

The background of the entire image is a dark, deep blue or black space filled with numerous small, bright white stars. Several larger, soft, glowing spheres in shades of purple and blue are scattered throughout the upper half. In the lower half, there are large, organic, flowing shapes in various shades of red, pink, and light beige. These shapes appear to be layered and overlapping, creating a sense of depth and movement, reminiscent of a nebula or a cluster of soft, billowing forms.

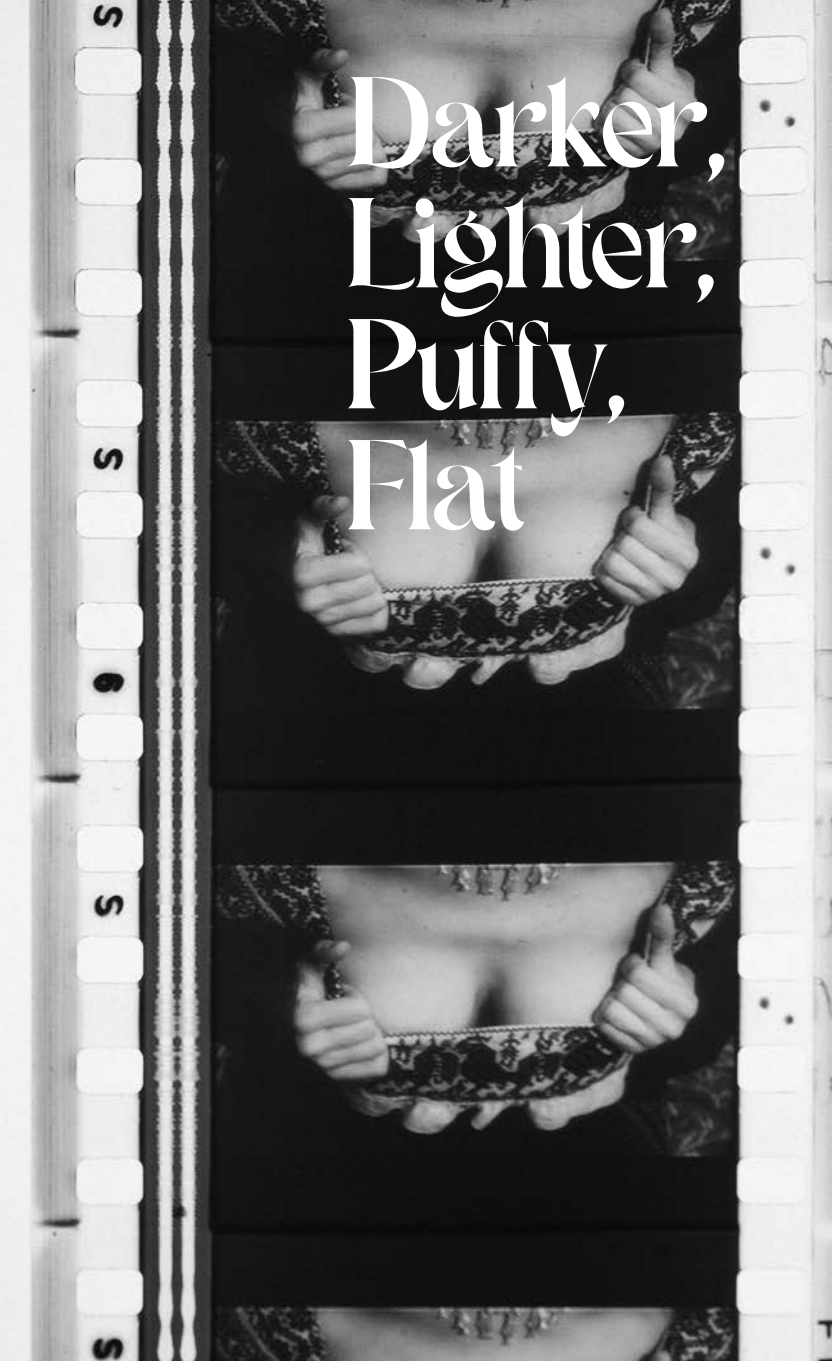
Darker, Lighter, Puffy, Flat


kunsthalle wien

Darker, Lighter, Puffy, Flat

UMSCHLAG
Marianne Vlaschits, *The Deluge*
[Die Sintfuit] (Detail), 2023 •
FOTO: COURTESY LA BEAST GALLERY /
© BILDRECHT, WIEN 2023

S. 1-3
Radha May (Elisa Giardina Papa,
Nupur Mathur, Bathsheba Okwenje),
When the Towel Drops, Vol. 1 | Italy
[Wenn das Handtuch fällt Teil 1 | Italien]
(Detail), 2015





Darker, Lighter, Puffy, Flat

4 WHW: *Institutionelle Einführung*

6 Laura Amann: *Kuratorische Einführung*

13 WERKBESCHREIBUNGEN

70 Aziza Harmel: *Meine durchsichtigen Oberteile
sind die sanfte Rache für meine Scham*

76 Jules Gleeson: *On Top*

88 Kathy Acker: *Gegen die Alltagssprache:
Körpersprache*

98 Audre Lorde: *Brustkrebs:
Power vs. Prothese*

107 WERKLISTE

112 VERANSTALTUNGSPROGRAMM

**kunsthalle wien /
museumsquartier**

29/11 2023 — 14/4 2024

Institutionelle Einführung

Darker, Lighter, Puffy, Flat ist eine internationale Gruppenausstellung, die der Bedeutung der Brust in unseren Kulturen, Gesellschaften und Kunstgeschichten nachgeht. Sie versammelt Künstler*innen verschiedener Generationen mit neuen Auftragsarbeiten oder bereits vormals ausgestellten Werken, die sich alle auf die eine oder andere Weise mit der Brust, den durch sie hervorgerufenen Spannungen, ihrer Sinnlichkeit und Verspieltheit auseinandersetzen.

Brüste sind in jedem Bereich unseres Lebens präsent: von Alltagsgesprächen bis hin zur Darstellung von Frauen in Filmen und Videospielen. Sie sorgen sogar für größere Debatten – etwa wenn es um öffentliches Stillen oder die Zensur von Brustwarzen in den sozialen Medien geht. Brüste weisen eine bemerkenswerte Dualität auf, da sie symbolhaft sowohl für die nährenden Rolle der Mutter als auch für den erotisierten weiblichen Körper stehen. Diese Dichotomie verleiht ihnen großen Einfluss auf unsere Wahrnehmung gegender Körper. In queeren Diskursen sind Diskussionen rund um operative Eingriffe wie Brustimplantate und -entfernungen stark von historischen Implikationen geprägt.

Wie der Titel unserer Ausstellung andeutet, gibt es Brüste in allen möglichen Formen und Farben: manche sind größer, manche kleiner, manche flacher, manche dunkler und manche heller. Für manche sind sie Grund zur Scham, andere zeigen sie stolz in der Öffentlichkeit. Ganz gleich, welche individuellen Erfahrungen wir mit ihnen machen: Wir alle haben Brüste.

In der Geschichte waren Brüste stets ein Symbol von Fruchtbarkeit. In der Kunst der Antike wurden sie völlig unzensiert dargestellt – man denke etwa an die Venus von Willendorf, Amazonen, die tapferen Kriegerinnen aus der griechischen

Mythologie, schnitten sich eine Brust ab oder bedeckten sie, um ihre bisexuelle Natur zum Ausdruck zu bringen; Hera (auch bekannt als Juno) erschuf mit der Milch aus ihren Brüsten die Milchstraße; die gängige christliche Ikone der *Galaktotrophousa* stellt Maria mit einer entblößten Brust dar, wie sie Christus stillt; die heilige Agatha wurde gefoltert, indem man ihr die Brüste abschnitt; das Symbol der Französischen Republik – die Mutter der Republik – war eine barbusige Frau; die nationalsozialistische Propaganda warb für häusliche Werte und das Stillen. Im 19. und 20. Jahrhundert wurden kolonialisierte Frauen im Westen entmenschlicht dargestellt. Ein Beispiel dafür ist Sarah Baartman, bekannt als „Hottentotten-Venus“, die im Rahmen von Monströsitätenshows zum Spektakel gemacht wurde. Ihr Körper wurde objektiviert, kontrolliert und exotisiert. Ein weiteres bemerkenswertes Beispiel für den Versuch, Kontrolle über den Körper einer Frau auszuüben, ist die Alma-Puppe – eine lebensgroße Nachbildung der Komponistin und Wiener Salonnière Alma Mahler, die der Künstler Oskar Kokoschka in Auftrag gegeben hatte.

Darker, Lighter, Puffy, Flat beschäftigt sich mit der Darstellung der Brust und ihren verschiedenen Bedeutungen. Die hier präsentierten Künstler*innen fragen, welche Darstellungen akzeptabel sind und welche es sein sollten.

Wir danken der Kuratorin der Ausstellung Laura Amann, der Assistenzkuratorin Hannah Marynissen, den kuratorischen Praktikantinnen Hana Čeferin, Lara Mejač und Anyla Kabashi sowie allen Künstler*innen, die zu dieser Ausstellung beigetragen haben. Wir hoffen, dass sie ein Thema bereichert, das gleichermaßen alt wie hochaktuell ist, und unsere Wahrnehmung sowie unser Verständnis von Brüsten in Kunst und Kultur hinterfragt. ●

What, How & for Whom / WHW

KÜNSTLERISCHE LEITUNG DER KUNSTHALLE WIEN

Kuratorische Einführung

Laura Amann



Marlie Mul, *Folded painting* [Gefaltete Malerei] #3, 2017 •
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND CROY NIELSEN, WIEN, FOTO: PASCAL PETIGNAT

Wir schreiben das Jahr 2023. Nicht in einer weit, weit entfernten Galaxie, sondern auf dem Planeten Erde. Genauer gesagt befinden wir uns in Wien, der Hauptstadt Österreichs, einem kleinen Land in Mitteleuropa. Es ist eine ehemalige Monarchie mit einem unerschütterlichen katholischen Fundament und einer äußerst komplexen Geschichte, durchsetzt von dunklen Flecken nationalistischen Gedankenguts und all seiner weitreichenden Folgen. Und doch wird sie im jährlichen Index der britischen Zeitschrift *Economist* immer wieder als lebenswerteste Stadt der Welt gelistet. Sie verfügt im Prinzip über bezahlbaren Wohnraum, eine gute allgemeine Gesundheitsversorgung, Kinderbetreuungsmöglichkeiten, guten Zugang zu höherer Bildung, eine reiche Kulturlandschaft, große Grün- und Erholungsflächen – die Liste ließe sich beliebig fortsetzen. Und obwohl Wien auf dem Papier – soll heißen in den internationalen Medien – einer sozialistischen Utopie so nahe kommt, wie es in der Realität überhaupt möglich scheint, spiegelt diese Charakterisierung nicht die aktuellen politischen Verwicklungen wider, insbesondere wenn es um Themen wie Staatenlosigkeit, politische Entfremdung und zeitgemäße Bürger*innenrechte oder unterschiedliche Konzepte von Gender und Familie geht. Trotz der hohen Lebensqualität wurde Wiens rassistischer, sexistischer und dem Klassendenken verhafteter Unterbau lange keiner Revision unterzogen.

Vor diesem Hintergrund befasst sich die Ausstellung *Darker, Lighter, Puffy, Flat* mit dem Thema Brüste und der Frage, warum sie immer noch Gegenstand zahlreicher Skandale und Auseinandersetzungen zu sein scheinen. Wie kommt es, dass in einer Gesellschaft, in der wir einerseits für so vieles dankbar sein können, andererseits gleichzeitig so viele dringliche, vom Menschen verursachte humanitäre und ökologische Katastrophen verheerenden Ausmaßes zu bewältigen sind, eine nackte Brustwarze Algorithmen zum Stillstand bringen, Betrachtende in Aufruhr versetzen kann oder dass dies gar eines Gerichtsverfahrens für würdig befunden wird? Warum gilt es als unschicklich, wenn Frauen sich am Swimmingpool oben ohne zeigen? Warum ist es anstößig, in der Öffentlichkeit die Brust zu geben, oder gar – Achtung! – ein Tier zu stillen? Warum

ist es eine Nachrichtenmeldung wert, wenn jemand größere Brüste, kleinere Brüste oder gar keine Brüste haben möchte?

Um eine unserer Lieblings-Sexkolumnistinnen zu zitieren: Ich kam nicht umhin, mich zu fragen: Warum reden wir immer noch über Brüste?

Neben dieser übergeordneten Frage befasst sich *Darker, Lighter, Puffy, Flat* auch mit dem historischen – genauer gesagt dem kunsthistorischen – Blick auf Brüste. In jüngerer Zeit haben diese nämlich eine Transformation vom nährenden religiösen Symbol zum säkularisierten und sexualisierten Objekt erfahren.

Drittens untersucht die Ausstellung, wie radikale, queere und feministische Diskurse über Politik und Gesellschaft in den Mainstream eindringen und von diesem letztlich verzerrt und vereinnahmt werden, aber wie sich dadurch Mainstream und radikales Denken vielleicht auch gegenseitig befruchten können. In einer Welt, in der bestimmte Körper eigentlich nicht existieren sollen, ist ihre Sichtbarkeit ein Akt des Widerstands, aber auch der Exponierung. Die stolze Zurschaustellung von Brustwarzen und Brüsten in allen Formen, Größen und Farben ist ein Akt der Normalisierung, aber möglicherweise gleichzeitig auch der Sexualisierung oder Objektivierung. Das legt die Frage nahe, ob dieser Prozess der Absorption hilfreich und notwendig oder eher destruktiv und problematisch ist. Wir könnten dafür zum Beispiel das Auftauchen eines blassen Feminismus im *Barbie*-Film oder das Einimpfen von Queerness in populäre Musik (oder im Grunde jede Form von vermarktbarer Ware) näher untersuchen.

Darker, Lighter, Puffy, Flat bietet keine eindeutige Antwort auf diese Fragen, sondern präsentiert eine Vielzahl von Werken, Praktiken und Stimmen, die das scheinbar unbeschwerte, sinnliche und etwas laszive Motiv der Brüste nutzen, um die brennend relevanten – und gelegentlich auch düsteren und komplexen – Themen unserer Zeit zu adressieren, die sich hin- und herschwankend an der Grenze zwischen Sinnlichkeit und Diskursivität bewegen.

Gehen wir die Themen also flott durch:

Im westlichen Kunstgeschichtskanon lässt sich bei religiösen Darstellungen eine Entwicklung in der Symbolik der

Brust feststellen, insbesondere was die *Madonna Lactans* und Varianten von ihr betrifft. Dabei fungiert eine abstrahierte (vielleicht perfekt kugelförmige oder aber auch falsch positionierte) einzelne Brust als Symbol, das an eine spirituelle Form von Nahrung denken lässt – verstärkt durch Motive wie die wundersame Vision des Heiligen Bernhard oder die Jungfrau von der Milch – und wird dann durch mehrdeutigere biblische Bezüge wie die *Caritas Romana* oder Susanna und die Alten destabilisiert. Schließlich erfährt sie eine Verwandlung durch eine Figur, die sowohl das Fromme als auch das Erotische verkörpert: Maria Magdalena, eine Sexarbeiterin, die zur Jüngerin – und vielleicht sogar Geliebten – von Jesus Christus wurde.

Von da an hält das Motiv der Brust, nun realistischer und manchmal beidseitig unbedeckt präsentiert, auch Einzug in die frühesten Darstellungen von häuslichen Sphären (man denke an flämische bürgerliche Gemälde, die Ammen zeigen) und später des Politischen, wo es von *La liberté* oder *La France républicaine* kündigt. Während des Ersten und Zweiten Weltkriegs wurden den tapferen Soldaten von Pinup-Girls die Fantasien der Rückkehr versüßt, und in der Nazi-Propaganda zogen vollbusige Mütter kleine blonde Jungen auf – die künftigen „arischen Übermenschen“. Von hier ist es nur ein Sprung zu genau jener „Sex sells“-Werbung, mit der wir heute bestens vertraut sind.

Und genau diese Art von Werbung hat den gesellschaftlichen Druck, ständig im Wandel befindlichen Schönheitsstandards entsprechen zu müssen, wesentlich verstärkt. Heutzutage wird das eigene Aussehen digital retuschiert und aufgebessert oder man unterzieht sich mitunter auch drastischen bis gefährlichen Operationen, um langanhaltende Effekte zu erzielen. Und während Filter oder stark bearbeitete Bilder inzwischen zur Norm geworden sind, leiden Brustwarzen – zumindest diejenigen, die weibliche Brüste zieren – sowohl in der digitalen als auch in der realen Welt immer noch unter Zensur, was zu Verboten auf Plattformen oder zu einem Aufschrei nach mehr Anstand führt, wenn jemand in der Öffentlichkeit stillt.

Das Konzept der Mutterschaft ist oft eng mit der stillenden Brust verbunden – neben vielen weiteren Anforderungen und

Erwartungen, die an „die Mutter“ gestellt werden, wie die vollständige Aufgabe des Selbst, der eigenen Bedürfnisse und Ambitionen, die über den Dienst (im Idealfall) an der Kernfamilie hinausgehen. Diese hohen Erwartungen an Mütter machen Ereignisse wie Unfruchtbarkeit, Fehlgeburten oder ganz einfach den Verzicht auf die Mutterrolle zu schmerzhaften, sich im Verborgenen abspielenden und unsichtbaren Erfahrungen.

Ganz ähnlich dürfen auch die kranke Brust, die von Krebs gezeichnete Brust oder die Spuren einer oftmals lebensrettenden Mastektomie nicht sichtbar sein. Es besteht der Druck, sie zu verstecken oder schnell durch Prothesen oder rekonstruktive Operationen zu ersetzen, obwohl es eigentlich eine persönliche Entscheidung sein sollte, ob man dieses Zeugnis einer so grundlegenden Lebenserfahrung teilen möchte oder nicht.

Queere Praktiken wie das Abbinden der Brüste oder eine Oberkörperoperation als Reaktion auf Geschlechts- und Körperdysphorie oder zur Angleichung der Selbstwahrnehmung an die physische Realität sind nach wie vor umstritten, was den finanziellen als auch den medizinischen Zugang dazu noch mühsamer und belastender macht – einmal abgesehen von den psychologischen und praktischen Auswirkungen, die diese Praktiken bereits mit sich bringen.

Die Bodybuilding-Praxis – eine scheinbar groteske Weiterführung binärer Schönheitsstandards, insbesondere in Bezug auf Muskelkraft und männliche Körperformen – kann jedoch auch als wirkungsvolles Werkzeug verstanden werden, um genau diese Mainstream-Ideale zu dekonstruieren und den eigenen Körper und vielleicht sogar das eigene Denken nach individuellen Wünschen gestalten zu können.

Natürlich wurde in unserem immer noch vorherrschend binären System von Mann und Frau auch die männliche Brust unter die Lupe genommen, wenn auch nicht im selben Maß wie ihr oftmals voluminöseres Gegenstück. Der Druck auf Männer, ein bestimmtes Aussehen zu haben, hat dennoch genauso zugenommen; sie sollen einen Körper haben, der den idealen Vorstellungen von einem athletischen, starken, gesunden potenziellen Partner entspricht, was einerseits einen Markt für operative Verschönerungen und andererseits

ernstliche psychische Probleme wie Bulimie oder Magersucht verschärft hat.

In einer Welt mit einem fluideren Verständnis von Gender, Rollenzuschreibungen und Körpern im Allgemeinen ergeben sich neue Möglichkeiten für die ehemals männliche Brust, sowohl als ernährend, emotional versorgend als auch als sinnliches, sexuelles Objekt zu gelten. Ähnlich verhält es sich mit der Bindung und Fürsorge der Arten untereinander (zum Beispiel durch Stillen), was unerhört, wenn nicht gar tabu zu sein scheint; dennoch haben Anthropolog*innen festgestellt, dass weltweit sowohl Menschen domestizierte Tiere stillen als auch domestizierte Tiere Neugeborene säugen. Manchmal geht es dabei ums Überleben, manchmal um eine medizinische Notwendigkeit oder es hat eine religiöse Bedeutung, aber oft symbolisiert dies einfach die besondere Zuneigung und enge Verbindung zwischen Menschen und bestimmten anderen Arten.

Ungeachtet dieser queer-feministischen Träumereien ist es in unserer Realität nun einmal so, dass die (vorwiegend weibliche) Brust immer wieder in einem Ausmaß objektiviert, sexualisiert und fetischisiert wurde, das man aus heutiger Sicht leicht als reduktionistisch bezeichnen könnte, als entlarvend für patriarchale, heteronormative Herrschaftsnarrative – und letztlich einfach als lächerlich. Was wir uns also vielleicht noch fragen könnten, in dieser Welt, in der Pornografie leicht zugänglich und das Versprechen von Lust käuflich zu sein scheint, ist: Was ist heutzutage überhaupt noch erotisch – oder was könnte erotisch werden? ●

ANMERKUNG: Unsere Herangehensweise an das Thema Geschlecht und das binäre Geschlechterverhältnis in diesem Projekt ist von einer gewissen Ambivalenz geprägt:

In Anlehnung an poststrukturalistische, postkoloniale und queere Theorien stehen wir einem binären Geschlechterverständnis kritisch gegenüber und betonen die Konstruiertheit von Geschlecht und die Existenz vieler Geschlechter jenseits eines binären Systems. Gleichzeitig besteht angesichts von anhaltendem (Hetero-)Sexismus und sexueller Gewalt nach wie vor die dringende Notwendigkeit, das Subjekt „Frau“ zu stärken, und so ist das Festhalten an der Kategorie „Geschlecht“ als politisch-strategisch zu verstehen.

Werk – beschreibungen



Trulee Hall, *The Boob Dance* [Der Titten-Tanz], 2018

Nina Beier

Baby

2018/2023



In ihren Arbeiten begibt sich Nina Beier auf die Suche nach den Geschichten und historischen Hinweisen, die in massenproduzierten Objekten und Materialien stecken. Besonders interessiert die Künstlerin, wie sich deren Bedeutungen und Zuschreibungen aufgrund des transkulturellen Austauschs und im Lauf der Zeit verändert haben. Indem sie scheinbar alltägliche Gegenstände in neuen Kontexten präsentieren, laden Beiers Konstruktionen zu einer Vielzahl von Interpretationen ein. *Baby* besteht aus großen Wasserbettmatratzen, die von der Wand hängen. Gefüllt mit Kieselsteinen, Münzen und Wasser, scheinen sich die Membranen fast bis zum Platzen aufzuwölben. Die Deutungsmöglichkeiten dieses Werks sind endlos, unter anderem ließe es sich als poetische Aussage über den Körper der Frau und die immense Belastung verstehen, der er während und nach der Schwangerschaft ausgesetzt ist. Insbesondere der Unterleib und die Brüste machen eine dramatische Transformation durch; die Brüste schwellen während der Schwangerschaft und des Stillens stark an und erschlaffen danach wieder. Wie die Gebilde hier von den Wänden des Ausstellungsraums herabsacken, könnte *Baby* auf Brüste oder Körper anspielen, die solche biologisch drastischen Prozesse ertragen haben oder einfach gealtert sind. Im Kontext dieser Ausstellung wirft Nina Beiers Arbeit Fragen darüber auf, wie weibliche Brüste eigentlich nach diesem Prozess beurteilt werden. Wenn volle Brüste in der westlichen Gesellschaft lange Zeit als Fetisch galten – werden sie nun weniger wertgeschätzt, nachdem sie ihre biologische Aufgabe, Milch für die Nachkommen zu produzieren, erfüllt haben? Die Künstlerin geht in ihren Arbeiten dem Wert beziehungsweise der ständigen Neubewertung von Objekten auf den Grund. Mit *Baby* zeigt sie uns, wie Frauen und insbesondere deren Körper eine ebensolche Überprüfung durch die Gesellschaft über sich ergehen lassen müssen und lässt damit eine Fülle ethischer und feministischer Bedenken anklingen. ●

Nina Beier, *Baby*, 2018; *Charity Hotel*, 2018; *Plug*, 2018, Installationsansicht
European Interiors, Spike Island, Bristol 2018 • FOTO: STUART WHIPPS

Misleidys Castillo Pedroso

Untitled [Ohne Titel]

Untitled [Ohne Titel]

Untitled [Ohne Titel]

Untitled [Ohne Titel]

Untitled [Ohne Titel]

Untitled [Ohne Titel]

Untitled [Ohne Titel]

Untitled [Ohne Titel]

ca. 2016–2022

Die Künstlerin Misleidys Castillo Pedroso entwickelte ihre eigene visuelle Sprache. Taub geboren, ersetzte sie das Sprechen mit alternativen Kommunikationsformen. Die meiste Zeit ihres Lebens verbrachte Castillo Pedroso zu Hause und interagierte nur mit ihrer Familie. Es heißt, ihre Kunst sei allein von ihren seelischen Zuständen motiviert. Die Künstlerin schafft farbenfrohe Abbilder von Bodybuilder*innen, Körperteilen, Dämon*innen und mythologischen Wesen. Gemalt mit Gouache-Farben – leuchtend und manchmal ungewöhnlich –, sind ihre Kunstwerke frei von rassistischen Stereotypen. Die Figuren schneidet sie aus und klebt sie mit braunem Klebeband an die Wände ihres Hauses in Havanna. Auf den Bildern in dieser Ausstellung sind Bodybuilder*innen zu sehen, nackt oder in Unterwäsche; ein paar davon lassen ihre Muskeln spielen, dort kauert sich eine traurig zusammen, und eine weitere ist eine Mutter mit entblößten Brüsten. Ihre Pose signalisiert Offenheit, sie hält das Baby in ihrem Schoß und scheint es zu stillen. Beim Bodybuilding geht es darum, ein Bild der Stärke zu vermitteln, und die Praktizierenden werden mitunter als Künstler*innen beschrieben, die ihren eigenen Körper wie eine Skulptur formen. Neben



Misleidys Castillo Pedroso, *Untitled* [ohne Titel], ca. 2018 •

FOTO: COURTESY CHRISTIAN BERST ART BRUT, PARIS

dem Training müssen sie vor den Auftritten eine strenge Diät einhalten; außerdem rasieren sie sich, machen Peeling und bräunen ihren Körper in Solarien oder mittels Bräunungssprays, um ihre Muskeln noch mehr hervorzuheben. Diese sind in der Regel extrem ausgebildet, monumental und in manchen Fällen fast schon grotesk. In der Geschichte des Bodybuildings haben sich die Ideale rund um „feminin“ und „maskulin“ gewandelt: Bodybuilder*innen passen offenbar nicht in althergebrachte geschlechtsspezifische Kategorien und scheinen das Binäre fast zu negieren. In den letzten Jahrzehnten wurde Bodybuilding auch im Sinne einer queeren Praxis übernommen, indem der eigene Körper nach den eigenen Wünschen und Idealen geformt wird. Viele andere körperorientierte Sportarten verfestigen traditionelle Vorstellungen von Geschlechterrollen und Sexualität und forcieren das Konzept von Maskulinität/Feminität und Heterosexualität/Homosexualität als grundlegende Gegensätze. Castillo Pedroso hingegen vermischt in ihrem Werk die gängigen Attribute von Maskulinität und Feminität und eröffnet uns damit einen imaginären Raum für Körper, die kaum noch Klassifizierungen, Regulativen und Kontrollen zu unterliegen scheinen. ●

Lucia Dovičáková

I was your universe, now you are mine

[Ich war dein Universum, nun bist du meins]

Mama

Dinner [Abendessen]

Milky Way [Milchstraße]

Here for you [Für dich da]

2014–2018

Die Künstlerin Lucia Dovičáková interessiert der Konflikt zwischen dem Idealbild der Frau und der alltäglichen Realität und wie dieser am Frauenkörper ablesbar wird. Insbesondere setzt sie sich mit dem Diskurs über die Darstellungsweisen der Frau auseinander und wie dieser vielfach in Bezug auf ihre gesellschaftliche Rolle im zwischenmenschlichen Bereich geführt wird – als Freundin, Ehefrau, Mutter oder Schwester. Die Arbeiten sind ironisch, unheimlich und von schwarzem Humor durchdrungen. Das Unbehagliche darin erklärt sich mit der Spannung, die zwischen der vielschichtigen visuellen Metaphorik, den damit zum Ausdruck gebrachten Wahrheiten und der scheinbaren Selbstverständlichkeit, mit der die Künstlerin beides zugleich vermittelt, entsteht. Bei Dovičáková werden Brüste zum Versatzstück, anhand dessen sie ihre Erfahrungen mit der Mutterschaft, ihre Schwierigkeiten bei der Erfüllung traditioneller Rollenbilder und das Ringen der Frauen um Handlungsmacht im Allgemeinen, insbesondere unter den Zwängen der Kernfamilie, veranschaulicht. Das Gemälde *Dinner* [Abendessen] erinnert an Darstellungen der Heiligen Agatha mit ihren abgetrennten, auf einem Silbertablett präsentierten Brüsten; die Interpretation der Künstlerin verweist auf die widersprüchlichen und doch gängigen Sichtweisen der weiblichen Brust als sowohl sexuell aufgeladener als auch nahrungsspendender Körperteil. *I was your universe, now you're mine* [Ich war dein Universum, nun bist du meins] befasst sich mit den Beschwerlichkeiten der Mutterschaft, der Anstrengung, neues Leben in die Welt zu bringen und dabei den eigenen Körper vollständig dieser Rolle

Lucia
Dovičáková,
Milky Way
[Milch-
straße],
2015



unterzuordnen. *Milky Way* [Milchstraße] zeigt wiederum vier Frauen bei einer Zeremonie des Milchverspritzens und bezieht sich damit auf den griechischen Mythos von der Entstehung der Milchstraße. Dovičáková überträgt hier die im Mythos beschriebene schöpferische Kraft der Göttin Hera auf alle stillenden Frauen. *Here for you* [Für dich da] zeigt eine Frau in Darbietung ihrer Brüste und inneren Organe. Der Körper wird als Objekt präsentiert: ein Regal mit Türen und Schubladen. Das Bild übt Kritik an der Vorstellung, dass Frauen alles zu geben haben, um die Erwartungen der Gesellschaft an sie zu erfüllen; die ideale Frau sei nichts weiter als ein Objekt, eine nie versiegende Nahrungsquelle. Mit expressiven Pinselstrichen malte Dovičáková in der Arbeit *Mama* eine Brust – Brustwarze und Warzenhof formieren sich zum Gesicht eines Babys. Ihrem Gemälde gelingt es, die Brust vollständig zu entsexualisieren, indem es sich allein auf ihren nährenden Aspekt konzentriert. Die Brustwarze scheint irritiert, aber das Baby lächelt. Unheimlich und doch mit einer gewissen Komik fragt *Mama*: Was sind die Bedürfnisse einer Mutter? ●

VALIE EXPORT

Ein perfektes Paar oder die Unzucht wechselt ihre Haut
1986

VALIE EXPORTs umfangreiches Œuvre, in dem Film, Body Art, Performance und Fotografie miteinander verschmelzen, setzt sich mit den unterschiedlichen gesellschaftspolitisch geprägten Bezügen zwischen Körper, Blick und Weiblichkeit auseinander. EXPORT war eine der produktivsten Künstlerinnen innerhalb der österreichischen feministischen Bewegung der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre. Ihre Arbeit *Ein perfektes Paar oder die Unzucht wechselt ihre Haut* ist ein humorvoller Kommentar zur Kommerzialisierung und Fetischisierung des menschlichen Körpers. EXPORTs Film entwirft ein absurdes Zukunftsszenario, in dem die sexuelle Selbstdarstellung von wirtschaftlichen Mechanismen bestimmt wird und entsprechende Auswirkungen auf den männlichen und weiblichen Körper hat. Männer hüllen sich in Werbebotschaften und modifizieren ihre Körper zu beinahe maschinenhaften Exemplaren bionischer Perfektion, während der monetarisierte weibliche Körper explizit sexualisiert wird: Männliche Kunden zahlen jeweils für einmal „Kniekehle schlecken“, für das Streicheln des Oberschenkels, des Hinterns oder der Brüste einer Frau. Auch wenn die Künstlerin die Ideen von Eigentum und Konsumismus sowohl auf die männlichen als auch die weiblichen Figuren des Films projiziert, erscheint das alte Marketingklischee für die Frau doppelt zuzutreffen:



VALIE EXPORT, *Ein perfektes Paar oder die Unzucht wechselt ihre Haut*, 1986 •
FOTOS: © VALIE EXPORT / COURTESY SIXPACKFILM / © BILDRECHT, WIEN 2023

„Sex sells“ – ganz buchstäblich. EXPORT spielt mit dieser aufgeladenen Dynamik und lässt durch ihre Verkopplung von körperlichem Begehren mit Ökonomie die Grenzen zwischen Handlungsmacht, Konsum, Machtpositionen und Eigentum verschwimmen. 1967 kappte die Künstlerin eine wichtige Verbindung zu den kulturellen Ausdrucksformen männlicher Autorität über Frauen und änderte ihren Vor- und Nachnamen offiziell von Waltraud Höllinger – wie sie sie von ihrem Vater und ihrem früheren Ehemann erhalten hatte – in VALIE EXPORT (in Anlehnung an eine Zigarettenmarke). Dass EXPORT Frauen nicht nur in ihrer eigenen Ermächtigung, sondern auch in ihrer Objektifizierung als aktive Handlungsträgerinnen betrachtet, zeigt sich auch am Beispiel der weiblichen Figur im Film, deren Brüste zwar ein Symbol der Fetischisierung, aber ebenso ein Mittel zur Erreichung finanzieller Unabhängigkeit durch Sexarbeit darstellen. Indem EXPORT niemals explizit moralisch Stellung bezieht, ermöglicht sie eine komplexe und vielschichtige Lesart einer kapitalistischen, patriarchalischen Gesellschaft, die verworfen, weitergedacht oder abgewertet werden kann, oder auch nicht. ●

Elisa Giardina Papa

Brush Stroke [Pinselstrich] #12

Brush Stroke [Pinselstrich] #13

Brush Stroke [Pinselstrich] #14

2023



Elisa Giardina Papa eröffnet mit ihren künstlerischen Arbeiten düster-humorvolle Einblicke in die Inszenierung von Geschlecht und Sexualität im digitalen Zeitalter. *Brush Stroke* [Pinselstrich] ist der Titel einer Serie von flachen, minimalistischen Skulpturen, die an den Darstellungsmodus des Radiergummi-Werkzeugs in Bildbearbeitungsprogrammen erinnern und den Eindruck erwecken, als wären die Räume, in denen sie aufgestellt sind, einer Zensur unterworfen. So schlagen ihre Skulpturen eine Brücke zur Zensur im Cyberspace sowie zur Praxis des Bearbeitens und Retuschierens von digitalen Bildern. Das Digitale ist seit Langem ein Raum, in dem sich vor allem Frauenkörper nicht ungehindert frei bewegen können, insbesondere im Kontext sozialer Medien; Bilder von weiblichen Brustwarzen werden dort entweder blockiert oder gemeldet, während Haut, Körperform und Oberweite einer Frau stark bearbeitet und für Werbebotschaften, die in denselben Medien allgegenwärtig sind, ausgenutzt werden. Aber verschwindet eine zensierte oder kaum bedeckte Brustwarze in der virtuellen Welt tatsächlich, oder wird sie, ähnlich wie bei Giardina Papas Skulpturen, die ihre Präsenz durch die Darstellung eines Akts der Löschung ankündigen, durch diese Praxis erst recht in den Fokus gerückt? Das Streben nach bestimmten Idealen – größere Brüste, eine kurvigere Figur, symmetrischere Gesichtszüge oder makellose Haut – setzt einen Kreislauf in Gang, in dem die potenziellen „Likes“, die in den sozialen Medien vergeben werden, bestimmen, wie eifrig vermeintliche Schönheitsstandards erfüllt werden oder wie unverhohlen der weibliche Körper sexualisiert wird. Ironischerweise gilt die offen gezeigte weibliche Brust immer noch als Tabu, während sexualisierte Inhalte den Traffic und die Likes erhöhen, was die Frage aufwirft: Ab welchem Punkt der Entblößung wird die Brust gemäß der Logik und Etikette des Internets als unangemessen und sexualisiert erachtet? ●

Elisa Giardina Papa, *Brush Stroke* [Pinselstrich], 2012–heute •
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE TANJA WAGNER

Bruno Gironcoli

Baby auf Edelweiß

2007

Der Künstler Bruno Gironcoli wurde für seine monumentalen Metallskulpturen und Farbstiftzeichnungen berühmt, in denen er sich mit Sexualität, Nostalgie, Entfremdung, Faschismus, Technologie, Unterdrückung, Geschlecht, Fruchtbarkeit, Geburt und der Beziehung zwischen Mutter und Kind auseinandersetzt. Seinen Skulpturen sind symbolistische Motive sowie anthropomorphe und biomorphe Formen förmlich einverleibt; die Assemblagen ähneln Maschinen und organischen Wesen. Die Metallskulptur *Baby auf Edelweiß* entfaltet ein eindrucksvolles visuelles Narrativ rund um ein Baby, das behutsam von einem Bett aus Edelweißblüten getragen wird. Das Baby scheint gleichzeitig aus dem Blattwerk aufzutauchen und von ihm gewiegt zu werden. Das Edelweiß gilt als nationales Symbol für Österreich und mehrere andere Länder der Region. Die in den Alpen weit verbreitete Blume wurde zum beliebten Dekorationsmotiv für viele traditionelle Kleidungsstücke und Haushaltsgegenstände. Einer romantischen Legende nach sollte jeder junge Mann Edelweißblüten von den Gipfeln der Alpen pflücken, um sie seiner Geliebten zu schenken. Doch die Pflanze fand in Österreich auch Eingang in nationalistische Propaganda. Bekannt als Hitlers Lieblingsblume, wurde das

Bruno Gironcoli, *Baby auf Edelweiß*, 2007 •
Courtesy ESTATE Bruno
GIRONCOLI UND GALERIE
KRINZINGER, FOTO: TAMARA
RAMETSTEINER, 2023



Edelweiß später auch ein Symbol für den Widerstand gegen die Nazis. Der Korbblütler hat viele Bezeichnungen, aber Edelweiß ist besonders einprägsam. Gironcolis Darstellung eines Babys, das aus Blüten entspringt, ist eine Anspielung auf die Blume als mütterliche Figur. Und doch ist die Pflanze nicht mit jenen physischen Eigenschaften ausgestattet, die gemeinhin mit der Mutterschaft von Säugetieren assoziiert werden – keine Milchdrüsen zum Stillen, keine Vagina zum Gebären, keine Gebärmutter für das Austragen – und so gerät das Werk zur Reflexion über die Begriffe von Fürsorge und Elternschaft. Gironcolis Baby-Darstellungen sind unheimlich – sie erscheinen meist vergrößert, abstrahiert, mit sich wiederholenden Elementen oder singulär, losgelöst von elterlichen Figuren. In Anbetracht der Bedeutungsvielfalt der Edelweißblume und der Herkunft Hitlers aus Österreich, reißt das Kunstwerk zahlreiche Themen an. Es verweist auf faschistische Ideale des Nationalismus, ja spielt vielleicht sogar mit der mythisch-nationalistischen Vorstellung, dass Hitler aus der edlen weißen Blume geboren wurde. Die Arbeit könnte somit auch eine Kritik daran sein, dass Kinder von klein auf mit nationalistischem Gedankengut aufgezogen werden. ●

Andrea Éva Győri

Talking to Breasts [Mit Brüsten reden]

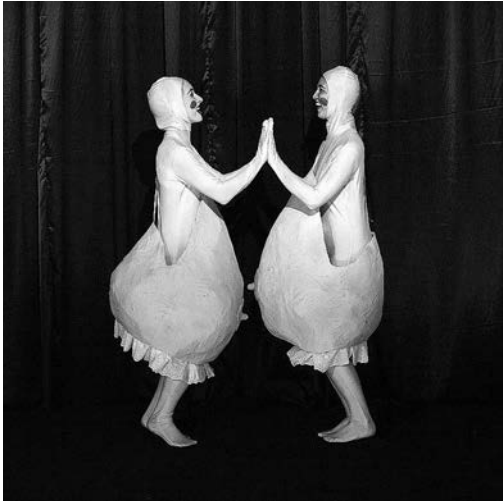
2018



Die Künstlerin Andrea Éva Győri erforschte mit den Mitteln von Performance, Installation, Skulptur und Zeichnung die Zusammenhänge von Sinnlichkeit, Stärke und Weiblichkeit. Ihre anfängliche Praxis war eine offenherzige Untersuchung des weiblichen Begehrens und der Selbstbefriedigung. Im Jahr 2017 wurde bei ihr jedoch Brustkrebs diagnostiziert – ein Kampf, den sie 2022 schließlich verlor – und ihr künstlerischer Fokus verlagerte sich infolgedessen auf Vorstellungen vom weiblichen Körper in Zusammenhang mit Schmerz und Krankheit. In ihrer einfühlsamen Videoarbeit *Talking to Breasts* [Mit Brüsten reden] (2018) beobachtet man die Künstlerin dabei, wie sie liebevoll ihre Brüste streichelt, ehe sie sich einer doppelten Mastektomie unterzieht. Győri berührt sanft ihren Körper in dem Versuch, sich das Gefühl ihrer Haut und ihrer Brustwarzen einzuprägen – jene so privaten wie vertrauten Körperteile, in denen sich jedoch langsam ein tödlicher Tumor ausbreitet. Während sich der Raum um sie herum langsam verdunkelt, wird ihre Untersuchung des Schmerzes, die sie sowohl physisch durch Berührung als auch emotional durch einen Dialog vornimmt, immer trauriger. Tränen rinnen über die Brüste, während Győri ihnen für ihre Kraft, ihre Schönheit und Empfindsamkeit dankt und sich dafür entschuldigt, sie nicht immer gleichermaßen wertgeschätzt zu haben. Im spezifischen Kontext von *Darker, Lighter, Puffy, Flat* – einer Gruppenausstellung, die zahlreiche künstlerische Positionen zur umfassenden kulturellen und sozialen Bedeutung von Brüsten präsentiert – führt uns Győris Videoarbeit nach innen und ermöglicht einen voyeuristischen Blick auf ein persönliches Gespräch, das nur die Künstlerin selbst in vollem Umfang verstehen kann. Es handelt sich um einen privaten Trauerprozess, der damit endet, dass sich die Künstlerin unter Tränen von ihren Brüsten verabschiedet. ●

Trulee Hall

The Boob Dance [Der Titten-Tanz]
2018



Trulee Hall, *The Boob Dance* [Der Titten-Tanz], 2018

Die Multimediakünstlerin Trulee Hall ist für ihre überbordenden Installationen und Videoarbeiten bekannt geworden. In diesen Werken, die unter anderem als „erotische Grotesken“ beschrieben wurden, stellt Hall klischeehafte Vorstellungen von „Sexiness“ in Frage und befasst sich stattdessen mit Aspekten von Sex, die ihr zugänglicher erscheinen, wie etwa dessen animalische, unbeholfene und doch wunderschöne Chaotik. Bei *The Boob Dance* [Der Titten-Tanz] blickt sie mit einem Augenzwinkern auf die erotische Versessenheit der westlichen Gesellschaft auf große Brüste. Die Sexualisierung der Brust trat nach dem Zweiten Weltkrieg noch stärker in Erscheinung, als dieser Teil des weiblichen Körpers über die Darstellungen von vollbusigen Pin-up-Girls, Hollywood-Filmstars und in populären Zeitschriften wie dem *Playboy* kommerzialisiert wurde. Wie feministische Aktivist*innen betonten, wirkte sich diese Faszination für Brüste in verschiedener Hinsicht negativ auf die Möglichkeit der Frauen aus, Handlungsmacht und Unabhängigkeit zu erlangen, da sie nun lediglich über ihren Körper und nicht über ihren Geist, ihre Persönlichkeit oder ihre Fähigkeiten beurteilt oder definiert wurden. Trulee Hall persifliert die Lächerlichkeit dieses Fetischs, indem sie den Betrachtenden gibt, wonach sie sich sehnen: ein Paar Brüste, die auf comichaft (fast einschüchternd) große Proportionen aufgeblasen sind. Ihre Arbeit führt damit vor, wie grotesk und absurd der Umstand ist, dass Frauen wegen ihrer Brüste zu Objekten gemacht werden. Mit dieser Illustration von geschlechtsspezifischer Objektifizierung durch Übertreibung gelingt es Hall, den misogynen Blick zu durchbrechen und ihn als das zu entlarven, was er ist: nämlich eine grob vereinfachende und reduktionistische Weltsicht, die darauf ausgerichtet ist, das Ungleichgewicht der Machtverhältnisse zugunsten von Männern aufrechtzuerhalten. Indem Hall diesen Chauvinismus lustvoll aufs Korn nimmt, beraubt sie ihn seiner Macht und reklamiert sie zugleich für sich selbst. ●

Monia Ben Hamouda

Venus as a River (Gymnasium)

[*Venus als Fluss (Gymnasium)*]

Venus as a River (Gymnasium) II

[*Venus als Fluss (Gymnasium) II*]

2023

Monia Ben Hamouda ist davon fasziniert, wie unauflösbar wir Menschen mit unserer familiären Herkunft verbunden sind und von ihr geprägt werden. Mit ihrer Arbeit setzt sich die in eine muslimische Gemeinschaft in Mailand hineingeborene Künstlerin mit den an sie gestellten Erwartungen – sowohl jenen, die mit ihrer Herkunft zu tun haben, als auch jenen aus ihrem gegenwärtigen sozialen Umfeld – auseinander. Oft erinnern ihre Werke an schamanische Werkzeuge voll ritueller Symbolik, die sie von dieser Last erlösen und den Fokus auf ihr Bedürfnis nach unabhängigem Ausdruck als Künstlerin lenken sollen. Für *Darker, Lighter, Puffy, Flat* hat Ben Hamouda zwei neue Skulpturen geschaffen, die auf einer ihrer bereits existierenden Serien, *Gymnasium*, aufbauen. Darin erforscht sie die komplexen Aspekte kultureller Assimilation, etwa das Dilemma, eine neue Kultur zu akzeptieren und gleichzeitig dem eigenen Erbe treu zu bleiben. Ben Hamouda, Tochter eines islamischen Kalligrafen, verbindet hier ihre entsprechend geprägte Erziehung mit der biblischen Geschichte der heiligen Agatha, die aus dem Sizilien des 3. Jahrhunderts überliefert ist. Agatha lebte zur Zeit des römischen Kaisers Decius als keusche Frau, die die Aufmerksamkeit des Statthalters der Provinz Sicilia, Quintinian, auf sich gezogen hatte. Als seine Avancen bei ihr auf Ablehnung stießen, wurde Agatha gefangen genommen und gefoltert. Der Legende nach fesselte man sie an eine Säule und trennte ihre Brüste mit einer Zange ab. Bis heute wird Sankt Agatha am 5. Februar in Sizilien und anderen katholischen Gegenden gefeiert, oft gepaart mit dem Verzehr der Minne di Sant'Agata, des „Agathabrots“: kleine Marzipanküchlein, die im Gedenken an die Heilige wie Brüste geformt



Monia Ben Hamouda, *Venus as a River (Gymnasium)* [Venus als Fluss (Gymnasium)], 2023; *Venus as a River II (Gymnasium)* [Venus als Fluss II (Gymnasium)], 2023 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND CHERTLÜDDE, BERLIN

und dekoriert sind. Durch die Verbindung dieser Geschichte mit islamischer Kalligrafie stellt Ben Hamouda assoziative Zusammenhänge zwischen beiden Kulturen her – der islamischen und der christlichen – sowie deren Zugängen zu Tradition, Keuschheit und weiblicher Autonomie. Sie reflektiert darüber, wie diese Vorstellungen sie heute, da sie sich in beiden Kulturen zugleich bewegt, beeinflussen. Zudem weisen *Venus as a River (Gymnasium)* [Venus als Fluss (Gymnasium)] und *Venus as a River II (Gymnasium)* [Venus als Fluss II (Gymnasium)] Bezüge zur Geschichte des weiblichen Körpers in der Bildhauerei auf. Die neuen Arbeiten, in denen prothetische Teile mit einer Variation verschiedener Steine kontrastiert werden, sind Ausdruck des künstlerischen Versuchs, den vergänglichen menschlichen Körper in ewige (und manchmal abstrahierte) Formen zu fassen, neben zarten und zerbrechlichen Reproduktionen, die Körperteile und physische oder soziale Funktionen imitieren sollen. Die Grenzen zwischen Nachahmung zu Darstellungszwecken und aus funktionalen Gründen sind fließend; Stärke und Zerbrechlichkeit in der virtuellen sowie physischen menschlichen Form werden in Einklang gebracht. ●

Šejla Kamberić & Aleksandra Vajd

Revue

2023

DISPLAY-DESIGN Soft Baroque

GRAFIKDESIGN Adéla Svobodová

NEBENDARSTELLER Marko Mandić

SET-FOTOGRAFIE Tadej Vaukman,

Karoliná Matušková

Die künstlerischen Projekte der bildenden Künstlerinnen Šejla Kamberić und Aleksandra Vajd zeichnen sich durch ihre experimentelle und interdisziplinäre Herangehensweise aus. Vajd versucht, die Möglichkeiten der Fotografie von einem zweidimensionalen Medium zu einem umfassenderen Werkzeug im visuellen Storytelling zu erweitern. Kamberić erarbeitet mittels Film, Fotografie, Objekten, Zeichnungen und Installationen nichtlineare Erzählweisen und persönliche Geschichten. Beide Künstlerinnen verstehen Kunst als wirksames Kommunikationsmittel, mit dem kraftvolle politische und soziale Statements gesetzt werden können. In ihrem ersten gemeinsamen Projekt stellen die Künstlerinnen die Facetten des Erotischen in einen zeitgenössischen Kontext und präsentieren die von ihnen gestaltete Sonderausgabe der Zeitschrift *Erotic Revue* [Erotische Revue].

Als Inspiration und Bezugspunkt für die Publikation diente die Zeitschrift *Erotická Revue*. Anfang der 1930er-Jahre in Prag von einer surrealistischen Gruppe produziert, war deren öffentliche Verbreitung verboten. Die Anonymität der Autor*innen und anderer Mitwirkender musste strikt gewahrt bleiben. Die Neuausgabe der *Erotic Revue* von Vajd und Kamberić zirkuliert nun zwar ungehindert in der Öffentlichkeit, spielt aber dennoch mit dieser Idee, indem die enthaltenen visuellen Inhalte ohne jede Angabe über deren Urheber*innenschaft publiziert werden. *Erotic Revue* zeigt die Körper zweier Frauen und ihre intime Verbindung, die über die üblichen Grenzen



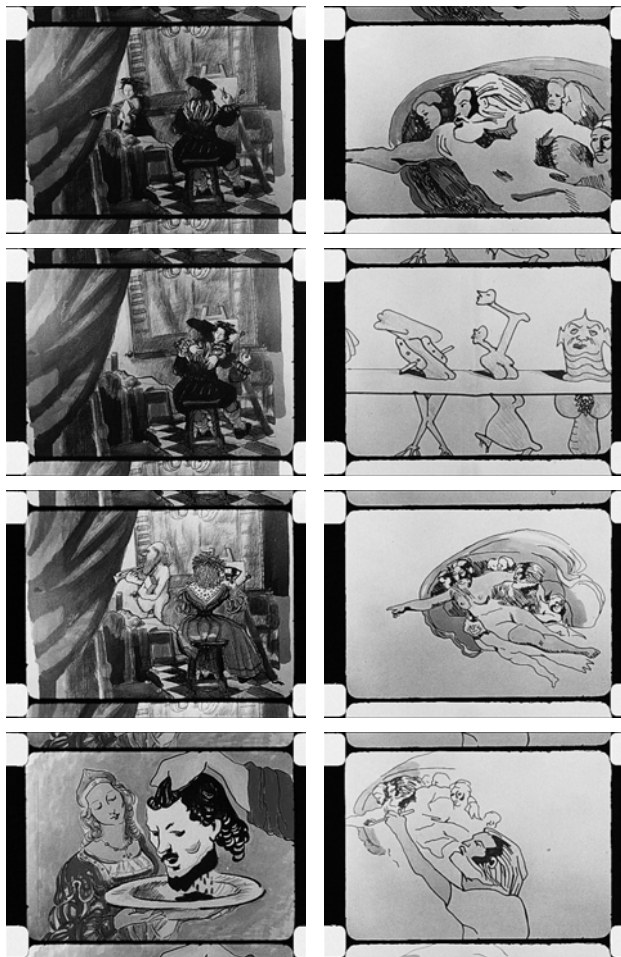
Šejla Kamberić & Aleksandra Vajd, *Revue*, 2023

vordefinierter Beziehungsformen und -zustände hinausgeht. Die Körper durchstreifen unterschiedliche Territorien und gelangen in das Spannungsfeld zwischen beruflicher Zusammenarbeit, persönlicher Freundschaft und erotischer Intimität. Gesellschaftliche Übereinkünfte darüber, was im privaten Bereich erlaubt ist und was publik und sichtbar gemacht werden darf, scheinen sie wenig zu kümmern. In diesem Sinne wird das Magazin auch zur Folie, die eine Reflexion über unser sowohl angeleitetes als auch instinktives Beziehungsverhalten anregt. Die Künstlerinnen fragen, was passiert, wenn die einzelnen Aspekte von Beziehungen – wie emotionale Intimität, körperliche Intimität, sexuelle Intimität, dauerhafte Partner*innenschaften, Fürsorge, Zusammenarbeit, Kinks, soziale Kamerad*innenschaft und Machtdynamiken – vermischt werden und unterwandern damit geltende Normen. Sie erforschen den Raum der digitalen Intimität im Kontext der Erotik, stellen die digitale der traditionellen Aktdarstellung gegenüber und finden unter Einsatz ihrer eigenen, selbstbestimmten Körper zu einer starken visuellen Sprache, mit der weibliche Geschichten neu geschrieben werden können. ●

Maria Lassnig

Art Education [Kunsterziehung]

1976



Maria Lassnig, *Art Education* [Kunsterziehung], 1976 •

FOTOS: MARIA LASSNIG STIFTUNG / COURTESY SIXPACKFILM / © BILDRECHT, WIEN 2023

Die Künstlerin Maria Lassnig, vor allem als Malerin bekannt, zog 1968 nach New York, wo sie zunächst keine Anerkennung für ihre Arbeit erfuhr. 1974 gründete sie gemeinsam mit anderen Künstlerinnen ein kleines Kollektiv namens *Women/Artist/Filmmakers*, zu dem auch Carolee Schneemann, Martha Edelheit und Olga Spiegel gehörten. Frustriert von den Problemen, mit denen Frauen in der männlich dominierten Kunstszene konfrontiert waren, begannen sie, experimentelle Filme zu drehen. Lassnig schuf unter Verwendung von Filzstiften, Schablonen, Sprühfarben und Collagen Animationen. Da sie ihr Studium in Wien absolviert hatte, wo sie unmittelbaren Zugang zu zahlreichen renommierten Kunstsammlungen besaß, wusste sie ganz genau, wie Frauen im westlichen kunsthistorischen Kanon objektiviert und marginalisiert werden. In den 1980er-Jahren stellten die Guerrilla Girls die berühmte Frage: „Müssen Frauen nackt sein, um ins Met Museum zu kommen?“, denn „weniger als fünf Prozent der Künstler*innen in den Abteilungen für moderne Kunst sind Frauen, aber 85 Prozent der Akte sind weiblich.“ In der Eingangsszene von Lassnigs Film *Art Education* [Kunsterziehung] ist ein Gemälde von Vermeer zu sehen, das im kunsthistorischen Museum ausgestellt ist. Das Modell des Malers protestiert: „Sie behandeln mich wie ein Objekt“, worauf er nonchalant entgegnet: „Sie sind jetzt aber ein Kunstobjekt“, bevor er sie auffordert, ihre Kleidung abzuliegen. Als sie sich weigert, beschwert er sich: „Du bist kein gutes Modell, du hast überhaupt keinen Busen und bist zu alt“. Auch wenn dieser Austausch komisch übertrieben wirkt, verdeutlicht er doch, wie die Objektivierung von Frauen in der Kunst deckungsgleich ist mit größeren gesellschaftlichen Diskursen und umgekehrt. Werden Frauen eher als passive Objekte denn als handelnde Akteurinnen betrachtet, resultiert daraus eine Frauenfeindlichkeit, die reale Auswirkungen auf Frauen allgemein und Künstlerinnen im Besonderen hat, die um die Anerkennung ihrer kulturellen Beiträge kämpfen. Eine erfolgreiche Künstlerin wie Maria Lassnig mit ihrer über fünfzigjährigen Karriere ist nicht die einzige Vorreiterin, die lang vorherrschende Mythen bezüglich der angeblich geringeren Fähigkeiten von Frauen widerlegt. ●

Traum vom Idealbusen / Busenwunsch / Busenillusion
1996–1997



Maria Lassnig, *Traum vom Idealbusen / Busenwunsch / Busenillusion*, 1996–1997 • © MARIA LASSNIG STIFTUNG / BILDRECHT, WIEN 2023

Maria Lassnig war damit befasst, die komplexen Beziehungen zwischen innerer Empfindung, Selbstwahrnehmung und Ausdruck – von ihr als *Körpergefühl* bezeichnet – in ihrem Werk zum Vorschein zu bringen. Wie ihre Kolleginnen VALIE EXPORT und Birgit Jürgenssen setzte Lassnig in ihrer künstlerischen Praxis oft ihr eigenes Bild ein, um allgemeinere Aussagen über die Darstellung von Frauen zu treffen. Als sie dieses Gemälde schuf, war Lassnig 77 Jahre alt. Als Künstlerin in einer vorwiegend von Männern geprägten Kunstwelt findet ihr Werk erst seit Kurzem internationale Anerkennung. Dieses Selbstporträt ist sowohl Ausdruck von Lassnigs inneren Sehnsüchten in der Auseinandersetzung mit ihrem alternden Körper als auch ein Beweis dafür, dass sie sich bewusst ist, solche Gedanken im Rahmen eines ganz bestimmten sozialen Kontexts zu haben. Lassnigs widersprüchliche Gefühle, die sich aus den verschiedenen Konnotationen von Brüsten ergeben – und welche sie ihre Erfahrungen als lautstarke Feministin, Künstlerin, Frau und die Gesellschaft im Allgemeinen gelehrt haben – werden auch im Titel der Arbeit, *Traum vom Idealbusen / Busenwunsch / Busenillusion*, deutlich. Wie in ihrem Werk üblich, nähert sich Lassnig dem Thema mit Humor, gesteht aber auch ehrlich ihre eigenen Gefühle ein. Die Brüste stellen den Mittelpunkt des Gemäldes dar und gehen in einen grotesken weiblichen Körper über, der in kränklichen Grün-, Gelb- und Violetttönen gemalt wurde, als solle die Macht idealer Brüste betont und vom alternden Körper abgelenkt werden, der mit ihnen verbunden ist. Lassnig legt offen, wie ungeordnet ihre Gedanken zu diesem Thema sind, indem sie einen expressiven Farbauftrag wählt. Im Kontext von *Darker, Lighter, Puffy, Flat* verkörpert dieses Werk, auf welche Art und Weise die eingehende gesellschaftliche Betrachtung weiblicher Körper und insbesondere ihrer Brüste die individuelle Autonomie von Frauen infrage stellt. In einem ihrer Notizbücher schrieb Lassnig einst: „Schönheit ist eine Vereinbarung, Konformität“. Hier malt sie in der Erkenntnis, dass sie selbst beim Träumen vom „Idealbusen“ – groß, fest, ewig jugendlich – die körperliche Freiheit aufgibt. ●

Claudia Lomoschitz

LACTANS

2023

KONZEPT, VIDEO, TEXT Claudia Lomoschitz

SOUNDDESIGN Nikkname

VOICEOVER Anne Kozeluh, Alex Franz Zehetbauer

ANIMATIONSBERATUNG Joshu Alena,

Stefanie Schwarzwimmer

In ihren Arbeiten mit Video, archivarischem Bildmaterial, Performance und Text erkundet Claudia Lomoschitz queerfeministische und kollektive Praktiken. Sie forscht dabei zu Themen wie induzierter Laktation, Milchtausch-Netzwerken und speziesübergreifendem Stillen. *LACTANS*, Lomoschitz' neue Auftragsarbeit für die Kunsthalle Wien, befasst sich mit kunsthistorischen Darstellungen der Laktation und wirft die Frage auf, wie an deren Kulturgeschichte herangegangen werden kann. Die Videoarbeit baut auf einer früheren Arbeit – *PARTUS GYNO BITCH TITS* (2021) – auf, in der die Künstlerin eine Reihe von historischen Mythen rund um das Stillen untersuchte, wie etwa jenen der ägyptischen Pharaonin Hatschepsut, die Milch aus dem Euter der Göttin Hathor trinkt, oder die griechisch-römische Sage von Pero, die ihre gefangene Mutter beziehungsweise ihren gefangenen Vater stillt, um diese vor dem Verhungern zu retten. Solche und viele andere Geschichten stellen durch Lomoschitz' Querverbindungen mit Körperpolitiken und Machtverhältnissen gängige Vorstellungen über das Stillen auf den Prüfstand. Im Video für *Darker, Lighter, Puffy, Flat* stellt sie die Annahme, dass die Laktation etwas sei, wozu nur Frauen biologisch fähig wären, in Frage und hebt patriarchale Gewaltlogiken hervor, die diese Sichtweise seit



Claudia Lomoschitz, *LACTANS*, 2023 •

FOTO: COURTESY DIE KÜNSTLERIN / © BILDRECHT, WIEN 2023

jehier auf Frauen und ihre körperliche Autonomie ausübte. In dem von ihr versammelten Bildmaterial erweist sich Laktation als etwas entweder Idealisiertes oder aber Stigmatisiertes mit einer mitunter unangemessen sexualisierten Aufladung. Lomoschitz weist darauf hin, dass all dies Zuschreibungen sind, die insbesondere Frauen aufgezwungen werden. Milch hat eine politische und historische Präsenz, die sich jahrhundertlang zur Rechtfertigung patriarchaler Machtstrukturen anbot; Laktation durfte nicht einfach als biologischer Prozess gelten, zu dem sowohl Männer als auch Frauen befähigt sind. Mit *LACTANS* illustriert Lomoschitz, wie die Konstrukte der Vergangenheit in der heutigen Körperpolitik nachhallen. Induzierte Laktation und Folgemilch eröffnen eine Reihe von Stillpraktiken, die nichts mit dem Geschlecht zu tun haben. Biologische Funktionen werden genutzt, um Ungleichheiten zu verfestigen, während die biologischen Prozesse selbst normativen Diskursen unterworfen sind. Die männliche Laktation ist ein Phänomen, das historisch seit langem bekannt ist, aber heute kaum noch diskutiert wird. Wie können also heteronormative Ideen von Care-Arbeit aufgelöst werden? Welche kollektiven Stillpraktiken wären denkbar, und wie wird das Stillen der Zukunft aussehen? ●

Tala Madani

Shit Mom Animation 1

[Scheiß-Mama-Animation 1]

2021



Tala Madani, *Shit Mom Animation 1* [Scheiß-Mama-Animation 1], 2021 •
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND PILAR CORRIAS, LONDON

Tala Madani erkundet mit den Mitteln von Malerei, Zeichnung und Animation auf humorvolle Weise verschiedene bestehende Machtungleichgewichte. Ihre Serie *Shit Moms* [Scheiß-Mamas] befasst sich mit der Beziehung zwischen Eltern und Kindern und insbesondere mit idealisierten Vorstellungen im Vergleich zur – auch körperlichen – Realität von Mutterschaft. Der Titel ist doppeldeutig, indem er sich auf schlechte Mütter als auch auf den weiblichen Körper selbst bezieht, der im wörtlichen Sinn aus Exkrementen besteht und in Madanis Werk zum Protagonisten wird. In ihrer ersten Animationsserie zeigt Madani eine der *Shit Moms*, wie sie ein luxuriöses häusliches Interieur erkundet und dabei überall Schmierspuren hinterlässt, während sie es sich in ihrem malerischen Zuhause bequem macht. Die Figur vermittelt offenkundige Langeweile, womit die Animation humorvoll die Frage aufwirft, ob die Bestimmung von Frauen sich ändert, sobald sie Mütter werden. Verliert eine Frau die Sinnhaftigkeit ihres Daseins und ihr eigenes Empfinden, wenn sie sich vollkommen für die Kinder aufopfert? Dieser Verlust taucht womöglich nicht nur im Zusammenhang mit der Mutterrolle in der Gesellschaft als Ganzes auf, sondern

findet auch physisch innerhalb der Körper der Mütter statt. Intime und vormalig private Körperteile wie die Brüste, welche die Frau selbst und andere als potenziell sinnlich und auch sexuell erachten, werden plötzlich zur Notwendigkeit für das Kind, das so lange an ihnen saugt, bis das Stillen nicht mehr notwendig oder gewünscht ist. Danach sind die Brüste für immer in ihrem Erscheinungsbild verändert – nur einer von vielen Aspekten, der zeigt, wie sehr Frauen ihren Körper und sich selbst aufgeben, um Kinder aufzuziehen. Madanis Video warnt vor den Konsequenzen, die allzu viel Selbstaufopferung mit sich bringt. Wie das Haus, in dem sie sich wiederfindet, fühlt sich auch die *Shit Mom* selbst leer zurückgelassen. Sie streift durch ihren goldenen Käfig und löst sich dabei immer weiter auf. Ihre Langeweile gipfelt darin, dass die *Shit Mom* schließlich ihren Kopf gegen einen Tisch schlägt. Fast unmittelbar nachdem sie sich so selbst zerstört hat, setzt die *Shit Mom* in aller Ruhe ihre Einzelteile wieder zusammen, ehe sie verzweifelt versucht, auch die Spuren zu beseitigen, die sie überall hinterlassen hat. Sie muss ein tapferes Gesicht aufsetzen, bevor ihre Familie wieder nach Hause kommt. ●

Sarah Margnetti

Peer to peer structures

[Peer-to-Peer-Strukturen]

2023

In ihren Arbeiten verknüpft Sarah Margnetti Frauendarstellungen mit architektonischen Elementen, um althergebrachte Vorstellungen von Geschlecht, Sexualität und Häuslichkeit aufzubrechen. Indem ihre Wandbilder, Textilien, Möbel und Installationen die Grenze zwischen dem, was innen und was außen liegt, verschwimmen lassen, wird die historisch bedingte wie gegenwärtige Verbannung des Frauenkörpers in den häuslichen Bereich deutlich. Margnetti reagiert in dieser neuen Auftragsarbeit direkt auf die Räume der Kunsthalle Wien, greift dabei aber auf ein häufiges Motiv in ihrer Praxis zurück: die Karyatide. Jene Figuren – ursprünglich griechische Statuen mit einer baulichen Stützfunktion – fordern uns auf, über Geschlechterrollen und das Machtungleichgewicht zwischen Männern und Frauen im öffentlichen Raum nachzudenken. Noch immer dient in westlich geprägten Ländern die soziale Funktion der Fürsorge primär zur Aufrechterhaltung kapitalistischer und patriarchaler Strukturen. Diese Fürsorgepflicht wird Frauen typischerweise im häuslichen Bereich auferlegt und fügt sich damit in die ihnen traditionell zugewiesene Rolle der unterstützenden Mutter, Ehefrau, Gefährtin und Pflegenden. Margnetti sieht die Karyatiden als Metaphern dafür, dass Frauen folglich nicht nur als Stützpfiler der Familie gelten, sondern auch für die Gesellschaft insgesamt, indem sie weiterhin (implizit männliche) künftige Führungskräfte und (implizit weibliche) künftige Pflegenden aufziehen oder ihnen beistehen. Die Figur der Karyatide ist visueller Ausdruck der

Sarah Margnetti,
Supportive structure
[Unterstützende
Struktur], 2022 • FOTO:
GREGORY CARIDEO



unbeachteten und oft unsichtbaren Kraftanstrengung, die den Frauen in Gewährleistung der Stabilität dieses wirtschaftlichen und sozialen Gebäudes abverlangt wird, ebenso wie der großen Opfer, die sie in Erfüllung entsprechender Positionen erbringen. Einige Frauen – Mütter zum Beispiel – verkörpern diese Opfer sogar physisch durch ihre Kaiserschnittnarben, Dehnungstreifen oder postpartal veränderten Unterleiber und Brüste. Im Kontext des neuen Auftragswerks werden Margnettis barbusige Karyatiden jedoch zu Symbolen der Selbstermächtigung: Jene die Besucher*innen der Kunsthalle Wien willkommen heißenden Figuren setzen sich über patriarchale Denkmuster hinweg, indem sie im öffentlichen Raum als weibliche Körper auftreten, die nicht ohne weiteres als Mütter, Ehefrauen oder andere Arten von Versorger*innen identifiziert werden können. Margnettis Karyatiden leisten harte Arbeit und fordern dafür die verdiente Anerkennung. ●

Radha May

(Elisa Giardina Papa · Nupur Mathur · Bathsheba Okwenje)

When the Towel Drops Vol. 1 / Italy

[Wenn das Handtuch fällt Teil 1 | Italien]

2015–2018

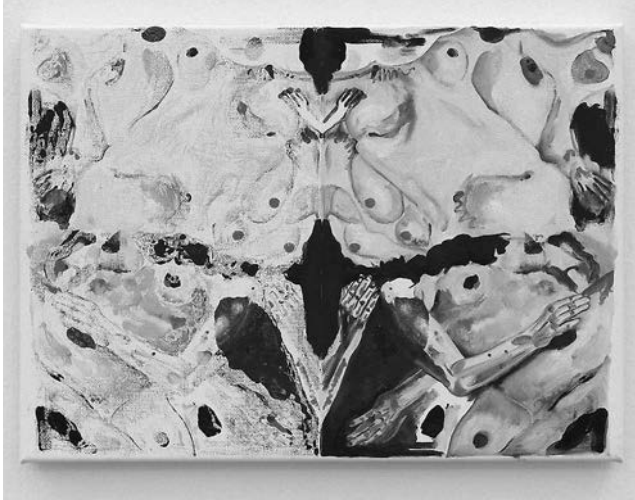


Radha May (Elisa Giardina Papa, Nupur Mathur, Bathsheba Okwenje),
When the Towel Drops, Vol. 1 / Italy [Wenn das Handtuch fällt Teil 1 | Italien], 2015,
Installationsansicht, Granoff Center for the Creative Arts, Providence

Als Kollektiv Radha May entwickeln Elisa Giardina Papa, Nupur Mathur und Bathsheba Okwenje Installationen, die mithilfe digitaler Medien periphere Erzählungen über Geschlecht, Sexualität und Kolonialismus untersuchen. *When the Towel Drops* [Wenn das Handtuch fällt] ist ein fortlaufendes Projekt, das sich mit Zensur befasst, wobei sich der erste Teil auf das italienische Kino der 1950er- und 1960er-Jahre konzentriert. Auf Basis des Archivs der italienischen Aufsichtsbehörde verdeutlicht die Arbeit die Bemühungen, die in die Zensur italienischer, aber auch ausländischer Filme einfließen. Diese Ära der Filmgeschichte fiel mit der zunehmenden Kapitalisierung der weiblichen Sexualität zusammen, welche in einer besonderen Faszination für Brüste – in Nordamerika mit dem Spitznamen *mammary madness* [Busenobsession] versehen – ihren Höhepunkt fand. *When the Towel Drops* zeigt tatsächlich zensierte Filme gemeinsam mit Stapeln an Dokumenten, die erklären, warum genau bestimmte Szenen herausgeschnitten wurden. Häufig wird darin das Entblößen von Brüsten als besonders anstößig, obszön und unmoralisch bezeichnet. Indem Radha May diese Dokumente in einem zeitgenössischen Kontext präsentiert, lenkt das Kollektiv unsere Aufmerksamkeit auf die Gründe, warum solche Darstellungen als Tabu galten, und stellt die Frage, was sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts geändert hat und was nicht. Die fast schon komisch anmutenden Versuche, erotische oder sinnliche Szenen mit einer trockenen, bürokratischen Sprache zu umschreiben, machen die Doppelbödigkeit besonders deutlich, die einerseits im Zusammenhang mit der Ausbeutung des weiblichen Körpers steht, während auf der anderen Seite beispielsweise Szenen von lesbischer Liebe oder Selbstbefriedigung zensiert werden. Was manche als lustvollen Ausdruck davon sehen, dass Frauen ihre soziale, sexuelle und finanzielle Freiheit zelebrieren, sehen andere als eine Bedrohung für die Fassade der Weiblichkeit selbst. Bezeichnenderweise werden in diesem konservativen Verständnis von Frauen und ihrer Bestimmung gerade Brüste – als einer der anatomisch am stärksten definierenden Aspekte von „Weiblichkeit“ – zu Symbolen des Verrats, wenn sie in aller Deutlichkeit auf der Leinwand zu sehen sind. ●

Marlie Mul

Folded painting [Gefaltete Malerei] #3
Folded painting [Gefaltete Malerei] #4
Folded painting [Gefaltete Malerei] #6
Folded painting [Gefaltete Malerei] #8
Folded painting [Gefaltete Malerei] #9
Folded painting [Gefaltete Malerei] #10
2017



Marlie Mul, *Folded painting* [Gefaltete Malerei] #6, 2017 •
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND CROY NIELSEN, WIEN, FOTO: PASCAL PETIGNAT

Entstanden im Jahr 2017, kurz vor Anbruch einer sozial und politisch turbulenten Zeit für Frauen (die auch an der sich anbahnenden #MeToo-Bewegung festgemacht werden kann), hinterfragen die gefalteten Malereien von Marlie Mul Vorstellungen von Weiblichkeit und Konformität. Diese Zeit markierte auch eine Periode des Wandels für die Künstlerin auf persönlicher Ebene. Obwohl sie keine formale Ausbildung als Malerin hatte, entschloss sich Mul in diesem Moment, mit dem zu arbeiten, was ihr gerade zur Verfügung stand; mit dem nackten Selbstporträt als Ausgangspunkt, vertiefte sie sich in die Malerei, um ihre Rolle als Frau und Künstlerin innerhalb einer (patriarchalen) Gesellschaft und einer immer noch vom männlichen Blick dominierten Kunstwelt zu erkunden. Die Körper von Frauen wurden in der Geschichte immer wieder von der Gesellschaft beobachtet, kontrolliert und überwacht. Frauen dürfen nicht einfach nur existieren; ihre physische Präsenz muss ständig anerkannt und kommentiert werden, wodurch ihre Körper noch stärker in den Fokus rücken. Entblößte Brüste gelten etwa als anzügliche Einladung. Doch Muls gemalte Brüste quellen über sich selbst heraus, formieren sich zu etwas Groteskem, das überwältigend viel Raum einnimmt. Indem sie die Bilder faltet, stellt sie die Kontrolle über die Kunstproduktion in Frage: Das Risiko in Kauf nehmend, dass der Abdruck misslingt oder das Original beschädigt wird, widersetzt sich Mul nicht nur konventionellen Vorstellungen davon, wie Frauenkörper aussehen, sondern auch der Idee, dass künstlerische Produktion vollkommen absichtsvoll sei. Unheimlich und abstrakt, bieten ihre *Folded paintings* [Gefaltete Malereien] den Betrachtenden kaum Material, auf das sie ihre Vorurteile über Brüste projizieren könnten. Vielmehr regen uns Muls amorphe Formen an, ebenso wie die gesamte Ausstellung *Darker, Lighter, Puffy, Flat*, die lachhaften Eigenarten des männlichen Blicks zu erkennen und unsere gewohnten Reflexe beim Anblick von Frauenakten oder Brüsten abzulegen. ●

OMARA Mara Oláh

So here's Omara's provocative breasts... [Das hier wären also Omaras aufreizende Brüste, die meine Neider*innen so sehr ärgern, dass ich wütend wurde und sie nicht nur malte, sondern mich auch allein vor dem Spiegel abfotografierte, weil ich niemanden hatte, der ein Foto von mir machte... Aber diese gelangweilten Hausfrauenschlampen sehen mich als Schlampe!!!! Nehmt das, ihr kleinen Schlampen, die ihr nicht stillen oder gebären wollt. Das hier sind keine unechten Brüste. Und warum sind sie so schön? Weil sie die schönste Tochter der Welt gestillt haben!!!!]

2014–2016

The 5 forint lingerie... [Die 5-Forint-Dessous Der Gipfel der Gipfel, denn es reicht nicht, dass ich dem Griff des Todes entkommen und auf den Bauernhof in Városföld geflüchtet bin, wo ich keinen Schornstein sah. Welches Gerücht geht da um? Im Jahr 1888 Es ist alles in Ordnung mit ihr! Sie lebt ihr Leben mit einem jungen Schwanz!!! Hier wurde ich mit Robika Alföldi verkuppelt]

2016

Mara's 5 forints lingerie [Maras 5-Forint-Dessous]

2016

In der Praxis der Roma-Künstlerin Mara Oláh – sie nannte sich OMARA – drehte sich alles um das Ausloten und Vermitteln ihrer eigenen Lebenserfahrung, stets versehen mit einem kritischen Unterton bezüglich Gesellschaft und Politik. Die künstlerische Arbeit diente ihr als Mittel, um mit der Demütigung fertig zu werden, die sie ihr Leben lang aufgrund ihrer Identität empfand. OMARA hatte sich der Kunst zugewandt, um ihre Schmerzen nach einer Krebserkrankung, die Entfremdung von ihrer Tochter und die Trauer nach dem Tod ihrer Mutter zu bewältigen. Obwohl sie vielfach als Vertreterin der naiven Malerin rezipiert wird, umfasste OMARAs Praxis auch Fotografie, Performances, Aktionen, provokative

OMARA
Mara Oláh,
*So here's
Omara's
provocative
breasts...*,
2014–2016 •
FOTO:
COURTESY
EVERYBODY
NEEDS
ART UND
LONGTERM-
HANDSTAND,
BUDAPEST



Auftritte und Statements. Ein Großteil ihrer Werke enthält Inschriften, die weder grammatikalischen Regeln noch einer Linearität folgen. Diese Texte mit ihrer eher performativen denn erzählerischen Qualität halfen der Künstlerin, ihre Realität als Romni zum Ausdruck zu bringen: ständigem Sexismus und Rassismus ausgesetzt, wird sie von der Gesellschaft im Stich gelassen. Die in *Darker, Lighter, Puffy, Flat* ausgestellten Fotografien zeigen OMARA in Unterwäsche. Die Inschriften bedecken den größten Teil des jeweiligen Bildes, bis auf ihre Brüste. Mit diesen Arbeiten unterwandert sie stereotype Darstellungen der Roma-Frau als Objekt sexueller Fantasien und ihre gängige Abbildung als alte Hexe, Sexarbeiterin, Wahrsagerin und Betrügerin. Auch die Idee, es sei für Männer durchaus akzeptabel, mit jüngeren Frauen zusammen zu sein, während die umgekehrte Konstellation oft verpönt ist, wird hinterfragt. Als Kritik an der Fetischisierung ihres Körpers präsentiert sie ihn als den Körper einer stolzen Mutter und betont die nahrungsspendende Rolle ihrer Brüste. Die Fotografien stehen für OMARAs sexuelle Freiheit und die Kontrolle über die eigene Darstellung. In westlichen Gesellschaften werden die Brüste älterer Frauen oftmals mit Abscheu betrachtet und nur selten sexuell aufgeladen. Als diese Fotos aufgenommen wurden, war OMARA Ende sechzig. Nonchalant zeigt sie ihre Brüste und ihren Körper in Dessous und normalisiert wie nebenbei die Sexualität alternder Frauen. ●

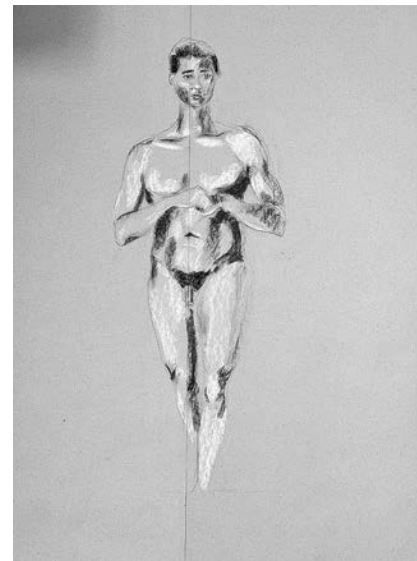
Abdul Sharif Oluwafemi Baruwa

to be boobi [Das Leben des Busens]

2023

In der künstlerischen Praxis von Abdul Sharif Oluwafemi Baruwa gehen die private, häusliche Sphäre und das Öffentliche fließend ineinander über. Geschickt und feinfühlig verknüpft er persönliche Geschichten mit komplexen zeitgenössischen Diskursen und dekonstruiert dabei behutsam die zumeist patriarchalen und postkolonialen Narrativen geschuldeten Zuschreibungen aufgrund von Geschlecht, *race* oder Nationalität. Für *Darker, Lighter, Puffy, Flat* verbaute Oluwafemi Baruwa gefundene Alltagsgegenstände wie Lampen, Materialmuster und zerbrochene Teller in einer sorgfältig konstruierten Installation mit dem Titel *to be boobi* [Das Leben des Busens]. Das Arrangement erinnert an ein häusliches Szenario, wird aber durch das Spiel mit Dimensionen und Maßstäben verzerrt. Die Arbeit enthält Elemente des Gedenkens, die sowohl der Brust Tribut zollen als auch Kritik an den Restbeständen kolonialen und patriarchalen Denkens üben, das uns bestimmte Vorstellungen von Schönheit (und damit auch unserem Miteinander und Alltagsleben) diktiert. Das Video *Schwarztee* inszeniert sich als bekenntnishafter Vlog-Beitrag, wie er etwa auf YouTube zu finden wäre. Wir sehen den nackten Oberkörper und das Gesicht des Künstlers, während er seine eigenen Brüste inspiziert. Erst spricht er über seine Unsicherheit als Heranwachsender und den Druck, trotz der vielen Formen, die Männerbrüste annehmen können, starren Idealen zu folgen,

Abdul Sharif Oluwafemi Baruwa, *to be boobi* [Das Leben des Busens] (Detail), 2023 • Foto: COURTESY DER KÜNSTLER UND EXILE, WIEN / © BILDRECHT, WIEN 2023



und verfällt schließlich ins Improvisieren eines Spoken-Word-Gedichts, das von der Bio-Schwarzteeeverpackung neben der Kamera inspiriert ist. Was zunächst als unschuldiger und lässiger Umgang mit der eigenen Körperlichkeit daherkommt, entwickelt sich zu einem unverblühten, bohrenden Monolog, der dazu ermutigt, lustvoll auf den eigenen Körper zu blicken und den unterschwellig vorhandenen binären Strukturen, die ihn zu definieren behaupten, einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. (Wie leicht sind diese in Frage zu stellen und zu widerlegen!)

In diesem Sinne zeugt die Installation von einer Form der Individuation, die dem Zweifel, dem Irrtum und dem Lernen ebenso Raum gibt wie dem Spiel, der Sinnlichkeit und der Erotik. Aber nicht nur der lebenslange Prozess der Selbstwerdung unter den Rahmenbedingungen einer patriarchalen Gesellschaft und der langen Herrschaft des männlichen Blicks steht auf dem Prüfstand; auch die damit unweigerlich verbundenen Vorstellungen von Zugehörigkeit und Gemeinschaft werden offen gelegt und begutachtet. ●

Laure Prouvost

*The Hidden Paintings Grandma Improved,
Looking at you looking at me*

[Die versteckten Bilder, die meine Großmutter
verbessert hat; Ich schaue dich an, wie du mich
ansiehst]

2023



Laure Prouvost, *The Hidden Paintings Grandma Improved, Looking at you looking at me* [Die versteckten Bilder, die meine Großmutter verbessert hat; Ich schaue dich an, wie du mich ansiehst], 2023 • © LAURE PROUVOST / COURTESY LISSON GALLERY, FOTO: TODD-WHITE ART PHOTOGRAPHY / © BILDRECHT, WIEN 2023

Laure Prouvost ist eine Mixed-Media-Künstlerin und Filmemacherin, die für ihre Installationen Sprache, Ton und Video mit Skulptur und Malerei verbindet. Sie will mit Sprache und Vorstellungskraft lineare Erzählungen aufbrechen und erkunden, inwieweit Bilder auf Wörter und Bedeutungen bezogen sind. In der Serie *The Hidden Paintings Grandma Improved* [Die versteckten Bilder, die meine Großmutter verbessert hat] erzählt die Künstlerin die Geschichte ihrer Großmutter, die Gemälde mit weiblichen Brüsten und anderen sexuell konnotierten Körperteilen, angefertigt von Prouvosts Großvater, gefunden hat. Ihre Großmutter machte es sich zur Aufgabe, die Gemälde zu verbessern, indem sie sie um Texte ergänzte. Diese Textversatzstücke ändern die Bedeutung der Bilder, indem sie die Kontrolle über das Gezeigte übernehmen und es somit unterwandern. Aus reinen Bildern werden so geistreiche, witzige Geschichten. Das Gemälde *Looking at you looking at me* [Ich schaue dich an, wie du mich ansiehst] aus dieser Serie zeigt zwei Paare von Brüsten im Profil, die von der linken und rechten Seite ins Bild hineinragen und einander sozusagen gegenüberstehen. Die in blassen Rosatönen gehaltenen Brüste haben eine unregelmäßige Form und spitz herausstehende Brustwarzen. Der Satz „Looking at you looking at me“ steht mittig am unteren Bildrand. Dieser ergänzte Satz entobjektiviert die Brüste und regt die Fantasie der Betrachtenden an, indem er nahelegt, dass sie ein Gespräch führen. Vielleicht verweist er auch auf die Betrachtenden, und erweckt den Eindruck, das Gemälde sei sich dessen bewusst, dass es von jemandem betrachtet wird, und erwidert den Blick. Das einst fetischisierte Bild der Brüste erhält eine neue Bedeutung jenseits des Biologischen und Sexuellen. Es ist nun befreit, als (nicht) sexualisierter Teil des menschlichen Körpers zu sehen und gesehen zu werden, uneingeschränkt und unzensiert. Mit dieser Serie übernehmen Prouvost und ihre Großmutter beim Erzählen ihrer eigenen Geschichten, in denen mehrere Perspektiven miteinander verflochten sind, die Führung. Sie brechen mit der patriarchalischen Denkweise, in der Brüste versteckt, privat und objektiviert sind. ●

Christina Ramberg

Ticklish Construction
[Kitzlige Konstruktion]

1974

Christina Ramberg thematisierte die Sexualisierung und Objektifizierung von Frauenkörpern durch einengende Kleidungsstücke wie beispielsweise das Korsett. In ihrem vom Surrealismus beeinflussten Werk, mit Torsi, Händen und Köpfen als bevorzugte Motive, hinterfragte sie gesellschaftliche Normen im Hinblick auf die Repräsentation von Frauen. Als Mitglied der Chicago Imagists, einer informellen Gruppe im Umfeld der School of the Art Institute of Chicago, stellte Ramberg in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren im Hyde Park Art Center aus. In den 1970er-Jahren entwickelte Ramberg die Werkserie *Corset/Urn* [Korsett/Urne], die sich mit modulierten Körperformen auseinandersetzt. Die Acrylmalerei *Ticklish Construction* [Kitzlige Konstruktion] zeigt den Torso einer Frau in seitlicher Ansicht, dem in einer erzählerischen Bildersequenz, ähnlich einem Comicstrip, verschiedene Varianten eines Bondage-artigen Korsetts angelegt werden. Für Ramberg waren solche restriktiven Kleidungsstücke Sinnbilder für die Herrschaft über geschlechtsspezifische Körper – ein Mittel der patriarchalischen Gesellschaft, den Körper der Frau wie ein „architektonisches Objekt“ zu konstruieren, das kontrolliert und manipuliert werden kann. Die Ursprünge des Korsetts, das ursprünglich keinem Geschlecht zugeordnet war, lassen sich bis zu den Minoer*innen auf Kreta zurückverfolgen. Erst in der Renaissance tauchte es als Unterkleidung



Christina Ramberg, *Ticklish Construction* [Kitzlige Konstruktion], 1974 •
FOTO: © MUMOK – MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN

für Frauen wieder auf und entwickelte sich im Lauf der Zeit weiter. In der viktorianischen Ära führte das Streben nach der Sanduhrfigur, die als Inbegriff der Weiblichkeit galt, zur äußerst engen Schnürung des Korsetts, was schmerzhaft war, Narben hinterließ sowie Organschäden und Atemprobleme verursachte. Mit speziell entworfenen Umstandskorsetts, die das Anwachsen des Bauchs vorübergehend verdeckten, sollte eine frühe Schwangerschaft kaschiert werden. Die Praxis der engen Taillenschnürung während der Schwangerschaft führte zu Berichten über deformierte Babys und monströse Mütter. In Wirklichkeit waren Fehlgeburten die häufigste Folge. Heute hat das Korsett eine neue Rolle als Fetischobjekt gefunden, das mit dem Akt der Fesselung assoziiert wird. Es steht für lustvollen Schmerz und ein Gefühl der Befreiung durch Kontrolle und Disziplin. Wurde das Korsett historisch noch zur Betonung weiblicher Attribute eingesetzt, so hat es im queeren Ausdruck von Geschlecht an Bedeutung gewonnen. Während Ramberg das Korsett als physisch einschränkendes Objekt präsentierte, symbolisiert es heute Freiheit in Bezug auf Gender und Sexualität. ●

Adam Rzepecki

Project of the Father Pole Memorial

[Projekt für ein Denkmal von Vater Polen]

1981



Adam Rzepecki, *Project of the Father Pole Memorial*
[Projekt für ein Denkmal von Vater Polen], 1981 •

FOTO: COURTESY DER KÜNSTLER UND DAWID RADZISZEWSKI GALLERY, WARSCHAU

Im Jahr 1979 gründete Adam Rzepecki zusammen mit Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Świetlik und Makary (Andrzej Wielogórski) die Gruppe Łódź Kaliska. Die Mitglieder gehörten zur Neo-Avantgarde und produzierten unabhängig voneinander Werke in den Bereichen Fotografie, Film und Performance-Kunst. Sie verfolgten dabei das gemeinsame Ziel, die Absurdität eines „Volkspolen“ im Sozialismus zu kritisieren. Rzepeckis Arbeit *Project of the Father Pole Memorial* [Projekt für ein Denkmal von Vater Polen] entstand als Antwort auf den während des kommunistischen Regimes propagierten Kult um die *Matka Polka* [Mutter Polen]. Der Begriff stammt aus dem Gedicht *Do matki Polki* [Ode an Mutter Polen, 1830] von Adam Mickiewicz und steht symbolhaft für eine sich aufopfernde mütterliche Figur, deren Beherrtheit und moralische Stärke einer größeren Sache zugute kommt. In der Praxis bedeutete dies, dass auf den polnischen Frauen die Verantwortung lastete, ihre Kinder stark im patriotischen Geist zu erziehen, um die nationale Identität des Landes hochzuhalten. Der Begriff war eng mit dem Marienkult verbunden, der durch den Einfluss der katholischen Kirche tief in der polnischen Geschichte verankert war. Innerhalb der Kirche wurde das selbst-aufopfernde Wesen der Jungfrau Maria durch Darstellungen von ihr als stillende Mutter des Jesuskindes – was zugleich das Nähren aller Christ*innen symbolisierte – verstetigt. Im kommunistischen Polen erhielt dies neue politische Bedeutung, da sich das Land als messianischer Anführer sah, der andere „politisch unterdrückte“ Länder in die Freiheit führen könnte. In seinem Werk stellt Rzepecki dieses Bild spielerisch auf den Kopf, indem er das Heilige mit dem Profanen und Surrealen verbindet. Im Gegensatz zu den Assoziationen mit Nahrung und Zuwendung, die sowohl die stillende Mutter als auch die sich aufopfernde Jungfrau Maria hervorrufen, erscheint das Bild eines Kindes, das an der Brustwarze eines Mannes saugt, nutzlos und absurd und macht ebenjenen Archetypus starker Männlichkeit lächerlich, der vom neuen sowjetischen Menschen erwartet wurde. ●

Toni Schmale

schlauch #4
schlauch #5
2023



Toni Schmale, *schlauch #1*, 2022; *schlauch #2*, 2022, Installationsansicht
Hier und Jetzt: Wien Skulptur 2022, Neuer Kunstverein, Wien, 2022 •
FOTO: MANUEL CARREON LOPEZ, KUNST-DOKUMENTATION / © BILDRECHT, WIEN 2023

Toni Schmales künstlerische Praxis hinterfragt binäres Denken – sei es in Bezug auf Geschlechter, Geschlechterrollen, Eigenschaften der Geschlechter oder diesbezügliche Stereotype. Ihre Skulpturen erinnern oft an Trainings- oder Fitnessgeräte, weisen einen hohen Präzisionsgrad auf und werden aus Stahl, Beton oder Gummi gefertigt. Dass sie nicht funktionstüchtig sind, zeigt einen gewissen Widerstand, der als Kritik an den bestehenden Kräfteverhältnissen beim Bodybuilding sowie an Vorstellungen vom perfekten Körper verstanden werden kann. Schmales Skulpturen präsentieren sich als „Verbindung zwischen innerer und äußerer Welt“. Sie scheinen zwischen der Solidität von Gegenständen und der Flexibilität mentaler Bilder hin- und hergerissen. Sie nehmen ein fantastisches Eigenleben an und laden uns ein, der Beziehung zwischen Körper und Geist nachzugehen, indem sie unsere Erinnerungen, Bindungen und Assoziationen adressieren. *schlauch #4* und *schlauch #5* ähneln Battle Ropes, wie sie im Fitnesstraining verwendet werden, die Skulpturen bestehen jedoch aus Stahlrohren, die an Stahlplatten befestigt sind. Sie bewegen sich zwischen Industriedesign, Fitnessausrüstung, Foltergerät und Fetischmöbel und stehen in Zusammenhang mit der Formung des menschlichen Körpers. Wenn wir sie betrachten, stellen wir uns Handlungen vor, die auf oder mit ihnen vonstatten gehen könnten. Die Skulpturen fordern durch die Unmöglichkeit ihrer Verwendung die Idee heraus, den perfekten Körper zu formen, und legen nahe, dass Perfektion nichts als ein weiteres (unerreichbares) soziales Konstrukt ist. Im selben Moment wird außerdem ein Bezug zur weiblichen Brust deutlich: Nicht nur kommen die Skulpturen paarweise daher, sondern ihre Röhrenförmigkeit lässt die Betrachtenden auch ans Saugen und damit Stillen oder an Bewässerung denken. Die Konnotation mit der nährenden weiblichen Brust verschwimmt mit Assoziationen zum Liebespiel. Zudem betont das Zeigen von Brüsten im Bodybuilding-Kontext die fest verwurzelte Vorstellung, dass ein muskulöser Körper ausschließlich männlich zu sein hat. Schmales Skulpturen scheinen selbstbewusst und nonchalant einen Ort des körperlichen Unbehagens einzunehmen, der durch stereotype Geschlechterzuschreibungen überhaupt erst entstanden ist. ●

Maja Smrekar

unit: *Hybrid Family*

[Einheit: Hybride Familie]

2023

KONZEPT Maja Smrekar

PATTERNSDESIGN Zlata Ziborova

DANK AN Sebastijan Bandur, Sanja Grcić,

Lana Grahek, Aljaž Rudolf, Marko Šuštar, Jože Zajc

Die Künstlerin Maja Smrekar fordert feststehende Auffassungen zu Sozialstrukturen, Häuslichkeit, Anthropozentrismus, Familie und Mutterschaft heraus, während sie über Möglichkeiten des Zusammenlebens von Menschen und nichtmenschlichen Lebewesen nachdenkt. Sie wählt dafür eine interdisziplinäre Herangehensweise, die ortsspezifische Installationen, Performance, Fotografie, Zeichnung, Video und Ton als auch Workshops, Vorträge und Texte miteinbezieht. Die ortsspezifische Installation *unit: Hybrid Family* [Einheit: Hybride Familie] (2023) stellt eine Ergänzung zu einem von Smrekars bekanntesten Projekten dar – *Hybrid Family* (2015–2016), für das sie drei Monate lang ihren Körper dazu konditioniert hat, Milch zu erzeugen, um ihren Hundewelpen Ada an der Brust füttern zu können. Indem sie eine andere Spezies in den Akt des Stillens einbezog – oft als engste Beziehung zwischen zwei Lebewesen angesehen, üblicherweise Mutter und Kind –, erkundete die Künstlerin Möglichkeiten des Nährens mit der Brust, die nicht durch Geschlecht, Fortpflanzungsorgane oder Genetik determiniert sind und präsentierte so eine neue, hybride Form von Familie, die womöglich inspirierend wirkt für eine alternative Zukunft. Die Arbeit *unit: Hybrid Family* setzt Smrekars Erkundungen der sozialen und



Maja Smrekar, *K-9_topology: Hybrid Family* [K-9-Topologie: Hybride Familie], 2016 • FOTO: MANUEL VASON

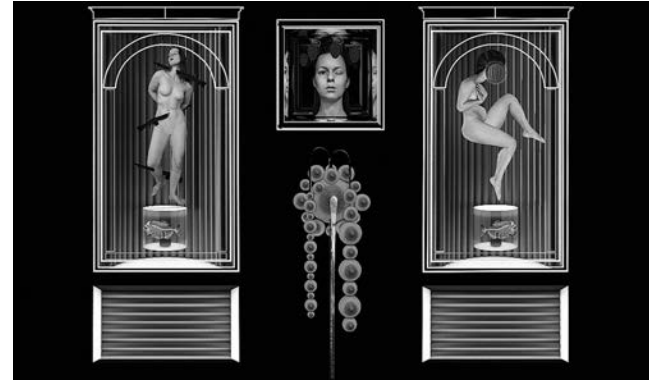
ideologischen Instrumentalisierung weiblicher Körper und des Stillens fort. Das sorgfältig eingerichtete Interieur erinnert an im traditionellen Biedermeier-Stil eingerichtete Wohnzimmer und verweist auf die Ära der Industriellen Revolution, die den Aufstieg der Mittelklasse erlebte. Diese soziale Gruppe etablierte später das Ideal der Kernfamilie und des Zuhauses als Institution innerhalb eines neuen kapitalistischen Diskurses. Auf den ersten Blick ist der Raum recht gewöhnlich, gemütlich und intim, doch bei genauerem Hinsehen enthüllt er unerwartete Qualitäten: ungewöhnliche Gegenstände und Motive tauchen auf und stören die malerische Kulisse. Subtil platzierte Elemente aus Smrekars früherem Projekt wie Brustpumpen und das ikonenhafte Porträt der Künstlerin beim Stillen des Welpen sind in das Biedermeieridyll eingedrungen und haben damit einen Raum „queer“ gemacht, der ansonsten gefüllt ist mit heteronormativen Markern wie Zuhause, Ehe, Familie. Dieses unheimliche Aufeinandertreffen von gutbürgerlicher Häuslichkeit und dem Stillen einer anderen Spezies enthüllt Möglichkeiten für zukünftige Formen des Zusammenlebens, die durch verbesserte Technologie und das Auflösen heteronormativer Vorurteile befördert werden. ●

Mariya Vasilyeva

ALTAR 2.0

2019

In ihren digitalen Collagen, Videoinstallationen und Performances befragt Mariya Vasilyeva bestimmte Identitätsmuster und ihnen zugrundeliegende geschlechtsspezifische Machtstrukturen, insbesondere in Bezug auf Frauen. Körperpolitiken und die Repräsentation von Frauen im öffentlichen wie im privaten Raum stehen dabei im Zentrum ihrer Praxis. Als Ausdrucksmittel breiterer gesellschaftlicher Anliegen macht Vasilyevas häufig ihren eigenen Körper zum Gegenstand digitaler Bildmanipulationen. Ihre Videoinstallation *ALTAR 2.0* konterkariert barocke Architektur und Bilder, die für den römisch-katholischen Glauben stehen, mit der zeitgenössischen Ästhetik von Pornografie und Erotik. Damit verdeutlicht die Künstlerin die pervertierten Verstrickungen dieser Religion mit Sexualität, Gewalt und sexueller Gewalt. Drei Heilige, die in ihrer Repräsentationsgeschichte oftmals erotische Untertöne aufweisen, werden auf einem „Neonaltar“ präsentiert, dessen Ästhetik an Bordelle, Stripclubs, Sonnenstudios und andere Einrichtungen des Körperkults erinnert. Links ist die Künstlerin als Heiliger Sebastian zu sehen – die ikonischen Darstellungen seines Martyriums wurden von der LGBTQ+-Community längst als Sinnbilder homoerotischen Begehrens



Mariya Vasilyeva, *ALTAR 2.0*, 2019 •

FOTO: COURTESY DIE KÜNSTLERIN / © BILDRECHT, WIEN 2023

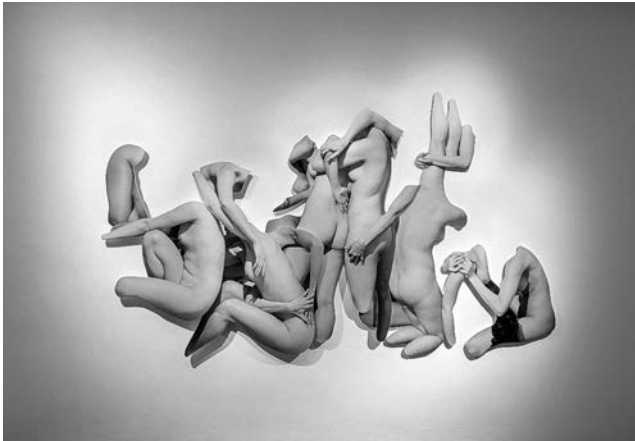
übernommen. Auf der rechten Seite erscheint sie wiederum als Heilige Teresa, deren Gottesvisionen in Gian Lorenzo Berninis berühmter Skulptur *Die Verzückung der Heiligen Teresa* (1647–1652) unverkennbar sexualisierte Züge tragen. In der Mitte blickt Vasilyeva als Jungfrau Maria mit einem Heiligenschein aus Handgranaten auf einen Jungbrunnen aus Brüsten herab. Brüste wurden im Lauf der katholischen Kirchengeschichte sowohl verachtet als auch mit einem gewissen erotischen Vergnügen betrachtet; in einem Säkularisierungsprozess gerieten die Darstellungen der das Jesuskind stillenden Jungfrau Maria ab dem 15. Jahrhundert immer realistischer und erotischer, während frühere, abstraktere Abbildungen noch spirituelle Nahrung symbolisieren sollten. Indem sich die Künstlerin in ihrem Werk selbst freizügig, der modernen Pornographie ähnlich, als diese religiösen Figuren inszeniert, deponiert Vasilyeva das persönliche Lustempfinden auf unbequeme Weise im öffentlichen Raum. Die offen zur Schau gestellten Zeichen sexueller Erregung unterstreichen Vasilyevas Botschaft, dass die Fetischisierung anderer in der westlichen Gesellschaft, auch historisch gesehen, immer schon ein Aspekt der „Anbetung“ war – selbst in rein religiösen oder privaten Kontexten. ●

Dorottya Vékony

Fertility I.

[Fruchtbarkeit I.]

2020



Dorottya Vékony, *Fertility I.* [Fruchtbarkeit I.], 2020 •

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND LONGTERMHANDSTAND, BUDAPEST, FOTO: TAMÁS JUHÁSZ

Die Künstlerin Dorottya Vékony befasst sich mit Themen rund um die Reproduktion und das Kinderkriegen und beleuchtet dabei gesellschaftlich unerwünschte und bewusst ignorierte Aspekte wie Unfruchtbarkeit, Fehlgeburten und Abtreibung. Auf Basis von Körperbildern und in einer interdisziplinären Verbindung von Fotografie, Video, Skulptur und Installation untersucht die Künstlerin, welche Rolle der kollektiven Fürsorge bei der Verarbeitung und Heilung solcher Traumata zukommt.

In der Fotocollage *Fertility I.* [Fruchtbarkeit I., 2020] sind Fragmente von Beinen, Armen, Brüsten, Bäuchen, Oberschenkeln und Rücken zu erkennen. Sie stammen aus Fotos, die Frauen bei der Ausführung verschiedener Fruchtbarkeitsrituale zeigen. Die ineinander verschlungenen Frauenkörper machen Gesten des gegenseitigen (Unter-)Stützens, die über die üblichen erotischen Konnotationen mit nackten Körpern hinausgehen und das Gemeinschaftliche in der Beziehung von Frau zu Frau hervorheben. Vékony, die selbst auch aktiv an Fruchtbarkeitsritualen, Supportgruppen und Workshops teilnimmt und eng mit unterschiedlichen Frauengruppen zusammenarbeitet, erkundet auf Basis dieser persönlichen Erfahrungen, wie Frauen durch Gespräche, Austausch, ihr Zusammensein und die Schaffung alternativer Betreuungs- und Unterstützungssysteme schwierige Situationen in einer Gesellschaft meistern, die in hohem Maße von einer Atmosphäre der Scham, Isolation, Verdrängung und des Verschweigens geprägt ist.

In ihrer puzzleartigen Komposition geht es weniger um die einzelne Position des jeweiligen abgebildeten Körpers als um die Bedeutung von Solidarität, Zusammengehörigkeit und eines kollektiven Bewusstseins bei der Überwindung des gesellschaftlichen Drucks auf den weiblichen Körper sowie der heteronormativen Vorstellungen von Mutterschaft und Reproduktion. ●

Marianne Vlaschits

The Deluge
[Die Sintflut]
2023



Marianne Vlaschits, *The Deluge* [Die Sintflut], 2023 •
FOTO: COURTESY LA BEAST GALLERY / © BILDRECHT, WIEN 2023

Marianne Vlaschits erforscht die tiefe Verbindung zwischen menschlichen und Himmelskörpern. Ihr Œuvre, das Malerei, Installation, Video und gelegentlich auch Performance-Kunst umfasst, ist Ergebnis einer faszinierenden Synthese aus astrophysikalischer Forschung und Rückgriffen auf die visuellen Narrative von Malerinnen aus verschiedenen historischen Epochen. Im Rahmen dieses vielfältigen künstlerischen Schaffens unternimmt sie Entdeckungsreisen, die dem elementaren Wesen der Materie und dem komplizierten Zusammenspiel kosmischer Vorgänge auf den Grund gehen. Vlaschits' Kunst taucht tief in die unermesslichen Transformationsprozesse im Bereich der Quanten ein, die, obwohl sie unserem bloßen Auge verborgen bleiben, doch das Gefüge des gesamten Universums zusammenhalten. Ihr Zugang unterwandert die vorherrschende Tendenz zur Unterteilung der Welt in Kultur und Natur, bei der der Mensch und sein Körper zunehmend der Kategorie der Kultur zugeordnet werden. Indem Vlaschits Planetarisches und Körperliches fein miteinander verwebt, eröffnet sie eine neue Perspektive, die dazu einlädt, uns selbst als integralen Bestandteil der Natur, des Universums und eines riesigen, rätselhaften Ganzen zu begreifen. *The Deluge* [Die Sintflut] war in der Ausstellung *Danger Seasons* [Gefährliche Jahreszeiten] zu sehen; der Begriff beschreibt die Periode von Mai bis Oktober, in der die Natur am stärksten von Wirbelstürmen, Waldbränden und Hitzewellen bedroht ist. In ihren Arbeiten verwischt Vlaschits die Grenzen zwischen dem Menschlichen und dem Kosmischen und wirft damit drängende Fragen über unsere Beziehung zur Umwelt und unsere Rolle bei der Bewältigung der ökologischen Krisen unserer Zeit auf. *The Deluge* zeigt eine imaginäre, ferne Welt, in der zwei Monde am Nachthimmel leuchten und der Boden aus abstrakten, sich ineinander verschlingenden und wirbelnden Gebilden besteht. Die einzigen erkennbaren Formen sind jene zweier Brüste mit glänzenden Brustwarzen. Weder sexuell noch als Nahrungsquelle aufgeladen, sondern an eine Landschaft erinnernd, sind diese Brüste eine Einladung, vorgefasste Meinungen aufzugeben und neue zu bilden. ●

Rafał Zajko

Bread and Milk [Brot und Milch]

Wet Nurse (The Chapel) [Amme (Die Kapelle)]

Gleaner [Ährenleser*in]

Monstrance II (Pleasure Principle) [Monstranz II (Lustprinzip)]

Monstrance I [Monstranz I]

Monstrance III (Choir) [Monstranz III (Chor)]

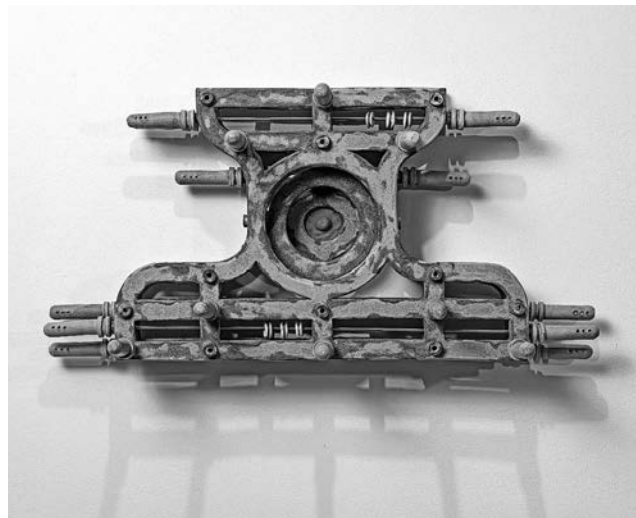
Mothernity [Mutternität]

Transubstantiate II [Transsubstantiation II]

Transubstantiate I [Transsubstantiation I]

2023

Rafał Zajkos vielfältige skulpturale Arbeiten, in denen er häufig Keramik, Prothetik und performative Elemente mit industriellen Materialien kombiniert, erkunden das Wesen der Industrialisierung und deren Auswirkungen auf das gesellschaftliche Gefüge, unser kulturelles Erbe und queere Identität. In seinem neuen Auftragswerk für die Kunsthalle Wien zieht er eine Parallele zwischen der industrialisierten Produktion von Getreide und Milch. Zajko griff auf ein Motiv aus einer früheren Arbeit – Brotlaibe mit Brustwarzen – zurück, um ein Emblem dafür zu entwickeln, wie „Mutter Erde“, über die Getreideproduktion der Agrarwirtschaft, den industriellen (und damit auch sozialen) Fortschritt „gestillt“ und genährt hat. Gleichzeitig bleibt Zajko skeptisch hinsichtlich der eigentlichen Bedeutung von Fortschritt; sowohl Laktose- als auch Glutenunverträglichkeiten sind beispielsweise immer weiter verbreitet, was darauf hindeutet, dass mit der industrialisierten Ernährung etwas grundlegend falsch läuft. In *Milk and Bread* [Milch und Brot] verknüpft der Künstler diesen Topos des Fortschritts mit einem anderen Beispiel, dem der katholischen Kirche, und hinterfragt die Idee einer linearen Weiterentwicklung, wenn es um kulturelle Auffassungen von Brüsten, Stillen und Elternschaft geht. Als etwa die Darstellungen der stillenden Madonna in der Renaissance immer realistischer wurden, rief dies empörte kirchentreue Moralist*innen



Rafał Zajko, *Mothernity* [Mutternität], 2023.

auf den Plan. Zugleich förderte die Kirche aber aktiv das Stillen von Babys durch Ammen. Zajkos Installation *Wet Nurse (The Chapel)* [Amme (Die Kapelle)] wird etwa von einer Skulptur aus synthetischer Milch dominiert, die langsam schmilzt und deren Überbleibsel jedes Mal aufgefangen und wieder eingefroren werden – ein Sinnbild für solch kapriziöse Haltungen. Rafał Zajko reagiert auf das Gezerre zwischen liberalen und konservativen Ansichten, indem er eine queere Alternative zu ihnen anbietet. Drei seiner wichtigsten Werke vereinen Brustwarzen mit Monstranzen – den zeremoniellen Gefäßen, mit denen die geweihte Hostie präsentiert wird, von der man glaubt, dass sie sich (buchstäblich) in den Leib Christi verwandelt, wenn sie während des kirchlichen Abendmahls verzehrt wird. Die Brustwarzen – Abgüsse des Künstlers selbst sowie Spezialanfertigungen aus der Prothesentechnik – deuten auf kein bestimmtes Geschlecht hin. Vielmehr verwandeln sie seine Skulpturen in abstrahierte und mechanisierte Darstellungen eines Körpers, der zwar eine nährenden Funktion erfüllt, sich aber traditionellen Vorstellungen von Elternschaft entzieht. ●

Meine durchsichtigen Oberteile sind die sanfte Rache für meine Scham

Aziza Harmel

Als wir miteinander telefonierten, sagte ich zu Laura, dass ich nicht die Richtige sei, um über Brüste zu schreiben. Ich sei nicht queer genug dafür. Sie musste lachen. Ich sagte, dass ich immer noch dabei bin herauszufinden, wie ich meine Brüste überhaupt tragen soll, und dass man nicht sein ganzes Leben damit verbringen sollte, das herauszufinden. Auch darüber musste sie lachen. Aber ist es tatsächlich eine Lebensaufgabe?

Als damals auf der weiterführenden Schule meine Brüste zu wachsen anfangen, bekam ich Alpträume, in denen ich vergessen hatte, ein T-Shirt anzuziehen, und so in die Klasse ging. In diesen Alpträumen schämte ich mich sehr. Ich war dabei, zu meinem zukünftigen Ich heranzuwachsen, und das war nicht die Version meiner selbst, die ich gern sein wollte. Aber meine Zukunft war schon angebrochen, und sie war voller Oben-ohne-Strandmomente und durchsichtiger Oberteile. Obwohl ich eine Meisterin darin wurde, die Kunst der Schamlosigkeit zu praktizieren, habe ich noch immer eine ambivalente Beziehung zu meinem Körper. Ich sollte nicht offen darüber sprechen, schließlich will ich, dass man mich für cool hält, und außerdem habe ich in meinem Leben wirklich grenzüberschreitende Sachen gemacht, aber ich fühle mich tatsächlich noch immer ein wenig rebellisch und grenzüberschreitend, wenn ich solche durchsichtigen Oberteile trage. Behaupte ich von mir selbst, ich sei rebellisch, weil ich durchsichtige Oberteile trage, mache ich mich damit über mich selbst lustig und bin gleichzeitig stolz auf mich und bestärke mich darin, während meine Brustwarzen genau in deine Richtung zeigen.

Wie ich bereits gesagt habe: Ich weiß, wie ich mich verhalten muss, um den Eindruck zu erwecken, es sei keine große Sache, dass ich meine Brüste zeige. Ich nehme an, meine durchsichtigen Oberteile sind eine Art sanfter Rache für meine Scham. Ich kenne noch andere Formen von Rache, die, so hoffe ich, weniger dezent sind. Vielleicht erwähne ich sie später noch, ohne sie als solche zu bezeichnen.

Als mein Schwarm (beziehungsweise mein damaliger Schwarm) mir das Buch *Females* [Frauen] von Andrea Long Chu gab und sagte, das Motto des Buches sei, dass „jeder

weiblich ist und jeder es hasst“,¹ musste ich es natürlich lesen. Das lag nicht allein an dem Zitat, sondern immerhin hatte es mir jemand gegeben, auf den ich stand. Ich glaubte daher, das Buch enthielte womöglich eine Art Code, den ich knacken müsse und dann würde mein Schwarm mich und meine Brüste für alle Zeiten lieben (was natürlich nicht passierte). Trotzdem lohnte es sich, *Females* zu lesen – dass mich ziemlich viel daran nervte, war gar nicht so schlimm. Mich begeisterte, welche Freiheiten sich Chu beim Schreiben nahm. Um das ein wenig zu illustrieren, gebe ich die Grundthese des Buches wieder. Sie besteht darin, dass „Weiblichkeit ein universelles Geschlecht ist, das durch Selbstverleugnung definiert ist“.² Chu schreibt außerdem: „Ich werde jeden psychischen Vorgang als weiblich bezeichnen, bei dem das Selbst geopfert wird, um den Wünschen eines anderen Raum zu geben.“³ Die „weibliche“ Identität, auf der das Buch aufbaut, ist zugegebenermaßen weniger biologisch als existenziell bedingt. Chu bezieht sich auf Weiblichkeit nicht etwa als anatomische oder genetische Eigenschaft, sondern vielmehr als einen universellen existenziellen Zustand. Weiblich zu sein bedeutet, den Wünschen anderer Raum zu geben, argumentiert Chu, und diese Wünsche auf sich projizieren zu lassen. Jedes Kapitel von *Females* beginnt mit Zitaten aus Valerie Solanas' Stück *Up Your Ass* [In den Arsch]. Über Solanas und ihr Buch *SCUM Manifesto* aus dem Jahr 1967 sagt Chu: „Ich habe ihr das Argument von *SCUM* abgekauft – die vollkommen byzantinische Idee, dass Männer Frauen sind und Frauen Männer. Sie schreibt sich sozusagen im Kreis, aber ich habe es ihr abgekauft und genossen, diese Sichtweise einzunehmen, unter anderem, um andere zu provozieren.“⁴ Mit *Females* sieht sich Chu in formeller Nachfolge des *SCUM Manifesto* – eine Form, die sich laufend selbst demontiert. „Wir sind alle weiblich“ ist eine unmögliche Behauptung, dennoch gelingt es Chu,

sie denkbar zu machen – ja sogar wünschenswert. Vielleicht stimmt man dieser Behauptung nicht zu, aber in Wahrheit ist das egal. Um es mit einem Satz von Solanas zu sagen: Das Schreiben an sich ist zugleich „unglaublich ernst“ und „ernsthaft unmöglich“, und mit Chus Essay verhält es sich genauso. Sie folgt Solanas' unerschütterlicher Hingabe an ihre eigene Ambivalenz. In vielerlei Hinsicht handelt dieses Buch, wie Chu selbst sagt, davon, was es bedeutet, zu diesen Ambivalenzen zu stehen. Ich persönlich interessiere mich nicht allzu sehr dafür, ob wir nun alle weiblich sind oder nicht, und selbst wenn, glaube ich nicht, dass wir alle es hassen würden. Ich verstehe allerdings was von Ambivalenzen und praktiziere sie selbst, und ich kämpfe für ihre Verteidigung.

Aber kommen wir nun wieder auf Brüste zu sprechen – immerhin soll dieser Text davon handeln, auch wenn er letztlich eher über Lust und Schmerz geht und darüber, sich ohne zu blinzeln beides näher anzusehen.

Als ich zwanzig Jahre alt war, habe ich zum ersten Mal überhaupt Tunesien verlassen. Ich saß auch zum ersten Mal in einem Flugzeug. Ich ging nach Amsterdam, um dort mit meinem damaligen Freund zusammenzuziehen (der inzwischen mein Exmann ist). Ich wurde am Institut für Grafikdesign an der Königlichen Kunstakademie von Den Haag angenommen. Ich war schrecklich schlecht in Grafikdesign; ich wusste tatsächlich nicht einmal, was das eigentlich sein sollte. Bis heute verstehe ich nicht, warum sie mich damals angenommen haben. Meine Vermutung ist, dass es etwas mit Quoten zu tun hatte, schließlich war ich die einzige Araberin. Jedenfalls habe ich das Beste draus gemacht. Mein erster Tag an der Akademie war ein Albtraum – vergleichbar mit den Albträumen aus der Schulzeit, in denen ich oben ohne ins Klassenzimmer ging. Es war dieses vertraute Gefühl von Unwohlsein und Scham. Meine Jeans waren viel zu eng, mein Oberteil viel zu durchsichtig und meine Absätze viel zu hoch, die Schuhe unbequem und meine Handtasche viel zu klein. Warum tat ich mir das an? Es waren die frühen 2000er, und ich ging auf die Kunstakademie, verdammt noch mal! Ich war der einzige Nicht-Hipster, der einzige Nicht-Hipster und die einzige Nicht-Weiße (was später mein Ding wurde). Ich kam wahnsinnig spät zur

1 Andrea Long Chu, *Females*, London: Verso Books, 2019, S. 20.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Sophie Kemp, „Andrea Long Chu on Her Juicily Transgressive Book, *Females*“, *Vogue*, 16. Dezember 2019, siehe: <https://www.vogue.com/article/andrea-long-chu-interview-females>.

ersten Veranstaltung, da ich mich zuerst in Amsterdam und dann in Den Haag verlaufen hatte und dann nochmal in der Akademie. Während ich den leeren Gang entlangging, glaubte ich, das ganze Viertel könne das laute Geräusch meiner Highheels bei jedem Schritt hören. Es war ein Wunder, dass ich es überhaupt noch in die Veranstaltung schaffte. Mein Englisch war schlecht, aber das machte nichts, da die Veranstaltung auf Niederländisch abgehalten wurde. Ich sprach natürlich kein Niederländisch. Alle Stühle waren schon besetzt, also musste ich mich auf den Boden setzen. Das wäre eigentlich kein Problem gewesen, aber meine Jeans waren nicht gemacht für derlei Verwegenheiten. Sie waren so eng, dass man damit – wenn überhaupt – nur auf einem Stuhl sitzen konnte. Als ich mich langsam zu Boden sinken ließ, fühlte es sich an, als würde ich gleichzeitig Limbo und Twist tanzen – und bei beidem gnadenlos versagen. Endlich auf dem Boden angekommen, schaute die Hälfte meines großen (wunderschönen) Hintern aus der Jeans und mit ihm die Hälfte meines 2000er-Stringtangas. Ich zog ständig an meinem durchsichtigen Oberteil, um meinen aus der Jeans hängenden Hintern zu verstecken. Die Veranstaltung war wie gesagt auf Niederländisch, aber immer wieder wurde ich mitten aus dem Zusammenhang auf Englisch angesprochen. Es war die reinste Hölle. Das Ganze dauerte fünf Stunden – also hatte ich Zeit, einmal zu sterben und dann wieder zum Leben zu erwachen.

Als die Veranstaltung nach einer gefühlten Unendlichkeit vorbei war, stellten sich mir einige meiner Kommiliton*innen vor und fragten mich, ob ich noch mitkommen und was trinken gehen wolle. Eigentlich wollte ich nichts wie nach Hause, mein lächerliches Outfit loswerden und meinen Füßen, meinem Hintern und meinen Brüsten Erleichterung verschaffen, weinen, Gras rauchen, was essen und dann sterben. Aber ich antwortete: „Ja, super! Auf jeden Fall!“ Alle vier, die mitkamen, hatten Fahrräder dabei, aber wegen mir mussten sie sie schieben, denn ich war zu Fuß unterwegs. Ich hatte kein Fahrrad, hauptsächlich, weil ich nicht Fahrrad fahren konnte. Es fing an zu regnen und meine Brüste zeichneten sich jetzt noch deutlicher ab. Meine Kommiliton*innen dachten ganz offensichtlich, dass wir schneller wären, wenn wir einfach mit

den Fahrrädern fahren würden. Logisch, aber für mich ging das eben nicht. Ich musste ihnen gestehen, dass ich nicht Rad fahren konnte, was für Niederländer*innen einer schlimmen Krankheit oder einer traumatischen Kindheit gleichkommt. Ich versuchte zu erklären, dass ich es einfach nie gelernt hatte, aber ich glaube, sie verstanden es nicht. Als wir endlich bei der Bar ankamen und uns hinsetzten, sagten sie mir, dass mein Oberteil durchsichtig war. Ich sagte, das läge am Regen. Dann betranken wir uns. Das half. Aber ich hasste die Akademie noch immer.

Ich verbrachte Jahre damit, endlich dazuzugehören, und es stellte sich heraus, dass ich darin ziemlich gut war – obwohl ich es dann nicht besonders lang machte.

Es braucht ziemlich lang, bis man versteht, wie gewaltvoll es ist, sich anzupassen, obwohl ich Chu darin zustimme, dass Selbstverleugnung ein ontologischer Teil von mir ist. Wie ich aber bereits gesagt habe, ist es nicht wichtig, ob wir derselben Meinung sind wie Chu. Das ist nicht der Punkt. Sie sagt selbst, dass ihre Behauptung völlig unhaltbar ist. Irgendwie ist es genau das, was mich daran interessiert. Diesen Gedanken in ihrem Buch konnte ich nicht abschütteln, während ich meine Selbstverleugnung weiter formalisierte. Es ist die Ambivalenz, die die Selbstverleugnung aus einer Perspektive der verkörperten Widersprüche, die die Summe meiner Wünsche bilden, denkbar und erträglich macht. Das ist mein eigenes Bekenntnis.

So sehr ich auch daran glauben möchte, dass sich dieser Text um Brüste dreht: Das ist nicht der Fall, genauso wenig wie sich *Females* um Weiblichkeit dreht. *Females* befasst sich damit, was es bedeutet, eine ständige Verkörperung widersprüchlichen Wissens zu sein. Wir leben in dieser Welt und gleichen diese schmerzhaften Brüche mit oberflächlichen Korrekturen (durchsichtigen Oberteilen zum Beispiel) und anderen, tieferen, geheimnisvolleren Mitteln aus.

Letzten Endes bin ich wieder zu meinen engen Jeans und meinen durchsichtigen Oberteilen zurückgekehrt, und ich habe das Fahrradfahren nie gelernt. ●

On Top

Jules Gleeson

Der britische Künstler Claye Bowler zeigte im Henry Moore Institute in Leeds die Einzelausstellung (2022/2023) mit dem schlichten Titel *Top*. Doppeldeutig spielt er mit diesem einen Wort „Top“ gleich auf dreierlei an: auf Trans-Operationen, bei denen weibliche Brüste entfernt und eine männliche Brust rekonstruiert wird, auf die Position bei schwulem Sex und schließlich auf den obersten Platz in einer endlos langen Warteliste des britischen Gesundheitssystems National Health Service. Die Installation umfasst Arbeiten, die Bowler in einem Zeitraum von sechs Jahren sammelte, angefangen von seiner ersten Anfrage in einer Fachärzt*innenpraxis bis hin zur Genesung nach den Korrekturen im Jahr 2022, wobei das Material von einfachen Zahlenkolonnen bis hin zu zwei Fragmenten von Bowlers eigenem unliebsamen Gewebe reicht. Die Installation zielt auf eine detailgenaue, umfassende Archivierung der vielschichtigen Überlegungen und Selbstentwürfe, die den einmaligen chirurgischen Eingriff begleiten.

Für Bowler stellt das Debüt im Henry Moore Institute zweifellos den Beginn einer beachtlichen Karriere dar (er verfügte bereits über umfangreiche kuratorische Erfahrung, was der Ausstellung in ihrer Form als Archivhort zugutekam). Die Installation thematisierte indes auch eine zunehmende Beeinträchtigung, die britische Transmenschen sowohl durch staatliche Institutionen als auch durch den Blick der Öffentlichkeit erfahren. Wegen der drastischen Haushaltskürzungen, die aus mehr als einem Jahrzehnt rechtsgerichteter Regierungspolitik resultieren und das Gesundheitssystem belasten, und durch den beispiellosen Anstieg der Zahl der Menschen, die sich einer medizinischen Umwandlung unterziehen, hatte Bowler im veralteten System der „Kliniken für Geschlechtsidentität“ einen langen Weg zum Ziel vor sich.

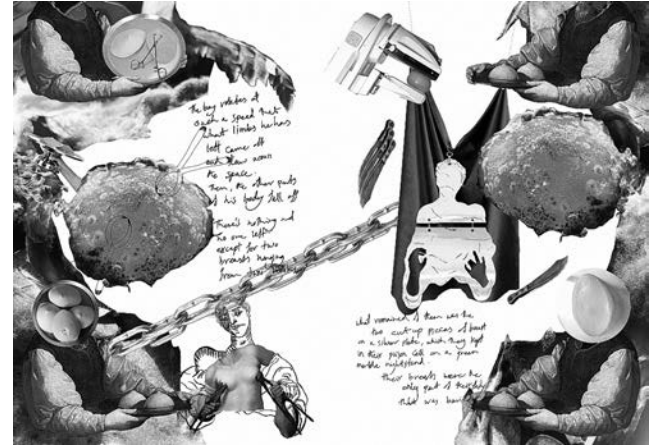
Diese Wartezeit nutzte er künstlerisch auf vielfältige Weise. Die Gussformen, die er in diesem Zeitraum anfertigte, zeigen Bowlers Körper vor der Operation, aber auch die erhofften Körperformen, die er sich im Vorfeld nur ausmalen konnte. Diese mit Latex gefüllten Gussformen ähneln abgeworfenen Kokons oder den abgestreiften Häuten eines Reptils. In ihrer Reaktion auf die Ausstellung stellte Morgan M. Page im Interview mit

Bowler fest, dass das Ergebnis so auf sie wirkte, als würde sie die Reste einer Gussform betrachten, ohne dass das eigentliche Werk (oder er selbst) ausgestellt würde.

Es geht um Figuratives (und Deformation), wenn die Installation Einblick in gefüllte Regale und Archivschränke gewährt. Sie enthält die einfache, aber feierhafte Arithmetik der Berechnungen, die das Abwägen der Kosten für die Behandlungen und die Genesungszeit gegenüber den Ersparnissen und dann dem Crowdfunding thematisieren (und die nachvollziehen, wie Bowlers Vertrauen in den kostenlosen, aber unabsehbar langsamen staatlichen Gesundheitsdienst NHS sank und schließlich verschwand). Der Prozess des wiederholten Abgießens forcierte, dass Bowler selbst aktiv wurde: Während er sich immer wieder die Form vor Augen führen musste, die ihm verweigert wurde, nahm sein dringendes Bedürfnis zu, das Vorhaben auf jeden Fall privat zu realisieren. Das Warten, das dieser Entscheidung voranging, und das anschließende Jonglieren mit Ausgaben und den nur für diesen Zweck bestimmten Einkünften sind der Stoff der Ausstellung.

Kasra Jalilipour verwendet in Multimediawerken andere Mittel, um sich demselben Thema zu nähern. In der Arbeit *Saint Agatha as a Boy* setzt Jalilipour gezielt bildsprachliche Bezüge aus der christlichen Hagiografie mit medizinischen Fetischspielen in einer Reihe fantastischer Collagen zusammen. In einem Interview im Themenheft zu Trans-Ästhetik im deutschen Kunstmagazin *Texte zur Kunst* erklärt Jalilipour, aufgewachsen im Iran mit dem Hintergrund zweier abrahamitischer Religionen, dass diese Arbeit mit ihrem überbordenden „Zuviel“ an Überlagerungen die eigene Position als Atheist*in verdeutlicht.

Die heilige Agatha (circa 231–251 n. Chr.), eine der meistverehrten christlichen Märtyrer*innen, war der Überlieferung nach eine gottgeweihte Jungfrau, die gefoltert und dann eingekerkert wurde, weil sie den Antrag eines römischen Präfecten zurückgewiesen hatte. Nach anderen Misshandlungen soll Agatha überlebt haben, dass ihr die Brüste mit einer Zange vom Körper gerissen wurden, soll jedoch anschließend im Gefängnis gestorben sein. Für an Brustkrebs erkrankte Frauen christlichen Glaubens wurde sie wegen ihrer Widerstandskraft zum dauerhaften Bezugspunkt ihrer Gebete und zum Vorbild



Kasra Jalilipour, *Study of Saint Agatha as a Boy, No 4, 2023*

wegen ihrer Haltung. Die volkstümliche Verehrung besteht bis heute: In Agathas Heimatregion Sizilien werden am Festtag zu ihren Ehren Minne di Sant'Agata-Kuchen serviert, ein Gebäck, das die abgetrennten Brüste aus Marzipan mit einer Füllung aus Ricotta und Biskuit und mit einer krönenden Kirsche darstellt.

Als Schutzpatronin der Brustkrebsopfer ist Agatha von Sizilien für Jalilipour eine ambivalente Figur. Agatha ist Sinnbild für den Busen als Ort schlimmsten körperlichen Leids und zugleich, wie vielfach dargestellt, auch für die wunderbare Heilung nach ihrer Verstümmelung (göttliche Gnade verleiht ihrem Körper die Brüste zurück, entweder im Kerker oder nach ihrem Tod). Die Neubesetzung der Agatha als Junge weist auf die Situationen hin, in denen die Dysphorie den Körper völlig abzutrennen droht: Die Brüste als der Ort der schlimmsten Qualen in einem Leben wecken bei anderen, die sie sehen, ein Verlangen, für das das begehrte Objekt wirklich keine Verwendung hat. In Jalilipours Collage erscheint Agathas Torso zweimal: einmal als leerer Umriss (in den die Seitenansicht einer Mammografieaufnahme hineinragt) und dann noch einmal als vollständige Gestalt, die von Zangen traktiert wird. Die Arbeit zeigt genau die Reduzierung auf, die für die

Brust-Chirurgie das einzige mögliche Ergebnis zu sein scheint: der Körper hat offenbar aufgehört, etwas anderes zu sein als unerwünschte Brüste. „Es bleibt nichts und niemand übrig: außer zwei Brüsten, die an zwei Haken hängen“, erklärt eine handschriftliche Notiz, die über einer Kette platziert ist, links neben den drei hineinkopierten Krummsäbeln.

So sieht die männliche Jugend des einundzwanzigsten Jahrhunderts aus: ein Sammelsurium aus Nähten, Klammern und Skalpellen.

Einige der ausgeschnittenen „Brüste“ in dieser Arbeit sind offenbar die Polster, die zum Ausstopfen von BHs verwendet werden (in Großbritannien umgangssprachlich als „Hühnchenfilets“ bezeichnet). Anstatt klare Unterscheidungen zwischen der natürlichen Form und dem menschlichen Eingriff zu übernehmen, sind den chirurgischen Werkzeugen und Behältern aus Metall schlaffe Silikonfüllungen gegenübergestellt. Jalilipour fasst es so zusammen: „Ich spiele mit der Vorstellung von Organischem und Nicht-Organischem, dem Gegensatz von weich und hart, beispielsweise, wenn ich Gelee mit Edelstahltellern nebeneinanderstelle.“ Auch Hetero- und Homosexualität scheinen durch dieses Spiel mit anderen Auslegungen der Agatha befragt zu werden: Verweigert sich der Junge in dieser Version der Heiligen dem Begehren eines Präfekten, weil dieser ihn als solchen nicht erkennt? Oder ist sein Festhalten an einer queeren Form der Keuschheit ebenso vollkommen?

Sowohl in Bowlers dreifacher Bedeutungszuweisung des Wortes „Top“ als auch in Jalilipours Vermischung religiöser und klinischer Rahmenbezüge wird die Auseinandersetzung der Künstler*innen mit einem Übermaß an Rollenzuweisungen deutlich, die ihren Vorgehensweisen zugeschrieben werden. Das formale Zusammendrängen und das absichtliche Durcheinander, das beide Künstler*innen verwenden, unterstreicht den überkodierte Charakter dieser Arbeitsschritte. Die Operationen an der Brust stellen sich nicht so sehr als ordnende oder klärende Ereignisse dar, sondern vielmehr als chaotische Situationen, die weder ein Zentrum noch Endgültigkeit besitzen. Und wie könnte es auch anders sein, wenn Brüste und die Entfernung derselben von so vielen symbolischen Aspekten

überlagert werden? Wir müssen die Operationen der Brust von den erdrückenden, feminisierenden Assoziationen unterscheiden, die mit der therapeutischen Mastektomie verbunden sind. Diese Operationen müssen davon befreit werden, indem die festen Vorstellungen vom männlichen Körper und seiner als Standard gedachten Körperform durchbrochen werden.

Um das besser zu verstehen, sollten wir uns zunächst einmal überlegen, warum sich Menschen überhaupt für diese Maßnahmen entscheiden.

Obwohl Testosteronbehandlungen in der Regel zu einer raschen Veränderung der Art und Weise führen, wie Stimme und Gesicht der Behandelten von anderen, denen sie in ihrem täglichen Leben begegnen, gelesen werden, scheint sich die Gesellschaft hartnäckig gegen bestimmte kulturelle Neukonfigurationen zu wehren. Genauer gesagt, gegen die vollständige Integration von Männern mit sichtbaren Brüsten. Für viele Männer ist ein sicherer Weg durch die Welt nur mit täglichem Aufwand und vorsichtigem Abwägen möglich und verbunden mit einem Verzicht auf Öffentlichkeit. Provisorische Abhilfe schaffen Bandagen (die die Brüste flach an die Brust drücken, wenn sie getragen werden) oder weit geschnittene Oberteile. Aber diese Maßnahmen werden oft als punktuell und frustrierend empfunden (und manche Brüste, wie die von Bowler, können nicht weggebunden werden). Brust-Operationen helfen jenen, die sich durch ihre Brüste belastet fühlen, und sie verändern in der Regel die Art, wie sie sich bewegen, die Wahl ihrer Kleidung, ihre Körperhaltung und die Umfeld, in denen sie Kontakte haben. Viele, die die Operation vor sich haben, versprechen sich vom nächsten Sommer die Leichtigkeit, sich am Rande eines Pools oder am Strand ausziehen zu können, ohne Vorbereitungen zu treffen oder kritische Blicke von anderen um sich herum zu ernten. Die Möglichkeit, oben ohne und frei zu sein, die Schultern nach hinten zu rollen, egal in welcher Gesellschaft. Die Freiheit, ein Hemd oder ein knappes Top anzuziehen, ohne sich um die Unterwäsche kümmern zu müssen, ohne auf den Schnitt achten zu müssen und ohne jedes Mal befürchten zu müssen, falsch eingeordnet zu werden, wenn ein Schritt bei diesen Prozeduren übersprungen wird. Für andere kommt der positive Effekt eher im Nachhinein:

Viele geben an, dass ihnen die Belastung ihrer kognitiven Kontrolle beim Binden erst Wochen nach dem endgültigen Wegfall des Prozederes auffiel. Wahrscheinlich wird es ihnen klar, wenn ihnen beim Durchstöbern von Kleidungsstücken oder Secondhandläden nicht der Gedanke kommt: „Wäre ich doch nur...“, oder wenn sie ohne Neid oder Bedauern den Körperbau anderer bewundern können.

Abgesehen davon, dass diese Anspannung wegfällt, stellen Brust-Operationen die Männlichkeit als grundlegende Ordnung des Körpers in Frage. Bei den Operationen geht es nicht nur um die einfache Entfernung von Brustgewebe, sondern auch um die Neuschaffung der Brust. Während Chirurg*innen, die Brustgewebe entfernen können, relativ leicht zu finden sind, ist die Rekonstruktion eine seltener vertretene Kunstfertigkeit. Vertrauenswürdige Chirurg*innen sind am leichtesten in den Empfehlungen und Informationsquellen der Community auffindbar, wo Fotos der „Ergebnisse“ in geteilten Ordnern katalogisiert und die Operationen verglichen und bewertet werden. Was bis Ende des 20. Jahrhunderts in Zeitschriften der Subkultur ausgetauscht wurde, findet jetzt über digitale Kanäle statt, wo vor inkompetenten oder nachlässigen Ärzt*innen gewarnt wird, Ratschläge zur Genesung gegeben werden und Berichte von Menschen veröffentlicht werden, die Entwicklungssprünge in der Operationstechnik erlebt haben. Sowohl bei der Entfernung der Brust als auch danach ist chirurgisch handwerkliches Geschick erforderlich. Während in den vorherrschenden Ideologien der Mann oft als neutrale oder Standardform des menschlichen Lebens gilt, sind Schönheitsoperationen exakt durch die Maßnahmen beschrieben, die beim neuen Modellieren der Brust, dem Auffüllen oder Abflachen durchgeführt werden.

Mit der Metapher des Bodybuildings vervollständigt sich dieser Punkt: Transmänner, die sich nach der Brust-Operation auf Muskelhypertrophie konzentrieren, betreiben ihre Nachsorge zugleich wie ein lokal festgelegtes Ziel und auch wie ein Mittel zum Zweck (um sich voll umfänglich zugänglich zu machen, was vorher für sie unzugänglich war). Mit dem Aufbau des Brustmuskels wird das gewünschte Ergebnis der Operation erreicht, und nach der Entfernung des Brustgewebes

können die meisten Fitnessstudios auf der ganzen Welt problemlos besucht werden. Diese beliebten Einrichtungen sind bekannt für ihre faktische Geschlechtertrennung und für ihre besondere Kombination aus kultureller Engstirnigkeit und unbekümmerten Biohacking-Autoexperimenten. Während neuerdings durch Alternativen wie Queer Muscle in Wien mehr Menschen angefangen haben, sich für diese Subkulturen zu interessieren, bedeutet das erste Jahr nach der Brust-Operation für Transmänner in weiten Teilen der Welt, dass sie erstmals einen unkomplizierten Zugang und ein intuitives Angebot zum Muskelaufbau haben. Auf diese Weise ermöglichen ihnen die Operationen, dass die flach gemachten Oberkörper gezeigt werden können.

Heute geht die Entwicklung der Brustchirurgie über die Grenzen der Umwandlungstechnologien hinaus. Mastektomien sind seit Langem sowohl für Queer-Theoretiker*innen wie Eve K. Sedgwick als auch für lesbische Dichter*innen wie Marilyn Hacker ein Thema. Die von Nichtregierungsorganisationen verbreiteten Darstellungen, die die „Sensibilisierung“ (von Spendenaktionen bis hin zu Hilfsmitteln) beim Thema Brustkrebs betreiben, sind viel zu rosig. Bestenfalls konnte dieser Ansatz verhindern, dass Frauen (in der Regel mittleren bis höheren Alters), die sich einer möglicherweise lebensrettenden Mastektomie unterziehen mussten, sich „entweiblicht“ fühlten. Aber allzu oft ist diese Darstellung des Lebens mit Krebs abstoßend und zeigt nur einen einzigen (defensiven) Weg durch die anstehenden radikalen körperlichen Veränderungen auf. So ähnlich verhält es sich auch mit der fixen Vorstellung einer (sofortigen, unausweichlichen, trostspendenden) Brustrekonstruktion, die sich in der westlichen Welt und auch darüber hinaus beharrlich hält. Chirurgisch kann in einem einzigen Schritt sowohl die Entfernung als auch der Ersatz der Brüste erfolgen; Jalilipour zieht einen Teil der Inspiration für diese Arbeit aus ihrer großen Betroffenheit über Berichte, nach denen iranische Ärzt*innen Frauen gegen ihren Willen dazu drängten, einer Brustvergrößerung nach einer Mastektomie zuzustimmen.

In diesem klinischen Kontext ist es wahrscheinlich unvermeidlich, dass sich der Widerstand gegen die nicht ganz



Clay Bowler, Installationsansicht *Top*, Henry Moore Institute, Leeds 2022/2023 •
 FOTO: BOB HARRIS, COURTESY DER KÜNSTLER / HENRY MOORE INSTITUTE

so subtilen Zwangsmaßnahmen, mit denen Krebsüberlebende zur Brustvergrößerung gezwungen werden sollten, an den Fällen von Transmännern orientierte. In der kommunistischen Theoriezeitschrift *Endnotes* (die nicht wegen ihrer bekennnishaften Schriften bekannt ist) reflektierte Jeanne Neton in „Notes from the Chemo Room“ [Notizen aus dem Chemo-Zimmer] ihre Erfahrungen in einem ehemals ostdeutschen Krankenhaus, wo sie eine Operation ohne Busenrekonstruktion bekommen wollte. Dieser Beitrag unterscheidet sich deutlich von Netons erstem Beitrag für *Endnotes*, „The Logic of Gender“ [Logik der Geschlechter, gemeinsam mit Maya Gonzales verfasst], einem gelungenen und systematischen Überblick über die häusliche Arbeit, die als „indirekt marktvermittelte“ Arbeit analysiert wird. In „Notes from the Chemo Room“ beschreibt Neton ihren Kampf als Betroffene und den ihrer Mitpatient*innen gegen die engen klinischen Vorgaben für herkömmliche Körperformen (wobei ihr Freund – ein Transmann – sie unterstützte). Sie stellt den Angeboten für diejenigen, die sich einer Brustvergrößerung unterziehen, der einfachen Zurückweisung gegenüber, welche diejenigen erleben, die das ablehnen: „Wenn

man sich für eine Wiederherstellung entscheidet, bieten die Ärzt*innen alle möglichen Optionen an. Sie scherzen oft, dass man sogar größere Brüste bekommen kann, wenn man das möchte. Aber wenn man Implantate ablehnt, gibt es nur eine Wahlmöglichkeit: den Schnitt, das Entfernen...“ Aus diesem Blickwinkel bilden die Erfahrungen von Transmännern eine klare Gegenposition zu der unhinterfragten Negativität von Klinikärzt*innen. „Eine Brustvergrößerung oder gar nichts“ erweist sich als eine falsche Dichotomie, wie jede andere.

Nach monatelangen Gesprächen mit anderen Patient*innen (ehemaligen und aktuellen) kommt es zwischen Neton und dem Krankenhauspersonal zu einer finalen Konfrontation, bei der eine junge Ärztin mit Nachdruck ein Veto gegen Netons vorsichtigen Vorschlag einlegt, keine Rekonstruktion haben zu wollen. Sie übergeht Netons Hinweis auf Transbrust-Operationen (und ignoriert deren Freund) und beharrt darauf, dass durch die Gewebeentnahme ein Loch entstehen würde, das unmöglich gewünscht sein könne. Neton setzt alles in Versalien, um zwei Aussagen der penetranten Ärztin zu unterstreichen: Die von ihr präferierte Brustform wird als „LOCH“ bezeichnet, und ihr wird gesagt: „DAS WOLLEN SIE NICHT“. In diesen beiden großgeschriebenen Ausbrüchen drückt sich die Phobie des medizinischen Establishments aus: Nicht wiederhergestellte Brüste sind ein Nichts oder ein unfruchtbarer Zustand. Neton stellte die selbstverständliche Fremdbestimmung bei der körperlichen Gestaltung in Frage, die Klinikärzt*innen von ihren Patient*innen erwarten. Die Ärztin teilte Neton heftig und alarmierend mit, welche Form diese sich für sich selbst wünschte.

Neton, die sich selbst nach einer sechsmonatigen Chemotherapie als bereits geschwächt beschreibt, konnte nur mit Unterstützung ihres Partners und, wider Erwarten, einer viel älteren Ärztin verhindern, dass sie übergangen wurde. Die heftige negative Reaktion der jungen Ärztin wurde von deren Vorgesetzter mit Verwunderung zur Kenntnis genommen. Nachdem sie Neton eine relativ einfache Frage gestellt hatte (ob sie wollte, dass ihre erneuerten Brustwarzen nach außen zeigten, wie die der meisten Männer, oder nach vorne, wie die der meisten Frauen), genehmigte die ältere Ärztin den

Eingriff und versicherte Neton, dass das von ihrer jüngeren Kollegin befürchtete „Loch“ hingegen die Möglichkeit bieten würde, Netons Brust durch Training im Fitnessstudio mit Muskeln zu füllen.

In einer Anmerkung reflektiert Neton die Bilanz dieser einseitigen Behandlung: Sicher habe die Neuheit der von ihr gewünschten klinischen Praxis zu einer gewissen Unsicherheit geführt, räumt sie ein. Insgesamt scheint Netons persönlicher Bericht jedoch jede Hoffnung auf eine positive und fortschrittliche Reformierung des Ärzt*innenberufs zu dämpfen. Die Ablehnung gegenüber ungewohnten geschlechtlichen Merkmalen ist in den angeblich therapeutischen Berufen offensichtlich immer noch sehr ausgeprägt und lässt sich nicht einfach einer Generation zuschreiben. Wir können also nicht glauben, dass die Möglichkeiten von sexuellen Ausdrucksformen nur eine Frage der Zeit sind, und abwarten, bis die „alte Garde“ abgelöst wird. Dies trifft ganz sicher in dem Krankenhaus zu, in dem Neton ihr Szenario situiert (es ist durchaus möglich, dass ältere Fachkräfte in den 2010er-Jahren in Berlin in einem Kontext ausgebildet wurden, in dem Umwandlungsverfahren in vollem Umfang vom Staat zur Verfügung gestellt wurden; Großbritannien hält nach wie vor konzeptionell an dieser Regelung fest).

Um noch einmal auf dieses „LOCH“ zurückzukommen, mit dem Neton konfrontiert wurde: Hier werden andere Weisen sichtbar, wie die Brust-Operationen den Weg aus den Transmänner-Communitys, in denen sie entstanden sind, finden. In dieser Woche, in der ich diesen Aufsatz schreibe, lösten Fotos von freiwilligen Ritzungen, die ein*e nicht-binäre*r Instagram-Nutzer*in an sich selbst durchgeführt hatte, einen Aufruhr aus. Der*die in einem Tattoo-Studio arbeitende Künstler*in ritzte sich zwei Rillen unter die Brüste. Das gepostete Foto zeigt die Schnittwunden, als sie noch frisch waren, und der*die Künstler*in teilt mit, dass er*sie von dem Eingriff einen „Euphorie“-Hype erwartete. Transmänner achten oft darauf, dass die Narben so wenig wie möglich sichtbar sind (Schnitte unter der Brust lassen sich leichter mit Brusthaar kaschieren, und um den Warzenhof herum sind sie in der Regel auf den ersten Blick weniger sichtbar). Bei dieser absichtlich

herbeigeführten Narbenbildung dagegen wurden der Rose die Dornen genommen.

Der Protest einer Minderheit von Transmännern gegen diese*n genderqueere*n Pionier*in war heftig, obwohl zu diesem Zeitpunkt noch ungewiss ist, wie das Ergebnis des Eingriffs aussehen wird. Mit der Zeit werden die verblassenden Narben sicherlich so aussehen wie bei einer kleinen Busenkorrektur oder vielleicht wie die Spuren, die das Entfernen eines Implantats hinterlassen haben. Es ist aber auch möglich, dass dem*der Künstler*in Brusthaare wachsen und (wie bei den meisten Transmännern) die Narben ganz verschwinden. Wie auch immer, es scheint, dass die unzähligen Variationen dessen, was wir mit unserer eigenen physischen Erscheinung anstellen wollen, noch für eine Weile für Aufregung sorgen werden.

Dieses Diskursfeuerwerk und Netons Bericht darüber, wie man aus der post-sowjetischen klinischen geschlechtlichen Ästhetik zu menschlicheren Ergebnissen kommen kann, veranschaulicht das Wechselspiel zwischen trans- und cis-Verkörperungen. Aus einem jeweils anderen Blickwinkel thematisieren sowohl Bowler als auch Jalilipour mit ihren formal sehr unterschiedlichen Exponaten denselben Moment der Vermischung. Das 21. Jahrhundert ermöglicht Momente, in denen Trans-Personen vollständig anerkannt und geschätzt werden. Nicht nur die Momente der Metamorphose, sondern auch deren Spuren (Narbengewebe und plastische Überreste) werden umgewertet und sind erwünscht. Mit ihrem zunehmenden Bekanntheitsgrad überschreiten die Bezugspunkte ihre erwarteten Behältnisse, Gattungen und Formen. Die Gestalt, die diese gegenseitige Korruption morgen haben wird, mag ungewiss sein, aber nicht unbedingt beängstigend. Im Gegensatz zu der jungen Ärztin, die versucht hat, Netons unkonventionelle Bitte abzuwehren, könnten wir damit anfangen, einfach zu fragen, was eigentlich jede Person unter uns von ihrer Brust will. ●

Gegen die Alltags- sprache: Körper- sprache

Rathy Acker

Vorwort Tagebuch

Ich mache jetzt schon seit zehn Jahren Bodybuilding, seit fast fünf Jahren ernsthaft. Während der letzten Jahre habe ich versucht, über Bodybuilding zu schreiben.

Nachdem ich immer wieder scheiterte und als sich mir die Gelegenheit bot, diesen Essay zu schreiben, legte ich mir folgenden Plan zurecht: Ich würde wie immer ins Fitnesszentrum gehen. Sofort nach jedem Training würde ich alles, was ich gerade erlebt, gedacht und gemacht hatte, beschreiben. Solche Tagebuchbeschreibungen würden das Rohmaterial darstellen.

Nach jedem Training vergaß ich: das Schreiben. Immer wieder. Ich ... ein Teil von mir ... der Teil des „Ichs“, der Bodybuilding betreibt ... verweigerte Sprache, jegliche Beschreibung der Prozesse des Bodybuildings.

Ich werde die Beschreibung, das Schreiben über das Bodybuilding in der einzigen Art beginnen, die ich beherrsche: ich werde anfangen, diese Ablehnung der Alltagssprache, der Sprache der Wörter zu analysieren. Was für ein Bild ergibt dieser Widerstreit zwischen Bodybuilding und der Sprache der Wörter?

Eine sprachlose Sprache

Stell dir vor, du bist in einem fremden Land. Da du eine Zeit lang an diesem Ort sein wirst, versuchst du die Sprache zu lernen. Zu Beginn dieses Spracherwerbs, gerade bevor du anfängst, irgendetwas zu verstehen, fängst du an, deine eigene Sprache zu verlernen. In dieser Fremdartigkeit findest du dich selbst ohne Sprache.

Es ist hier in dieser Geographie der Nicht-Sprache, in diesem negativen Raum, wo ich mit dem Beschreiben des Bodybuildings beginnen kann. Denn ich beschreibe das, was Sprache verweigert.

Elias Canetti, der mit mehreren gesprochenen Sprachen aufwuchs, begann seine Autobiographie mit der Erzählung einer Erinnerung. In dieser – seiner frühesten Erinnerung – droht der Verlust der Sprache: „Meine früheste Erinnerung ist in rot getaucht. Ich komme durch eine Tür auf dem Arm einer Magd, die Tür vor mir ist rot und auf der linken Seite

geht eine Stiege abwärts, ebenso rot...“ Ein lächelnder Mann geht auf das Kind zu; das Kind streckt auf Verlangen hin seine Zunge heraus, worauf der Mann ein Klappmesser zückt und die scharfe Klinge gegen die rote Zunge hält. „... Er sagt: Jetzt werden wir dir die Zunge abschneiden.“ Im letzten Moment zieht der Mann das Messer zurück.

In seiner Erinnerung findet diese Sequenz jeden Tag statt. „So fängt der Tag an,“ laut Canetti, „und es passiert sehr oft.“¹

An drei von vier Tagen bin ich im Fitnesszentrum. Was passiert dort? Wie sieht Sprache an dem Ort aus?

Laut dem Klischee sind Athlet*innen dumm. Soll heißen: sie können sich nicht ausdrücken. Die gesprochene Sprache der Bodybuilder*innen bestätigt dieses Klischee. Die Sprache im Fitnessraum ist minimal und fast sinnlos, beschränkt auf ein paar Hauptwörter. „Sätze“, „Kniebeugen“, „Wiederholung“... Die einzigen Verben sind „machen“ oder „misslingen“, Adjektive oder Adverbien gibt es nicht mehr, Sätze, so sie überhaupt vorkommen, sind simpel.

Diese gesprochene Sprache ist verwandt mit den „Sprachspielen“, die Wittgenstein in seinem *Das Braune Buch* empfiehlt.² Im Fitnessraum findet die Sprache der Wörter oder bedeutungsvolle Sprache, wenn überhaupt, nur am Rande ihres Verlusts statt. Aber wenn ich im Fitnessraum bin, tauche ich nach meiner Erfahrung in eine komplexe und üppige Welt ein.

Was findet nun eigentlich statt, wenn ich Bodybuilding betreibe?

Das Überschreiten der Schwelle aus der Welt, die von der Sprache der Wörter definiert ist, in den Fitnessraum, in dem die Außenwelt nichts verloren hat (und alle ihre Sprachen) (in dieser Hinsicht ist der Fitnessraum heilig), dauert mehrere Minuten. Was in diesen Minuten passiert: ich vergesse. Massenhaft herumwirbelnde Gedanken, die ich, soweit sie mir bewusst sind,

1 Elias Canetti, *The Tongue Set Free*, New York: The Seabury Press, 1979, S. 5.

2 Wenn ich hier und im weiteren Verlauf dieses Artikels den Begriff „Sprachspiel“ verwende, beziehe ich mich auf Ludwig Wittgensteins Diskussion von Sprachspielen in *Das Braune Buch* (Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, New York: Harper and Row Publishers, 1960).

in Worte fassen, verschwinden, sobald der Verstand oder die Gedanken beginnen, sich auf etwas zu konzentrieren.

Um dieses Konzentrieren zu analysieren, muss ich zuerst das Bodybuilding in Bezug auf seine Absicht beschreiben.

Bodybuilding ist ein Prozess, vielleicht ein Sport, durch den ein Mensch seinen Körper formt. Dieses Formen hat immer mit dem Zunehmen der Muskelmasse zu tun.

Während aerobem Training oder Zirkeltraining werden Herz und Lunge trainiert. Aber Muskeln werden nur dann wachsen, wenn sie ohne Training und Bewegung richtiggehend zerlegt werden. Das allgemeine Gesetz hinter dem Bodybuilding besagt, dass ein Muskel, wenn er in einer kontrollierten Art und Weise zerlegt wird und dann mit den richtigen Wachstumsfaktoren wie Nährstoffe und Erholung versorgt wird, größer zurückwachsen wird als zuvor.

Um bestimmte Regionen eines Muskels zu zerlegen – welche Regionen man auch immer vergrößern will – ist es notwendig, diese Regionen isoliert bis zum Scheitern zu bearbeiten. Man kann Bodybuilding als etwas betrachten, bei dem es nur ums Scheitern geht. Bodybuilder*innen arbeiten immer um das Scheitern herum. Vielleicht bearbeite ich eine isolierte Muskelmasse wie einen der Trizepsköpfe bis zum Scheitern. Dazu beanspruche ich die Muskelgruppe fast bis an den Punkt, an dem sie sich nicht mehr bewegen kann.

Aber wenn ich dieselbe Muskelgruppe bis zu dem Punkt bearbeite, an dem sie sich nicht mehr bewegen kann, muss ich mich durch das Scheitern bewegen. Dann mache ich das, was man als negative Reps [Wiederholungen] bezeichnet, nämlich das Bearbeiten der Muskelgruppe über ihre Bewegungskraft hinaus. Das ist die zweite Methode, die mit dem Scheitern arbeitet. Was immer ich auch wähle, ich möchte immer meine Muskeln bearbeiten, meine Muskelgruppe, bis sie sich nicht mehr bewegen kann: Ich möchte scheitern. Sobald ich eine bestimmte Aufgabe erledigen kann, so viel Gewicht für so viele Reps in einem bestimmten Zeitraum, muss ich immer einen Aspekt dieser Gleichung erhöhen, Gewichtsreps oder die Intensität, damit ich wieder zum Scheitern kommen kann.

Ich möchte den Muskel brechen, damit er stärker zurückwachsen kann, aber ich möchte den Muskel nicht ruinieren

und damit Wachstum verhindern. Um Verletzungen zu vermeiden, wärme ich die Muskelgruppe zuerst auf und bringe sie dann vorsichtig zum Scheitern. Ich mache das, indem ich die Muskelgruppe während eines berechneten Zeitraums durch eine berechnete Anzahl von Reps bearbeite. Würde ich versuchen, eine Muskelgruppe sofort zum Scheitern zu bringen, indem ich die schwersten Gewichte, die ich schaffe, heben würde, dann könnte ich mich verletzen. Ich möchte meinen Körper durch Schock zum Wachsen bringen; ich möchte ihn nicht verletzen.

Deshalb ist Scheitern beim Bodybuilding immer mit Zählen verbunden. Ich kalkuliere welche Gewichte verwendet werden sollen; dann zähle ich, wie oft ich das Gewicht hebe, und die Sekunden zwischen jedem Heben. So kontrolliere ich die Intensität meines Trainings.

Intensität mal Bewegung des Maximalgewichts ist gleich Zerstörung des Muskels (Muskelwachstum).

Ist die Gleichung zwischen Zerstörung und Wachstum auch die Formel für Kunst?

Beim Bodybuilding geht es ums Scheitern, weil Bodybuilding, Körperwachstum und Form angesichts des Materiellen stattfinden, angesichts des unaufhaltsamen Strebens des Körpers nach seinem endgültigen Scheitern, dem Tod.

Um eine Muskelgruppe zu brechen, will ich diese Gruppe zu ihrer Leistungsfähigkeit oder sogar darüber bringen. Um dies zu schaffen, hilft es – ja es ist sogar notwendig –, jedes involvierte Körperteil zu visualisieren. Der Verstand oder das Denken ist also während des Bodybuildings immer auf Zahlen oder aufs Zählen und oft auf Visualisierungen konzentriert.

Gewisse Bodybuilder*innen haben gesagt, dass Bodybuilding eine Form der Meditation ist. Was mache ich, wenn ich Bodybuilding betreibe? Ich visualisiere und ich zähle. Ich schätze Gewichte; ich zähle Sets; ich zähle Wiederholungen; ich zähle die Sekunden zwischen den Wiederholungen; ich zähle die Zeit, Sekunden oder Minuten zwischen den Sets: vom Anfang bis zum Ende eines jeden Trainings muss ich andauernd zählen, um die Intensität aufrechtzuerhalten.

Aus diesem Grund ist die Sprache der Bodybuilder*innen auf ein minimales, sogar geschlossenes Set von Substantiven

und auf die Wiederholung von Zahlen beschränkt, auf eines der simpelsten Sprachspiele. Benennen wir dieses Sprachspiel, die Körpersprache.

Der Reichtum der Körpersprache

Um so eine Sprache, ein Sprachspiel, das sich der Alltagssprache entzieht, durch die Linse der Alltagssprache oder durch Sprache, die dazu tendiert, Satzbau zu generieren oder Bedeutungen auszuweiten, zu untersuchen, muss ich einen indirekten Weg gehen.

In einem anderen seiner Bücher beginnt Elias Canetti, von und über jene Geographie zu reden, die ohne Sprache der Wörter auskommt:

Eine wunderbar leuchtende, zähflüssige Substanz bleibt in mir zurück, die Worten trotz ... Ein Traum: ein Mensch verlernt die Sprachen der Welt bis er nirgendwo auf der Welt mehr versteht, was die Menschen sagen.³

In Marrakesch zu sein macht Canettis Traum zur Realität. Hier gibt es Sprachen, sagt er, aber ich verstehe keine einzige von ihnen. Je näher ich mich in Richtung Fremdsein und Fremdartigkeit bewege, hin zu einem Verstehen des Fremdseins und der Fremdartigkeit, desto mehr verliere ich meine eigene Sprache. Der kleine Sprachverlust findet statt, wenn ich zu und in meinen eigenen Körper reise. Ist dieser Körper ein fremdes Land für mich? Was für ein Bild habe ich von „meinem Körper“ und von meinem „Ich“? Jahrelang, sagte ich am Anfang dieses Essays, wollte ich das Bodybuilding beschreiben; wann immer ich es versuchte, floh die Alltagssprache von mir.

„Der Mensch,“ sagt Heidegger, „ist das Unheimlichste.“⁴ Warum? Weil er oder sie überall zum Sein, zur Fremdartigkeit oder zum Chaos gehört und dennoch überall versucht, sich einen Weg durch dieses Chaos zu bahnen:

3 Elias Canetti, *The Voices of Marrakesh*, New York: The Seabury Press, 1978, S. 23.

4 Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, New York: Anchor Books, 1961, S. 125.

*Überall bahnt sich der Mensch einen Weg; er wagt sich in die Gefilde des Seienden vor, der überwältigenden Macht, und wird dadurch aus all seinen Wegen geworfen.*⁵

Das Körperliche oder das Materielle, das, was ist, ändert sich dauernd und unvorhersehbar: es ist chaotisch. Dieses Chaos dreht sich um den Tod. Denn der Tod lehnt alle unsere Wege, unseren ganzen Sinn, ab.

Wenn jemand Bodybuilding betreibt, versucht er oder sie immer das Körperliche im Angesicht des Todes zu verstehen und zu kontrollieren. So wundert es nicht, dass Bodybuilding sich am Scheitern orientiert.

Der Widerspruch zwischen Sinn und Sein ist oft festgestellt worden. Wittgenstein am Ende seines *Tractatus*: Der Sinn der Welt muss außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles, wie es ist, und geschieht alles, wie es geschieht; es gibt in ihr keinen Wert – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. Denn alles, was stattfindet und der Fall ist, ist zufällig.⁶

Wenn Alltagssprache und Bedeutung außerhalb des Wesentlichen liegen, was ist dann die Position jenes Sprachspiels, welches ich Körpersprache genannt habe? Denn Bodybuilding (eine Körpersprache) verweigert sich der Alltagssprache und bildet doch selbst eine Sprache, eine Methode, um das Körperliche zu verstehen und zu kontrollieren, was in diesem Fall auch das Selbst ist.

Jetzt kann ich direkt über das Bodybuilding sprechen. (Als ob Sprache je direkt ist.)

Das Sprachspiel namens Körpersprache ist nicht willkürlich. Wenn ein Bodybuilder zählt, zählt er seinen oder ihren eigenen Atem.

Canetti spricht von den Bettler*innen von Marrakesch, die ein ähnliches und sogar simpleres Sprachspiel haben: sie wiederholen den Namen Gottes.

In der Alltagssprache ist die Bedeutung kontextbezogen. Während der Schrei der Bettler*innen nichts anderes bedeutet

als das, was er ist; im Schrei der Bettler*innen findet das Unmögliche statt (wie Wittgenstein im *Tractatus* und wie Heidegger es sehen), indem Bedeutung und Atem eins werden.

Hier ist die Körpersprache; hier ist möglicherweise der Grund, warum Bodybuilder*innen Bodybuilding als eine Form der Meditation erleben.

„Ich begriff, dass die Versuchung dort in einem Leben liegt, das alles auf die einfachste Art der Wiederholung reduziert,“⁷ sagt Canetti. Ein Leben, in dem Sinn und Sein einander nicht länger gegenüberstehen. Ein Leben der Meditation.

„Ich begriff, was diese blinden Bettler*innen wirklich waren: die Heiligen der Wiederholung ...“⁸

Die Wiederholung des einen:

Der kurze Blick ins Chaos oder ins Wesentliche

Ich bin im Fitnessraum. Ich beginne mit dem Training. Entweder sage ich den Namen „Bankdrücken“ und gehe dann dazu über oder ich gehe einfach dazu über. Dann könnte ich mir die Zahl meines ersten Gewichts vorstellen; wahrscheinlich – weil ich normalerweise mit demselben Aufwärmgewicht beginne – hänge ich einfach die passenden Gewichte auf die Stange. Ich hebe die Stange aus der Auflage und senke sie zum unteren Brustkorb, ich zähle „1“. Ich stelle mir diese Stange vor, stelle sicher, dass sie meine Brust an der richtigen Stelle berührt, und hänge sie wieder zurück auf die Auflage. „2“. Ich wiederhole genau dieselben Bewegungen. „3“ ... Nach zwölf Wiederholungen zähle ich auf dreißig Sekunden, während ich die Gewichte erhöhe. „1“ ... Genau derselbe Prozess beginnt wieder, nur bin ich diesmal bei „10“ fertig ... Alle diese Wiederholungen sind erst zu Ende, wenn ich mein Training beende.

Beim Zählen gleicht jede Zahl einem Einatmen und einem Ausatmen. Wenn ich mein Zählen abbreche oder sonst irgendwie unkonzentriert bin, riskiere ich, dass ich ein Gewicht fallen lasse oder sonst falsch anwende und so meinem Körper schade.

In dieser Welt der andauernden Wiederholung einer minimalen Anzahl von Elementen, in diesem Labyrinth des

5 Ebd., S. 127.

6 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1972, S. 145.

7 Canetti, *The Voices of Marrakesh*, S. 25

8 Ebd., S. 26.

Hörens, ist es leicht möglich, sich zu verlieren. Wenn alles Wiederholung ist anstatt Sinngebung, dann ähnelt jeder Weg jedem anderen Weg.

Jeden Tag im Gymnastikraum wiederhole ich dieselben kontrollierten Gesten mit denselben Gewichten, denselben Reps ... dieselben Atemmuster. Aber hin und wieder, wenn ich durch die Labyrinth meines Körpers wandere, stoße ich auf etwas.

Etwas, was ich wissen kann, weil Wissen von Unterschieden abhängt. Ein unerwartetes Ereignis. Denn obwohl ich nur bestimmte Gesten während bestimmter Zeiträume wiederhole, ist mein Körper als Material nie derselbe; mein Körper wird von Veränderung und vom Zufall kontrolliert. Gestern zum Beispiel habe ich den Brustkorb trainiert. Normalerweise schaffe ich locker sechzig Pfund [ca. 27 kg] auf der Stange bei sechs Reps. Gestern schaffte ich dieses Gewicht völlig unerwartet kaum bis zur sechsten Wiederholung. Ich suchte nach einem Grund. Schlaf? Essen? Beides wie gehabt. Emotioneller oder Arbeitsstress? Nicht mehr als sonst.

Mein unerwartetes Scheitern bei der sechsten Wiederholung gestattete es mir, wie durch ein Fenster nicht nach draußen zu sehen, sondern in meinen Körper hinein, in seine Arbeitsweise. Mir wurde ein kurzer Blick in die Gesetze, die meinen Körper kontrollieren, gestattet, jene der Veränderung oder des Zufalls, Gesetze, die kaum, wenn überhaupt, erfassbar sind.

Indem ich versuche, meinen Körper durch ausgesuchte Werkzeuge und Methoden des Bodybuildings zu kontrollieren und zu formen, und immer wieder in der Anwendung dieser Methoden daran scheitere, bin ich in der Lage, schließlich auf das zu stoßen, was letztendlich gar nicht kontrolliert und erfasst werden kann: der Körper. In diesem Aufeinandertreffen liegt die Faszination, wenn nicht sogar der Zweck des Bodybuildings. Mit dem Chaos konfrontiert werden, mit dem eigenen Scheitern, oder mit einer Form des Todes.

Canetti beschreibt die Architektur eines typischen Hauses im geographischen Labyrinth von Marrakesch. Innen ist das Haus kühl, dunkel. Wenige Fenster, wenn überhaupt welche, gehen auf die Straße hinaus. Denn die ganze Konstruktion dieses Hauses – Fenster usw. – ist nach innen gerichtet, zum zentralen Innenhof, der sich nur zur Sonne hin öffnet.

Eine derartige Architektur ist ein Spiegel des Körpers: Wenn ich die verbale Sprache auf minimale Bedeutung, auf Wiederholung reduziere, schließe ich die Außenfenster des Körpers. Sinn kommt dem Atem nahe, wenn ich Bodybuilding betreibe, wenn ich anfangs, mich durch das Labyrinth des Körpers zu bewegen, um wenn auch nur für eine Sekunde das zu sehen, was mein Bewusstsein gewöhnlich nicht sehen kann. Heidegger: „... das Dasein des geschichtlichen Menschen [ist] ein Zwischenfall, der Zwischenfall, in dem plötzlich die Gewalten der losgebundenen Übergewalt des Seins aufgehen und ins Werk als Geschichte eingehen.“⁹

In unserer Kultur verehren und verachten wir Athlet*innen gleichzeitig, Arbeiter*innen des Körpers. Denn wir leben immer noch im Zeichen von Descartes. Dieses Zeichen ist auch das Zeichen des Patriarchats. Solange wir weiterhin den Körper, der der Veränderung, dem Zufall und dem Tod unterliegt, als anstößig und feindlich betrachten, so lange werden wir auch weiterhin unser eigenes Selbst als gefährlich für andere halten. ●

9 Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, S. 125.

Brustkrebs: Power vs. Prothese

Audre Lorde

Am Tag der Arbeit 1978 entdeckte ich bei meiner routinemäßigen monatlichen Selbstuntersuchung in meiner rechten Brust einen Knoten, der sich später als bösartig herausstellte. Während meines anschließenden Krankenhausaufenthalts, meiner Brustamputation und ihren Folgen erlebte ich viele Phasen von Angst, Verzweiflung, Wut, Trauer und Wachstum. Im Verlauf dieser Phasen hatte ich manchmal das Gefühl, keine Wahl zu haben, und manchmal erkannte ich, dass ich das Vergessen – oder eine Passivität, die dem Vergessen sehr nahekommt – wählen konnte, aber es nicht wollte. Als ich mich der Verarbeitung und Untersuchung der verschiedenen Anteile dieser Erfahrung allmählich besser gewachsen fühlte, spürte ich nach und nach auch, dass ich durch den Verlust einer Brust eine vollständigere Person geworden war.

Nach einer Brustamputation haben viele Frauen, wie auch ich, den Wunsch, rückwärts zu gehen und diese Erfahrung nicht weiter durchzumachen, zu welchen Erkenntnissen sie am Ende auch führen mag. Und dieses Gefühl, diese Sehnsucht, wird von den meisten Nachsorgeprogrammen für Frauen mit Brustkrebs gefördert. Der regressive Vergangenheitsbezug wird verstärkt durch die Konzentration auf den Brustkrebs als ein kosmetisches Problem, das sich durch eine prothetische Maskerade lösen lässt. Das Reach For Recovery Program [Programm für das Streben nach Gesundung] der American Cancer Society [Amerikanische Krebsgesellschaft] leistet zwar wertvolle Dienste, indem es Frauen gleich nach der Operation kontaktiert und ihnen signalisiert, dass sie nicht allein sind; aber es fördert auch eine falsche und gefährliche Sehnsucht, weil es irrtümlich davon ausgeht, Frauen seien zu schwach, um sich mutig und direkt mit ihrer Lebenswirklichkeit auseinanderzusetzen.

Die Frau von Reach For Recovery, die mich im Krankenhaus besuchte, war an sich ziemlich bewundernswert und sogar beeindruckend, aber sie sprach in keiner Weise meine Erfahrungen oder meine Anliegen an. Als 44-jährige Schwarze lesbische Feministin wusste ich, dass es für mich in dieser Situation nur ganz wenige Vorbilder gab, aber zwei Tage nach der Brustamputation war mein größtes Problem sicher nicht,

welchen Mann ich in Zukunft erobern könnte, ob mich mein alter Freund noch attraktiv genug finden würde oder nicht, und noch viel weniger, ob sich meine zwei Kinder vor ihren Freund*innen für mich schämen würden.

Meine Sorgen drehten sich um meine Überlebenschancen und die Auswirkungen einer vielleicht verkürzten Lebenszeit auf meine Arbeit und meine Prioritäten. Hätte dieser Krebs verhindert werden können? Und was könnte ich in Zukunft tun, um seine Rückkehr zu verhindern? Würde ich in der Lage sein, die Kontrolle über mein Leben, die ich immer selbstverständlich fand, zu behalten? Die lebenslange Liebe zu Frauen hatte mich gelehrt, dass, wenn Frauen einander lieben, körperliche Veränderungen diese Liebe nicht beeinflussen. Es kam mir nicht in den Sinn, dass eine Person, die mich wirklich liebte, mich weniger lieben sollte, weil ich eine Brust anstelle von zwei Brüsten hatte; aber mir ging die Frage durch den Sinn, ob sie fähig sein würde, mein neues Ich zu lieben und mit ihm zurechtzukommen. Meine Sorgen waren also ganz andere als diejenigen, die die Ehrenamtlerin von Reach For Recovery ansprach, aber sie waren kein bisschen weniger wichtig oder quälend.

Doch jeder Versuch, die Möglichkeit einer echten Integration dieser Erfahrung in die Gesamtheit meines Lebens, meines Liebens und meiner Arbeit zu erforschen oder zu hinterfragen, wurde von dieser Frau ignoriert oder ängstlich beschönigt, weil ich nicht „das Positive an der Sache“ sah. Ich war aufgebracht und fühlte mich beleidigt, und so geschwächt, wie ich war, empfand ich mich danach noch isolierter als vorher.

In der entscheidenden Zeit der Verletzlichkeit nach dem Eingriff sind Selbsterforschung und Selbsteinschätzung positive Schritte. Wenn man einer Frau den Eindruck vermittelt, sie könne durch den geschickten Einsatz eines kleinen Bauschs aus Wolle und/oder Silikongel ja wieder ‚dieselbe‘ wie vor dem Eingriff sein, bedeutet das, die Prothese in den Vordergrund zu stellen; das begünstigt, dass sie sich nicht mit sich selbst als einer, wenn auch veränderten und traumatisierten, physischen und emotionalen Realität auseinandersetzt. Diese Betonung des Kosmetischen nach der Operation verstärkt die gesellschaftliche Klischeevorstellung, dass Frauen mit

ihrem Aussehen oder ihrer Erscheinung gleichzusetzen sind, weshalb wir uns nur mit diesem Aspekt unserer Existenz beschäftigen müssten.

Jede Frau, der aufgrund von Krebs eine Brust abgenommen wurde, weiß, dass sie sich nicht wie vorher fühlt. Aber unserer Psyche wird nicht Zeit oder Raum gegeben, um herauszufinden, was unsere wahren Gefühle sind, und diese Gefühle anzunehmen. Uns wird mit einer schnellen kosmetischen Beschwichtigung erzählt, dass unsere Gefühle nicht wichtig sind und unser Aussehen alles ist, die Endsumme des Selbst.

Ich musste nicht auf die Verbände auf meinem Brustkorb hinuntersehen, um zu wissen, dass ich mich nicht so wie vor dem Eingriff fühlte. Aber ich fühlte mich immer noch als ich selbst, als Audre, und das umfasste sehr viel mehr als nur das Aussehen meines Brustkorbs.

Wenn man sich in dieser entscheidenden Zeit, in der eine Frau ihr Selbst und ihr Körperbild zurückerobert, auf eine körperliche Maskerade konzentriert, hat das zwei negative Folgen:

1. Es ermutigt Frauen, eher in der Vergangenheit zu schwelgen als in einer Zukunft. Das hält eine Frau davon ab, sich in der Gegenwart einzuschätzen und mit den veränderten Flächen ihres Körpers zurechtzukommen. Da ihr diese unter prothetischen Vorrichtungen verborgenen Flächen fremd bleiben, muss sie den Verlust ihrer Brust im Verborgenen betrauern, als sei es die Folge eines Verbrechens, das sie selbst verschuldet hat.
2. Es ermutigt eine Frau, ihre Energien auf die Mastektomie als einen kosmetischen Vorgang zu konzentrieren und dabei andere Faktoren einer Konstellation auszuklammern, die ihren Tod einschließen könnte. Es lenkt sie davon ab, was diese Konstellation für ihr Leben bedeutet und Prioritäten für die Zeit zu entwickeln, die noch vor ihr liegt. Es ermutigt sie, die Notwendigkeit zu ignorieren, auf ihre Ernährung und psychische Resilienz zu achten, die helfen können, einem Rezidiv vorzubeugen.

Ich spreche hier über die Notwendigkeit, dass jede Frau ein bewusstes Leben lebt. Die Notwendigkeit dieser Bewusstmachung wächst und vertieft sich, wenn man unmittelbar mit

der eigenen Sterblichkeit und dem Tod konfrontiert ist. Auch wenn die Selbstbefragung und Bewertung unseres Lebens schmerzhaft ist, kann sie bereichernd sein und uns für unseren Weg zu tieferer Selbsterkenntnis Kraft geben. Denn je mehr wir uns den realen Lebensbedingungen stellen, desto weniger werden Frauen bereit sein, diese Bedingungen unverändert hinzunehmen oder die äußere, zerstörerische Kontrolle über unsere Leben und unsere Identitäten passiv zu akzeptieren. Jedes Kurzschließen dieser Suche nach Selbstbestimmung und Macht, so gut gemeint es auch sein mag und unter welchem Deckmantel auch immer, muss als schädlich angesehen werden, denn es hält die brustamputierte Frau in einer Position dauerhafter und geheim gehaltener Unzulänglichkeit; sie wird bevormundet, und ihre Identität hängt von einer Definition von außen ab, die auf ihrer Erscheinung beruht. Das hindert Frauen daran, die Macht ihres Wissens und ihrer Erfahrungen auszudrücken und dadurch Stärken zu entwickeln, die jene Strukturen in unseren Leben hinterfragen, die das Krebs-Establishment unterstützen. Warum hat beispielsweise die American Cancer Society für unsere Töchter die Zusammenhänge zwischen tierischen Fetten und Brustkrebs nicht so publiziert, wie sie den Zusammenhang zwischen Zigarettenrauch und Lungenkrebs publiziert hat? Die Zusammenhänge zwischen tierischen Fetten, der Hormonproduktion und Brustkrebs sind kein Geheimnis. (Siehe G. Hems, in: *British Journal of Cancer*, Jg. 37, Nr. 6, 1978.)

Zehn Tage nach meiner Brustamputation ging ich in meine Praxis für Brustchirurgie, um die Fäden ziehen zu lassen. Das war mein erster Ausflug seit meiner Entlassung aus dem Krankenhaus, und ich freute mich wirklich darauf. Eine Freundin hatte mir die Haare gewaschen, sie waren schwarz und glänzend, und meine neuen grauen Haare glitzerten in der Sonne. Mein Gesicht und meine Augenränder nahmen allmählich wieder Farbe an. Ich trug meinen schimmerndsten Mondstein, und an meinem rechten Ohr baumelte im Namen einer prachtvollen Asymmetrie ein einzelner schwebender Vogel. Ich wusste, dass ich in der Tunika aus afrikanischem Kente-Stoff und den neuen Lederstiefeln gut aussah, mit der unerschrockenen, neu gewonnenen Sicherheit einer schönen

Frau, die eine sehr schwere Zeit hinter sich hatte und sehr froh darüber war, am Leben zu sein.

Abgesehen davon, dass ich von den Nachwirkungen der Narkose immer noch leicht benommen war, fühlte ich mich wirklich gut.

Als ich die Praxis betrat, war ich alles in allem tatsächlich ziemlich zufrieden mit mir: zufrieden damit, wie ich mich fühlte, mit meiner Ausstrahlung, mit meinem Styling. Die Krankenschwester, eine einnehmend intelligente, ausgeglichene Frau meines Alters, die mir bei früheren Besuchen immer das Gefühl einer ruhigen, sachlichen Unterstützung gegeben hatte, rief mich ins Untersuchungszimmer. Auf dem Weg dorthin fragte sie mich, wie es mir ging.

„Ganz gut“, sagte ich und erwartete insgeheim von ihr einen Kommentar, wie gut ich aussah.

„Sie tragen keine Prothese“, bemerkte sie etwas besorgt, und das war keineswegs eine Frage.

„Nein“, sagte ich, für einen Moment völlig überrumpelt. „Es fühlt sich wirklich nicht richtig an“, meinte ich in Bezug auf den Woll-Bausch, den mir die Ehrenamtlerin von Reach For Recovery im Krankenhaus überreicht hatte.

Die Krankenschwester, die sonst immer unterstützend und verständnisvoll war, sah mich jetzt eindringlich und missbilligend an und erzählte mir, selbst wenn es nicht ganz richtig aussähe, wäre es doch „besser als nichts“, und nachdem die Fäden gezogen wären, könnte es zu einer „echten Form“ angepasst werden.

„Sie werden sich damit sehr viel besser fühlen“, sagte sie. „Und davon abgesehen möchten wir wirklich, dass sie etwas tragen, wenigstens, wenn Sie zu uns kommen. Es ist sonst schlecht für die Stimmung in der Praxis.“

Ich traute meine Ohren nicht! Ich war damals zu aufgebracht, um etwas zu erwidern, aber das war nur der erste Angriff auf mein Recht, meinen eigenen Körper zu definieren und Anspruch auf ihn zu erheben.

Wir befanden uns in einer der besten Praxen für Brustkrebs-Chirurgie von New York City. Jeder Frau dort war entweder eine Brust entfernt worden oder ihr könnte eine Brust entfernt werden oder sie könnte Angst davor haben, dass ihr

eine Brust entfernt werden muss. Und jede Frau dort hätte eine Erinnerung daran gebrauchen können, dass eine Brust zu haben nicht bedeutet, dass ihr Leben vorbei ist oder dass sie weniger Frau ist oder dass sie dazu verdammt ist, ein Placebo zu verwenden, um mit sich und ihrem Aussehen zufrieden zu sein.

Aber eine Frau, die eine Brust hat und sich weigert, diese Tatsache hinter einem jämmerlichen Bausch aus Wolle zu verstecken, der keinen Bezug und keine Ähnlichkeit mit ihren Brüsten hat, eine Frau, die versucht, mit ihrer veränderten Situation und dem veränderten Fahrplan ihres Lebens, mit ihrem Körper und ihrem Schmerz, mit ihrer Schönheit und ihrer Stärke zurechtzukommen, diese Frau wird in einer Praxis für Brustchirurgie als Gefahr für die „Stimmung“ angesehen!

Wenn aber Moshe Dayan, der israelische Premierminister, mit einer Klappe über seiner leeren Augenhöhle vor das Parlament oder eine Fernsehkamera tritt, sagt ihm niemand, er solle sich ein Glasauge besorgen, weil er ansonsten schlecht für die Moral in seinem Büro wäre. Die Welt betrachtet ihn als Kämpfer mit einer ehrenvollen Wunde, der einen Teil von sich verloren hat und der diesen Verlust markiert und betrauert und überwunden hat. Und wenn es dir schwerfällt, mit Moshe Dayans leerer Augenhöhle klarzukommen, wissen alle, dass es dein Problem ist und nicht seins.

Nun, auch Frauen mit Brustkrebs sind Kriegerinnen. Ich war im Krieg und bin es immer noch. Das war jede Frau, der eine Brust oder beide Brüste amputiert wurden, weil der Krebs gerade zur größten körperlichen Plage unserer Zeit wird. Für mich sind meine Narben eine ehrenvolle Erinnerung daran, dass ich ein Opfer im kosmischen Krieg gegen Strahlung, tierische Fette, Luftverschmutzung, Hamburger von McDonald und [der Lebensmittelfarbe] Red Dye No. 2 sein könnte, doch der Kampf geht weiter, und ich nehme immer noch daran teil. Ich weigere mich, dass meine Narben hinter Wolle oder Silikon gel versteckt oder banalisiert werden. Ich weigere mich, in meinen eigenen Augen oder in den Augen anderer von einer Kriegerin zu einem bloßen Opfer gemacht zu werden, weil es mich für die Selbstgefälligen, die immer noch glauben, dass ein Problem verschwindet, wenn man es versteckt, einfach etwas akzeptabler oder ungefährlicher wirken lässt. Ich weigere mich,

meinen Körper zu verstecken, weil es eine Welt, die Angst vor Frauen hat, möglicherweise angenehmer macht.

Während ich in der Praxis saß und versuchte, meine Wahrnehmungen dessen, was gerade passiert war, zu sortieren, wurde mir bewusst, dass die Einstellung zur Brustprothese nach einer Krebserkrankung ein Indikator für die grundsätzliche gesellschaftliche Einstellung gegenüber Frauen als Dekoration und als durch Äußerlichkeiten definiertes Sexobjekt ist.

Zwei Tage später schrieb ich in mein Tagebuch:

Ich kann im Augenblick keine Prothese tragen, weil sie sich nicht nur wie eine Verkleidung, sondern eher wie eine Lüge anfühlt, und obwohl mein Körper bedroht ist, habe ich schon angefangen, neue Arten von Stärke zu suchen und den Mut zu finden, die Wahrheit zu sagen.

Die größte Herausforderung an der Mastektomie war für mich der schonungslose Blick auf meine Sterblichkeit, der mit der Angst vor einem lebensbedrohlichen Krebs zusammenhing. Dieses Ereignis verlangte von mir, die Qualität und Struktur meines gesamten Lebens, seine Prioritäten und Engagements, zu überprüfen, ebenso wie die möglichen Veränderungen, die angesichts dieser Überprüfung nötig werden könnten. Ich hatte dem Tod bereits ins Auge gesehen, ob ich es akzeptierte oder nicht, und musste jetzt die Stärke entwickeln, die mir das Überleben gegeben hatte.

Die Prothese bietet den schalen Trost des „Keiner wird den Unterschied sehen“. Doch ich möchte gerade diesen Unterschied bejahen, weil ich ihn erlebt und überlebt habe und diese Stärke mit anderen Frauen teilen möchte. Wenn wir das Schweigen, das den Brustkrebs umgibt, in Sprache und in ein Vorgehen gegen diese Plage übersetzen wollen, dann ist der erste Schritt, dass Frauen mit Mastektomien füreinander sichtbar werden müssen.¹ Denn Schweigen und Unsichtbarkeit gehen mit Ohnmacht einher. Wenn wir als Frauen mit einer Brust die Maske der Prothese akzeptieren, erklären wir uns damit als unzulänglich und abhängig von einer Verstellung.

1 Mein besonderer Dank gilt Maureen Brady für das Gespräch, das zu dieser Erkenntnis führte.

Wir verstärken unsere eigene Isolation und Unsichtbarkeit füreinander, aber auch die falsche Selbstzufriedenheit einer Gesellschaft, die sich mit den Folgen ihres Irrsinns lieber nicht konfrontieren möchte. Außerdem entziehen wir einander jene Sichtbarkeit und Unterstützung, die für Weitblick und Selbstakzeptanz ausgesprochen hilfreich sind. Wenn ich täglich von anderen Frauen umgeben bin, die alle zwei Brüste zu haben scheinen, ist es manchmal sehr schwer, mich daran zu erinnern, dass ICH NICHT ALLEIN BIN. Doch sobald ich mich dem Tod als einem Lebensprozess stelle, was bleibt mir dann noch zu fürchten? Wer kann jemals wieder Macht über mich bekommen? [...] ●

Werkliste /
Darker, Lighter,
Puffy, Flat

Nina Beier, *Baby*, 2018/2023

Misleidys Castillo Pedrosa,

Untitled [Ohne Titel], ca. 2016

• COURTESY CHRISTIAN BERST ART
BRUT, PARIS

Misleidys Castillo Pedrosa,

Untitled [Ohne Titel], ca. 2016

• COURTESY CHRISTIAN BERST ART
BRUT, PARIS

Misleidys Castillo Pedrosa,

Untitled [Ohne Titel], ca. 2017

• COURTESY CHRISTIAN BERST ART
BRUT, PARIS

Misleidys Castillo Pedrosa,

Untitled [Ohne Titel], ca. 2017

• COURTESY CHRISTIAN BERST ART
BRUT, PARIS

Misleidys Castillo Pedrosa,

Untitled [Ohne Titel], ca. 2018

• COURTESY CHRISTIAN BERST ART
BRUT, PARIS

Misleidys Castillo Pedrosa,

Untitled [Ohne Titel], ca. 2019

• COURTESY CHRISTIAN BERST ART
BRUT, PARIS

Misleidys Castillo Pedrosa,

Untitled [Ohne Titel], 2022 •

COURTESY CHRISTIAN BERST ART
BRUT, PARIS

Misleidys Castillo Pedrosa,

Untitled [Ohne Titel], 2021 •

COURTESY CHRISTIAN BERST ART
BRUT, PARIS

Lucia Dovičáková, *I was your
universe, now you are mine*

[Ich war dein Universum,
nun bist du meins], 2014

Lucia Dovičáková, *Mama*, 2014

• COURTESY OF RICHARD GREGOR
(PRIVATSAMMLUNG)

Lucia Dovičáková, *Dinner*

[Abendessen], 2015

Lucia Dovičáková, *Milky Way*

[Milchstraße], 2015

Lucia Dovičáková, *Here for you*

[Für dich da], 2018

VALIE EXPORT, *Ein perfektes*

*Paar oder die Unzucht wech-
selt ihre Haut*, 1986 • © VALIE
EXPORT / COURTESY SIXPACKFILM

Elisa Giardina Papa, *Brush*

Stroke [Pinselstrich] #12, 2023

• COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
GALERIE TANJA WAGNER, BERLIN

Elisa Giardina Papa, *Brush*

Stroke [Pinselstrich] #13, 2023

• COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
GALERIE TANJA WAGNER, BERLIN

Elisa Giardina Papa, *Brush*

Stroke [Pinselstrich] #14, 2023

• COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
GALERIE TANJA WAGNER, BERLIN

Bruno Gironcoli, *Baby auf*

Edelweiß, 2007 • COURTESY

GALERIE KRINZINGER UND ESTATE
BRUNO GIRONCOLI

Andrea Éva Győri, *Talking to*

Breasts [Mit Brüsten reden],
2018 • COURTESY ANDREA ÉVA
GYŐRI ESTATE UND HARLAN LEVEY
PROJECTS

Trulee Hall, *The Boob Dance*

[Der Titten-Tanz], 2018

Monia Ben Hamouda, *Venus as*

a River (Gymnasium) [Venus
als Fluss (Gymnasium)], 2023,
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
CHERTLÜDDE, BERLIN

Monia Ben Hamouda, *Venus as*

a River II (Gymnasium) [Venus
als Fluss II (Gymnasium)],
2023 • COURTESY DIE KÜNSTLE-
RIN UND CHERTLÜDDE, BERLIN

Šejla Kamerić & Aleksandra

Vajd, *Revue*, 2023 • GRAFIK-
DESIGN Adéla Svobodová •
DISPLAYDESIGN Soft Baroque
• NEBENDARSTELLER Marko
Mandić • SET-FOTOGRAPHIE
Tadej Vaukman, Karoliná
Matušková

Maria Lassnig, *Art Education*

[Kunsterziehung], 1976 •
© MARIA LASSNIG STIFTUNG /
COURTESY SIXPACKFILM

Maria Lassnig, *Traum vom Ideal-*

*busen | Busenwunsch | Busen-
illusion*, 1996–1997 • © MARIA
LASSNIG STIFTUNG

Claudia Lomoschitz, *LACTANS*,

2023 • KONZEPT, VIDEO, TEXT
Claudia Lomoschitz •

SOUNDDESIGN Nikkname •
VOICEOVER Anne Kozeluh, Alex
Franz Zehetbauer • BERATUNG
ANIMATION Joshu Alena,
Stefanie Schwarzwimmer

Tala Madani, *Shit Mom Anima-*

tion 1 [Scheiß-Mama-Anima-
tion 1], 2021 • COURTESY DIE
KÜNSTLERIN UND PILAR CORRIAS
LONDON

Sarah Margnetti, *Peer to peer*

structures [Peer-to-Peer-
Strukturen], 2023

Radha May (Elisa Giardina Papa),

Nupur Mathur, Bathsheba
Okwenje), *When the Towel
Drops, Vol.1 / Italy* [Wenn das
Handtuch fällt Teil 1 | Italien],
2015–2018

Marlie Mul, *Folded painting*

[Gefaltete Malerei] #3, 2017 •
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
CROY NIELSEN, WIEN

Marlie Mul, *Folded painting*

[Gefaltete Malerei] #4, 2017 •
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
CROY NIELSEN, WIEN

Marlie Mul, *Folded painting*

[Gefaltete Malerei] #6, 2017 •
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
CROY NIELSEN, WIEN

Marlie Mul, *Folded painting*

[Gefaltete Malerei] #8, 2017 •
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
CROY NIELSEN, WIEN

Marie Mul, *Folded painting*
[Gefaltete Malerei] #9, 2017 •
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
CROY NIELSEN, WIEN

Marie Mul, *Folded painting*
[Gefaltete Malerei] #10, 2017
• COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
CROY NIELSEN, WIEN

OMARA Mara Oláh, *So here's
Omaras provocative breasts
which annoy my enviers so
much that I got angry and
not only painted them but
photographed myself alone
in the mirror because I had no
one to take a photo of me ...
But those bored domestic
whores see me as a whore!!!!
Take that you little whores,
who do not want to breast-
feed or give birth. They are
not fake breasts. And why are
they so beautiful? Because
they breastfed the world's
most beautiful daughter!!!!*
[Das hier wären also Omaras
aufreizende Brüste, die meine
Neider*innen so sehr ärgern,
dass ich wütend wurde und
sie nicht nur malte, sondern
mich auch allein vor dem
Spiegel abfotografierte, weil
ich niemanden hatte, der ein
Foto von mir machte... Aber
diese gelangweilten Haus-
frauenschlampen sehen mich
als Schlampe!!!! Nehmt das,
ihr kleinen Schlampen, die

ihr nicht stillen oder gebä-
ren wollt. Das hier sind keine
unechten Brüste. Und warum
sind sie so schön? Weil sie die
schönste Tochter der Welt
gestillt haben!!!!], 2014–2016
• COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
LONGTERMHANDSTAND, BUDAPEST

OMARA Mara Oláh, *The 5 forint
lingerie The peak of the peaks
because it's not enough that
I escaped from the grip of
death to the farm in Városföld
to see no chimney. What's the
rumour? In 1888 There's not-
hing wrong with her! She lives
her life with a young dick!!!
Here I was set up with Robika
Alföldi [Die 5-Forint-Dessous
Der Gipfel der Gipfel, denn es
reicht nicht, dass ich dem Griff
des Todes entkommen und
auf den Bauernhof in Város-
föld geflüchtet bin, wo ich kei-
nen Schornstein sah. Welches
Gerücht geht da um? Im Jahr
1888 Es ist alles in Ordnung
mit ihr! Sie lebt ihr Leben mit
einem jungen Schwanz!!! Hier
wurde ich mit Robika Alföldi
verkuppelt], 2016 • COURTESY
DIE KÜNSTLERIN UND LONGTERM-
HANDSTAND, BUDAPEST*

OMARA Mara Oláh, *Mara's
5 forints lingerie [Maras
5-Forint-Dessous], 2016 •
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
LONGTERMHANDSTAND, BUDAPEST*

Abdul Sharif Oluwafemi Baruwa,
to be boobi [Das Leben des
Busen], 2023 • COURTESY DER
KÜNSTLER UND EXILE, WIEN

Laure Prouvost, *The Hidden
Paintings Grandma Improved,
Looking at you looking at me*
[Die versteckten Bilder, die
meine Großmutter verbessert
hat; Ich schaue dich an, wie
du mich ansiehst], 2023 • ©
LAURE PROUVOST / COURTESY
LISSON GALLERY

Christina Ramberg, *Ticklish
Construction* [Kitzlige Kon-
struktion], 1974 • MUMOK -
MUSEUM MODERNER KUNST
STIFTUNG LUDWIG, WIEN,
ERWORBEN IN 1974

Adam Rzepecki, *Project of the
Father Pole Memorial* [Pro-
jekt für ein Denkmal von Vater
Polen], 1981 • COURTESY DER
KÜNSTLER UND DAWID RADZISZEWSKI GALLERY

Toni Schmale, *schlauch #4*, 2023

Toni Schmale, *schlauch #5*, 2023

Maja Smrekar, *unit: Hybrid
Family* [Einheit: Hybride Fami-
lie], 2023 • KONZEPT Maja Smre-
kar • PATTERNSDESIGN Zlata
Ziborova • DANK AN Sebastijan
Bandur, Sanja Grcić, Lana Gra-
hek, Aljaž Rudolf, Marko Šuštar,
Jože Zajc

Mariya Vasilyeva, *ALTAR 2.0*, 2019

Dorottya Vékony, *Fertility I.*
[Fruchtbarkeit I.], 2020 •
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
LONGTERMHANDSTAND, BUDAPEST

Marianne Vlaschits, *The Deluge*
[Die Sintflut], 2023 • COURTESY
DIE KÜNSTLERIN UND LA BEAST
GALLERY

Rafał Zajko, *Bread and Milk* [Brot
und Milch], 2023
Wet Nurse (The Chapel)
[Amme (Die Kapelle)]
*Gleaner [Ährenleser*in]*
*Monstrance II (Pleasure
Principle) [Monstranz II
(Lustprinzip)]*
Monstrance I [Monstranz I]
Monstrance III (Choir)
[Monstranz III (Chor)]
Mothernity [Mutternität]
Transubstantiate II
[Transsubstantiation II]
Transubstantiate I
[Transsubstantiation I]

Veranstaltungs- programm

Eröffnung *Darker, Lighter, Puffy, Flat*
Mi 29/11 • 19 Uhr • Kunsthalle Wien
Museumsquartier

Queereoké x Kunsthalle Wien

Mi 29/11 2023 • 19:30–22 Uhr

Seit 10 Jahren sorgt Queereoké im Kampnagel in Hamburg für Furore – zur Ausstellungseröffnung kommt das queere Kollektiv nach Wien. Queereoké ist nicht nur Karaoke, sondern spontane Choreografie, provokante Performance, subversiver Humor und die Überwindung der Binarität zwischen Publikum und Performer*innen – eine queere Praxis, die die Menschen auf einer tiefen Ebene berührt. Care-Arbeit im besten Sinne. Lasst uns mit der Show beginnen!

Sticks and stones may break my bones but thread will tell my story
[**Stöcke und Steine mögen mir die Knochen brechen, aber der Faden wird meine Geschichte erzählen**]

Stickerei-Workshop kuratiert und geleitet von Jelisaveta Rapačić

Sa 16/12 2023 • 15–18 Uhr • Kunsthalle Wien Museumsquartier

Sa 20/1 2024 • 15–18 Uhr • Kunsthalle Wien Museumsquartier

Ein Workshop, der sich der Langsamkeit, der Geduld, der Taktilität, der Präzision und der Sanftheit unter dem Deckmantel des Kunsthandwerks widmet, wobei die Stickerei als Nebenprodukt entsteht. Wir laden dazu ein, an einer Gruppensitzung teilzunehmen, in der neue Bilder entstehen, die von der Ausstellung und ihren Erzählungen inspiriert sind – Stich für Stich, indem wir uns auf einfache, kleine, sich wiederholende Bewegungen konzentrieren und das Ergebnis langsam entwickeln und kontrollieren. Der Workshop findet im Ausstellungsraum selbst statt. Die Teilnehmer*innen lernen

grundlegende und fortgeschrittene Stiche und Techniken, während sie in die Bilder der Ausstellung eintauchen. Eigene Stickrahmen, Fäden, Stoffe oder persönliche Textilien können gerne mitgebracht werden.

Der Workshop ist sowohl für Anfänger*innen als auch für Fortgeschrittene geeignet.

Der Workshop findet in englischer Sprache statt.

GEBÜHR: 5 € / Materialien und Werkzeuge werden gestellt.

Wir bitten um Anmeldung unter vermittlung@kunsthallewien.at.

Old masters meet contemporary art
[**Alte Meister*innen treffen zeitgenössische Kunst**]

Kombinierte Führungen Kunsthistorisches Museum Wien x Kunsthalle Wien

Do 25/1 2024 • 18:30–20:15 Uhr

Do 29/2 2024 • 18:30–20:15 Uhr

Do 28/3 2024 • 18:30–20:15 Uhr

TREFFPUNKT: 18:30 Uhr im Eingangsbereich des Kunsthistorischen Museums Wien

Die Brust hat in der Kunst der alten Meister*innen eine wichtige symbolische Bedeutung und ihre Darstellung hat auch heute noch kulturelle, soziale und politische Relevanz. Anhand ausgewählter Werke aus der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien und der Ausstellung *Darker, Lighter, Puffy, Flat* in der Kunsthalle Wien wird behandelt, wie Brüste im Laufe der Geschichte dargestellt wurden und welche Querverbindungen, Parallelen und Verschiebungen zu entdecken sind.

Eintrittskarten und Jahreskarten für beide Museen sind in beiden Häusern gültig.

GEBÜHR FÜR DIE FÜHRUNG: € 6

Wir bitten um Anmeldung unter besucherservice@kunsthallewien.at.

It Comes in Waves

[**Es kommt in Wellen**]

Pleasure Writing Workshop [Lust-Schreibworkshop] mit Helen Palmer

Termine tba

Wie hängt Lust mit dem Schreiben zusammen? Was ist ein Schreibfluss? Wie verkörpern wir Lust in Worten? Wie ist das Schreiben mit dem Körper verbunden?

In diesen Workshops werden wir eine Reihe von einfachen Schreibexperimenten durchführen und mit Einschränkungen (und deren Beseitigung) arbeiten, um Schreibblockaden zu überwinden, uns von grammatikalischen Zwängen zu befreien und das sinnliche Vergnügen der Sprache zu spüren. Wir werden mit dem Klang, der Form und dem Gefühl von Wörtern als sensorische Objekte mit Stimmungen und Texturen arbeiten und die vitale und unmittelbare Beziehung zwischen Sprache und Körper erforschen.

Es ist keine Schreiberfahrung erforderlich!

Der Workshop findet in englischer Sprache statt. Wir bitten um Anmeldung unter vermittlung@kunsthallewien.at.

Ballet-Performance

von Sonia Dvořák

Termin tba

Die Ballettsolistin Sonia Dvořák lädt uns zu einer intimen Tanzperformance ein, die eigens für die Ausstellung in Auftrag gegeben wurde und auf deren Themen und Präsentation reagiert. Die junge und naive Frau ist immer noch die häufigste weibliche Hauptrolle im Ballett, und es wird immer unwahrscheinlicher, dass man für

diese Rollen besetzt wird, wenn man nicht überzeugend jugendlich aussieht. Die Brüste werden daher entweder für die meisten Repertoires versteckt oder für die Rollen von Sexarbeiter*innen übersexualisiert. In ihrer neuen Performance baut Dvořák ihre Choreografie auf einem Repertoire von Bewegungen auf, die Tänzer*innen unbewusst ausführen, wenn sie sich während der Proben unsicher fühlen oder sich für ihren Körper schämen. Die Bewegungen werden von gesprochenen Geschichten über Dvořák persönliche Erfahrungen als Profitänzerin und als Studentin überlagert, wodurch dieses Thema auch für ein Publikum außerhalb der Ballettwelt zugänglich gemacht wird.

Kuratorinnenführung

mit Laura Amann

Termine tba

Führungen

Do 7/12, 21/12 2023 · 4/1, 18/1, 1/2, 15/2, 7/3, 21/3, 4/4 2024, 17:30 Uhr · Kunsthalle Wien Museumsquartier

Jeden ersten und dritten Donnerstag des Monats um 17:30 Uhr können Sie die Ausstellung mit unseren Kunstvermittler*innen entdecken und über die Zusammenhänge und Hintergründe der ausgestellten Werke diskutieren.

Die Führungen sind kostenlos und finden in deutscher Sprache statt.

Meine Sicht

Unter dem Titel *Meine Sicht* laden wir Expert*innen, Lai*innen und interessante Menschen ein, ihre persönliche Sicht auf die Ausstellung zu präsentieren. Termine und weitere Informationen werden auf der Homepage veröffentlicht.

Programme für Schulen

Die Kunsthalle Wien bietet ein umfangreiches Programm für Schulen an. Informationen und Anmeldungen unter vermittlung@kunsthallewien.at.

Kunsthalle Wien Podcast

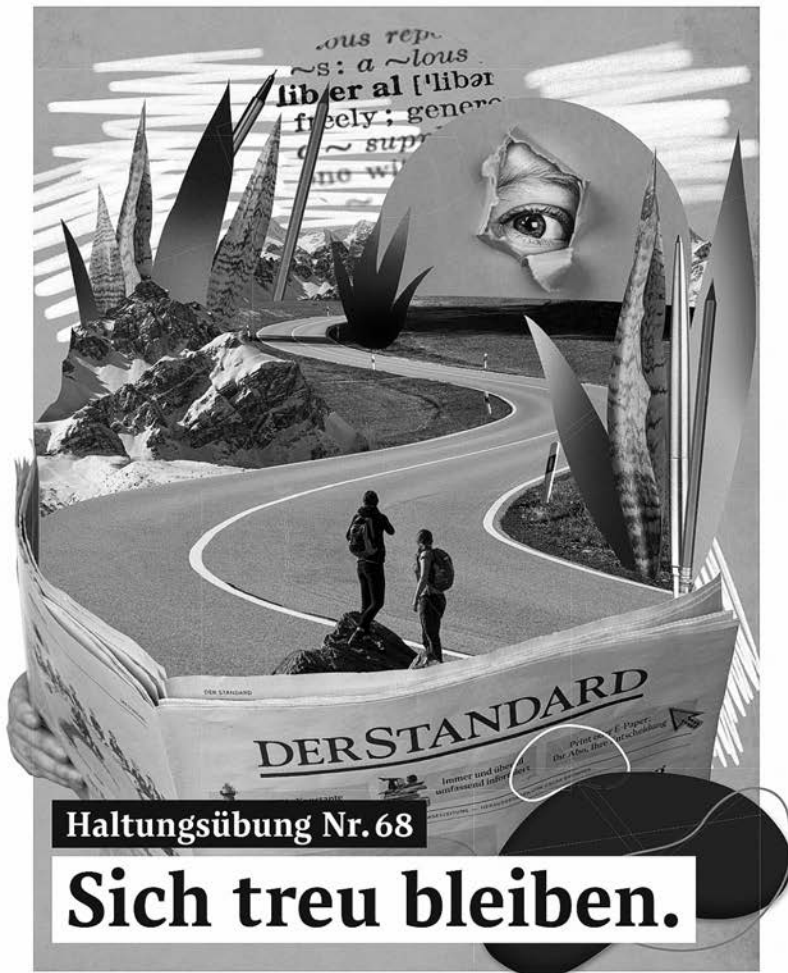
Schalten Sie ein und hören Sie im Podcast was die Künstler*innen der Ausstellung über ihre Arbeiten zu sagen haben.



Freier Eintritt!

Jeden Donnerstag 17–19 Uhr!

Details und regelmäßige Updates sowie weitere Termine zum Begleitprogramm der Ausstellung *Darker, Lighter, Puffy, Flat* finden Sie auf unserer Website www.kunsthallewien.at.



Haltungsübung Nr. 68

Sich treu bleiben.

Wer unabhängig und frei von jeglicher Agenda kommuniziert,
der wird nicht nur verstanden, dem wird auch vertraut.
Und genau das macht DER STANDARD seit 35 Jahren.

derStandard.at

Der Haltung gewidmet.

DERSTANDARD

Theater
am Werk

IM HERZEN
VON WIEN

PETERSPLATZ

KABELWERK

www.theater-am-werk.at

AUSSTELLUNG

kunst-halle wien

KÜNSTLERISCHE LEITUNG

What, How & for Whom / WHW
(Ivet Ćurlin • Nataša Ilić • Sabina Sabolović)

GESCHÄFTSFÜHRUNG STADT WIEN

KUNST GMBH
Wolfgang Kuzmits

KURATORIN

Laura Amann

ASSISTENZKURATORIN

Hannah Marynissen

KURATORISCHE PRAKTIKANTINNEN

Hana Čeferin
Anyla Kabashi
Lara Mejač

AUSSTELLUNGSPRODUKTION

Amelie Brandstetter

TECHNIK / BAULEITUNG

Michael Niemetz
Danilo Pacher

HAUSTECHNIK

Beni Ardolic
Osma Eltyeb Ali
Baari Jasarov
Mathias Kada
Almir Pestalic (IT)

EXTERNE TECHNIK

Hari Adrian
Alexander Aschenbrenner
Scott Hayes
Didi Hochhauser
Bruno Hoffmann
Alfred Lenz
Martin Sturm

AUSSTELLUNGSaufbau

Minda Andrić
Marc-Alexandre Dumoulin
Karine Fauchard
Parastu Gharabaghi
Vinko Jaeger
Marit Wolters
Stephen Zepke
Julia Znoj

KOMMUNIKATION

David Avazzadeh
Katharina Baumgartner
Nicole Fölb (Praktikantin)
Adina Hasler
Wiebke Schnarr
Katharina Schniebs

PUBLIKATIONEN & EDITIONEN

Ramona Heinlein
Nicole Suzuki

LEITUNG KURATORISCHE

PROGRAMMGESTALTUNG
Astrid Peterle

SPONSORING & FUNDRAISING

Maximilian Geymüller

EVENTMANAGEMENT

Johanna Sonderegger

KUNSTVERMITTLUNG

Carola Fuchs
Andrea Hubin
Michaela Schmidlechner
Michael Simku
Daliah Touré
Martin Walkner

ASSISTENZ DER

KÜNSTLERISCHEN LEITUNG
Asija Ismailovski

ASSISTENZ DER GESCHÄFTSFÜHRUNG

Viktoria Kalcher

OFFICE MANAGEMENT

Maria Haigermoser

KAUFMÄNNISCHE VERWALTUNG

Manuela Bachlechner
Julia Klim
Nadine Kodym
Leonhard Rogenhofer
Natalie Waldherr

BESUCHER*INNENSERVICE

Daniel Cinkl
Marianne Maier
Kevin Manders
Nahid Irena Safaverdi
Elisa Stumpfer
Christina Zowack

Dankeschön

Das Kuratorinnenteam möchte sich bedanken bei allen teilnehmenden Künstler*innen, Autor*innen, Übersetzer*innen, Lektor*innen, Galerien und Sponsor*innen sowie bei Alba Montaña Spiers • Andrea Éva Györi Estate • Aziza Harmel • Bairbré O'Brien • Bettina M. Busse • christian berst art brut • Clara Stratmann • Cris Argüelles • Croy Nielsen • Daniela Zahlner • Dawid Radziszewski Gallery • Dóra Benyő • Ed Howat • Elissa Goldstone • Emily Amann • EXILE • Gabriella Kolandra • Galerie Nathalie Obadia • Galerie Krinzinger • Galerie Tanja Wagner • Hannah Rieger • Hans Werner Poschauko • Harlan Levey Projects • Henrikke Nielsen • Jen Kratochvil • Jules Gleeson • Klaus Amann • la BEAST gallery • Lisson Gallery • Long-termhandstand • Maria Dolfini • Maria Lassnig Stiftung • Mona Pouillon • mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig • Oliver Croy • Péter Bencze • Pieter Hoebeke • Philip Demelle • Pilar Corrias Gallery • Rebecca Moccia • Richard Gregor • Sara Amann • sixpackfilm • Sophie Goltz • Stefan Yazzie Herbert • Stijn Favest • The Maricas Group • WHW (Ivet Ćurlin • Nataša Ilić • Sabina Sabolović) • Zoé Zachariasen

MEDIENINHABER

Stadt Wien Kunst GmbH / **kunsthalle wien**

TEXTS

WHW (INSTITUTIONELLE EINFÜHRUNG)

Laura Amann (KURATORISCHE EINFÜHRUNG)

Laura Amann • Anyla Kabashi • Hannah Marynissen •

Lara Mejač (WERKBESCHREIBUNGEN)

Aziza Harmel • Jules Gleeson • Kathy Acker • Audre Lorde (ESSAYS)

GESAMTREDAKTION

Ramona Heinlein • Nicole Suzuki

LEKTORAT

Ramona Heinlein • Katharina Schniebs • Nicole Suzuki

ÜBERSETZUNG

Klaus A. Amann (ESSAY KATHY ACKER)

Christina Bösel (INSTITUTIONELLE EINFÜHRUNG, KURATORISCHE EINFÜHRUNG,

WERKBESCHREIBUNGEN, ESSAY AZIZA HARMEL)

Barbara Hess (ESSAY AUDRE LORDE)

Anne Pitz (ESSAY JULES GLEESON)

Christine Schöffler & Peter Blakeney (WERKBESCHREIBUNGEN)

GESTALTUNG Dejan Kršić & Lana Grahek

SCHRIFT Bara, KHW Ping [TYPOTHEQUE] • Sonder

DRUCK Print Alliance HAV Produktions GmbH, Bad Vöslau, Austria

ISBN 978-3-903412-15-6

© 2023 Stadt Wien Kunst GmbH

kunsthalle wien ist die Institution der Stadt Wien für internationale zeitgenössische Kunst und Diskurs.

Courtesy und Fotorechte, falls nicht anders vermerkt,
bei den Künstler*innen

Kathy Ackers Aufsatz „Gegen die Alltagssprache: Körpersprache“
erschien ursprünglich unter dem Titel „Against Ordinary Language:
The Language of the Body“ in: Arthur and Marilouise Kroger (Hg.),
The Last Sex: Feminism and Outlaw Bodies, London: Palgrave Macmillan,
1993, © 1993 Kathy Acker

Audre Lorde's Text „Brustkrebs: Power vs. Prothese“ erschien ursprünglich
unter dem Titel „Breast Cancer: Power vs. Prosthesis“; aus: *The Cancer
Journals* von Audre Lorde, © 1980 Audre Lorde. Wiederabdruck mit
freundlicher Genehmigung der Charlotte Sheedy Literary Agency

cover Marianne Vlaschits, *The Deluge* [Die Sintflut], 2023 •

Foto: Courtesy la BEAST gallery / © Bildrecht, Wien 2023

Wir danken allen Copyright-Inhaber*innen für die freundliche
Genehmigung zur Vervielfältigung ihres Materials. Es wurden alle
Anstrengungen unternommen, um die rechtmäßigen Eigentümer*innen
bezüglich Urheberrechten und Genehmigungen zu kontaktieren.

Wir entschuldigen uns für unbeabsichtigte Fehler oder Versäumnisse.



DERSTANDARD



VÖSLAUER

thegap



Das Projekt wurde auch unterstützt von dem Italian Council (2023),
Directorate-General for Contemporary Creativity,
Italian Ministry of Culture



Direzione Generale
Creatività Contemporanea

Nina Beier © **Misleidys Castillo Pedroso** ©
Lucia Dovičáková © **VALIE EXPORT** ©
Elisa Giardina Papa © **Bruno Gironcoli** ©
Andrea Éva Győri © **Trulee Hall** ©
Monia Ben Hamouda ©
Šejla Kamerić & Aleksandra Vajd ©
Maria Lassnig © **Claudia Lomoschitz** ©
Tala Madani © **Sarah Margnetti** ©
Radha May © **Marlie Mul** © **OMARA Mara Oláh** ©
Abdul Sharif Oluwafemi Baruwa ©
Laure Prouvost © **Christina Ramberg** ©
Adam Rzepecki © **Toni Schmale** ©
Maja Smrekar © **Mariya Vasilyeva** ©
Dorottya Vékony © **Marianne Vlaschits** ©

Rafał Zajko ...



kunsthalle wien
museumsquartier
museumsplatz 1
1070 wien
+43 1 521 89 0

Freier Eintritt
jeden Donnerstag
17–21 Uhr!

MEHR INFORMATIONEN ZUM PROGRAMM

www.kunsthallewien.at

f **@** **t** /kunsthallewien
#DarkerLighterPuffyFlat

ISBN 978-3-903412-15-6