

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Kiki Smith und die Frauen

Die Auseinandersetzung der Künstlerin mit der Darstellung von Weiblichkeit und
ihrem Umgang mit patriarchalen Stereotypen

verfasst von | submitted by

Sophie Aigenstuhler BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Dr. Magdalena Nieslony M.A.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Methodik	2
1.2	Feministische Theorien zur Darstellung von Weiblichkeit und Körper	3
1.3	Zur Kategorie Frau	5
1.4	Kiki Smith	7
2	„Virgin Mary“	9
2.1	Formanalyse	10
2.2	Materialikonografie Wachs	12
2.3	Anatomische Wachsmodelle	15
2.4	Die Jungfrau Maria in der feministischen (Kunst-) Theorie	20
2.4.1	Die traditionelle Ikonografie der Jungfrau Maria	20
2.4.2	Feministisch motivierte Aneignungsstrategien der Figur der Jungfrau Maria in der zeitgenössischen Kunst	23
2.5	Vergleich mit zeitgenössischen Werken	27
2.5.1	„Our Lady“ von 1999 - Alma López	27
2.5.2	„Madonny“ von 1999-2001 - Katarzyna Górna	29
2.6	Zwischenfazit	32
3	„Untitled (Train)“	34
3.1	Formanalyse	35
3.2	Feministische Theorien zum Thema Menstruationsblut und dessen Darstellung in der Kunst	37
3.3	Das reine Weiß und das fruchtbare Rot - zwei Farben in Bezug auf das Körperphänomen der Menstruation	39
3.4	Materialikonografie Glas	41
3.5	Die klassische Bildhauerei und das Motiv der Venus Pudica	43
3.6	Vergleiche mit zeitgenössischen Werken	46
3.6.1	„Menstruate with Pride“ von 2010-2011 - Sarah Maple	47
3.6.2	„Period“ von 2015 - Rupī Kaur	48

3.6.3	„Menstruation Bathroom“ von 1972 - Judy Chicago	49
3.7	Zwischenfazit	49
4	„Rapture“	51
4.1	Formanalyse	52
4.2	Materialikonografie Bronze	54
4.3	Die Kouroi der griechischen Archaik – ein rein männlicher Typus	57
4.4	Der Wolf als Symbol der Natur	59
4.5	Die Verbindung von Weiblichkeit und Natur	62
4.5.1	Das dichotome Gedankensystem in der Frühen Neuzeit und seine Auswirkungen auf die Geschlechterordnung	63
4.5.2	Die Entwicklung geschlechtsspezifischer Charaktereigenschaften auf Basis anatomischer Annahmen	65
4.6	Überblick Ökofeminismus: theoretische Ursprünge und aktuelle Diskurse	66
4.7	Vergleiche mit zeitgenössischen Werken	69
4.7.1	„Nature Self Portrait #7“ von 1996 - Laura Aguilar	70
4.8	Zwischenfazit	73
5	Resümee	75
	Literaturverzeichnis	78
	Abbildungsverzeichnis	92
	Abbildungsteil	95

1 Einleitung

Kiki Smith ist eine zeitgenössische Künstlerin, deren Hauptsujet der menschliche Körper ist. Seit den 1980er Jahren thematisiert Smith den viszeralen, physischen Körper selbst, seine Vergänglichkeit, Verletzlichkeit und Komplexität. Gleichzeitig adressiert die Künstlerin durch ihn gesellschaftliche sowie politische Themen in ihren Werken, wobei der weibliche Körper eine wesentliche Rolle spielt. Die Darstellung des weiblichen Körpers und die dadurch möglicherweise stattfindende Reproduktion von Geschlechterstereotypen wird seit den 1960er Jahren innerhalb zahlreicher feministischer Diskurse stark debattiert. Besonders in den letzten Jahren entwickelte sich aus diesen die Forderung zur Überwindung von geschlechterspezifischen Eigenschaftszuschreibungen.¹

Die folgende Masterarbeit widmet sich dem Thema der Darstellung des weiblichen Körpers. Mittels feministischer Ansätze soll herausgearbeitet werden, wie Kiki Smith in ihren Werken Weiblichkeit darstellt und konstruiert. Dabei liegt der Fokus auf drei Werkbeispielen der Künstlerin: „Virgin Mary“ (dt.: Jungfrau Maria) von 1992 (Abb. 1), „Untitled (Train)“ (dt.: Ohne Titel (Schleppe)) von 1993 (Abb. 2) und „Rapture“ (dt.: Verzückung) von 2001 (Abb. 3). Jedes dieser Untersuchungsobjekte bedient sich eines Themas, das in Zusammenhang mit patriarchalen Stereotypen von Weiblichkeit steht. Gleichzeitig stehen diese drei Werke auch repräsentativ für drei Werkgruppen in Smiths Œuvre. So wird anhand der Plastik „Virgin Mary“ das Stereotyp der Heiligen mit Fokus auf die Jungfrau Maria untersucht. Daran anschließend folgt der „ekelhafte“ weibliche Körper mit dem Körperphänomen Menstruation und seiner Tabuisierung in der westlich geprägten Gesellschaft, welcher am Beispiel von „Untitled (Train)“ analysiert wird. Abschließend wird der Themenkomplex der Verbindung von Weiblichkeit und Natur geöffnet und am Werk „Rapture“ erarbeitet. Das Aufgreifen weiblicher Stereotype in künstlerischen Werken kann auf verschiedene Weisen interpretiert werden. Je nach feministischer Theorie, Strömung oder Auffassung wird der Rückgriff auf stereotype Darstellungen negativ oder positiv bewertet. Daher soll im Zuge der Arbeit untersucht werden, wie die Künstlerin die oben beschriebenen Frauenbilder einsetzt, wie sie sie verändert und wie die Verwendung von Weiblichkeitsklischees in ihren Werken gelesen werden kann. Findet durch das Aufgreifen solcher Stereotypen ein kritischer Wiederaneignungsprozess statt oder werden dadurch patriarchale Ideen von Weiblichkeit

¹ Green-Cole 2020, S. 792.

reproduziert und damit bestärkt? Das leitende Forschungsanliegen bezieht sich daher auf die Frage: Wie (re-)konstruiert Kiki Smith Weiblichkeit in ihren Werken?

Die Darstellung von Weiblichkeit wird im Zuge dieser Arbeit anhand der Darstellung des weiblichen Körpers untersucht. Innerhalb der feministischen Diskurse gibt es ein differenziertes Spektrum an Standpunkten zur Darstellung des weiblichen Körpers. Die Darlegung und Gegenüberstellung verschiedener feministischer Ansätze und eine Verortung innerhalb dieses Diskurses dienen als theoretische Grundlage für die folgenden Untersuchungen. Dafür werden in den Kapiteln 1.2 und 1.3 Theorien von Judith Butler, Anja Zimmermann und Lisa Tickner aufgegriffen. Auf dieser Basis finden in den Kapiteln der drei Untersuchungswerke zusätzlich theoretisch-feministische Auseinandersetzungen mit den jeweiligen Weiblichkeitsstereotypen statt, um gezielt auf spezifische Strategien der Weiblichkeitsdarstellung einzugehen.

Um die Position von Kiki Smith besser bestimmen zu können und andere Positionen beziehungsweise Darstellungsstrategien zu zeigen, werden verschiedene Aspekte der drei Beispielwerke Smiths mit denen anderer zeitgenössischer Künstler*innen mit ähnlichen Sujets und Thematiken verglichen. Dabei soll keine allgemeine Verortung in der zeitgenössischen feministischen Kunst stattfinden, sondern auf einzelne Punkte der Darstellungsstrategien von Weiblichkeit eingegangen werden.

1.1 Methodik

Die Untersuchung der drei Werkbeispiele folgt feministischen Fragestellungen. Als erster Schritt jeder Untersuchung wird eine Formanalyse vorgenommen. Wie schon Ann-Sophie Lehmann in ihrem Beitrag zum Sammelband „Doing Gender in Medien-, Kunst- und Kulturwissenschaften“ von 2017 erklärt, ist für eine feministische Deutungsweise eine klassische Bildanalyse, bei der vorerst kein Kontext, sondern ausschließlich das Werk betrachtet wird, besonders wichtig, da Material, Komposition, Farbe etc. bewusst ausgewählt werden, um ein bestimmtes Ergebnis zu erhalten.²

Auf die kontextlose Werkbetrachtung aufbauend, werden in den weiteren Untersuchungen die Bedeutungsmöglichkeiten der Sujets durch die Ikonografie und die Werkstoffe mithilfe der Materialikonografie erforscht. Dadurch werden die Werke in einen historischen und soziokulturellen Kontext eingebettet. Besonders im Falle der Werke Kiki Smiths ist das große Spektrum an Werkmaterialien auffällig und wird von mehreren Autor*innen betont.³ Im Feld

² Lehmann 2006, S. 162.

³ Halbreich 2005, S. 14; Enwezor 2019, S. 6; Engberg 2005, S. 19.

der Materialikonografie ist besonders die Arbeit von Monika Wagner hervorzuheben, die bereits ein Lexikon der Materialikonografie herausgegeben sowie viele weitere Texte zu diesem Thema verfasst hat. Dabei wird sie nicht müde, die Wichtigkeit der Materialikonografie für die Untersuchung von Kunstwerken zu betonen.⁴ Die angestellten Annahmen in Bezug auf die Materialikonografie der Werke stützen sich hauptsächlich auf ihre Arbeit.

1.2 Feministische Theorien zur Darstellung von Weiblichkeit und Körper

Um die Debatte um die Darstellung des weiblichen Körpers in seiner Ganzheit darlegen zu können, müsste ausgeholt und die Geschichte des Feminismus erläutert werden. Da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, werden in diesem Kapitel lediglich zwei Ansätze zu diesem Thema überblicksmäßig besprochen. Als weiterführende Literatur soll an dieser Stelle auf den Lexikoneintrag „Feminismus/Frauenforschung/Gender Studies“ aus dem „Lexikon der Geisteswissenschaften“ von 2011 verwiesen werden, der einen weitreichenden Überblick über die bedeutendsten Schritte des Feminismus und die Entwicklung der Gender Studies gibt.⁵

Bereits vor der zweiten Welle des Feminismus und in ihren Anfängen war die Frage nach den Unterschieden zwischen Mann und Frau bedeutend. Dabei wurde vor allem auf feministischer Seite eine Gleichheit von Frau und Mann postuliert und die Gleichbehandlung der Geschlechter gefordert, während vornehmlich die Gegner*innen des Feminismus die, auf vermeintlich biologischen Tatsachen fußenden, Wesensunterschiede zwischen Mann und Frau hervorzuheben versuchten und damit ihre Ungleichbehandlung begründeten. Ab Mitte der 1970er Jahre kam das Konzept der Gleichheit der Geschlechter auch innerhalb der feministischen Strömungen in Bedrängnis. Zunehmend gründeten sich Vereinigungen, welche „weibliche“ Eigenschaften glorifizierten sowie Weiblichkeit, Mutterschaft, Naturverbundenheit etc. zelebrierten und spirituelle Göttinnenkulte, Hexenkreise und vieles mehr gründeten.⁶ Diese Strömung und die damit verbundene Haltung wird Essentialismus genannt. Er beschreibt die Annahme, dass sich die Frau durchaus vom Mann unterscheidet und diese spezifisch weiblichen Eigenschaften durch den weiblichen Körper generiert werden. Der Essentialismus geht davon aus, dass Männern und Frauen aufgrund ihrer unterschiedlichen Körper essenzialistische, also geschlechterbezogene Eigenschaften inhärent sind. Anstatt eine Gleichheit der Geschlechter anzunehmen, wurden spezifisch weibliche Eigenschaften, welche zuvor als minderwertig und dem Männlichen unterlegen erachtet worden waren, hervorgehoben und ins Positive

⁴ Wagner 2010, S. 7-10.

⁵ Vgl. Wende 2011.

⁶ Wende 2011, S. 176-177.

umgekehrt. Man forderte ein Körperbewusstsein in der Kunst und vermied die männlich konnotierten Kunstformen des Kanons. Stattdessen wurde auf weiblich besetzte Ausdrucksformen wie Kunsthandwerk zurückgegriffen und „geringwertigere“ Materialien wie Textilien, Papier, etc verwendet.⁷

Es bleibt anzumerken, dass seit Beginn der feministischen Bewegungen immer verschiedene Strömungen gleichzeitig existieren. Viele Theoretikerinnen sprechen daher gelegentlich von Feminismen, um die Vielzahl und Unterschiedlichkeit der feministischen Ansätze zu beschreiben, die sich besonders ab den späten 1970er Jahren entwickelt haben.⁸

Ab den 1980er Jahren wurde die Frage nach Geschlecht bzw. Geschlechtsidentität und der politischen Bedeutung der Repräsentation des weiblichen Körpers zur Debatte gestellt.⁹ Eine der wichtigsten Theoretiker*innen, die sich mit Geschlecht und Geschlechtsidentität befassen, ist die Philosophin Judith Butler. 1990 veröffentlichte sie ihr Buch "Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity", stellte darin die Existenz von Geschlecht generell in Frage und beleuchtete dessen Konstruktion. Nach Butlers Theorie ist Geschlecht keine biologische Tatsache, sondern wird rein durch soziale und gesellschaftliche Praktiken performativ erzeugt. Dies geschieht im Zuge heterosexueller Normierungsprozesse und reproduziert sich auf Basis von Stereotypen und Naturhaftigkeit.¹⁰ Aufbauend auf den Theorien von Butler entwickelte sich der Dekonstruktivismus, welcher Geschlecht als sozial konstruiert versteht und als Grundlage der Gender Studies dient.

Vor dem Hintergrund der Strömungen des Essentialismus und Dekonstruktivismus wird klar, wie konträr beide Ansätze sich in Bezug auf Geschlecht positionieren. Dieser Zwiespalt tritt auch in der Haltung zur Darstellung des weiblichen Körpers auf. Während Essentialist*innen die weibliche Sexualität durch positive Bilder des nackten weiblichen Körpers feiern, unterliegt für Dekonstruktivist*innen die Darstellung des nackten weiblichen Körpers unweigerlich dem *Male Gaze* und reproduziert somit die Objektifizierung des weiblichen Körpers.¹¹ Durch diese Gegenüberstellung wird deutlich, wie divers die Standpunkte der verschiedenen Strömungen zur Darstellung des weiblichen Körpers innerhalb des Feminismus sind, wobei der

⁷ Heartney 2004, S. 140-141.

⁸ Wende 2011, S.177.

⁹ Heartney 2004, S. 140.

¹⁰ Butler 2008.

¹¹ Heartney 2004, S. 141; Der Begriff *Male Gaze* wurde 1975 von der Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey eingeführt, wird aber auch in viele andere Disziplinen außerhalb der Filmtheorie verwendet. Er beschreibt den aktiven Blick eines heterosexuellen Mannes, dem sich der objektifizierte und passive weibliche Körper anpasst und der nach den Bedürfnissen des männlichen Betrachters geformt wird. Dabei sind die Objektifizierung und Sexualisierung des weiblichen Körpers feststellbar.

Andreas Jahn-Sudmann/Ludger Kaczmarek, gaze/male gaze, in: Filmlexikon Uni Kiel, (16.07.2024), URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:gazemalegaze-2378>; Laura Mulvey, Visual pleasure and narrative cinema. in: Screen, 16, 3, 1975, S. 6-18.

Essentialismus und Dekonstruktivismus die beiden entgegengesetzten Enden dieses Diskurses bilden. Da sich essentialistische Ideale stark auf Weiblichkeitsstereotype stützen und die Werke Kiki Smiths auf die Überwindung dieser Stereotype untersucht werden, schien eine übersichtsmäßige Darstellung des Essentialismus sinnvoll.

Mittlerweile hat sich in den aktuellen feministischen Diskursen eine Tendenz erschlossen, die die Gleichberechtigung der *beiden* Geschlechter nicht mehr in den Fokus rückt, sondern zunehmend versucht, den Geschlechteressentialismus zu überwinden, um nicht mehr auf patriarchalen Geschlechterdichotomien festgelegt zu sein.¹² Denn durch strukturelle Gleichberechtigung allein können die binären und stereotypen Geschlechterrollen nicht aufgelöst werden. Sie müssen verlernt und dekonstruiert werden, um „diverse Identitäten“ erzeugen zu können.¹³

1.3 Zur Kategorie Frau

Der Begriff der Weiblichkeit und die Kategorie „Frau“ sind in den eingangs gestellten Fragen entscheidend. Gerade vor dem Hintergrund des eben erläuterten Dekonstruktivismus scheint eine Erklärung der Notwendigkeit der Kategorie „Frau“ sinnvoll und soll die Verortung innerhalb des feministischen Diskurses verfeinern.

Bereits 1949 proklamierte Simone de Beauvoir, dass keine Frau geboren, sondern von der Gesellschaft gemacht wird.¹⁴ Diesen Gedanken spann Judith Butler in den 1990er Jahren weiter, indem sie die Existenz der Geschlechter generell anzweifelte und die Kategorien „Mann“ und „Frau“ hinterfragte. Laut Butler sind Geschlechter nicht naturbedingt, sondern werden durch Diskurse geformt und performativ reproduziert, weshalb sie für den Verzicht solcher Kategorien plädiert.¹⁵ Besonders die Queer Theories begrüßen diesen Ansatz, da das binäre Geschlechtersystem stark in Frage gestellt wird.¹⁶ Jedoch ergeben sich bei einer Ablehnung der Geschlechterkategorien Probleme innerhalb des feministischen Diskurses. Lisa Tickner weist darauf hin, dass ohne die Geschlechterkategorien die Kritik an den bestehenden patriarchalen Machtstrukturen nicht greifen kann.¹⁷ Diese Kritik wäre jedoch notwendig, denn die westliche Gesellschaft wird bis heute ungebrochen von binären Geschlechterkategorien bestimmt. Anja Zimmermann führt beide Standpunkte zusammen, indem sie auf die Notwendigkeit hinweist,

¹² Green-Cole 2020, S. 792-793.

¹³ Windt 2018, S. 81.

¹⁴ Mullins 2019, S. 8.

¹⁵ Butler 2008.

¹⁶ „Was ist eigentlich Queer Theory?“, in: Echte Vielfalt, Website Deutsches Institut für Sozialwirtschaft, URL: <https://echte-vielfalt.de/lebensbereiche/lgbtiq/queer/was-ist-eigentlich-queer-theory/>.

¹⁷ Tickner 1990, S. 5.

androzentrische Machtstrukturen aufzudecken, gleichzeitig aber zur Vorsicht und Reflexion im Umgang mit solchen Kategorien mahnt, da eine Reproduktion durch das Aufgreifen der Kategorie „Frau“ in den Kunstwissenschaften passieren kann.¹⁸ Auf der Argumentation von Zimmermann basierend, wird in der folgenden Arbeit mit der Kategorie „Frau“ bzw. „Weiblichkeit“ gearbeitet, wobei damit eine von den gesellschaftlichen Normen geformte Kategorie beschrieben wird, die zur Sichtbarmachung und Kritik geschlechterhierarchischer Gesellschaftsstrukturen dient, jedoch dezidiert kein real vorhandenes binäres Geschlechtersystem voraussetzen will. Folglich wird bei der Kategorie „Frau“ von Menschen gesprochen, welche von der binär geprägten Gesellschaft als weiblich gelesen werden. „Weiblich gelesen“ beschreibt die automatische Zuteilung von Menschen anhand von äußerlichen Eigenschaften zu einem der binären Geschlechter Mann oder Frau, ohne zu wissen, ob sich die gelesenen Personen zu diesem, einem anderen, bzw. zu beiden oder keinem Geschlecht zählen.¹⁹ Dementsprechend wird in der folgenden Arbeit mit Asterisk „*“ gegendert, da diese Genderform nicht nur Menschen weiblichen oder männlichen Geschlechts einschließt, sondern ebenso für Menschen, die sich einem anderen, beiden oder keinem Geschlecht zuordnen, steht. Ein Vorteil des Sternchens im Vergleich zum Gendern mit „:“, ist, dass der Asterisk zusätzlich auf die Vielfältigkeit der Geschlechteridentitäten hinweist.²⁰ Gemäß des Rechts auf Eigendefinition von Geschlecht sollen auch Menschengruppen, die besonders im historischen Kontext männlich oder weiblich dominiert waren, in gegenderter Gruppenbezeichnung angeführt werden, da aus heutiger Sicht oft nicht mehr festgestellt werden kann, ob es sich tatsächlich um eine rein männlich oder weiblich gelesene Personengruppe handelte bzw. sich Mitglieder der Gruppe selbst als cis-männlich oder cis-weiblich empfanden. So wird beispielsweise von frühneuzeitlichen Künstler*innen oder von mittelalterlichen Bronzegießer*innen gesprochen.

Wie Zimmermann bereits anmerkt, ist bei der Kategorisierung von Geschlechtern mit Vorsicht vorzugehen, um nicht ungewollt eine binäre Geschlechtersicht zu reproduzieren. Da in dieser Arbeit stark mit der Kategorie „Frau“ gearbeitet wird, um hierarchische bzw. patriarchale Stereotype aufzuzeigen, soll an dieser Stelle klargestellt werden, dass diese Masterarbeit nicht von einem binären Geschlechtersystem ausgeht.

¹⁸ Zimmermann 2009, S. 27-28.

¹⁹ „Sprache? Genau statt generisch!“, in: WECF - Women Engage for a Common Future, URL: <https://www.wecf.org/de/sprache-und-gender/>.

²⁰ „Sprache? Genau statt generisch!“, in: WECF - Women Engage for a Common Future, URL: <https://www.wecf.org/de/sprache-und-gender/>.

1.4 Kiki Smith

Kiki Smith ist eine US-amerikanische Künstlerin, die für ihre grafischen und bildhauerischen Werke bekannt ist. Sie wurde am 18. Jänner 1958 in Nürnberg als Tochter des Bildhauers Tony Smith und der Opernsängerin und Schauspielerin Jane Smith geboren. Kiki Smith wuchs im Geburtshaus ihres Vaters mit ihren Eltern und den beiden jüngeren Schwestern Beatrice und Seton in South Orange in New Jersey auf. Ihr Vater Tony Smith war ein wichtiger Vertreter des Minimalismus, der sich in den 1960er Jahren entwickelte. Bei der Herstellung seiner reduzierten, bildhauerischen Werke halfen auch seine Töchter. Trotz starker Unterschiede in der Formsprache gibt Kiki Smith an, stark von der Arbeit ihres Vaters beeinflusst worden zu sein. Obwohl Smith in einem höchst kreativen Umfeld aufwuchs und Kontakt zu Künstler*innenfreunden des Vaters, wie Mark Rothko oder Jackson Pollock hatte, begann ihre künstlerische Laufbahn erst in den späten 1970er Jahren. Zuvor brach sie einige Ausbildungen ab und arbeitete zeitweise als Köchin oder Elektrikergehilfin. Smith erklärt ihr Hader später dadurch, dass sie das Handwerk der Kunst immer vorzog, was sich auch in ihrem Werk erkennen lässt.²¹ Bereits in ihren frühen Arbeiten beschäftigt sich Smith stark mit dem physischen Körper. Dabei war ihr das anatomische Lehrbuch „Gray’s Anatomy“ eine wichtige Inspirationsquelle. Als 1980 ihr Vater verstarb, folgten Werke, die sich mit Vergänglichkeit und Morbidität beschäftigen.²² Seit Mitte der 1980er Jahre ist der menschliche Körper, sowohl fragmentiert als auch in seiner Ganzheit, das zentrale Thema ihrer künstlerischen Auseinandersetzung. Durch die Darstellung von Körperfragmenten, einzelner Organe oder Körperteilen möchte sie auf die gesellschaftlich konstruierten Dichotomien von beispielsweise Körper/Geist oder männlich/weiblich hinweisen und gleichzeitig eine Versöhnung und Zusammenführung dieser herbeiführen. In Smiths Kunst soll Gleichwertigkeit hergestellt werden. Dies schlug sich auch lange Zeit in der Materialwahl nieder und so wurden die Werke aus handwerksbezogenen Stoffen wie Papier, Textilien, Keramik und Wachs hergestellt, um nur wenige zu nennen.²³ Der Körper und Körperteile wurden zum Ausdruck politischer Themen, wie Reproduktionsrechte oder AIDS.²⁴ In den 1990er Jahren beschäftigte sich Smith zunehmend mit tabuisierten Körperfunktionen oder zeigte die Verletzlichkeit des viszerale Körpers.²⁵ Dabei fanden auch religiöse oder mythologische Themen wiederholt Eingang ins Oeuvre der katholisch erzogenen Künstlerin, wobei der physische Körper gemäß der

²¹ Posner 2005, S. 11-12.

²² Posner 2005, S. 13.

²³ Posner 2005, S. 14.

²⁴ Posner 2005, S. 15.

²⁵ Posner 2005, S. 21.

katholischen Tradition als Vermittlungskonzept komplexer, spiritueller Ideen fungiert.²⁶ Zur Zeit der Jahrtausendwende begann sich das Repertoire der Künstlerin um Themen der Natur und des Kosmos zu erweitern.²⁷

Kiki Smith wird wiederholt als wichtige Vertreterin der Gegenwartskunst und der feministischen Kunst bezeichnet.²⁸ Eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihr ist hingegen spärlich vorhanden. Helaine Posner publizierte 1998 die erste und einzige Monografie zu Smith, welche im Jahr 2005 zum zweiten Mal aufgelegt wurde. Dabei wird auf 35 Textseiten Smiths Biografie, ihr künstlerischer Werdegang sowie die Sujets und Themen in ihrer Kunst dargelegt. Diese Übersicht wird in der Auflage von 1998 von einem Interview durch David Frankel und 2005 durch Christopher Lyon abgeschlossen. Die Autorin stützt sich in der Darlegung der Werke Smiths größtenteils auf Aussagen der Künstlerin selbst, weist jedoch eine große Sorgfalt in der Bearbeitung der Themenkomplexe des Oeuvres auf.²⁹ Ähnlich verhält es sich bei den zahlreichen Katalogen zu Einzelausstellungen Smiths.³⁰ Eine Ausnahme in dieser Reihe bildet der Ausstellungskatalog „Kiki Smith. Procession“ zur gleichnamigen Ausstellung, die 2019 im Wiener Belvedere stattfand. Zum einen ist der Umfang der Beiträge größer angelegt. Zum anderen werden eigenständige Überlegungen und durch Vergleiche untermauerte Aussagen der Autoren zu Bedeutung und Kontext der Materialien, Interpretationsmöglichkeiten der wiederkehrenden Tierthemen und der inhaltlichen Verwandtschaft zwischen Smiths Darstellungsstrategien und der mittelalterlichen katholischen Kirche angestellt.³¹ Ebenfalls ausführlicher ausgearbeitet ist der Katalog „Kiki Smith. A Gathering, 1980-2005“. 2005 erschienen, ist er vergleichbar mit Posners Publikation „Kiki Smith“ von 1998 angelegt. Der künstlerische Werdegang, die thematisierten Sujets, Material und Darstellungsstrategien werden aufgezeigt. Dabei basieren viele Aussagen der Autoren auf Posners Publikation und vorangegangenen Katalogen sowie auf Interviews mit Kiki Smith. Jedoch wird Smith, im Gegensatz zu Posners Beitrag, stärker innerhalb der zeitgenössischen Kunst verortet und in Bezug zu anderen Künstler*innen wie Hannah Wilke, Nancy Spero, Eva Hesse oder Louise Bourgeois gesetzt.³²

In Artikeln einschlägiger Fachjournale wird Smith lediglich peripher behandelt. Sie wird

²⁶ Posner 2005, S. 22-23.

²⁷ Posner 2005, S. 27.

²⁸ Heartney 2004, S. 156; Giloy-Hirtz 2019, S. 11; Enwezor 2019, S. 6; Halbreich 2005, S.14.

²⁹ Posner 2005.

³⁰ Kat. Ausst. Kestner-Gesellschaft 1999; Kat. Ausst. The Saint Louis Art Museum 1999; Kat. Ausst. MAK 1992; Kat. Ausst. Walker Art Center 2005.

³¹ Bryan-Wilson 2019, S. 163-169; Raguin 2019, S. 155-162; Wilmes 2019, S. 149-154.

³² Engberg 2005, S. 24.

wiederholt als feministische Künstlerin bezeichnet, aber nur in Nebensätzen oder kurzen Absätzen erwähnt.³³

2 „Virgin Mary“

Der Werktitel „Virgin Mary“ verweist auf eines der wichtigsten Sujets der christlich-abendländischen Kunstgeschichte. Sabine Poeschel geht in ihrem „Handbuch der Ikonographie“ sogar so weit, die Jungfrau Maria als „die am häufigsten dargestellte Figur in der christlichen Kunst“³⁴ zu bezeichnen. Diese Stellung wird auch innerhalb der Heilighierarchie deutlich, die von Maria angeführt wird.³⁵ Die ausgeprägte Verehrung hat bis heute Einfluss auf die geschlechterspezifischen Rollenbilder der katholisch geprägten Gesellschaft. Beispielhaft dafür ist das Phänomen des „Marianismo“, welches sich auf das traditionelle, stereotype Frauenbild in der lateinamerikanischen Kultur bezieht. Dieses Idealbild beschreibt eine Reihe von Eigenschaften, die sich stark an der Figur der Jungfrau Maria orientieren. Selbstaufopferungsbereitschaft und Züchtigkeit stehen stark im Vordergrund. Die Frau soll unterwürfig, passiv und fürsorglich sein, den Familienverband erhalten und ein moralisches Vorbild sein. Sie soll sich dem Mann unterordnen und ihre eigenen Bedürfnisse zum Wohle der Familie hintanstellen. Leiden wird normalisiert, denn das Durchstehen schwieriger Zeiten gilt als herausragende weibliche Qualität.³⁶ Eingeführt wurde der Begriff „Marianismo“ 1973 von der Politikwissenschaftlerin Evelyn Stevens. Seither beschäftigt man sich auch in der Psychologie mit diesem Phänomen und Studien zeigen, dass diese starren Erwartungen sogar Einfluss auf die psychische Gesundheit nehmen können.³⁷ Auch im europäischen Raum formten sich weibliche Rollenbilder, die sich stark an dem Ideal der Jungfrau Maria orientieren. Das Abbild der Maria folgte im Laufe der Geschichte dabei den jeweiligen zeitgenössischen theologischen Konzepten zu ihrer Figur, sollte aber gleichzeitig die patriarchal gebildeten Idealvorstellungen von Weiblichkeit propagieren.³⁸

³³ Pérez-Gil 2017, S. 209, 215; Heartney 2004, S. 155-158, 22; Mullins 2019, S. 88; Böhm 2010, S. 118; Uppenkamp 2010, S. 236.

³⁴ Poeschel 2011, S. 116.

³⁵ Poeschel 2011, S. 116.

³⁶ Morgan Consoli/Unzueta 2017, S. 2049.

³⁷ Morales/Rojas Pérez 2020, S. 247.

³⁸ Pérez-Gil 2017; Heartney 2004, S. 134-168.

2.1 Formanalyse

Kiki Smiths Werk „Virgin Mary“ von 1992 (Abb. 1) tritt als lebensgroße, menschliche Gestalt auf.³⁹ Die Figur steht aufrecht auf einem stählernen Rechteck, ist 171,5 cm hoch, 66 cm breit und 36,8 cm tief und besteht aus mit Pigmenten gefärbtem Bienenwachs, Mulltuch und aus einer stabilisierenden Holzkonstruktion im Inneren.⁴⁰ Zudem setzt die Künstlerin silberne Leisten als Venen ein.⁴¹

Die Eigenschaft, die beim Betrachten der Figur zuerst ins Auge sticht, ist das Fehlen der Haut am gesamten Körper. Der gehäutete Leib ist unbedeckt und bietet freie Sicht auf die offengelegten Muskeln und Sehnen, die in verschiedenen Rot-, Weiß- und Beigetönen erscheinen. Die durchgestreckten und beisammenstehenden Beine tragen das Gewicht des Körpers beinahe gleichmäßig, wobei eine leichte Kontrapoststellung mit Betonung auf dem linken Bein bemerkbar ist. Die Arme hängen locker an den Seiten herab und sind mit den Handflächen nach vorne zeigend, abgewinkelt. Die beiden leicht gebeugten Arme mit den geöffneten Handflächen erinnern an bittende oder auch darbringende Gebärden. Die Schultern sind etwas nach hinten genommen. Der Kopf ist geradeaus gerichtet und leicht gesenkt.

Die unbedeckte Figur besitzt einen weiblich lesbaren Körper, was durch die Brüste der Figur angenommen werden kann. Ein primäres sichtbares Geschlechtsteil, wie die Vulva, ist hingegen nicht erkennbar. Durch das Weglassen der Haut entnimmt die Künstlerin die Möglichkeit, die Figur noch weiter zu kategorisieren. Weder Alter noch Haar- oder Hautfarbe können ermittelt werden. Die Augen sind geschlossen, die Mimik ist entspannt, fast ausdruckslos. Die aufrechte Haltung könnte als bestimmt und selbstsicher gelten, würden ihre Beine nicht etwas zu starr beieinanderstehen und ein Knie kaum merklich einknicken. Dadurch wird der Eindruck von Unsicherheit evoziert und gleichzeitig haftet dieser Beinstellung etwas traditionell Weibliches an. Geschlossene Beine sind stark mit dem „Damenhaften“ und „anständigen Verhalten“ von Frauen in der westlichen Gesellschaft konnotiert.

Die Haltung steht in starkem Kontrast zum gehäuteten Körper der Figur. Beim Betrachten kann der Anblick des hautlosen Leibes Verwirrung, Abneigung, Grausen, Abscheu, Ekel und

³⁹ Für zusätzliche bildliche Eindrücke zum Werk „Virgin Mary“ siehe:

Kiki Smith, Warum uns die Kunst von Kiki Smith so berührt, zur Ausstellung „Procession“ im Haus der Kunst, München 2018, BR, 20.02.2018 (21.07.2024), 03:33-3:46, URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=ryWjcxSY6xg>; Kiki Smith, When fantasy meets popular folklore. Artist Kiki Smith's work on display in Paris, FRANCE 24 English, 14.11.2019 (21.07.2024), 6:49-08:14, URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=bVKdSuNdk8g&t=100s>; Kiki Smith, Künstlerin Kiki Smith und ihre Körperinterpretation, Arte Tracks, 11.02.2020 (21.07.2024), 03:00-03:07, URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=cYKaG6Fmj2c>.

⁴⁰ Engberg 2005, S. 259.

⁴¹ Engberg 2005, S. 24.

vielleicht sogar Schrecken hervorrufen, aber auch Mitgefühl, Mitleid und Empathie. Jedoch würde man vor allem eine Gestalt erwarten, die sich, ihrer Haut und somit ihrer äußersten Schutzschicht beraubt, vor Schmerz windet und ihr Gesicht aus Leid verzerrt. Dem entgegen steht die Figur ruhig und stoisch da.

„Virgin Mary“ bietet den Betrachter*innen vielschichtige Anknüpfungspunkte für eine Interpretation.

Als erstes ist zunächst das Material selbst zu nennen - das Wachs. Wachs, vor allem Bienenwachs, findet seit der Antike Verwendung im Alltag, in der Kunst und Kultur und ist somit ein bedeutungsschwangerer Werkstoff und lädt „Virgin Mary“ zusätzlich auf.⁴²

Damit einhergehend ergeben sich weiterführende Überlegungen, wo, zu welchem Zweck und in welcher Form sich lebensgroße Wachsfiguren in der Kunstgeschichte finden lassen. Im mittelalterlichen England und Frankreich wurden sogenannte Königseffigies nach dem genauen Abbild eines verstorbenen Herrschers oder einer Herrscherin angefertigt und waren Teil des höfischen Bestattungskults. Dabei wurde bevorzugt Wachs verwendet, dessen Eigenschaft, die menschliche Physis lebensnah nachzubilden, geschätzt wurde, um die Züge des*r Verstorbenen möglichst realitätsnah nachzubilden. In Italien entwickelte sich ein ähnlicher Brauch, wobei es sich dabei um lebensgroße Wachsstatuen wohlhabender Stifter handelte, die in der Chiostrino dei Voti der Kirche Santissima Annunziata in Florenz aufgestellt wurden. Die sogenannten *Boti* dienten jedoch nicht als Teil des Bestattungsprozederes, sondern waren Motivgaben, die als Bitte oder Dank für Gott gespendet wurden.⁴³

Neben den *Boti* beherbergt Florenz eine andere Gruppe an Wachsfiguren, die „Virgin Mary“ in ihrer Form sehr gleichen und daher interessant für eine Gegenüberstellung sind. In La Specola befindet sich die größte Sammlung an anatomischen Wachsmodellen, darunter viele Ganzkörperfiguren, die im 18. und 19. Jahrhundert von den geschicktesten florentiner Wachsbildner*innen der Zeit geschaffen und als medizinische Lehrmittel verwendet wurden. Im Wiener Josephinum befindet sich, nach Florenz, die bedeutendste medizinische Wachsmodellsammlung (Abb. 4).⁴⁴

Hinweise auf die Jungfrau Maria selbst, wie der Werktitel verlautbaren lässt, treten verhalten in Erscheinung. Auf den ersten Blick sind keine traditionellen Marienattribute zu sehen - keine junge Frau in wallendem rotem, blauem oder weißem Gewand mit einem Jesuskind auf dem Arm. Lediglich die unscheinbar wirkenden Handgebärden sind Anhaltspunkte für diese

⁴²Uppenkamp, S. 231, 233.

⁴³ Marek 2009, S. 29,32-33/Panzanelli 2008, S. 14-15, 18.

⁴⁴ Waxworks, Website Sistema Museale di Ateneo – Università degli Studi di Firenze, URL: <https://www.sma.unifi.it/p353.html>

Identifizierung. Sie erinnern an die Gebärden der Mariendarstellung von Gnadenbildern wie der Wundertätigen Medaille (Abb. 5) bzw. an Variationen des Typus der Maria Immaculata. Auch hier steht die Jungfrau Maria aufrecht als Einzelfigur ohne Jesuskind da, ihre Hände sind leicht ausgebreitet und in gnadenspendender Geste geformt. Die Wundertätige Medaille und damit verbunden der Typus der Gnadenspendenden Maria sind weltweit bekannte Bildformen.⁴⁵

Um eine umfassendere Beurteilung des Werkes „Virgin Mary“ treffen zu können, werden im Folgenden die Materialikonografie zu Wachs und die Anatomischen Wachsmodelle näher beleuchtet sowie traditionelle und zeitgenössische Darstellungsformen der Jungfrau Maria untersucht und „Virgin Mary“ mit zeitgenössischen Werken verglichen.

2.2 Materialikonografie Wachs

Wie eingangs erwähnt wurde, ist die Materialikonografie ein Werkzeug zur Interpretation von Kunstwerken, das erst seit Kurzem im Repertoire der Kunsthistoriker*innen zu finden ist. Besonders bei Kiki Smith stellt sich diese Untersuchungsmethode als sinnvoll heraus, da die Künstlerin eine überaus große Bandbreite an Materialien in ihrer Kunst verwendet. In einem Interview mit Kristen Brook Schleifer tritt die Bedeutung, die das Material für die Künstlerin hat, deutlich hervor. Die Materialwahl ist für Smith eine eigene Ausdrucksform. Sie benutzt Material wie Worte, um eine Botschaft zu vermitteln: „I think it’s a useful way to [...] choose materials just the way you’d choose words [...]“.⁴⁶ Im Falle des Werkes „Virgin Mary“ bestehen diese „Worte“ hauptsächlich aus Bienenwachs.⁴⁷

Wachs, besonders Bienenwachs, ist ein symbolisch aufgeladener Werkstoff. Edith Almhofer betont in ihrem Beitrag zu „Anatomie als Kunst“, dass das Wachs bis heute für seine unglaubliche Variabilität als Material geschätzt wird.⁴⁸ Seine Konsistenz reicht von spröde bis flüssig und kann beinahe alle Stadien dazwischen einnehmen. Zudem ist es fast rückstandslos verbrennbar. Die natürliche Farbe von Wachs variiert von dunkelbraun, rötlich bis hellgelb und kann sogar mit Salzwasser reinweiß gewaschen werden. Zudem kann es eingefärbt als auch bemalt werden; es erscheint einmal stumpf und undurchsichtig, dann wieder transparent und glänzend. Ein großer Vorteil des Wachses ist seine variable Verarbeitungsform. Bei Körpertemperatur lässt es sich gut kneten und formen, während es sich im geschmolzenen Zustand gießen lässt. Dadurch kann dieser Werkstoff jegliche Oberflächen und Gestalten

⁴⁵ Gruber 1992, S. 380.

⁴⁶ Schleifer 1991, S. 86.

⁴⁷ Posner 2005, S. 94.

⁴⁸ Almhofer 2002, S. 28.

annehmen. Diese Eigenschaften ermöglichen es, Wachs zur Vervielfältigung von (Kunst-) Gegenständen zu nutzen. Das Material ähnelt sowohl Ton als auch Gips, wobei diese nach ihrer Fertigstellung trocken und spröde werden. Wachs hingegen bleibt immer wieder veränderbar und neu formbar, was auch eine gewisse Gefahr für seine Haltbarkeit birgt.⁴⁹

Das Bienenwachs nimmt einen hohen Stellenwert in Geschichte und Kultur ein. Als Erzeugnis der Honigbiene ist es ein Material, das schon seit altertümlichen Zeiten vom Menschen genutzt wird. Erst seit dem 19. Jahrhundert werden synthetische Wachse hergestellt. Es wird seit der Antike zudem vielseitig, seinen Eigenschaften entsprechend zum Kleben, Dichten, Imprägnieren, Versiegeln sowie in der Kosmetik oder aber auch auf Schreibtafel und als Lichtquelle verwendet.

Die Bossierkunst, die Kunst des Wachsformens, profiliert sich im antiken Totenkult in Form der Totenmasken. Man war sich dabei immer schon der Eigenschaft des Wachses, die menschliche Physis besonders naturalistisch nachzubilden, bewusst. Eine weitere Verwendung fand das Material als Votivgabe, durch die man um göttlichen Segen oder Heilung bat. Dazu wurde Wachs in die Form des um Segen zu erbittenden Gegenstandes oder Körperteils gebracht. Zwar sind keine solcher antiken Wachsobjekte überliefert und nur die bronzenen oder irdenen Gegenstücke bekannt, doch belegen schriftliche Quellen deren frühere Existenz.⁵⁰

Bei den tagelangen Totenfeiern der römischen Kaiser waren wächserne Nachbildungen der Verstorbenen Bestandteile des Bestattungskults. Dabei wurden aufwändig gewandete, wächserne Doppelgänger der Toten aufgestellt.⁵¹ Dieser Ritus tritt auch im mittelalterlichen England und Frankreich in Form der Königseffigies auf und trieb die Bossierkunst weiter voran.⁵² Bettina Uppenkamp sieht diese Bildnisse nicht nur als Erinnerungsgegenstände,

⁴⁹ Uppenkamp 2010, S. 231, 233.

⁵⁰ Skopec 2002, S. 47.

⁵¹ Skopec 2002, S. 49.

⁵² Da sowohl die Königseffigies als auch die italienischen *Boti* kaum bis keine Überschneidungen in Form und Inhalt aufweisen, werden sie nicht in die fortlaufenden Untersuchungen miteinbezogen. Die lebensgroßen figürlichen Königseffigies verstorbener Herrscher*innen waren fester Bestandteil des englisch-royalen Bestattungszeremoniells von 1327 bis ins 17. Jahrhundert hinein und wurden rasch vom französischen Königshof adaptiert. Der Kern der Figuren wurde aus Holz oder Weidenruten geflochten, darüber formte man den Körper aus verschiedensten Materialien. Hände sowie Gesicht wurden mit Gips oder Wachs nachgebildet, bemalt und mit Echthaarperücken versehen (Abb. 6). Die Figuren wurden anschließend mit königlichen Gewändern, teilweise mit den Krönungsgewändern der kürzlich Verstorbenen, bekleidet. Als wichtiger Bestandteil der Trauerfeierlichkeiten wurden sie auf den Sarg gelegt, in Frankreich sogar auf einem eigenen Wagen im Bestattungszug hinterhergezogen, oder thronten in den Tagen vor der Bestattung noch am Platz des*er Verstorbenen. So bedeutend die Rolle der Effigie vor und während der Bestattung war, so unwichtig schien sie im Moment danach. Anders als die antiken Kaiserdoubles oder die italienischen *Boti*, wurden die Königseffigies nahe dem Grabmal ihres Originals verstaut und gerieten schnell in Vergessenheit. Marek 2009, S. 29, 32-33. Die sogenannten „*Boti*“ entwickelte sich zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Italien. In der Kirche Orsanmichele etablierten die Oberen der Stadt Florenz diesen Brauch. Es handelte sich dabei um lebensgroße Votiv-Figuren, gekleidet in zeitgenössischer Mode und mit lebensechten Gesichtern und Händen aus Wachs. Im Laufe des 14. Jahrhunderts wurde die Kirche San Annunziata zum Zentrum der Votivdarbringungen. Da hundert Jahre später der Andrang zu groß wurde, verbot man das Aufstellen der *Boti*. Dennoch war die Kirche mit den Wachsfiguren

sondern als politische Werkzeuge, die den Herrschaftsanspruch über den Tod hinaus verdeutlichen sollten, an. Die bis heute bekannten Madame-Tussauds-Wachsfigurenkabinette seien dabei Überreste dieser elitären Praktik.⁵³

In der christlichen Kultur gilt das Bienenwachs als besonders reines Material, da es von den keuschen Bienen stammt und mit dem geopfertem Leib Christi in Verbindung gebracht wird. Daher spielt die Bienenwachskerze im christlichen Kult eine große Rolle. Auch Votivgaben werden weiterhin traditionell aus Bienenwachs gefertigt.⁵⁴ Dieser antike, heidnische Brauch wurde nur widerstrebend von den Oberhäuptern der christlichen Kirche akzeptiert, war aber schließlich unausweichlich angesichts der aktiven Praxis unter den Gläubigen.⁵⁵

Ab dem 18. Jahrhundert wurde der naturalistische Gehalt der Wachsmodelle im weltlichen Bereich bedeutend zur Herstellung anatomischer Schaumodelle für die medizinische Lehre. Im Zuge dessen wurde eine Brücke zwischen wissenschaftlicher Genauigkeit und Idealisierung des menschlichen Körpers geschlagen.⁵⁶

Eine vollkommen andere, aber essenzielle Verwendungsform findet das Wachs in der klassischen Bildhauerei. Das Material ist, neben dem Formen von Modellen, entscheidend für den Bronzeguss selbst. Das spätere Bronzewerk wird zunächst aus Wachs geformt und danach mit dem flüssigen Metall ausgegossen. Durch die hohen Temperaturen schmilzt die Wachsform und geht verloren, während der Hohlraum vom flüssigen Metall ausgefüllt wird. Die künstlerische Wachsfigur ist sowohl als Modell als auch als Gussform lediglich ein Nebenprodukt auf dem Weg zum eigentlichen Kunstwerk. Daraus ergibt sich für Uppenkamp die parallele Eigenschaft von schier grenzenloser Wandelbarkeit und dem Festhalten eines Moments gleichzeitig. Diese konträren Qualitäten werden seit den 1960er Jahren in der Kunst aufgegriffen, um die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft, Kitsch oder Kultur auszuloten und die Frage nach „High und Low, Form und Uniform [...] Original und Reproduktion [...]“⁵⁷ auszutariieren. Auffällig ist die Treue zum Sujet Mensch bei mit Wachs arbeitenden zeitgenössischen Künstler*innen wie Kiki Smith oder Robert Gober.⁵⁸

Vor diesem Hintergrund können einige Schlüsse gezogen werden: Erstens hat das keusche Bienenwachs einen hohen Stellenwert innerhalb des katholischen

so stark befüllt, dass die Baustuktur gefährdet war. Keines der wächsernen *Boti* ist heute noch erhalten. Bei einem Feuer in den 1630er Jahren wurden viele zerstört und die überlebenden Votivfiguren wurden schließlich entfernt. Panzanelli 2008, S. 14-15, 18.

⁵³ Uppenkamp 2010, S. 235-236.

⁵⁴ Uppenkamp 2010, S. 233.

⁵⁵ Skopec 2002, S. 49.

⁵⁶ Uppenkamp 2010, S. 234.

⁵⁷ Uppenkamp 2010, S. 235.

⁵⁸ Uppenkamp 2010, S. 235-236.

Kults. Die Verwendung dieses Materials deckt sich inhaltlich perfekt mit der Darstellung einer Heiligen, besonders aber mit der Jungfrau Maria, die als Verkörperung von Keuschheit und Reinheit gilt. Da Smith katholisch erzogen wurde und sich darüber hinaus sehr für katholische Praktiken und für die Kunst des europäischen Mittelalters interessiert,⁵⁹ ist es naheliegend, anzunehmen, dass ihr die Bedeutung des Wachses im religiösen Kontext bekannt ist.⁶⁰ Neben der Erzeugung eines reinen und sündenfreien Körpers vermag das Wachs darüber hinaus die Eigenschaft der Wandelbarkeit zu verdeutlichen und lässt das Sujet der Jungfrau Maria als höchste weibliche Figur innerhalb des katholischen Glaubens mit der Tradition der antiken Kaiser- bzw. mittelalterlichen Königseffigies korrelieren.

2.3 Anatomische Wachsmodelle

Wie in der Formanalyse bemerkt, hat das Werk „Virgin Mary“ in seiner Erscheinungsform starke Bezüge zu anatomisch-medizinischen Wachsmodellen des 18. Jahrhunderts (Abb. 4, Abb. 7 und Abb. 8). Sowohl Smiths Werk als auch die anatomischen Modelle werden hautlos dargestellt und die Muskelstränge, Sehnen, Bänder und Blutgefäße liegen offen. Die historischen Schaumodelle sind von einer akribischen, anatomischen Genauigkeit geprägt, die sich sowohl in der Anordnung der Muskeln, Sehnen etc., als auch in deren Ausarbeitung niederschlägt. Dieses hohe Maß an handwerklicher Perfektion und Naturnähe wird von Smith nicht erreicht, dennoch ist die Ähnlichkeit in Form und Material unbestreitbar.

Die anatomischen Wachsmodelle weisen eine lange Geschichte im Geiste der Aufklärung auf und konnten veraltete Annahmen zum Inneren des menschlichen Körpers in der Medizin berichtigen und verdrängen.⁶¹ Mit dem Siegeszug der Aufklärung im 18. Jahrhundert, der sich innerhalb der Medizin stark im Bereich der Anatomie niederschlug, in dem größtenteils noch mit veraltetem Wissen gearbeitet wurde, entfaltete sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine neue Ikonografie der Darstellung des menschlichen Körpers, die maßgeblich von naturnaher Genauigkeit dominiert wurde. Zwei große Zentren der anatomischen Wachsbildnerei begannen sich zu entwickeln: Bologna und Florenz.⁶²

In Bologna war die Fürsprache des Erzbischofs der Stadt und späteren Papstes Benedikt XIV., der Mitte des 18. Jahrhunderts die Sektion von Leichen für die Erforschung und das Studium des menschlichen Körpers ausdrücklich erlaubte, ein großer Schritt. Gleich nach seiner Ernennung zum Papst veranlasste Benedikt XIV. 1740 die Errichtung eines Museums mit

⁵⁹ Raguin 2019, S. 155.

⁶⁰ Wilmes 2019, S. 153.

⁶¹ Dietrich 2010, S. 650.

⁶² Dietrich 2010, S. 649.

medizinischen Wachsmodeilen an der Universität von Bologna unter der Leitung von Ercole Lelli, wo sich Wissen über den menschlichen Körper angeeignet und die göttliche Schöpfung bewundert werden sollte.⁶³

Das zweite Zentrum der anatomischen Wachsbilderei sollte Florenz werden. 1766 wurde in Florenz das Kaiserlich-Königliche Museum für Physik und Naturkunde, umgangssprachlich La Specola genannt, von Leopold von Habsburg-Lothringen gegründet. 1775 öffnete es schließlich seine Pforten. Das Herzstück waren 24 wächserne Großfiguren und 2800 Kleinmodelle.⁶⁴ Die Künstler*innen und Handwerker*innen der La Specola, die mit dieser aufwändigen Aufgabe betraut wurden, stammten wiederum aus dem Kreis der Bologneser Wachsbildner*innen. Die entstandenen Modelle aus den florentiner Werkstätten wurden auch zum Verkauf angeboten und von anatomischen Grafiken ergänzt (Abb. 9). Sie waren begehrte Lehrmittel für Universitäten in ganz Europa, so auch in Wien.⁶⁵

Die Wachsmodeile wurden in Ganzwachs- und Teilwachsfiguren unterschieden. Die großen Ganzkörperfiguren sind teilweise eine Zusammensetzung von sowohl Ganz- als auch Teilwachsmodellen. Das Ganzwachsmodeil besteht hauptsächlich aus Wachs, während beim Teilwachsmodell nur die äußere Schicht aus Wachs besteht und das Innere aus diversen anderen Materialien zusammengesetzt wurde.⁶⁶ Für die Herstellung eines einzigen Modells untersuchte man durchschnittlich 200 Leichen auf das Genaueste und verschmolz die Formen der individuellen Körperteile zu einem Hybrid, um ein universell gültiges und idealisiertes Körperfragment herzustellen.⁶⁷ Die daraus entstandenen Schablonen wurden dann aufwändig aus feinem Bienenwachs nachgearbeitet.⁶⁸ Die Modelle sind in den meisten Fällen hohl und wurden mit Holz oder Metall verstärkt. Während des gesamten Arbeitsprozesses wurden die Wachsbildner*innen von Gelehrten begleitet, die die anatomische Genauigkeit gewährleisteten.⁶⁹

⁶³ Skopec 2002, S. 50-53.

⁶⁴ Skopec 2002, S. 56.

⁶⁵ Dietrich 2010, S. 650.

⁶⁶ Skopec 2002, S. 58.

⁶⁷ Almhofer 2002, S. 25; Skopec 2002, S. 57.

⁶⁸ Das nach den Leichen entstandene Basispräparat wurde meist aus Kreide angefertigt, das dann in Gips gegossen wurde, um einen Negativabdruck zu erhalten. Für ein Ganzwachsmodeil wurde das Wachs langsam im Wasserbad erwärmt, damit sich die Farbe nicht verändert. Dietrich 2010, S. 650, 652.

Man bevorzugte das weiße Wachs der ukrainischen Wildbienen, das viel kälte- und wärmeresistenter war als andere. Das Bienenwachs versah man noch mit in Terpentin aufgelösten Pigmenten, Schweinefett und anderen Stoffen, um die gewünschte Konsistenz und Farbe zu erreichen. Die Gipsabdrücke der Präparate wurden geteilt und an der Innenseite Schicht für Schicht mit dem Wachsgemisch ausgestrichen. Damit sich das Wachs wieder leicht aus der Form lösen ließ, rieb man die Matrize vor dem Aufstreichen mit einer Art Seife ein. Nach zwei bis drei Schichten war das Modellstück fertig und wurde mit den anderen Teilen zusammengefügt. Skopec 2002, S. 58-59.

⁶⁹ Dietrich 2010, S. 652.

Die Schablonen wurden sorgfältig aufbewahrt, um bei Bedarf erneut verwendet zu werden - so auch im Falle der „Anatomischen und geburtshilflichen Wachsammlung“ für das 1785 eröffnete Wiener Josephinum.⁷⁰

Eine präzise Arbeitsweise war für die Bildner*innen bei der Herstellung der Modelle von oberster Priorität, um eine maximale Naturtreue zu erreichen. Wie schon erwähnt, orientieren sich die Modelle nicht an einem spezifischen Menschen, sondern stellen immer einen idealen Körper dar.⁷¹

Neben der großen Detailgenauigkeit der Körperdarstellung wurde besonders auf die Haltung und Stellung der Ganzkörperfiguren Wert gelegt. Edith Almhofer erkennt in der Josephinischen Sammlung eindeutig geschlechterspezifische Körperhaltungen und bemerkt, dass die männlichen Modelle überwiegend ohne Haut dargestellt werden, um die Muskulatur und somit ihre Stärke hervorzuheben. Sie sind dynamisch und zeichnen die Illusion eines lebendigen, vitalen Körpers. Die herangezogenen Gesten und Posen der Figuren gelten schon seit der Antike, in die Renaissance und bis ins 18. Jahrhundert hinein als ideal und sollten Kraft sowie Selbstbewusstsein vermitteln (Abb. 10). Die weiblichen Großfiguren verharren hingegen in passiver Haltung. Sie sind zeitgenössische Sinnbilder weiblicher Schönheit und verweilen liegend mit rosiger Haut und üppigem Haupthaar (Abb. 11). Die Beine sind schamhaft zusammengeschlagen und der Kopf ist nach hinten geneigt. Mit leicht geöffneten Lidern wirkt der Blick der Frau ausweichend und passiv. Ein erotisierter Anblick, der sich neben den aus dem Rumpf strömenden, sorgsam drapierten Eingeweiden ergibt.⁷² Der Verdacht, dass bei den weiblichen Modellen eine geschlechterspezifische Darstellungsstrategie, die dem *Male Gaze* entspricht, verfolgt wurde, erhärtet sich zusätzlich durch das stellenweise Anlegen von Schmuckstücken, wie einer Perlenkette oder eines Haarreifs (Abb. 12, Abb. 13). Denn welchen wissenschaftlich sachlichen Grund gäbe es, die weiblichen Modelle größtenteils liegend, dem weiblichen Schönheitsideal der Zeit entsprechend, mit Schmuck und langen Echthaarperücken ausgestattet, darzustellen? Der Name, der dem bekanntesten Modell der Josephinischen Sammlung verliehen wurde, spricht ebenfalls Bände: die „Mediceische Venus“ (Abb. 14). Venus, die Göttin der Liebe, die in der Kunstgeschichte gerne für erotische Frauenakte herangezogen wurde, findet auch in der medizinischen Schausammlung einen Platz. Vergleicht

⁷⁰ Bei einem Besuch seines Bruders, dem Großherzog der Toskana, erkennt Kaiser Joseph II. in Florenz das große pädagogische Potential einer anatomischen Wachsammlung nach dem Vorbild der La Specola. Während die neue militärärztliche Akademie in Wien - das Josephinum - noch im Aufbau ist, bestellt der aufklärerische Kaiser bereits 1781 eine äußerst umfangreiche Wachsammlung in Höhe von 30.000 Gulden in den Florentiner Werkstätten. Bereits 1785/86 werden die anatomischen Modelle nach Wien ins Josephinum gebracht und sind beinahe vollständig erhalten geblieben. Dietrich 2010, S. 652.

⁷¹ Uppenkamp 2010, S. 234.

⁷² Almhofer 2002, S. 23.

man beispielsweise die schlummernde Venus von Giorgione und Tizian (Abb. 15), erkennt man dahingehend einige Übereinstimmungen, wie die auf Laken drapierte Venus ihre Beine zusammenschlägt oder den Kopf zur Seite neigt. Dies ist wenig überraschend, zumal Almhofer bereits auf die seit der Antike bestehenden Darstellungstraditionen der an den Wachsmodellen angewandten Haltungskonzepten aufmerksam macht.⁷³

Ein essenzieller Punkt muss in Bezug auf die Sammlung des Josephinums noch genannt werden: Auch unter den „hautlosen“ Modellen gibt es eine weibliche Figur (Abb. 16). Diese steht, anders als die übrigen, liegenden Frauenkörper und würde ein aufrechtes Haltungsschema innerhalb der „hautlosen“ Modelle zeigen, gäbe es nicht drei liegenden, „hautlose“, männliche Ganzkörpermodelle (Abb. 17). Insofern ist es bezeichnend, dass unter den „hautlosen“ Standmodellen lediglich eine Figur weiblich ist und zeugt dies von einer geschlechterspezifischen Darstellungsweise. Demnach werden weibliche Ganzkörpermodelle hauptsächlich liegend und größtenteils mit Haut bedeckt dargestellt, während die Ganzkörpermodelle, die komplett „hautlos“ sind, bis auf eine bzw. zwei Figuren ausnahmslos dem männlichen Geschlecht zugeordnet werden können.⁷⁴ Bei jener weiblichen „Hautlosen“ wird darauf geachtet, das Geschlecht hervorzuheben. Der ganze Körper ist entblättert, nur der Bereich des Venushügels ist von Haut sowie Intimbehaarung bedeckt und zeigt die Vulva bzw. Vulvalippen (Abb. 21). Diese „Hautstelle“ bildet einen Kontrast zur restlichen Figur und bricht mit dem männlichen Darstellungsschema, das die männlichen äußeren Geschlechtsteile nie von der „Hautlosigkeit“ ausspart (Abb. 22).

Der „hautlose“ Körper in stehender Haltung, wie er auch bei Smiths „Virgin Mary“ arrangiert

⁷³ Almhofer 2002, S. 23.

⁷⁴ Eine interessante Beobachtung, deren genauere Untersuchung jedoch den Rahmen sprengen und von der eigentlichen Fragestellung dieser Arbeit abweichen würde, soll an dieser Stelle noch angefügt werden: Das Josephinum beherbergt ein „hautloses“ Ganzkörpermodell, das auf dem Bauch liegend, zur Seite blickt (Abb. 18). Im Katalog „Anatomie als Kunst. Anatomische Wachsmodelle des 18. Jahrhunderts im Josephinum in Wien“ wird dieses Modell in den Abbildungsbeschreibungen auf Seite 50 und 51 als männlich beschrieben (Abb. 19). Gleichzeitig antwortete Frau Mag. Daniela Hahn, Kuratorin der Medizinischen Sammlung des Josephinums, auf eine schriftliche Anfrage zur geschlechtlichen Zuordenbarkeit der „hautlosen“ Ganzkörpermodelle, dass es lediglich zwei weibliche Modelle dieser Kategorie der „Hautlosen“ gäbe und die restlichen Modelle männlich sind. Eines ist jenes bereits erwähnte von Abbildung 16, während Frau Mag. Hahn als zweites weibliches, „hautloses“ Ganzkörpermodell, jene liegende Figur von Abbildung 18 nennt. Daniela Hahn, E-Mail an die Autorin, 17.06.2024.

Durch die bäuchlings ruhende Haltung ist eine Zuordnung eines Geschlechts nur schwer möglich. Interessanterweise erinnert die Pose der Figur stark an die hellenistische Skulptur des „Hermaphroditos“ (Abb. 20). Bei der Figur des Hermaphroditos handelt es sich um eine Gestalt aus der griechischen Mythologie, die sowohl männliche als auch weibliche Körpermerkmale aufweist. „Hermaphroditos“, in: Museum-digital Baden-Württemberg, (13.07.2024), URL: [https://bawue.museum-digital.de/people/21219#:~:text=%22Hermaphroditos%20\(griechisch,Aphrodite%2C%20die%20Aphroditos%20genannt%20wurde.](https://bawue.museum-digital.de/people/21219#:~:text=%22Hermaphroditos%20(griechisch,Aphrodite%2C%20die%20Aphroditos%20genannt%20wurde.)

In Anbetracht des Wissens um die Anwendung bereits bestehender Vorbilder aus der bildenden Kunst bei der Entstehung der Wachsmodelle, in Verbindung mit dem nicht eindeutig zuordenbaren Geschlecht, erwächst die Frage, ob es sich dabei um einen Zufall handelt oder ob bewusst auf ein zweigeschlechtliches Sujet bei der Darstellung einer nicht geschlechterzuordenbaren Figur zurückgegriffen wurde.

ist, ist somit ein bevorzugtes männliches Darstellungsschema.⁷⁵ Zusätzlich macht die Gegenüberstellung von weiblichen und männlichen liegenden Modellen (Abb. 23, Abb. 17) klar, dass die Modelle in einer geschlechterspezifischen Weise drapiert werden, indem die weiblichen Figuren die Beine zusammenschlagen – ein entscheidendes Moment der weiblichen Schamhaftigkeit, welches bis auf die antike „Aphrodite von Knidos“ zurückgeht (Abb. 24).⁷⁶ Auch die Haut an sich ist neben der Körperhaltung wesentlicher Bestandteil der Darstellungsabsicht. Während die „Hautlose“ (Abb. 16) keine sexualisierte Darstellungsweise aufweist, tun die liegenden und (stellenweise) mit rosiger Haut versehenen, weiblichen Modelle das sehr wohl. Nur die mit Haut dargestellten Frauenfiguren nehmen jene sexualisierte, passive Haltung ein und werden teilweise mit Schmuck ausgestattet.⁷⁷ Dabei scheint die Haut als Projektionsfläche des begehrlchen männlichen Blickes (engl. *Male Gaze*) zu fungieren und macht die Sexualisierung des Körpers möglich. Im Gegensatz dazu steht die „Hautlose“ (Abb. 16) aufrecht da und reiht sich in die Linie der männlichen, nicht sexualisierten Ganzkörpermodelle ein, sieht man von der Betonung des weiblichen Intimbereichs ab. Zurück bleibt ein Körper, der weitgehend erotisierende, verurteilende und kategorisierende Idealvorstellungen von Weiblichkeit ausschließt.

Aus dieser Beobachtung lässt sich eine wichtige Erkenntnis ableiten: Durch das Fehlen der Haut bei „Virgin Mary“ findet keine Sexualisierung oder Mystifizierung des marianischen Körpers statt. Das unumgängliche Thema der Jungfräulichkeit und Reinheit der Maria wird bereits vom Werkmaterial Bienenwachs unterstrichen, könnte aber auch durch die „hautlose“ Darstellungsform weitergedacht werden. Versteht man Jungfräulichkeit nicht im Sinne einer ersten sexuellen Handlung, sondern als Unberührtheit, schafft Smith eine Figur, die rein und unberührt von gesellschaftlichen Idealen, Erwartungen, Stereotypen und dem „Ballast“ der Sexualisierung ist. Smith greift die Idee der Aufklärung, in deren Auftrag die anatomischen Modelle geschaffen wurden, auf und denkt sie weiter. Sie stellt den menschlichen Körper dar und untersucht ihn. Weiters greift sie gesellschaftlich geprägte Stereotypen auf, hinterfragt sie und setzt sich mit deren tieferer Bedeutung auseinander. Sie greift gesellschaftlich geprägte Stereotype auf und hinterfragt sie und ihre eigentliche, tiefere Bedeutung.

⁷⁵ Der „Durchschnittspatient“, an dem sich die medizinische Forschung die längste Zeit orientiert, wird als männlich wahrgenommen. Dieses Denkmuster zeichnet sich auch stark in der Josephinischen Sammlung ab. Bereits in den USA der 1980er Jahren wurde von der Frauenrechtsbewegung und der Frauengesundheitsforschung eine genderspezifische Forschung und Wahrnehmung in der Medizin gefordert. Kautzky-Willer 2014, S. 1022.

⁷⁶ Salomon 1996, S. 74.

⁷⁷ Greinke 2003, S. 92.

„Virgin Mary“, mit dem Sujet der Jungfrau Maria als Idealvorstellung von Weiblichkeit, stellt sich in die Reihe der weitestgehend nicht sexualisiert dargestellten „Hautlosen“. Anders als jene weibliche „Hautlose“, deren Geschlechtsteil durch Haut und Haar betont wird, weist Smiths Plastik weder Haut noch Intimbehaarung oder Vulva auf. Es herrscht eine Leerstelle, deren Bedeutung in den folgenden Kapiteln noch genauer untersucht wird.

2.4 Die Jungfrau Maria in der feministischen (Kunst-) Theorie

Die Mariendarstellung gilt als frühestes Frauenbild in der christlichen Kunstgeschichte. Daraus ergibt sich das außergewöhnlich breite Darstellungsspektrum der Jungfrau Maria, das von der himmlischen Königin bis zur Dienerin Gottes variiert und bezeugt, welche ungleich wichtige Rolle Maria im katholischen Anbetungskult spielt. Die verschiedenen Marienbilder- und -typen veranschaulichen dabei teils sehr komplexe, teils sogar widersprüchliche Konzepte, die regions- und zeitabhängig variieren.⁷⁸

In den folgenden Kapiteln wird in groben Zügen die Entwicklung des Marienbildes und der Marienverehrung dargelegt, um die Entwicklung und inhaltliche Bedeutung des Stereotyps der Heiligen Jungfrau besser nachvollziehen zu können. Da sich das Sujet der Jungfrau Maria an einer Vielzahl von Typen und Darstellungstraditionen erfreut, würde eine umfassende Darlegung zum einen diesen Rahmen sprengen und zum anderen nicht zielführend sein. Daher wird ein Schlaglicht auf die Darstellung der Jungfrau Maria als Einzelfigur sowie auf gewisse Ausformungen der Maria der Unbefleckten Empfängnis geworfen, welche sich in ihrer Haltung und Gestik „Virgin Mary“ ähneln. Anschließend werden zeitgenössische Strategien zur Neubesetzung des Stereotyps der Heiligen beleuchtet und untersucht, welche Aussagekraft vom Sujet der Maria erhofft wird und mit welcher Vorgehensweise eine solche Neuaufladung passieren soll.

2.4.1 Die traditionelle Ikonografie der Jungfrau Maria

Traditionell wird die Madonna als schöne, junge Frau dargestellt, die den blauen Himmelsmantel und das königliche Purpurgewand trägt, wobei lange Zeit der Mantel ihren Kopf bedeckte, bis im Spätmittelalter auch Darstellungen mit unbedecktem, offenem, blondem Haar erschienen. Neben dem blauen und purpurnen Gewand tritt sie im Spätmittelalter zusätzlich in zeitgenössischer Mode und mit gekröntem Haupt auf.⁷⁹

⁷⁸ Poeschel 2011, S. 116.

⁷⁹ Poeschel 2011, S. 116-117.

Die grundlegende Voraussetzung für eine so intensive Verehrung war das Konzil von Ephesos im Jahre 431, das Maria als „Theotokos“ (griech.: „Gottesgebärerin“) anerkannte. Damit war der Grundstein für den Marienkult gelegt und gewann im Laufe der Jahrhunderte rasch an Bedeutung.

Die Christusverehrung bleibt stets zentral, doch wird die Rolle des marianischen Körpers in der Fleischwerdung des Erlösers immer bedeutungsvoller. Schließlich gipfelt die Marienverehrung im 12. Jahrhundert in der Idee der Maria Mediatrix; sie gilt als direkte und eigenständige Mittlerin zwischen den Menschen und Gott.⁸⁰ Diese Position Marias innerhalb der Anbetung offenbart ein komplexes System. Maria gilt als Zwischenstation zwischen Irdischem und Göttlichem. Sie ist als Mensch in den Himmel aufgefahren und ist somit weder göttlich noch menschlich, was ihr eine Position als Brücke zwischen den Betenden und der göttlichen Erlösung ermöglicht und als wohlwollende Fürsprecherin vor Gott für die Menschen eintreten lässt.⁸¹ Katharina Mertens Fleury beschäftigt sich in ihrem Artikel „Maria mediatrix - mittellos mittel aller sündler“ ebenfalls mit dieser Idee. Sie betont, dass Maria voller Gnade ist und auch Gnade vermittelt. Durch die Doppelstellung als Vermittlerin der Gnade und gleichzeitig Trägerin der Gnade/des Heils wird sie Teil der Heilsökonomie und nimmt dadurch eine einzigartige Position innerhalb der göttlichen Hierarchie ein. Im Mittelalter erfährt die Verehrung Marias enorme Ausmaße und dominiert schließlich das religiöse Leben.⁸²

Die Rolle der wohlwollenden Mittlerin wird in verschiedenen Ausformungen in der Kunstgeschichte widergespiegelt. Maria steht nun nicht vor Gott und übermittelt ihm die Bitten der Menschen, sondern ist selbst das Ziel der Gebete geworden.⁸³ Das Konzept der wohlwollenden Vermittlerin und Gnadenspenderin tritt auch im Typus der Unbefleckten Empfängnis auf. Schon früh entstand der Glaubenssatz, dass die Jungfrau Maria als Mutter des Erlösers frei von Erbschuld und somit auch von einem herkömmlichen Tod ausgenommen sei. Die Frage, die Theologen fortan jahrhundertlang beschäftigen sollte, war nach dem Zeitpunkt der Reinigung von dieser Bürde, bis schließlich das Dogma der Unbefleckten Empfängnis (Immaculata Conceptio) 1854 verkündete, dass Maria schon ab dem Moment der Empfängnis im Schoß ihrer Mutter frei von Erbsünde war.⁸⁴ Das Thema der Unbefleckten Empfängnis erfreute sich bereits vor dem Dogma von 1854 großer Beliebtheit und war in allen katholischen Ländern, besonders im Barock als Typus der Maria Immaculata weit verbreitet (Abb. 25). Die ikonographischen Eigenschaften der Maria Immaculata drücken sich in einer oft sehr

⁸⁰ Poeschel 2011, S. 116-119.

⁸¹ Ruf 2012, S. 445.

⁸² Mertens Fleury 2010, S. 33-34.

⁸³ Leudemann 1992, S. 492.

⁸⁴ Meier 2010, S. 319.

jugendlichen Darstellung der Maria ohne Jesuskind aus. Mit ausgebreiteten Armen steht sie von Wolken umgeben auf einer Mondsichel oder dem Erdball und zertritt die Schlange des Sündenfalls.⁸⁵ Trotz einiger Attribute, die immer wieder auftreten, lassen sich unzählige Variationen in der Bilddarstellung der Maria Immaculata finden, die je nach Region und Zeit variierten. Ab dem 18. Jahrhundert beruhigten sich die theologischen Kontroversen um die Unbefleckte Empfängnis, wodurch sich bis zum Dogma von 1854 einheitlichere Bildformen entwickelten. Diese Bildform zieht sich durch die Marienbilder des 19. Jahrhunderts über Lourdes und Fatima hindurch und hält sich auch im 20. Jahrhundert.⁸⁶

Die Mariendarstellung der Wundertätigen Medaille (Abb. 5) zeigt ebenfalls eine gnadenspendende Maria in Form einer Maria Immaculata. Am 27.11.1830 soll die Nonne Catherine Labouré Maria in einem blau-weißen Gewand auf einem Erdball stehend und mit leicht ausgebreiteten Händen, von denen Strahlen ausgingen, in einer Vision gesehen haben. Sie bekam von der Gottesmutter den Auftrag, diese bildliche Vision auf eine Münze prägen zu lassen. Seither verbreitet sich die Darstellung auf kleinen Medaillen weltweit.⁸⁷ Gemeinsam ist den traditionellen Mariendarstellungen der Wundertätigen Medaille und sämtlichen Maria-Immaculata-Abbildungen sowie den meisten anderen Typen des Sujets der Jungfrau Maria der letzten Jahrhunderte eine weitestgehende Körperlosigkeit, hervorgerufen durch die Verdeckung des Körpers durch lange wallende Kleidung, der Verneinung von Sexualität und die Idealisierung der Jungfräulichkeit. Diese Tatsache kritisieren viele Feminist*innen und setzen sich damit intensiv in zahlreichen Beiträgen auseinander.⁸⁸

Sucht man unter den traditionellen Marienbildern nach einem Vorbild für „Virgin Mary“, wäre der Typus der Maria Immaculate bzw. die eben genannte Version der Wundertätigen Medaille am naheliegendsten, da beide Marien ebenso wie Smiths Werk als Einzelfiguren auftreten. Da „Virgin Mary“ ohne äußerliche Attribute auskommen muss, tritt die Gestik umso stärker in den Vordergrund. Sowohl die aufrechte frontale Haltung, mit dem etwas nach unten gesenktem Gesicht als auch die leicht ausgebreiteten Arme mit den geöffneten Handflächen stimmen mit den Motiven der Maria Immaculata und Wundertätigen Medaille überein und geben die Figur als Jungfrau Maria zu erkennen. Kiki Smith äußert sich in einem Interview explizit zu dieser Haltung der Jungfrau Maria und kritisiert: „The Virgin Mary always extends her arms, making the body vulnerable. Vulnerable and compassionate, but to be vulnerable is to lose insight. It

⁸⁵ Das Motiv der Maria, die den Kopf der Schlange des Sündenfalls zertritt, entwickelt sich aus der Identifizierung der Maria als apokalyptisches Weib (1. Mos. 3,15). Daraus geht im Laufe des 17. Jahrhunderts schließlich der Typus der Maria Immaculata hervor. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 358.

⁸⁶ Lechner 1994, S. 532.

⁸⁷ Richartz 1991, S. 699.

⁸⁸ Pérez-Gil 2017.

makes you exposed. For me, to be that vulnerable, I think you could lose all your insides, losing your self [...]. I am angry that the Virgin Mary pays for her compassion by being neutered [...]. The position of the Virgin robs you of your femininity and sex.“⁸⁹ Smith deutet bewusst auf die Gebärden, die neben dem Werktitel der einzige Hinweis auf eine marianische Darstellung sind. Sie interpretiert diese als unterwürfig und kritisiert die daraus resultierende Verletzlichkeit der Jungfrau Maria. Smiths Aussage wird durch das Fehlen der Haut, der äußersten *Schutzschicht*, unterstützt und thematisch aufgenommen. Andererseits schätzt Smith die Jungfrau Maria als Verkörperung einer starken, mächtigen weiblichen Gottheit, wie Heartney in einem Interview mit der Künstlerin von 1996 erfährt.⁹⁰ Die Jungfrau Maria tritt jedoch in diesem Werk nicht als heroische Frauenfigur auf, sondern geht auf die Bürden ein, die diese Figur zu tragen hat. Die starre, leicht unsichere Haltung und verhaltene Gestik verweisen auf die Passivität und Unterwürfigkeit; das Fehlen der Haut verdeutlicht ihre Verletzlichkeit. Zudem geht Smith darauf ein, dass die Jungfrau Maria geschlechtslos ist, was sowohl aus dem Zitat als auch aus einer Notiz zur Ausstellung der MAK-Galerie in Wien von 1992 hervorgeht (Abb. 26). Dabei wurde der kurze Text wie folgt im Katalog übersetzt: „Die Jungfrau Maria. Es ist die Wut darüber geschlechtslos zu sein. Rekonstruktion preisgegeben, sie behält Selbst in der Ermangelung des körperlichen Offenen.“⁹¹ Diese Aussagen legen nahe, dass das Fehlen der Vulva als äußerlich sichtbares Geschlechtsorgan ein bewusstes Moment ist, um die verleugnete Körperlichkeit und Sexualität des Idealbildes der Jungfrau Maria zu thematisieren und zu kritisieren. Ein Weglassen aus Gründen der Einfachheit scheint weniger wahrscheinlich. Parallel dazu wird die Verneinung des marianischen Körpers der traditionellen Darstellungen bei „Virgin Mary“ durch die starke Betonung des viszeralen Körpers, mit seinen Muskeln, Sehnen, Blut etc. aufgehoben. Es wird eine allzu körperliche, „fleischliche“, „irdische“ Jungfrau Maria einerseits gezeigt und andererseits auf das Stereotyp der idealen Weiblichkeit als unterwürfig, passiv, demütig, ergeben, ohne Körperlichkeit oder Sexualität verwiesen.

2.4.2 Feministisch motivierte Aneignungsstrategien der Figur der Jungfrau Maria in der zeitgenössischen Kunst

Als Verkörperung höchster Mutterliebe, Vermittlerin zu Gott, Königin des Himmels, Beschützerin der Kirche sowie Verteidigerin der Unterdrückten etc. nimmt sie eine Sonderstellung innerhalb der katholischen Kirche ein. Doch ist sie für die einen ein positives Beispiel einer ermächtigenden Frauenfigur, ist sie für andere ein Symbol der Unterdrückung

⁸⁹ Gould 1992, S. 3.

⁹⁰ Heartney 2004, S. 156.

⁹¹ Kat. Ausst. MAK 1992, S. 28.

und der dogmatischen Wertvorstellungen der katholischen Kirche gegenüber Frauen, die über Jahrhunderte die Gesellschaft prägte. Die Reinheit ihrer Figur ist ihr stärkstes Attribut. Sie äußert sich sowohl in der lebenslangen Jungfräulichkeit als auch in der Befreiung von Erbsünde durch ihre Unbefleckte Empfängnis.⁹²

Laut Marina Warner war die Jungfrau Maria anfänglich eine gewöhnliche Frau, die kaum Erwähnung in der Bibel fand. Erst später wurde sie zur Perfektion der Weiblichkeit stilisiert, die sich aus Güte, Mutterliebe, Reinheit, Sanftmut und Unterwürfigkeit zusammensetzt. Diese Kombination von Eigenschaften wird vom Widerspruch der ewigen Jungfräulichkeit und gleichzeitigen Mutterschaft gekrönt und formt ein Idealbild von Weiblichkeit, das für Frauen unerreichbar ist. Aus dieser unrealistischen Vorstellung ergibt sich für Marina Warner ein Argumentationsinstrument der katholischen Kirche zur Rechtfertigung der Gesellschaftsstrukturen als gottgegeben.⁹³ In dem umfassenden Werk „Postmodern Heretics“ weist Eleanor Heartney auf weitere Autor*innen hin, die die Figur der Jungfrau Maria ebenfalls als Kontrollwerkzeug der katholischen Kirche zur Bewahrung ihrer patriarchalen Moralvorstellungen sehen, nennt aber auch jene, die appellieren, die Eigenschaften der Maria nicht wörtlich zu nehmen. Heartney fasst zusammen, dass durch die Figur der Jungfrau Maria eine Verneinung bzw. Abwertung aktiver, weiblicher Sexualität geschah. Obwohl die Beteiligung von Frauen am katholischen Kult stark eingeschränkt war, stellt die Jungfrau Maria als Vermittlerin, Fürsprecherin und Himmelskönigin eine Figur der weiblichen Kraft und Macht dar. Heartney verweist außerdem darauf, dass die Figur der Jungfrau Maria eine politische werden kann, wie an der Verehrung der „Virgen de Guadalupe“ (Abb. 27) zu sehen ist. Der Legende nach erschien im 16. Jahrhundert Maria als Frau *of mixed race* einem Indigenen in Mexiko.⁹⁴ Aus dem daraus entstandenen Gnadenbild wird später ein Symbol des postkolonialen Widerstands und Ethnienstolzes.⁹⁵

⁹² Heartney 2004, S. 134.

⁹³ Warner 1976, S. 335.

⁹⁴ 1531 sollen dem getauften Nahua-Indio Juan Diego mehrmals die Jungfrau Maria auf dem Hügel Tepeyac nahe von Mexiko-Stadt mit der Bitte, an jenem Platz ein Heiligtum zu errichten, erschienen sein. Nach mehreren marianischen Wundern gab der Bischof der Stadt dieser Bitte nach. Neben einer Wunderheilung soll Juan Diego mitten in den winterlichen Bergen auf Geheiß der Heiligen Jungfrau blühende Rosen gepflückt haben. Diese gab er in seinen Mantel und als er sie dem Bischof zeigen wollte, war aus dem Mantel mit den Rosen das Abbild der „Virgen de Guadalupe“ geworden (Abb. 27). Bei dem Gnadenbild lassen sich starke Bezüge zum Typus der Maria Immaculata, wie beispielsweise der Mondsichel unter den Füßen oder den Sonnenstrahlen, die von ihr ausgehen, erkennen. Gleichzeitig gibt es Hinweise auf die aztekische Kultur durch die Darstellung von Sonne (Strahlen), Mond und Sterne, sowie die schwarzen Bänder vor ihrem Bauch, die ein Verweis auf Mutterschaft sind, um nur einige zu nennen. Diese Verschränkung zwischen der (hi-)spanischen und der indigenen Kultur zeigt sich auch im Gesicht der „Virgen de Guadalupe“; sie erscheint als Person gemischter Ethnizität. Das Gnadenbild wird zumindest das Symbol eines friedvollen Miteinanders verschiedener Ethnien in Lateinamerika. Nebel/Rzepkowski 1991, S. 38-40.

⁹⁵ Heartney 2004, S. 136-137.

All diese, teils ambivalenten, teils kohärenten Bedeutungen, die der Jungfrau Maria im Laufe der Jahrhunderte eingeschrieben wurden, spiegeln sich in den marianischen Bildformen- und Typen wider und machen sie zu einem höchst aussagekräftigen, wenn auch komplexen Sujet. In der feministischen Kunst wird das Sujet der Jungfrau Maria daher bevorzugt herangezogen, um sie als Werkzeug zur Thematisierung oder Überwindung westlich geprägter, patriarchaler Weiblichkeitsvorstellungen zu nutzen, die maßgeblich von der katholischen Kirche geformt wurden. Durch die Verwendung der traditionellen Ikonografie und gleichzeitigen Modifikation der Inhalte entstehen in vielen Fällen provokative Kontraste innerhalb des Darstellungsgeschehens, die Künstler*innen nutzen, um einen kritischen Standpunkt zu den konservativen und misogynen Vorstellungen der katholischen Kirche zu verdeutlichen.

Diese Beobachtungen machte auch María del Mar Pérez-Gil in ihrem Artikel „Undressing the Virgin Mary. Nudity and Gendered Art“ von 2017, in dem sie untersucht, welche ermächtigende Aussagekraft in der „Entkleidung“ der Maria ruht. Pérez-Gil untersucht die künstlerische Wiederaneignung der Jungfrau Maria aus der Perspektive der Körperlichkeit.⁹⁶

Viele feministische Künstler*innen, so die Autorin, stellen die Jungfrau nackt oder halbnackt dar, um ihren Körper von den ihr auferlegten geschlechterspezifischen Dogmen zu befreien und sie als Symbol für *Female Empowerment* zurückzugewinnen. So wird auf die christliche Kultur reagiert, nach der Sexualität und der nackte Körper häufig unvereinbar sowie in Widerspruch mit dem Heiligen stehen. Dementsprechend wurde Marias Körperlichkeit über Jahrhunderte hinweg verleugnet.⁹⁷ Ihrem Leib wurden all diese geschlechterspezifischen Doktrinen eingeschrieben, welche sich in jedem Detail der traditionellen Mariendarstellungen widerspiegeln – ihre Schönheit, Anmut, Passivität, ihre Handhaltung und vieles mehr wurden bewusst ausgewählt. Marina Warner erklärt, dass dieser Archetyp der Jungfrau Maria über jahrhundertlang durch Gebete, genauso wie durch die verschiedenen Künste geschaffen wurde und die Gottesmutter als höchste Verkörperung von Reinheit, Keuschheit, Tugendhaftigkeit sowie selbstloser Mutterliebe preiste und propagierte.⁹⁸

Es wird erkennbar, dass dem Körper in der feministischen Kunstgeschichte eine große Aussagekraft zugeschrieben und als Ausdrucksmittel für verschiedenste Konzepte gesehen wird. Elisabeth Grosz vergleicht den Körper mit einer Buchseite, die Bedeutung, Botschaften und Zeichen empfangen, beinhalten und übermitteln kann. Der Körper ist somit nie nur ein Körper, sondern ist immer auch ein Symbol.⁹⁹

⁹⁶ Pérez-Gil 2017.

⁹⁷ Pérez-Gil 2017, S. 208.

⁹⁸ Warner 1990, S. 285.

⁹⁹ Grosz 1994, S. 117.

Sarah Jane Boss beschäftigt sich ebenfalls mit der Mariendarstellung und stellt dabei fest, dass sich die Ideale, die die Jungfrau Maria vermitteln sollte, im Laufe der Zeit stark veränderten. Wurde Maria im Mittelalter noch als Verkörperung der fleischgewordenen Göttlichkeit verehrt, so veränderte sich dieses noch körperbetonte Konzept ab dem 16. Jahrhundert.¹⁰⁰ Boss erklärt, dass die Fokussierung auf die Rolle der Mutter und Königin des Himmels an Bedeutung verlor und sich ein neues Bild, das Marias Unterwürfigkeit hinsichtlich Gottes Willen glorifizieren sollte, durchsetzte. So formte sich das Bild Marias als bescheidenes, junges Mädchen im Gebet oder in der Darstellung der Unbefleckten Empfängnis mit Maria als stehende junge Frau ohne Kind. Dadurch verschiebt sich die Betonung der zentralen Rolle, die Marias Körper in der Fleischwerdung Christi spielt, hin zur schlichten Preisung ihrer moralischen Tugenden. Die Attribute der physischen Mutterschaft und Autorität mussten der reinen Tugendhaftigkeit und Unterwürfigkeit weichen.¹⁰¹

Lange Zeit wurde Marias Körper eine Vielzahl an Grenzen auferlegt. Er wurde zu einem Disziplinarobjekt geformt, der die Ideale der weiblichen Schicklichkeit in der westlichen Welt bestimmte.¹⁰² Doch welche Darstellungsstrategien der zeitgenössischen Kunst ermöglichen es tatsächlich, die Figur der Jungfrau Maria zu „befreien“? Für Pérez-Gil ist das (teilweise) Entkleiden der Jungfrau Maria ein vielversprechender Weg, der Heiligen Jungfrau Körperlichkeit und eine eigene Sexualität zuzugestehen und dadurch eine Grundlage für weibliche Selbstermächtigung zu legen.¹⁰³ Die Autorin verweist dazu auf Mario Ribas, der in seinem Essay von 2006 über die Auswirkung der religiösen Ikonografie auf die Festigung geschlechterspezifischer Stereotype innerhalb Lateinamerikas Bezug nimmt. Dabei vertritt er die Position, dass die Entkleidung der Jungfrau Maria eine Notwendigkeit ist, um die repressiven Dogmen abzulegen. Es sei laut Ribas kein Akt der Sexualisierung und/oder Objektifizierung, sondern birgt die Möglichkeit, ein Bewusstsein für den weiblichen Körper und seiner Sexualität zu schüren und befreiend auf jene zu wirken, die von den aktuellen sozialen und ökonomischen Strukturen unterdrückt werden. Dadurch soll dem weiblichen Körper wieder Beachtung geschenkt und die Würde der Frauen wiederhergestellt werden. Er betont zudem, welchen großen Einfluss die traditionelle christliche Ikonografie als Kontrollwerkzeug auf die Bevölkerung hat.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Die zunehmende Trennung Marias von einer Körperlichkeit lässt sich am Typus der Maria Lactans (Abb. 28) nachvollziehen. Während sich im 14. und 15. Jahrhundert das Motiv der Maria Lactans, der stillenden Madonna mit entblößter Brust, großer Beliebtheit erfreut, verschwindet es in den darauffolgenden Jahrhunderten zunehmend. Ab dem 18. Jahrhundert ist dieser Typus ausgestorben und undenkbar. Boss 2000, S. 37-38.

¹⁰¹ Boss 2000, S. 15, 147.

¹⁰² Pérez-Gil 2017, S. 210.

¹⁰³ Pérez-Gil 2017, S. 219.

¹⁰⁴ Ribas 2006, S. 124.

Doch gibt es auch Stimmen, die einer Entkleidung des weiblichen Körpers in der Kunst zur Erlangung einer Subjekt-Stellung skeptisch gegenüberstehen. Margaret Miles verweist auf die negativen Assoziationen von Sünde, Sex und Tod, die der nackte weibliche Körper innerhalb der christlichen Welt hervorruft. Zudem wurde der weibliche Akt in der Kunst maßgeblich vom *Male Gaze* perspektiviert.¹⁰⁵ Für Miles sind Repräsentationen Interpretationen, die ein reales, beschriebenes Objekt durch seine repräsentative Form ersetzen. Durch diesen Prozess geht die Komplexität des Ursprungsobjekts verloren. Die entstandenen Repräsentationen reflektieren zwar vorhandene soziale Praktiken, Glaubensgrundsätze und Stereotype, reproduzieren diese jedoch auch gleichzeitig.¹⁰⁶

Eine Generalisierung ist in den wenigsten Fällen zielführend. Wie eingangs erwähnt, birgt das Aufbrechen patriarchaler Stereotype die Möglichkeit, aus den geschlechterspezifischen Dichotomien auszubrechen und eine Diversität an Identitäten zu ermöglichen, die eine breitere Repräsentationspraxis in der Gesellschaft erlaubt. Gleichzeitig sollte das Arbeiten mit traditionellen Bildern mit Bedacht geschehen, um keine Stereotype zu reproduzieren. Eine individuelle Betrachtung und Deutung der Werke sind demnach unumgänglich.

2.5 Vergleich mit zeitgenössischen Werken

Als Vergleichswerke wurden zwei Arbeiten herangezogen, die sich ebenfalls mit der Jungfrau Maria beschäftigen. Beide Künstlerinnen stammen aus katholisch geprägten Gesellschaften. Alma López ist eine Chicana-Künstlerin und stammt aus Mexiko, während Katarzyna Górna eine polnische Kunschtchaffende ist. Beide Werke zeigen die Jungfrau Maria teilweise nackt und bedienen sich somit ebenfalls des „Instruments“ der Entkleidung.

2.5.1 „Our Lady“ von 1999 - Alma López

Als erstes sei hier der fotobasierte Digitaldruck „Our Lady“ (dt.: Unsere liebe Frau) von Alma López von 1999 zu nennen (Abb. 29). Dieses Werk löste eine große Debatte aus, wobei die Künstlerin, das Modell und das Museum of International Folk Art in Santa Fe als Ausstellungsort von vielen Gläubigen stark angefeindet wurden. Grund für die Empörung war die freizügige Darstellung einer Frau, die in eine marianische Ikonografie eingebettet wurde.¹⁰⁷ López inszeniert das Modell in einer selbstsicheren Pose, mit in die Hüfte gestemmtten Händen, sicherem Stand, erhobenem Haupt und einem entschlossenen, klaren Blick den Betrachtenden

¹⁰⁵ Miles 1992, S. 12-13.

¹⁰⁶ Miles 1992, S. 10-11.

¹⁰⁷ Heartney 2004, S. 148.

von oben herab entgegen. Der nackte Körper der Frau wird im Brustbereich und in der Körpermitte von einer Vielzahl an Rosenblüten und -blättern bedeckt. Über den Schultern breitet sich ein blauer Mantel aus. Die Frau steht in der strahlenumrahmten Mandorla auf einer schwarzen Mondsichel, die wiederum von einer barbusigen weiblichen Halbfigur mit Schmetterlingsflügeln getragen wird. Einige dieser Attribute weisen stark auf die Darstellungstradition der „Virgen de Guadalupe“ (Abb. 27) hin, die sich in der lateinamerikanischen Kultur einer enormen Beliebtheit erfreut und somit einen großen Wiedererkennungswert genießt.

Vergleicht man „Virgin Mary“ mit „Our Lady“ von López, ergeben sich einige Unterschiede. Smiths Werk ist eine Plastik und wird als Einzelfigur ohne Beiwerk dargestellt. Der entscheidende Hinweis auf eine Mariendarstellung ist ihre Körperhaltung, während in „Our Lady“ die weibliche Figur erst durch den Hintergrund und das Beiwerk als „Virgen de Guadalupe“ erkannt wird. Es handelt sich um gegenteilige Darstellungsstrategien. Smith entnimmt ihrer Figur jegliche Attribute und äußere Erkennungsmerkmale und lässt ihr lediglich die vertraute Marienhaltung. López hingegen benutzt ausschließlich Attribute und Beiwerk wie blauer Mantel, Mondsichel, Mandorla oder die tragende, geflügelte Gestalt, um die Verbindung mit der Jungfrau Maria herzustellen, während die Marienfigur selbst ihre traditionelle Haltung und Kleidung aufgibt, um mit selbstsicherer Pose, festem Blick und halbnackt mit der Darstellungsikonografie des marianischen Körpers zu brechen. Pérez-Gil sieht in „Our Lady“ eine starke Position hinsichtlich der Themen Gender, Sexualität, *Female Agency* und Identität. López selbst wollte lediglich die negativen Assoziationen des weiblichen Körpers in der katholisch geprägten Gesellschaft in Frage stellen und die normative Passivität und die von Frauen erwartete Fügsamkeit, die von der Figur der Jungfrau Maria vorgegeben werden, hinterfragen. Dabei formt die Künstlerin laut Pérez-Gil die „Virgen de Guadalupe“ zu einem Bild der Schönheit und Heiligkeit und Sinnlichkeit des weiblichen Körpers.¹⁰⁸

Es ist ein feiner Grat zwischen Wiederaneignung und Reproduktion des *Male Gaze*, der bei der Darstellung nackter Frauenkörper beschritten und auch von Alma López begangen wird. In López' Werk wird der weibliche Körper auf sinnliche Weise gepriesen, die bei Smith keinen Widerhall findet. In Smiths Mariendarstellung wird durch das Fehlen der Haut die Gefahr der Sexualisierung umgangen. Der Verweis auf die Körperlichkeit ist trotzdem stark vorhanden, doch ist die Wirkung eine andere.

Bei „Virgin Mary“ wird durch die Freilegung des Körperinneren, mit seinen Muskeln, Sehnen, Knochen und Blut, eine viel stärkere Fokussierung auf den Körper und die Körperlichkeit selbst

¹⁰⁸ Pérez-Gil 2017, S.214.

forciert. Nicht der sinnliche Körper wird betont, sondern der erdige, fleischliche, physische Körper wird deutlich. Dies steht im krassen Kontrast zur traditionellen Vorstellung der vom Fleisch gelösten, körperlosen, transzendenten Maria voller idealisierter Tugendhaftigkeit, wie es Tina Beattie beschreibt.¹⁰⁹ Das starke Hervorheben des Körpers und der Körperlichkeit bei „Virgin Mary“ ruft das mittelalterliche Konzept der Maria Lactans ins Gedächtnis und betont die Rolle, die Marias Körper in der Fleischwerdung Gottes spielt.

Während „Our Lady“ eine stolze, erwachsene Frau mit selbstbewusstem Gebaren als Jungfrau Maria zeigt und dadurch das Bild einer „guten feministischen Maria“ erschafft, zeigt Smith ihre Figur als „Negativbeispiel“. Sie zeigt keine selbstbewusste Frau, sondern eine verhaltene, leicht unsicher wirkende Figur. Eben jene passive und verletzbare Version der Jungfrau Maria, die Smith kritisiert. Doch die freigelegte Haut evoziert nicht nur Vulnerabilität, sondern verdeutlicht die physische Körperlichkeit der Maria. Wie schon zuvor dargelegt, ist die Rückgewinnung und Ermächtigung des marianischen Körpers ein wichtiger Schritt in der feministischen Theologie und wird mit der gleichen Intention in der feministischen Kunst übernommen.

2.5.2 „Madonny“ von 1999-2001 - Katarzyna Górna

Das Triptychon „Madonny“ (dt.: Madonnen) setzt sich aus drei Fotografien der polnischen Künstlerin Katarzyna Górna zusammen (Abb. 30). In jedem Triptychon-Teil steht die Abbildung einer weiblichen Figur in verschiedenen Altersstadien vor dem immer selben, reduzierten Hintergrund, einer weißen Wand, durchbrochen von einem halbrunden, dreiteiligen Fenster, im Fokus.¹¹⁰ Der Titel „Madonny“ verweist, wie bei „Virgin Mary“ und auch „Our Lady“, auf ein Marienthema.

Die mittlere Fotografie zeigt eine erwachsene halbnackte Frau sitzend. Dabei sind Schoß und Beine von einem dunklen Tuch bedeckt, das aufwändige Falten wirft. Die Beine sind selbstbewusst auseinandergestellt und auf ihrem rechten Oberschenkel sitzt ein nackter Knabe, während die Frau frontal den Betrachtenden entgegensieht.¹¹¹ Diese Haltung erinnert stark an die thronende „Ognissanti-Madonna“ von Giotto di Bondone (Abb. 32), nur dass in „Madonny“

¹⁰⁹ Beattie 2007, S. 298.

¹¹⁰ Das durchbrochene, halbrunde Fenster öffnet den Betrachtenden in jedem Triptychonteil die Sicht auf einen Himmel, der von perfekten Schäfchenwolken durchzogen ist. Handelt es sich dabei um einen direkten Hinweis auf das „Himmlische“ und Göttliche, das in diesem Werk zu sehen ist? Die Wahl des Triptychons selbst ist ein Verweis auf eine Heiligendarstellung. Zudem spiegelt sich die Dreiteiligkeit des Fenstermotivs in der Form des Triptychons und in den drei Lebensphasen der Frauen wider.

¹¹¹ Die Frontalansicht besitzt große Aussagekraft, nicht ohne Grund erregte schon Albrecht Dürers Selbstporträt im Pelzrock große Aufmerksamkeit (Abb. 31). Die Symmetrie und Frontalität mit der Dürer die Betrachtenden konfrontiert, war bislang der Christusdarstellung vorbehalten und wird auch hier weitergeführt.

der Blick und die Haltung der Frau frontaler sind, wodurch sie noch stärker und selbstsicherer wirkt. Zusammen mit dem selbstbewussten Auftreten weisen die entblößten Brüste auf eine eigenständige und selbstbestimmte Sexualität und auf bewusste Körperlichkeit hin, betonen aber auch die Mutterschaft. Beides verweist auf autoritäre Rollen, die die Gottesmutter im Mittelalter noch oft eingenommen hat: die thronende Himmelskönigin und die säugende Maria Lactans (Abb. 33 und Abb. 28). Diese Vorstellungen wurden laut Boss nach dem Mittelalter abgelegt und musste dem neuen Ideal einer unterwürfigen, körperlosen und tugendhaften Maria weichen.¹¹²

Im rechten Bild wird das Schema des Triptychon-Mitteils wiederholt, jedoch ist die Frau älter und der Knabe wird zu einem erwachsenen Mann. Vor dem Hintergrund der Mariendarstellung erinnert die Gruppe an eine Pietà-Szene (Abb. 34). Der Mann ist jedoch lebendig und schmiegt sich an die ältere Frau. Ob es sich dabei um den Sohn oder um einen Liebhaber handelt, ist schwer zu bestimmen. Die Zweideutigkeit der Beziehung erinnert an die verschiedenen Rollen, welche die Frau in der Gesellschaft sowie Maria in der Theologie spielen. Auch in theologischen Konzepten ist das Verhältnis zwischen Maria und Jesus nicht eindeutig. Maria erscheint zwar als Mutter des Erlösers, wird stellenweise aber zu seiner himmlischen Braut und von ihm geküsst.¹¹³ Durch die Ähnlichkeit zum Motiv der Pietà wird das Thema der aufopfernden Mutter/Frau hervorgerufen.

Die linke Fotografie bricht mit den beiden anderen Triptychonteilen und zeigt eher ein Mädchen als eine Frau, die nackt vor den Betrachtenden steht. An ihrem linken Bein läuft eine dunkle Flüssigkeit hinab, die eine Interpretation als Blut nahelegt. Der adoleszente Körper und das Blut sind Verweise auf die erste Blutung und somit auf den Übergang zur (fruchtbaren) Frau. Die Themen der Fruchtbarkeit, der jungen Frau bzw. weitergedacht, der Jungfräulichkeit, die bei dieser Darstellung mitschwingen, unterstreichen die marianische Themenwahl, die der Titel schon verlautbart. Das jugendliche Antlitz und das Auftreten als stehende Einzelfigur, die im Kontrast zum mittleren und rechten Triptychonteil steht, ruft das Motiv der Maria Immaculata hervor (Abb. 25). Jedoch erinnern diese leichte S-Haltung und der leicht abgeneigte Kopf in Verbindung mit dem entblößten Körper eher an ein Eva-Motiv, wie es beispielsweise Albrecht Dürer abbildete (Abb. 35). Diese Ähnlichkeit sah schon Verena Platzgummer in ihrer Diplomarbeit von 2010 und fügte noch den Vergleich mit Botticellis „Geburt der Venus“ hinzu (Abb. 36).¹¹⁴ Somit entsteht eine mehrfache Dualität zwischen den marianischen Attributen der

¹¹² Boss 2000, S. 147.

¹¹³ Heartney 2017, S. 137.

¹¹⁴ Verena Platzgummer, Momente des Konflikts. Über das „Anti-Sacrum“ in der polnischen Kunst nach 1989, Diplomarbeit, Universität Wien 2010, S.38.

Keuschheit, Jungfräulichkeit und Tugendhaftigkeit und dem Themenkomplex der Venus bzw. Eva, die mit Sexualität, Verführung sowie Schuld und Sündenfall in Verbindung stehen; zwischen dem kindlichen Körper und der einsetzenden Fruchtbarkeit und Sexualität; zwischen dem Verweis auf die „reine“, „unbefleckte“, keusche Maria und dem Menstruationsblut, das als schmutzig und abstoßend gilt; die sündenfrei geborene Jungfrau Maria und ihr gegenüber Eva, die die Erbschuld über die Menschen gebracht hat.

Górna erschafft mit „Madonny“ ein vielschichtiges Werk, das mit diversen Ebenen des katholischen Glaubens und den damit verbundenen Konzepten der Jungfrau Maria sowie mit kunsthistorischen Motiven spielt. Neben den eben dargelegten Inhalten der einzelnen Werkteile weisen die Darstellungsformen der Figuren in „Madonny“ in ihrer Gesamtheit auf drei wichtige theologische Konzepte zur Figur der Jungfrau Maria hin und zeigen gleichzeitig das Motiv der drei Lebensalter der Frau, das bereits Künstler*innen wie Hans Baldung Grien oder Gustav Klimt thematisierten.¹¹⁵ Im linken Bild zeigt sich das Lebensalter des Mädchens als jugendliche Einzelfigur, die auf die Unbefleckte Empfängnis der Maria verweist. Die erwachsene Frau im zentralen Teil vermittelt durch ihre Haltung und den Knaben am Schoß das Motiv der thronenden Gottesmutter. Zuletzt erscheint die ältere Frau im rechten Bild und deutet auf die Greisin hin (wohlgemerkt ist die Dargestellte noch keine Greisin im eigentlichen Sinne, aber dennoch die älteste Figur unter den drei Frauen). Durch die Beinstellung und das Halten des erwachsenen Mannes wird trotz fehlendem Leidensausdruck auf das Pietà-Motiv und auf die aufopfernde Mutter Maria hingewiesen.

Durch das Heranziehen des Sujets der Jungfrau Maria kritisiert Górna direkt die patriarchalen Gesellschaftsstrukturen, die in Polen stark von der katholischen Kirche geprägt wurden.¹¹⁶ Die Themen der eigenen Sexualität, aber auch der Sexualisierung von außen, Mutterschaft, Selbstbestimmtheit und die Rolle der Frau in der polnischen Gesellschaft, auch in den verschiedenen Lebensstufen, sowie die Rolle der Frau im Verhältnis zum Mann werden angesprochen. Besonders im mittleren und rechten Triptychonteil schafft die Künstlerin durch die Modifikation der traditionellen Mariendarstellung starke, selbstbewusste Frauenbilder mit eigenständiger Handlungsmacht. Im linken Teil wird diese Selbstermächtigungsstrategie nicht in derselben Weise fortgeführt. Das Schema einer konsequent frontal ausgerichteten und auf einem Podest thronenden Frauenfigur wird zugunsten der, in leichtem S-Schwung dargestellten Einzelfigur abgelöst. Als einzige der weiblichen Figuren in „Madonny“ werden die Körpermitte und Beine des Mädchens nicht bedeckt. Stattdessen wird die Sexualität des Mädchens bzw. der

¹¹⁵ Bade 2011, S. 106.

¹¹⁶ Piotrowski 2009, S. 237.

jungen Frau durch ihre Nacktheit und Haltung in der Tradition der Eva- und Venusdarstellungen betont. Parallel dazu macht die Nacktheit in Verbindung mit der typischen Haltung auf eine lange, sexualisierende und objektifizierende Darstellungstradition des weiblichen Körpers in der westlichen Kunstgeschichte aufmerksam. Das tabuisierte Blut an der Beininnenseite durchbricht das stereotype Weiblichkeitsideal etwas, weist das Mädchen aber wiederum als beginnende Frau und „sexualisierbar“ aus. Andererseits wird durch den direkten Blick und dem „Sich Zeigen“ der jungen Frau ebenso Selbstermächtigung vermittelt. Es entspinnt sich somit ein schwieriger Drahtseilakt zwischen Sexualisierung von außen und der eigenen, selbstbestimmten Sexualität.

Im Gegensatz zur Vielzahl an Weiblichkeitsdarstellungen in „Madonny“, verkörpert „Virgin Mary“ hingegen eine „Urfrau“. Weder Alter, Haut- oder Haarfarbe, Herkunft, sozialer Stand noch Attraktivität werden angezeigt. Dem Körperbau nach handelt es sich um eine erwachsene Frau. Der Fokus liegt, wie schon im Vergleich zu „Our Lady“ angeführt, auf dem physischen Körper aus Fleisch und Blut selbst, während die Haltung die Unterwürfigkeit der Marienfigur der letzten 200 Jahre vermittelt. Beiden Werken gemein ist die Vielschichtigkeit der Deutungsebenen und eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Sujet der Jungfrau Maria. Auch wenn „Madonny“ die verschiedenen Marien in einer selbstermächtigenden Weise erscheinen lässt, wird dennoch auch auf problematische Weiblichkeitsideale und die Komplexität des Aufbrechens bestehender Stereotype hingewiesen.

2.6 Zwischenfazit

Nun gilt es die verschiedenen Deutungsebenen noch einmal zusammenzufassen. Wie bereits im Zuge der Formanalyse festgestellt wurde, sticht das Fehlen der Haut bei der Figur bei „Virgin Mary“ besonders hervor. Erst danach fällt die verhaltene und gleichzeitig sehr aussagekräftige Haltung auf, die an Immaculata-Darstellungen erinnert. Das Werk wurde aus eingefärbtem Bienenwachs gefertigt, wobei das „keusche“ Material die Deutung als Jungfrau Maria unterstützt. Zusätzlich wird der dargestellte fleischliche Körper durch das Wachs ebenfalls rein, was im Gegensatz zum katholischen Ideal einer reinen und körperlosen Jungfrau Maria steht. Das bildhauerische Werk des stehenden, hautlosen Körpers ruft zusammen mit der Materialwahl zudem Assoziationen mit den anatomischen Wachsmodellen aus Florenz hervor, die im Auftrag des aufklärerischen Kaisers Joseph II. auch im Wiener Josephinum angekauft wurden. Dabei ist bemerkenswert, dass „Virgin Mary“ mehr mit den stehenden männlichen Ganzkörpermodellen Übereinstimmungen aufweist, denn mit den weiblichen Ganzkörpermodellen, die meist als liegende, schöne Körper mit zarter Haut bedeckt waren und

mit Schmuck versehen wurden. Unter der Prämisse der Wissenschaft und Objektivität wurde die Art der Darstellung anatomischer Wachsmodele im 18. Jahrhundert dennoch nach geschlechterspezifischen Maßstäben ausgewählt.¹¹⁷ Anhand der weiblichen Ganzkörpermodelle des Josephinums fällt auf, dass erst durch das Vorhandensein von Haut am Körper eine sexualisierende Darstellung von Frauen möglich wird. Da „Virgin Mary“ keine Haut aufweist, ist die Gefahr der Reproduktion von objektifizierenden Weiblichkeitsstereotypen stark verringert. Weibliche Nacktheit wird auch bei zeitgenössisch-feministischen Mariendarstellungen thematisiert. Dabei wird der Grat zwischen Selbstermächtigung und Reproduktion von Weiblichkeitsstereotypen ausgelotet. Im Vergleich zwischen „Virgin Mary“, „Our Lady“ und „Madonny“ ergeben sich zwei Motivationen hinsichtlich der Sujetwahl der Jungfrau Maria. Zum einen wird, wie am Beispiel „Our Lady“ gut erkennbar ist, eine traditionelle Marienikonografie herangezogen, jedoch so modifiziert, dass eine neue, positive, von den konservativen Idealen der katholischen Kirche losgelöste Botschaft vermittelt wird. Die Figur der Jungfrau Maria wird glorifiziert und zum Zwecke feministischer Ideen angeeignet beziehungsweise „befreit“ und „zurückerobert“. Diese Vorgehensweise ist populär, ermöglicht jedoch keine so komplexen Deutungsmöglichkeiten wie das zweite Motiv. Hier werden Eigenschaften der Jungfrau Maria, die als patriarchal und unterdrückend empfunden werden, künstlerisch thematisiert, um Kritik an den vorherrschenden misogynen Verhältnissen zu äußern. Diese Strategie ist trotz der selbstermächtigenden Darstellung der Figuren in „Madonny“ ebenfalls ersichtlich. Neben dem frontalen, direkten Blick und der thronenden Haltung schwingen in dem Werk auch die Themen der Mutterschaft, der Sexualisierung und der Stellung innerhalb der Gesellschaft mit und werden befragt.

Die Darstellung der Figur in „Virgin Mary“ geht noch einen Schritt weiter. Die durch die Haltung evozierte Unsicherheit, Passivität und fehlende Handlungsmacht stehen stark im Vordergrund. Durch das Fehlen der Haut wird die Verletzlichkeit betont, die Kiki Smith der Figur der Jungfrau Maria vorwirft. Jenes Selbstbewusstsein, welches bei „Our Lady“ und den Figuren von „Madonny“ auf den ersten Blick erzeugt wird, sucht man hier vergebens. Es findet dagegen eine starke Fokussierung auf den viszerale Körper aus Fleisch, Knochen und Blut statt. Diese Betonung und Zuspriechung eines physischen Körpers ist wiederum ein wichtiger Schritt zur Neuinterpretation der Jungfrau Maria und in diesem Zuge ein Schritt zur positiven Konnotation des weiblichen Körpers in der Gesellschaft, wie schon Pérez-Gil oder Ribas nicht müde werden zu betonen.¹¹⁸

¹¹⁷ Almhofer 2002, S. 23.

¹¹⁸ Pérez-Gil 2017, S. 219; Ribas 2006, S.131.

Zudem wird der Körper mit all seinen Körperfunktionen, wie bei den anatomischen Wachsmodellen, gezeigt. Ganz im aufklärerischen Sinne wird eine Tatsache dargelegt: Maria hat einen Körper, sie ist Körper und steht somit im Kontrast zu der körperlosen Idealvorstellung von Tugendhaftigkeit, die sie in den Jahrhunderten zuvor verkörpern sollte. Maria wurde unzählige Male mit einem Gefäß gleichgesetzt, das es erst von außen mit Bedeutung, mit Göttlichem, zu füllen gilt. Durch solche Rhetoriken wurde ihr zusätzlich ihre Körperlichkeit verweigert.¹¹⁹ Der weibliche Körper, den Smith bei „Virgin Mary“ zeigt, entfernt sich von der Forderung eine perfekte Hülle zu sein bzw. nur Hülle zu sein.

Schlussendlich deutet das Werkmaterial auf die Option der Veränderung hin. Die Möglichkeiten der Bearbeitung dieses Materials sind unendlich und es lässt sich immer wieder neu formen. Roberta Panzanelli erklärt, dass Bienenwachs wie kein anderes plastisches Material mit den Prozessen des Lebens - Geburt, Metamorphose, Auflösung und sogar Regeneration - verbunden ist.¹²⁰ Dadurch wird der Figur die Perspektive offengelassen, sich zu verändern; Passivität und gesteigerte Verletzlichkeit sowie Geschlechtslosigkeit könnten aufgelöst oder umgewandelt werden.

3 „Untitled (Train)“

Die Menstruation ist so alt wie die Menschheit selbst, dennoch findet in der westlichen Kultur seit Jahrhunderten eine Sozialisation des Versteckens dieses biologischen Prozesses statt. Diese Marginalisierung geschah sogar im Bereich der Forschung, wo eine große Wissenslücke im Bereich Form, Funktion und Bedeutung der Menstruation klafft. Für Chris Bobel zeigt das auf eindrückliche Weise, wie machtvoll sich Misogynie und Stigmatisierung auf den Wissenserwerb auswirken und diesen unterdrücken. Er erklärt in „The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies“ von 2020, dass das hervorstechendste Problem dabei ist, dass durch fehlendes Wissen auch eine effektive Handlungsmacht für Veränderung fehlt. Daher ist es umso wichtiger, dass sich das Feld der Menstruationsforschung öffnet und etabliert. In der Vergangenheit hat es bereits relevante wissenschaftliche, künstlerische oder kulturelle Auseinandersetzungen mit diesem Thema gegeben, jedoch blieben diese Randthemen. Dennoch waren all diese Schritte notwendig, um das Thema der Menstruation im beginnenden 20. Jahrhundert als zentrales und dringliches Forschungsanliegen einzuführen.¹²¹

¹¹⁹ Pérez-Gil 2017, S. 208, 212.

¹²⁰ Panzanelli 2008, S. 1.

¹²¹ Bobel 2020, S. 1-2.

3.1 Formanalyse

„Untitled (Train)“ (Abb. 2) erscheint als lebensgroße, weibliche Figur, die aus weißem Bienenwachs geformt wurde. Der nackte Körper scheint im Begriff des Vorwärtsschreitens zu sein. Wie bei einem Schritt steht der linke Fuß vor dem rechten. Beide Beine sind leicht gebeugt und die Hände ruhen auf den Oberschenkeln, wodurch die Ellbogen abgewinkelt sind (Abb. 37, Abb. 38). Der Rücken ist leicht gebückt und der Kopf und Oberkörper drehen sich nach hinten. Das Gesicht und der Blick sind nach unten gerichtet, wo sich über den Boden fünf lange Stränge aus blutroten, unterschiedlich großen Glasperlen ergießen (Abb. 39, Abb. 40). Diese Stränge fließen zwischen den Beinen der Figur hervor, woraus sich eine Interpretation als Menstruationsblut ergibt. Die Verwendung von Glasperlen zur Darstellung von Menstruationsblut ist dabei eine interessante Wahl und erzeugt einen Kontrast. Menstruationsblut wird in vielen Kulturen seit jeher als etwas Ekelhaftes, ja sogar Giftiges, empfunden und ist eindeutig weiblich und zudem negativ besetzt.¹²² Trotz jahrelanger Aufklärungsarbeit durch Feminist*innen und einem bereits größer werdenden Bewusstsein ist Menstruation und Menstruationsblut noch immer ein Tabuthema in vielen Gesellschaften. Glasperlen bzw. Perlenstränge werden hingegen mit Schmuck und Geschmeide assoziiert, ebenfalls stark mit dem Weiblichen in Verbindung gesetzt und erhalten eine durchwegs positive Bewertung. Das tabuisierte Menstruationsblut und der schöne, kostbare Schmuck sind zwei konträre Seiten der Medaille „Weiblichkeit“, die in den roten Perlensträngen vereint werden. Die reinweiße Oberfläche des Körpers lässt die roten Perlenstränge noch deutlicher hervortreten und erinnert an die klassische Bildhauerei. Die Haltung der Figur ruft auf den ersten Blick ebenfalls Bezüge zu historischen Werken hervor. Das Motiv der Venus Pudica entstand in der griechischen Klassik und wurde seitdem eifrig rezipiert.¹²³ Bei genauerem Betrachten hält „Untitled (Train)“ jedoch den Anforderungen einer Venus-Pudica-Pose nicht lange stand. Schnell stellt man fest, dass jenes entscheidende Element des Verdeckens der Körpermitte nicht ausgeführt wird. Die Hände ruhen auf den Oberschenkeln und die Beine sind nicht zusammengeschlagen. Die Figur steht breitbeinig da. Der Blick auf das Geschlecht wird nicht

¹²² Green-Cole 2020, S. 787.

¹²³ Der Typus der Venus Pudica beschreibt in der Kunstgeschichte eine nackte, meist idealisierte Frauengestalt, die sich mit den Händen bedeckt. Dabei gibt es verschiedene Ausformungen, gemeinsam haben sie jedoch das versuchte Verdecken der Körpermitte mit einer Hand. In vielen Fällen wird der Blick auf den Brustbereich mit der anderen Hand ebenfalls verhindert. Die leicht gekrümmte Haltung, der abgewendete Kopf oder die zusammengedrückten Beine zeugen von der Scham, die die Venus Pudica scheinbar über das Beobachtet-werden verspürt und ist auch namensgebend, denn „Venus Pudica“ wird mit „schamhafte Venus“ übersetzt. Salomon 1996, S. 71.

verhindert, sondern die Betrachtenden haben freie Sicht auf die zwischen den Beinen hervorströmenden roten Stränge und ihren Ursprung.

Die gebeugte Haltung der Figur ist schwierig einzuordnen. Schreitet die Figur gerade vorwärts? Wird sie von einer unsichtbaren Last nach unten gedrückt und ist deshalb gebeugt? Oder ist ihr Weg so beschwerlich, dass sie sich aus Erschöpfung nicht mehr aufrecht halten kann? Geht sie in die Hocke, um etwas am Boden, vielleicht das eigene Blut, das sich in Strängen über dem Boden hinter ihr ergießt, zu betrachten? Schämt sie sich? Wendet sie sich von den Betrachtenden ab? Wirft sie einen verhaltenen Blick zurück, um Reaktionen der Betrachtenden auf ihr Bluten zu erkunden? Eine eindeutige Antwort wird man auf diese Fragen nicht geben können.

Wie die Haltung, fügt sich auch die Oberfläche des Werkes nicht in die Reihe der glatten und makellosen Werke der klassischen Bildhauerei ein. Dafür erscheint sie zu uneben und weist Erhebungen und leichte Krater auf der Oberfläche auf. Zudem erscheint die Figur nicht in der gewohnten Zartheit, Grazie und „Unschuld“, wie in viele weiblichen Akten des Klassizismus. Smiths Figur wirkt behäbiger und stämmiger. Sie bricht mit der traditionellen Vorstellung von anmutiger und ergebener Weiblichkeit. Anhand des Werkes „Griechische Sklavin“ (Abb. 41), das sich im 19. Jahrhundert überaus großer Bewunderung erfreut hat, werden die Unterschiede zur klassischen Bildhauerei deutlich. Man erkennt die ebenmäßige Oberfläche und zarten Glieder des Körpers, eine Variation des Venus-Pudica-Motivs und den ergebenden, gleichzeitig passiven Blick der Figur zur Seite.

Zur umfangreicheren Interpretation des Werkes „Untitled (Train)“ soll in den folgenden Kapiteln zunächst das Thema der Menstruation in der zeitgenössischen Kunst vor dem Hintergrund feministischer Überlegungen dargestellt werden. Anschließend wird ein kurzer Blick auf die beiden vorherrschenden Farben Weiß und Rot und ihre Ikonografie geworfen, um sich dann der Materialikonografie des Glases zu widmen. Obwohl im Zuge der Formanalyse bereits grundlegende Überschneidungen mit dem klassischen Venus-Pudica-Motiv ausgeschlossen werden konnten, erscheint es lohnend, sich dem Thema trotzdem zu widmen und zu erörtern, was bei „Untitled (Train)“ eventuell bewusst ausgespart wurde. Im Zuge dessen wird auf die Anfänge des weiblichen Aktes in der klassischen Bildhauerei eingegangen. Abschließend soll zur besseren Einordnung von Smiths Werk, wie schon im Kapitel zu „Virgin Mary“, „Untitled (Train)“ mit drei zeitgenössischen Werken, die ebenfalls Menstruation thematisieren, verglichen werden.

3.2 Feministische Theorien zum Thema Menstruationsblut und dessen Darstellung in der Kunst

Die bildliche Darstellung von Menstruationsblut blickt auf eine kurze Geschichte zurück. Erst ab den 1960er Jahren, im Zuge der zweiten feministischen Welle, wird Menstruationsblut sowohl als Medium, wie auch als Sujet angenommen.¹²⁴ Als Grund für die Thematisierung von Menstruation in der frühen feministischen Kunst erklärt Eleanor Heartney in ihrem Buch „Postmodern Heretics. Catholic Imagination in Contemporary Art“ von 2004 das Bedürfnis die spezifischen Erfahrungen des weiblichen Körpers zu thematisieren und zu zelebrieren, nachdem diese zuvor beinahe gänzlich aus der patriarchal geprägten Öffentlichkeit ausgeschlossen wurden. Es wurde die Wiederkehr des Körperbewusstseins in der Kunst gefordert und traditionell männliche Auffassungen von Hochkultur, die weiblich konnotierte Praktiken wie Handwerk oder Dekoratives abwerteten, wurden abgelehnt. In diesem Zuge zog man Motive und Medien heran, die in der männlich dominierten Kunstwelt nicht präsent waren.¹²⁵

Als Grundlage für die theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema der Menstruation bzw. des Menstruationsbluts in der Kunst wird der Beitrag „Painting Blood. Visualizing Menstrual Blood in Art“ von Ruth Green-Cole des frei verfügbaren Sammelbands „The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies“ von 2020 herangezogen. Die Autorin beschäftigt sich mit künstlerischen Positionen über die Darstellung und Verwendung von Menstruationsblut. Green-Cole zieht dafür den Begriff des *Gendered Blood*, der ursprünglich von Mary Jane Lupton 1993 eingeführt wurde,¹²⁶ heran. *Gendered Blood* (dt.: vergeschlechtlichtes Blut) ist ein Konzept, das sich gegen die patriarchale Tradition der Unterdrückung und Vermeidung der Darstellung von Menstruationsblut in der westlich geprägten Kultur stellt. Von einem biologischen Standpunkt aus ist Blut nicht vergeschlechtlicht, jedoch wird das Blut des Frauenkörpers gesellschaftlich verklärt und zu etwas Schmutzigem, Ekelhaftem, Schamvollem und Abstoßendem. Wie lange und tief diese Vorstellungen schon in der Gesellschaft verhaftet sind, zeigen beispielsweise die Traditionen der christlichen, jüdischen und islamischen Religionen, in denen Menstruationsblut als sittenlos, unrein und verflucht gilt. Gleichzeitig ist das (männliche) Blut Christi ein essenzieller Bestandteil der katholischen Eucharistiefeier und soll durch den Messwein von den Gläubigen

¹²⁴ Wagner 2001, S. 225-226.

¹²⁵ Heartney 2004, S. 140.

¹²⁶ Lupton 1993, S. 3.

physisch aufgenommen werden. Genauso übersteigert wird das von Männern vergossene Blut auf dem Schlachtfeld, das geradezu verehrt und idealisiert wird.¹²⁷

Das Konzept des vergeschlechtlichten Blutes erkennt somit die Unterschiede der Wahrnehmung und Bewertung des männlichen und weiblichen Blutes an. Praktiken und Rituale (z.B. Reinigungsrituale etc.) werden dadurch hervorgerufen und beeinflussen so die Position von Menstruierenden. Green-Cole sieht darin einen Widerspruch mit Judith Butlers Forderung, die Kategorie Frau nicht zusätzlich zu verstärken.¹²⁸ Butler warnt davor, dass die Bemühungen, die Kategorie Frau aus der Unsichtbarkeit zu holen, erst recht eine Kategorie erzeugen könnten, die nicht repräsentativ für die tatsächlichen Lebensrealitäten von Frauen ist.¹²⁹ Dem entgegnet Green-Cole, wie wichtig dennoch die bildliche Darstellung von Menstruationsblut ist, um die tief verinnerlichten psychologischen Verhaltensmuster und Kategorien zu hinterfragen sowie sichtbar zu machen. Dadurch wird auch die in vielen Kulturen vorherrschende Wertschätzung des klassischen, „dichten“, männlichen Körpers hinterfragt.¹³⁰ Als Antonym zum „dichten“ männlichen Körper versteht sich der „undichte“ weibliche Körper. Er gilt als schwächer, verletzlicher und unkontrollierbarer. Der Begriff des undichten Körpers - des „*Leaky Body*“ - wurde von der Philosophin Luce Irigaray eingeführt.¹³¹ Irigaray betont, dass Flüssigkeiten mit Weiblichkeit, Mutterschaft, Körper und Menstruation assoziiert werden. Dabei wird das Flüssige dem Soliden und Festen untergeordnet.¹³² Durch die andauernde Verhüllung des reproduktiven Körpers vor der Gesellschaft, z. B. die verheimlichende Praxis um die Menstruation, der Geburt, des Stillens, wurde das Bild, dass der „undichte“ Körper sich nicht normal verhält, erschaffen. Gerade die Menstruation wurde als etwas Unkontrollierbares kodifiziert, das bewältigt und eingedämmt werden muss.¹³³

Abschließend soll neben den Begriffen und den dahinterstehenden Konzepten des vergeschlechtlichten Blutes und des „undichten“ Körpers noch auf *Abject Art* bzw. die Abjektion eingegangen werden, welche stark mit dem Sujet Menstruation verbunden sind.

„*Abjekt art* beschreibt Kunst, die sich mit Ekel auseinandersetzt“¹³⁴, erklärt Anja Zimmermann in der Einleitung ihres Buches „Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. *abject art* vom Surrealismus bis zu den Culture Wars“. Zimmermann definiert *Abject Art* nicht als Kunstrichtung, fasst es mehr als Medium auf, das durch Ekel auslösende Substanzen oder

¹²⁷ Green-Cole 2020, S. 787.

¹²⁸ Green-Cole 2020, S. 788.

¹²⁹ Butler 1988, S. 523.

¹³⁰ Green-Cole 2020, S. 788.

¹³¹ Irigaray 1985.

¹³² Irigaray 1985, S. 113.

¹³³ Green-Cole 2020, S. 789.

¹³⁴ Zimmermann 2001, S. 11.

„Körperzustände“ wie Menstruationsblut, Exkremente, Haare und vielem mehr, Tabuthemen wie Gender und Sexualität adressiert.¹³⁵ Der Begriff der „Abjektion“ wurde bereits 1980 von der Theoretikerin Julia Kristeva in „Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection“ eingeführt. Das Abjekt ist weder Teil des Ichs noch des Nicht-Ichs bzw. des Objekts und changiert zwischen beiden. Die Abjektion ist eine Reaktion, die vom Abjekt hervorgerufen wird und sich als Ekel oder Abscheu äußert. Dadurch, dass das Abjekt weder dem Ich noch dem Nicht-Ich zugeordnet werden kann, wirkt es auf das Ich bedrohlich und wird „verworfen“. Gleichzeitig ist die Abjektion vor dem Abjekt (z.B. Körperausscheidungen) entscheidend für die Ich-Bildung, da sich das Ich durch die Empfindung von Abscheu und Ekel vom Abjekt, vom „anderen“, ablösen kann. Die Grenze zwischen dem Ich und dem anderen tritt so deutlich hervor. Zimmermann stellt fest, dass die „Verwerfung“ oder Abjektion sich dabei „immer der Bühne des Körpers“¹³⁶ bedient. Der abjekte Körper untergräbt dabei die Vorstellung des vollständigen und schönen Körpers.¹³⁷

Green-Cole sieht in der künstlerischen Thematisierung des Abjekten, Tabuisierten und Normbrechenden das Potenzial die kontrollierenden, vorherrschenden Systeme der Ästhetik aufzubrechen und umzuwerten, um so neue, wertvolle Narrative in die visuelle Kultur einzuführen und den geschlechterspezifischen Essentialismus zu überwinden.¹³⁸

3.3 Das reine Weiß und das fruchtbare Rot - zwei Farben in Bezug auf das Körperphänomen der Menstruation

„Untitled (Train)“ wird von zwei Farben dominiert, dem weißen Körper und dem roten Blut. Beiden Farben wohnt eine große Symbolik inne, die es folglich zu ergründen gilt. Besonders in Bezug auf das Thema der Menstruation, erklärt Green-Cole, ist diese Farbkombination sehr häufig und ruft die Assoziation des roten Blutflecks auf weißem Stoff hervor. Das Rot-Weiß erfuhr eine starke Verknüpfung mit *Menstrual Shame* (dt.: menstruales Schämen), da der rote Blutfleck auf dem weißen Tuch bedeutet, dass das Menstruationsblut nicht bei sich behalten werden konnte,¹³⁹ was auf das Konzept des *Leaky Body* (dt.: undichter Körper) verweist.

Doch auch alleinstehend weisen sowohl die Farbe Weiß als auch Rot interessante Farbsymboliken und Assoziationen auf. Besonders Eva Hellers Buch „Wie Farben wirken.

¹³⁵ Zimmermann 2001, S. 11.

¹³⁶ Zimmermann 2001, S. 11.

¹³⁷ Zimmermann 2001, S. 11-12; „Abject Art“, in: Website Ketterer Kunst, (18.07.2024), URL: <https://www.kettererkunst.de/lexikon/abject-art.php>.

¹³⁸ Green-Cole 2020, S. 789.

¹³⁹ Green-Cole 2020, S. 794-795.

Farbsymbolik, Farbpsychologie, kreative Farbgestaltung“ gab einen aufschlussreichen Einblick in die Bedeutung der Farben.¹⁴⁰

Zuerst soll die Farbe Weiß thematisiert werden, denn sie gilt als Farbe des Anfangs, der Auferstehung, des Göttlichen und des Lichts. Weithin bekannt ist Weiß als Farbe des Friedens und war gleichzeitig lange die Trauerfarbe der Frauen. Das weiße Brautkleid gibt Hinweise auf die starken Assoziationen mit Unschuld, Jungfräulichkeit und Reinheit.¹⁴¹ Dabei steht die Farbe nicht nur für eine geistige oder spirituelle Reinheit, sondern vermittelt auch reale Sauberkeit, wie es die weiße Arbeitskleidung einiger Berufsgruppen verlangt. Weiß wird stark vergeschlechtlicht, da es mit weiblich konnotierten Adjektiven wie sanft, leise, zart oder kraftlos verknüpft wird und sich in weiblichen Vornamen wie Bianca (ital.: die Weiße) oder Blanche (franz.: die Weiße) widerspiegelt.¹⁴²

Der Zustand der Reinheit des Körpers in „Untitled (Train)“ wird mehrfach unterstrichen, da sowohl die Farbe Weiß als auch das zuvor besprochene Material des Bienenwachses als besonders rein gelten. Aus dem nun reinen Körper strömt das als unrein geltende Menstruationsblut. Das wäre in vielen Kulturen, in denen der menstruierende Körper ein unreiner Körper ist, ein Widerspruch. Valentin Groebner versteht Reinheit vor allem als soziales Konzept. Der reine Körper ist eindeutig vergeschlechtlicht und blickt auf eine lange Tradition zurück. Wie er am Beispiel des mittelalterlichen Bettelordenpredigers Bernardino da Siena zeigt, beschränkt sich die „Unreinheit“ des weiblichen Körpers nicht nur auf den Zeitraum der Menstruation, sondern gilt generell. So wurden Frauen von jenem Prediger nicht nur aufgefordert, ihren Körper und ihr Haar stets in der Öffentlichkeit zu bedecken, sondern auch der Blick musste niedergeschlagen werden, um die Straßen *reinzuhalten* und Sündenfälle zu vermeiden.¹⁴³ Die große Ausnahme und unerreichbares Vorbild war natürlich die Jungfrau Maria, die durch die Unbefleckte Empfängnis als vollkommen rein galt. Die marianische Reinheit wird laut Groebner besonders durch eine *weiße* Körperflüssigkeit bildlich vermittelt, nämlich der Muttermilch. „Milch und Blut wurden als unterschiedliche Erscheinungsformen desselben generativen Prinzips aufgefasst und in den theologischen, naturphilosophischen und medizinischen Theoriegebäuden des Mittelalters und der frühen Neuzeit intensiv aufeinander bezogen.“¹⁴⁴, erklärt Groebner. Die helle Substanz aus dem blass-weißen Busen der

¹⁴⁰ Eva Hellers Buch liegt eine weit gestreute Umfrage von 1888 Männern und Frauen zugrunde, um die Wirkung der Farben auf den Menschen zu untersuchen. Zudem geht sie auf kulturell verankerte Bedeutungen, mit Schwerpunkt auf den westlich geprägten Kulturraum, ein. Heller 2004.

¹⁴¹ Die weiße Lilie ist beispielsweise ein Attribut der Jungfrau Maria und verweist auf die Unbefleckte Empfängnis und damit einhergehend auf ihre Reinheit. Heller 2004, S. 148-149.

¹⁴² Heller 2004, S. 143-157.

¹⁴³ Groebner 2019, S. 52-53.

¹⁴⁴ Groebner 2019, S. 56.

Gottesmutter gilt als besonders reine Körperflüssigkeit. Genauso wurde das männliche Blut Christi als besonders rein wahrgenommen. Dessen Verehrung gipfelt in der Eucharistiefeier.¹⁴⁵ Die Farbe Rot ist unweigerlich mit dem Lebenssaft Blut verbunden und wird mit Lebenskraft, Energie und Glück assoziiert. In einigen Sprachen wie dem Hebräisch wird das Wort „Rot“ synonym mit dem Wort „Blut“ verwendet. Auch starke Gefühle wie Liebe, Hass, Wut oder Leidenschaft werden mit Rot in Verbindung gebracht. Zudem ist es die Farbe der Macht, nicht zuletzt, weil die Herstellung roter oder purpurner Textilien am schwersten und kostspieligsten war. Zusammen mit Blut, Wut und Macht ergibt sich auch die Verbindung mit Krieg, aber auch mit Männlichkeit. Doch auch Weiblichkeit wird besonders in Naturreligionen mit dem dunklen Rot des Menstruationsbluts verbunden, das in manchen Traditionen als Fruchtbarkeitssymbol gilt und zu diesem Zweck auf Äcker vergossen wird.¹⁴⁶

Smith zeigt in „Untitled (Train)“ eine menstruierende, weibliche Gestalt, deren Körper entgegen gesellschaftlichen Stereotypen durch Material und Farbe als rein verstanden werden kann, und macht das abjektivisierte Menstruationsblut zu etwas Schönerem und Kostbarem.¹⁴⁷

3.4 Materialikonografie Glas

Bereits im Zuge der Untersuchungen zum Werk „Virgin Mary“ wurde die Materialikonografie des Werkstoffes Bienenwachs erörtert. Dabei wurden besonders seine metamorphen Qualitäten und die Fähigkeit, die menschlichen Züge realistisch nachzubilden, hervorgehoben sowie seine in die Antike zurückreichende Tradition im Votiv- und Totenkult dargelegt. In der christlichen Tradition erfuhr das Wachs besondere Aufmerksamkeit, da es als sehr reines Material galt und von der keuschen Honigbiene erzeugt wurde. Neben dem weißen Bienenwachs treten bei „Untitled (Train)“ die Stränge aus roten Glasperlen hervor und bedürfen einer näheren Beleuchtung. Dabei soll vor allem auf das Material Glas eingegangen werden.

In Kiki Smiths Œuvre wird das Material mit einer eigenen Bedeutung bedacht. Sie erklärt in einem Interview: „I like glass first because it's a liquid. It's always a reminder that things aren't what they appear. It's a material that has a spiritual quality. It's pure [...]“¹⁴⁸

Glas ist tatsächlich im physikalischen Sinne eine unterkühlte Flüssigkeit, da es auch in erstarrtem Zustand seine ungeordnete Struktur beibehält und die Moleküle dabei nicht wie bei anderen festen Materialien kristallisieren. Zur Herstellung von Glas werden Quarzsand,

¹⁴⁵ Groebner 2019, S. 54-56.

¹⁴⁶ Heller 2004, S. 51-56.

¹⁴⁷ Weiß ist die Farbe des Anfangs und komplementiert auch das Thema der Menstruation, denn der erste Tag der Blutung ist der erste Tag des Menstruationszyklus.

¹⁴⁸ Kat. Ausst. Tacoma Art Museum 1991, S. 19.

gelöschter Kalk und Natron eingeschmolzen. Durch die Zugabe von Metalloxiden können Eigenschaften wie Farbe zusätzlich beeinflusst werden. Wenn das Gemenge in zähflüssigem Zustand ist, kann es gegossen, gezogen oder geblasen werden. In jedem Fall ist es aber in erkaltetem Zustand äußerst spröde und fragil.¹⁴⁹

Bereits in der Antike wurde Glas dem Bergkristall gleichgesetzt und beide erlangten aufgrund ihrer durchscheinenden Eigenschaften eine metaphysische Bedeutung. Diesem Attribut liegt, neben der Transparenz, auch die Verwendung als Reliquienhülle im Mittelalter zugrunde. Dorothee Böhm schreibt dazu im „Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der Moderne von Abfall bis Zinn“: „Durchsichtigkeit und strahlender Glanz wurden als Ausdruck der tugendhaften Reinheit des Heiligen und der an ihm gewirkten göttlichen Gnade betrachtet.“¹⁵⁰ Thomas Raff betont das Attribut der Reinheit, das dem Glas besonders in einem religiösen Kontext zugesprochen wird.¹⁵¹ Neben der Verwendung bei Reliquien findet Glas besonders in gotischen Kirchen große Bedeutung. Die mächtigen Steinmauern wurden von bemalten Glasfenstern durchbrochen und ermöglichten den Einfall von Licht als Symbol des Göttlichen.

Historisch gesehen war Glas lange Zeit ein absolutes Luxusprodukt. Dabei hatte Murano in Venedig lange Zeit eine Monopolstellung in der Glaserzeugung inne. Besonders die Herstellung von Spiegeln war bis zum Bau von Schloss Versailles ausschließlich dort möglich. Glas wurde vor allem für Trink- und Prunkgefäße oder für Glasscheiben verwendet.¹⁵²

Die Glasscheibenproduktion blieb bis in die 1960er Jahre sehr aufwendig. Erst dann erfand man das sogenannte „Floatverfahren“, wodurch plötzlich in Massen Glasscheiben produziert werden konnten.

In der Kunst wurde Glas besonders in Verbindung mit seinen Eigenschaften der Transparenz, Reflexion und Fragilität eingesetzt. In der russischen Avantgarde und im Expressionismus war Glas Symbolträger für gesellschaftsreformerische Ideale, während Anfang des 20. Jahrhunderts Marcel Duchamp mit der Glasscheibe als Trägermaterial experimentierte. Ab den 1960er Jahren, als Glas günstiger wurde, experimentierte man auch mit Glasscherben und Splintern.¹⁵³ Neben dem Material selbst ist die Form der *Glasperle* eine kurze Bemerkung wert. In einem der berühmtesten Werke der Kunstgeschichte, dem „Arnolfini-Porträt“ (Abb. 42), finden sie einen Platz. In dem Gemälde von Jan van Eyck findet sich ein Strang durchscheinender Perlen an der linken Seite der Rückwand des Bildinnenraums (Abb. 43). Panofsky beschreibt den

¹⁴⁹ Böhm, S. 113.

¹⁵⁰ Böhm, S. 116.

¹⁵¹ Raff 2008, S. 66.

¹⁵² Böhm, 2010, S. 115-116.

¹⁵³ Böhm, 20120, S. 116-118.

Perlenstrang und den danebenhängenden, makellosen Spiegel als „verbreitete Symbole der Reinheit Mariens“¹⁵⁴. Dabei sollte nicht ausgelassen werden, dass Panofskys Analyse des „Arnolfini-Porträts“ von einigen Kollegen stark kritisiert wurde und so auch die Interpretation der Perlen als ein Hinweis auf die Jungfrau Maria.¹⁵⁵ Davon unabhängig kann der Perlenstrang als eine Kostbarkeit identifiziert werden und in Anbetracht seiner klar durchscheinenden Glieder liegt eine Interpretation als Symbol der Reinheit dennoch nahe. Immerhin verweist auch Raff auf die Eigenschaft der Reinheit, die generell mit Glas verbunden wurde.¹⁵⁶

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel festgestellt, gibt Smiths Werk mehrere Hinweise auf das Thema der Reinheit, die durch das Material Glas noch verstärkt werden. Zum einen ist das Material für die Künstlerin selbst ein reines, zum anderen blickt es auf eine lange Verwendungsgeschichte als Reinheit und Kostbarkeit vermittelndes Material zurück und fügt sich so in den bereits dominierenden Themenkomplex von Reinheit und Kostbarkeit des Werkes „Untitled (Train)“ ein. Während zuvor der Körper als rein interpretiert werden konnte, wird durch die Verwendung von Glas nun auch das Blut rein.

Zuletzt sei noch anzumerken, dass Smith zur Darstellung der Körperflüssigkeit Menstruationsblut eine im physikalischen Sinne tatsächliche Flüssigkeit verwendet hat, was der Künstlerin dem Interview zufolge auch bewusst ist.

3.5 Die klassische Bildhauerei und das Motiv der Venus Pudica

Das strahlende Weiß der Plastik „Untitled (Train)“ weckt unweigerlich Assoziationen mit der klassischen Bildhauerei, welche die weiße Färbung der Werke nach antikem, griechischem Vorbild fertigte. Besonders im 19. Jahrhundert war das Ideal der Erhabenheit, vermittelt durch das reine Weiß, stark in der akademischen Bildhauerei verwurzelt.¹⁵⁷ Etwa zur selben Zeit erkannten die Forschenden der frühen Archäologie anhand von Funden, dass die glorifizierten Vorbilder der Antike ursprünglich in prächtigen und üppigen Farben erstrahlten. Trotz einiger Etablierungsversuche der Polychromie in der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts blieb die Monochromie dennoch weiterhin die Grundlage gelungener Bildhauerei.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Panofsky 2006, S.199.

¹⁵⁵ Die Morgengabe war laut Bedaux ein persönliches Geschenk des Bräutigams an die Braut am Morgen nach der Hochzeitsnacht. Diese Gabe war meist wesentlich kleiner als die Mitgift und sollte die Liebe des Bräutigams zum Ausdruck bringen. Aus allen möglichen Kostbarkeiten bestehend, wurde sie bereits im Ehevertrag festgelegt. Bedaux 1986, S. 13.

¹⁵⁶ Raff 2008, S. 66.

¹⁵⁷ Heller 2004, S. 152.

¹⁵⁸ Flynn 1998, S. 116.

Mittlerweile sind nur noch wenige Originalwerke aus Klassik und Hellenismus bekannt, die meisten sind als Kopien aus der römischen Antike überliefert. Während man im Mittelalter zu einer eigenen Bildsprache fand, erfreute sich die Bildhauerei ab der Renaissance über den Barock bis zum Klassizismus des 19. Jahrhunderts wieder an den altertümlichen Vorbildern und die Ideale der griechischen Antike wurden durch die Brille der jeweiligen Epoche rezipiert.¹⁵⁹ Smiths Werk thematisiert kein klassisches Sujet und, wie in der Formanalyse erwähnt, folgt auch die Haltung bei näherem Betrachten keinen klassischen Vorbildern. Ein Venus-Pudica-Motiv ist nicht direkt nachweisbar, wobei das Thema der weiblichen Schamhaftigkeit sich im Sujet der Menstruation widerspiegelt. Sie ist stark gesellschaftlich tabuisiert, wodurch sie für viele Menstruierende mit Scham behaftet ist.

Es könnte also lohnend sein, sich dem Motiv der Venus Pudica und den ihm eingeschriebenen Bedeutungen zu widmen, um zu verstehen, mit welcher Tradition Smith bricht und warum das schamhafte Bedecken, dem sich „Untitled (Train)“ verweigert, in vorangegangenen Epochen „schicklich“, ja beinahe obligatorisch für einen weiblichen Akt schien.

Zu diesem Zweck soll Nanette Salomons Text „The Venus Pudica. Uncovering Art History's 'Hidden Agenda' and pernicious pedigrees“ herangezogen werden. Die Autorin widmet sich dem Motiv der Venus Pudica vor einem feministisch-kritischen Hintergrund. Dabei stellt Salomon fest, dass das Motiv einer weiblichen Aktfigur, die ihre „Scham“ bedeckt, der am meisten angewandte Typus der westlichen Kunstgeschichte ist. Seit dem Beginn des Hellenismus bis heute haben Kunstschaffende dieses Sujet behandelt. Darunter sind Künstler*innen wie Jan van Eyck, Tizian, Peter Paul Rubens, Suzanne Valadon und Pablo Picasso, um nur wenige zu nennen.¹⁶⁰

Als erstes bekanntes Werk dieses Typus' gilt die „Aphrodite von Knidos“. Die überlebensgroße Statue wird auf einen Entstehungszeitraum um 350 v. Chr. geschätzt und dem griechischen Bildhauer Praxiteles zugeschrieben. Zwar existiert das Original heute nicht mehr, doch ist uns das Werk durch eine Kopie im Vatikanischen Museum überliefert (Abb. 24).¹⁶¹

Für Salomon erzeugt die Pose der Venus Pudica, trotz der wechselnden historischen Hintergründe, seit jeher gesellschaftliche und somit sexuelle Wirklichkeiten. Sie gilt als erste lebensgroße, nackte Darstellung eines weiblichen Körpers. Davor waren drei Jahrhunderte lang ausschließlich männliche Akte in der Öffentlichkeit akzeptabel. Die „Aphrodite von Knidos“ bricht mit dieser langen Tradition des antiken Kunstbetriebs. Ab diesem Zeitpunkt wird die Pose/dieses Sujet des sich verdeckenden Frauenaktes das am meisten angewandte Thema der

¹⁵⁹ Thiele 2008, S. 22-23.

¹⁶⁰ Salomon 1996, S. 70.

¹⁶¹ Salomon 1996, S. 70-71.

Kunstgeschichte sein.¹⁶² Um das Konzept der Venus Pudica besser verstehen und ihre sexuelle und erotische Bedeutung erfassen zu können, erläutert Salomon zuerst die Bedeutung des zuvor favorisierten männlichen Akts in der antiken Gesellschaft.¹⁶³ Ein Blick auf die Statuen der griechischen Kunst aus dem 5. und 6. Jahrhundert v. Chr. eröffnet die strengen geschlechterspezifischen Unterschiede in der Darstellung von männlichen und weiblichen Sujets. Während Kouroi in Form athletischer, heroischer, junger Männerakte den idealisierten Menschen zeigten, waren die weiblichen Gegenstücke, die Korai, stets von fließendem Stoff verhüllt dargestellt. Der ideale, schöne, jugendliche Akt war ausschließlich männlich und ist eng mit dem antiken griechischen Konzept von Schönheit verbunden, welches ebenfalls rein männlich konnotiert war. Salomon führt dies auf das normalisierte homoerotische Begehren in der griechischen Gesellschaft zurück. Im Zuge eines Vergleichs mit einem anderen Werk Praxiteles', „Hermes mit Dionysosknaben“ (Abb. 44), stellt man fest, dass beim männlichen Akt kein schamhaftes Verdecken des Geschlechtsteils als notwendig erachtet wurde. Der Penis wird wie jedes andere Körperteil dargestellt, was sich daraus begründen lässt, dass die Sinnlichkeit des männlichen Körpers in seiner Ganzheit bemessen wurde. Die „Aphrodite von Knidos“ hingegen scheint nicht nur nackt, sondern entblößt zu sein und versucht aus Verlegenheit, ihre Körpermitte zu bedecken. Zudem ist ihre Nacktheit und Schamhaftigkeit inhaltlich verankert. Paradoxerweise wird gerade durch die Handbewegung des Verdeckens die Aufmerksamkeit auf die Körpermitte gelenkt. Praxiteles schuf ein Werk, das eine Frau, sogar eine Göttin, in einer verletzlichen und „peinlichen“, die intimen Grenzen der Frau überschreitenden, Situation festhält, woraus sich für Salomon die andauernde Beliebtheit des Motivs ergibt. Ihre Nacktheit wird fetischisiert und deutet auf die ungleichen Machtverhältnisse zwischen männlichen und weiblichen Akten und somit zwischen Männern und Frauen hin. Wie sehr die „Aphrodite von Knidos“ sexualisiert wurde, belegen mehrere Sagen und Erzählungen. Eine Geschichte spricht von einem Seemann, der sich aus „Liebe“ zu ihr eine Nacht mit der Statue einsperren ließ und als Zeugnis seiner Lust, Samen auf ihr hinterlassen haben soll. Eine andere berichtet von einem Priester, der gegen Geld die Hintertür des Schreins geöffnet haben soll, um einen Blick auf ihr Gesäß zu gewähren. Praxiteles war bekannt dafür, seinen Werken einen nie dagewesenen Realitätsfaktor zu verleihen, wodurch die Unterscheidung zwischen Kunstwerk und realer Frau zu verschwimmen schien.¹⁶⁴

¹⁶² Bei der „Aphrodite von Knidos“ handelt es sich, wie der Name schon verrät, um die griechische Göttin der Liebe und Schönheit. Der Moment, der hier eingefangen wurde, beschreibt Aphrodite, wie sie aus ihrem Bad steigt und wahrscheinlich von einem Eindringling überrascht wird, weshalb sie die Pose einer peinlich berührten Frau einnimmt. Zusätzlich greift sie nach dem Badetuch und versucht sich zu bedecken. Salomon 1996, S. 74.

¹⁶³ Salomon 1996, S. 70-71.

¹⁶⁴ Salomon 1996, S. 72-74.

Für Salomon ist das Ideal, das aus diesem Sujet zukünftig gezogen wurde, entscheidend. Das Motiv wurde fortan stetig reproduziert, wobei man sich auch vom Ursprungswerk entfernte. Es traten verschiedenste Ausformungen der Venus Pudica auf, bis die schamhafte Geste schließlich zum ewigen Attribut der Frau wurde.¹⁶⁵

Während des Mittelalters bleibt das Venus-Pudica-Schema in Form der sich verdeckenden Eva erhalten. Als die Antike wieder direkten Einfluss auf die Kunst nimmt und der nackte Körper außerhalb des Sujets „Adam und Eva“ gebraucht wird, erblüht auch das Venus-Pudica-Motiv erneut. Mit der „Geburt der Venus“ von Sandro Botticelli wird erstmals seit der römischen Antike wieder eine Göttin in jener Haltung dargestellt. Salomon wird auch hier nicht müde zu betonen, wie die Pose die weibliche Sexualität formt: schamhaft, verhalten, passiv, zur Verfügung stehend und mit der Notwendigkeit von außen kontrolliert zu werden.¹⁶⁶

Schließlich findet ab dem 16. Jahrhundert die bedeckende Gestik in Verbindung mit der liegenden Frau noch mehr Berühmtheit und zeigt sich in Tizians und Giorgiones „Schlummernde Venus“ (Abb. 15) oder in „Olympia“ von Manet (Abb. 45).¹⁶⁷

Abschließend argumentiert Salomon, dass im Zuge der Gegenreformation ebenfalls die männliche Körpermitte auf antiken und neuzeitlichen Männerakten mit einem Feigenblatt bedeckt wurde. Dabei handelt es sich für die Autorin um einen Beweis der Prüderie dieser Zeit. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass anders als das Verdecken bei weiblichen Akten, diese Vorgehensweise nicht Teil des Werkinhalts ist. Bei weiblichen, sich bedeckenden Akten ist die Handhaltung der Inhalt des Werkes selbst, während bei den männlichen Akten von außen ein Feigenblatt hinzugefügt wurde. Bei Frauen ist es ein weibliches Ideal von Anstand und bei Männern eine gesellschaftliche Auflage.¹⁶⁸

3.6 Vergleiche mit zeitgenössischen Werken

Im folgenden Vergleichskapitel werden drei Werke thematisch gegenübergestellt. Dabei handelt es sich zum einen um das Gemälde „Menstruate with Pride“ der Künstlerin Sarah Maple. Dem schließt sich ein Instagram-Beitrag der Schriftstellerin und Künstlerin Rupi Kaur von 2015 an, der, aufgrund seines „anstößigen“ Inhalts, mehrmals von den Betreibern der Plattform entfernt wurde. Abschließend wird die Installation „Menstruation Bathroom“ der bahnbrechenden Künstlerin Judy Chicago vorgestellt, um ein Schlaglicht auf die frühe Menstruationskunst zu werfen.

¹⁶⁵ Salomon 1996, S. 76-77.

¹⁶⁶ Salomon 1996, S. 79.

¹⁶⁷ Salomon 1996, S. 81.

¹⁶⁸ Salomon 1996, S. 83.

3.6.1 „Menstruate with Pride“ von 2010-2011 - Sarah Maple

Im Mittelpunkt des Triptychons „Menstruate with Pride“ (dt.: Mit Stolz menstruieren) (Abb. 46) von Sarah Maple aus den Jahren 2010-2011 steht eine weibliche Figur, die die Züge der Künstlerin trägt. Sie wird von einer Gruppe aus 18 Personen umkreist, die mit unterschiedlichen, ablehnenden Gefühlsausbrüchen in ihrer Mimik zur Hauptfigur blicken. Diese reichen von Abscheu, Entsetzen, Bestürzung über Verwunderung und Ekel. Alle Blicke kreuzen sich über der Körpermitte der zentralen Figur. Schnell wird klar, was die starken Reaktionen bei den Umstehenden bewirkt, denn ein roter Fleck ist dort auf dem Kleid der Frau zu sehen und durchbricht kontrastreich die ebenmäßig weiße Färbung des Stoffes. Zusammen mit dem Titel des Werkes „Menstruate with Pride“ kann der Fleck als Menstruationsblut identifiziert werden. Das Rot des Blutflecks wiederholt sich im Schuhwerk der Figur und könnte als Zeichen von Stärke und Kraft gelesen werden, erinnert man sich an Hellers Farbsymbolik der Farbe Rot. Dies würde die kämpferisch in die Höhe gestreckte Faust komplementieren. Wie bei „Untitled (Train)“ spielen die Farben Weiß und Rot eine zentrale Rolle und sind unweigerlich mit der Ikonografie von Menstruation verbunden. Wie Green-Cole beschreibt, evoziert diese Farbkombination *Menstrual Shame*, da der *Leaky Body* das Menstruationsblut nicht bei sich behalten konnte. Maple kehrt diese Scham um. Zum einen verlautbart der Titel „Menstruate with Pride“, sich nicht für das Menstruieren zu schämen, aber vor allem zeigt sie durch ihre Körperhaltung keine Scham über das ausgelaufene Blut, sondern stellt sich inmitten der entsetzten Gruppe selbstbewusst dar. Die Haltung ist aufrecht und frontal, die eine Hand ist in die Hüfte gestemmt (ein Motiv, das schon bei López' „Our Lady“ als Symbol der Selbstermächtigung und des Selbstbewusstseins angewandt wurde), die andere Hand ist zur Faust geballt und in die Höhe gereckt, was ein internationales Symbol für Widerstand, Kampf und Stolz ist.

Durch die Weigerung der menstruierenden Figur, sich zu schämen und im Gegenteil stolz zu sein, wird dem traditionell tabuisierten Thema seine negative Besetzung streitig gemacht. Hier passiert, was sich Green-Cole wünscht: eine positive Umwertung eines natürlichen Körpervorgangs.¹⁶⁹ Bei „Untitled (Train)“ findet ebenfalls eine positive Umwertung des Tabus Menstruation statt, jedoch konzentriert sich Smith dabei stark auf die symbolische Bedeutung von Farbe und Material, um Menstruation und den menstruierenden Körper in etwas Reines und Schönes umzuwerten. Ihre Figur scheint sich selbst mit dem eigenen Körper und dem, was er tut und hervorbringt, auseinanderzusetzen, während Maple auf die Reaktion von außen, von

¹⁶⁹ Green-Cole 2020, S. 788.

der Gesellschaft, Bezug nimmt. Alle Figuren blicken auf den roten Fleck am weißen Kleid und bewerten, was sie sehen, und zeigen ablehnende Gefühle, wogegen sich die menstruierende Figur stellt und nicht in Scham versinkt. In Smiths Werk gibt es keine Beobachter von außen; es scheint ein intimer Moment des Erlebens zu sein. Die Figur scheint das eigene Blut, das in kostbaren Perlensträngen aus ihr fließt, eingehend zu betrachten. Als wäre sie schon ein Stück gegangen und hätte jetzt erst gesehen, dass sich hinter ihr diese „Perlenschleppe“ befinden, die sie nun mit Neugierde untersucht, sich sogar etwas hinabbeugt, um sie genauer in Augenschein zu nehmen. Nicht nur von außen muss eine Umwertung geschehen, sondern auch von innen. Die Haltung verkündet keine Standhaftigkeit nach außen, wie bei „Menstruate with Pride“, sondern scheint das Ergebnis eines inneren Auseinandersetzungsprozesses zu sein.

3.6.2 „Period“ von 2015 - Rupī Kaur

Die Fotografie „Period“ (dt.: Periode) (Abb. 47) ist 2015 als Post für den Instagram-Account der Poetin, Autorin und Performance-Künstlerin Rupī Kaur entstanden. Man sieht Kaur seitlich auf einer Matratze liegen, ihr Rücken ist dabei den Betrachter*innen zugewandt. Dadurch wird die Sicht auf zwei dunkle Flecken, einer auf dem Bettlaken und einer auf der hellen Hose der Künstlerin, gewährt. Bei den Flecken handelt es sich, wie schon der Titel „Period“ vermuten lässt, um Menstruationsblut. Da sich die Figur in einem Bett befindet, liegt die Annahme nahe, dass sie schläft oder geschlafen hat und nach dem Aufwachen die Blutflecke bemerkt - eine menstruierenden Personen meist bekannte Situation.

Wie bei „Untitled (Train)“ und „Menstruate with Pride“ ist auch hier die Farbe Weiß stark vertreten und zeigt sich in Form des Oberteils der Künstlerin, als auch in der Wand, die gut die Hälfte der Bildfläche einnimmt. Generell sind die Farben gedeckt und hell gehalten, auch die befleckte Hose ist aus hellgrauem Stoff. Anderes ist hier, dass das Menstruationsblut nicht in leuchtendem Rot auftritt, sondern eine sehr dunkle, bräunliche Färbung aufweist. Dadurch bekommt das Werk einen größeren Realitätsbezug und spiegelt die tatsächliche Farbe von Blutflecken wider, da das Blut im Regelfall sehr schnell oxidiert und seine rote Farbe verliert. Das Geschehen ist in eine sehr alltagsbezogene und intime Situation eingebettet. Ähnlich „Untitled (Train)“ ist die Figur allein, es findet keine sichtbare Wertung von außen statt. Die Normalität des Dargestellten stemmt sich gegen das Tabu des *Leaky Body* und die natürlichen Körpervorgänge werden von Kaur als normal integriert.

Dass eine Normalisierung der Menstruation und des „undichten“ Körpers gesellschaftlich noch nicht vollständig angenommen wurde, zeigen die Reaktionen nach der Veröffentlichung des Bildes. Die Szene scheint zwar sehr intim, dennoch wurde sie für ein großes Publikum

geschaffen. Kaur veröffentlichte das Bild auf ihrem Instagram-Account, worauf die Betreiber des Social-Media-Dienstes das Bild mehrere Male mit der Begründung der Anstößigkeit löschten. Nach Streitigkeiten mit den Betreibern und einer großen Welle der Empörung über die Löschung des Beitrags, gewann Kaur und konnte das Bild dauerhaft auf der Plattform Instagram veröffentlichen. Vor diesem Hintergrund erscheint Instagram wie die Menschenmenge bei Maple, die sich angewidert echauffiert. Im Vergleich zur alleinstehenden Figur Smiths findet bei Kaur keine Selbsterkenntnis im weiteren Sinne statt. Vielmehr zeigt sie eine alltägliche und selbst erlebte Lebensrealität, die von vielen Menschen geteilt wird. Durch die unaufgeregte Farbigkeit und Szenerie wird das Normale daran unterstrichen.

3.6.3 „Menstruation Bathroom“ von 1972 - Judy Chicago

Abschließend soll eines der ersten und bekanntesten Werke mit dem Sujet der Menstruation genannt werden. Es handelt sich um die Installation „Menstruation Bathroom“ (dt.: Menstruationsbadezimmer) der Künstlerin Judy Chicago aus dem Jahr 1972. Chicago zeigt im Rahmen des „Women House“ ein weiß gekacheltes Badezimmer mit weißer Toilette und weißem Waschbecken. Neben der Toilette ist ein Regal, gefüllt mit zum Gebrauch bereitstehenden Menstruationsartikeln und darunter ein Mülleimer voll vermeintlich bereits benutzter Binden und Tampons, zu sehen (Abb. 48). Chicago verwendete rote Farbe, um das Menstruationsblut auf der Monatshygiene darzustellen. Im Rahmen dieser Werkvergleiche ist erstmals kein Körper, der menstruiert, dargestellt, sondern ein essenzieller Ort für Menstruierende und Menstruationsprodukte. Das Weiß-Rot-Motiv wird auch hier fortgeführt. Das gesamte Badezimmer ist weiß, wodurch die rot befleckten, weißen Menstruationsartikel stark hervortreten.

Hier wird die Erfahrung des Verschleierns der Menstruation geteilt. Menstruierende verschwinden hinter den verschlossenen Türen des Badezimmers und wechseln in einer klinisch *reinen* Umgebung Binden und Tampons, um nicht „auszulaufen“ oder „undicht“ zu sein, um der Gesellschaft zu verschleiern, dass sie menstruierten. Genau wie die Menstruation verschleiert wird, wird folglich auch die Person dahinter nicht gezeigt. Es sind nur noch die Produkte des „Dichtmachens“ zu erkennen.

3.7 Zwischenfazit

Durch die vorangegangenen Vergleiche lässt sich ein viel deutlicheres Bild von Smiths „Untitled (Train)“ erkennen. Der Zustand bzw. das Konzept der Reinheit ist mehrfach durch die Materialien Bienenwachs und Glas sowie durch die weiße Farbgebung des Körpers

vergegenwärtigt. Der kulturell als unrein empfundene, menstruierende Körper und das abjekte Menstruationsblut werden dadurch schön und rein.

Allen besprochenen Werken gemein ist die Verwendung der Farbe Weiß, die besonders in Verbindung mit Rot stark mit der Ikonografie der Menstruation verknüpft wird. Diese Menstruations-Ikonografie ist bei „Untitled (Train)“ sowie „Menstruate with Pride“ und „Menstruation Bathroom“ gut erkennbar. Auch „Period“ folgt in abgeschwächter Form dem Weiß-Rot-Motiv, jedoch wird das Menstruationsblut hier realitätsgetreu in bräunlichen Abstufungen gezeigt. Kaur zeigt so in Verbindung mit der Darstellung des eigenen Körpers eine sehr realitätsbezogene Situation, die die Normalität von Menstruation verdeutlicht. Maples Werk fokussiert sich hingegen auf die gesellschaftliche Stigmatisierung, die öffentlich sichtbare Menstruation hervorruft. „Menstruation Bathroom“ versucht währenddessen, gemäß den 1970er Jahren, das Thema Menstruation aus der Unsichtbarkeit in die Öffentlichkeit zu holen. Im Vergleich fiel auf, dass Smith als Einzige den weiblichen Körper als Akt darstellt. Die Reproduktionsgefahr einer Weiblichkeitsdarstellung, die dem *Male Gaze* entspricht, ist nach dekonstruktivistischen Ansätzen gegeben. Diese Problematik wurde bereits im Kapitel zu „Virgin Mary“ adressiert, wobei festgestellt wurde, dass durch das Fehlen der Haut die Projektionsfläche des *Male Gaze* entzogen wurde und dementsprechend keine Sexualisierung stattfindet. Bei „Untitled (Train)“ ist die Figur hingegen mit Haut dargestellt, bricht aber dennoch mit den Anforderungen des *Male Gaze*. Wie eingangs besprochen formten sich die Ansprüche des *Male Gaze* an den weiblichen Körper über Jahrhunderte und werden nicht zuletzt in den weiblichen Aktdarstellungen seit der Antike erneuert und konstruiert. Dabei spielte auch das Venus-Pudica-Motiv eine Rolle, wie Nanette Salomon herausarbeitet. Aus dem Narrativ einer beim Baden ertappten Göttin formt sich über die Zeit das weibliche Ideal von Schamhaftigkeit, Passivität und sexueller Verfügbarkeit. Das Beispiel der „Aphrodite von Knidos“ verdeutlicht den Archetyp der klassischen weiblichen Aktdarstellung und zeigt, wie die Schamhaftigkeit in vielen traditionellen Werken inhaltlich verankert ist.

Die Figur in „Untitled (Train)“ löst sich von der traditionellen Passivität und schreitet aktiv voran. Sie öffnet ihre Beine und ermöglicht freie Sicht auf den Ursprung des Menstruationsbluts, was in starkem Kontrast zu den sittsam zusammengeschlagenen Beinen oder der verhüllten Körpermitte der klassischen Frauenakte steht.¹⁷⁰ Zudem mutet die

¹⁷⁰ Die Haltung könnte auch so gedeutet werden, dass sich die Figur aus Scham von den Betrachtenden abwendet, um sich zu verdecken, bzw. mit dem Kopf über die Schulter sieht, um nachzusehen, ob eine empörte Reaktion von den Betrachter*innen kommt. Dieser Deutung sprechen zwei Argumente entgegen. Zum einen findet kein weiteres Verdecken durch Hände oder das Zusammenschlagen der Beine statt, was bei einer peinlichen Berührtheit eine denkbare Reaktion wäre. Zum anderen würde der Blick der Figur nicht auf dem Boden und auf den Perlensträngen haften, würde sie sich der Reaktionen der Betrachter*innen versichern.

Körperhaltung nicht grazil und anmutig an, sondern wirkt durch das leichte Hocken, den gekrümmten Rücken und die Hände an den Oberschenkeln beinahe kreatürlich und dadurch zutiefst menschlich. Die Körperoberfläche, die in der klassischen Bildhauerei besonders makellos und ebenmäßig gestaltet wurde, wird in Smiths Werk durch Krater und Unebenheiten ersetzt. Zu guter Letzt bricht auch das Sujet der Menstruation mit der bildhauerischen Tradition. Hier wird keine idealisierte Vorstellung von Weiblichkeit erschaffen, sondern ganz im Gegenteil, ein Mensch gezeigt, der sich mit den eigenen Körpererfahrungen auseinandersetzt. Smith erschuf keine weibliche Figur, die sich den Erwartungen von außen anpasst, sondern untersucht die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper und seinen zutiefst natürlichen Körperfunktionen. Die Gestalt scheint ihr eigenes Blut mit gewisser Neugierde und Interesse zu betrachten; scheint sich der glitzernden Perlen bewusst zu werden und das aus ihr strömende Blut zu verstehen. Es findet eine Entdeckung des eigenen Körpers statt. Ähnlich wie bei „Period“ wird eine gewisse Intimität erzeugt, da die Figuren nicht mit den Betrachter*innen interagieren, sondern eine Beschäftigung mit den eigenen Körpern stattfindet. In Maples „Menstruate with Pride“ blickt die menstruierende Hauptfigur selbstsicher und mit geradem Blick den Betrachter*innen entgegen. Die Interaktion mit dem Außen, auch durch die 18-köpfige Gruppe im Bild hervorgehoben, steht stark im Mittelpunkt. Allen Werken gemein ist das Zeigen der Menstruation. „Untitled (Train)“ wertet jedoch den „unreinen“ Körper und das „schmutzige“ Menstruationsblut wie kaum eines der anderen Werke auf, indem das Material, die Substanz des Werkes selbst, rein ist.

4 „Rapture“

Die kulturelle Verknüpfung zwischen Weiblichkeit und Natur und die lange Geschichte der Vergeschlechtlichung von Natur führt bereits ein Mosaik aus dem 2. Jhd. v. Chr. deutlich vor Augen (Abb. 49). Das Werk zeigt eine liegende Frau (sie wird passiv dargestellt), welche als Tellus oder Terra Mater (dt.: Mutter Erde) die Erde und Natur selbst verkörpert. Ihre Aufmerksamkeit lenkt sie auf einen stehenden (aktive Haltung) Mann, während sich um sie die vier Jahreszeiten in Gestalt von vier Kindern (Mutterrolle) scharen. Der kleinen Gruppe am Boden gegenüber steht der Mann, der als Aion, Chronos oder Uranos interpretiert werden kann. Die Aufmerksamkeit, die ihm die Frau am Boden schenkt, erwidert er nicht, sondern lenkt seinen Blick gen Himmel, wo die verschiedenen Tierkreiszeichen in einem großen Band um ihn kreisen. Innerhalb dieses Bildwerkes passiert eine Verortung des Männlichen auf das Kosmische und Himmlische sowie auf das Geistige, während das Weibliche dem Irdischen und

der Natur sowie der Reproduktion und Mutterrolle zugeschrieben wird. Dabei fällt anhand der Komposition auf, welche ungleiche Rolle beide innehaben. Sie liegt im unteren rechten Eck des Bildrandes, ihre Körpermitte wird durch ein Tuch verdeckt und sie teilt sich den engen Platz mit vier Kinderfiguren, während sie ganz der stehenden Männerfigur Beachtung schenkt. Er steht als Einzelfigur inmitten der Tierkreiszeichen und nimmt dabei den Großraum des Bildes ein. Zusätzlich wird seine Nacktheit nicht verdeckt und er steht in selbstbewusster Pose mit dem Blick gen Himmel, da.¹⁷¹

4.1 Formanalyse

Das Werk „Rapture“ (Abb. 3) wurde 2001 von Kiki Smith geschaffen und aus Bronze gegossen.¹⁷² Die dunkle, beinahe schwarze Figurengruppe zeigt eine weibliche Person, die aus dem aufgerissenen Bauch eines am Boden liegenden Wolfes steigt. Der Körper der Frau ist unbekleidet. Das linke Bein der weiblichen Gestalt steht bereits außerhalb des Tieres, das andere steckt noch bis zur Wade in dessen Innerem. Der dadurch vollführte Schritt ist nicht groß. Der linke Arm hängt locker an der Seite herab und schwebt leicht vor ihrem Oberschenkel. Der rechte Arm ist nach hinten ausgestreckt, wo die Hand eine Vorderpfote des Tieres leicht mit den Fingerspitzen umfasst. Aufrecht scheint die Figur aus dem Wolf herauszusteigen, das Gesicht geradeaus gerichtet und die Mimik neutral. Das Haar ist stramm in einem Knoten am Hinterkopf befestigt. Obwohl die Haut der Frau in einer beinahe unwirklichen Ebenmäßigkeit und Glätte erscheint, wirkt die Figur nicht mehr jung, sondern wie eine Frau mittleren Alters, die mit stechendem Blick ihre Umwelt betrachtet.

Das Tier zu ihren Füßen liegt auf dem Rücken, die Beine, mit den krallenbewährten Tatzen, sind in die Höhe gestreckt; manche abgewinkelt, manche gerade. Das zottelige Fell, das in einer stark gefurchten, zerklüfteten Oberfläche ausgeformt ist, bildet einen starken Kontrast zur glatten Körperoberfläche der Frau. Der Wolfskopf liegt ebenfalls am Boden, der Hals ausgestreckt und die Kehle entblößt. Unterhalb des Brustbereichs beginnt sich ein Riss in der Bauchdecke des Wildtieres zu öffnen, aus dem die Figur steigt.

Für westlich geprägte Betrachter*innen ruft der Anblick eines liegenden Wolfes, aus dessen Bauch eine weibliche Figur steigt, unweigerlich Kindheitserinnerungen an die Märchengeschichte „Rotkäppchen“ der Gebrüder Grimm hervor. Rotkäppchen und seine

¹⁷¹ Saß/Wederholm 2017, S. 8.

¹⁷² Für eine besser bildliche Einschätzung des Werkes „Rapture“ siehe:

Kiki Smith, When fantasy meets popular folklore. Artist Kiki Smith's work on display in Paris, FRANCE 24 English, 14.11.2019 (21.07.2024), 01:27-02:18, URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=bVKdSuNdk8g&t=100s>; Rapture 2001, 57STUDIO, 08.11.2023 (21.07.2024), URL: https://www.youtube.com/watch?v=-VbD_UvfND0&t=35s.

Großmutter werden vom „bösen“ Wolf gefressen und später von einem Jäger aus dem Bauch des Tieres befreit. Bei der Figur handelt es sich jedoch nicht um ein junges Mädchen, wie der ausgeprägte Frauenkörper der entsteigenden Gestalt beweist. Daraus ergibt sich die Annahme, dass der Moment der Befreiung der Großmutter festgehalten wird. Eine zweite Figur, die Hauptfigur des Rotkäppchens, fehlt somit. Auch außerhalb der Grimm'schen Märchen treten immer wieder Wolfsgestalten in Mythen und Geschichten der westlichen Kultur auf. Man würde jedoch dem Werk nicht genug Beachtung schenken, würde man an dieser Stelle die Werkanalyse beenden, denn löst man sich von den ersten Assoziationen von Märchen und Mythen, beginnt man die Anwesenheit des Tieres und der weiblichen Gestalt zu befragen. Der Wolf ist ein Wildtier, in Europa in weiten Teilen sogar ausgerottet oder vertrieben. Das „Wild“ im Wort „Wildtier“ bezieht sich dabei weniger auf eine Charaktereigenschaft, die mit gefährlich, unkontrollierbar und aggressiv verbunden wird (auch, wenn besonders dem Wolf solche Adjektive kulturell zugesprochen wurden/werden), sondern beschreibt das Fernsein von Zivilisation und Domestizierung. Anders als das Nutztier, welches vom Menschen im agrarischen Sinne „genutzt“ wird und mit dem Menschen im Rahmen der Zivilisation lebt, ist das Wildtier weitestgehend außerhalb dieses Verbandes. Besonders seit der Frühen Neuzeit haben sich starke Dualismen, die Zivilisation und Natur voneinander trennen, kulturell ausgeprägt und behauptet.¹⁷³ Oft werden diverse allegorische Darstellungen weiblicher Naturfiguren von Wildtieren jeglicher Art begleitet, um ihre Verbundenheit zur Natur bildlich zu unterstreichen.¹⁷⁴ Der Wolf kann somit als Hinweis oder Verkörperung von Natur gedeutet werden und zusammen mit dem weiblichen Körper bei „Rapture“ ruft die Gruppe das Konzept der Verknüpfung von Weiblichkeit und Natur, welches bis ins Altertum zurückreicht, hervor. Diese Konnotation ist in vielen feministischen Beiträgen Untersuchungsschwerpunkt und zeigt auf, dass die Naturalisierung von Weiblichkeit patriarchale Geschlechterordnungen legitimiert.¹⁷⁵

Das Material des Werkes unterscheidet sich zu den beiden vorausgegangenen Untersuchungswerken, steht in seiner langen Kulturtradition dem Wachs jedoch in nichts nach. Als Werkstoff der Kunst genießt die Bronze historisch betrachtet sogar einen viel höheren Stellenwert. Neben Marmor ist sie das Medium der kanonischen Bildhauerei.

Die Motivwahl einer, aus dem Bauch eines Wolfes steigenden Frau (geschweige denn eines Aktes), ist ungewöhnlich und hat keine traditionellen Vorbilder, sieht man von den Illustrationen der Grimm'schen Märchenbücher ab. Isoliert man jedoch die menschliche Figur

¹⁷³ Palm 2001, S. 6.

¹⁷⁴ Lange 2017, S. 52.

¹⁷⁵ Palm 2001; Klinger 1995; Bovenschen 1977; Schön 1997.

vom Tier, lässt sich eine Ähnlichkeit in der aufrecht schreitenden Haltung mit dem archaischen Stand-Schritt-Motiv bzw. den antiken Kouroi erkennen (Abb. 50).

Diese gesammelten Eindrücke und Hinweise werden anschließend genauer ausgearbeitet, wobei zuerst eine Übersicht der Materialikonografie des Mediums Bronze gegeben wird. Daran anschließend wird in aller Kürze auf die antiken Kouroi eingegangen, um dann Schlaglichter auf die Mythologie des Wolfes in der westlichen Kultur zu werfen. Nach der Schaffung dieses Fundaments wird ein Überblick über die lange Geschichte der Verbindung von Weiblichkeit und Natur gegeben und dargestellt, wie diese Konnotation zur Herstellung und Aufrechterhaltung patriarchaler Geschlechterordnung in der westlichen Welt beitrug. Dabei wird das Feld der Kunstgeschichte stellenweise verlassen und auf verwandte Geisteswissenschaften zurückgegriffen, um eine theoretische Grundlage für dieses Phänomen zu schaffen. Gemäß der Methodik, die schon in den vorangegangenen Untersuchungen angewandt wurde, werden abschließend zeitgenössische Werke zum Vergleich herangezogen. Dabei wird der Fokus auf Werke mit Darstellungen von Naturelementen und dem weiblichen Körper gelegt, um nicht zuletzt ein Licht auf die zeitgenössischen Themen zu werfen, welche durch diese Kombination vermittelt werden können.

4.2 Materialikonografie Bronze

Bronze ist neben Eisen eines der am längsten verwendeten Metalle der Menschheit und wird seit vorgeschichtlichen Zeiten genutzt. Es handelt sich dabei um eine Legierung, hauptsächlich bestehend aus Kupfer und Zinn, wobei auch andere Elemente wie Zink, Blei oder Silber die Qualitäten der Bronze beeinflussen können. Die Bronze schmilzt bei ca. 1000 Grad und wird seit jeher für ihre unglaubliche Elastizität und Beständigkeit geschätzt. Neben ihrer Langlebigkeit besticht sie durch ihr Erscheinungsbild. Die typische Patina wird bereits in der Antike künstlich durch Säuren gewährleistet.¹⁷⁶ Bronze ist trotz ihrer Langlebigkeit auch ein Material der Wandelbarkeit, da sie immer wieder neu eingeschmolzen werden kann.¹⁷⁷ Neben Kunstgegenständen wurden auch Waffen, Münzen und Alltagsgegenstände aus dem Metall geformt. In Europa war das Wissen um die Bearbeitung der Bronze weitestgehend bis Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. verbreitet und ab dem 6. Jahrhundert v. Chr. konnten aufgrund technischer Fortschritte monumentale Statuen aus Bronze gegossen werden.¹⁷⁸

Die Bedeutung, die der Bronze jahrhundertlang anhaften wird, prägte sich stark durch seine

¹⁷⁶ Rübel 2010, S. 49-50.

¹⁷⁷ Bushart/Haug 2016, S.11.

¹⁷⁸ Rübel 2010, S. 50.

Symbolik im Römischen Reich. Die Gesetzestexte wurden auf Bronzetafeln geschrieben, um durch das Material auf die Unvergänglichkeit der römischen Gerichtsbarkeit zu verweisen.

Das Rauben und oft teilweise Umformen von Bronzegegenständen besiegtter Gegner gehörte zur römischen Praxis und ihr wohnte eine große Symbolkraft der Überlegenheit inne. Bewusst wurden jene einverleibten Bronzen zu diesem Zweck an öffentlichen Plätzen aufgestellt. Diese Praktiken trugen zur Identifizierung des Metalls mit Macht, herrschaftlicher Legitimation, der römischen Erhabenheit und römischer Rechtsbarkeit bei. Beispielhaft für diesen Brauch ist der Lateranplatz in Rom, der über Jahrhunderte mit Bronzestatuen bestückt wurde und der Ort der römischen und später der vatikanischen Judikative war. Nach römischem Vorbild wurde die Bronzeplastik in den folgenden Jahrhunderten zum Symbol der Herrschaftslegitimation öffentlich aufgestellt.¹⁷⁹ Gleichzeitig wurde der Bronze in der römischen Antike eine magische und abwehrende Wirkung zugeordnet. So sollen Bronzen, in dem Glauben Feinde abzuhalten, an den römischen Grenzen angebracht worden sein. Die magischen Zuschreibungen werden von Geschichten unterstützt, die Bronzegegenständen sogar tatsächliche Handlungen zuschreiben.¹⁸⁰ Durch solche Mythen bildete sich eine Symbolkraft um das Metall, die sich noch Jahrhunderte lang erhielt.¹⁸¹

Nachdem in der Antike der Raub bzw. die Weitergabe von bereits bestehenden Bronzen und deren Umnutzung sehr ausgeprägt waren, begann ab dem frühen Mittelalter zunehmend die Herstellung neuer Bronzen. Die Werkstätten nördlich der Alpen wurden hauptsächlich von Klöstern geführt. Bronze hat auch im kirchlichen Kontext, dank der Erwähnung bronzener Sakralgegenstände im Tempel von Jerusalem, wie z.B. ein bronzenes Taufbecken, eine Bedeutung zugesprochen bekommen. Auch die Kirchenglocken werden traditionell aus der Legierung aus Kupfer und Zinn gegossen, wobei schon in vorchristlichen Zeiten durch den bronzenen Klang Dämonen und böse Geister ferngehalten werden sollten.¹⁸²

Als sich im 14. Jahrhundert die Selbstwahrnehmung der Handwerker*innen hin zu Künstler*innen verschob und sich ein neues Selbstbewusstsein unter den Kunstschaffenden einstellte, begann auch eine Neubewertung der Bronze. Das kostspielige Material wurde als solches weiter gewürdigt, jedoch trat die künstlerische Idee in ihrer Bedeutung vor den materiellen Wert. Gleichzeitig erhielt sie einen überaus hohen Stellenwert innerhalb der Bildhauerei, da Bronze durch ihre unübertroffene Beständigkeit die Idee des Künstlers in die Ewigkeit überführen kann.¹⁸³ Der Erzeugungsprozess des Materials resonierte zusätzlich stark

¹⁷⁹ Rübel 2010, S. 51.

¹⁸⁰ Scheicher 1996, S. 46.

¹⁸¹ Scheicher 1996, S. 47.

¹⁸² Raff 2008, S. 50-56.

¹⁸³ Rübel 2010, S. 52.

mit dem frühneuzeitlichen Drang, die Natur zu beherrschen und zu übertreffen. Anders als in der Natur bereits vorkommende Materialien wie Marmor oder Holz, muss die Bronze erst durch einen aufwändigen Prozess vom Menschen hergestellt werden und galt daher als „künstlich“ erzeugt bzw. als „Kunststoff“. Sowohl die Beschaffung der Rohstoffe als auch die Herstellung bedurfte eines immensen Wissensschatzes über Behandlung, Bearbeitung, Schmelzpunkt und Zusammensetzung. Dieses benötigte Wissen begründete die ausgeprägte Arbeitsteilung zwischen Künstler*innen und Gießer*innen im Herstellungsprozess der Bronzeplastik. Durch den aufwändigen Herstellungs- und Gießprozess entwickelten sich zahlreiche Mythen, in denen die Bronze zur Naturgewalt wird, die nur durch übernatürliches Zutun vom Menschen bezwungen und geformt werden kann.¹⁸⁴ Elisabeth Scheicher verweist dabei auf Plinius, welcher das Arbeiten mit dem Metall Bronze als „Kampf gegen die tobenden Gewalten der Elemente“¹⁸⁵ empfand.

Bronze hatte somit einen besonderen Stellenwert in der Kunst der Renaissance. Der künstlerische Akt des Erschaffens, ja sogar des Beherrschens der Natur - eine beinahe göttliche Fähigkeit, welche in der frühen Neuzeit angestrebt wurde - wurde in zweierlei Hinsicht von der Bronzeplastik erfüllt. Zum einen durch seine „künstliche“ Erzeugung und zum anderen aufgrund der schöpferischen Formgebung der Künstler*innen, wodurch die Form der Natur nicht nur nachgeahmt, sondern sogar übertroffen werden sollte.¹⁸⁶

Bronzen wurden fortan durch ihren materiellen Wert und ihre Qualität der Dauerhaftigkeit zum Medium der Repräsentation. Zahlreiche Reiterstatuen wurden in ganz Europa angefertigt und als Zeichen der Macht im Namen der Herrschenden aufgestellt. Dabei goss man sowohl individualisierte als auch allegorische Figuren. Gegen Ende des 19. Jahrhundert konnten durch das Zinn- und Galvanoplastische Verfahren schließlich riesige Denkmäler erzeugt werden, wie beispielsweise Ludwig Schwanenthalers „Bavaria“ vor Augen führt. Vor diesem Hintergrund wenden sich avantgardistische Bildhauer*innen von der propagandistischen Bronze ab und experimentieren mit anderen Materialien, während Künstler*innen wie Auguste Rodin und Medardo Rosso mit der Bronze in impressionistischer Manier einen flüchtigen Moment einzufangen versuchten. Die Oberfläche wird uneben, buckelig, zerfurcht und schrundig. Der flüchtige Moment wird durch Bronze in die Ewigkeit überführt und die akademischen Regeln der Bronzeplastik durchbrochen. Später führte Constantin Brancusi die Bronze ins Gegenteil: Die Oberflächen waren blank poliert und teilweise spiegelglatt, während Henry

¹⁸⁴ Bushart/Haug 2016, S. 7-8.

¹⁸⁵ Scheicher 1996, S. 46.

¹⁸⁶ Bushart/Haug 2016, S. 7-8.

Moore seine Bronzen beinahe weich und organisch erscheinen ließ.¹⁸⁷

Zur Zeit des Nationalsozialismus wurden die Oberflächen der strammen, unantastbaren Körper, wie die des Bildhauers Arno Breker, ebenfalls geglättet. Wie als Antwort darauf wandten sich Künstler wie Alberto Giacometti oder Germaine Richier nach dem 2. Weltkrieg wieder einer Rodinschen Oberfläche zu, welche beinahe aufgerissen wirkt. Durch die Einführung neuer Kunststoffe wie etwa Polyurethan verlor die Bronze ihre Monopolstellung als „Kunststoff“. Bronze wurde in der modernen Kunst hauptsächlich als „wertsteigerndes Reproduktionsmittel“ eingesetzt.¹⁸⁸ Dazu kommt, dass im Zuge der Moderne der tatsächliche Schaffensprozess als essenzieller Teil des Kunstwerks eingefordert wurde. Da bei der Bronzeplastik der Schaffensprozess zwischen Künstler*in und Gießer*in aufgeteilt wird, hielt die Bronze diesen Ansprüchen nicht mehr stand und wurde ab den 1960er Jahren eine unter vielen Materialoptionen der Bildhauerei. Dass sie bis heute ihre Gültigkeit beibehalten konnte, liegt an der bildhauerischen Tradition, aber auch an dem ungebrochen beständigen und wertigen Charakter, der besonders im öffentlichen Raum in Form von Denkmälern seine Rechtfertigung nicht verloren hat.¹⁸⁹

Betrachtet man die Materialität aller drei thematisierten Werkbeispiele, ergibt sich eine interessante, wenn auch nicht intendierte Verbindung. Die bereits zuvor besprochenen Werke „Virgin Mary“ und „Untitled (Train)“ bestehen hauptsächlich aus Wachs, während „Rapture“ als jüngstes Werk aus Bronze besteht. Zusammengenommen ergibt sich daraus eine Symbolik der Metamorphose, denn eines der ältesten und auch geläufigsten Verfahren zur Herstellung von Bronzeplastiken ist das Wachsausschmelzverfahren. Dabei wird das Werk zuerst in Wachs geformt und anschließend vom heißen, flüssigen Metall ausgeschmolzen und nimmt dabei die Form des dadurch entstandenen Hohlraums ein. Die Wachsform geht verloren und weicht der Bronzeplastik.¹⁹⁰

4.3 Die Kouroi der griechischen Archaik – ein rein männlicher Typus

Der Kouros (Pl.: Kouroi) ist ein ausschließlich männlicher Typus der aus der Zeit der Archaik des antiken Griechenlands stammt und unter dessen Begriff man eine junge, nackte und einem gewissen Schema folgende Männerfigur versteht (Abb. 50).¹⁹¹ Das weibliche Gegenstück zum Kouros ist die Kore, welche eine ausnahmslos bekleidete junge Frau versteht und keinem

¹⁸⁷ Rübel 2010, S. 53.

¹⁸⁸ Rübel 2010, S. 49-54.

¹⁸⁹ Bushart/Haug 2016, S. 11.

¹⁹⁰ Raff 2008, S. 84-85.

¹⁹¹ Thiele 2008, S. 25-26.

durchgängigen Schema wie der Kouros folgt, sondern in Haltung, Oberflächengestaltung, Haar- und Kleidertracht variiert.¹⁹² Das Kouros-Schema sieht einen jungen, aufrechtstehenden Mann vor, der im Begriff ist einen Schritt vorwärts zu tun. Der linke Fuß ist dem rechten etwas vorgestellt und die Nacktheit der Figur betont den idealisierten, athletischen Körper. Die Brust ist breit, die Hüften schmal und die Arme hängen mit zu Fäusten geballten Händen an der Seite herab. Das Gewicht ist gleichmäßig auf beide Beine verteilt.¹⁹³ Christiane Voster definiert den Kouros als Typus, während das weibliche Gegenstück, die Kore, aufgrund ihrer wandelnden Erscheinung mehr ein inhaltliches Motiv ist und eine Jungfrau oder frisch Vermählte thematisiert.¹⁹⁴

Ihre Verwendung finden die Kouroi häufig in Heiligtümern und Tempelanlagen, wo sie als Votiv- oder Grabgaben dienten.¹⁹⁵ Dabei sollten sie an jene erinnern, die jung gestorben sind. Die stets nackten Körper erstrahlen in ewiger Jugendlichkeit und Stärke, wodurch auf die göttlichen Eigenschaften im Menschen verwiesen wird.¹⁹⁶ Ab 560 v. Chr. bildeten sich die Leitbilder der archaischen Plastik heraus. Fortan trat ein größeres Spektrum an Bildmotiven auf und reichte weit über die Darstellung von Kouroi und Koren hinaus, wobei die Kouroi dennoch die leitende Plastik blieben und rege Anwendung fand. In dieser Zeit kristallisierte sich ein Interesse an der menschlichen Darstellung heraus und die Körper wurden plastischer ausformuliert, was schließlich in der Klassik zur Perfektion getrieben wurde.¹⁹⁷

In der Gegenüberstellung zwischen „Rapture“ (Abb. 3) und dem bekannten „Kouros von Tenea“ (Abb. 50) wird ersichtlich, dass sich die Haltung und glatte Oberflächenstruktur ähneln. Beide Figuren stehen aufrecht, wobei das Gewicht mehr auf den vorderen linken Beinen zu lasten scheint, ohne eine typische Kontrapost-Haltung einzunehmen. Die Körper sind frontal ausgerichtet und die Köpfe blicken geradeaus. Die herabhängenden Arme sind jedoch bei der Frauengestalt in „Rapture“ nicht zu Fäusten geballt, sondern geöffnet, und der rechte Arm ist nach hinten gehoben, um die Pfote des Wolfes zu umschließen. Es scheint, als hätte sich die Figur beim Entsteigen aus dem Bauchraum daran festgehalten und würde durch das

¹⁹² Vorster 2002, S. 127-129.

¹⁹³ Flynn 1998, S. 26-27.

¹⁹⁴ Vorster 2002, S. 127-129.

¹⁹⁵ Vorster 2002, S. 127-129.

¹⁹⁶ Flynn 1998, S. 26-27.

Die lebensgroße Darstellung von marmornen Menschenkörpern begann sich ab dem frühen 7. Jahrhundert v. Chr. in den Vordergrund zu drängen und der Typus der männlichen Figuren entspringt direkt ägyptischen Vorbildern, während die Koren dädalischen Vorbildern folgen. Die lebensgroße Ausführung und das Material sind dabei neu. Der verwendete Marmor stammt aus den Steinbrüchen auf Naxos, wo die Steinblöcke bereits in eine grobe Form gehauen wurden, bevor sie an weit entlegene Aufstellungsorte wie Samos oder Attika gebracht wurden. Der dort entstandene überregionale künstlerische Austausch würde laut Christiane Voster die einheitliche Grundform des Kouros, trotz regionaler Eigenheiten, erklären. Vorster 2002, S. 127-129.

¹⁹⁷ Karanastassis 2001, S. 171-172.

Voranschreiten die Hand nun fortziehen. Auch die glatte, makellose Oberfläche des Körpers findet sich in beiden Werken wieder. Obwohl gewisse Übereinstimmungen festgestellt werden können, muss an dieser Stelle dennoch mit Vorsicht gearbeitet werden. Der Kouros ist ein Typus, der sich durch die schematische Haltung, das männliche Geschlecht und die Nacktheit auszeichnet. „Rapture“ weist Nacktheit auf und auch die Haltung hat teilweise Ähnlichkeiten, während das Geschlecht ein anderes ist. Die Annahme, dass der Kouros-Typus formgebend für „Rapture“ war, lässt sich damit nicht hinreichend argumentieren. Dennoch erschien es interessant, das archaische Schema zu erwähnen, da sich zwar spekulative, aber auch spannende Gedankengänge daraus ergeben können. Der größte Unterschied, das Geschlecht, wird dabei zum entscheidenden Punkt. Wie im Zuge der Untersuchung von „Virgin Mary“ ersichtlich wurde, greift Smith bei der Wachsplastik eine Form auf, die sehr stark an die Erscheinung von Anatomiemodellen des 18. Jahrhunderts erinnert und die beinahe ausschließlich männlichen Wachspräparaten vorbehalten war. Sie stülpt diese männlich assoziierte Form über das Sujet der Jungfrau Maria und durchbricht so auf mehreren Ebenen die stereotype Darstellung eines unerreichbaren Weiblichkeitsideals. Vor diesem Hintergrund ist man versucht, bei „Rapture“ eine Wiederholung dieser Praktik zu erkennen, indem Smith Momente des männlichen Kouros-Typus heranzieht und diese der weiblichen Figur überwirft. Damit übernimmt Smith abermals eine nicht-weibliche Darstellungsform und bricht mit Weiblichkeitsstereotypen. Ein Kontrast entsteht zudem durch das Heranziehen eines älteren, nicht normschönen Frauenkörpers, während der Typus Kouros einen jungen, idealen Körper voraussetzt.

Zuletzt soll noch darauf hingewiesen werden, dass in der antiken Archaik ausschließlich Männerakte akzeptiert waren und die weiblichen Gegenstücke, die Koren, in wallenden Gewändern dargestellt wurden. Wie schon bei „Untitled (Train)“ im Zuge des Kapitels zur klassischen Bildhauerei erwähnt, wurde dieses Monopol der nackten Plastik erst im 6. Jahrhundert v. Chr. aufgelöst. Als erste weibliche Darstellung gilt die „Aphrodite vom Knidos“, deren Nacktheit zusammen mit der Scham inhaltlich verankert wurde. Die Figur in „Rapture“ schämt sich jedoch nicht, sie eignet sich eine Selbstsicherheit und Selbstverständlichkeit ihrer Nacktheit an, die ebenfalls bei den Kouros zu beobachten ist.

4.4 Der Wolf als Symbol der Natur

Der Wolf ist ein Tier, um das sich viele Mythen und Märchen ranken und dem vor allem negative Zuschreibungen anhaften. Grimmig, böse, hinterhältig, gierig, unersättlich,

unberechenbar, grausam und todbringend soll er sein.¹⁹⁸ Westlich geprägten Betrachter*innen wird beim Anblick von „Rapture“ vermutlich zuerst das Märchen des Rotkäppchens in den Sinn kommen. In der Erzählung der Gebrüder Grimm wird die Großmutter und schließlich auch das Rotkäppchen vom Wolf verschlungen. Später werden beide von einem Jäger gerettet, der dem schlafenden Tier den Bauch aufschneidet und Rotkäppchen, sowie seine Großmutter, können unverseht aus dem Bauch des Tieres entsteigen. Dieser Befreiungsmoment scheint in Smiths Plastik festgehalten zu sein. Eine erwachsene, unbekleidete Frauengestalt, vermutlich die Großmutter, steigt aus dem geöffneten Leib des Wolfes. Die Interpretation als Rotkäppchen-Szene bestätigt Smith in einem Interview und erklärt den Grund dieser Szenenwahl mit: „I just wanted to see what it looked like.“¹⁹⁹ Die Figur des Wolfes erscheint in mehreren Werken der Künstlerin und tritt meist in Verbindung mit einer weiblichen Gestalt auf (Abb. 51 und Abb. 52). In diesen Arbeiten treten die Figuren mit dem ikonischen roten Käppchen auf und haben teilweise sogar wolfsähnliche Züge. Gleichzeitig erschuf Smith auch Werke, die auf den roten Umhang verzichten (Abb. 53). Ausschlaggebend für das Wolfsmotiv war für Smith ein Bild der Heiligen Génévieve, die als Schutzpatronin von Paris oft mit Lämmern und infolgedessen auch gelegentlich mit einem Wolf als ihre Attribute auftritt.²⁰⁰ Laut Aussagen der Künstlerin kam sie dadurch in das „Wolf Department“ und thematisierte das Tier wiederholt in ihren Werken.²⁰¹ Das Thema des Rotkäppchens erweist sich jedoch als wenig fruchtbar in Hinblick auf eine feministische Lesbarkeit von „Rapture“. Im Zuge der Recherchen zu dieser Arbeit konnten keine Quellen ermittelt werden, welche dem Märchen eine feministische Bedeutung zusprechen, noch zeitgenössische Künstler*innen gefunden werden, die sich dem Sujet widmen, wie Smith es tut. Daher soll die Gruppe „Rapture“ außerhalb dieses Märchenrahmens betrachtet werden, um eine umfassendere Interpretation anstellen zu können.

Dabei soll zunächst auf die Bedeutung und Symbolik des Wolfes eingegangen werden. Claudia Vogel gibt in ihrem Beitrag „Tier und Mensch“ von 2017 an, dass seit der Frühen Neuzeit das Tier in bildlichen Darstellungen als Symbol menschlicher Eigenschaften verwendet wurde. Zudem ist das Abbild eines Tieres nie einfach die Darstellung eines Lebewesens, sondern

¹⁹⁸ Zerling 2003, S. 322-325.

¹⁹⁹ Kiki Smith, interviewet von Eve Jackson, When fantasy meets popular folklore. Artist Kiki Smith's work on display in Paris, 1:54, 14.11.2019 (18.07.2024), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bVKdSuNdk8g&t=24s>.

²⁰⁰ Die Heilige Génévieve wird oft als Schäferin mit Lämmern dargestellt, da sie der Legende nach in ihrer Jugend dieser Arbeit nachgegangen ist. Der Wolf ist in Verbindung mit der Darstellung der Schafe durchaus denkbar, jedoch wurden im Zuge dieser Recherchen keine verlässlichen Quellen gefunden, die den Wolf als ein Attribut der Hl. Génévieve angeben. Die Annahmen stützen sich auf die Aussagen der Künstlerin. Kiki Smith, interviewet von Eve Jackson, When fantasy meets popular folklore. Artist Kiki Smith's work on display in Paris, 1:37, 14.11.2019 (18.07.2024), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bVKdSuNdk8g&t=24s>.

²⁰¹ Kiki Smith, interviewet von Eve Jackson, When fantasy meets popular folklore. Artist Kiki Smith's work on display in Paris, 1:44, 14.11.2019 (18.07.2024), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bVKdSuNdk8g&t=24s>.

nimmt Bezug auf die Beziehung zwischen Mensch und Tier.²⁰² Dem pflichtet Erwin Niederer in Hinsicht auf literarische Darstellungen bei und führt aus, wie das Tierbild im Märchen eingesetzt wurde, um menschliche Prozesse darzustellen: „Die Tiere im Märchen verkörpern Wesensanteile, die auch in uns Menschen vorhanden sind, und koppeln sie unmittelbar an Emotionen, indem sie über die Aktivierung archetypischer Bilder ihre Dringlichkeit und Unausweichlichkeit zum Ausdruck bringen. Dabei werden einige Wesensanteile geschickt nach außen projiziert, auf ein Gegenüber, eine „Stellvertreterfigur“, agierend in einer „Stellvertretergeschichte“, um so aus der Distanz sich selbst erkennen und möglicherweise reflektieren zu können.

Der Wolf ist im Märchen eine männliche Gestalt, die verführt, lügt und triebhaft ist.²⁰³ Clemens Zerling ergänzt diese Aufzählung Niederers noch um gierig, skrupellos, boshaft und hinterlistig, verweist aber auch auf die Erscheinung des weißen Wolfes in Geschichten, wo dieser Glück, Wandel und neue Wege eröffnen soll.²⁰⁴ Nicht nur im Märchen, sondern auch in vielen Mythen tritt der Wolf auf. Ein Beispiel ist die Sage des irischen Königs Cormac aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., der von einer Wölfin aufgezogen wurde und nach der Ernennung zum König seine Wolfsfamilie mit in die Festung und den Königsrat brachte. Sieben Wölfe bürgten dort für ihre Artgenossen die vereinbarten Jagdbedingungen nicht zu verletzen, wodurch Cormac „das Gleichgewicht der Natur“²⁰⁵ gewährleistete. Die Gründer Roms, Romulus und Remus, wurden ebenfalls von einer Wölfin aufgezogen und die Germanen glaubten an den Fenriswolf, der bei der Götterdämmerung Ragnarök Odin umbringen und die Sonne verschlingen wird (fenrir=dunkel). Aber nicht nur im europäischen Raum, sondern auch im alten Ägypten bis in die mongolische Steppe und darüber hinaus, war der Wolf steter Bestandteil von Mythen und Sagen.²⁰⁶

In der christlichen Ikonografie erfährt der Wolf eine sehr negative Zuschreibung. Einige Bibelstellen bezeichnen „falsche Propheten“ und Menschen ohne Gnade und Güte als Wölfe. Zudem ist der Wolf durch seine Wildheit und sündige Gier ein Symbol des Teufels, der die Schäfchen (Gottesfürchtige) vom Hirten (Christus) weglockt und anfällt.²⁰⁷ Durch seine erhöhte Aktivität in der Dunkelheit und in der kalten Jahreszeit galt er zusätzlich mit dem Teufel im Bunde. Mit dieser Bedeutung wurde das Tier vom auslaufenden 14. Jahrhundert bis Anfang des 17. Jahrhunderts in kirchlichen Darstellungen von Heiligen oder Hexenbildern verarbeitet.

²⁰² Vogel 2017, S. 23-24.

²⁰³ Niederer 2017, S. 38.

²⁰⁴ Zerling 2003, S. 325.

²⁰⁵ Zerling 2003, S. 322.

²⁰⁶ Zerling 2003, S. 322-323.

²⁰⁷ Zerling 2003, S. 323.

Seine scheinbare Unersättlichkeit trug ihm die Darstellung als Personifizierung der Todsünde der Habgier (Avaritia) vom 15. bis zum 17. Jahrhundert ein, während er im 16. Jahrhundert auch als Begleiter der Todsünde Zorn (Ira) bildlich dargestellt wurde.²⁰⁸ Die negativen Zuschreibungen des Wolfes rühren nicht von der direkten Gefahr für den Menschen her, da die scheuen Tiere nur in Ausnahmefällen Menschen attackieren, sondern vermutlich aus der Bedrohung der für den Menschen wichtigen Nutztiere. Das Reißen dieser wurde als Beweis der Bösartigkeit des Wolfes gedeutet.²⁰⁹

Auffallend ist, dass in den verschiedenen Quellen zum Wolf wieder und wieder der Verweis auf die Natur auftritt. Wie anfangs schon in der Formanalyse erwähnt, ist der Wolf ein Wildtier und kann daher als Hinweis auf die Natur gewertet werden. So thematisiert Erwin Niederer das Motiv des Wolfes bzw. Kojoten in einer Untersuchung zu Joseph Beuys Aktion „I like America and America likes Me“, und erklärt eine direkte Konfrontation mit Wolf oder Kojote als Grenzerfahrung und beschreibt beide Tiere als „Kräfte der Natur“.²¹⁰ Auch Zerling spricht dem Wolf diese Bedeutung zu. Bereits die Geschichte des irischen Königs Cormac zeigt, dass die Wölfe als Vertreter der Natur fungieren. Zerling wird in seinem „Lexikon der Tiersymbolik“ auch direkter: Für ihn ist die grundlegende Bedeutung des Wolfes „die lebensbedrohenden und für Ausgleich sorgenden Kräfte der Natur; natürliche (naturhafte) Bedingungen und Ressourcen, die wir - ungeformt - nutzen können“.²¹¹ Somit ist der Wolf nicht nur eines unter vielen Wildtieren, sondern verkörpert dezidiert Naturhaftigkeit und das Bedrohliche der Natur. Spinnt man diesen Gedanken weiter, könnte man diese Bedrohlichkeit aus der Natur als die Gefahr der Naturalisierung von Geschlechterverhältnissen deuten und das Heraussteigen der Frau aus dem Bauch des Tieres als die Ablösung von diesen hierarchisierenden Strukturen.

4.5 Die Verbindung von Weiblichkeit und Natur

In diesem Kapitel soll die historisch gewachsene Verbindung von Weiblichkeit und Natur aufgeschlüsselt werden. Durch die feministische Brille betrachtet, wird diese Verknüpfung als problematische Legitimationsgrundlage für patriarchale und dichotome Gesellschaftsstrukturen gesehen. Dabei trugen bildliche Darstellungen von Weiblichkeit und Natur dazu bei, naturalistisch begründete, patriarchale Stereotype von Weiblichkeit bis in die Gegenwart zu transportieren.²¹² Obwohl bereits in der Antike eine Verbindung zwischen Weiblichkeit und

²⁰⁸ Dittrich/Dittrich 2005, S. 564.

²⁰⁹ Dittrich/Dittrich 2005, S. 564.

²¹⁰ Niederer 2017, S. 218.

²¹¹ Zerling 2003, S. 325.

²¹² Saß/Wederholm 2017, S. 9.

Natur propagiert wurde, liegt der Fokus der folgenden beiden Unterkapitel auf der Dichotomisierung des frühneuzeitlichen Gedankensystems mit der Verknüpfung von Weiblichkeit und Natur einerseits und auf der Naturalisierung von Geschlechterhierarchien im Zuge der Aufklärung andererseits.

4.5.1 Das dichotome Gedankensystem in der Frühen Neuzeit und seine Auswirkungen auf die Geschlechterordnung

Das Konzept von Natur, das sich in der Frühen Neuzeit bildete, ist als Dualismus aufgebaut und versteht die Natur als Opposition zu Kultur, Vernunft, Technik und Kunst. Diese Vorstellung ist an den Subjektentwurf dieser Zeit geheftet, der die Natur als ein Fremdes vom Menschlichen sieht und Wissen sowie Erkenntnis nicht durch den Körper oder das soziale Umfeld generiert. Aus dieser Vorstellung entstanden zwei konträre Ansichten zur Natur. Einerseits galten die menschlich geschaffenen „Errungenschaften der Zivilisation“ wie Kultur, Kunst, Technik etc. der Natur überlegen und gleichzeitig wurde das „Wilde“ und „Natürliche“ oft als rein und unschuldig verklärt.²¹³

In der Frühen Neuzeit entstand folglich ein symbolisches Ordnungssystem, das sich auf Gegensatzpaare stützt. Die Dualismen dieser Ordnung bestehen dabei immer aus einem „menschlichen“ und einem „natürlichen“ Teil: Geist-Körper, Idee-Materie, Kultur-Natur, Vernunft-Sinnlichkeit, männlich-weiblich, aktiv-passiv etc. Die „natürlichen“ Teile dieser Gegensatzpaare beziehen sich sowohl auf die „innere Natur“ wie Vernunft-Sinnlichkeit, andere auf die „äußere Natur“ wie Kultur-Natur.²¹⁴ Kerstin Palm sieht in diesen Gegensatzpaaren eine stumme Verdeutlichung der hierarchischen Geschlechterordnung. Die menschlichen Positionen stehen dabei den natürlichen gegenüber und übertreffen diese in ihrer Wertigkeit. Menschlich ist hierbei gleichbedeutend mit männlich. Wenn also die menschlichen Positionen gleichbedeutend mit männlichen sind, ergibt sich im Umkehrschluss, dass die gegenteiligen Positionen, also die naturhaften, weiblich sind, da als das Gegenüber vom Männlichen das Weibliche galt. Das Männliche wird mit Geist, Kultur, Vernunft, Idee, Kunst und Gesellschaft gleichgesetzt, während das Weibliche mit der Natur und somit mit dem Körperlichen, Sinnlichen und Wilden konnotiert wird.²¹⁵ Das dualistische Ordnungssystem, welches das menschliche, geistige, männliche einerseits und das naturhafte und somit weibliche andererseits anordnete, erwuchs aus dem Drang, die Natur zu übertreffen und zu beherrschen. Jedoch erinnern die natürlichen Vorgänge des Menschen, wie die Geburt und andere damit verbundene

²¹³ Götz/Oldenmeyer 1983, S. 8.

²¹⁴ Klinger 1995, S. 34-59.

²¹⁵ Palm 2001, S. 6.

Körperphänomene wie Menstruation und Schwangerschaft, aber auch der Tod, an die Naturhaftigkeit des Menschen und dadurch an die Grenzen der angestrebten Naturbeherrschung. Da die meisten dieser „kreatürlichen“ Körperphänomene in den Bereich des Weiblichen fallen, kommt es auch zu einer Abwertung des Weiblichen mit den dazugehörigen sozial- und kulturgeschichtlichen Folgen.²¹⁶ Frauen wurden generell auf ihre Reproduktionsfähigkeit reduziert, was sie aus den neuzeitlichen Kulturprozess ausschloss und die „gesellschaftliche Rolle der Frau“ als Hausfrau und Ehefrau legitimierte. Sie war kein „Subjekt der Naturaneignung, sondern ein Objekt der Naturbeherrschung“.²¹⁷ Entsprechend dem dualen Verständnis von Natur wird auch das Bild von Weiblichkeit in eine Ambivalenz gezogen. Einerseits gilt das Weibliche als etwas Bedrohliches, das kontrolliert werden muss, andererseits wird der weibliche Körper als Träger für Ursprünglichkeit und Unschuld benutzt.²¹⁸

Die Abwertung des Weiblichen fand aber nicht erst in der Frühen Neuzeit statt, sondern reicht viel weiter zurück. Beispielsweise gingen in der griechischen Antike Aristoteles und andere Philosophen davon aus, dass es nur ein Geschlecht, und zwar das männliche, existiere, welches sich in zwei soziale Geschlechter ausformt. Die Frau war dabei eine mindere, teilweise sogar als krankhaft beschriebene Version des vollkommenen männlichen Geschlechts.²¹⁹ Der mangelhafte Körper der Frau müsse laut Aristoteles von außen sogar kontrolliert und geformt werden.²²⁰ Im Mittelalter wurde dann die biblische Figur der Eva als Rechtfertigung für die Unterlegenheit des Weiblichen herangezogen. Sie galt als die Verkörperung von Erbsünde und Verführung, die durch ihre Schwäche den arglosen Mann verleitet und ins Verderben stürzt. Evas Erbe ließ, gemeinsam mit dem seit der Antike existierenden Aberglauben, Frauen hätten magischen Einfluss auf Naturereignisse, die Vorstellung der Hexe entstehen. Besonders verhängnisvoll war dabei die Annahme, dass jene Hexeneigenschaften in der Natur realer Frauen lägen. Erst Mitte des 18. Jahrhunderts konnten diese Zuschreibungen von realen Frauen losgelöst werden und die Figur der Hexe wurde zunehmend in den Bereich der Mythen verschoben. Bis dahin wurden Frauen bedrohliche magische Kräfte zugesprochen und der weibliche Körper als besonders sündhaft empfunden.

²¹⁶ Schön 1997, S. 324-334.

²¹⁷ Bovenschen 1977, S. 282, 292.

²¹⁸ Palm 2001, S. 7.

²¹⁹ Palm 2001, S. 8.

²²⁰ Salomon 1996, S. 75.

4.5.2 Die Entwicklung geschlechtsspezifischer Charaktereigenschaften auf Basis anatomischer Annahmen

Durch das Etablieren einer vernunftorientierten Wissenschaft und sozialer sowie ökonomischer Umbrüche wichen die magischen und religiös-motivierten Weiblichkeitsvorstellungen zunehmend aus der Gesellschaft.²²¹ Im Sinne der erstarkenden Naturwissenschaften zog man fortan die Anatomie des weiblichen und männlichen Körpers heran, um aufgrund ihres Aufbaus und ihrer Funktion Geschlechterunterschiede zu erklären und die scheinbar daraus resultierenden Unterschiede und Eigenschaften der Geschlechter zu argumentieren. Frauen galten den damaligen, vermeintlich wissenschaftlichen Erkenntnissen nach, von Natur aus als passiv, schwach und eher geeignet, sich um die Reproduktion zu kümmern. Männer wurden hingegen aufgrund ihrer körperlichen Merkmale als aktiv, stark und ehrgeizig eingeschätzt und ihnen wurde eine Rolle innerhalb des öffentlichen Lebens, der Kultur, Politik und Wirtschaft zugesprochen. Die daraus entstandenen polaren Geschlechtercharaktere und die damit einhergehende Geschlechterhierarchie stehen in starkem Kontrast zum aufklärerischen Grundsatz der Gleichheit aller Menschen. Dieser Widersprüchlichkeit wurde jedoch durch die „natürliche“ Schwäche des Weiblichen beigegeben. Durch die angebliche Unfähigkeit von Frauen wurde auch innerhalb der Aufklärung das patriarchale Ordnungssystem naturalisiert und legitimiert. Im Endeffekt wurden Frauen mit der Begründung der Natürlichkeit die Bürgerrechte abgesprochen, Möglichkeit von Arbeit oder Ausbildung verwehrt und sie aus großen Teilen der öffentlichen Kultur ausgeschlossen, woraus sich die materielle Abhängigkeit von (Ehe-)Männern ergab. Im bürgerlichen Zeitalter formten sich schließlich zwei Frauentypen heraus: die Mutter und die Prostituierte. Durch das andauernde Bestreben, sowohl die innere Natur (Triebe) als auch die äußere Natur zu bezwingen, wurde die binäre Geschlechterhierarchie zusätzlich unterstützt.²²²

Die Naturverbindung des Weiblichen drückt sich bildlich in einer Vielzahl unterschiedlicher, allegorischer Naturdarstellungen in weiblichen Körpern aus.²²³ Alice Pechriggl weist darauf hin, dass das Geschlechtersystem zwar binär und als Dualismus angeordnet ist, bei jenen bildlichen Darstellungen des weiblichen Körpers jedoch keine männlichen Pendants existierten, da durch die Leerstelle des Weiblichen innerhalb der Gesellschaft der weibliche Körper in der Kunst als Projektionsfläche imaginärer Sehnsüchte und Ängste von Männern fungierte.²²⁴ Der

²²¹ Becker/ u.a. 1978, S. 126.

²²² Palm 2001, S. 9.

²²³ Palm 2001, S. 9.

²²⁴ Pechriggl 1999, S. 25-36.

Höhepunkt allegorischer oder metaphorischer Naturwesen in weiblichen Körpern wurde in der Kunst des 19. Jahrhunderts erreicht.²²⁵

4.6 Überblick Ökofeminismus: theoretische Ursprünge und aktuelle Diskurse

Zur Vervollständigung des Themenkomplexes soll im Folgenden der Fokus auf aktuellere Konzepte in Bezug auf „Weiblichkeit und Natur“ im weitesten Sinne gegeben werden und die Theorien und Ausprägungen des Ökofeminismus schlaglichtartig beleuchtet werden. Grundsätzlich kann vorausgeschickt werden, dass sich der Ökofeminismus, wie der Name erahnen lässt, unter anderem mit dem Ineinandergreifen von Geschlechter- und ökologischer Gerechtigkeit befasst.²²⁶

Catrin Gersdorf gibt in ihrem Beitrag „Nature and Body. Ecofeminism, Land Art, and the Work of Ana Mendieta (1948-1985)“ von 2006 einen ersten Überblick über die Entwicklung und theoretischen Ursprünge des Ökofeminismus und verdeutlicht den gespaltenen Diskurs dieser feministischen Strömung. Dabei kann an das vorangegangene Kapitel angeknüpft werden, denn die feministischen Theoretiker*innen versuchen seit Mitte des 20. Jahrhunderts, angetrieben durch die Theorien von Simone de Beauvoir, die sich seit der Renaissance manifestierenden Verknüpfungen zwischen Weiblichkeit und Natur zu hinterfragen und zu durchtrennen. Die Überwindung der Konzepte von Weiblichkeit und Natur, welche die patriarchalen Gesellschaftssysteme stützen, wurde als notwendige Voraussetzung für eine gleichberechtigte Gesellschaftsstruktur gesehen, in der die politische Befreiung der Frau aus der vorbestimmten sozialen und ökonomischen Rolle innerhalb der häuslichen Sphäre ermöglicht werden soll.²²⁷ In Gersdorfs Beitrag wird daran erinnert, dass für Beauvoir der kulturelle Wertekanon, der mit dem Weiblichen verbunden wird/wurde, für die Ausgrenzung der Frau aus dem öffentlichen Leben verantwortlich ist/war. Beauvoirs Statement, dass keine Frau geboren, sondern gemacht wird, führt in weiterer Folge zu den dekonstruktivistischen Theorien, welche Gender in den Mittelpunkt der Forschung stellt und soziale Klasse und „Race“ zu Unterkategorien machte.²²⁸ Gersdorf stellt Beauvoirs Theorie der französischen Feministin Françoise d'Eaubonne

²²⁵ Saß/Wederholm 2017, S. 10.

²²⁶ Ökologische Gerechtigkeit beschäftigt sich mit der Tatsache, dass ökonomisch schwächere Personen viel stärker von den Folgen der Klimakrise und Umweltverschmutzung betroffen sind, obwohl die Auslöser vor allem die ökonomisch starken Bevölkerungsschichten sind. Dazu kommt die weit verbreitete Annahme, dass eine starke Umweltschutzpolitik vor allem die ökonomisch Schwächeren belastet, auch wenn sich dadurch eigentlich deren Situation verbessern ließe. Helga Inden-Heinrich/Theresa Klostermeyer, Nachhaltige Transformation - Ohne Umweltschutz keine soziale Gerechtigkeit, in: Politische Ökologie, 1, 2014, S. 18-24, hier S. 19-20, URL: https://www-wiso-net-de.uaccess.univie.ac.at/document/OEKO__1fc2afd2e34837c9aadb3631bcd3dd649aeb24b9.

²²⁷ Gersdorf 2006, S. 212.

²²⁸ Gersdorf 2006, S. 212-213.

gegenüber. Als sich das Thema des Klimawandels zu etablieren begann und man sich seiner Auswirkungen langsam bewusst wurde, postulierte d'Eaubonne ein neues politisches Bestreben, das die Anliegen des Feminismus und der Ökologie vereint und führte den Begriff „Ökofeminismus“ ein, dessen Konzepte zu einer neuen Menschlichkeit führen sollen. Dabei sah sie den Ökofeminismus als einzige Chance der Menschheit auf eine Zukunft.²²⁹ Der bisherige Schwerpunkt des Zweiten-Welle-Feminismus lag auf sozialen und ökonomischen Belangen und erweiterte sich dadurch um den Umweltgedanken. D'Eaubonne sieht in einem weiblich geprägten Planeten die Möglichkeit des Gedeihens für alle und erkennt große Überschneidungen in der Unterdrückung der Natur und der von Frauen. Während de Beauvoir dezidiert eine Befreiung des Weiblichen *von* der Natur fordert, sieht d'Eaubonne in der Befreiung *der* Natur die einzige Möglichkeit der Selbstbestimmtheit für Frauen.²³⁰ D'Eaubonne beschreibt die Erde in ihrem Beitrag immer wieder mit weiblichkeitsbezogenen Begriffen wie „Mutter Erde“ oder „Große Göttin“. Durch diese Auswahl an Begriffen reproduziert d'Eaubonne für viele Kritiker*innen eine Mystifizierung der Erde sowie der Weiblichkeit und deren Bezugnahme aufeinander, die man seit de Beauvoir ablegen wollte und als essentialistisch empfand.²³¹

Die zwei kontroversen Standpunkte von de Beauvoir und d'Eaubonne verdeutlichen die umstrittene Rolle der Natur innerhalb des feministischen Diskurses.

Grundsätzlich lassen sich laut Gersdorf drei Kernthemen des Ökofeminismus seit den 1970er Jahren herauslesen. Zum einen gibt es den politischen Bereich, in dem das Ineinandergreifen von Geschlechtergerechtigkeit und ökologischer Gerechtigkeit behandelt wird. Zweitens formt sich eine Spiritualität heraus, welche das Weibliche als Quelle des Lebens glorifiziert und dem Essentialismus vorgeworfen wird. Drittens gibt es den philosophischen Bereich, welcher schon im vorherigen Kapitel eingehender thematisiert wurde und sich vor allem mit der seit der Frühen Neuzeit entsponnenen Diskrepanz zwischen Natur und Kultur beschäftigt. Die drei Diskurse sind nicht strikt voneinander trennbar und greifen konstant ineinander.²³²

Wie Beiträge und Artikel der letzten Jahre zeigen, wird besonders die politische Komponente der Geschlechter- und ökologischen Gerechtigkeit in den aktuellen ökofeministischen Diskursen wiederaufgenommen und versucht, inklusive Konzepte zu erstellen.

In einem Beitrag von Ekaterina Gladkova und Naho Matsuda aus dem Jahr 2024 wird die grundlegende Argumentation des Ökofeminismus folgendermaßen beschrieben: „Its main

²²⁹ D'Eaubonne 1974, S. 175-177; Gersdorf 2006, S. 212.

²³⁰ Gersdorf 2006, S. 212; d'Eaubonne 1994, S. 194.

²³¹ Gersdorf 2006, S. 213.

²³² Gersdorf 2006, S. 213.

premise is that domination and exploitation of ‘women’ and ‘nature’ are historically, materially, and symbolically linked [...].“²³³ Dabei beziehen sich die Autor*innen auf die Theorien von Françoise d’Eaubonne, Ynestra King, Ariel Salleh und Karen Warren.²³⁴ Gladkova und Matsuda sind bemüht, die neuesten ökofeministischen Bestrebungen vor den Vorwürfen des Essentialismus und der fehlenden Intersektionalität zu bewahren, die sich besonders auf den frühen Ökofeminismus der 1970er Jahre bezogen. Sie verweisen auf das aktuelle Bestreben des Ökofeminismus, dualistische Konzepte der patriarchalen, kapitalistischen und kolonialen Ordnung zu enttarnen und Alternativen aufzuzeigen.²³⁵ Auch Carol Adams und Lori Gruen verweisen 2022 auf eine ausgeprägte Inklusivität des aktuellen Ökofeminismus: „Given that people are situated in various contexts, ecofeminists reject ‘essentialist’ claims and claims to universal applicability. In addition, ecofeminist theory stresses the importance of concrete and contextual mutual identification and mutual affirmation, of interdependence, and of empathy and compassion. Ecofeminist philosophy is responsive to the existence and desirability of other-regarding interests and is committed to being as inclusive of different lives and experiences as is possible.“²³⁶

Um abschließend den Bogen zur kunstwissenschaftlichen Disziplin zu spannen, soll kurz auf den Ausstellungskatalog der Ausstellung „RE/SISTERS. A Lens on Gender and Ecology“ von 2023/24 eingegangen werden, aus deren Ausstellungsumfang ein, im folgenden Vergleichskapitel besprochenes Werk, ausgewählt wurde: Die Ausstellung untersucht die Beziehung zwischen Gender und Ökologie, um die systemischen Verknüpfungen zwischen der Unterdrückung von Frauen, feminisierter Personen, Trans* Personen und BIPOC einerseits und der Zerstörung des Planeten andererseits zu ergründen. Alona Pardo und Shanay Jhaveri schreiben dazu weiter: „It comes at a time when earthed bodies, extractive bodies, gendered bodies and colonised bodies are bending and mutating under the stresses and strains of planetary toxicity, rampant deforestation, species extinction, the privatisation of our „common“ wealth, and the colonisation of the deep seas and intergalactic skies at the whims of the neoliberal military-industrial-agricultural-nuclear juggernaut that has penetrated deep into the bowels of

²³³ Gladkova/Matsuda 2024, S. 4.

²³⁴ Vgl. D’Eaubonne 1974; King 1989; Salleh 1997; Warren 1987.

²³⁵ Die in diesen Ordnungssystemen eingewobenen Werte sind jene in der Frühen Neuzeit entstandenen hierarchisierten Gegensatzpaare, wie männlich-weiblich, Kultur-Natur oder Geist-Körper. Diese Dualismen und die damit verbundene Auf- bzw. Abwertung der jeweiligen Gegensatzteile erzeugten auch in der Gesellschaft eine Auf- bzw. Abwertung bestimmter gesellschaftlicher Gruppen. Aus der Konnotation gewisser Gruppen mit den „unterlegenen“ Gegensatzteilen resultierte folglich die Marginalisierung jener Gruppen. Gladkova/Matsuda 2024, S. 4; Adams/Gruen 2022.

²³⁶ Adams/Gruen 2022, S. 4; vgl. auch Chiro 2021 zur Wichtigkeit von Intersektionalität innerhalb des ökofeministischen Diskurses. Giovanna Di Chiro, Making Ecofeminism(s) Matter...Again, in: Women's Studies An interdisciplinary journal, 2021, 50, 8, S. 820-828, DOI: <https://doi.org/10.1080/00497878.2021.1986396>.

our earth and beyond.“²³⁷ Pardo und Jhaveri stellen, wie Gladkova, Naho, Adams und Gruen fest, in welcher Vielfalt an Diskursen der Ökofeminismus verwoben ist. In der Ausstellung werden verschiedene Strategien von Künstler*innen seit den 1960er Jahren zur Thematisierung der Ausbeutung des Planeten untersucht. Im begleitenden Katalog wird die Verbindung zwischen Umwelt- und Geschlechtergerechtigkeit als untrennbare Teile einer globalen Problemstellung thematisiert und versucht, die Machtstrukturen, die das geschwächte Ökosystem bedrohen, aufzudecken.²³⁸

Dieses Kapitel sollte eine Übersicht über die wichtigsten Problemstellungen, Entwicklungsetappen und die primären Forschungsschwerpunkte des Ökofeminismus vorstellen, um eine Grundlage für das folgende Vergleichskapitel zu liefern. Der Anspruch war dabei nicht, einen vollständigen Forschungsstand zu porträtieren, da dies den Rahmen dieser Arbeit überschritten hätte und klammert daher bewusst einige Diskurse und Problemstellungen des Ökofeminismus aus.

4.7 Vergleiche mit zeitgenössischen Werken

Aufbauend auf die theoretische Auseinandersetzung mit der Verbindung von Weiblichkeit und Natur bzw. der Naturalisierung von Gesellschaftshierarchien in den vorangegangenen Kapiteln, soll zur besseren Einschätzung von „Rapture“ ein zeitgenössisches Werk herangezogen werden, das mit den Bausteinen Natur und weiblichem Körper experimentiert. Bei der Suche nach einem geeigneten Vergleichswerk fiel auf, dass es eine große Werkgruppe gibt, die von unterschiedlichen Künstler*innen gespeist wird und sich aus dem verbindenden Element eines fotografisch festgehaltenen Frauenkörpers in einer Naturlandschaft zusammensetzt. Als eine der ersten, die den weiblichen Körper in eine Naturlandschaft einfügt und ihn mit der Natur regelrecht verschmelzen lässt und anschließend fotografiert, ist Ana Mendieta (Abb. 54). Die aus Kuba stammende Künstlerin untersuchte dadurch Themen der Zugehörigkeit und feministische Themen. Aber auch aktuellere Künstlerinnen wie Janina Tschäpe, die in der Fotoserie „100 Little Deaths“ (dt.: 100 kleine Tode) (Abb. 55) von 2002 ihren eigenen Körper in Landschaften legt, oder Justine Kurland, die bevorzugt Frauen und Kinder in eine Naturlandschaft einsetzt, greifen auf dieses Einfügen in die Natur zurück (Abb. 56). Daher stammt das ausgewählte Beispielwerk von Laura Aguilar und soll die lange und bis in den aktuellen Kunstbetrieb fortgeführte Strategie des Einfügens des weiblichen Körpers in eine Naturlandschaft repräsentieren (Abb. 57).

²³⁷ Jhaveri/Pardo 2023, S. 10.

²³⁸ Jhaveri/Pardo 2023, S. 10.

Die Suche nach zeitgenössischen Werken, die den weiblichen Körper in einen Naturbezug setzen, war vor dem Hintergrund der eben genannten Werkgruppe nicht schwer. Die Natur in Form von Landschaft ist sehr präsent, die Natur verkörpert durch nichtmenschliche Lebewesen ist hingegen sehr herausfordernd. Ein Werk, das dennoch auftauchte und sehr wohl mit Ökofeminismus in Verbindung gebracht werden kann, aber nicht im eigentlichen Sinne mit dem weiblichen Körper, sondern vielmehr mit weiblich konnotierten Körperphänomenen, ist die Plastik „The Young Family“ (dt.: Die junge Familie) von Patricia Piccinini von 2003 (Abb. 58). Es ist eine kleine Gruppe anthropomorph anmutender, schweineähnlicher Wesen, welche sich aus einer säugenden Muttergestalt und drei Jungen zusammensetzt, die auf einem beigen Polsterplateau verweilen. Piccinini wird dabei eine ethische und moralische Thematisierung der Möglichkeiten der Genmanipulation zugeschrieben, die untersucht, wie menschlich oder tierisch eine zweckhafte Tötung vertretbar ist. Gleichzeitig verweist sie auf die ethischen Problemstellungen, die der Ausbeutung des Planeten und der Massentierhaltung zugrunde liegen. Das Tierthema überschneidet sich zwar mit „Rapture“, aber „The Young Family“ nimmt starke Bezüge auf einen erstarkenden Zweig des Ökofeminismus, der sich mit moralischen und ethischen Debatten zur Massentierhaltung bzw. generell der Tötung von Tieren etc. auseinandersetzt.²³⁹ Diese Themen verlassen zum einen das Untersuchungsfeld dieser Arbeit und eine Darlegung des dazugehörigen Diskurses würde den Rahmen der Arbeit zusätzlich sprengen, weshalb sich das folgende Vergleichskapitel ausschließlich Laura Aguilers Werk widmet.

4.7.1 „Nature Self Portrait #7“ von 1996 - Laura Aguilar

Die aus Los Angeles stammende Laura Aguilar (1959-2018) war eine queere Chicana-Künstlerin, die in einer groß angelegten Serie namens „Nature Self Portrait“ (dt.: Natur-Selbstporträt) ihren mehrgewichtigen Körper in verschiedene Landschaften einfügte und fotografierte.²⁴⁰ Das hier zu besprechende Vergleichsbeispiel ist „Nature Self Portrait #7“ (dt.: Natur-Selbstporträt Nr. 7) (Abb. 57). Die Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt den nackten Körper der Künstlerin in einer kargen Landschaft. Von dem Körper ist jedoch nur der Rücken und Hinterkopf zu sehen, die Figur sitzt zusammengekauert auf dem steinigen Boden und wendet sich von den Betrachtenden ab. Mit dieser Haltung nähert sich Aguilers Körper in seiner Form stark den vier umliegenden Felsbrocken an und hebt sich zusammen mit den Gesteinsformationen als einzige von der sonst felsigen, aber flachen Landschaft ab. Der Körper

²³⁹ Gladkova/Matsuda 2024, S. 1-3.

²⁴⁰ Bradnock 2023, S. 208.

der Künstlerin fügt sich regelrecht in die Naturlandschaft ein. Diese Strategie zieht sich durch die Serie „Nature Self Portrait“ hindurch und zeigt Aguilar in anderen Fotografien, wie sie ihren Körper gleich einem Ast von dem Stamm eines gefallenen Baumes streckt oder sich an einen weichgeformten Felsen schmiegt (Abb. 59 und Abb. 60). Dabei scheint sie ihren Körper regelrecht in die Natur einzufügen, ja Teil der Landschaft zu werden. Durch das Medium der Schwarz-Weiß-Fotografie treten die Schatten und Lichtpunkte stark hervor. Obwohl sich Aguilar's weicher Körper in seiner Silhouette in die Landschaft einfügt, tritt er dennoch zwischen den schrundigen Oberflächen von Felsen und Erdboden hervor.

Im Vergleich mit „Rapture“ treten mehrere Unterschiede auf. Zum einen ist das Medium jeweils ein anderes, aber auch die Komposition und Darstellung selbst bzw. der Umgang mit der Naturthematik unterscheiden sich. Während Smiths Figur aus einem Tier entsteigt, sich somit von der verkörperten Form der Natur los- oder ablöst, versucht sich der Körper Aguilar's in die Landschaft einzufügen. Das führt zum zweiten Punkt, nämlich einer unterschiedlichen Darstellungsweise von Natur. Smiths Werk greift ein Wildtier, genauer einen Wolf, auf und weist dadurch auf die Natur-Thematik hin. Der Wolf fungiert als Stellvertreter und Allegorie, zusammengefasst in einem Wesen. Dem Tier haftet zusätzlich ein gewisser Hauch von Mystik an, da der Wolf eine lange Geschichte als Symboltier aufweist und das Verhältnis, in dem Figur und Tier in dem Werk zueinanderstehen, stark an das Märchen des Rotkäppchens erinnert.

Das Heraussteigen der Figur aus der „Natur“ in Form eines Wolfes steht ebenso in starkem Kontrast mit dem Versuch Aguilar's, sich nahtlos in die Landschaft einzufügen. Die Natur wird bei Aguilar auch nicht „künstlich“ nachgeahmt (hierbei wird an die neuzeitliche Ideologie erinnert, dass Künstler*innen durch Idee und Material die Natur übertreffen können), indem man ein Tier nachformt, sondern sie zeigt einen Teil der tatsächlichen Natur durch die Darstellung von Landschaft.

Obwohl beide Werke einen nackten Frauenkörper zeigen und auf die Natur hinweisen, entstehen sehr unterschiedliche Aussagen. Smiths Werk wirkt märchenhaft und untersucht das Verhältnis von Natur und Mensch, das Spannungsfeld, in dem sich die westliche Gesellschaft mit der Natur befindet. Der Versuch oder die Ideologie der westlichen Kultur nicht Teil der Natur zu sein, sondern die Natur als Anderes wahrzunehmen, wird durch das Heraussteigen aus dem Wolf bildlich greifbar. Zwar sind Menschen natürlichen Ursprungs und werden geboren, andererseits grenzen sich Menschen seit Jahrhunderten bewusst von der Natur ab und fühlen sich als Opposition. Jedoch ruft „Rapture“ nicht nur diese alten Dichotomien zwischen Natur und Mensch hervor, sondern thematisiert gezielt Weiblichkeit und setzt sie in ein Spannungsfeld zum Tier bzw. zur Natur. Die Materialikonografie der Bronze unterstützt den neuzeitlichen

Gedanken und überführt die Themen in die Ewigkeit.

Bei Aguilar tritt eine andere Strategie auf: Das Einfügen und scheinbare Verschmelzen mit der Naturlandschaft steht in starkem Kontrast zum Akt des Herausschreitens bei „Rapture“ und lässt den einnehmenden und ausbeutenden Umgang mit der Umwelt und natürlichen Ressourcen reflektieren. Vor dem Hintergrund, dass die Künstlerin Angehörige der First Nation war, lässt sich zusätzlich die koloniale Praxis der europäischen Eroberer gegenüber indigenen Bevölkerungsgruppen und dem neu besetzten Land sowie der eurozentristische, kapitalistische Umgang mit Natur hinterfragen.

Obwohl Aguilar einen weiblichen, nackten Körper in einer Naturszenerie zeigt, kann nicht von einer Reproduktion des weiblichen Aktes im Sinne des *Male Gaze* gesprochen werden. Auch dann nicht, wenn die Künstlerin, wie in der Serie „Nature Self Portrait“ wiederholt auf traditionelle Kompositionen oder Motive der eurozentrierten Kunstgeschichte zurückgreift. Sie fordert diese mittels ihres mehrgewichtigen, queeren, braunen Körpers heraus, wie schon 2018 Charlene Villaseñor Black in ihrem Beitrag „Reflections on Laura Aguilar“ hervorhebt (Abb. 58 und Abb. 59). Black untersucht das thematische Aufgreifen und Umformen von weiblichen Akten der europäischen Renaissance in Aguilars Fotografien.²⁴¹ Die Autorin sieht im Kopieren gewisser Körperhaltungen bekannter Kunstwerke wie der „Schlummernde Venus“ (Abb. 15) von Giorgione und Tizian einen Kommentar zu Butlers Theorie des performativen Geschlechts, indem die Künstlerin mit ihrem nicht norm schönen Körper das weibliche Anmuten der vom *Male Gaze* geprägten Frauenakte performt.²⁴²

Zwar überschneiden sich in beiden Vergleichswerken die Thematisierung des Verhältnisses zwischen Natur und Mensch, jedoch schafft Aguilar durch ihre Fotografie eine Vielzahl aktueller Themen, wie Queerness, Kolonialismus, idealisierte Körper und dualistische Ordnungssysteme zu kritisieren und greift viele Bereiche des intersektionalen Ökofeminismus auf. Smith treibt in „Rapture“ eine generalisierende Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Natur und Mensch, bzw. Weiblichkeit und Natur voran, indem sie die seit der frühen Neuzeit entstandenen Dichotomien, welche auch Geschlechterhierarchien maßgeblich beeinflussen, aufgreift und das dazu passende Material Bronze wählte. Smiths Werk thematisiert, hinterfragt und kritisiert westliche, somit patriarchale Konzepte, blickt dabei jedoch von einem anderen Standpunkt auf die Thematik als Aguilar. Durch den Einsatz des eigenen Körpers erarbeitet Aguilar ebenfalls Spannungsfelder zwischen Weiblichkeit, Natur und Gesellschaft, fügt ihnen aber die Bereiche Queerness und Kolonialismus hinzu.

²⁴¹ Vgl. Black 2018.

²⁴² Black 2018, S. 4.

4.8 Zwischenfazit

Die Untersuchungen des Werkes „Rapture“ zeigen welche Vielschichtigkeit sich hinter der Eigenaussage der Künstlerin verbirgt, dass es sich bei der Bronzeplastik um die Darstellung einer Märchenszene handelt. Zuerst wohnt dem Material der Bronze eine lange Tradition von antiker Macht, Repräsentation und Rechtsprechung, aber auch magischen Fähigkeiten inne,²⁴³ die durch die neuzeitlichen Konzepte von Naturbeherrschung und dem Drang nach der Verewigung künstlerischer Ideen ergänzt wird. Eine weitere antike Tradition könnte eventuell durch die Formsprache der weiblichen Figur in „Rapture“ aufgegriffen werden: Die blanke Hautoberfläche gemeinsam mit dem etwas starr anmutenden Stand-Schreit-Motiv und der Nacktheit erinnern entfernt an den archaischen Typus des Kouros, welcher ausschließlich bei männlichen Figuren Anwendung fand. Wie so oft würde Smith auf alte Traditionen zurückgreifen. Die nicht normschöne, weibliche Gestalt wäre in Form eines Typus dargestellt, in dem Nacktheit nicht mit Scham verbunden ist und der die Schönheit des Körpers zelebriert. Dadurch würde die Künstlerin der Figur zu Eigenständigkeit und Selbstsicherheit verhelfen, Weiblichkeitsstereotype abstreifen und die Definition von Schönheit hinterfragen. Das „typisch“ Weibliche würde in der Form des „typisch“ Männlichen auftreten und Geschlechtereigenschaften in Frage stellen.

Bei der inhaltlichen Befragung der Gruppe „Rapture“ erweist sich der Wolf als traditionsträchtiger Symbolträger, der positive wie auch negative Zuschreibungen im Laufe der Zeit und in den unterschiedlichen Regionen erfuhr. Mehrere Autor*innen sehen in der tieferen Bedeutung der Gestalt des Wolfes einen Verweis auf die Natur.²⁴⁴ Daraus ergibt sich, in Zusammenhang mit der aus ihm emporsteigenden Frauengestalt, die inhaltliche Verbindung zwischen Weiblichkeit und Natur, welche eine lange Geschichte innerhalb der westlichen Welt vorzuweisen hat. Wie in dem dazu verfassten Kapitel hervorgeht, werden mit dem Argument der Naturalisierung seit der Antike und besonders seit der Frühen Neuzeit patriarchale und hierarchisierende Geschlechterstrukturen in der Gesellschaft legitimiert. Zum Verhältnis zwischen Wolf und Frau können zwei Interpretationen angestellt werden: Zum einen könnte es sich um eine Geburt aus dem Tier handeln, was die Frau zu einem Kind der Natur machen würde und einen essentialistischen Beigeschmack bekäme. Eine zweite Deutung bezieht den Zustand des Tieres mit ein und versteht den toten und ausgestreckten Wolf als besiegt, was wiederum mit dem Ausgang des Märchens Rotkäppchen korreliert. Der Wolf fungiert dabei als Symbol für patriarchale Vorstellungen, die Weiblichkeit und Natur in ein hierarchisches

²⁴³ Rübel 2010, S. 51.

²⁴⁴ Niederer 2017, S. 218; Zerling 2003, S. 325.

Ordnungssystem einsetzt, und für die Naturalisierung wertender Geschlechtereigenschaften, welche durch das Emporsteigen der Figur überwunden werden. Zwar versteht Smith den Wolf nicht per se als Symbol des Bösen, doch experimentiert die Künstlerin gerne mit vorgefertigten Bildern und arbeitet mit Ironie. So zeigt sie beispielsweise eine tatsächliche „Geburt“ in „Born“ (Abb. 61). Aus einem Reh oder einer Hirschkuh wird eine erwachsene Frau geboren und löst, ähnlich wie bei „Rapture“, die Frage aus, wie der erwachsene Mensch in den Tierkörper hätte passen sollen. Andere Werke von Kiki Smith beschäftigen sich wiederum mit dem Märchen des Rotkäppchens, wobei auch hier mit ironischen Wendungen gearbeitet wird, indem das Rotkäppchen beispielsweise selbst wolfsähnliche Züge annimmt (Abb. 51).

Im feministischen Diskurs wurden seit Beginn der Zweiten Feministischen Welle kulturelle Güter auf die Konstruktion und Reproduktion der Naturalisierung von Geschlechterhierarchie untersucht. Dabei stellten einige Theoretiker*innen große Übereinstimmungen in der Unterdrückung von Frauen und der Natur durch das patriarchale System fest und der Umweltgedanke wurde neben den Fragen nach Gender, Ökonomie und *Race* mit in den feministischen Diskurs aufgenommen. Daraus entwickelte sich der sogenannte Ökofeminismus, dem in seinen Anfängen Essentialismus vorgeworfen wurde, sich aber im aktuellen Diskurs besonders um Intersektionalität bemüht, diesen sogar zu den Grundpfeilern des Ökofeminismus zählt und die inklusive Verbindung von Geschlechtergerechtigkeit und ökologischer Gerechtigkeit fordert.

Wie beim Vergleich mit Laura Aguilars Serie „Nature Self-Portrait“ hervortritt, beziehen andere Künstler*innen bei der Bearbeitung des Themenkomplexes Weiblichkeit und Natur viel stärker aktuelle ökofeministische Diskurse ein, indem sie Queerness, *Race*, Kolonialismus und den Umgang mit der Natur und den Ressourcen thematisieren.

„Rapture“ tariert das aufgeladene Verhältnis zwischen Mensch und Natur aus, hinterfragt den noch immer vorherrschenden Dualismus zwischen Natur und Zivilisation/Kultur und untersucht die Position der Gesellschaft zur Naturalisierung von Geschlechterstereotypen. Smith folgt dabei, wie so oft, dem Drang Dualismen auf ihre Gegensätzlichkeit kritisch zu hinterfragen. So auch die Frage, ob der Mensch, die Zivilisation, die Kultur wirklich das Gegenteil der Natur sind, oder ob diese sich doch aus der Natur speisen. All das geschieht vor dem Hintergrund des Märchens Rotkäppchen.

5 Resümee

Kiki Smith greift in ihrer Kunst wiederholt Stereotype von Weiblichkeit und die Darstellung des nackten weiblichen Körpers auf, vor deren Reproduktion Theoretiker*innen wie Judith Butler warnen. Es wird befürchtet, dass dadurch ein geschlechterspezifischer Essentialismus vermittelt und die Objektifizierung von Frauen des *Male Gaze* entsprechend weitergeführt wird. Oberflächlich betrachtet könnten aus Smiths Kunst vorschnell essentialistische Ideen herausgelesen werden, da in ihrem Œuvre eine Vielzahl an nackten Frauenkörpern zu beobachten und Themen der Natur, Spiritualität, Religion oder alter Mythologie auftauchen. Jedoch reicht die Auseinandersetzung mit diesen Themen viel tiefer als das bloße Glorifizieren von „weiblichen“ Eigenschaften, die mit Naturhaftem oder Mythischem verbunden werden. Smiths Werke untersuchen vielmehr bekannte Verbindungen, Stereotype und Klischees und hinterfragen sie. Auf sensible Weise findet eine Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftlichen Themen statt. Dabei werden Stereotype durch Form, Material, Haltung etc. neu bewertet oder umgekehrt und das Bekannte verformt.

Am Werk „Virgin Mary“ lässt sich gut erkennen, in welchem Spannungsfeld ihre Werke wirken können. Der hautlose Körper der Figur zeigt große Verletzlichkeit und die passive Haltung zusammen mit der „Geschlechtslosigkeit“ weisen auf die ideologischen Bürden hin, die der Jungfrau Maria über die Jahrhunderte auferlegt wurden. Gleichzeitig geben die überdeutlichen Darstellungen von Muskeln, Blut und Sehnen der Jungfrau Maria eine ihrer größten Entsagungen zurück, den Körper. Das Körperliche, das so lange als weiblich und negativ gerahmt und von dessen Sündhaftigkeiten die Jungfrau Maria ausgenommen wurde, wird ihr zurückgegeben. Doch obwohl die Jungfrau nun körperlich ist, bleibt sie dennoch *rein*. Das religiöse Sujet der Jungfrau Maria eröffnet zudem einen Kontrast zur Form von „Virgin Mary“, die an anatomische Wachfiguren der Aufklärung erinnert. Da die „hautlose“ Ausformung jener medizinischen Lehrmodelle vor allem männlichen Figuren zugedacht wurde, fordert Smith das Geschlechterverhältnis heraus.

Das zweite Untersuchungsbeispiel im Rahmen dieser Arbeit verdeutlicht noch mehr, mit welcher „Umkehrungssymbolik“ Smith arbeitet: „Untitled (Train)“ zeigt das abjektifizierte Sujet der Menstruation, das in der westlichen Kultur tabuisiert wurde und teilweise noch immer wird. Menstruation steht stark mit dem Ekelhaften und Unreinen in Verbindung, weshalb es viele religiös und gesellschaftlich motivierte Praktiken und Rituale des Versteckens, Ausgrenzens und der postmenstrualen Reinigung gibt. Dadurch ist die Menstruation sehr stark mit Scham konnotiert und der weibliche Körper gilt als *Leaky Body*, also als Körper, der ausläuft, und anders als der „normale“, männliche Körper, nicht dicht ist. Diese verinnerlichten

Stereotype weicht Smith wiederum durch das Werkmaterial auf. Der Körper der Figur ist aus weißem Bienenwachs geformt und die Blutströme werden durch Glasperlen dargestellt. Sowohl die Farbe Weiß, das Bienenwachs als auch das Glas bzw. die Glasperlen vermitteln einerseits größte Reinheit und andererseits auch Schönes und Kostbares. Die „traditionelle“ Scham bzw. das Schamhafte wird durch die Haltung der Figur nicht weitergeführt. Anders als andere Künstler*innen zeigt Smith ihre Figuren nicht einfach in einer selbstbewussten Pose, sondern wählt einen komplexeren Weg. Zuerst lässt die Haltung von „Untitled (Train)“ entfernt an das Venus-Pudica-Motiv denken, was aber schnell ausgeschlossen werden kann, da das essenzielle Verdecken des Körpers fehlt. Die Haltung erinnert an keine klassischen Vorbilder weiblicher Akte und schreitet, ohne auf das Außen zu achten, voran. Die Figur scheint in einer Auseinandersetzung mit sich selbst und den eigenen Körperfunktionen zu sein.

Die Frauengestalt des dritten Werkbeispiels scheint weniger in sich gekehrt, sondern steigt aufrecht aus dem Inneren des Wolfes und erinnert stark an das Märchen des Rotkäppchens. Da sich die Kindergeschichte jedoch als unergiebiges Thema während der Recherche herausstellte, wurde die Gruppe abseits dieses Inhalts untersucht. Dabei eröffnete sich die Interpretation des Wolfes als Symbol der Natur und ruft die Verbindung von Weiblichkeit und Natur hervor. Diese Konnotation geht bis in die Antike zurück und verhärtete sich in der Frühen Neuzeit zu einem dichotomen Ordnungssystem, dem im Zuge der vernunftbasierten Wissenschaften im 18. und 19. Jahrhundert geschlechterspezifische und hierarchische Charaktereigenschaften, welche sich an den *natürlichen* „Tatsachen“ der Anatomie bzw. Biologie orientierten, angefügt wurden. Das Werkmaterial korreliert mit der Thematik, da die Bronze zum einen in der Frühen Neuzeit als künstliches Material galt und es sich bei dem hierarchischen Gedankensystem ebenfalls um eine „künstliche“ bzw. gemachte Ordnung handelt. Zum anderen galt das Bearbeiten der Bronze als Akt der Naturbeherrschung und deckt sich mit der Darstellung von Weiblichkeit und Natur, die nach neuzeitlichem Gedankengut dem Männlichen, Künstlerischen bzw. Zivilisierten unterlegen wären und ebenfalls beherrscht werden sollten. Durch die Darstellung thematisiert und „überwindet“ Smith diese Verbindung. Gleichzeitig erzeugt sie eine vielschichtige Gruppe, die das Verhältnis und Spannungsfeld zwischen Mensch und Natur generell untersucht, auslotet und hinterfragt.

Hinzu kommt die Form der Frauengestalt, die entfernt an die archaischen Kouroi erinnert. Diese Anlehnung, die in Smiths Linie passen würde und schon in ähnlicher Form bei „Virgin Mary“ zu erkennen ist, würde das Weiblichkeitsstereotyp zusätzlich stören und mit Geschlechterrollen spielen. Da der Typus des Kouros einen perfekten (männlichen) Körper ohne Scham darstellen sollte, würde auch dem hier dargestellten, nicht normschönen weiblichen Körper diese Freiheit

ermöglicht werden. Im Zuge des Werkvergleichs wurde klar, dass Smith dem weiblichen Körper Raum gibt, ohne Gefahr zu laufen ihn dem *Male Gaze* anzupassen und Stereotype und Geschlechterrollen aufbricht. Jedoch ist zu anmerken, dass Smith in vielen Fällen von einem weißen Körper ausgeht und Themen wie *Race*, Kolonialismus oder *Queerness* weniger stark diskutiert werden.

Smith zieht Stereotype von Weiblichkeit heran und kehrt sie um, indem sie Material oder Form nutzt, um auf mehreren Ebenen eine (Re-)Konstruktion von Weiblichkeit zu erzeugen. Die Weiblichkeitsdarstellungen der Künstlerin sind keine glorifizierenden und positiven Umkehrungen von patriarchalen Stereotypen, wie es beispielsweise im Vergleich zu „Our Lady“ deutlich wurde. Smith benutzt das Stereotyp, um es auszuloten und zu hinterfragen. Besonders bei „Virgin Mary“ zeigt sich, dass in ihrer Kunst auch die negativen Seiten, wie die unterwürfige Haltung und die gesteigerte Verletzlichkeit der traditionellen Darstellungen der Jungfrau Maria, hervorgehoben werden. Gleichzeitig wird der „Hülle“ der Maria ihre Körperlichkeit zugestanden. Smiths Werke teilen sich nicht „einfach“ mit und Stereotype werden nicht „nur“ glorifiziert und wiederangeeignet, sondern auf sensible Weise wird lang Verwehrtetes wieder zurückgegeben. Die Frauen in den Werken wenden sich nicht stolz oder trotzig den Betrachter*innen zu wie bei „Menstruate with Pride“, sondern *sind* einfach. Obwohl der Körper und das Körperliche eine wesentliche Rolle als Medium in Smiths Kunst spielen, reproduzieren sie keine Darstellungsformen, die vom *Male Gaze* geprägt sind. Bewusst verweigert sie diese wie in „Untitled (Train)“, nimmt ihnen ihre Wirkungskraft, wie bei „Virgin Mary“, indem sie die Projektionsfläche Haut ausspart oder zieht eine antike Typusform von perfekter Männlichkeit heran. Dadurch wird das Performen von weiblichen Stereotypen durchbrochen. Zudem sind ihre Körper keine normschönen Körper, sondern normale Körper. So durchbricht und hinterfragt Smith bestehenden Stereotype und konstruiert eine Weiblichkeit, die Körperlichkeit besitzt, die einen „undichten“ und dennoch „normalen“ Körper hat und dessen Körpererfahrungen ohne Scham erlebt werden.

Smith überbrückt und versöhnt Dualismen und vermittelt durch den Körper komplexe Spannungsfelder. Das Œuvre der Künstlerin zeigt sich nicht als Schwarz oder Weiß, sondern in den vielen Grautönen dazwischen.

Literaturverzeichnis

Adams/Gruen 2022

Carol Adams/Lori Gruen, Ecofeminist Footings, in: Dies. (Hg.), Ecofeminism. Feminist Intersections with Other Animals on Earth, New York 2022, S. 1–44, DOI: <https://doi.org/10.5040/9781501380808.ch-001>.

Almhofer 2002

Edith Almhofer, Beredte Bilder des Leibes, in: Anatomie als Kunst. Anatomische Wachsmodelle des 18. Jahrhunderts im Josephinum in Wien, Wien 2002, S. 21-29.

Bade 2011

Patrick Bade, Gustav Klimt, New York 2011.

Becker/ u.a. 1978

Gabriele Becker/ u. a., Einleitung, in: Claudia Honegger (Hg.), Die Hexen der Neuzeit. Studien zur Sozialgeschichte eines kulturellen Deutungsmusters, Frankfurt a. M. 1978.

Bedaux 1986

Jan Baptist Bedaux, The Reality of Symbols. The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's "Arnolfini Portrait", in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art, 16, 1, 1986, S. 5-28.

Black 2018

Charlene Villaseñor Black, Reflections on Laura Aguilar, in: Aztlán. A Journal of Chicano Studies, 43, 2, 2018 (15.07.2024), DOI: <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1525/azt.2018.43.2.1>.

Bobel 2020

Chris Bobel, Introduction. Menstruation as Lens - Menstruation as Opportunity, in: Ders. (Hg.), The Palgrave Handbook of Critical Menstruation, 25.07.2020. S. 1-6 (13.07.2024), URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-15-0614-7_1.

Böhm 2001

Dorothee Böhm, Glas, in: Monika Wagner/Dietmar Rübel/Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2010, S. 113-120.

Boss 2000

Sarah Jane Boss, Empress and handmaid. Nature and gender in the cult of the Virgin Mary, London 2000.

Bovenschen 1977

Silvia Bovenschen, Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos. Die Hexe: Subjekt der Naturaneignung und Objekt der Naturbeherrschung, in: Gabriele Becker/ u.a. (Hg.), Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes, Frankfurt a. M. 1977, S. 259-312.

Bradnock 2023

Lucy Bradnock, Being In and Of Ground, in: Alona Pardo (Hg.), RE/SISTERS. A Lens on Gender and Ecology (Kat. Ausst., Barbican Gallery, London 2023/24), London/München 2023, S. 199-239.

Bryan-Wilson 2019

Julia Bryan-Wilson, Kiki Smith und der Rat der Tiere, in: Petra Gilory-Hirtz (Hg.), Kiki Smith. Procession (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2018; Sara Hildén Museum, Tampere 2019; Belvedere, Wien 2019), München 2018, S. 165-172.

Bushart/Haug 2016

Magdalena Bushart/ Henrike Haug, Formlos-Formbar. Bronze als künstlerisches Material, in: Dies., Formlos-Formbar. Bronze als künstlerisches Material, Köln 2016, S. 7-18 (14.07.2024), DOI: <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.7788/9783412502461-001>.

Butler 1988

Judith Butler, Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in: Theatre Journal, 40, 4, 1988, S. 519–531, DOI: <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.2307/3207893>.

Butler 2008

Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, dt. von Kathrina Menke, Frankfurt am Main 2008, (zuerst englisch: Gender trouble. Feminism and the subversion of identity, New York 1990).

Consoli/Unzueta 2017

Melissa Consoli/Emily Unzueta, Marianismo, in: The SAGE Encyclopedia of Abnormal and Clinical Psychology, 2017, S. 2049-2050, DOI: <https://doi.org/10.4135/9781483365817>.

D'Eaubonne 1974

Françoise d'Eaubonne, Feminism or Death. How the Women's Movement Can Save the Planet, New York/London 1974 (zuerst französisch: Le féminisme ou la mort, Paris 1974).

Dietrich 2010

H.G. Dietrich, Die florentinischen Wachsplastiken zum Urogenitaltrakt. Eine Besonderheit des 18. Jahrhunderts, in: Der Urologe, 49, 5, Berlin/Heidelberg 2010, S. 648-653 (14.07.2024), DOI: <https://doi.org/10.1007/s00120-009-2171-5>.

Dittrich/Dittrich 2005

Lothar Dittrich/Sigrid Dittrich, Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts, Petersberg 2005.

Engberg 2005

Siri Engberg, Plate List, in: Dies. (Hg.), Kiki Smith. A gathering. 1980 - 2005 (Kat. Ausst., Walker Art Center, Minneapolis 2006; u.a.), Minneapolis 2005, S. 257-262.

Engberg 2005

Siri Engberg, Introduction. Making Things, in: Dies. (Hg.), Kiki Smith. A gathering. 1980 - 2005 (Kat. Ausst., Walker Art Center, Minneapolis 2006; u.a.), Minneapolis 2005, S.18-29.

Enwezor 2019

Okwui Enwezor, Vorwort, in: Petra Giloy-Hirtz (Hg.), Kiki Smith. Procession (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2018; Sara Hildén Museum, Tampere 2019; Belvedere, Wien 2019) München 2018, S. 6-7.

Flynn 1998

Tom Flynn, Der modellierte Körper. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, dt. und hg. von Petra Trinkaus, Köln 1998 (zuerst englisch: The body in sculpture, London 1998).

Gersdorf 2006

Catrin Gersdorf, Nature and Body. Ecofeminism, Land Art, and the Work of Ana Mendieta (1948-1985), in: Waldtraud Ernst/Ulrike Bohle (Hg.), Geschlechterdiskurse zwischen Fiktion und Faktizität, Internationale Frauen- und Genderforschung in Niedersachsen, Teilband 3, Hamburg 2006, S. 212-230.

Gilory-Hirtz 2019

Petra Gilory-Hirtz, Kiki Smith. Procession. „A Wonder Version of Life“, in: Dies. (Hg.), Kiki Smith. Procession (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2018; Sara Hildén Museum, Tampere 2019; Belvedere, Wien 2019), München 2018, S. 11-32.

Gladkova/Matsuda 2024

Ekaterina Gladkova/Naho Matsuda, Reimagining Pigs—A Multispecies, Ecofeminist Research Method, in: Lisa Adkins/Maryanne Dever (Hg.), Australian Feminist Studies, 2024, (18.07.2024), DOI: <https://doi.org/10.1080/08164649.2024.2309619>.

Götz/Oldenmeyer 1983

Großklaus Götz/Ernst Oldenmeyer, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur, Karlsruhe 1983.

Gould 1992

Claudia Gould, “But it makes you think about what you think about it too...”. Conversations with Kiki Smith, in: Claudia Gould/ Linda Shearer, Kiki Smith (Kat. Ausst., Williams College Museum of Art, Williamstown, Mass. 1992), Williamstown, Mass. 1992, S. 66-75.

Green-Cole 2020

Ruth Green-Cole, Painting Blood. Visualizing Menstrual Blood in Art, in: Chris / u.a. (Hg.), The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies, o.O 2020, S. 787-801, URL: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-981-15-0614-7>.

Greinke 2003

Susanne Greinke, Die Venus des Wiener Josephinums. Ein Körperbild am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Jürgen Helm/Karin Stukenbrock (Hg.), Anatomie. Sektionen einer medizinischen Wissenschaft im 18. Jahrhundert, Stuttgart 2003, S. 83-98.

Groebner 2019

Valentin Groebner, Wer redet von der Reinheit? Eine kleine Begriffsgeschichte, Wien 2019.

Grosz 1994

Elisabeth Grosz, Volatile bodies. Toward a corporeal feminism, Bloomington/ u.a. 1994.

Gruber 1992

Johannes Gruber, Medaille, in: Remigius Bäumer/ Leo Scheffczyk (Hg.), Marienlexikon, Bd. 4, St. Ottilien 1992, S. 380-381.

Halbreich 2005

Kathy Halbreich, Foreword, in: Siri Engberg (Hg.), Kiki Smith. A gathering. 1980 - 2005 (Kat. Ausst., Walker Art Center, Minneapolis 2006; u.a.), Minneapolis 2005, S. 14-15.

Heartney 2004

Eleanor Heartney, Postmodern Heretics. Catholic Imagination in Contemporary Art, 2004, in: EBSCOhost Art and Architecture Complete, URL: <https://www.ebsco.com/products/research-databases/art-architecture-source>.

Heller 2004

Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung, Reinbek bei Hamburg 2004.

Irigaray 1985

Luce Irigaray, This sex which is not one, engl. und hg. von Catherine Porter, Ithaca, NY 1985 (zuerst französisch: Ce sexe qui n'en est pas un, Paris 1977).

Jhaveri/Pardo 2023

Shanay Jhaveri/Alona Pardo, Foreword, in: Alona Pardo (Hg.), RE/SISTERS. A Lens on Gender and Ecology (Kat. Ausst., Barbican Gallery, London 2023/24), London/München 2023, S. 10-11.

Karanastassis 2002

Pavlina Karanastassis, Hocharchaische Plastik, in: Peter Bol (Hg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Bd. 1, Frühgriechische Plastik, Mainz 2002, S. 171-222.

Kat. Ausst. Haus der Kunst München; Tampere; Belvedere 2018/2019

Kiki Smith. Procession (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2018; Sara Hildén Museum, Tampere 2019; Belvedere, Wien 2019) München 2018.

Kat. Ausst. Kestner-Gesellschaft 1999

Kiki Smith. All creatures great and small (Kat. Ausst. Kestner Gesellschaft, Hannover 1998), Zürich/ u.a. 1999.

Kat. Ausst. MAK 1992

Kiki Smith. Silent work (Kat. Ausst. MAK-Galerie, Wien 1992), Wien 1992.

Kat. Ausst. St. Petri zu Lübeck 1998

Kiki Smith (Ausst. Kat. St. Petri Kirche Lübeck, Lübeck 1998) ??

Kat. Ausst. Tacoma Art Museum 1991

Glass. Material in the Service of Meaning (Kat. Ausst. Tacoma Art Museum, Seattle 1991/1992) Tacoma, Washington 1991.

Kat. Ausst. The Saint Louis Art Museum 1999

My nature. Works with paper by Kiki Smith (Kat. Ausst. The Saint Louis Art Museum, Saint Louis 1999/2000), Saint Louise 1999.

Kat. Ausst. Walker Art Center 2005

Kiki Smith. A gathering 1988-2005 (Kat. Ausst., Walker Art Center, Minneapolis 2006; u.a.) Minneapolis 2005.

Kautzky-Willer 2014

Alexandra Kautzky-Willer, Gendermedizin. Geschlechtsspezifische Aspekte in der klinischen Medizin, in: Bundesgesundheitsblatt, Gesundheitsforschung, Gesundheitsschutz, 57, 9, Berlin/Heidelberg 2014, S.1022-1030, URL: https://link.springer.com/shop/springer/titles/de-eu/?gad_source=1&gbraid=0AAAAABhG7hXebxLUKqr3OLAZmP-_LcxZ-&gclid=CjwKCAjwtNi0BhA1EiwAWZaANP6H7xzTzA9l5cjJ219uWwPPbNESTUUguu3eFQZ5JqR-vrCVHGlQgRoCI7YQAvD_BwE.

King 1989

Ynestra King, Healing the Wounds. Feminism, Ecology, and the Nature/Culture Dualism, in: Alison Jaggar/Susan Bordo (Hg.), Gender/Body/Knowledge. Feminist Reconstructions of Being and Knowing, New Brunswick, N.J., 1989, S. 115–141.

Klinger 1995

Cornelia Klinger, Beredtes Schweigen und verschwiegenes Sprechen. Genus im Diskurs der Philosophie, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 34-59.

Lange 2017

Katharina Lange, Die Macht des Milchspendens, in: Maurice Saß/Iris Wederholm (Hg.), Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit, (Kat. Ausst., Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 2017/2018), Petersberg 2017, S. 52-55.

Lechner 1994

Gregor Lechner, Unbefleckte Empfängnis, in: Remigius Bäumer/ Leo Scheffczyk (Hg.), Marienlexikon, Bd. 6, St. Ottilien 1994, S. 519-532.

Lehmann 2017

Ann-Sophie Lehmann, Maria Magdalena und die feministische Kunstgeschichte, in: Rosemarie Buikema/Kathrin Thiele (Hg.), Doing Gender in Medien-, Kunst- und Kulturwissenschaften. Eine Einführung, Berlin 2017, S. 159-178.

Leudemann 1992

Norbert Leudemann, Mittlerin der Gnade, in: Remigius Bäumer/ Leo Scheffczyk (Hg.), Marienlexikon, Bd. 4, St. Ottilien 1992, S. 492.

Lupton 1993

Mary Jane Lupton, Menstruation and Psychoanalysis, Urbana 1993.

Marek 2009

Kristin Marek, Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit, München 2009.

Meier 2010

Esther Meier, Handbuch der Heiligen, Darmstadt 2010.

Mertens Fleury 2010

Katharina Mertens Fleury, Maria mediatrix - mittellos mittel aller sündler, in: Präsidium des Mediävistenverbandes (Hg.), Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung, Bd. 15, 2, 2010, S. 33-47 (13.07.2024), DOI: <https://doi.org/10.1524/mial.2010.0017>.

Miles 2006

Margaret Miles, Carnal Knowing. Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West, New York 1989.

Morales/Rojas Pérez 2020

Alejandro Morales/Oscar Fernando Rojas Pérez, Marianismo, in: Bernardo Carducci/ u.a. (Hg.), The Wiley Encyclopedia of Personality and Individual Differences, Models and Theories, 18.09.2020, S. 247-251, URL: <https://onlinelibrary-wiley-com.uaccess.univie.ac.at/doi/book/10.1002/9781119547143>.

Mullins 2019

Charlotte Mullins, A little feminist history of art, London 2019.

Nebel/Rzepkowski 1991

Richard Nebel/Horst Rzepkowski, Guadalupe, in: Bäumer/Scheffczyk (Hg.), Marienlexikon, Bd. 3., St. Ottilien 1991.

Niederer 2017

Erwin Niederer, Mensch - Tier - Märchen, in: Michael Brunner/ Claudia Vogel (Hg.), Das Tierbild vom Mittelalter bis heute. Kunst, Kulturgeschichte, Zoologie, Petersberg 2017, S. 34-41.

Niederer 2017

Erwin Niederer, Beuys und die Tiere, in: Michael Brunner/ Claudia Vogel (Hg.), Das Tierbild vom Mittelalter bis heute. Kunst, Kulturgeschichte, Zoologie, Petersberg 2017, S. 213-221.

Palm 2001

Kerstin Palm, „Das Weibliche ist, so wie alles an der Erde Gebundene, mehr pflanzlich“. Zur kulturellen Verbindung von Weiblichkeit und Natur, in: Ariadne. Forum für Frauen- und Geschlechtergeschichte, 39, 2001, S. 6-13 (14.07.2024), DOI: <https://doi.org/10.25595/1397>.

Panofsky 2006

Erwin Panofsky, Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen, dt. und hg. von Jochen Sander/Stephan Kemperdick, Köln 2006 (zuerst englisch: Early Netherlands Paintings, Harvard 1953).

Panzanelli 2008

Roberta Panzanelli, Introduction, in: Dies. (Hg.), Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure, Los Angeles 2008, 1-12.

Panzanelli 2008

Roberta Panzanelli, Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence, in: Dies. (Hg.), Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure, Los Angeles 2008, 13-40.

Pechriggl 1999

Alice Pechriggl, Der Körper in den Gestaltungen und Schichtungen des geschlechtsspezifischen Imaginären. Eine begriffssystematische Skizze, in: Julika Funk/Comelia Brück (Hg.), Körper-Konzepte, Tübingen 1999, S. 25-36.

Pérez-Gil 2017

María del Mar Pérez-Gil, Undressing the Virgin Mary. Nudity and Genderes Art, in: Feminist Theology, 2017, 25, 2, S. 208-221, DOI: <https://doi.org/10.1177/0966735016679907>.

Piotrowski 2009

Piotr Piotrowski, Gender after the Wall, in: Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe (Kat. Ausst., MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009/2010; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2010), Wien 2009, S. 236-241.

Poeschel 2011

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 20114.

Posner 2005

Helaine Posner, Kiki Smith, New York 2005.

Raff 2008

Thomas Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Münster/ u.a. 20082.

Raguin 2019

Virginia Raguin, Kiki Smiths Kunst der Präsenz...und ihre lange Geschichte, in: Petra Gilory-Hirtz (Hg.), Kiki Smith. Procession (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2018; Sara Hildén Museum, Tampere 2019; Belvedere, Wien 2019), München 2018, S.155-162.

Richartz 1991

Alfonsa Richartz, Labouré, in: Remigius Bäumer/Leo Schefczyk, Marienlexikon, Bd. 3, St. Ottilien 1991.

Ribas 2006

Mario Ribas, Liberating Mary, liberating the poor. in: Marcella Althaus-Reid (Hg.), Liberation Theology and Sexuality, Aldershot 2006, S. 123–35, EBSCOhost eBooks.

Rübel 2010

Dietmar Rübel, Bronze, in: Monika Wagner/Dietmar Rübel/Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2010, S. 49-56.

Ruf 2012

Susanne Ruf, Eine Skulptur Nicolaus Gerhaerts von Leyden im Kontext der Hardenrath-Stiftungen an St. Maria im Kapitol zu Köln, in: Delarue/Schulz/Sobez (Hg.), Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst mit Hans-Georg Gadamer, Heidelberg 2012, S. 433-454.

Sachs/Badstübner/Neumann 2004

Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann, Wörterbuch der christlichen Ikonographie, Regensburg 2004.

Salleh 1997

Ariel Salleh, Ecofeminism as Politics. Nature, Marx, and the Postmodern, London/u.a. 1997.

Salomon 1996

Nanette Salomon, The Venus Pudica. Uncovering Art History's 'hidden agenda' and pernicious pedigrees, in: Griselda Pollock (Hg.), Generations & Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings, London/New York 1996, S. 69-87.

Saß/Wederholm 2017

Maurice Saß/Iris Wenderholm, Einführung, in: Dies. (Hg.), Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit (Kat. Ausst., Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 2017/2018), Petersberg 2017, S. 8-11.

Scheicher 1996

Elisabeth Scheicher, Materialikonologie Bronze, in: Eleonore Gürtler (Hg.), Ruhm und Sinnlichkeit. Innsbrucker Bronzeguss 1500-1650 – Von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl (Kat. Ausst., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1996), Innsbruck 1996, S. 46-50.

Schleifer 1991

Kristen Brooke Schleifer, Inside & Out. An Interview with Kiki Smith, in: The Print Collectors Newsletter, 22, 3, Juli/August 1991, S. 84-87, URL: <https://www.jstor.org/stable/24554359>.

Schön 1997

Bärbel Schön. Mutter, in: Christoph Wulf (Hg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim/ Basel 1997, S. 324- 334.

Skopec 2002

Manfred Skopec, Anatomie in Wachs, in: Manfred Skopec/Helmut Gröger (Hg.), Anatomie als Kunst. Anatomische Wachsmodelle des 18. Jahrhunderts im Josephinum in Wien, 2002 Wien, S. 31-73.

Thiele 2008

Carmela Thiele, Skulptur. Ein Schnellkurs, Köln 2008.

Tickner 1990

Lisa Tickner, Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied, in: Ulmer Verein - Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. (Hg.), Kritische Berichte, 18, 2, 1990, S. 5-36, DOI: <https://doi.org/10.11588/kb.1990.2.10271>.

Tina Beattie 2007

Tina Beattie, Queen of heaven, in: Gerard Loughlin (Hg.), Queer Theology. Rethinking the Western Body, Oxford 2007, S. 293-304.

Uppenkamp 2010

Bettina Uppenkamp, Wachs, in: Monika Wagner/Dietmar Rübel/Sebastian Hackenschmidt, Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2010, S. 231-238.

Vogel 2017

Claudia Vogel, Tier und Mensch, in: Michael Brunner/ Claudia Vogel (Hg.), Das Tierbild vom Mittelalter bis heute. Kunst, Kulturgeschichte, Zoologie, Petersberg 2017, S. 20-33.

Vorster 2002

Christiane Vorster, Früharchaische Plastik, in: Peter Bol (Hg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. Bd. 1. Frühgriechische Plastik. Mainz 2002, S. 97-132.

Wagner 2001

Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

Wagner 2010

Monika Wagner, Vorwort, in: Monika Wagner/Dietmar Rübel/Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2010, S. 7-10.

Warner 1976

Marina Warner, Alone of all her sex. The myth and cult of the Virgin Mary, London 1976.

Warren 1987

Karen Warren, Feminism and Ecology. Making Connections, in: Environmental Ethics, 9, 1, 1987, S. 3-20, DOI: <https://doi.org/10.5840/enviroethics19879113>.

Wende 2011

Wara Wende, Feminismus/Frauenforschung/Gender Studies, in: Peter Brenner/Helmut Reinalter (Hg.), Lexikon der Geisteswissenschaften, Wien 2011, S. 175-181, (13.07.2024), DOI: <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205790099.175>.

Wilmes 2019

Ulrich Wilmes, Die Sprache des Materials, in: Petra Gilroy-Hirtz (Hg.), Kiki Smith. Procession (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2018; Sara Hildén Museum, Tampere 2019; Belvedere, Wien 2019), München 2018, S. 149-156.

Windt 2018

Rosa Windt, Lächle doch mal! Körperbilder im Patriarchat, in: Kunstforum International, Die vierte Welle!? Feminismus heute, 257, S. 80-89, 2018 (13.07.2024), URL: <https://www.kunstforum.de/archiv/>.

Zerling 2003

Clemens Zerling, Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie Religion Psychologie, München 2003.

Zimmermann 2001

Anja Zimmermann, Skandalöse Bilder - skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars, Berlin 2001.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kat. Ausst. Walker Art Center 2005, S. 158, Abb. 49.

Abb. 2: Posner 2005, S. 113.

Abb. 3: Kat. Ausst. Walker Art Center 2005, S. 248, Abb. 125.

Abb. 4: Manfred Skopec/Helmut Gröger (Hg.), Anatomie als Kunst. Anatomische Wachsmodelle des 18. Jahrhunderts im Josephinum in Wien, Wien 2002, S. 2.

Abb. 5: Screenshot Google Suche „Wundertätige Medaille“ (21.07.2024).

Abb. 6: Marek 2009, S. 61, Abb. 25.

Abb. 7: Skopec/Gröger 2002, S. 78.

Abb. 8: Skopec/Gröger 2002, S. 78.

Abb. 9: Skopec/Gröger 2002, S. 65.

Abb. 10: Skopec/Gröger 2002, S. 77.

Abb. 11: Skopec/Gröger 2002, S. 138.

Abb. 12: Skopec/Gröger 2002, S. 12.

Abb. 13: Skopec/Gröger 2002, S. 150.

Abb. 14: Website Falter Online, Die Obduktion der Schönheit, 27.09.2022, (21.07.2024),
URL: <https://www.falter.at/zeitung/20220927/die-obduktion-der-schoenheit>.

Abb. 15: Saß/Wenderholm 2017, S. 12.

Abb. 16: Skopec/Gröger 2002, S. 76.

Abb. 17: Skopec/Gröger 2002, S. 75.

Abb. 18: Skopec/Gröger 2002, S. 50.

Abb. 19: Skopec/Gröger 2002, S. 50-51.

Abb. 20: Villaseñor Black 2018, S. 8, Abb. 6.

Abb. 21: Skopec/Gröger 2002, S. 76.

Abb. 22: Skopec/Gröger 2002, S. 75.

Abb. 23: Skopec/Gröger 2002, S. 138.

Abb. 24: Salomon 1996, S. 72.

Abb. 25: Sabine Haag (Hg.), Velázquez (Kat. Ausst. Wien 2014/2015), München 2014, S. 129.

Abb. 26: Kat. Ausst. MAK 1992, S. 28.

Abb. 27: Mediateca INHA, URL:

http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A4077 (09.07.2024)

Abb. 28: Andreas Schumacher, Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht, Frankfurt am Main 2009, S. 263.

Abb. 29: Alma López, Website der Künstlerin, URL:

http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A4077 (09.07.2024).

Abb. 30: Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe (Kat. Ausst., MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009/2010; Zacheta Nationalgalerie, Warschau 2011) Wien 2009, S. 306.

Abb. 31: Ulrich Pfisterer/Valeska von Rosen (Hg.), Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 2005. S. 43.

Abb. 32: Eberhard König (Hg.), Die großen Maler der italienischen Renaissance. Der Triumph der Zeichnung, o. O. 2007, S.89.

Abb. 33: Gabriele Bartz, Guido di Piero, genannt Fra Angelico. Um 1395 – 1455, Köln 1998, S. 20, Abb. 19.

Abb. 35: Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Band 2, München 1992, Abb. 17.

Abb. 35: Christian Schoen, Albrecht Dürer. Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien, Berlin 2001, S. 157, Tafel III.

Abb. 36: Frank Zöllner, Sandro Botticelli, München/ u. a. 2005, S. 133, Kat. 57.

Abb. 37: Fotografie: freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Petra Springer, entstanden im Rahmen ihrer Diplomarbeit. Petra Springer, Tabu Menstruation. Kiki Smiths Diskursivierung eines abjekten Themas in "Untitled (Train)", Diplomarbeit, Universität Wien 2010, S. 94, Abb. 26.

Abb. 38: Petra Springer 2010, S. 94, Abb. 27.

Abb. 39: Petra Springer 2010, S. 94, Abb. 30.

Abb. 40: Petra Springer 2010, S. 94, Abb. 29.

Abb. 41: Robert Hughes, Bilder von Amerika. Die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1997, S. 217, Abb. 131.

Abb. 42: Hans Belting/Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert niederländischer Malerei, München 1994, Taf. 49.

Abb. 43: Norbert Schneider, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420 – 1670, Köln 1992. S.32.

Abb. 44: Salomon 1996, S. 73.

Abb. 45: Daniel Arasse, Guck doch mal hin! Was es in Bildern zu entdecken gibt. Eine Sehschule, Köln 2002, S. 98.

Abb. 46: Sarah Maple, Website der Künstlerin, URL: <https://www.sarahmaple.com/paintings-3> (09.07.2024)

Abb. 47: Rupī Kaur, Screenshot vom offiziellen Instagram-Account der Künstlerin, URL: https://www.instagram.com/p/C3Tie6_RbD_/?img_index=1 (11.07.2024)

Abb. 48: Judy Chicago, Website der Künstlerin, URL: <https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/> (11.07.2024).

Abb. 49: Saß/Wederholm 2017, S. 9.

Abb. 50: Prometheus: Großdia des Instituts für Klassische Archäologie der FU-Berlin, Inventarnummer: 204773, URL: <https://unidam1.univie.ac.at/#/detail/204773@a95cd474-7c69-49b8-8afd-b6175e22d859>.

Abb. 51: Posner 2005, S. 203.

Abb. 52: Posner 2005, S. 200.

Abb. 53: Posner 2005, S. 201.

Abb. 54: Bradnock 2023, S. 201.

Abb. 55: URL: <https://nmwa.org/blog/artist-spotlight/landscape-of-change-janaina-tsches-100-little-deaths/> (11.07.2024)

Abb. 56: NMWA (National Museum of Women in the Arts), Justine Kurland. Waterfall, Mama Babies, URL: <https://nmwa.org/art/artists/justine-kurland/> (12.07.2024).

Abb. 57: Bradnock 2023, S. 212.

Abb. 58: Jacqueline Millner, Ecofeminism in Contemporary Art. An Australian Perspective, in: AWARE (Archives of Women Artists Research and Exhibition), 12.05.2023, URL: <https://awarewomenartists.com/en/magazine/lecofeminisme-dans-lart-contemporain-perspectives-australiennes/> (12.07.2024).

Abb. 59: Laura Aguilar, Show and Tell (Ausst.-Kat. Vincent Price Art Museum 2017/2018), Los Angeles 2017, S. 153, Pl. 70.

Abb. 60: Laura Aguilar, Show and Tell (Ausst.-Kat. Vincent Price Art Museum 2017/2018), Los Angeles 2017, S. 152, Pl. 69.

Abb. 61: Kat. Ausst. Walker Art Center 2005, S. 249, Abb. 126.

Abbildungsteil



Abbildung 1: Kiki Smith, Virgin Mary, 1992, Bienenwachs, Pigmente, Holz, Mulltuch, Stahl, Silber, 171,5 x 66 x 36,8 cm, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 2: Kiki Smith, Untitled (Train), 1993, Bienenwachs, Holz, Glasperlen, 134,6 x 139 cm, Perlenstränge ca. 427 cm.



Abbildung 3: Kiki Smith, Rapture, 2001, Bronze, 170,8 x 157,5 x 66,7 cm.

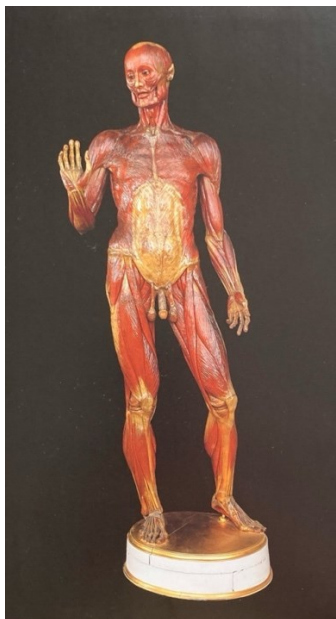


Abbildung 4: Anatomisches Wachsmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.

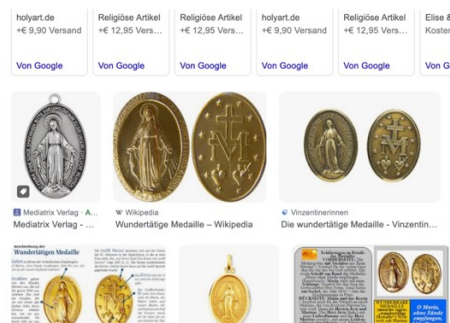


Abbildung 5: Screenshot Google-Suche "Wundertätige Medaille".



Abbildung 6: Effigies Karls II., um 1685, verschiedene Materialien, Westminster Abbey, London.

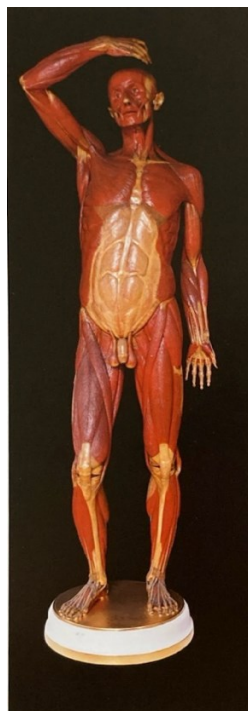


Abbildung 7: Anatomisches WachsmodeLL, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.

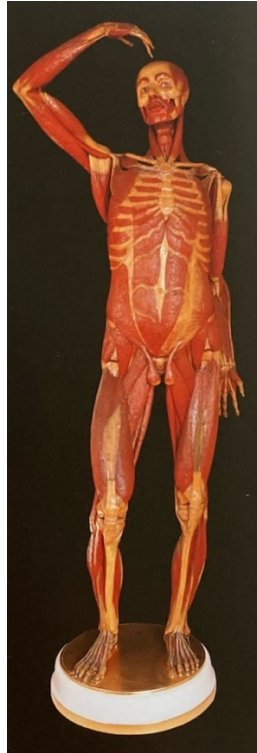


Abbildung 8: Anatomisches Wachsmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.

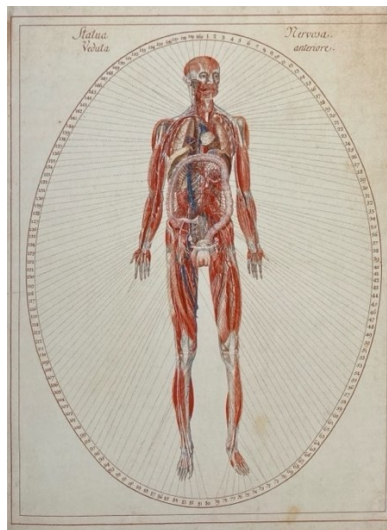


Abbildung 9: Statua Veduta, 1781-1786, Kolorierte Zeichnung und Übersichtsdarstellung des menschlichen Körpers, Sammlung Josephinum, Wien.

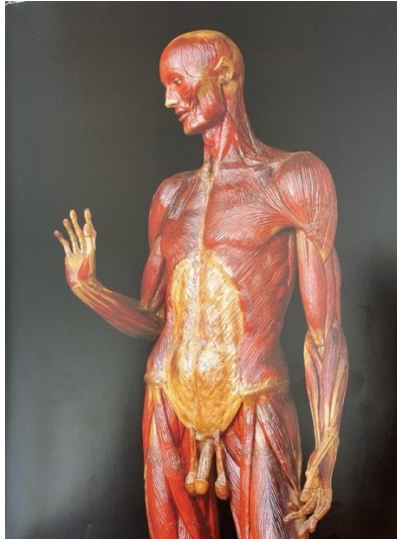


Abbildung 10: Anatomisches Wachsmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.



Abbildung 11: Anatomisches Wachsmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.

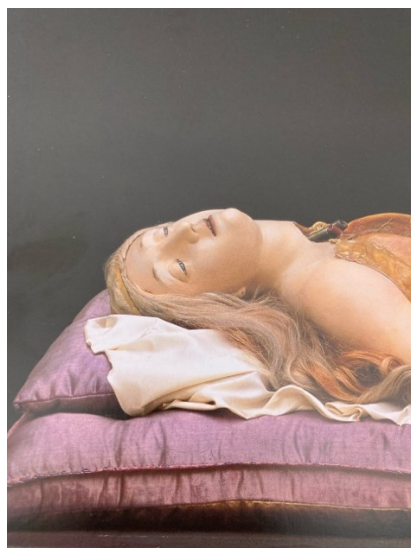


Abbildung 12: Weibliche Liegende (Detail Haarreif), Anatomisches Wachsmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.



Abbildung 13: Venus (Detail Perlenkette), Anatomisches Wachsmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.



Abbildung 14: Venus (Detail), Anatomisches Wachsmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.



Abbildung 15: Giorgione und Tizian Vecellio, Schlafende Venus, um 1508/10, Öl auf Leinwand, 108,5 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

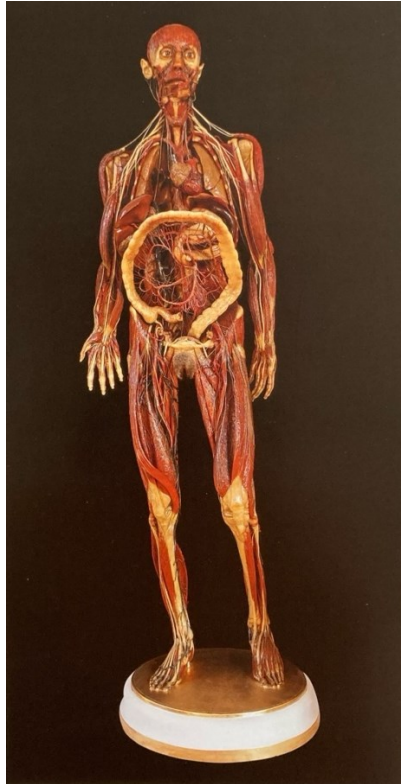


Abbildung 16: Weibliche „Hautlose“, Anatomisches Wachsmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.



Abbildung 17: Männliche, liegende „Hautlose“, Anatomisches Wachsmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.



Abbildung 18: liegende „hautlose“ Figur, Anatomisches Wachsmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.



Abbildung 19: Fotografie der Buchseiten 50 und 51, Skopec/Gröger 2002.



Abbildung 20: Schlafender Hermaphrodit (Vorderansicht), 2. Jhd. n. Chr., römische Kopie nach griechischem Original, Marmor, 148 cm lang, Louvre, Paris.

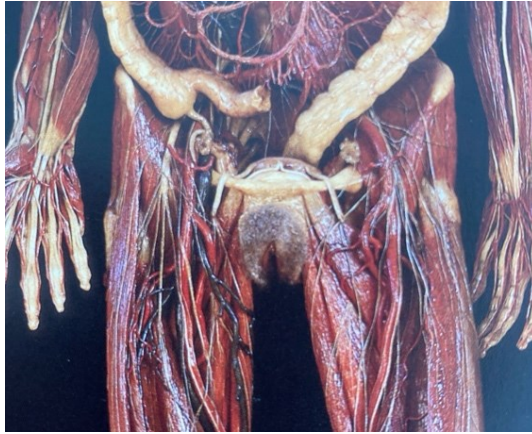


Abbildung 21: Stehende weibliche "Hautlose" (Detail Körpermitte), Anatomisches Wachsmmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.



Abbildung 22: Liegender männlicher "Hautloser" (Detail Körpermitte), Anatomisches Wachsmmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.



Abbildung 23: Liegende weibliche Figuren, Anatomisches Wachsmmodell, 1781-1786, Wachs, Pigmente, Holz, Füllmaterial, Sammlung Josephinum, Wien.



Abbildung 24: Aphrodite von Knidos, 340 v. Chr., römisch nach griechischem Vorbild, Museo Pio Clementino, Vatikan Museum, Vatikanstadt.



Abbildung 25: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Unbefleckte Empfängnis (Maria Immaculata), 1618-1619, Öl auf Leinwand, 135 x 101,6 cm, National Gallery, London.

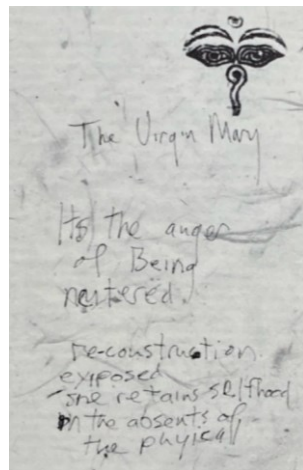


Abbildung 26: Kiki Smith, Notiz zur Ausstellung MAK, Wien, Nepal-Papier, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 27: Tomás Julián, La Virgen de Guadalupe, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 290 x 219 cm, Museo Nacional de Historia, Mexiko-Stadt.



Abbildung 28: Sandro Botticelli, Maria Lactans, Privatsammlung.



Abbildung 29: Alma López, Our Lady, 2011, digitale Kollage, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 30: Katarzyna Gorna, Madonny (dt. Madonnen), 1996-2001, Triptychon, Lambda-Print auf Dibond, je 120x90 cm, Sammlung der Künstlerin.



Abbildung 31: Albrecht Dürer, Selbstbildnis, 1500, Öl auf Lindenholz, 67 x 49 cm, Alte Pinakothek, München.



Abbildung 32: Giotto di Bondone, Madonna mit Engeln (Ognissanti-Madonna), um 1310, Tempera auf Holz, 325 x 204 cm, Uffizien, Florenz.



Abbildung 33: Fra Angelico, Thronende Madonna im Kreise von Engeln, 1429, Tempera auf Holz, 37 x 28 cm, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main.



Abbildung 34: Michelangelo Buonarroti, Pietà (Vorderansicht), 1497-1499, Marmor, 195 cm x 174 cm, Petersdom, Rom.



Abbildung 35: Nach Albrecht Dürer, Eva (aus Adam und Eva), Ende 16. Jahrhundert, Öl und Tempera auf Lindenholz, 210 cm × 83 cm, Uffizien, Florenz.

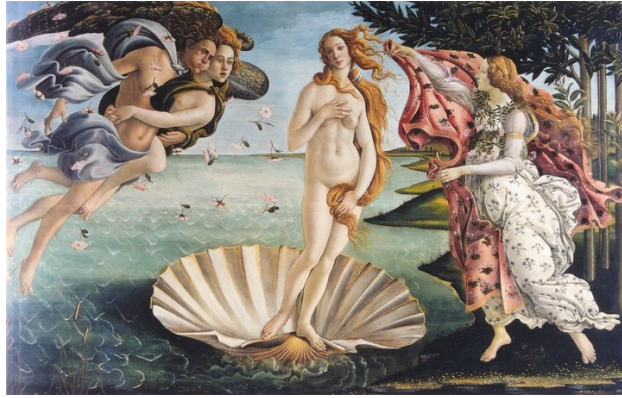


Abbildung 36: Sandro Botticelli, Geburt der Venus (Detail), um 1490, Tempera auf Leinwand, 184,5 x 285,5 cm, Uffizien, Florenz.

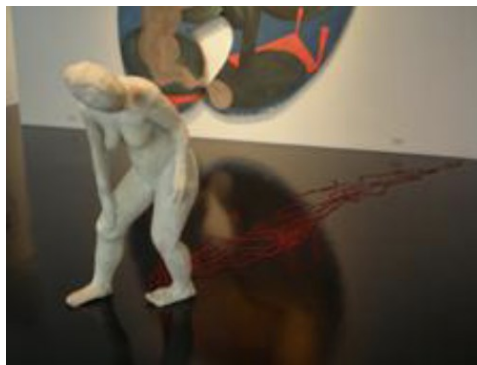


Abbildung 37: Kiki Smith, Untitled (Train), 1993, Wachs, Glasperlen.



Abbildung 38: Kiki Smith, Untitled (Train), 1993, Wachs, Glasperlen.



Abbildung 39: Kiki Smith, Untitled (Train), 1993, Wachs, Glasperlen.



Abbildung 40: Kiki Smith, Untitled (Train) (Rückenansicht), 1993, Wachs, Glasperlen.



Abbildung 41: Hiram Powers, Griechische Sklavin, 1843, Marmor, 166,4 x 228,6 cm (inkl. Sockel), Art Gallery, Yale University, New Haven.



Abbildung 42: Jan van Eyck, Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini, 1434, Öl auf Holz, 81,8 x 59,7 cm, National Gallery, London.



Abbildung 43: Jan van Eyck, Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini (Detail Perlenstrang), 1434, Öl auf Holz, 81,8 x 59,7 cm, National Gallery, London.



Abbildung 44: Praxiteles, Hermes mit Dionysosknaben, 330-340 v. Chr., Marmor, 213 cm hoch, Archäologisches Museum, Olympia.



Abbildung 45: Édouard Manet, Olympia, 1862, Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abbildung 46: Sarah Maple, Menstruate with Pride, 2010-2011, Öl auf Leinwand, 215 x 275 cm.



Abbildung 47: Rupī Kaur, Period, 2015, Screenshot des Posts von Rupī Kaurs offiziellem Instagram-Account, URL: https://www.instagram.com/p/C3Tie6_RbD_/?img_index=1, (09.07.2024).



Abbildung 48: Judy Chicago, Detailfotografie des Menstruation Bathroom im Womanhouse, 1972.



Abbildung 49: Mosaik mit Aion, Tellus und die vier Jahrzeiten aus Saffordbury, 2. Jhd. v. Chr., Glyptothek, München.

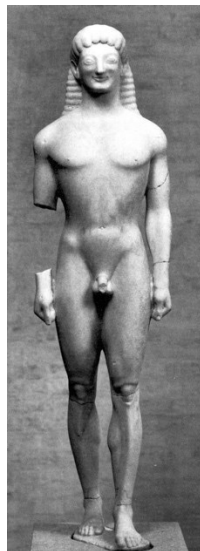


Abbildung 50: Kouros von Tenea, 575-550 v. Chr., Marmor, 153 cm hoch, Glyptothek, München.



Abbildung 51: Kiki Smith (in Zusammenarbeit mit Margaret Dewys entstanden), Daughter, 1999, Papier, Polsterfolie, Zellulose, Haare, Glas.



Abbildung 52: Kiki Smith, Gang of Girls and Pack of Wolves (Detail Installationsansicht), 1999, koloriertes und gebranntes Glas mit Messing und Blei, je 40,6 x 50,8 cm, Sammlung der Künstlerin und Pace/MacGill Gallery, New York.



Abbildung 53: Kiki Smith, Lying with the Wolf, 2001, Tinte und Bleistift auf Papier, 223,5 x 185,4 cm, Centre Pompidou, Paris.



Abbildung 54: Ana Mendieta, Imágen de Yágul, 1973.



Abbildung 55: Janaina Tschäpe, Einzelfotografie aus der Serie 100 Little Deaths, 2002, Farbdruck, National Museum of Women in the Arts, Washington D.C.



Abbildung 56: Justine Kurland, Waterfall, Mama Babies, 2006, Farbdruck, 76 x 102 cm, National Museum of Women in the Arts, New York.



Abbildung 57: Laura Aguilar, Nature Self Portrait #7, 1996, Silbergelatineabzug, 40,5 x 50,5 cm, Museum of Fine Arts, Houston.



Abbildung 58: Patricia Piccinini, *The Young Family*, 2003, Silikon, Acryl, menschliches Haar, Leder, Holz, 89 x 164 x 142 cm, Bendigo Art Gallery (Sammlung der Künstlerin), Victoria.



Abbildung 59: Laura Aguilar, *Natur-Selbstporträt #5*, 1996, Silbergelatineabzug, 40,6 x 50,8 cm.



Abbildung 60: Laura Aguilar, *Natur-Selbstporträt #4*, 1996, Silbergelatineabzug, 40,6 x 50,8 cm.



Abbildung 61: Kiki Smith, Born, 2002, Bronze, 99,1 x 256,5 x 61 cm, Speyer Family Collection, New York.

Abstract:

Kiki Smith thematisiert seit Jahrzehnten gesellschaftliche und politische Themen in ihren Werken. Dabei nimmt der weibliche Körper eine wichtige Rolle zur Vermittlung der Anliegen der Künstlerin ein. Die Darstellung von Weiblichkeit bzw. des weiblichen Körpers birgt jedoch die Gefahr der Reproduktion von patriarchalen Weiblichkeitsstereotypen. Es stellt sich die Frage, ob Smith Stereotype in einem feministischen Sinn umwertet und neu auflädt, oder sie doch die alten Rollenbilder wiederholt. Ziel dieser Masterarbeit ist es daher, zu untersuchen, wie Kiki Smith in ihren Werken Weiblichkeit (re-)konstruiert. Dazu werden drei spezifische Beispiele ausgewählt, die nicht nur repräsentativ für drei verschiedene Werkgruppen der Künstlerin sind, sondern auch drei patriarchale Vorstellungen von Weiblichkeit thematisieren. Die Plastik "Virgin Mary" (dt.: Jungfrau Maria) von 1992 wird herangezogen, um das Stereotyp der Heiligen zu untersuchen, während das Werk "Untitled (Train)" (dt.: Ohne Titel (Schleppe)) von 1993 das Tabu der Menstruation und den abjekten weiblichen Körper thematisiert. Zusätzlich wird die stereotype Verbindung von Weiblichkeit und Natur anhand der Bronze "Rapture" (dt.: Verzückung) von 2001 erörtert.

Als Untersuchungsgrundlage dient zunächst eine eingehende Werkbetrachtung. Darauf fußend werden weitere Aspekte wie Materialikonografie, verwandte Schemen oder Formen, der Rückgriff auf gewisse Bildtraditionen sowie die Darlegung ausgewählter feministischer Theorien und Konzepte zu den einzelnen Werkthemen behandelt. Um Smiths Arbeit besser im Kontext feministischer Kunst zu verorten, werden die Untersuchungswerke anderen zeitgenössischen Arbeiten mit verwandter Thematik gegenübergestellt. Besonders durch die tiefergehenden Auseinandersetzungen zeigt sich die Vielschichtigkeit von Smiths Werken, die patriarchale Weiblichkeitsstereotype nicht reproduzieren, sondern herausfordern, befragen und umwerten. Anders als einige andere Künstler*innen zeigt Smith die teils unterdrückenden Frauenbilder nicht „nur“ als Positivbilder mit selbstbewussten Frauen, sondern ergründet und befragt durch ihre Figuren auf sensible Weise die einzelnen Weiblichkeitsvorstellungen und überbrückt geschlechterhierarchische Dualismen.

Abstract:

Kiki Smith has been addressing social and political issues in her artistic work for decades, with the female body playing a crucial role in conveying the artist's concerns. However, the depiction of femininity and the female body carries the risk of reproducing patriarchal stereotypes of femininity. This raises the question of whether the artist reinterprets and reinvigorates these stereotypes in a feminist sense or merely perpetuates old role models. The aim of this master's thesis is to investigate how Kiki Smith (re-)constructs femininity in her works. To this end, three specific examples are selected that not only represent three different groups of the artist's works but also address three patriarchal notions of femininity. The sculpture "Virgin Mary" from 1992 is used to examine the stereotype of the saint, while the work "Untitled (Train)" from 1993 addresses the taboo of menstruation and the abject female body. Additionally, the stereotypical connection between femininity and nature is explored through the bronze "Rapture" from 2001.

The foundation of this investigation is an in-depth analysis of the artworks. Building on this, further aspects such as material iconography, related schemes or forms, the use of certain image traditions, as well as the presentation of selected feminist theories and concepts relevant to each work's theme, are addressed. To better situate Smith's works within the context of feminist art, the works are compared with other contemporary pieces addressing similar themes. Particularly through deeper engagement, the complexity of Smith's works becomes evident, revealing that they do not reproduce patriarchal stereotypes of femininity but rather challenge, question, and reinterpret them. Unlike some other artists, Smith does not present oppressive images of women merely as positive images with self-confident women but rather explores and questions individual notions of femininity through her figures, bridging gender-hierarchical dualisms.