connell, Robert W. & Messerschmidt, James W. (2005). Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19 (6), 829–859
- Contrino, Kathleen M.; Dermen, Kurt H.; Nochajski, Thomas H.; Wieczorek, William F. & Navratil, Peter K. (2007). Compliance and Learning in an Intervention Program for Partner-Violent Men. *Journal of Interpersonal Violence*, 22 (12), 1555–1566
- Day, Andrew; Howells, Kevin; Casey, Sharon; Ward, Tony; Chambers, Jemma C. & Birgden, Astrid. (2009). Assessing Treatment Readiness in Violent Offenders. *Journal of Interpersonal Violence*, 24 (4), 618–635



- Dobash, R. Emerson; Dobash, Russell P. & Cavanagh, Kate. (2009). „Out of the Blue.“ Men Who Murder an Intimate Partner. *Feminist Criminology*, 4 (3), 194–225
- Döge, Peter. (2011). *Männer – die ewigen Gewalttäter? Gewalt von und gegen Männer in Deutschland*. Wiesbaden: VS-Verlag
- Dowd, Lynn. (2001). Female Perpetrators of Partner Aggression: Relevant Issues and Treatment. In Robert A. Geffner & Alan Rosenbaum (Hrsg.), *Domestic Violence Offenders: Current Interventions, Research, and Implications for Policies and Standards* (S. 73–104). Binghamton, NY: Haworth
- Dutton, Donald G. (2003). *The Abusive Personality. Violence and Control in Intimate Relationships*. New York, NY: Guilford
- Dutton, Donald G. (2010). The Gender Paradigm and the Architecture of Antiscience. *Partner Abuse. New Directions in Research, Intervention, and Policy*, 1 (1), 5–25
- Edleson, Jeffrey L. & Williams, Oliver J. (Hrsg.). (2007). *Parenting by Men Who Batter. New Directions for Assessment and Intervention*. New York, NY: Oxford University Press
- Gelles, Richard J. (2001). Standards for Programs for Men Who Batter? Not Yet. In Robert A. Geffner & Alan Rosenbaum (Hrsg.), *Domestic Violence Offenders: Current Interventions, Research, and Implications for Policies and Standards* (S. 11–20). Binghamton, NY: Haworth
- Gondolf, Edward W. (2002). *Batterer Intervention Systems. Issues, Outcomes, and Recommendations*. Thousand Oaks, CA: Sage
- Gondolf, Edward W. (2008). Implementation of Case Management for Batterer Program Participants. *Violence Against Women*, 14 (2), 208–225
- Gondolf, Edward W. & Wernik, Haran. (2009). Clinician Ratings of Batterer Treatment Behaviors in Predicting Reassault. *Journal of Interpersonal Violence*, 24 (11), 1792–1815
- Gregory, Carol & Erez, Edna. (2002). The Effects of Batterer Intervention Programs. The Battered Women’s Perspectives. *Violence Against Women*, 8 (2), 206–232
- Haaken, Janice. (2010). *Hard Knocks. Domestic Violence and the Psychology of Storytelling*. London: Routledge
- Hansen, Marsali & Harway, Michèle. (Hrsg.). (1993). *Battering and Family Therapy. A Feminist Perspective*. Newbury Park, CA: Sage
- Healey, Kerry & Smith, Christine mit O’Sullivan, Chris. (1998). *Batterer Intervention. Program Approaches and Criminal Justice Strategies*. Washington, DC: U.S. Department of Justice/ National Institute of Justice
- Hearn, Jeff & Whitehead, Antony. (2006). Collateral damage. Men’s ‘domestic’ violence to women seen through men’s relations with men. *Probation Journal. The Journal of Community and Criminal Justice*, 53 (1), 38–56
- Hilton, N. Zoe; Harris, Grant T. & Rice, Marnie E. (2010). *Risk Assessment for Domestically Violent Men. Tools for Criminal Justice, Offender Intervention, and Victim Services*. Washington, DC: American Psychological Association
- Holtzworth-Munroe, Amy & Meehan, Jeffrey C. (2004). Typologies of Men Who Are Maritally Violent. Scientific and Clinical Implications. *Journal of Interpersonal Violence*, 19 (12), 1369–1389
- Huss, Matthew T. & Ralston, Anthony. (2008). Do Batterer Subtypes Actually Matter? Treatment Completion, Treatment Response, and Recidivism Across a Batterer Typology. *Criminal Justice and Behavior*, 35 (6), 710–724
- Johnson, Michael P. (2008). *A Typology of Domestic Violence. Intimate Terrorism, Violent Resistance, and Situational Couple Violence*. Boston, MA: Northeastern University Press
- KIK-Schleswig-Holstein. (Hrsg.). (2001). *Täterarbeit. Programm zur Arbeit mit gewalttätigen Männern*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin
- Kraus, Heinrich. (2003). Psychopathologie als diskriminierende Variable zwischen Männern, die gegenüber ihren Partnerinnen körperliche Gewalt ausüben: Zwei unterschiedliche MMPI-Profilcluster. *Psychotherapie Forum*, Nr. 10

- Kropp, P. Randall; Hart, Stephen D.; Webster, Christopher D. & Eaves, Derek. (1995). *Manual for the Spousal Assault Risk Assessment Guide (SARA-Manual)*. Vancouver, BC: The British Columbia Institute Against Family Violence
- Lee, Mo Yee; Sebold, John & Uken, Adriana. (2003). *Solution-Focused Treatment of Domestic Violence Offenders. Accountability for Change*. Oxford: Oxford University Press
- Lehmann, Peter & Simmons, Catherine A. (Hrsg.). (2009). *Strengths-Based Batterer Intervention. A New Paradigm in Ending Family Violence*. New York, NY: Springer
- Levesque, Deborah A.; Velicer, Wayne F.; Castle, Patricia H. & Greene, R. Neil. (2008). Resistance Among Domestic Violence Offenders. Measurement Development and Initial Validation. *Violence Against Women*, 14 (2), 158–184
- Liem, Marieke & Roberts, Darryl W. (2009). Intimate Partner Homicide by Presence or Absence of a Self-Destructive Act. *Homicide Studies*, 13 (4), 339–354
- Logan, T. K. & Walker, Robert. (2004). Separation as a Risk Factor for Victims of Intimate Partner Violence: Beyond Lethality and Injury. A Response to Campbell. *Journal of Interpersonal Violence*, 19 (12), 1478–1486
- Logar, Rosa; Rösemann, Ute & Zürcher, Urs. (Hrsg.). (2002). *Gewalttätige Männer ändern (sich). Rahmenbedingungen und Handbuch für ein soziales Trainingsprogramm*. Bern: Haupt
- Mansley, Elizabeth A. (2009). *Intimate Partner Violence. Race, Social Class, and Masculinity*. El Paso, TX: LFB Scholarly Publishing
- Marneros, Andreas. (2008). *Intimidid – Die Tötung des Intimpartners. Ursachen, Tatsituationen und forensische Beurteilung*. Stuttgart: Schattauer
- Mederos, Fernando. (2002). Changing Our Visions of Intervention. The Evolution of Programs for Physically Abusive Men. In Etiony Aldarondo & Fernando Mederos (Hrsg.), *Programs for Men Who Batter. Intervention and Prevention Strategies in a Diverse Society* (S. 1–1–1–26). Kingston, NJ: Civic Research Institute
- Meuser, Michael. (2003). Gewalt als Modus von Distinktion und Vergemeinschaftung. Zur ordnungsbildenden Funktion männlicher Gewalt. In Siegfried Lamnek & Manuela Boatcă (Hrsg.), *Geschlecht – Gewalt – Gesellschaft* (S. 37–54). Opladen: Leske + Budrich
- Miller, Scott. (2010). Discussing the Duluth Curriculum. Creating a Process of Change for Men Who Batter. *Violence Against Women*, 16 (9), 1007–1021
- Mullaney, Jamie L. (2007). Telling It Like a Man. Masculinities and Battering Men's Accounts of Their Violence. *Men and Masculinities*, 10 (2), 222–247
- Murphy, Christopher M. & Maiuro, Roland D. (Hrsg.). (2009). *Motivational Interviewing and Stages of Change in Intimate Partner Violence*. New York, NY: Springer
- Murphy, Christopher M.; Morrel, Tanya M.; Elliott, Jeffrey D. & Neavins, Tara M. (2003). A Prognostic Indicator Scale for the Treatment of Partner Abuse Perpetrators. *Journal of Interpersonal Violence*, 18 (9), 1087–1105 [Partner Abuse Prognostic Scale/PAPS]
- Nicolson, Paula. (2010). *Domestic Violence and Psychology. A Critical Perspective*. London: Routledge
- Notruf Frauen helfen Frauen e.V. Gladbeck. (1989). *Untersuchung zur Übertragbarkeit des amerikanischen Modells DAIP. Intervention gegen Gewalt in der Familie*. Gladbeck: Unveröffentl. Untersuchung im Auftrag des Bundesministeriums für Jugend, Familie, Frauen und Gesundheit
- Ohms, Constance. (2008). *Das Fremde in mir. Gewaltdynamiken in Liebesbeziehungen zwischen Frauen. Soziologische Perspektiven auf ein Tabuthema*. Bielefeld: transcript
- O'Leary, K. Daniel. (2001). Conjoint Therapy for Partners Who Engage in Physically Aggressive Behavior: Rationale and Research. In Robert A. Geffner & Alan Rosenbaum (Hrsg.), *Domestic Violence Offenders: Current Interventions, Research, and Implications for Policies and Standards* (S. 145–164). Binghamton, NY: Haworth
- O'Leary, K. Daniel & Maiuro, Roland D. (Hrsg.). (2001). *Psychological Abuse in Violent Domestic Relations*. New York, NY: Springer

- Pence, Ellen & Paymar, Michael. (1993). *Education Groups For Men Who Batter. The Duluth Model*. New York, NY: Springer
- Radford, Lorraine; Blacklock, Neil & Iwi, Kate. (2006). Domestic Abuse Risk Assessment and Safety Planning in Child Protection – Assessing Perpetrators. In Cathy Humphreys und Nicky Stanley (Hrsg.), *Domestic Violence and Child Protection. Directions for Good Practice* (S. 171–189). London: Jessica Kingsley
- Rees, Alyson & Rivett, Mark. (2005). 'Let a hundred flowers bloom, let a hundred schools of thought contend': Towards a variety in programmes for perpetrators of domestic violence. *Probation Journal. The Journal of Community and Criminal Justice*, 52 (3), 277–288
- Roehl, Janice; O'Sullivan, Chris; Webster, Daniel & Campbell, Jacquelyn C. (2005). *Intimate Partner Violence Risk Assessment Validation Study*. Washington, DC: National Institute of Justice, Final Report to the U.S. Department of Justice. Zugriff am 30. November 2010 unter [www.ncjrs.gov/pdffiles1/nij/grants/209731.pdf](http://www.ncjrs.gov/pdffiles1/nij/grants/209731.pdf)
- Russell, Mary Nömme. (mit Jobst Frohberg). (1995). *Confronting Abusive Beliefs. Group Treatment for Abusive Men*. Thousand Oaks, CA: Sage
- Scholz, Sylka. (2008). Gewaltgefühle. Überlegungen zum Zusammenhang von Männlichkeit, Gewalt und Emotionen. *Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, 26 (1), 106–121
- Schrock, Douglas P. & Padavic, Irene. (2007). Negotiating Hegemonic Masculinity in a Batterer Intervention Program. *Gender & Society*, 21 (5), 625–649
- Schrötle, Monika. (2010). Kritische Anmerkungen zur These der Gendersymmetrie bei Gewalt in Paarbeziehungen. *GENDER. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, 2 (1), 133–151
- Scott, Katreena L. & King, Colin B. (2007). Resistance, Reluctance, and Readiness in Perpetrators of Abuse Against Women and Children. *Trauma, Violence, & Abuse*, 8 (4), 401–417
- Scott, Ronald L.; Flowers, John V.; Bulnes, Alejandro; Olmsted, Eileen & Carbajal-Madrid, Pedro. (2009). English-Speaking and Spanish-Speaking Domestic Violence Perpetrators. An MMPI-2 Assessment. *Journal of Interpersonal Violence*, 24 (11), 1859–1874
- Shamai, Michal. (1996). Couple Therapy With Battered Women and Abusive Men: Does It Have a Future? In Jeffrey L. Edleson & Zvi C. Eisikovits (Hrsg.), *Future Interventions with Battered Women and Their Families* (S. 201–215). Thousand Oaks, CA: Sage
- Silvergleid, Courtenay S. & Mankowski, Eric S. (2006). How Batterer Intervention Programs Work. Participant and Facilitator Accounts of Processes of Change. *Journal of Interpersonal Violence*, 21 (1), 139–159
- Simmons, Catherine A.; Lehmann, Peter & Cobb, Norman. (2009). A Comparison of Women Versus Men Charged With Intimate Partner Violence: General Risk Factors, Attitudes Regarding Using Violence, and Readiness to Change. In Christopher M. Murphy & Roland D. Maiuro (Hrsg.), *Motivational Interviewing and Stages of Change in Intimate Partner Violence* (S. 227–250). New York, NY: Springer
- Stark, Evan. (2007). *Coercive Control. The Entrapment of Women in Personal Life*. New York, NY: Oxford University Press
- Swan, Suzanne C. & Snow, David L. (2002). A Typology of Women's Use of Violence in Intimate Relationships. *Violence Against Women*, 8 (3), 286–319
- Taft, Casey T. & Murphy, Christopher M. (2007). The Working Alliance in Intervention for Partner Violence Perpetrators. Recent Research and Theory. *Journal of Family Violence*, 22 (1), 11–18
- WiBIG/Wissenschaftliche Begleitung Interventionsprojekte gegen häusliche Gewalt, Universität Osnabrück. (2004). *Gemeinsam gegen häusliche Gewalt. Kooperation, Intervention, Begleitforschung. Forschungsergebnisse der Wissenschaftlichen Begleitung der Interventionsprojekte gegen häusliche Gewalt (WiBIG) – Band III, Täterarbeit im Kontext von*

*Interventionsprojekten gegen häusliche Gewalt. Abschlussbericht 2000 bis 2004.* Berlin: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend  
Worcester, Nancy. (2002). Women's Use of Force: Complexities and Challenges of Taking the Issue Seriously. *Violence Against Women*, 8 (11), 1390–1415

## Zur Person

*Gerhard Hafner*, Dipl.-Psych., Beratung für Männer – gegen Gewalt (Volkssolidarität LV Berlin e.V.)  
Kontakt: E-Mail: [maennerberatung@volkssolidaritaet.de](mailto:maennerberatung@volkssolidaritaet.de)

## „Leichtere Beschäftigungen“. Geschlechterdifferenz als Leitbild der Forstlichen Arbeitswissenschaft

### Zusammenfassung

Die forstliche Arbeitswelt präsentiert sich als Männerdomäne. Das Fach der Forstlichen Arbeitswissenschaft war seit den 1920er Jahren an der Gestaltung der forstlichen Arbeitswelt beteiligt. In einer Inhaltsanalyse „klassischer“ Texte dieser forstwissenschaftlichen Disziplin wird das in mehreren Dimensionen auf Differenz basierende Geschlechterbild rekonstruiert. Demnach werden Frauen und Männer hier fast wie zwei separate „Arten“ behandelt. Differenz wird vor allem durch den Bezug auf körperliche Leistungsfähigkeit und „geschlechtsspezifische“ Fähigkeiten hergestellt. Frauen werden als schutzbedürftig dargestellt. Damit wird die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in männlich besetzte Erwerbsarbeit und weiblich besetzte Familienarbeit für den Mann zur Selbstverständlichkeit. Abschließend fragt der Beitrag, inwiefern diese Differenzsetzung heute noch wirksam ist und worin die Vor- und Nachteile einer Umorientierung in Richtung Diversität als Leitkategorie der (forstlichen) Arbeitswissenschaft liegen könnten.

### Schlüsselwörter

Forstwirtschaft, Waldarbeit, Geschlechterdifferenz, Diversität, Deutschland, Forstliche Arbeitswissenschaft

### Summary

“Lighter work”. Gender difference as a general principle in Forest Work Science

Forestry presents itself as a male domain. As a discipline, Forest Work Science (*Forstliche Arbeitswissenschaft*) has helped to shape this sphere of work since the 1920s. Content analysis of “classic” texts from this sub-discipline of Forest Science allow the dominant gender image to be reconstructed as being based on differences in several dimensions. Women and men are described almost as different “species”. That difference is in particular constructed in relation to physical ability and “gender-specific” skills. Women are seen as being in need of protection. All these differences normalise the gendered division of work, assigning men the role of breadwinner and women that of being responsible for family work for the man. The article concludes by asking to what extent this differentiation still exists and wherein lie the advantages and disadvantages of switching from difference to diversity as the dominant mode of thinking in (Forestry) Work Science.

### Keywords

forestry, forest work, gender difference, diversity, Germany, Forest Work Science

Die forstliche Arbeitswelt erscheint heute – jenseits der Verwaltungstätigkeiten – als eine berufliche Männerdomäne (vgl. Blum/Westermayer 2010; Hehn et al. 2010). Dies betrifft die forstlichen Beamtenlaufbahnen, insbesondere aber die Waldarbeit, die heute ganz überwiegend von Männern durchgeführt wird (siehe Abschnitt 1), obwohl sie historisch gesehen in funktionaler Arbeitsteilung nach Geschlecht stattfand. Seit den 1920er Jahren befasst sich die kleine, in sich weitgehend geschlossene Teildisziplin der Forstlichen Arbeitswissenschaft mit „dem arbeitenden Menschen im Wald“ (Gröger/Lewark 2002). Dieses Fach hat maßgeblich zur Ausgestaltung der forstlichen Arbeitswelt beigetragen. Daher erscheint die Annahme plausibel, dass das dominante Geschlechterbild der Forstlichen Arbeitswissenschaft zur historischen Verfestigung des profes-

sionalisierten „männlichen“ Waldarbeiters und zur weitgehenden Zurückdrängung von Frauen aus diesem Beruf beigetragen hat.

Durch eine Inhaltsanalyse zentraler Texte dieser Disziplin lässt sich zeigen, wie grundlegend die Idee einer kategorialen Differenz für die Forstliche Arbeitswissenschaft ist. Die Rekonstruktion des Geschlechterbildes ergibt eine Reihe aufeinander aufbauender Annahmen über Frauen und Männer, in deren Folge die geschlechtsspezifische Segregation in der Arbeitswelt als selbstverständlich erscheint. Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht daher die Rekonstruktion dieses Geschlechterbildes. Daran schließen sich Überlegungen zum Stellenwert von Geschlecht innerhalb der heutigen (Forstlichen) Arbeitswissenschaft an. Über die fachliche Engführung hinausgehende Relevanz gewinnt der Blick auf die forstliche Arbeit durch den „Laborcharakter“ dieser begrenzten sozialen Welt.

## 1 Die Entstehung der Forstlichen Arbeitswissenschaft

Im deutschsprachigen Raum etablierte sich die Forstliche Arbeitswissenschaft in den 1920er Jahren als Ausgliederung aus dem älteren Fach Forstbenutzung (vgl. Löffler 1977; Bloch/Mueller-Darss 1993; Steinlin 2003; Kastenholz et al. 2011). „Gründervater“ und zeit lebens eine prägende Figur war Hubert H. Hilf (1893–1984) mit dem 1927/28 eingerichteten Institut für Forstliche Arbeitswissenschaft (IFFA) an der Hochschule Eberswalde, das von der von Hilf begründeten Gesellschaft für forstliche Arbeitswissenschaft (GEFFA) getragen wurde.

Zwei Kontexte sind für die Entwicklung des Faches wichtig. Zum einen war die „Waldarbeiterfrage“ seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis nach dem Ersten Weltkrieg ein zentrales Thema für die Forstwirtschaft (Gröger/Lewark 2002: 22f.). Diskutiert wurde dabei die Abwanderung in die industrialisierten Städte und die Auswanderung nach Übersee. Beides erschien vielen Arbeitskräften als die bessere Alternative gegenüber der körperlich schweren und oft schlecht entlohnten Wald- und Feldarbeit; die Folge war ein deutlicher Arbeitskräftemangel. Forstliches Hauptanliegen war daher die Schaffung eines konkurrenzfähig entlohnten Ausbildungsberufs „Waldarbeiter“. Ein fester Stamm von Arbeitern sollte die bis dahin übliche Praxis der Tagelöhnerarbeit und der Arbeit von Bäuerinnen und Bauern im Wald ersetzen. Ferner war die damalige Popularität der „wissenschaftlichen Betriebsführung“ Frederic W. Taylors relevant. Die frühe Forstliche Arbeitswissenschaft setzte sich das Ziel, diese auf die Waldarbeit und die damit verbundenen besonderen Naturbedingungen zu übertragen. Forschungen zur Verbesserung von Arbeitsverfahren und die Entwicklung arbeitsphysiologischer Messmethoden (Zeitstudien, Leistungsmessung) sollten dazu dienen, Arbeitsabläufe optimal an die menschliche Leistungsfähigkeit anzupassen und Tarife auf wissenschaftlicher Grundlage auszuarbeiten. Arbeitswissenschaftliche Fragen danach, ob und wie Arbeit zur menschlichen Entwicklung und zu einem über Schädigungsfreiheit hinausgehenden Wohlbefinden beitragen kann, wurden dagegen kaum aufgenommen.

Unter Geschlechterperspektive interessant ist die deutliche Diskrepanz zwischen der damaligen Geschlechterverteilung in der Waldarbeit (vgl. Gröger/Lewark 2002; Lewark 2003) und dem Forschungsinteresse der neuen Disziplin. Das arbeitswissen-

schaftliche Interesse richtete sich fast ausschließlich auf den als männlich begriffenen Tätigkeitsbereich, obwohl es zu dieser Zeit in der Waldarbeit eine funktionale Arbeitsteilung zwischen Frauen („Kulturfrauen“, die vor allem Pflanzarbeiten erledigten) und Männern („Waldarbeiter“, die vor allem Fällarbeiten durchführten) gab. Hingewiesen sei auf die ausführliche Rekonstruktion der frauenspezifischen Geschichte der Waldarbeit bei Hoffmann (1998: 7ff.). So war im Kontext des Arbeitskräftemangels am Ende des 19. Jahrhunderts und ebenso wieder während des Zweiten Weltkriegs selbst im Holzeinschlag Frauenarbeit möglich und erwünscht (Hoffmann 1998: 20, 25). Das Bild der „männlichen Waldarbeit“ stimmte für die das Fach prägende Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts also nur bedingt.

## 2 Vorgehensweise

Obwohl Geschlechterverhältnisse in der Forstlichen Arbeitswissenschaft lange Zeit kein explizites Forschungsthema waren, lassen sich zentrale Texte der Forstlichen Arbeitswissenschaft dennoch unter diesem Blickwinkel lesen. Herangezogen wurden dazu fünf „Klassiker“.

- Eberhard Weiger (1954) (z. T. 1927): *Die Arbeiterfrage in der Deutschen Forstwirtschaft*
- Abteilung Arbeitsvereinfachung der Forstlichen Bundesversuchsanstalt (FAV), Gesellschaft für forstliche Arbeitswissenschaften GEFFA (1952): *Forstliche Arbeitslehre und Menschenführung*
- Hubert H. Hilf (1964): *Einführung in die Arbeitswissenschaft*
- Rolf Grammel (1978): *Forstliche Arbeitslehre. Grundlagen und Anwendung. Ein Compendium* (mit Gero Becker)
- Hans Löffler (1992): *Manuskript zu den Lehrveranstaltungen Arbeitswissenschaft für Studierende der Forstwissenschaft* (3. Aufl.)

Bis auf Weigers Arbeit (deren erster Teil bereits 1927 entstanden ist) sind diese Texte typisch für die „Blütezeit“ der Forstlichen Arbeitswissenschaft in den 1950er und 1960er Jahren. Auch die beiden neueren Texte stehen in dieser Tradition. Weiger steht hier stellvertretend für einige weitere zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandene Texte, die sich – zumeist angesichts der „Waldarbeiterfrage“ – mit der forstlichen Arbeitswelt auseinandersetzen (vgl. Hoffmann 1998: 7ff.). Der von der österreichischen FAV und der deutschen GEFFA herausgegebene Band von 1952 dokumentiert Beiträge zu einer forstlich-arbeitswissenschaftlichen Tagung. Bei den Büchern von Hilf (1964), Grammel (1978) und Löffler (1992) handelt es sich um Lehrtexte, die inhaltlich wie über die Funktion der jeweiligen Autoren zentrale Dokumente für dieses Fach darstellen und bis heute rezipiert werden.

Diese Dokumente wurden in Anlehnung an das Programm der qualitativen Inhaltsanalyse (Mayring 2000) untersucht. Dazu wurden zunächst alle Textstellen identifiziert, in denen explizit Männer, Frauen, das Themenfeld der Soziabilität oder der Geschlechterverhältnisse angesprochen wurden. Aus diesen Textstellen wurde im Sinne einer in-

duktiven Kategorienbildung unter Zuhilfenahme des Tools MaxQDA ein generalisiertes Kategoriensystem entwickelt. Textstellen mit ähnlichem Gegenstand und ähnlicher Aussage wurden dabei zusammengeführt. Textstellen, die den gleichen Gegenstand unterschiedlich behandeln, wurden zur komparativen Ausarbeitung der jeweiligen Kategorie herangezogen. Die so entstandenen Kategorien wurden im Sinne des Mayring'schen Analyseschritts der Strukturierung miteinander in Beziehung gesetzt.

Grundlegend für den Untersuchungsprozess war die aus Ethnographie und Ethnomethodologie bekannte Forschungshaltung, alltägliche Gewissheiten kontrolliert außer Kraft zu setzen. Hitzler (1986) beschreibt dies kurz als Haltung der „künstlichen Dummheit“. Die bewusste Infragestellung scheinbarer Selbstverständlichkeiten hat in der empirischen Geschlechterforschung eine lange Tradition: Indem Annahmen über Zweigeschlechtlichkeit und biologische Geschlechterdifferenzen außen vor gelassen werden, werden die Entstehungsprozesse sozialer Zuordnungen und soziale Setzungen sichtbar gemacht (vgl. etwa Gildemeister/Wetterer 1992; Behnke/Meuser 1999; Gildemeister 2000; Degele/Schirmer 2004).

### 3 Ergebnisse zum Geschlechterbild der Forstlichen Arbeitswissenschaft

Als übergeordnetes Leitbild des hier untersuchten Diskurses kann die Festschreibung einer grundsätzlichen Differenz zwischen den Genusgruppen identifiziert werden. Dabei geht es um Un-/Sichtbarkeit, körperliche Stärke und Schwäche, geschlechtsspezifische Fähigkeiten, geschlechtsspezifische Tätigkeiten, Geschlechterverhältnisse bezogen auf die Familie, Schutz und Schutzbedürftigkeit sowie um die Differenzsetzung zwischen männlicher Normalarbeit und weiblichem Ersatz. Tabelle 1 zeigt diese „Differenzebenen“ in Bezug auf die einzelnen Texte im Überblick.

*Tabelle 1:* Matrix der in den einzelnen Texten angesprochenen Differenzebenen

| Differenzebene<br>Dokument | Sichtbarkeit | Körper | Fähigkeiten | Tätigkeiten | Hausarbeitsrolle | Schutzbedürftige Frau | Normalarbeit/<br>Ersatz |
|----------------------------|--------------|--------|-------------|-------------|------------------|-----------------------|-------------------------|
| Weiger (1954)              | X            | X      |             | X           | X                | X                     | X                       |
| FAV/GEFFA (1952)           | X            | X      | X           | X           | X                |                       |                         |
| Hilf (1964)                | X            | X      | X           | X           | X                | X                     | X                       |
| Grammel (1978)             | X            | X      | X           | X           | X                | X                     |                         |
| Löffler (1992)             | X            | X      |             | X           |                  | X                     |                         |



### 3.1 Selbstverständliche Sichtbarkeit der Männer, Unsichtbarkeit der Frauen

Die Herstellung von Differenz beginnt auf der Ebene sprachlicher Sichtbarkeit: Alle diskutierten Texte verwenden generische Maskulina – „der Forscher“, „der Waldarbeiter“, „der Revierleiter“ oder „die REFA-Männer“. Nicht in jedem Fall sind damit nur Männer gemeint. Zumeist wird jedoch erwähnt, wenn Frauen „mitgemeint“ sind. So tauchen bei Ausführungen über die Geschichte der Arbeitswissenschaft eine Reihe männlicher Wissenschaftler auf, die mit Initial und Nachnamen genannt werden. Wissenschaftlerinnen werden dagegen mit der Anrede „Frau“ und mit Vor- und Nachnamen bezeichnet (Weiger 1954: 259ff.; Hilf 1964: 28). Männer sind in den Texten allgegenwärtig sichtbar, ohne dass ihr Geschlecht hervorgehoben wird. Frauen dagegen sind zumeist unsichtbar „mitgemeint“ (oder eben auch nicht). Wo sie doch erscheinen, wird ihr Auftreten als Ausnahme markiert.

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit beschränken sich nicht auf Sprache. Auch Angaben zu physiologischen Kennwerten, Lohn Tabellen und Tarifverträgen beziehen sich weitgehend nur auf Männer, teilweise ohne dies explizit zu formulieren.

Allerdings lassen sich, wie die folgenden Kategorien zeigen, auch eine ganze Reihe Textstellen finden, in denen die grundlegende Differenz nicht durch (Un-)Sichtbarkeit aufgebaut, sondern als Differenz explizit gemacht wird.

### 3.2 Starke und schwache Körper

Eine zentrale Differenzkonstruktion ist eng mit Körperlichkeit verbunden. Immer wieder wird angesprochen, dass Frauen und Männer sich körperlich unterscheiden. Neben anatomischen Unterschieden werden dazu physiologische Leistungsmerkmale herangezogen, insbesondere der „Leistungspulsindex“ (LPI) und davon abgeleitet die „Dauerleistungsgrenze“ (DLG). So heißt es bei Hilf: „Die individuelle Leistungsfähigkeit des arbeitenden Menschen streut aber erheblich. [...] Bei Männern beträgt der LPI etwa 3,0 bei einer Streuung von 1,5 bis 4,5, bei Frauen etwa 5,0 bei einer Streuung von 3,5 bis 7,5.“ (Hilf 1964: 59). Er leitet daraus ab:

„Bei der rechtlichen Gleichstellung von Mann und Frau, welche für gleiche Arbeit die gleiche Vergütung sichert, darf nicht übersehen werden, daß die Leistungsfähigkeit beider Geschlechter nicht gleich sein kann. Bei rein physischer Arbeitsleistung ist die Frau dem Manne erheblich unterlegen. Aus den Untersuchungen des Leistungspulsindex ergibt sich [...], daß die Frau nur 2/3 der körperlichen Leistungen des Mannes erreicht. [...] Frauen sind schon deshalb für rein körperliche Schwerarbeit weit weniger geeignet als Männer, und in der Regel ist wegen der geringeren Leistung Schwerarbeit durch Frauen bereits unwirtschaftlich.“ (Hilf 1964: 82f.)

Auch Löffler (1992) verknüpft starke und schwache Körper und Geschlecht noch in ganz ähnlicher Weise: „Bei Frauen sind die zur DLG und zur Schwere der Arbeit genannten Energiebeträge mit dem Faktor 0,7 zu reduzieren.“ (Löffler 1992: 26). Und: „Der LPI schwankt für Männer zwischen etwa 2 (außerordentlich leistungsfähige Indi-

viduen) und 6 (schwächliche Konstitution) und kann in Durchschnitt mit etwa 3,2 bis 3,7 angenommen werden. Der Durchschnitt für Frauen liegt bei etwa 5,5 bis 6.“ (Löffler 1992: 55).<sup>1</sup> Die Spannweite kann allerdings – das bleibt die Ausnahme – auch ohne Bezugnahme auf Geschlecht dargestellt werden: „Leistungspulsindex nach Müller: „Für muskulöse, trainierte Menschen liegt er bei etwa 2, für schwächere Konstitutionen bei etwa 6.““ (Kaminsky in FAV/GEFFA 1952: 61)

Die von Müller in den 1930er bzw. 1940er Jahren gemessenen Durchschnittswerte mit ihrer Kopplung zwischen Geschlecht und körperlicher Leistungsfähigkeit werden von Text zu Text wiederholt und tragen so dazu bei, Geschlecht innerhalb der Forstlichen Arbeitswissenschaft als eine Differenzkategorie zu verankern. Während zum Teil interindividuelle Spannweiten von LPI-Werten angegeben werden, reduzieren sie die innerhalb der Genusgruppen gegebene Varianz beim Vergleich der Geschlechter radikal auf die Aussage „Frau = 2/3 Mann“.<sup>2</sup>

Diese Grundgleichung erscheint auch außerhalb der Diskussion arbeitsphysiologischer Kennwerte. So schreibt Weiger,

„daß sich der Waldbesitzer für eine wachsende Reihe von Arbeiten mit weiblichen und jugendlichen Arbeitern begnügen musste und daß es vielfach zur Regel wurde, die besseren Arbeitskräfte einer Familie zu anderen Verdienstmöglichkeiten abzustellen, die schwächeren oder mit irgend einem körperlichen oder geistigen Mangel behafteten Familienangehörigen aber zur Waldarbeit zu schicken. Nur in Gegenden, wo andere Arbeitsmöglichkeiten fehlten, verblieben der Forstwirtschaft auch vollwertige Arbeitskräfte.“ (Weiger 1954: 41)

Es wird also unterschieden zwischen der vollwertigen männlichen Arbeitskraft einerseits und „Frauen und Kinder[n]“ bzw. „weibliche[n] und jugendliche[n] Arbeiter[n]“ sowie mit Mängeln behafteten Menschen andererseits.<sup>3</sup> Die Texte legen nahe, dass nur Männer vollwertige Arbeit leisten (können). Geschlecht wird als zentrale Determinante körperlicher Leistungsfähigkeit dargestellt. Entsprechend soll Arbeit so gestaltet sein, dass „die Leistungsfähigkeit (und die Leistungsbereitschaft), wie sie dem Geschlecht und dem Alter entspricht, erhalten bleibt.“ (Löffler 1992: 129)

1 Interessant ist hier die Binnendifferenzierung in „leistungsfähige“ und „schwächliche“ Männer, denen Frauen als Gruppe mit einem wenig schwankenden LPI in der Größenordnung der Männer mit „schwächlicher Konstitution“ gegenübergestellt werden.

2 Hoffmann (1998) rezipiert in ihrer Arbeit zu Waldarbeiterinnen neuere arbeitsmedizinische Studien. Zwar übernimmt auch sie die Tradition der hier diskutierten Arbeiten, zunächst anatomische und physiologische Unterschiede zwischen durchschnittlichen Frauen und durchschnittlichen Männern darzustellen. Nach einer Auflistung der Unterschiede betont Hoffmann jedoch, „daß [die Frau, T. W.] zwar im Durchschnitt gegenüber dem Mann hinsichtlich der körperlichen Leistungsfähigkeit benachteiligt ist, im Einzelfall jedoch [...] ihm durchaus gleichwertig oder überlegen sein kann.“ (Hoffmann 1998: 52; Herv. i. O.). Sie hält fest, dass die Leistungsfähigkeit von der individuellen Konstitution, vor allem aber von Übung und Training abhängt. „Bei der Feststellung der Eignung einer Person wird es folglich weniger auf das Geschlecht als vielmehr auf die individuelle Konstitution [...] ankommen.“ (Hoffmann 1998: 53)

3 Neben der Differenzsetzung nach Geschlecht werden auch ethnische Kategorien herangezogen wie z. B. bei Löffler: „So werden für männliche Eingeborene im tropischen Südamerika folgende Werte berichtet (zum Vergleich die entsprechenden Werte für männliche Mitteleuropäer)“ (Löffler 1992: 28). Auch bei Hilf finden sich Aussagen dieser Art.

### 3.3 Geschlechtsspezifische Fähigkeiten

Zumindest einige der Autoren sind bemüht, die wahrgenommene weibliche körperliche Unvollkommenheit dadurch auszugleichen, dass sie auf geschlechtsspezifische Fähigkeiten hinweisen. Dazu zählen insbesondere die Frauen zugeschriebene „Handgeschicklichkeit“ und „Monotonieunempfindlichkeit“, die die geschlechtsbezogene Arbeitsteilung naturalisieren: „Dagegen entfaltet die Frau eine viel größere Handgeschicklichkeit als der Mann und kann bei solchen Arbeiten weit überlegen sein (z. B. bei Verpackungsarbeiten).“ (Hilf 1964: 82f.) Und: „Bei Montage von kleineren Geräten und bei Verpackungen werden am Fließband vielfach Frauen verwendet, die sich weniger monotonieempfindlich als die Männer zeigen.“ (Hilf 1964: 102)<sup>4</sup>

Während diese nach Geschlecht differenzierten Eignungen bei Hilf noch als Tatsache dargestellt werden, taucht die Monotonieunempfindlichkeit später nur noch in der abgeschwächten Form subjektiven Empfindens auf: „22 % der Arbeitnehmer fühlen sich durch eintönige Arbeiten belastet, davon 63 % mäßig oder stark. Hierbei fühlen sich Männer stärker belastet (73 %) als Frauen (57 %).“ (Grammel 1978: 119)

### 3.4 Geschlechtsspezifische Tätigkeitszuweisungen

Die Differenzebenen „Körperlichkeit“ und „Fähigkeiten“ ermöglichen es, Frauen und Männern eine unterschiedliche Eignung für bestimmte Tätigkeiten zuzuweisen. Die *geschlechtsbezogene Arbeitsteilung* in der Waldarbeit wird als Tatsache auf der Grundlage einer normativen Gleichsetzung zwischen Eignungen und Tätigkeiten dargestellt.

Als für Frauen geeignete Tätigkeit erscheint in den Texten insbesondere die Pflanzbeziehungswise Kulturarbeit. Dies wird etwa an einem Aufsatz über Pflanzverfahren (Reissinger in FAV/GEFFA 1952: 105ff.) deutlich. Zur Vorbereitung effizienter Pflanzverfahren sind Schulungen notwendig, an denen ein „in Kulturfragen erfahrener Arbeitslehrer“, Oberförster, Revierförster und Waldbaureferenten teilnehmen; Beamte werden zu „Kulturlehrern“ fortgebildet. Dann werden einzelne Arbeitsverfahren beschrieben, die jeweils in „Einzelarbeit: 1 Frau“ ausgeführt werden; explizit ist von der Pflanz*erin* die Rede, zum Beispiel: „Die Pflanz*erin* steht auf, indem sie sich auf das Pflanzhäckchen und den Bügel der Pflanzlade stützt“. Für die Entfernung der obersten Bodendecke ist dagegen für die „Einzelarbeit: 1 Mann (oder 1 Frau)“ vorgesehen. Ausschließlich Männern vorbehalten ist der Zaunbau, es werden „2 Männer“ eingesetzt.

Ähnliche Zuweisungen finden sich in der Beschreibung der „Mechanischen Unkrautbekämpfung“ (Rosenstock in FVA/GEFFA 1952: 111ff.): Die Arbeit mit der Sichel wird durch Arbeiter*innen* ausgeführt, wobei festgehalten wird, dass diese sich häufig verletzen. Erst „bei Männerarbeit“ können stärkere Werkzeuge wie die „Heidesense“ oder der Motormäher eingesetzt werden. Beim Motormäher sind „technisch geschulte Arbeitskräfte“ notwendig, was als Nachteil dargestellt wird – vermutlich, weil das (billigere) Angebot vorwiegend weiblicher Arbeitskräfte hier nicht genutzt werden kann.

Auch Grammel stellt noch Ende der 1970er Jahre fest:

4 In der zweiten, 1976 erschienenen Auflage heißt es dann: „die sich für Feinarbeit geschickter und dabei weniger monotonieempfindlich als die Männer zeigen“ (Hilf 1976: 132).

„Typische Frauenarbeiten lassen sich z. B. in der Pflanzschule unterscheiden. Gleichzeitig werden aber auch Betriebsarbeiten sowohl von Männern wie auch von Frauen durchgeführt. Dies trifft neuerdings für die Kulturarbeiten vermehrt zu, eine Arbeit, die ursprünglich ausschließlich Frauen vorbehalten war.“ (Grammel 1978: 29)

Wie wird die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung nun begründet? Zum einen werden die „Schwere der Arbeit“ und die angeblich besonderen Fähigkeiten von Frauen als Legitimation herangezogen. Ein zweites Argument dafür, „leichtere Beschäftigungen“ als „Frauen- und Kinderarbeit“ durchzuführen, sind geringere Lohnhöhen (Weiger 1954: 45):

„[F]ür die *Forstwirtschaft* selbst hat es unzweifelhaft gewisse Vorzüge, daß sie in der Lage ist, einen Teil ihres Arbeitsbedarfs aus saisonweise mehr oder minder arbeitslosen und darum nach dem Gesetz von Angebot und Nachfrage durchschnittlich auch billigeren Arbeitskräften anderer Berufe zu decken und zahlreiche leichtere Beschäftigungen, wie z. B. Kulturen und dergl., der Frauen- und Kinderarbeit überweisen zu können.“ (Weiger 1954: 45; Herv. i. O.)

Dagegen soll der Holzeinschlag als besonders schwere und anspruchsvolle Tätigkeit entsprechend besser entlohnt und von Stammarbeitern durchgeführt werden (vgl. Weiger 1954). Für eine „moderne Forstwirtschaft“ sieht Weiger es allerdings auch für Pflanzarbeiten als notwendig an, dass hier nicht einfach ungelernete Saisonarbeitskräfte zum Einsatz kommen. Dementsprechend fordert er Schulungen sowie „ständige, tüchtige Vorarbeiterinnen auch für den Kultur- und Pflanzgartenbetrieb“ (Weiger 1954: 117).

Hilf wiederum verweist kommentarlos auf eine ursprüngliche „primäre Arbeitsteilung“ zwischen Männern und Frauen. Frauenarbeiten werden dabei als „leichtere Hausarbeiten“ präsentiert; die Vermännlichung dieser Berufe bei ihrer Professionalisierung erwähnt er zwar, hält dies aber nicht für weiter erläuterungsbedürftig:

„Bei der primären Arbeitsteilung der Geschlechter haben die Frauen ursprünglich die leichteren Hausarbeiten übernommen, darunter auch das Kochen, Weben, Töpfern, Pflanzen. Wo diese Arbeiten aber hauptberuflich ausgeübt werden, gehen sie oft auf Männer über (z. B. den Koch, den Weber, den Töpfer, den Gärtner). Neben der Hauswirtschaft werden Frauen in typischen Berufen beschäftigt wie im Handel, in der Verwaltung und im Textilgewerbe.“ (Hilf 1964: 83f.)

Insgesamt wird die geschlechtsbezogene Arbeitsteilung in den untersuchten Texten als Selbstverständlichkeit dargestellt.

Eine besondere Bedeutung für die Legitimation dieser Arbeitsteilung kommt der geschlechtsbezogenen Zuweisung von Erwerbs- beziehungsweise Familienarbeit zu. So berichtet Backhaus (in FVA/GEFFA 1952: 118ff.) über Anforderungen an den Betrieb einer Waldarbeiterschule. Die dafür erforderlichen Arbeitskräfte führt er nach Geschlecht getrennt auf und charakterisiert sie nicht nur hinsichtlich ihrer Tätigkeitsbereiche, sondern auch nach Familienstatus und familiären Ordnungsvorstellungen:

Genannt werden von Backhaus männliche Mitarbeiter und ein junger (lediger) Forstbeamter als „Unteroffizier vom Dienst“ („U. v. D.“) für den Lehrbetrieb der Schule. Es gibt „eine Familie“, „die die Verpflegung gegen einen Tagessatz zubereitet; [sie] sorgt für Sauberkeit in den Tagesräumen“. „Für die Schlafräume und die Bettwäsche sind einige Putzfrauen ständig angestellt.“ Dazu kommen zwei (verheiratete, männliche) Mitarbeiter im Lehrbetrieb sowie „[e]ine Wirtschafterin mit zwei Hausgehilfinnen“ für die Küche. Das Personal der Waldarbeiterschule darf aus Frauen bestehen (auch wenn

Backhaus unter diesen „Streit um die Männer“ befürchtet). Für den Lehrbetrieb hingegen kommen nur Männer in Frage.

Als „U. v. D.“ wird ein junger Mann „herausgesucht“, der „charakterlich einwandfrei sein [muss], sehr viel Interesse an allen einschlägigen Fragen haben [muss] und vor allem die richtige Art und Weise beherrschen [muss], mit Menschen jeder Art von Lehrgangsteilnehmern umzugehen“ (Backhaus in FVA/GEFFA 1952: 121f.). Dieser „junge Forstbeamte“ darf nicht verheiratet sein:

„Er muß im Lehrbetrieb für jeden jederzeit da sein, deshalb die Forderung, daß er ledig sein muß oder zumindest noch keinen gemeinsamen Haushalt führt; so darf sich kein Lehrgangsteilnehmer, vor allem die 14-15jährigen Lehrlinge, scheuen, diesen Beamten auch aus dem tiefsten Schlaf zu wecken (diese Scheu ist vorhanden, wenn der Lehrgangsteilnehmer, vor allem noch der kleine Lehrling, weiß, daß er ein Ehepaar wecken muß).“ (Backhaus in FVA/GEFFA 1952: 122)

Ebenso hat Backhaus genaue Vorstellungen über die „richtige Persönlichkeit der Wirtschaftlerin“:

„Sie muß auf der einen Seite sehr gut kochen können, auf der anderen Seite eine sehr saubere Buchführung beherrschen, sie muß einmal für jeden Lehrgangsteilnehmer ein freundliches passendes Wort haben, ohne, den Sinn ihrer Arbeit vergessend, in eine Rederei zu verfallen. Sie darf direkt nie mit den Lehrgangsteilnehmern verhandeln, da hierdurch zu leicht, insbesondere bei Lehrlingen, die lieber Süßigkeiten als Suppe essen, Schwierigkeiten entstehen. Sie muß ihre 3-4 Mädels richtig entsprechend der Arbeit einsetzen können, ohne auch nur einmal die eine oder andere zu bevorzugen. Sie muß alle Arbeiten in Haus und Garten kennen, können und zu beurteilen verstehen und muß mit ihren Mädels während der Lehrgänge sauber, adrett gekleidet sein. Alle dürfen nur Sonntagsgesichter zeigen!“ (Backhaus in FVA/GEFFA 1952: 123).

### 3.5 Erwerbsarbeitsrolle – Hausfrauenrolle

*Familienarbeit* jeder Form erscheint in den forstlichen Texten als Frauen zugewiesene Tätigkeit, während *Erwerbsarbeit* als männliche Sphäre dargestellt wird. So wird davon ausgegangen, dass „hinter“ jedem Waldarbeiter eine Frau steht.<sup>5</sup> Sichtbar wird die Selbstverständlichkeit dieser Annahme beispielsweise in der Diskussion, ob die Lohnhöhe „zur völligen Ernährung einer Familie“ (Weiger 1954: 96, 130) ausreicht.

In den älteren Texten wird die Familie noch als Personengruppe angesehen, die mit dem Arbeiter „eingekauft“ wurde und die bei Bedarf ebenfalls für Arbeiten zur Verfügung stehen muss. Besonders deutlich wird dies im Mietvertrag bei der Vermietung von Häusern in „Waldarbeitersiedlungen“ (vgl. v. a. Weiger 1954).<sup>6</sup> Die Qualität der geleisteten Arbeit der männlichen Waldarbeiter wird in einen engen Zusammenhang mit guten Wohnungen und „ordentlichen“ Familien gestellt. Beispielsweise wird erwähnt,

5 Tatsächlich hat 1949/50 nur etwa ein Drittel der Waldarbeiter in Bayern Kinder, zwei Drittel sind verheiratet (Weiger 1954: 184).

6 So heißt es im Muster-Mietvertrag Bayern: Der „Mieter ist verpflichtet, für sich in den Staatswaldungen des Forstamtes [...] alle dort vorkommenden Waldarbeiten gegen Bezahlung der tarifmäßigen Löhne zu übernehmen, ferner seine Frau und nicht mehr schulpflichtigen Kinder bei den Kulturarbeiten verwenden zu lassen.“ (Weiger 1954: 349). Das Ergebnis dieses Arrangements beschreibt Weiger wie folgt: „Aber auch die Arbeiter konnten oft kaum genug Worte des Dankes finden und dankten die Fürsorge vor allem durch doppelt eifrige und zufriedene Arbeit. Daß den Forstämtern auch manchmal Fehlgriffe bei der Auswahl der Siedler unterliefen, besonders wenn ein Arbeiter eine wenig tüchtige Hausfrau geheiratet hatte, sei nicht verschwiegen.“ (Weiger 1954: 248)

dass in einem Waldarbeiter-Bildungsheim auch „Lehrgänge zur Ausbildung und Erziehung [...] von Töchtern der Waldarbeiter abgehalten werden.“ (Schönwiese in FAV/GEFFA 1952: 23) Über die Inhalte der Lehrgänge wird nicht berichtet, die Vermutung liegt aber nahe, dass es um die Haushaltsführung geht, denn diese wird als relevant für die Qualität der forstlichen Arbeit angesehen. Deutlich wird dies, wenn Grammel über die Essenzubereitung schreibt:

„Eine alte Gewohnheit hat sich bisher kaum verändert, nämlich tagsüber nur kalte Kost zu sich zu nehmen. [...] Die Einschränkung, daß die Vorbereitung eines warmen Essens mit viel Arbeit verbunden ist, besteht auch heute noch. Hinzu kommt vermutlich eine gewisse Unkenntnis der *Waldarbeiterfrauen* im Hinblick auf die Herstellung einfacher, aber abwechslungsreicher, auf Schwerarbeit abgestellter und für die Aufbewahrung in entsprechenden Behältern geeigneter Nahrung.“ (Grammel 1978: 126; Herv. T. W.)

Ähnliches beschreibt Weiger, bei dem das Essen für die Waldarbeiter ebenfalls von deren Frauen zubereitet wird: Der Waldarbeiter „verstaut das abends zuvor oder in aller Frühe von der Frau vorbereitete karge aber kräftige Mittagessen in den Rucksack, nimmt Axt oder Säge über die Schulter und dann sammeln sich die einzelnen Forstarbeiter des Dörfleins zu einem kleinen Trupp“ (Weiger 1954: 61).

Beim Vergleich der Texte fällt auf, dass Weiger explizit von „Frauenarbeit“ spricht und auch Grammel die „Waldarbeiterfrauen“ als aus seiner Sicht zuständige für die Familienarbeit erwähnt, während Familienarbeit andernorts – im Sinne der vergessenen Voraussetzungen der Normalarbeit (vgl. Biesecker/Winterfeld 2000) – komplett ausgeblendet wird. So geht etwa Löffler auf die Flexibilisierung von Arbeitszeiten (Löffler 1992: 138f.) oder auf die Lohnhöhe ein (Löffler 1992: 307; vgl. auch Hilf 1964: 151ff.), ohne den impliziten Zusammenhang zur Familienarbeit explizit zu machen.

### 3.6 Schutzbedürftige Frauen

Wie selbstverständlich den Texten die durch Frauen erledigte Familienarbeit ist, zeigt sich, wenn beispielsweise Hilf die Notwendigkeit eines „stärkeren Arbeitsschutzes“ für Frauen begründet:

„[d]urch ihre mehrfache Belastung – durch Beruf, Haushalt und Familie – ist die Frau heute nicht immer ausreichend gegen Überforderung geschützt und dadurch krankheitsanfälliger als der Mann. Sie braucht einen stärkeren Arbeitsschutz als dieser, zumal Überlastungen auch die folgenden Generationen schädigen können.“ (Hilf 1964: 84)

Das Element der besonderen Schutzbedürftigkeit der Frau verweist auf die körperliche Differenz, wenn es etwa um das Tragen von Lasten geht. So unterscheidet Löffler (1992: 190) in einer Tabelle zur „Unfallverhütungsvorschrift Forsten“ die maximal zu hebende Last nach den Kategorien „Männer“ (max. 50 kg), „männliche Jugendliche“ (max. 35 kg) und „Frauen und weibliche Jugendliche“ (max. 15 kg). Demnach werden Frauen jedes Alters als stärker schutzbedürftig eingeschätzt als junge Männer. Dazu gehören auch Abschlussverbote von Arbeitsverträgen mit Frauen für bestimmte Tätigkeitsbereiche, hier aus dem Jahr 1978: „Gesetzliche Abschlußverbote bezwecken meist den Schutz bestimmter Personengruppen, z. B. Beschäftigungsverbote für Kinder, für weibliche Arbeitnehmer bei bestimmten Arbeiten usw.“ (Grammel 1978: 158).

Hingewiesen wird zudem immer wieder auf das Mutterschutzgesetz (Löffler 1992: 190; Grammel 1978: 132, 155, 156) sowie auf die Rolle der Frau als Mutter. Letztlich fokussiert der Diskurs über die zu beschützende Frau auf einen weiblichen Körperteil – die Gebärmutter –, reduziert Frauen damit auf ihre Reproduktionsfähigkeit und schreibt so dichotome Geschlechterrollen fort.

### 3.7 Männliche Normalarbeit und weiblicher Ersatz

Mit dem Argument, die „Ausnutzung der Jugendlichen und Frauen“ (Hilf 1964: 160) zu beenden, wird letztlich eine Differenz aufgebaut zwischen der männlich besetzten Sphäre der Erwerbsarbeit und der Sphäre der unbezahlten Familienarbeit; Frauen werden lediglich als nicht vollwertige Arbeitskraft oder als Ersatz zur Waldarbeit herangezogen (vgl. Weiger 1954). Entsprechend kann Weiger auch argumentieren, dass Frauen „selbst schuld“ sind, dass ihnen weniger bezahlt wird – schließlich müssten sie sich nicht dem Arbeitsmarkt zur Verfügung stellen. Wenn doch, dann gilt:

„Besteht in der Tat ein Überangebot an weiblichen Arbeitskräften, wie es z. B. zu Ende des Krieges bestand und in manchen Berufszweigen auch heute noch unleugbar besteht, dann sind nicht die Arbeitgeber, sondern die konkurrierenden Geschlechtsgenossinnen an den niederen Löhnen schuld. Und wenn ein Arbeitgeber, trotzdem ihm überwiegend billige weibliche Arbeitskräfte zur Verfügung stehen, die teureren männlichen Arbeitskräfte bevorzugt, so wird er eben nach rein geschäftlichen Rücksichten für die einzelnen differenzierten Arbeitsgebiete die hierfür entsprechend besser geeigneten Arbeitskräfte, gleich welchen Geschlechts, nach wirtschaftlichen Erwägungen auswählen. Wirkt sich diese Auswahl zugunsten männlicher Arbeitskräfte aus, so kann dem Unternehmer ob dieser Befolgung des ökonomischen Prinzips wiederum kein Vorwurf gemacht werden.“ (Weiger 1954: 11)

Zwar sind heute Frauen und Männer rechtlich gleichgestellt. Die neueren Texte wie Grammel (1978) nehmen das auch zur Kenntnis. Doch die Praxis sah und sieht anders aus:

„Auf Art. 3 GG (rechtliche Gleichheit aller Menschen) stützen sich das Verbot unsachlicher Differenzierungen in der Arbeitswelt, das in der Praxis vorläufig immer noch vernachlässigte Prinzip der Lohngleichheit von Mann und Frau und die Pflicht des AG [Arbeitgeber, T. W.] zur Gleichbehandlung aller AN [Arbeitnehmer, T. W.]“ (Löffler 1992: 362).

Bei Hilf wird, wie eingangs zitiert, die Forderung nach einer rechtlichen Gleichstellung von Mann und Frau „zähneknirschend“ zur Kenntnis genommen – für ihn ist die Leistungsfähigkeit beider Geschlechter nicht gleich. Bei Löffler und Grammel findet sich keine aktive Kritik mehr, aber Irritation über dieses der forstlichen Praxis fremd erscheinende Prinzip.

Ein expliziter Aufruf, Waldarbeit im Zuge ihrer Professionalisierung zu vermännlichen, findet sich nur bei Weiger. Als latentes Programm wird aber auch andernorts das Vorhaben sichtbar, die Waldarbeit in das fordistische Regime männlicher Normalarbeit einzugliedern und zugleich Frauen – sei es in der Form der noch nicht hinreichend technisierten Kulturarbeit, sei es in Form unprofessioneller Tagelöhnerinnen – von diesen Tätigkeiten auszuschließen. Als Begründung dafür wird die dargestellte körperliche Differenz betont und damit die „Leistungsfähigkeit“, aber auch die Schutzbedürftigkeit von Frauen aufgrund ihrer Reproduktionsfähigkeit herangezogen.

### 3.8 Sieben Thesen zum Geschlechterbild der Forstlichen Arbeitswissenschaft

In Thesenform gefasst lässt sich das Geschlechterbild der „klassischen“ Forstlichen Arbeitswissenschaft wie folgt darstellen (Abb. 1).

Abbildung 1: Ineinandergreifen der Differenzkategorien im Geschlechterbild der „klassischen“ Forstlichen Arbeitswissenschaft



1. Es wird eine grundlegende kategoriale Differenz zwischen Männern und Frauen angenommen. Männer und Frauen erscheinen als zwei separate „Arten“ Mensch. Die Präferenzposition ist hierbei der „erwachsene Mann“.
2. Eng mit der Grundannahme kategorialer Differenz verbunden ist die Annahme einer als bedeutsam angesehenen körperlichen Unterschiedlichkeit. Frauenkörper gelten prinzipiell als weniger leistungsfähig als Männerkörper, nur Männer gelten als vollwertige Arbeitskräfte.
3. Neben einer unterschiedlichen körperlichen Leistungsfähigkeit werden unterschiedliche Fähigkeiten von Männern und Frauen angenommen. Frauen wird eine besondere Geschicklichkeit und Monotonieunempfindlichkeit zugesprochen, die deren körperliche Schwäche teilweise ausgleicht.
4. Aufgrund der unterschiedlichen Leistungsfähigkeit (2.) und der unterschiedlichen Fähigkeiten (3.) erscheint es als selbstverständlich und sinnvoll, dass Männer und Frauen unterschiedliche Tätigkeiten innerhalb der Erwerbsarbeit ausüben.
5. Zugleich erscheinen Frauen als besonders schutzbedürftig. Dies wird zum einen mit der körperlichen Differenz, der „schwachen Frau“ (2.) begründet, zum anderen mit der Reproduktionsfähigkeit der Frauen. Der schutzbedürftigen Frau wird der beschützende Mann zur Seite gestellt.
6. Vor der Arbeitsteilung innerhalb der Erwerbsarbeit steht eine prinzipielle Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern. Es wird als selbstverständlich angenommen,



dass Männer einer Erwerbsarbeit nachgehen, während Frauen „eigentlich“ vor allem für die Familienarbeit (*für* ihren Mann) zuständig sind.

7. Demnach stützt das „klassische“ Geschlechterbild der Forstlichen Arbeitswissenschaft ein gesellschaftliches Arrangement, in dem Männer in Vollzeit erwerbstätig sind und Frauen – so sie nicht ausnahmsweise „leichteren Tätigkeiten“ nachgehen – vor allem Familienarbeit erledigen, also zu Hause bleiben und sich um Kinder und Haushalt kümmern.

Während das hier dargestellte Geschlechterbild der Forstlichen Arbeitswissenschaft in seiner Grundkonstellation ausgehend von Geschlecht als zentraler Differenzkategorie in allen untersuchten Texten enthalten ist, zeigen sich für den betrachteten Zeitraum Verschiebungen und Veränderungslinien. Dies betrifft die in den früheren Texten noch explizite Gleichsetzung zwischen dem Waldarbeiter und seiner Familie, die in den späteren Texten einer eher impliziten Orientierung daran weicht, dass der Lohn eine Familie ernähren können soll. Auch Veränderungen der forstlichen Arbeitswelt über den betrachteten Zeitraum wirken auf die Texte zurück. So hat die Bedeutung von Pflanz- und Kulturarbeiten – auch als Konsequenz des in den Texten mitgeführten Projekts der „Normalisierung“ der Waldarbeit als Männerarbeit im letztlich fordistischen Regime – stark abgenommen. Damit und mit veränderten gesetzlichen Rahmenbedingungen, in diesem Fall der rechtlichen Gleichstellung, verschiebt sich der Fokus: Wo es vorher die „aus der Not heraus“ akzeptierte Arbeitsteilung nach Geschlecht war, kommt es jetzt zur Delegitimierung der Frauenarbeit außerhalb der Familie.

Nur angedeutet werden kann hier die Prozesshaftigkeit des dargestellten Geschlechterbilds kategorialer Differenz im Sinne einer ständigen Re-Produktion sozialer Wirklichkeit und sozialer Praktiken (vgl. Gildemeister 2000). Wie Abbildung 1 zeigt, greifen die einzelnen Elemente des dargestellten Geschlechterbilds ineinander und stellen so Geschlechterverhältnisse erst her. Aus der Vorstellung einer unterschiedlichen körperlichen Leistungsfähigkeit heraus erscheinen Fähigkeiten und Tätigkeiten als „typisch männlich“ oder als „typisch weiblich“ und werden herangezogen, um eine geschlechtsbezogene Arbeitsteilung zu legitimieren – und damit wiederum diese Normalitätsvorstellung zu stärken. Parallel dazu werden Frauen als schutzbedürftige Wesen charakterisiert, was es wiederum als legitim erscheinen lässt, sie von bestimmten Tätigkeiten auszuschließen. Letztlich werden damit der Ausschluss von Frauen aus der Erwerbsarbeit und ihre Reduktion auf Familienarbeit festgeschrieben und die „unsichtbaren“ Voraussetzungen männlicher Normalarbeit (vgl. Biesecker/Winterfeld 2000) erst hergestellt.

## 4 Geschlechterforschung in der Forstlichen Arbeitswissenschaft heute

Wie sieht es heute aus? Seit einigen Jahren wird darauf gedrängt, Gender-Aspekte innerhalb der Forstlichen Arbeitswissenschaft und der Forstwissenschaften insgesamt zu thematisieren (vgl. Lewark et al. 2007). Die sozialen und rechtlichen Rahmenbedingungen, in denen Forstwirtschaft und Forstwissenschaft stattfinden, haben sich deutlich

verändert (vgl. Hehn et al. 2010). So verfolgen staatliche Forstverwaltungen zumindest formal das Ziel der Gleichberechtigung. Die Öffnung des Ausbildungsweges für den gehobenen und höheren Dienst wurde rechtlich erzwungen und die Diskriminierungserfahrungen der ersten Försterinnen und Forstwirtinnen haben zur Gründung entsprechender Organisationen (z. B. der Verein „Frauen im Forstbereich“) und zur wissenschaftlichen Thematisierung dieser Erfahrungen geführt (vgl. Hoffmann 1998).

Die explizite Thematisierung von Geschlecht erfolgt zumeist weiterhin auf der Basis von Differenz, sei es hinsichtlich der anatomisch-physiologischen Eignung (Hartfiel 1990; Hoffmann 1998), sei es hinsichtlich geschlechtsbezogener Unterschiede in der Arbeits- und Lebenssituation (Hofstätter 1986; Hoffmann 1998; Nadai/Seith 2001; Gröger/Lewark 2002; Lewark 2003; Wonneberger 2004; UNECE/FAO 2006). Die soziale Konstruiertheit der Geschlechterbilder des Feldes rückt erst allmählich ins Forschungsinteresse (Hehn et al. 2010).

Unabhängig davon bleibt Geschlecht in Forstwissenschaft und -wirtschaft ein randständiges Thema. Das oben rekonstruierte Geschlechterbild wirkt nach. Nicht jedes Element gilt weiterhin, einiges wirkt abgeschwächt. Für die meisten Bausteine lassen sich jedoch auch heute noch entsprechende Versatzstücke finden. So wird Frauenarbeit in der Forstwirtschaft weiterhin vor allem als Arbeit in bestimmten Nischen dargestellt. Der „männliche Förster“ definiert den Hintergrund, vor dem die Tätigkeit von Försterinnen beschrieben wird (vgl. Hehn/Westermayer 2007). An die Stelle der weiblichen Monotonieresistenz rücken die angeblich besser ausgeprägten *social skills* als „weibliche Fähigkeiten“. Die „Gebärfähigkeit der Frau“ wird nicht mehr zur Legitimation des prinzipiellen Ausschlusses herangezogen, verleitet aber immer noch dazu, die Vereinbarkeit von Beruf und Familie als „Frauenproblem“ darzustellen. All dies hat zur Folge, dass Frauen in der Forstwirtschaft weiter in bestimmten Nischen beschäftigt werden – gerne auch in Teilzeit (vgl. Blum/Westermayer 2010; Hehn et al. 2010) –, während „zentrale“ Bereiche der forstlichen Arbeitswelt unangetastet männlich besetzt bleiben und Fragen der Vereinbarkeit hier kaum diskutiert werden.

Die Forstwirtschaft steht damit nicht alleine da. Vielmehr ist die Konstruktion von Differenz das zentrale Merkmal eines gesellschaftlich weit verbreiteten Geschlechterbildes. Problematisch wird sie nicht zuletzt aufgrund des Reifizierungsproblems: Eine an Differenz orientierte Betrachtung von Geschlecht schreibt Geschlechterkategorien fest (Gildemeister/Wetterer 1992) und legitimiert damit geschlechtsbezogene Hierarchien. Die Veränderbarkeit sozialer Institutionen wird damit verdeckt. Zudem werden Personen als Mitglieder einer Genusgruppe betrachtet, nicht als Individuen.

Es könnte hilfreich sein, an die Stelle von Differenz *Diversität* zu setzen, also das Bündel „Geschlecht“ aufzulösen. Neue analytische Kategorien müssen die Kategorie Geschlecht ergänzen, in bestimmten Situationen auch ersetzen. Die Vielfalt von Lebensumständen – mit ihren spezifischen Zeitbedarfen, Praktiken und Ressourcen – gerät ebenso in den Blick wie die Vielfalt individueller Leistungen, Fähigkeiten, Wissensformen und Gefährdungen. Dahinter steht die Perspektive, geschlechtsspezifische Ungleichheit als empirisch offene Frage zu behandeln (vgl. Wilz 2002) und die „Sozialibilität“ von Arbeit (vgl. Janczyk 2005) zum Thema zu machen.

Döge (2002) schlägt vor, Diversität auch normativ zu fassen, da ein realitätsnahes Konzept von Chancengleichheit sich nicht allein auf Geschlecht beziehen kann. Diver-

sität in diesem Sinne wäre die „Nicht-Hierarchisierung von Differenz“ (Döge 2002: 50). An die Stelle von Gender Mainstreaming müsste ein Managing Diversity rücken, indem Gender-Mainstreaming-Ansätze „nicht nur die unterschiedlichen Lebenslagen von Frauen im Vergleich zu Männern und vice versa, sondern *zugleich* die jeweils unterschiedlichen Lebenslagen von Frauen und von Männern zum Ausgangspunkt ihrer Maßnahmen [...] machen.“ (Döge 2002: 52)

Dabei besteht allerdings die Gefahr, dass der geschlechterkritische Impetus verloren geht (Meuser 2004: 331). Entsprechend kommt Meuser zu dem Schluss, dass Managing Diversity zwar dazu beitragen kann, dass „Männer und Frauen nicht als zwei gleichsam monolithische Blöcke wahrgenommen werden“. Der Preis dafür sei allerdings Blindheit für die soziale Ungleichheitsdimension, eine „um den kritischen Anspruch der Theorie verkürzte dekonstruktivistische Praxis“ (Meuser 2004: 332). Wenn Vielfalt als wirtschaftliche Ressource begriffen wird, bleibt die Akzeptanz unterschiedlicher Lebensformen in der Tat oberflächlich; zudem kann eine vornehmlich ökonomisch vermittelte Annäherung an Diversität schnell in ein „Kästchendenken“ verfallen und gleichzeitig dazu verleiten, gesellschaftliche Machtverhältnisse zu individuellen Entscheidungen umzudeuten. Angesichts dieser Gefahren möchte Meuser lieber eine geschlechterpolitische Praxis akzeptieren, in der die Bipolarität von Geschlecht (derzeit noch) wenig hinterfragt wird.

Eine gendersensible (forstliche) Arbeitswissenschaft sollte sich dadurch allerdings nicht davon abhalten lassen, Diversität und Geschlecht als multiple und situierte Kategorien zu verwenden, statt die (bipolare) Differenz in der Forschung fortzuschreiben. Dabei geht es letztlich darum, diese komplexeren Konzepte adäquat in Alltag und Praxis zu übersetzen. Die Forstwirtschaft bietet ein Forschungsfeld, in dem sich dieses Übersetzungsproblem in besonderem Maße stellt. Damit eignet sie sich zugleich in besonderem Maße als „Labor“, in dem Untersuchungs- und Gestaltungsansätze ihre Brauchbarkeit beweisen können.

## Literaturverzeichnis

- Behnke, Cornelia & Meuser, Michael. (1999). *Geschlechterforschung und qualitative Methoden*. Opladen: Leske + Budrich
- Biesecker, Adelheid & Winterfeld, Uta von. (2000). Vergessene Arbeitswirklichkeiten. In Ulrich Beck (Hrsg.), *Die Zukunft von Arbeit und Demokratie* (S. 269–286). Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Bloch, Gunther W. & Mueller-Darss, Hubertus. (1993). Bilanz forstlicher Arbeitswissenschaft. Eine Literaturanalyse zum 100. Geburtstag von Hubert Hugo Hilf. *Forst und Holz*, 48 (14), 391–394
- Blum, Sabine & Westermayer, Till. (2010). Arbeitszeit und Geschlecht im Reformprozess einer Landesforstverwaltung. *WSI-Mitteilungen*, 63 (1), 34–41
- Degele, Nina & Schirmer, Dominique. (2004). Selbstverständlich heteronormativ: zum Problem der Reifizierung in der Geschlechterforschung. In Sylvia Buchen, Cornelia Helfferich & Maja S. Maier (Hrsg.), *Gender methodologisch* (S. 107–122). Wiesbaden: VS-Verlag
- Döge, Peter. (2002). *Gender-Mainstreaming als Modernisierung von Organisationen. Ein Leitfaden für Frauen und Männer*. 2., akt. Aufl. Berlin: Institut für anwendungsorientierte Innovations- und Zukunftsforschung e.V.

- FAV & GEFFA. (Hrsg.). (1952). *Forstliche Arbeitslehre und Menschenführung*. Referate von der GEFFA-Tagung 1952 in Ort bei Gmunden (Oberösterreich). Wien/München: Georg Fromme & Co.
- Gildemeister, Regine. (2000). Geschlechterdifferenz – Geschlechterdifferenzierung. Beispiele und Folgen eines Blickwechsels in der empirischen Geschlechterforschung. In Sylvia Buchen, Cornelia Helfferich & Maja S. Maier (Hrsg.), *Gender methodologisch* (S. 27–45). Wiesbaden: VS-Verlag
- Gildemeister, Regine & Wetterer, Angelika. (1992). Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung. In Gudrun-Axeli Knapp & Angelika Wetterer (Hrsg.), *TraditionenBrüche* (S. 201–254). Freiburg: Kore
- Grammel, Rolf. (1978). *Forstliche Arbeitslehre. Grundlagen und Anwendung. Ein Kompendium*. Unter Mitarbeit von Gero Becker. Hamburg und Berlin: Parey
- Gröger, Vera & Lewark, Siegfried. (2002). *Der arbeitende Mensch im Wald – eine ständige Herausforderung für die Arbeitswissenschaft*. Dortmund, Berlin, Dresden: Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin
- Hartfiel, Jörg. (1990). Die Frau als Forstwirtin. *Allgemeine Forstzeitschrift*, 45 (17), 406–408
- Hehn, Maria & Westermayer, Till. (Hrsg.). (2007). *Forstmänner im finstren Walde? Zur Fremdwahrnehmung forstlicher Arbeit gestern und heute – Ergebnisse eines Lehrforschungsprojektes*. Arbeitswissenschaftlicher Forschungsbericht Nr. 6. Freiburg: Institut für Forstbenutzung und Forstliche Arbeitswissenschaft
- Hehn, Maria; Katz, Christine; Mayer, Marion & Westermayer, Till. (Hrsg.). (2010). *Abschied vom grünen Rock. Forstverwaltungen, waldbezogene Umweltbildung und Geschlechterverhältnisse im Wandel*. München: oekom
- Hilf, Hubert Hugo. (1964). *Einführung in die Arbeitswissenschaft*. Berlin: Walter de Gruyter
- Hitzler, Ronald. (1986). Die Attitüde der künstlichen Dummheit. Zum Verhältnis von Soziologie und Alltag. *Sozialwissenschaftliche Informationen*, 15 (3), 53–59
- Hoffmann, Vera. (1998). *Die Arbeitssituation der Waldarbeiterinnen in Deutschland. Eine sozial-empirische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Arbeitsbeanspruchung*. Hamburg: Kovac
- Hofstätter, Maria. (1986). Die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Frauen in der Forstwirtschaft. In Maria Hofstätter & Rudolf Lenz (Hrsg.), *Lebens- und Arbeitsbedingungen in der Forstwirtschaft*. Forschungsberichte aus Sozial- und Arbeitsmarktpolitik Nr. 14. Wien: Bundesministerium für soziale Verwaltung
- Janczyk, Stefanie. (2005). Arbeit, Leben, Soziabilität. Zur Frage von Interdependenzen in einer ausdifferenzierten (Arbeits)Gesellschaft. In Ingrid Kurz-Scherf, Lena Correll & Stefanie Janczyk (Hrsg.), *In Arbeit: Zukunft* (S. 104–122). Münster: Westfälisches Dampfboot
- Kastenholz, Edgar; Fink-Keßler, Andrea; Hahne, Ulf; Westermayer, Till & Wonneberger, Eva. (2011). Bedingungen und Auswirkungen des Wandels von Arbeit. In Siegfried Lewark, Edgar Kastenholz & Till Westermayer (Hrsg.), *Ländliche Arbeit im Wandel. Nachhaltige Gestaltung forstlicher Dienstleistungsarbeit* (S. 17–62). Remagen-Oberwinter: Kessel
- Lewark, Siegfried. (2003). ‚Kulturfrauen‘ und ‚Maschinenführer‘ – von der Arbeitsteilung in der Forstwirtschaft. *Freiburger FrauenStudien*, 13, 235–268
- Lewark, Siegfried; Hehn, Maria; Westermayer, Till & Kühnel, Astrid. (2007). Geschlechterverhältnisse als Thema der Forstwissenschaft. *Freiburger Universitätsblätter*, 177, 77–87
- Löffler, Hans. (1977). 50 Jahre Arbeitswissenschaft in der Forstwirtschaft. *Forstarchiv*, 48 (5), 85–89
- Löffler, Hans. (1992). *Manuskript zu den Lehrveranstaltungen Arbeitswissenschaft für Studierende der Forstwissenschaft*. 3., neu bearb. Aufl. Weihenstephan: Lehrstuhl für Forstliche Arbeitswissenschaft und Angewandte Informatik

- Mayring, Philipp. (2000). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 7. Aufl. Weinheim: Deutscher Studien Verlag
- Meuser, Michael. (2004). Gender Mainstreaming: Festschreibung oder Auflösung der Geschlechterdifferenz? Zum Verhältnis von Geschlechterforschung und Geschlechterpolitik. In: Michael Meuser & Claudia Neusüß (Hrsg.), *Gender Mainstreaming* (S. 322–336). Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung
- Nadai, Eva & Seith, Corinna. (2001). *Frauen in der Forstwirtschaft. Hürden, Chancen, Perspektiven*. Schriftenreihe Umwelt Nr. 324. Bern: BUWAL
- Steinlin, Hansjürg. (2003). Ein Blick zurück. Vortrag anlässlich des Festaktes am 5. November 2002 in Eberswalde. *Forsttechnische Informationen*, 1 + 2, 9–13
- UNECE/FAO Team of Specialists on Gender and Forestry. (Hrsg.). (2006). *Time for Action. Changing the Gender Situation in Forestry*. Rome: FAO
- Weiger, Eberhard. (1954). *Die Arbeiterfrage in der Deutschen Forstwirtschaft*. 2. erw. Aufl. München: Aidenberger (1. Auflage 1927, Diss. an der Universität München)
- Wilz, Sylvia Marlene. (2002). *Organisation und Geschlecht. Strukturelle Bindungen und kontingente Kopplungen*. Opladen: Leske + Budrich
- Wonneberger, Eva. (2004). *Arbeit rund um den Wald im Geschlechterblick*. WALD-Arbeitspapier Nr. 7. Freiburg: Institut für Forstbenutzung und Forstliche Arbeitswissenschaft

## Zur Person

*Till Westermayer*, M.A., war bis Mai 2011 Mitarbeiter am Institut für Forstbenutzung und Forstliche Arbeitswissenschaft der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, derzeit parlamentarischer Berater. Arbeitsschwerpunkte: Ausgelagerte und flexibilisierte Arbeit in der Forstwirtschaft; Geschlechterverhältnisse in forstlichen Organisationen  
Kontakt: Oberer Rieselfeldgraben 11, 79111 Freiburg, Tel. 0761 4534160; [www.till-westermayer.de](http://www.till-westermayer.de)  
E-Mail: [till@tillwe.de](mailto:till@tillwe.de)

Lea Junghans

## Die Berufung von ProfessorInnen. Das geschlechtergerechte Berufungsverfahren und seine gerichtliche Überprüfung

### Zusammenfassung

Nicht geschlechtergerechte Berufungsverfahren sind rechtswidrig. Wenn Frauen in Berufungsverfahren keine oder nur geringere Chancen haben, dann ist dies nicht nur Ausdruck einer geschlechtsspezifischen Diskriminierungskultur im Hochschulwesen, sondern auch ein rechtliches Problem. Einige Gerichtsurteile über die Rechtmäßigkeit von Berufungsverfahren bieten Paradebeispiele für Verfahrensfehler, die zumeist zu Lasten von Frauen wirken. Obwohl Frauen sich erfolgreich auf Art. 33 II GG berufen konnten, findet das Prinzip der Bestenauslese in der Diskussion um geschlechtergerechte Berufungsverfahren nur unzureichend Beachtung. Die in den Gerichtsurteilen maßgebliche Bindungswirkung von Anforderungsprofilen wirft Fragen im Umgang mit Hinweisen auf fehlerhafte Ausschreibungstexte auf.

#### *Schlüsselwörter*

Berufungsverfahren, Professorinnen, Hochschulrecht, Verwaltungsrecht, Rechtsprechung, Universität, Gleichstellungsbeauftragte, Gleichstellung

### Summary

Appointing women professors. Gender-equality appointment procedures and their judicial review

Non-gender-equality appointment procedures are unlawful. If women have no or less chance of being given a professorship than men, then that is not only an expression of the climate of gender discrimination within the university system, it also becomes a legal issue. Some court decisions concerning the lawfulness of such appointment procedures are prime examples of procedural errors that place women academics at a disadvantage. Although women have successfully relied on article 33 para. 2 of the Basic Law (*Grundgesetz*), this provision has not been taken seriously in the discussion of the gender-equality appointments of professors. The binding nature of job profiles that have come up in court cases raises questions about how to deal with flawed calls for applications.

#### *Keywords*

appointment procedure, women professors, higher education law, administrative law, court rulings, university, equal opportunity's commissioner, gender equality

## 1 Einleitung

„Eine solche ‚Vorfilterung‘ anhand eines Kriteriums, das im Anforderungsprofil nicht enthalten ist und das auch bei der späteren Begutachtung völlig bedeutungslos ist, stellt sich der Antragstellerin gegenüber als Verstoß gegen den Grundsatz der Fairness und der Chancengleichheit dar. Eine darauf gründende Auswahlentscheidung ist rechtswidrig.“

Verwaltungsgericht Lüneburg, 30.09.2003, 1 B 43/03

Im Zuge der Professionalisierung von Berufungsverfahren haben sich an den Universitäten Diskussionen entwickelt, in denen rechtliche Grundlagen, praktische Erfahrungen

und politische Forderungen zusammenfließen. Auch die Benachteiligung von Frauen durch tradierte Verfahren findet in dieser Diskussion zunehmend Beachtung. Jedoch ist es für die Gleichstellungsbeauftragten und Mitglieder der Berufungskommissionen weiterhin schwer, die Old-Boys-Networks, machtpolitische Spielchen und andere tradiert-diskriminierenden Wege der Entscheidungsfindung unter gesetzliche Regelungen zu subsumieren und die Rechtswidrigkeit des Verfahrens sichtbar zu machen. Es gibt zwar sehr gute Arbeiten für und über Bedingungen in geschlechtergerechten Berufungsverfahren. Jedoch werden Leitfäden, Handreichungen und Best Practice von den Berufungskommissionen oftmals lediglich als Bemühungen für mehr Geschlechtergerechtigkeit gewertet, die eher auf hochschulpolitischen Wünschen als auf rechtlichen Vorgaben basieren. Dabei ist Geschlechtergerechtigkeit geltendes Recht und auch außerhalb der hochspezialisierten Berufungskommissionen überprüfbar.

## 2 Gerichtliche Überprüfung von Berufungsverfahren

Berufungsverfahren werden als „geheimnisumwittert“ und als mit einer „fast pseudo-sakralen Aura umgeben“ beschrieben (Müller 2007: 8; Ries 2007: 12). Die Gründe für diese sich hartnäckig haltenden ungeschriebenen Verhaltenskodizes liegen auch in der unvollständigen Überprüfung der Verfahren. Tatsächlich steht die Auswahlentscheidung der Universität unter dem Schutz des Art. 5 III GG und ist als Akt wertender Erkenntnis durch ein fachkundiges Gremium nur eingeschränkt gerichtlich überprüfbar. Der Entzug der richterlichen Kontrolle über die fachliche Bewertung soll die Wissenschaft vor staatlichem Einfluss schützen und deren Freiheit garantieren (Herrmann 2007: 23). Allerdings ermöglicht, zumindest theoretisch, gerade die eingeschränkte Kontrolle ein geschlechtergerechtes Berufungsverfahren. Das Gericht überprüft insbesondere, ob das Recht der KandidatInnen auf eine faire und chancengleiche Behandlung gewahrt worden ist. Diese Behandlung verlangt neben der Einhaltung formaler Verfahrensvorschriften auch eine fehlerfreie Ausübung von Ermessens- und Beurteilungsspielräumen; das heißt, die Universität hat sich in ihrer Auswahl frei von sachfremden, willkürlichen oder sonst unsachlichen Gesichtspunkten leiten zu lassen und die Beurteilung muss in sich schlüssig sowie nachvollziehbar begründet sein (VG Lüneburg, 30.09.2003, 1 B 43/03; VG Hamburg, 25.02.2005, 8 E 6091/04). Ergeben sich innerhalb dieser eingeschränkten Kontrolle Anhaltspunkte für ein rechtswidriges Verfahren, ist das oftmals zugunsten eines Kandidaten angeführte Argument „fachlich mehr geeignet“ gerade, da nicht Gegenstand der Überprüfung, nicht erheblich. Trotz dieser gerichtlichen Überprüfungsmöglichkeit schaffen es nur wenige Berufungsverfahren vor Gericht; zumeist werden sie durch sogenannte KonkurrentInnenklagen Gegenstand einer Verhandlung. Für die eigene wissenschaftliche Karriere scheint die Klage gegen eine Universität nicht besonders förderlich. Gleiches gilt für Kommissionsmitglieder, die sich gegen ein rechtswidriges Verfahren zur Wehr setzen wollen. Dies gilt auch für die Gleichstellungsbeauftragten und insbesondere für die dezentralen Amtsinhaberinnen, die zumeist aktive Nachwuchswissenschaftlerinnen sind und außerhalb ihres weisungsfreien Amtes in einem klassischen Über- und Unterordnungsverhältnis zu einzelnen Kommissionsmitgliedern stehen. Entsprechend wiegen sich viele Berufungskommissionen in der Sicherheit, dass

ihre Entscheidung nicht in Frage gestellt und erst recht keiner gerichtlichen Kontrolle unterzogen wird. Diese Sicherheit wird durch die verfassungsrechtlich garantierte Bewertungsfreiheit, aber auch durch die Kenntnis der Macht und die vermeintliche Unantastbarkeit universitärer Hierarchien gestützt. So werden in vielen Fällen offensichtliche Befangenheit, eigene Machtinteressen und sogar Drohungen gar nicht erst verdeckt oder verschleiert. In einigen Urteilsbegründungen ist das Erstaunen der RichterInnen über die offensichtliche Rechtswidrigkeit in Berufungsverfahren deutlich herauszulesen: Das VG Hamburg führt an, dass die Befangenheit eines professoralen Kommissionsmitglieds „auf der Hand lag“ (25.02.2005, 8 E 6091/04). Das OVG Rheinland-Pfalz findet es nur „schwer verständlich“, wie ein Kommissionsvorsitzender das Gutachten eines offensichtlich befangenen Kollegen in das Verfahren einbrachte (28.09.2007, 2 E 10824/07). Das VG Lüneburg kann „nicht nachvollziehen“, dass eine Universität „unumwunden einräumt“, andere als im Ausschreibungstext angeführte Kriterien zugrunde gelegt zu haben und sich damit auch noch im Recht glaubte (30.09.2003, 1 B 43/03).

### 3 Die Bestenauslese als Maßstab chancengleicher Berufungsverfahren

Viele Universitätsangehörige wissen oder vermuten, dass eine Auswahlentscheidung in Berufungsverfahren oftmals eine Selbstergänzung der ProfessorInnenschaft darstellt, die auf allen möglichen Gründen beruht – nur nicht auf den Grundsätzen der Bestenauslese (Wendel 2004: 433). Diese selbstkritische Einschätzung mag in vielen Fällen stimmen, sie basiert jedoch zumeist auf einer juristisch unzureichenden Definition der Bestenauslese und lässt insbesondere die Chancengleichheit der Geschlechter außer Acht.

Art. 33 II GG garantiert allen Deutschen<sup>1</sup> nach ihren Eignungen, Fähigkeiten und fachlichen Leistungen gleichen Zugang zu jedem öffentlichen Amt. Dieses grundrechtsgleiche Recht gewährleistet eine chancengleiche Verfahrensgestaltung und ist Maßstab der gerichtlichen Überprüfung von KonkurrentInnenklagen in Berufungsverfahren. Arbeitshilfen für Berufungskommissionen nehmen zwar regelmäßig auf das Prinzip der Bestenauslese Bezug, stellen jedoch die einzelnen Verfahrensregelungen wie die Kommissionsbesetzung oder die Bindungswirkung des Anforderungsprofils nur unzureichend im Kontext des Art. 33 II GG dar und zeigen nicht auf, dass bzw. wie diese Regelungen einer gerichtlichen Überprüfung zugänglich sind. Die Kommissionsmitglieder subsumieren so in der Regel allenfalls ihre fachliche Bewertung unter den Geltungsbereich der Bestenauslese und verkennen deren gerichtliche Überprüfbarkeit anhand einfacher Verfahrensregelungen. Auch explizite Arbeitshilfen für geschlechtergerechte Berufungsverfahren nehmen nur unzureichend auf Art. 33 II GG Bezug, obwohl in der gerichtlichen Überprüfung in der Regel die hier normierte Chancengleichheit und nicht Art. 3 II GG als Prüfungsmaßstab herangezogen wird. Diese Darstellung führt auch dazu, dass allgemeine Regelungen aus den Verwaltungsverfahrensgesetzen nicht mehr als solche, sondern als gleichstellungspolitische Wünsche wahrgenommen werden. Auch Interventionen der Gleichstellungsbeauftragten werden qua Amt – wenn überhaupt – unter Art. 3 II 2 GG und nicht unter Art. 33

1 Von dem Deutschenvorbehalt können nach § 7 III Nr. 2 Beamtenstatusgesetz (BeamtStG) bei der Berufung von HochschullehrerInnen Ausnahmen zugelassen werden.



II GG subsumiert, da die Bedeutung der Bestenauslese als „Verwirklichung der Chancengleichheit“ (vgl. Battis 2011: Art. 33 Rn. 19) nur unzureichend erkannt wird.

#### 4 Das Anforderungsprofil – Einfallstor für Manipulationen

Zur Sicherung des Art. 33 II GG ist unter anderem ein Anforderungsprofil festzulegen, welches das Verfahren transparent, die Auswahlentscheidung nachvollziehbar und vor allem überprüfbar macht. Das Anforderungsprofil ist die Grundentscheidung des gesamten Auswahlverfahrens und mithin eine der großen Schwachstellen, denn es ist das „Einfallstor für mögliche Manipulationen des Dienstherrn“ (Zeiler 2010: 192). Entsprechend ist ein Anforderungsprofil grundsätzlich gerichtlich überprüfbar und Fehler führen zur Fehlerhaftigkeit des Auswahlverfahrens, weil die Entscheidung der Universität dann auf sachfremden, nicht am Leistungsgrundsatz orientierten Gesichtspunkten beruht (BVerfG, 08.10.2007, 2 BvR 1846/07). Die Rechtsprechung räumt der Dienstherrin bei der Aufstellung eines Anforderungsprofils ein weites Organisationsinteresse ein, das erst am Grundsatz der Bestenauslese endet. Als mögliche Fallgruppen fehlerhafter Anforderungsprofile können insbesondere

- a) eine Ausschreibung ad personam und
- b) ein zu eng oder weit gefasstes Anforderungsprofil angeführt werden (vgl. Zeiler 2010: 195).

Diese juristischen Fallgruppen werden auch in der Studie über Chancengleichheit in Berufungsverfahren von Färber/Spangenberg (2008: 84f.) beschrieben. Die Denomination sowie konkrete Funktionsbeschreibungen sind in vielen Fällen machtpolitische Fragen, in denen die Seilschaften bereits wirken und insbesondere die Ziehkinder der am Ausschreibungsverfahren Beteiligten schon ins Auge gefasst werden; hierbei wird es sich vor allem um die Fallgruppe a) handeln. Das Problem der Old-Boys-Networks wird so gerade nicht durch das Aufstellen eines Anforderungsprofils gelöst oder vermindert, sondern lediglich auf eine andere – vorgeschaltete – Stufe verlagert (vgl. Zeiler 2010: 194). Die Fallgruppe b) begründet ebenfalls ein rechtswidriges Auswahlverfahren, das zumeist zu Lasten der Frauen wirkt. Jene geben in der Untersuchung von Färber/Spangenberg (2008: 90) ein unterschiedliches Bewerbungsverhalten zu Männern an und bewerben sich in der Regel aufgrund „genau passender“ Anforderungsprofile. Zu enge oder zu weite Anforderungsprofile verhindern so, dass sich die oder der tatsächlich Bestqualifizierte um die Professur bewirbt und widersprechen damit Art. 33 II GG. Gleichwohl sind diese Fehler im Anforderungsprofil für Gleichstellungsbeauftragte und auch für die Gerichte zumeist schwer zu erkennen. Hierin liegt der juristische Fallstrick: Solange dieses fehlerhafte Anforderungsprofil zumindest nachvollziehbar und plausibel erscheint, passiert die Schlussentscheidung die Kontrolle des Gerichts und auch oft der Gleichstellungsbeauftragten unbeanstandet (vgl. Zeiler 2010: 195). Eine Überprüfung des Anforderungsprofils findet aufgrund fehlender Ansatzpunkte nicht statt und die Entscheidung über die Listenplatzierungen erscheint im Zusammenspiel mit der Bindungswirkung des Anforderungsprofils sachgerecht.

## 5 Die Bindungswirkung

Die Bindungswirkung stellt hinsichtlich eines fehlerhaften Anforderungsprofils zwar eine Gefahr für ein geschlechtergerechtes Auswahlverfahren dar; gleichwohl ermöglicht sie auch eine sachgerechte Kontrolle durch die Gerichte und durch die Gleichstellungsbeauftragte. Durch die Bestimmung des Anforderungsprofils legt die Universität fest, an welchen Eigenschaften und Fähigkeiten die KandidatInnen um die Professur gemessen werden (vgl. BVerfG, 08.10.2007, 2 BvR 1846/07). Dadurch tritt eine Bindungswirkung zu Lasten der Hochschule ein, die für ihre weiteren Entscheidungen an den Ausschreibungstext gebunden ist (VG Hamburg, 25.02.2005, 8 E 6091/04). Ob die Universität sich an diese Bindung hält, unterliegt in vollem Umfang der gerichtlichen Kontrolle. Auch die – teilweise ex post – festgelegten Auswahlkriterien dürfen dem Anforderungsprofil nicht widersprechen (VG Lüneburg, 30.09.2003, 1 B 43/03). Trotzdem fühlen sich viele Berufungskommissionen frei, durch die Festlegung beziehungsweise Gewichtung der Auswahlkriterien das gewünschte Ergebnis so zu konstruieren, als ob die Übereinstimmung von Ausschreibung, Kriterien und Schlussentscheidung lediglich formalen Programmcharakter hätte (vgl. Färber/Spangenberg 2008: 86ff.).

## 6 Geschlechtsspezifische Besetzung der Berufungskommissionen

Die geschlechtsspezifischen Besetzungsregelungen sind abhängig vom Landesrecht und lassen sich schwer verallgemeinern; einige Aspekte scheinen jedoch bundesweit gern missverstanden zu werden. Dazu gehört die sogenannte „Soll-Vorschrift“; diese wird eher als politischer Wunsch und nicht als zwingendes Recht verstanden. Dabei gilt auch hier die Faustformel „Soll-Vorschriften sind Muss-Vorschriften des Regelfalles“. Die Vorschrift zur (in einigen Bundesländern paritätischen) Besetzung hat „nicht lediglich Programmcharakter mit einem weiten Ermessensspielraum für den Dienstherrn“, sondern ist einzuhaltendes Recht und steht auch nicht zur Disposition der Gleichstellungsbeauftragten (VG Frankfurt, 26.02.2008, 9 G 3556/07 – 26.02.2008; VG Frankfurt, 10.01.2008, 9 G 3464/07; 10.01.2008). Die Gründe für eine zulässige Ausnahme bedürfen nicht nur der Behauptung, sondern konkreter Beweise. In einigen Bundesländern ist die geschlechtsbezogene Besetzung nur quantitativ geregelt und stellt keine Anforderungen an die Qualifikationen der Frauen.<sup>2</sup> Aber: Sobald das Gesetz selbst – wie beispielsweise das Hochschulrecht – Anforderungen an die Qualifikationen der Mitglieder einer Kommission insgesamt formuliert, müssen diese Anforderungen bei der geschlechtsspezifischen Besetzung beachtet werden (vgl. v. Roetteken 2010: § 7 Rn. 29). Im Ergebnis bedeutet dies, dass ein „Geschlechterausgleich“ zwischen den Statusgruppen nicht möglich ist und beispielsweise die paritätische Besetzung nicht durch einen höheren Frauenanteil unterhalb des professoralen Status erreicht werden kann. Da die Repräsentation von Professorinnen ein erheblicher Aspekt der gerechten Besetzung ist (vgl. Färber/Spangenberg 2008: 122), lohnt es sich, die Ordnungen und selbst Fachkommentare hinsichtlich der

2 In anderen Bundesländern gibt es, dann zumeist abschließende, qualitative Mindestvorgaben wie bspw. eine bestimmte Anzahl von Professorinnen.

juristischen Diktion genau zu betrachten und in Frage zu stellen. Den Professorinnen selbst steht bei einer unverhältnismäßig hohen Anfrage nach Beteiligung als ablehnendes Argument das Grundrecht aus Art. 5 III GG zur Seite, nach welchem jeder Person ein Anspruch auf freie wissenschaftliche Betätigung und einen vorbehaltlos geschützten Freiraum gewährt wird (vgl. BVerfG, 27.07.2010, 1 BvR 216/07). Grundsätzlich bedarf es hier aber keines Abwehrrechts, denn auch im Hinblick auf die Mitgliedschaft in einer Berufungskommission gilt „*Nemo invitus compellitur ad communionem*“.<sup>3</sup>

## 7 Befangenheit – Old Boys und deren Nachwuchs

### Beispiel

Berufungskommissionsmitglied P hat mit dem Kandidaten A bereits im Rahmen eines Assistentenverhältnisses zusammengearbeitet, gemeinsame Lehrveranstaltungen absolviert und gemeinsam publiziert. P sieht darin keinen Grund, aus der Kommission auszutreten. Schließlich sei die „Szene“ in diesem Fachbereich so klein, dass sich Kommissionsmitglieder und KandidatInnen zwangsläufig kennen würden. P ist der Auffassung, dass er als ausgewiesener Experte in diesem Bereich alle KandidatInnen objektiv beurteilen kann. Zur Sicherheit will er sich einfach bei der Bewertung des A zurück- oder auch ganz heraushalten.

Unparteiliche Kommissionsmitglieder sind gesetzlicher Mindeststandard. Dennoch sitzen in vielen Kommissionen ProfessorInnen, die eigene Ziele verfolgen. Diese können von der Fürsprache zugunsten eines Ziehkindes bis zur Angst vor neuer Konkurrenz, die „einem die eigene Mittelmäßigkeit vor Augen führt“, reichen (Wendel 2004: 431). Befangene Personen sind kraft Gesetz ausgeschlossen; nach § 20 VwVfG wird beispielsweise bei einem Angehörigenverhältnis die Befangenheit unwiderleglich vermutet. Praktisch weitaus relevanter ist die Besorgnis der Befangenheit nach § 21 VwVfG. Diese ist gegeben, wenn ein Grund vorliegt, der geeignet ist, Misstrauen gegen die unparteiliche Amtsausübung zu rechtfertigen. Das bedeutet, dass tatsächliche Befangenheit für einen Ausschluss nicht Voraussetzung ist; allein der „böse Schein“ genügt (Kopp/Ramsauer 2000: § 21 Rn. 8). Dazu das VG Hamburg:

„Nach dem Grundgedanken der §§ 20, 21 HmbVwVfG darf in einer Berufungskommission kein Mitglied mitwirken, hinsichtlich dessen ein Grund vorliegt zu besorgen, es werde nicht unparteilich und unvoreingenommen an der Entscheidung mitwirken. Dabei kommt es nicht darauf an, ob der Betreffende tatsächlich voreingenommen ist. Entscheidend ist vielmehr, ob aufgrund objektiver Tatsachen in den Augen eines unvoreingenommenen Beobachters Gründe vorliegen, die geeignet sind, die beschriebenen Zweifel hervorzurufen“ (25.02.2005, 8 E 6091/04).

Im Beispielfall ist es daher unerheblich, ob P nun tatsächlich befangen ist oder nicht. Entscheidend ist nur, ob seine Befangenheit zu besorgen ist. Dies ist im genannten Beispiel der Fall: „Die Zusammensetzung einer Berufungskommission ist fehlerhaft, wenn einer der Professoren mit einem der Bewerber über ein Assistentenverhältnis, gemeinsame Lehrveranstaltungen und gemeinsame Publikationen eng verbunden ist“ (Leitsatz VG Hamburg, 25.02.2005, 8 E 6091/04). Das OVG Mecklenburg-Vorpommern hebt in einer ähnlichen Entscheidung die Bedeutung gemeinsamer Publikationen hervor:

<sup>3</sup> Niemand wird gegen seinen Willen zu einer Rechtsgemeinschaft genötigt.

„Im Hinblick auf die berufliche Verbundenheit ist anzumerken, dass der Senat eine besondere Bedeutung auch denjenigen [...] wissenschaftlichen Arbeiten beimisst, die dieser gemeinsam mit dem Vorsitzenden der Berufungskommission verfasst hat. Dabei liegen Interessenskollisionen nahe, weil von Außenstehenden nicht zwischen den Arbeitsanteilen des Beigeladenen zu 1. und denen des Vorsitzenden der Berufungskommission unterschieden werden kann, und damit eine Bewertung eigener wissenschaftlicher Leistung untrennbar mit der Würdigung einhergeht“ (21.04.2010, 2 M 14/10).

Die Besorgnis der Befangenheit führt zwar nicht kraft Gesetz zu einem Ausschluss; jedoch steht der Universität weder ein Beurteilungs- noch ein Ermessensspielraum zu (Kopp/Ramsauer 2000: § 21 Rn. 11). Eine Entscheidung ist im vollen Umfang gerichtlich überprüfbar und insbesondere kann das betroffene Kommissionsmitglied nicht selbst über seine Parteilichkeit urteilen: „Die gesetzliche Vorschrift legt es gerade nicht in das Ermessen des einzelnen Kommissionsmitglieds, selbst zu entscheiden, ob Zweifel an seiner Unbefangenheit bestehen oder nicht“ (VG Hamburg, 25.02.2005, 8 E 6091/04). Wie im Beispielfall ist es demnach völlig unerheblich, wie P seine eigene Verbundenheit bewertet; dieses Ermessen steht ihm nicht zu. Es ist auch nicht in das Ermessen der Kommission oder des einzelnen Mitglieds gelegt, wie mit der Besorgnis der Befangenheit umgegangen wird; der Ausschluss ist zwingende Folge. Daher kann im Beispielfall P nicht in der Kommission verbleiben und sich lediglich bei der Bewertung von A zurückhalten, denn: „Im Übrigen würde dies dem Verfahren nichts von seiner Fehlerhaftigkeit nehmen, denn bei mehreren Bewerbungen um eine Stelle ist auch jede Stellungnahme zur Qualifikation eines der anderen Bewerber immanent eine solche über den Konkurrenten“ (VG Hamburg, 25.02.2005, 8 E 6091/04).

## 8 Fazit

Die wenigen Fälle der Rechtsprechung scheinen gerade nicht die Ausnahmen der Regel zu sein, sondern sich mit den Alltagserlebnissen der Verfahrensbeteiligten zu decken. Die Dokumentenanalyse von Spangenberg zeigt bereits auf, dass geltendes Recht nur unzureichend in hochschulinterne Dokumente eingearbeitet ist. Leider gilt dies auch für besondere Arbeitshilfen geschlechtergerechter Berufungsverfahren; insbesondere Terminologien wie „grundsätzlich muss/soll“ oder „ist darauf zu achten“ sind oftmals schlichtweg falsch oder zumindest pleonastische Wortschöpfungen, die zu einer Verkennung der juristischen Lage führen. Das geltende Recht wird eher dem Sinn nach erklärt – mitunter *contra legem* – als in den Kategorien der Voraussetzung, Verbindlichkeit und Rechtsfolge dargestellt; dies verhindert die oftmals ansonsten so klare Sicht auf die Fehlerhaftigkeit der Verfahren.

Als neuralgischer Punkt ist die Festlegung des Ausschreibungstextes zu erkennen, da die Fehlerhaftigkeit *ex ante* kaum erkennbar ist und der Ausschreibungstext aufgrund der Bindungswirkung den Prüfungsmaßstab für Gerichte und Gleichstellungsbeauftragte bildet.

Ansatzpunkt könnte ein (noch stärker) formalisiertes Verfahren vor der Ausschreibung sein. In der Regel ergeben sich jedoch erst im Laufe des Verfahrens für die Kommissionsmitglieder ohne eigene Interessen und die Gleichstellungsbeauftragten Anhaltspunkte für eine Ausschreibung oder auch Konkretisierung *ad personam*. Hier

könnte eine formalisierte Ex-post-Prüfung hilfreich sein. Die Berufungskommission hat nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, bei entsprechenden Anhaltspunkten die Fehlerhaftigkeit des Anforderungsprofils in jedem Verfahrensstadium zu prüfen. Dies gilt nicht nur für die Kommissionen, sondern alle am Verfahren beteiligten Organe wie Senate, Hochschulleitungen oder Gleichstellungsbeauftragte. Eine Pflicht zur regelmäßigen Prüfung bis zum Verfahrensende mit Dokumentation von möglichen Anhaltspunkten könnte so zumindest die Hemmschwelle der „Old Boys“ erhöhen und auch der gerichtlichen Kontrolle neue Ansatzmöglichkeiten bieten.

## Literaturverzeichnis

- Battis, Ulrich. In Michael Sachs (2011), *Grundgesetz Kommentar*. München: Beck
- Färber, Christina & Spangenberg, Ulrike. (2008). *Wie werden Professuren besetzt?* Frankfurt a.M.: Campus
- Herrmann, Oliver. (2007). *Die Berufung von Professorinnen und Professoren*. Bonn: Deutscher Hochschulverband
- Kopp, Ferdinand & Ramsauer, Ulrich. (2000). *Verwaltungsverfahrensgesetz*. München: Beck
- Müller, Barbara. (2007). Wanted: Die Besten! Von der Auslese wissenschaftlicher Exzellenz. In Barbara Müller; Gabriela Obexer & Katharina von Salis (Hrsg.), *Chancengleichheit in Berufungsverfahren* (S. 7–11). Bern: SBF
- Ries, Markus. (2007). Berufungen sind Stunden der Wahrheit. In Barbara Müller; Gabriela Obexer & Katharina von Salis (Hrsg.), *Chancengleichheit in Berufungsverfahren* (S. 12–13). Bern: SBF
- Roetteken, Torsten von. (2010). *Bundesgleichstellungsgesetz*. Heidelberg, Landsberg, Frechen, Hamburg: R. v. Decker
- Wendel, Hans Jürgen. (2004). Selbstergänzung oder Bestenauswahl? *Forschung & Lehre*, 8, 431–433
- Zeiler, Horst. (2010). Bestenauslese nach Art. 33 Abs. 2 GG und Anforderungsprofil – ein unlösbarer Zwiespalt? *ZBR*, 191–196

## Zur Person

Lea Junghans, Rechtsassessorin, Frauenbeauftragte an der Universität der Künste Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Hochschul- und Verwaltungsrecht, universitäre Gleichstellungsarbeit, Professionalisierung von Berufungsverfahren  
Kontakt: E-Mail: lea.junghans@intra.udk-berlin.de

# Tagungsberichte

Sandra Eck

## Vielversprechende Enttäuschungen.

Tagung „Frau – Macht – Konkurrenz“ vom 11.–13.03.2011  
an der Evangelischen Akademie Tutzing

### Zusammenfassung

Gleichstellungspolitik und Geschlechterforschung zusammenzubringen war erklärtes Ziel der Tagung „Frau – Macht – Konkurrenz“ vom 11. bis 13. März in der Evangelischen Akademie Tutzing. Dem Organisationsteam, dem kürzlich gegründeten Netzwerk für Genderforschung in Bayern<sup>1</sup>, gelang es, eine offene, partizipative Atmosphäre und dadurch Räume für Vernetzung zu schaffen, was auch weithin genutzt wurde. Zudem überzeugte die methodische wie thematische Breite der Vorträge. Angenehm vielfältig waren auch die Perspektiven auf die einzelnen Themenfelder (z. B. Empowerment, Institutionalisierung, Feminismus im Rahmen allgemeiner Herrschaftsverhältnisse), von stark aus der alltäglichen Gleichstellungsarbeit geprägten Erfahrungen bis hin zu akademischem Duktus. Nichtsdestotrotz blieben entscheidende Diskussions- und Konfliktlinien ausgeklammert.

### Schlüsselwörter

Gleichstellungspolitik, Institutionalisierung, Networking, Genderforschung, Gender Studies, Neoliberalismus

### Summary

Promising disappointments. The conference “Woman – Power – Competition”, 11–13 March 2011, Protestant Academy in Tutzing

Bringing experts in Gender Equality Politics and Gender Research together was the declared aim of the conference “Woman – Power – Competition” held at the Protestant Academy in Tutzing from 11 to 13 March 2011. The organising team, the recently founded Netzwerk für Genderforschung in Bayern (Network for Gender Research in Bavaria), managed to create an open and participatory atmosphere with lots of opportunities for networking that participants enthusiastically seized upon. Moreover, the thematic as well as methodological range of the lectures and workshops was on the whole convincing. The perspectives on individual issues (e.g. empowerment, institutionalisation, feminism in the context of general power relations) were pleasingly diverse, ranging from experience marked very strongly by everyday gender practice to a highly academic style. Nevertheless, key lines of discussion and conflict were ignored.

### Keywords

gender equality politics, institutionalisation, networking, gender research, gender studies, neoliberalism

1 Mitglieder: Lehrstuhl für Soziologie/Gender Studies der Ludwig-Maximilians-Universität München, Frauenbüro der Universität Augsburg, Gender-Zentrum der Technischen Universität München, Hochschule für Angewandte Wissenschaften München, Stabsstelle Betriebliche Gleichbehandlung am Städtischen Klinikum München GmbH, FAM Frauenakademie München, DJI Deutsches Jugendinstitut, Gleichstellungsstelle für Frauen der Landeshauptstadt München und Evangelische Akademie Tutzing.

Im Hinblick auf das TeilnehmerInnenfeld ging das Konzept der Tagung „Frau – Macht – Konkurrenz“, AkteurInnen aus Genderforschung und Gleichstellungspolitik miteinander ins Gespräch zu bringen, vollständig auf: Rund 100 WissenschaftlerInnen, Studierende, Gleichstellungsbeauftragte und sonstige im Feld „Gender“ Aktive unterschiedlicher Tätigkeitsfelder und Qualifikationsstufen trafen in Tutzing aufeinander. Allerdings sagten einige Angemeldete, darunter mit Prof. Dr. Paula-Irene Villa auch eine der Mitorganisatorinnen der Veranstaltung, ihre Teilnahme kurz vor der Tagung ab aus Protest dagegen, dass die Evangelische Akademie Thilo Sarrazin zu einer Veranstaltung in unmittelbarer zeitlicher Nähe von „Frau – Macht – Konkurrenz“ eingeladen hatte. Das Organisationsteam kanalisierte den daraus entstandenen, von vielen TeilnehmerInnen immer wieder geäußerten Unmut in eine Fishbowl-Debatte mit Akademiedirektor Dr. Friedemann Greiner.

Das eigentliche Tagungsprogramm bestach durch methodische wie inhaltliche Vielfalt und bot vielerlei Einblicke in wissenschaftliche wie gleichstellungspolitische Arbeit: Insgesamt vier Vorträge wechselten sich mit sechs (teilweise parallel stattfindenden) interaktiven Workshops ab, ergänzt durch zwei Fishbowl-Diskussionsrunden und mehrere Stunden Zeit und Raum für Posterpräsentationen. All dies bot Gelegenheit für Austausch über Status- und Institutionengrenzen hinweg und wurde von den TeilnehmerInnen rege wahrgenommen.

Der engagierte und fundierte Eingangsvortrag von *Waltraud Ernst* lieferte von einer historischen Perspektive ausgehend eine solide Basis für kritische Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Genderforschung und Gleichstellungspolitik: Ursprünglich gemeinsam entstanden, gäbe es mittlerweile Tendenzen in Richtung einer Abgrenzung voneinander. Eine wirkliche Zusammenarbeit könne dagegen nur subversiver Art sein: Bestehende Herrschaftsverhältnisse sollten mit einem Blick auf die Gesamtgesellschaft und nicht nur auf den Bereich Gender gedacht werden. Gender- und andere Herrschaftsverhältnisse gelte es zu hinterfragen und zu transformieren.

Der Workshop von *Zita Küng* („Verhandlungssache: Macht und Konkurrenz“) lieferte mit seiner Empowerment-Perspektive einige Erkenntnisse in Bezug auf individuelle Potenziale. Trotzdem fehlte nicht nur hier eine grundlegende Diskussion der Fragen, wie sie in der Ankündigung der Tagung formuliert wurden: „Wie gehen Frauen mit (ihrer) Macht um, was macht Frauen zu mächtigen Frauen und was macht die Macht mit Frauen? Durch welche strukturellen und individuellen Faktoren ist das Feld von Kooperation, Konkurrenz und Macht abgesteckt?“ Auch wenn Macht auf der Ebene von Individuen problematisiert wurde, blieben gerade die „strukturellen Faktoren“ unberücksichtigt. Eine Kritik in diesem thematischen Kontext lautet, dass im Zuge dessen, was gemeinhin als „Neoliberalismus“ firmiert, globale Risiken gleichsam auf die Schultern des Individuums abgewälzt werden.<sup>2</sup> Und hier stellt sich dann die Frage, ob nicht genau das passiert, wenn Macht und Teilhabe ausschließlich auf individuelle Faktoren wie Selbstbewusstsein etc. bezogen wird. Eine Perspektive, die von feministischer Seite seit den Anfängen kritisiert wird.

Ein differenzierteres Machtkonzept legte *Hildegard Maria Nickel* ihrem Vortrag „Frauen wollen führen – Männer wollen Macht. Oder: Ist Macht eine androzentrische Kategorie?“ zu Grunde. Nickel stellte dabei vor allem eine Studie zu Frauen in Führungspositionen vor, wobei sie auf Rahmenbedingungen dafür einging, warum Frauen

2 Vgl. z. B. Butterwegge/Lösch/Ptak (2008).

in derlei Spitzenposten nach wie vor unterrepräsentiert sind. Interessant und weiterführend erschien dabei vor allem das Modell der „reflexiven Karriereorientierung“: Demnach unterscheiden sich Karriereverläufe von Frauen gegenüber denen von Männern nicht zuletzt dadurch, dass Frauen das Modell Karriere zwar annehmen, aber weniger als Männer bereit sind, andere Lebensbereiche jenem unterzuordnen. Die Frage, ob die Geschlechterforschung einen zu starken Fokus auf die Frauen in den sogenannten Eliten richtet, streifte Nickel in ihrem Vortrag nur. Dieser Aspekt wurde später wieder aufgegriffen und als eine Art schichtspezifisches Bias der Geschlechterforschung diskutiert: Durch die Fixierung auf Frauen in Führungspositionen gerieten die Lebenswelten von Frauen außerhalb der Eliten aus dem Fokus.

Wer für wen Forschung betreibt, wäre auch ein Aspekt gewesen, der unter der Überschrift der zunehmenden Institutionalisierung der Geschlechterforschung hätte verhandelt werden können. *Michaela Pichlbauer*, *Sophie von Wiedersperg* und *Tamara Geiger* verstanden in ihrem Workshop „Konkurrenz und Kooperation: Fallen der Institutionalisierung“<sup>3</sup> dagegen Institutionalisierung als Eingebundensein in soziale Rollen. In der daran anknüpfenden Diskussion um „Macht“ und „Konkurrenz“ herrschte ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den Beiträgen der GleichstellungspraktikerInnen und denjenigen der WissenschaftlerInnen, was beiden Seiten zu wertvollen Einblicken in die jeweiligen Chancen und Alltagszwänge der „anderen Seite“ verholfen haben dürfte. Dennoch wäre es anregender gewesen, wenn Institutionalisierung in einem „herkömmlicheren“ Sinne verstanden worden wäre, also als die „Institutionwerdung“ sozialer Bewegungen. Gerade Tutzing mit seiner langen Tradition der Begleitung von Frauenbewegung und -forschung hätte ein perfekter Ort beispielsweise für Diskussionen zu Gender Mainstreaming und dessen Chancen und Zwänge sein können. Hier ergeben sich einige Ansatzpunkte für eine nächste Tagung.

Ebenso aus dem Vortrag von *Pari Niemann*: Während Niemann eine sehr anschauliche, alltagsnahe Einführung zum Thema „Gender – Diversity – Intersektionalität“ lieferte, blieb eine kritische Diskussion der Voraussetzungen dieses Begriffsgefüges aus. Wie wird festgelegt, was es heißt, eine Frau zu sein, ein Mann zu sein, lesbisch zu sein, schwul zu sein, Migrantin zu sein – kurz: Wie funktionieren derlei Grenzziehungsprozesse allgemein?<sup>4</sup> Dadurch, dass derlei nicht in den Blick genommen wurde, verharrte die Diskussion von „Diversity“ beziehungsweise „Intersektionalität“ etwas im Additiven.

Grundsätzliche Kritik lieferte der Workshop „Die Macht der Frauen und die Herrschaft der Verhältnisse: Gegenwartsbeobachtungen und Zukunftsperspektiven“ von *Stephanie Handschuh-Heiß*.<sup>5</sup> „Wir wollen unser Stück vom Kuchen abhaben! Der Kuchen ist vergiftet. Ach ja? Egal!“ lautete eine der Thesen, mit denen Handschuh-Heiß ihr äußerst

3 Parallel fanden an dieser Stelle drei Programmpunkte statt, von denen die Autorin nur diesen einen besucht hat. Die übrigen waren: ein Workshop zum Thema „Was machen Frauen mit (ihrer) Macht?“, konzipiert und moderiert von Dr. Karin Jurczyk/Prof. Dr. Maria S. Rerrich, sowie die Vorbereitung zum Fishbowl mit Akademiedirektor Dr. Friedemann Greiner bezüglich der Sarrazin-Kontroverse (Vorbereitung und Durchführung: Birgit Erbe).

4 Sabine Hark legt ihrem Beitrag „Normalisierte Wissenschaft? Zum herrschaftskritischen Potential von Frauen- und Geschlechterforschung“ eine ähnliche Argumentation zu Grunde; vgl. Hark (2001).

5 Auch hier fanden parallel weitere Workshops statt: „Gender und Diversity – Chance oder Konkurrenz für die betriebliche Gleichstellungsarbeit?“, Leitung: Dr. Andrea Rothe, und „Das Macht was. Zum Verhältnis von Frauen und Lesben in feministischen Zusammenhängen“, Leitung: Ulrike Mößbauer; vgl. <http://web.ev-akademie-tutzing.de/cms/index.php?id=576&part=downloads&lfidnr=1623>.



aufschlussreiches Inputreferat strukturierte. Der Feminismus habe sich im Laufe seiner Institutionalisierung immer mehr im Neoliberalismus verfangen und reproduziere diesen mehr als dass er ihn kritisiere. Statt radikaler Kritik verlege man sich darauf, an den Herrschaftsverhältnissen zu partizipieren. Der Lebhaftigkeit der Diskussion nach gelang es Handschuh-Heiß, bei den Teilnehmenden einen Nerv zu treffen. Von der Kopflastigkeit diverser Genderdebatten war die Rede oder auch von der Harmlosigkeit postmoderner feministischer Theorie. Letztere müsse wieder politischer werden, um der zunehmenden Radikalität des entfesselten Kapitalismus etwas entgegenzusetzen, so Handschuh-Heiß. Daraus bieten sich Chancen einer radikalen, weil nicht-essentialistischen Neubeleuchtung dessen, was gemeint ist, wenn man von „Frauen“ bzw. „Männern“ spricht. Allerdings gibt es sicherlich ein „Übersetzungsproblem“ dahingehend, (postmoderne) feministische Theorie und vor allem deren sperrige Sprache für die Alltagspraxis (nicht nur) der Gleichstellung nutzbar zu machen. Gerade dies wäre aber meines Erachtens sinnvoll und wichtig. Mit dem Netzwerk für Genderforschung in Bayern sowie den TeilnehmerInnen der Tagung hat sich ein starker Akteur mit großem Potenzial gefunden, um diese und andere Fragen weiter voranzutreiben. Dafür wäre es sicherlich auch nützlich, mehr VertreterInnen eines weniger institutionalisierten Feminismus miteinzubeziehen wie die Organisatorinnen der Ladyfeste, die bis in universitäre Kreise vernetzt sind und dabei einen Graswurzel-Feminismus vertreten. Eine intensiviertere Zusammenarbeit zwischen Gender Studies und Gleichstellungspolitik kommt überdies nicht umhin, sich darüber zu verständigen, auf und mit welchen Grundlagen sie arbeitet: Wie können und sollen sich Gleichstellungspolitik und Gender Studies/Geschlechterforschung gesamtgesellschaftlich und -politisch positionieren? Was meint „Gender“? Worauf beziehen wir uns eigentlich, wenn wir von „Frauen“ sprechen? Und welche Vorstellungen und Traditionen von Feminismus schwingen dabei mit – ob als Positiv- oder Negativfolie? Derlei latente Positionen offenzulegen und miteinander ins Gespräch zu bringen, wäre eine lohnende Aufgabe für weitere Tagungen des Netzwerks für Genderforschung.

## Literaturverzeichnis

- Butterwegge, Christoph; Lösch, Bettina & Ptak, Ralf (unter Mitarbeit von Engartner, Tim). (Hrsg.). (2008). *Kritik des Neoliberalismus*. Wiesbaden: VS-Verlag
- Hark, Sabine. (2001). Normalisierte Wissenschaft? Zum herrschaftskritischen Potential von Frauen- und Geschlechterforschung. In Ursula Hornung, Sedef Gümen & Sabine Weilandt (Hrsg.), *Zwischen Emanzipationsvision und Gesellschaftskritik. (Re)Konstruktionen der Geschlechterordnung* (S. 58–62). Münster: Westfälisches Dampfboot

## Zur Person

Sandra Eck, Soziologin, M. A., ist in der Fachstelle Übergang Schule-Beruf der Stadt Augsburg für die Bereiche Forschung sowie Gender zuständig. Zudem ist sie Lehrbeauftragte an der Universität Augsburg, im dortigen Frauenbüro tätig und promoviert zu Gender und Berufsorientierung. Arbeitsschwerpunkte: Gender, Diskursanalyse, Qualitative Sozialforschung, Soziologie der Arbeitswelt, Bildungsforschung  
Kontakt: E-Mail: [sandra.eck@augzburg.de](mailto:sandra.eck@augzburg.de)

## „Biographie und Geschlecht“.

Workshop am 04.07.2011 an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena

### Zusammenfassung

Die Herausforderung, die Lebensgeschichten von Frauen und Männern mit biographischen Methoden zu erforschen, stand im Mittelpunkt des ersten Workshops „Biographie und Geschlecht“ am 04.07.2011 in Jena. Organisiert wurde der Workshop vom Lehrstuhl für Geschlechtergeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Sein Ziel bestand darin, über die methodologischen und konzeptionellen Erfordernisse, Problemlagen sowie Lösungsvorschläge zum Thema „Biographie und Geschlecht“ zu informieren und über die interdisziplinären Vorträge zum Austausch darüber beizutragen, wie die neuere Biographieforschung und die Geschlechterforschung miteinander zu verbinden sind. Die neun Vorträge zeigten schnell die Brisanz der Thematik und die Relevanz biographieanalytischer Zugänge zur Erforschung von historischen Geschlechterthemen in unterschiedlichen Fachbereichen.

### *Schlüsselwörter*

Biographie, Biographieforschung, Geschlecht, Geschlechterforschung, Historische Geschlechterforschung

### Summary

“Biography and Gender”. Workshop, 4 July 2011, University of Jena

The challenge of exploring the life stories of women and men using biographical methods was the focus of the first workshop on Biography and Gender in Jena on 4 July 2011. The workshop was organised by the Chair for Gender History at the University of Jena. The aim of the workshop was to provide information on the methodological and conceptual requirements, problems and solutions to issues raised by biography and gender, and, inspired by the interdisciplinary lectures, to contribute to sharing ideas about how recent biographical research and gender studies can be combined. The nine papers quickly showed how explosive the issue is and how relevant analytical approaches to biography are to historical gender research in different fields.

### *Keywords*

biography, biographical research, gender, gender research, historical gender research

## 1 Tagungsthema: Biographie und Geschlecht

Ob und inwieweit kann man Geschlecht in den Lebensgeschichten von Frauen und Männern aufspüren und rekonstruieren? Welche konzeptionellen und methodologischen Zugänge werden dafür benötigt? An diese aktuellen Forschungsfragen knüpfte der vom Lehrstuhl für Geschlechtergeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena initiierte und organisierte erste Workshop zum Thema „Biographie und Geschlecht“ an. Er bot vor allem NachwuchswissenschaftlerInnen aus unterschiedlichen Fachbereichen die Möglichkeit, sich über methodologische und konzeptionelle Fragen, Probleme und Lösungsansätze auszutauschen. Der Workshop untergliederte sich in neun Vorträge, die lebhaft diskutiert wurden. Durch die Präsentation von laufenden Dissertations- und For-

schungsprojekten gelang es, die neuere Biographieforschung und Fragestellungen der Genderforschung interdisziplinär miteinander zu verbinden. Die Möglichkeit, Gedanken und Ideen zu den vorgestellten Themen kritisch hinterfragen zu können, bot Raum für weiterführende Überlegungen. Damit wurde zugleich deutlich, dass die Frage, inwieweit Biographien bzw. Lebensgeschichten unter Genderaspekten zu rekonstruieren sind, von aktueller Brisanz ist und grundsätzlich von geschichtlichen Zusammenhängen, literarischen Traditionen und individuellen bzw. sozialen Gewohnheiten abhängt.

## 2 Interdisziplinärer Austausch

Nach den einleitenden Begrüßungsworten durch die Workshop-OrganisatorInnen *Silke Meinhardt* und *Ole Fischer* verwies *Veronika Helfert* aus Wien in ihrem Beitrag „Geschlecht schreiben. Politik, Religion und Gender in Tagebüchern während des BürgerInnenkriegs 1934 in Österreich“ auf die Relevanz von Tagebüchern als komplexe und hybride Schriftorte. Mit dem Ziel, den Zusammenhang von Biographie und Geschlecht in einen gattungstheoretischen Kontext zu stellen, untersucht sie in ihrem Dissertationsprojekt aus historischer Perspektive die Tagebücher von Bernhardine Alma (1892–1979), Therese Lindenberg (1982–1980) und Elise Richter (1965–1943), unter besonderer Berücksichtigung der Kategorien Geschlecht, Politik und Religion. Die Wichtigkeit insbesondere der Einbeziehung der Differenzkategorie Geschlecht bestätigt Helfert anhand der untersuchten Tagebücher. Diese privaten Aufzeichnungen machen es möglich, sowohl die sozialen Netzwerke und sozialen Kontakte als auch speziell die Männerbeziehungen der genannten Frauen nachvollziehen und analysieren zu können.

*Silke Helling* und *Marleen von Barga*n, Hamburg, beleuchteten in ihrem Vortrag „Nation und Europa schreiben. Else Frobenius und Anna Siemsen als politische Publizistinnen zwischen 1914 und 1950“ zwei Lebensgeschichten. Als Vertreterinnen des politischen Publizismus zwischen 1914 und 1950 bietet sich, so die Referentinnen, eine vergleichende Analyse der in der NSDAP engagierten Else Frobenius und der Sozialistin und Pazifistin Anna Siemsen an. In den Publikationen der beiden Frauen würde insbesondere der Jugend als Idee und Symbolträger eine besondere Bedeutung zugeschrieben, sie diene als argumentative Strategie. Dadurch könnten die politischen Ordnungsvorstellungen beider Frauen untersucht werden mit dem Ziel, sowohl ihre politischen Ideen als auch ihre Sinnstiftungsprozesse zu erforschen. Letztendlich warfen Helling und von Barga die berechtigte Frage auf, ob die auf den ersten Blick divergenten Frauen Repräsentantinnen einer Generation sind. Darüber hinaus verwiesen sie auf die Dringlichkeit der Erforschung von Biographien von Frauen, da diese in der Wissenschaftslandschaft bisher stark vernachlässigt worden sind.<sup>1</sup>

*Ole Fischer*, Jena, rückte in seinem Beitrag „Die Ohnmacht des frommen Mannes – Religion und Geschlecht im Leben Adam Struensees (1708–1791)“ die Lebensgeschichte Adam Struensees in den Mittelpunkt seiner Präsentation. Anhand dieser Biographie zeigte

1 An dieser Stelle ist anzumerken, dass eine der Verfasserinnen dieses Berichts, Cornelia Hippmann, Dortmund, ebenfalls einen Vortrag hielt. Sie zeigte am Beispiel ostdeutscher Politikerinnen aus soziologischer Perspektive auf, dass die Biographieforschung der geeignete Zugang sei, um die Erfahrungsaufschichtung und speziell die Prozesse der Geschlechterwerdung einer Person zu untersuchen.

er den engen Zusammenhang zwischen der Ohnmacht Struensees vor dem Hintergrund der göttlichen Vorsehung und einer tatsächlich zunehmenden Ohnmacht frommer Männer im öffentlichen Raum im 18. Jahrhundert auf. Seinen Standpunkt begründete Fischer damit, dass in jener Zeit das männliche Geschlecht vor allem Autonomie und Handlungsmacht für sich beanspruchte bzw. diese dem männlichen Geschlecht zugesprochen wurden. Fischer verwies auf die Brisanz dieser These, weil Unterordnung, Unterdrückung und Ausgrenzung in der Regel mit Weiblichkeit bzw. dem weiblichen Geschlecht, gerade im religiösen Bereich, gleichgesetzt wurden.

*Martin Dröge*, Münster, setzte sich in seinem Vortrag „Zur Rekonstruktion von Männlichkeiten in Biographien: narrating gender in Selbstzeugnissen eines Nationalsozialisten“ mit der Biographie des Nationalsozialisten Friedrich Kolbow (1899–1945) auseinander. Er erläuterte anschaulich, dass es Ziel der Rekonstruktion dieser Lebensgeschichte ist, das in der NS-Zeit vorherrschende Leitbild der hegemonialen Männlichkeit zu erforschen. Dabei bediente er sich unter anderem des theoretischen Ansatzes von Bourdieu. Um vor allem die biographische Konstruktion von Geschlecht zu analysieren, untersucht Dröge die Tagebücher Kolbows unter Rückgriff auf das Narrating-Gender-Konzept (Dausien) mit dem Ziel, die Bedeutung von Gender in der Biographie Kolbows zu rekonstruieren. Des Weiteren machte Dröge auf die Ambivalenz, die lange Zeit um die Person Kolbows herrschte, aufmerksam. Demnach sei Kolbow bis zu seiner konstatierten Verbindung zur Euthanasie in der öffentlichen Wahrnehmung, trotz seiner bereits bekannten Sympathisierung mit dem NS-Regime, positiv gesehen worden.

*Gabriele Fischer*, München, bestätigte in ihrem Vortrag „Anerkannte Unterschiede? Prestigezuweisung und Geschlechterhierarchie in der beruflichen Arbeitsteilung“ das in postmodernen Gesellschaftssystemen nach wie vor bestehende Phänomen der geschlechtsspezifischen Segregation auf dem Arbeitsmarkt anhand einer vergleichenden Analyse des Chirurgen- und des Friseurberufs und skizzierte die darin auszumachende erkennbare berufsinterne Segregation (intraprofessionelle Arbeitsteilung) und die geschlechtliche Differenzierung. Die daraus zu konstatierenden Hierarchien gehen, so Fischer, bei der in beiden Berufen auszumachenden intraprofessionellen Arbeitsteilung zu Lasten des weiblichen Geschlechts. Anhand biographisch-narrativer Interviews (nach Rosenthal) untersuchte sie speziell die Vergeschlechtlichung der beiden Berufsfelder sowie die Berufsverläufe der Befragten und bestätigte anhand ihres derzeitigen Forschungsprojekts, dass der Arbeitsmarkt in Deutschland nach wie vor geschlechtsspezifisch segregiert ist. Fischer ging anhand der Kontrastierung der divergent erscheinenden Berufe der Frage nach, ob und inwieweit Frauen insbesondere von vertikaler geschlechtsspezifischer Segregation betroffen sind. Um rekonstruieren zu können, wie die AkteurInnen mit dem Wissen um Strukturen ihre Entscheidungen treffen, rahmte sie ihre empirische qualitative Untersuchung unter anderem mit den theoretischen Konzepten von Honneth, Wagner und Fischer.

*Silke Meinhardt*, Jena, setzte sich aus historischer Perspektive in ihrem Vortrag „Margarethe Krupp. Die Frau im Wirtschaftsunternehmen“ intensiv mit der Lebensgeschichte von Margarethe Krupp auseinander. In ihrem Dissertationsprojekt untersuchte sie die Bedeutung der Frau im Wirtschaftsunternehmen in einer Zeit, in der die Geschlechterstrukturen noch deutlich konventioneller waren als gegenwärtig. Dafür griff sie vor allem auf autobiographische Schriften von Margarethe Krupp zurück. Nach Meinhardt war die Gründung des Familienunternehmens Margarethe Krupp zu verdanken, auch wenn die

Marginalisierung von Frauen innerhalb der Firma Krupp stattfand. Besondere Signifikanz habe daher, so die Referentin, das Verhältnis der Eheleute Krupp und es stelle sich die Frage, wie Margarethe Krupp die Unternehmertradition der Familie Krupp nach dem Tod ihres Mannes weiterführte. Um die Bedeutung der Person Margarethe Krupp im Kontext von Biographie und Geschlecht analysieren zu können, bediente sich Meinhardt unter anderem methodologischer und konzeptioneller Ansätze von Dausien und Schaser.

*Anja Wilhelmi*, Lüneburg, setzte sich mit „Monika Hunnius als Grenzgängerin“ auseinander. Anhand der bewegten Biographie von Hunnius zeigte Wilhelmi auf, in welcher Weise die Künstlerin und spätere Schriftstellerin in ihrer Zeit Grenzen überschritt. Hunnius definierte sich während ihres gesamten Lebens grundsätzlich als Künstlerin, nie aber ausdrücklich als Frau, sie wählte andere kategoriale Aspekte der Selbstdefinition. Sie wollte nicht Grenzen überschreiten, sondern – intrinsisch intendiert – ihre Kunst (aus-)leben. Dies bedeutete Einsamkeit und das Wechselspiel von Zugehörigkeit und Fremdheit.

*Carola Bebermeier*, Oldenburg, rief das Interesse der TeilnehmerInnen mit ihrem Thema „Celeste Coltellini (1760–1828): Lebensbilder als offene Form“ hervor. Sie schlug den Bogen von der Existenz der Sängerin über deren Netzwerke und praktische bzw. intellektuelle Kräftefelder bis hin zur Entstehung eines musikalischen Werkes als Wechselwirkung zwischen einer (musik-)kulturellen Gegebenheit, einem Komponisten sowie den InterpretInnen und letztendlich den Geschlechterrollen der bürgerlichen Empfindsamkeit. Die Referentin wertete die Kladden Coltellinis aus, deren Inhalte unter anderem aus Skizzen und Bildern sowie Texten bestehen, und analysierte diese Mehrzweckhefte auf eine ganz eigene Weise: Sie ordnete abweichend zu ihren VorrednerInnen die Biographie nicht zeitlich, sondern räumlich anhand von (Lebens-)Bildern und begründete dies damit, dass der Raum ihrer Meinung nach die ausschlaggebende Ordnungskategorie sei, die chronologisch die erzählenden Bilder zu einem stimmigen Ganzen zusammenfüge.

### 3 Resümee

In ihrem Tagungsresümee verwiesen Silke Meinhardt und Ole Fischer auf die Vielfalt von methodologischen und konzeptionellen Zugängen zum Thema „Biographie und Geschlecht“. Des Weiteren machten sie darauf aufmerksam, dass sowohl in den Geschichts- und Musikwissenschaften als auch in der Soziologie biographieanalytische Zugänge essentiell sind, um Genderthemen zu erforschen. Dies sei ein interessantes Ergebnis dieses ersten Workshops. Nicht zuletzt habe der rege Austausch über die biographieanalytischen methodischen Zugänge unterschiedlicher Fachbereiche, um die Kategorie Geschlecht in Lebensgeschichten aufzuspüren und rekonstruieren zu können, gezeigt, dass das von den InitiatorInnen gewünschte Ziel des Workshops, sich über mögliche Chancen und Grenzen, Schwierigkeiten und Lösungsansätze dieses Forschungsfeldes auszutauschen, erreicht worden sei. Der in der Abschlussdiskussion geäußerte Wunsch, dass dieser Workshop Auftakt sein sollte, um einerseits den wissenschaftlichen Nachwuchs aus dem Bereich der Biographie- und Geschlechterforschung zu vernetzen und andererseits sich in weiteren Veranstaltungen über Methoden und Konzepte auszutauschen, wurde von allen positiv kommentiert und als Ziel formuliert. Damit bot der Workshop eine hervorragende Grundlage für die Institutionalisierung eines Netzwerkes.

Um den Arbeitskreis *Biographie und Geschlecht* dauerhaft aufrechterhalten und stabilisieren zu können, ist die Einrichtung eines E-Mail-Verteilers sinnvoll, der den weiteren Austausch garantiert. Auch sollte für eine Effizienz des interdisziplinären Austauschs zukünftig bedacht werden, die Veranstaltung auf mindestens zwei Tage zu erweitern, um der wissenschaftlichen Diskussion mehr Raum zu geben.

Auch die verschiedenen theoretischen Ansätze – das *Doing-gender*-Konzept (West/Zimmermann), die konzeptionellen Zugänge von Schaser, Honneth, Wagner und Fischer, deren Verbindung mit methodischen Zugängen wie dem Narrative-Gender-Konzept (Dausien), das narrationsanalytische Auswertungsverfahren nach Schütze sowie die räumliche Auswertung von (Lebens-)Bildern im Bereich der Musikwissenschaften – boten eine gute Möglichkeit, sich interdisziplinär auszutauschen.

## Literaturverzeichnis

- Behnke, Cornelia & Meuser, Michael. (1999). *Geschlechterforschung und qualitative Methoden*. Opladen: VS-Verlag
- Dausien, Bettina. (1996). *Biographie und Geschlecht. Zur biographischen Konstruktion sozialer Wirklichkeit in Frauenlebensgeschichten*. Bremen: Donat
- Dausien, Bettina. (2000). „Biographie“ als rekonstruktiver Zugang zu „Geschlecht“ – Perspektiven der Biographieforschung. In Doris Lemmermöhle; Dietlind Fischer; Dorle Klika & Anne Schlüter (Hrsg.), *Lesarten des Geschlechts. Zur De-Konstruktionsdebatte in der erziehungswissenschaftlichen Geschlechterforschung* (S. 96–115). Opladen: Leske + Budrich
- Dausien, Bettina. (2001). Erzähltes Leben – erzähltes Geschlecht? Aspekte der narrativen Konstruktion von Geschlecht im Kontext der Biographieforschung. *Feministische Studien*, 19, 2, 57–73
- Felden, Heide von. (2000). „Ich will einfach das Gefühl haben, ich gehöre dazu und ich nehme am Leben teil“ – eine biographische Rekonstruktion. In Doris Lemmermöhle; Dietlind Fischer; Dorle Klika & Anne Schlüter (Hrsg.), *Lesarten des Geschlechts. Zur De-Konstruktionsdebatte in der erziehungswissenschaftlichen Geschlechterforschung* (S. 161–172). Opladen: Leske + Budrich
- Schütze, Fritz. (1983). Biographieforschung und narratives Interview. *Neue Praxis*, 3, 283–293

## Zu den Personen

*Cornelia Hippmann*, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Technischen Universität Dortmund am Institut für Soziologie. Arbeitsschwerpunkte: Geschlechtersoziologie, Qualitative Forschungsmethoden, Biographieforschung, Mediensoziologie, Soziologie der Emotionen, Intersektionalität

Kontakt: Technische Universität Dortmund, Institut für Soziologie, Fakultät 12, Emil-Figge-Str. 50, 44227 Dortmund

E-Mail: cornelia.hippmann@tu-dortmund.de

*Olivia-D. Howad*, M.A., Doktorandin an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg am Institut für Soziologie. Arbeitsschwerpunkte: Soziologie der Emotionen, Soziologie der Geschlechter, Mediensoziologie, Konversationsanalyse, Soziolinguistik, Qualitative Sozialforschung

E-Mail: od.howad@arcor.de

# Rezensionen

Susanne Zwingel

Hiromi Tanaka-Naji, 2009: *Japanische Frauennetzwerke und Geschlechterpolitik im Zeitalter der Globalisierung*. Herausgegeben vom Deutschen Institut für Japanstudien. München: Iudicium. 579 Seiten. 72,00 Euro

---

Dieses Buch bietet eine umfassende Analyse von japanischen Frauennetzwerken vor dem Hintergrund der Entstehung globaler Geschlechterpolitik seit Mitte der 1970er Jahre. Hiromi Tanaka-Naji konzentriert sich dabei auf die Entstehung, Entwicklung und Wirkung zweier international ausgerichteter Netzwerke: Das erste richtete sich an den geschlechterpolitischen Entwicklungen der Vereinten Nationen aus, um japanische Gleichstellungspolitik zu beeinflussen, das zweite entstand als transnationaler Zusammenschluss im ostasiatischen Raum und setzte sich mit der Rolle Japans als ehemaliger Kolonialmacht aus geschlechtssensibler Perspektive auseinander. Tanaka-Naji gelingt es, mit ihrer Studie eine ostasiatische Ausprägung globaler Geschlechterpolitik zu vermitteln. Dies ist auch deshalb ein wichtiger Forschungsbeitrag, weil die Region Ostasien als eine Weltregion, in der sich Modernisierungsprozesse ohne Verwestlichungsprozesse vollzogen haben, einen besonderen – und oft wenig beachteten – Kontext für den Wandel von Geschlechterverhältnissen darstellt.

Die ersten drei Kapitel des Buches stecken den theoretischen und methodischen Rahmen der Untersuchung ab: Zuerst wird der Netzwerkbegriff soziologisch aufgearbeitet und das Erkenntnisinteresse der Entstehung und internen und externen Transformation von Netzwerken herausgearbeitet. Dann wird der globale geschlechterpolitische Rahmen in drei Phasen umrissen. Die letzte dieser drei Phasen ab 1970 wird als die umfassendste beschrieben, da Gleichstellungsnormen sowohl von staatlichen als auch von zivilgesellschaftlichen Akteuren auf globaler Ebene unterstützt und im eigenen nationalen Kontext vorangetrieben werden. In den weiteren Kapiteln (5–10) wendet sich Tanaka-Naji dem japanischen Kontext zu. Ihre reichhaltige Analyse basiert auf einer Fülle von ExpertInneninterviews, teilnehmender Beobachtung und Dokumentenanalyse. Im fünften Kapitel zu gesellschaftlichen Rahmenbedingungen Japans wird deutlich, dass die extreme Geschlechtertrennung, einhergehend mit der Marginalisierung von Frauen in Berufswelt und Politik, ein struktureller Faktor für die Formierung von *Frauennetzwerken* gewesen ist. Eine frühe Form der Mobilisierung von Frauen war beispielsweise die Gründung von Verbraucherclubs: Hier politisierten Hausfrauen, viele von ihnen hochgebildet, die ihnen zugewiesene Rolle als Ernährerin der Familie. Im sechsten, historisch angelegten Kapitel werden gleichstellungspolitische Bemühungen vor den 1970er Jahren dargelegt. Die wichtigsten Impulse, wie etwa die Forderung nach dem Frauenwahlrecht schon Ende des 19. Jahrhunderts, kamen von Frauenbewegungsorganisationen. Nach 1945 und nach der Einführung des Frauenwahlrechts entstanden auch erste Vernetzungsinitiativen von Parlamentarierinnen. In der hierarchisch strukturierten und stark androzentrischen Staatsverwaltung arbeiteten sehr wenige Frauen in verantwortungsvollen Positionen, jedoch war Gleichberechtigung ein Anliegen des US-amerikanischen Demokratisierungsplans, was 1947 zur Gründung eines Gleichstellungsbüros im Arbeitsministerium führte. Damit sind auch die zentralen Gleich-

stellungsakteure – Bewegungsorganisationen, Politikerinnen und Bürokratinnen – der Hauptuntersuchung eingeführt.

Kapitel 7 und 8 befassen sich mit der Entstehung und Entfaltung international orientierter Frauennetzwerke. Das UN-orientierte Netzwerk formierte sich im Vorfeld des Jahres der Frau 1975. Die internationale Dynamik bewegte auch die japanische Regierung, den Empfehlungen der ersten Weltfrauenkonferenz nachzukommen, indem sie etwa ihre derzeitige *women's policy agency* (WPA) vergrößerte. Strategisch nutzten die Netzwerke den globalen normativen Rahmen als Vorbild bzw. Druckmittel, um BürokratInnen und PolitikerInnen als BündnispartnerInnen für die Durchsetzung geschlechterpolitischer Maßnahmen zu gewinnen. Ein effektiver Fokus der Mobilisierung war der Ratifizierungsprozess der Frauenrechtskonvention CEDAW. Es gelang den gleichstellungspolitischen Akteuren gegen erheblichen Widerstand, die Regierung zur Unterzeichnung 1980 zu bewegen – hier spielte das Interesse Japans, international „sein Gesicht zu wahren“, eine wichtige Rolle. Zur Ratifizierung waren weitreichende gesetzliche Veränderungen nötig, die bis 1985 zwar vollzogen waren, aber von weiten Teilen der Frauenbewegung als nicht weitreichend genug kritisiert wurden. Das UN-orientierte Netzwerk begleitete japanische Gleichstellungspolitik konsequent weiter und konnte, unter anderem vor dem Hintergrund der Pekinger Weltfrauenkonferenz 1995, eine weitere Aufstockung der WPA erreichen, das unzureichende Gleichstellungsgesetz am Arbeitsplatz verbessern und weitere Gesetze, zum Beispiel das allgemeine Gleichstellungsgesetz (1999) und das Gesetz gegen häusliche Gewalt (2001), auf den Weg bringen. Diese gleichstellungspolitischen Erfolge basierten auf breiten Bündnissen von Frauenorganisationen, BürokratInnen, PolitikerInnen und zum Teil auch JournalistInnen und WissenschaftlerInnen.

Das nach Asien orientierte Frauennetzwerk unterschied sich vom UN-orientierten durch eine kritische Haltung gegenüber der Rolle Japans innerhalb der Region, ein daraus resultierendes Misstrauen in staatliche Institutionen und eine explizit feministische Perspektive, die nicht in erster Linie Kompromisse zur Erreichung politischer Ziele suchte. Die Mobilisierungsgründe dieses Netzwerkes waren außerdem genuin transnational: In den 1970ern taten sich südkoreanische und japanische Frauen zusammen, um – erfolgreich – gegen den japanischen Prostitutionstourismus in Südkorea zu protestieren. Ab Ende der 1980er Jahre widmeten sich japanische, koreanische, chinesische und Netzwerke anderer betroffener Staaten der ‚Trostfrauen‘-Problematik und machten diese zu einem öffentlichen Thema. Die grenzüberschreitende Zusammenarbeit bedeutete für die japanischen Aktivistinnen, ihre Diskriminierungserfahrungen im eigenen Land mit der Aggression und kolonialen Dominanz Japans und deren Auswirkungen auf Frieden und Sicherheit in der Region und die Situation von Frauen in den ‚Opferländern‘ in Verbindung zu bringen. Dies war (und ist) kein einfacher Prozess. Die Aufarbeitung der ‚Trostfrauen‘-Problematik bleibt „zu radikal“ für weite Teile der japanischen Bevölkerung, Teile der Frauenbewegung eingeschlossen. Die beiden Strömungen – UN-orientierte und nach Asien ausgerichtete Netzwerke – arbeiten in bestimmten Bereichen zusammen, diese Zusammenarbeit ist aber auch von Distanzierungen geprägt, sodass Tanaka-Naji von „fragmentierter Integration“ spricht. Insgesamt sind die Entwicklung und Wirkung der Netzwerke von Ambivalenzen geprägt – sie weisen sowohl Homogenität (i. S. v. Intellektualität) als auch Heterogenität (i. S. v. allumfassender versus feministischer Überzeugung) auf. Trotz egalitärer Ideale sind die Organisationen



auch von Hierarchien und Asymmetrien geprägt, was sie nicht unbedingt daran hindert, gesamtgesellschaftliche Demokratisierungsprozesse voranzutreiben.

Abschließend konstatiert Tanaka-Naji, dass Frauennetzwerke fundamental zu einem „institutionellen Ernstnehmen“ von Geschlechtergerechtigkeit in Japan beigetragen haben, dass aber dennoch dieser breite Bewusstseinswandel an seine Grenzen stößt, wie neue konservative Backlash-Bewegungen zeigen. Gleichzeitig haben sich auch die Netzwerke selbst verändert – sie haben ihre Strukturen formalisiert und setzen mehr auf Kooperation mit dem Staat, sehen ihre gesellschaftlichen Einflussmöglichkeiten aber nach wie vor durch Ressourcenknappheit eingeschränkt.

Das Buch überzeugt in Fragestellung und Detailgenauigkeit – letztere ist oft durch aussagekräftige Interviewpassagen illustriert. Mit großem Gewinn lesen sich auch die Beschreibungen von Meinungsverschiedenheiten der involvierten Akteure und von den resultierenden politischen Kompromissen oder Entzweigungen. Für Forschende und Studierende der Internationalen Beziehungen, Globalen Geschlechterpolitik, Sozialen (Frauen-)Bewegungen, Organisationssoziologie und der Region Ostasien bietet die Studie reichhaltige Informationen, nicht zuletzt auch in Form eines umfangreichen Literatur- und Quellenverzeichnisses. Der einzige Schwachpunkt des Buches ist aus Sicht der Rezensentin, dass der Fokus auf Netzwerkentwicklung manchmal wenig Platz lässt für die Beschreibung der erwirkten Veränderungen, zum Beispiel der De-facto-Auswirkungen der verabschiedeten Gesetze. Nachvollziehbarerweise hat die Autorin diese Aspekte dann vernachlässigt, wenn sie nicht Teil der Netzwerkaktivitäten waren. Einige sehr interessante Themen, insbesondere die Nationalismusdebatte in der ‚Trostfrauen‘-Mobilisierung, wurden demnach auch nur angerissen, aber nicht vertieft.

## Zur Person

*Susanne Zwingel*, Dr., Associate Professor. Arbeitsschwerpunkte: Internationale Menschenrechte, Gender und Global Governance, Feministische und Konstruktivistische Theorien der Internationalen Beziehungen

Kontakt: Department of Politics, SUNY Potsdam, 44 Pierrepoint Ave., Potsdam, NY 13676 (USA), Phone: 001-315-267-2522

E-Mail: [zwinges@potsdam.edu](mailto:zwinges@potsdam.edu)

## Christine Weinbach

Karen Jaehrling, Clarissa Rudolph (Hrsg.), 2010: Grundsicherung und Geschlecht. Gleichstellungspolitische Befunde zu den Wirkungen von ‚Hartz IV‘. Münster: Westfälisches Dampfboot. 248 Seiten. 27,90 Euro

---

Mit der gesetzlichen Festschreibung des Gender Mainstreamings in § 1 SGB II (Sozialgesetzbuch II) sollen die Erwerbchancen und die Erwerbsbereitschaft von Frauen befördert und geschlechtstypische Erwerbshemmnisse abgebaut werden. Doch entschei-

dend sind nicht „allein die formalen Regelungen [...], sondern auch ihr Zusammenspiel mit weiteren gesetzlichen sowie untergesetzlichen Regelungen und Praktiken des Umsetzungsprozesses“ (S. 12). Entsprechend fragen die Herausgeberinnen des Sammelbandes, *Karen Jaehrling* und *Clarissa Rudolph*, „inwieweit diese Erwerbszentrierung der sozialen Sicherungssysteme und der Ansatz einer umfassenden Erwerbsintegration als Voraussetzung für gesellschaftliche Teilhabe i. w. S. in Einklang zu bringen ist mit der feministischen Forderung nach Gleichstellung auf dem Arbeitsmarkt“ (S. 9). Den kritischen Maßstab für den feministischen Fokus liefert das mehrdimensionale Konzept von Nancy Fraser, „das soziale Sicherungssysteme auch danach bewertet, inwieweit sie die Übernahme und geschlechteregalitäre(re) Aufteilung informeller Betreuungsarbeit ermöglichen“ (S. 9f.).

Die AutorInnen des Bandes, der in vier Themenblöcke unterteilt ist, begeben sich auf die Suche nach den Gründen dafür, warum die Gleichstellungspolitik und Verwaltungspraxis im Rechtskreis des SGB II den Kriterien dieses Maßstabs faktisch nicht gerecht werden.

Im ersten Block „Arbeitsmarktpolitik und Geschlecht – Kontexte und Leitbilder einer Reform“ wird geprüft, ob die Regelungen im SGB II wirklich geschlechtsneutral und gleichstellungspolitisch ausgerichtet sind oder ob sie nicht doch möglicherweise durch strukturelle Ursachen unterlaufen werden (S. 13). Für *Alexandra Scheele* bildet den „Dreh- und Angelpunkt der feministischen Kritik am deutschen Sozialstaat [...] seine Erwerbsorientierung und die Nichtanerkennung des privaten Bereiches“ (S. 34). *Karen Jaehrling* führt die mangelhafte Geschlechtergerechtigkeit vor allem auf den gesetzlich erweiterten Ermessensspielraum zurück, der „es Fachkräften erlaubt, [...] den Rückgriff auf etablierte Handlungsroutinen und untergesetzliche Vorgaben des Vorgängersystems Sozialhilfe als legitim wahrzunehmen“ (S. 51). *Clarissa Rudolph* zufolge ist „das SGB II selbst von bestimmten Erwerbs- und Rollenmodellen geprägt“ (S. 61); es scheint dort als „kollektives (und weitgehend unhinterfragtes) Geschlechterwissen Eingang gefunden zu haben“ (S. 64).

Der zweite Block „Die ‚Steuerung‘ der SGB II-Umsetzung durch Geschlecht“ behandelt „Leitbilder, die auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sind und die sich sowohl ergänzen als auch widersprechen“ (S. 14). *Bettina Hieming* thematisiert hierzu die Ursachen des unerfüllten Versprechens der Kinderbetreuung sowie die fehlende Relevanz von Kinderbetreuung in den Beratungsgesprächen zwischen SGB-II-Fachkräften und LeistungsbezieherInnen. *Melanie Booth* und *Karen Schierhorn* weisen auf die starke Erwerbsorientierung ostdeutscher Frauen hin und dass eine Zurechnung von Arbeitslosigkeit als primär individuell verursachtes Problem bei ihnen das Gefühl der sozialen Deklassierung hervorruft. *Georg Worthmann* zeigt existierende Widersprüche zwischen dem Ziel der Gleichstellung und den (davon abweichenden) Zielen des Konstrukts der Bedarfsgemeinschaft sowie der nachhaltigen Erwerbsintegration Schwervermittelbarer auf (S. 108). *Julia Graf* beobachtet, „dass Arbeitsbedingungen, die zuvor überwiegend auf Frauen zutreffen – wie u. a. Teilzeitbeschäftigung und niedrige Stundenlöhne – immer öfter auch für Männer gelten und sich somit Arbeitsbedingungen grundlegend wandeln“ (S. 118).

Der dritte Block „Heterogene Zielgruppen – Heterogene Wirkungen“ thematisiert die Vervielfachung von Lebensmodellen und Familienformen und untersucht, wie sich die Anwendung des SGB II durch die SGB-II-Behörde auf verschiedene Zielgruppen

auswirkt. *Bettina Hieming* und *Manuela Schwarzkopf* nehmen die alleinerziehenden SGB-II-Bezieherinnen in den Blick und suchen nach Gründen für deren überdurchschnittlich langen Verbleib im Leistungsbezug. *Ute Karl* fragt am Beispiel der Gruppe der ‚U 25‘, wie und wann Gender in der Behördeninteraktion zwischen den ‚persönlichen AnsprechpartnerInnen‘ und den jungen ‚KundInnen‘ hergestellt wird. *Martin Brussig*, *Vera Dittmar* und *Matthias Knuth* interessiert, ob Migratinnen im SGB-II-Bezug gegen ihren Willen aktiviert werden und schauen auf deren „Rollenmodelle und Erwerbsorientierungen“ (S. 164). *Sigrid Betzelt* und *Tanja Schmidt* wenden sich den „fiktiv Nichthilfebedürftigen“ zu, überwiegend arbeitslosen Frauen und arbeitslosen jungen Erwachsenen (S. 183), deren geteilter Status „keine Anreize zur aktiven Förderung“ liefert, „da sie der BA ohnehin keinen Cent kosten“ (S. 193).

Der vierte Block „Politische Handlungsmöglichkeiten: Erweiterung der Diskurse und Praxisoptionen“ wird von den Herausgeberinnen sowie *Monika Abendschein* (Leiterin der Abteilung für Chancengleichheit des Landkreises Darmstadt-Dieburg), *Elke Heinrichs* (Beauftragte für Chancengleichheit am Arbeitsmarkt in der ARGE Region Hannover) und *Martina Zumrodde-Fuhrmann* (Fallmanagerin in der ARGE Kassel-Land) bestritten. Die Beiträge von *Karen Jaehrling* sowie *Clarissa Rudolph* befassen sich mit konzeptionell ausgerichteten Überlegungen zur Geschlechtergerechtigkeit im SGB II: *Jaehrling* fragt nach „wenig thematisierten Grundannahmen und Risiken von Individualisierung und Residualisierung“ (S. 201), während *Rudolph* die im Zuge der Arbeitsmarktpolitikreform reformulierte Unterscheidung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit in den Blick nimmt. Der Band schließt mit dem Protokoll einer Diskussion zwischen den Herausgeberinnen und den Praktikerinnen über Probleme mit der alltäglichen ‚Gleichstellungsarbeit‘ und problemnahe Verbesserungsmöglichkeiten.

In der Gesamtschau halte ich den Sammelband für sehr gelungen. Er liefert einen differenzierten Überblick zum Thema, die einzelnen Beiträge beleuchten fachkundig die unterschiedlichen Facetten der Gleichstellungspolitik und -praxis im SGB II, weisen auf strukturelle Missstände hin und untermauern sie empirisch. Die meisten Beiträge bemühen sich zudem um konkrete Handlungsempfehlungen für Gesetzgeber und Arbeitsverwaltung, was den politischen Anspruch des Sammelbandes unterstreicht; die dokumentierte Diskussion zwischen den Herausgeberinnen und den Praktikerinnen bildet eine gelungene Ergänzung der wissenschaftlichen Beiträge.

Einen schwierigen Punkt – der im Prinzip durchgängig, jedoch mal mehr, mal weniger ausgeprägt aufscheint – sehe ich in der Art und Weise, wie die empirischen Befunde vielfach interpretiert werden. Denn auch wenn die ‚harten Fakten‘ stets kontextspezifisch und als tendenzielle Differenzen keineswegs exakt entlang der Geschlechtergrenze präsentiert werden, so ‚verrutschen‘ sie den AutorInnen in ihrer Gesamtbewertung der implementierten Geschlechtergerechtigkeit im Rechtskreis des SGB II oftmals zur mehr oder weniger expliziten Rede von „den Männern“ und „den Frauen“. Das kann, wie die Geschlechterforschung seit *Regine Gildemeister* und *Angelika Wetterer* in selbstkritischer Absicht herausstellt, den Blick für geschlechtliche „Existenzweisen“ jenseits stereotypisierter Geschlechterverhältnisse trüben und unter der Hand zur Reifizierung der Geschlechterdifferenz führen. Vielleicht ist es an der Zeit, subtilere Kategorien zu bilden, um dem zu entgegen – und damit zugleich sich verändernden Geschlechterverhältnissen auch begrifflich Rechnung zu tragen.

## Zur Person

*Christine Weinbach*, Dr. rer. Soc., zurzeit Vertretungsprofessur für Soziologie mit dem Schwerpunkt Gender Studies an der Universität Konstanz. Arbeitsschwerpunkte: Geschlechtersoziologie, Geschlechtertheorie, Politische Soziologie, Systemtheorie

Kontakt: Universität Konstanz, Fachbereich Geschichte und Soziologie, Fach D 13, 78457 Konstanz  
E-Mail: Christine.Weinbach@uni-konstanz.de

## Dorothea Krüger

Nina Degele, Sigrid Schmitz, Marion Mangelsdorf, Elke Gramespacher (Hrsg.), 2010: *Gendered Bodies in Motion*. Opladen, Farmington Hills, MI: Budrich UniPress Ltd. 206 Seiten. 24,90 Euro

---

Der Titel lässt sich als Einladung verstehen: Körper, die in Bewegung (geraten) sind, aus der Gender-Perspektive zu betrachten. Genau dies ist der Anspruch des interdisziplinären Jubiläumsbandes zum zehnjährigen Bestehen der Freiburger Koordinierungsstelle Gender Studies. Vor dem Hintergrund vorliegender theoretischer und empirischer Ergebnisse entpuppt sich das Vorhaben, Wissen über moderne Körperdiskurse zu stärken, als Herausforderung für die LeserInnen, da die Beiträge „keine leichte Kost“ sind und die wissenschaftlichen Grundlagen vielfach nicht ausreichen, um fundierte Aussagen treffen zu können. Wer sich davon nicht abschrecken lässt, kann interessante Einblicke gewinnen und spannende Ergebnisse interdisziplinärer Studien zum Thema Körper und Körperlichkeit entdecken. So spiegelt das Buch unterschiedliche Theorie- und Methodenansätze wider, verknüpft neurobiologische und kulturwissenschaftliche Diskurse und stellt sich der Frage nach Geschlechter-(In-)Differenzen und deren Folgen für die Gender-Forschung.

Im Eingangsbeitrag (von insgesamt zehn Beiträgen) betonen *Sigrid Schmitz* und *Nina Degele* die Prozesshaftigkeit verkörperter Geschlechtlichkeit und die gegenseitige Beeinflussung von Körper und Gesellschaft. „Körper werden als scheinbar isolierte Systeme erforscht, deren Entwicklung durch biologische Vorgaben (Gehirn, Gene, Hormone) bestimmt seien“ (S. 16). Die Autorinnen kritisieren, dass Körper – von der Umwelt getrennt – in Laboren untersucht und behandelt werden. Mit Rekurs auf Fausto-Sterling, die den Körper durch Sprache und kulturelle Handlungen geprägt sieht (Erfahrungen „gehen in Fleisch und Blut über“, S. 26), plädieren die beiden Autorinnen für den Einbezug des Körpers als Erfahrungsträger und die Untrennbarkeit körperlicher und gesellschaftlicher Prozesse. Zur Erforschung sozialer Ungleichheiten und Hierarchien entwerfen sie Fragestellungen, die neben Gender die Kategorie Körper in den Vordergrund rücken, da Alter, körperliche Verfasstheit, Gesundheit sowie Attraktivität mitentscheiden über Zugang und Verteilung gesellschaftlicher Ressourcen (S. 32).

*Kerstin Palm* beschäftigt sich im zweiten Beitrag mit Reflexionen zur evolutionstheoretischen Attraktivitätsforschung. Am Beispiel evolutionsbiologischer Bücher und Medienberichte über geschlechtsspezifisches Einparken oder weibliche und männliche Gehirne zeigt Palm den Boom populärer evolutionsbiologischer Debatten auf, die Ein-

fluss auf die Darstellung vergeschlechtlichter Schönheits- und Körpergestaltung nehmen und damit an Definitionsmacht gewinnen. „Chancen beim anderen Geschlecht sieht man den Menschen an: Zarte Nase trifft kantiges Kinn“ (S. 41). Ihre kritische Bestandsaufnahme zeigt: Die biologische Attraktivitätsforschung ist bisher nicht über das Stadium der Entwürfe unbelegter Hypothesen hinausgekommen, sie reproduziert unreflektiert dichotome Geschlechterrollen und starre Vorstellungen von Zweigeschlechtlichkeit. So fordert die Autorin dringend, die populärwissenschaftliche Berichterstattung zu erschüttern und eine sorgfältige Überprüfung wissenschaftlicher Seriosität naturwissenschaftlicher Theorien voranzutreiben (S. 53).

Mit der These genetisch-naturbiologischer Antisozialität des Männergehirns und der Empathiefähigkeit des Frauengehirns setzt sich der Beitrag von *Nicole C. Karafyllis* auseinander. Karafyllis belegt am Phänomen Autismus, dass der autistische Mann als Repräsentant eines hypermännlichen Gehirntypus gilt. Unklar ist bislang, inwieweit Autismus vererbbar ist (S. 65). Der männliche Autist wird als Beispiel einer politischen Rückwärtsbewegung interpretiert, eine Anpassung an die in der Gender-Forschung überkommen gedachten Männer- und Frauenstereotypen. „Der männliche Autist als kühler Leader der IT-Gesellschaft ist die offene Antithese“ zur Forderung von mehr emotionaler Intelligenz und damit veränderter Konstruktion von Männlichkeit (S. 78). Die Autorin sieht in der Aufweichung der Kategorien Gender und Sex eine Gefahr für die Gender-Forschung, die ihr kritisches Potenzial verliert und erneut traditionelle Geschlechterkonzepte reproduziert.

Sie erhofft neue Anregungen durch den Diskurs um die Andersartigkeit hochbegabter *Autistinnen*, der sich erst in Anfängen abzeichnet.

*Ilse Hartmann-Tews* nähert sich dem Thema des Buches aus sportsoziologischer Perspektive. Sie beschäftigt die Frage, inwiefern körperlich bewegtes, sportlich aktives Altern eine Frage des Geschlechts ist. Studien zeigen, dass der Anteil der Frauen, die im mittleren Erwachsenenalter regelmäßig aktiv Sport treiben, größer ist als der Anteil der Männer (S. 88). Diese Ergebnisse widersprechen der generellen Annahme einer Versportlichung der Gesellschaft. Quantitative Ergebnisse belegen unterschiedliche Verarbeitungsmuster von körperlichem Leistungsabbau und nachlassender Mobilität je nach Geschlecht. Obwohl sich geschlechtstypische Bewegungs- und Sportartenpräferenzen in allen Altersgruppierungen abzeichnen, wird es für Männer mit zunehmendem Alter schwieriger, den traditionellen Vorstellungen und Maßstäben von Sporttreiben genügen zu können, sodass sie eher die Handlungsalternative „Ausstieg aus dem Sport“ wählen. Für Frauen hat in Bezug auf ihr Körperkonzept das äußere Erscheinungsbild eine höhere Relevanz und stellt ein adäquates Mittel dar, um altersinduzierten Veränderungen entgegenzuwirken (S. 98). Vor dem Hintergrund des Lebenszusammenhanges vieler Frauen im Alter kann Sport nach Hartmann-Tews auch als zweckrationales Handeln eingeordnet werden.

*Katrin Kämpf* und *Matthias Mergl* leisten einen Beitrag zur queeren Forschung. Am Beispiel der Installation des Geschlechtsaktes im Deutschen Hygiene Museum Dresden belegen sie, dass die sexuelle Orientierung nicht mehr von Geschlechtsidentitäten determiniert begriffen werden muss (S. 111).

Auch *Veronika Ladewig* fragt in ihrem Artikel „Gendered DNA: Zur Entstehung einer Person“, ob das Festhalten an Zweigeschlechtlichkeit und Eindeutigkeit nicht überholt ist (S. 124), während *Isabella Marcinski* Magersucht als typisch weibliches Kon-

fliktfeld charakterisiert, von dem überwiegend junge Frauen betroffen sind. Marcinski fordert, dass zukünftige Forschung nach der geschlechtsspezifischen Verschränkung von Identität, sozio-kulturellem Körper und Biographie konkreter Leiberfahrungen fragen müsste, um die Funktion der Anorexie für Mädchen und junge Frauen als „Ausdruck- und Kontrollmittel ihrer selbst“ (S. 139) besser zu verstehen.

Die letzten drei Beiträge sind forschungsmethodischen Aspekten und Anwendungsfeldern gewidmet. Mittels Film- bzw. Bildanalysen werden Praxen in bewegten und bewegenden Körpern aufgespürt. *Heike Raab* stellt Behinderung als kulturelles Phänomen in den Mittelpunkt. Anhand der Analyse des Kurzfilms „Want!“, der vorherrschende Ansichten über Behinderung in produktiver Weise in Frage stellt, verweist Raab auf neue Forschungsperspektiven (S. 160) und bezeichnet Intersektionalität mit einem bewegungstheoretischen Ansatz als mögliche Perspektive gegen die Verstetigung von Behinderung als Ungleichheit.

*Martina Schuegraf* und *Sandra Smykalla* vergleichen Musikvideoclips von Madonna und Peaches. Sie sehen Popmusik und Popkultur als Schauplatz von Umdeutungen geschlechtsspezifischer Normen und Transformationschancen (S. 172). Die Autorinnen belegen, dass in Musikvideos mit Dualismen gespielt wird. Sie fragen nach der Wirkungsmacht dieses Mediums und folgern, „dass Popmusik heute weder als unhinterfragter Ort männlicher Selbstdarstellung noch als Feld uneingeschränkter emanzipativ-provozierter Möglichkeiten gesehen werden kann“ (S. 181).

Der letzte Beitrag von *Nadja Sennewald* vergleicht mittels Bildanalyse öffentliche Fotos von PolitikerInnen: Obama, Clinton, McCain und Pallin. Sie stellt fest, dass es an der Darstellung jenseits geschlechterstereotyper Zuschreibungen mangelt, und obwohl ein einzelnes Bild noch keine Wirkmacht besitzt, die ständige Wiederholung bestimmter Motive, Meinungen und Haltungen zur Herausbildung und Verfestigung als Geschlechterwissen führt (S. 198). Sennewald plädiert deshalb für neue Körperbilder von Männern, Frauen und Macht.

Die Beiträge des Sammelbandes verdeutlichen, dass die Erforschung von Körper und Körperlichkeit stark von neurowissenschaftlichen Befunden und wenig von gesellschaftskritischen Analysen determiniert ist. In der vorliegenden Veröffentlichung werden naturwissenschaftliche und sozial- bzw. kulturwissenschaftliche Diskurse im Hinblick auf die Gender-Perspektive miteinander verbunden. Der Band stellt somit einen wichtigen Baustein zu einem neuen, ganzheitlichen Verständnis von Körper und Körpererfahrungen dar. Aufgrund ihrer Diversität sind die Beiträge sowohl für Geistes- wie auch für NaturwissenschaftlerInnen geeignet, die an der Entwicklung und Veränderung von Körperkonzepten und an deren bewegenden Bereicherungen interessiert sind.

## Zur Person

*Dorothea Krüger*, Dr.in, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sozialwissenschaften, Fach Soziologie, Universität Hildesheim. Arbeitsschwerpunkte: Lebensformen, Gender in der Schule, Gewalt im familiären Kontext

Kontakt: Institut für Sozialwissenschaften, Universität Hildesheim, Marienburger Platz 22, 31141 Hildesheim

E-Mail: [krueger@uni-hildesheim.de](mailto:krueger@uni-hildesheim.de)

## Claudia Sontowski

Michi Knecht, Anna Frederike Heinitz, Scout Burghardt, Sebastian Mohr, 2010: *Samenbanken – Samenspender. Ethnographische und historische Perspektiven auf Männlichkeiten in der Reproduktionsmedizin*. Münster: LIT. 202 Seiten. 19,90 Euro

---

Neue Reproduktionstechnologien sorgen – auch 33 Jahre nach der Geburt des ersten in vitro gezeugten Babys – kontinuierlich für Schlagzeilen: Debatten um In-vitro-Fertilisation und Präimplantationsdiagnostik, aber auch Berichte über inzwischen erwachsene, mithilfe einer Samenspende gezeugte Kinder beschäftigen regelmäßig die Presse. Samenspender und Samenbanken bleiben dabei allerdings auffällig im Hintergrund. Der von Michi Knecht, Anna Frederike Heinitz, Scout Burghardt und Sebastian Mohr herausgegebene Band „Samenbanken – Samenspender“ will diese Leerstelle mit Blick auf kulturelle und soziale Implikationen von Samenspenden erkunden. Gemeinsamer Fokus der im Rahmen eines dreisemestrigen Forschungsseminars am Institut für Europäische Ethnologie an der Humboldt-Universität zu Berlin entstandenen Beiträge ist die Konstruktion und Rekonstruktion von Männlichkeiten im Rahmen der Reproduktionsmedizin.

Samenspender sind bislang kaum erforschte Akteure im reproduktionsmedizinischen Kontext. Diese Lücke, so machen die AutorInnen deutlich, ist kein Zufall, sondern korreliert mit der alltäglichen sozialen Unsichtbarkeit von Männern im reproduktionsmedizinischen Feld. Indem Samenbanken die Spermien junger Männer sammeln, deren Qualität bestimmen, sie in tiefgefrorenem Zustand lagern und nach bestimmten Regeln verkaufen, sind die Organisationen Teil der Kommodifizierung von Körpersubstanzen und der Kommerzialisierung von Reproduktion. Ziel des vorliegenden Bandes ist es zum einen, die Verknüpfungen kommerzieller, sozialer und moralischer Ökonomien, die sich dadurch ergeben, sichtbar zu machen, zum anderen die Hervorbringung heterogener Männlichkeiten – im Selbstverständnis der Samenspender, als Imagination auf Seiten der KäuferInnen sowie als Nebeneffekt der Qualitätskontrolle von Spermien – zu analysieren. Dazu verfolgen zwölf AutorInnen in historischen und ethnographischen Fallstudien die Entwicklung der heterologen Insemination sowie die Repräsentation von Samenspendern in den Medien, sie gehen dem Selbstverständnis männlicher Spender und lesbischer Paare nach, die mithilfe von Samenspenden Kinder bekommen haben, und werfen einen ethnographischen Blick auf alltägliche Abläufe in Samenbanken.

In ihrer historischen Fallstudie „The Making of German Sperm“ diskutieren *Anna Frederike Heinitz* und *Rickmer Roscher* die Entwicklung von Spermakonservierung vor dem Hintergrund von Männlichkeitsvorstellungen und nationalsozialistischer Biopolitik. Sie analysieren den ausbleibenden Wissenstransfer zwischen Veterinärmedizin – wo künstliche Besamungen eine entscheidende Rolle bei der Produktivitätssteigerung der Tierzucht spielten – und Humanmedizin, wo männliche Unfruchtbarkeit im Rahmen der NS-Bevölkerungspolitik in den Fokus wissenschaftlichen Interesses rückte. Anhand zeitgenössischer Debatten um die Konservierung menschlichen Spermias entwickeln die AutorInnen überzeugend die These, dass starke kulturelle Widerstände gegen die

Entkoppelung von Sexualität und Reproduktion den Wissenstransfer verhinderten und damit die Vorstellung aktiver Männlichkeit stützten.

Ausgehend von einem praxisbezogenen Männlichkeitsbegriff, demzufolge Männlichkeiten von Ambivalenzen durchzogen und beständig neu auszuhandeln sind, fragen *Katja Baumeister-Frenzel*, *Michi Knecht*, *Markus Langenstraß* und *Matthias Schöbe* in ihrem Beitrag „Gespräche mit Spendern“ nach der Bedeutung von Samenspenden für die Selbstkonzepte der Spender. Die Porträts der in einem schwierigen Prozess des Feldzugangs rekrutierten Interviewpartner belegen eindrücklich das Potenzial einer Perspektive, die Erfahrungen und Deutungen der beteiligten Männer einbezieht. Selbstkonzepte und Männlichkeitsvorstellungen der Spender sind, wie erwartet, heterogen – allein die Motive reichen vom optimierten Gelderwerb während des Studiums über Hilfe für befreundete oder unbekannte Paare bis hin zu der Überzeugung, mit der Spende das „Innerste, Beste“ zu geben. Darüber hinaus erarbeiten die AutorInnen anhand des Materials drei weiterführende Forschungsperspektiven: die Bedeutung von Samenspenden im Kontext männlich-reproduktiver Biographien, Anonymität als produktive Sozialform sowie Perspektiven auf unterschiedliche „Bio-Verfügbarkeiten“ und deren Zusammenspiel mit Subjektivitätskonstitutionen.

*Scout Burghardt* und *Kerstin Totes* Aufsatz „Zwischen Risikovermeidung, Normalisierung und Markt“ beschäftigt sich mit dem zweifachen Auswahlprozess, den Samenbanken vornehmen: der Auswahl von Männern als Samenspender sowie dem *matching* von Spendersamen und KundInnen. Dabei fragen sie sowohl nach gesellschaftlichen Normen, die die jeweiligen Kriterien beeinflussen, als auch nach der Reproduktion unterschiedlicher Formen von Männlichkeit durch die Auswahlprozesse. Nur zehn Prozent aller Bewerber, so die befragten Samenbanken einhellig, werden als Samenspender akzeptiert. Das entscheidende Kriterium Spermaqualität variiert jedoch je nach Nachfrage anderer Merkmale und wird darüber hinaus durch „soziale“ Kriterien flankiert, die informell – anhand von Gesprächen und anhand des „Eindrucks“, den die Bewerber bei den weiblichen MitarbeiterInnen hinterlassen – gewonnen werden. Auch das *matching* erscheint in den Berichten der MitarbeiterInnen als komplexer und flexibler Prozess, bei dem die Kategorien Krankheitsvermeidung, Normalisierung, Ähnlichkeit und Nachfrage des Marktes verhandelt werden. Einen weiteren Einblick in alltägliche Routinen einer Samenbank bietet *Sebastian Mohrs* ethnographische Reportage „Viking Sperm – Der Stoff, aus dem die Träume sind“. In einer global vernetzten dänischen Samenbank geht er der auffallenden De-Thematisierung männlicher Sexualität innerhalb von Samenbanken nach.

Ebenfalls auf der Grundlage ethnographischer Beobachtungen analysiert *Michi Knecht* in ihrem Aufsatz „Reflexive Bioökonomisierung“ das in Veränderung begriffene Verhältnis von Produktion und Reproduktion im Rahmen „vitaler Ökonomien“. Medizinisch-technische Verfahren, Formen des Qualitätsmanagements, ökonomische Transaktionen, persönliche Hoffnungen und verwandtschaftliche Verbundenheit sind in der Werteproduktion von Samenbanken miteinander verquickt. Diese Überlappung unterschiedlicher ökonomischer und sozialer Werte erfordert es, so die These, sowohl Kommodifizierungsprozesse als auch idealisierende Auffassungen von mit Samenspenden verbundenem Altruismus differenzierter zu betrachten.

Zwei Beiträge des Bandes beschäftigen sich mit medialen und persönlichen Perspektiven auf Samenspender. *Kristina Schneider* rekonstruiert, wie sich „Das öffent-



liche Bild des Samenspenders in Fernsehserien und im Film“ parallel zum Institutionalisierungsprozess heterologer Inseminationen differenziert hat: Die bis in die 1980er Jahre vorherrschende Thematisierung von ReproduktionsmedizinerInnen ist demnach einer Darstellung von Einzelschicksalen gewichen. Auffällig bleibt allerdings ein insbesondere im Spielfilm häufig anzutreffender Topos des Zueinanderfindens der leiblichen Eltern – häufig wird so der biologische Vater weiterhin als notwendiger Bestandteil einer Familie inszeniert. Ein derart heteronormatives Weltbild kennzeichnet Lesben und Schwule generell als nicht reproduktionsfähig. Der Aufsatz „Wenn Liebe Früchte trägt“ von *Anna Hartung*, *Sebastian Mohr* und *Sylvi Paulick* porträtiert lesbische Mütter und ihre unterschiedlichen Praxen der Kindeszeugung als Möglichkeit, heteronormative Denkstrukturen zu durchbrechen. Anhand von Interviews gehen die AutorInnen den Bildern nach, die lesbische Frauen über die Samenspender ihrer Kinder entwerfen.

Aufgabe der Europäischen Ethnologie – dem Feld, aus dem die versammelten Beiträge stammen – sei es, so die Herausgeberin Michi Knecht einleitend, Alltagskulturwissenschaft zu betreiben. Wie alltägliche Denkfiguren und kulturelle, für die Gegenwart konstitutive Muster durch banale und scheinbar selbstverständliche Institutionen wie Samenbanken konstruiert und transportiert werden, ist für das Verständnis von Alltäglichkeit von großer Bedeutung. Die Produktivität dieser Herangehensweise demonstriert der vorliegende Band auf eindruckliche Weise. Über die angestrebte Erkundung eines bislang vernachlässigten Themenfeldes hinaus liefern die in dem Band versammelten Analysen der Verschränkung medizinischer und ökonomischer Praktiken, der Organisationsformen der Weitergabe und der Prozesse der Subjektconstitution wichtige Einsichten und Erkenntnisse für die Geschlechter- und Wissenschaftsforschung. Insbesondere für das Verständnis von Männlichkeiten wird hier eine Analyseperspektive eröffnet, die mir für das Verstehen von Geschlecht und Geschlechterverhältnissen im Zuge gegenwärtiger gesellschaftlicher Transformationen und der Entwicklung neuer Technologien als zentral erscheint. Der überaus anregende Band sei deshalb unbedingt zur Lektüre empfohlen.

## Zur Person

*Claudia Sontowski*, M. A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Arbeitsbereich Familien- und Jugendsoziologie der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Arbeitsschwerpunkte: Körpersoziologie, Geschlechterforschung, Biotechnologie und Gesellschaft, Methoden qualitativer Sozialforschung

Kontakt: Goethe-Universität Frankfurt am Main, Fachbereich Gesellschaftswissenschaften, Robert-Mayer-Straße 5, 60054 Frankfurt am Main

E-Mail: [sontowski@soz.uni-frankfurt.de](mailto:sontowski@soz.uni-frankfurt.de)