



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Sexual-Objekte zwischen Romantisierung,
Liberalisierung und Instrumentalisierung am Beispiel
gesellschaftskritischer Performancekunst in Österreich
und Brasilien seit 1990“

verfasst von / submitted by

Lisa Ribar, BA

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

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 803

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Geschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Franz X. Eder

Danksagung

Mein Dank gilt zuallererst Herrn Univ. Prof. Dr. Franz X. Eder, der mir das Themenfeld der Sexualitätsgeschichte erst eröffnet hat. Auch für seine Offenheit gegenüber dem performance-geschichtlichen Aspekt dieser Masterarbeit möchte ich mich herzlich bedanken.

Weiters bedanke ich mich bei meinen Interviewpartner*innen. Die Gespräche mit ihnen waren für dieses Projekt unerlässlich und mir selbst größte Motivation.

Vielen Dank an meine Mutter Irene für die Unterstützung und den Zuspruch während meines gesamten Studiums. Meinem Bruder Sebastian danke ich für das Korrekturlesen unzähliger Seiten während der vergangenen Jahre.

Danke an meine Freunde, allen voran Julia, für das Nachhaken, wenn es nötig war und die Ablenkung, wenn ich sie brauchte.

Mein größter Dank geht an Joachim, ohne dessen Geduld, Motivation und Liebe diese Arbeit kaum möglich gewesen wäre.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Historischer Kontext von Sexual-Objekten in Gesellschaft und Performancekunst	3
2.1 Sexualität und Beziehungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	3
2.2 Vom Wiener Aktionismus zur Performance – eine Historisierung der Performancekunst.....	8
2.3 Der weibliche Körper in der Performancekunst.....	14
3. Quellenkorpus und Methodik.....	21
3.1 Interviews mit Mitarbeiterinnen aus dem Erotikfachhandel.....	21
3.2 Interviews mit Performancekünstler*innen.....	24
4. Sexual-Objekte im Wandel der Zeit	26
4.1 Sexual-Objekte im Zeichen der Romantik und sich verändernder Beziehungsstrukturen.....	28
4.2 Sexual-Objekte und weibliche Sexualität	33
4.3 Das Paar als Marketingtool.....	40
4.4 Sexual-Objekte, Medien und „50 Shades of Grey“	43
5. Von Grenzen, Tabus und schamhaftem Blick – Sexual-Objekte in der Performancekunst	47
5.1 Körper und Sexualität in den Arbeiten von Sabine Sonnenschein, Barbara Kraus, Giorgia Conceição und Pêdra Costa	48
5.1.1 Modifizierung des Körpers durch Sexual-Objekte.....	49
5.1.2 Sexual-Objekte zur Erfüllung weiblicher Lust in der Performance.....	53
5.1.3 Sexual-Objekte im Einsatz queer-feministischer Performances.....	56
5.2 Sexual-Objekte als Instrumente des Tabubruchs und der Grenzüberschreitung	60
5.3 Decolonizing the Body – Sexual-Objekte in Performances brasilianischer Künstler*innen in Wien	70
6. Zusammenfassende Bemerkungen zu den Interviews	77
7. Resümee.....	79
8. Quellenverzeichnis.....	82
8.1 Interviews.....	82
8.2 Literatur	83
8.3 Onlinequellen.....	89
9. Anhang.....	90
9.1 Leitfaden zu Interviews Mitarbeiterinnen Erotikfachhandel.....	90
9.2 Leitfaden zu Interviews Künstler*innen.....	91
9.3 Abstract	92

1. Einleitung

Sexualität ist mehr denn je allgegenwärtiger Bestandteil der heutigen Gesellschaft und Kultur. Wohin man sieht, wird man mit erotischen und vor allem romantischen Bildern und Szenen konfrontiert, sei dies nun in Werbung, Filmen oder dem Gespräch um Lebensplanung. Viele Themen, die vor wenigen Jahrzehnten noch ein absolutes Tabu darstellten, sind mittlerweile gesellschaftsfähig geworden. Die Liberalisierung der Sexualität macht sich rund 40 Jahre nach der sogenannten sexuellen Revolution deutlich bemerkbar. Gleichzeitig lässt sich aber etwa in Österreich seit den 1990er Jahren eine verstärkte Romantisierung erkennen, welche die Sexualität wieder zurück in die intime Zweierbeziehung bringt und den Bezug zur Liebe sucht. Das Ideal der erfüllten Sexualität ist wieder, oder noch immer, innerhalb einer monogamen Beziehung zu finden. Und doch lassen sich klare Unterschiede zur Zeit vor der sexuellen Liberalisierung erkennen, als der Sexualität nun ein Mehrwert unabhängig von Fortpflanzung für sowohl männliche als jetzt eben auch weibliche Akteur*innen zugestanden wird. Auch Sexual-Objekte und der Erotikfachhandel blieben von entsprechenden Entwicklungen nicht unbeachtet und haben seither einen wesentlich prominenteren Platz in der österreichischen Gesellschaft eingenommen.

Die bisherige Forschung zu Sexual-Objekten¹ im deutschsprachigen Bereich beschränkte sich vornehmlich auf eine Untersuchung der großen Erotikfachkonzerne *Beate Uhse* und zu einem bestimmten Grad *Gisela*, die beide in der BRD der Nachkriegszeit gegründet wurden. Die vorliegende Arbeit zielt hingegen darauf ab, explizite Veränderungen der Wahrnehmung und gesellschaftlichen Stellung der Produkte selbst aufzuzeigen. Es soll dargelegt werden, inwiefern die seit den 1990er Jahren erkennbare Romantisierung der Sexualität und die erneute Aufwertung der Zweierbeziehung Sexual-Objekte und sexuelle Hilfsmittel zunehmend enttabuisiert haben und, welche Rolle die aufgewertete weibliche Sexualität und Lustbefriedigung dabei spielen.

¹ Der Begriff *Sexual-Objekt* stellt im Kontext dieser Arbeit einen Überbegriff für sexuelle Hilfsmittel und Sexspielzeuge dar und orientiert sich dabei an der Verwendung und Schreibweise des Begriffs bei Stefanie Duttweiler. Vgl. Stefanie Duttweiler, Von Kussmaschinen und Teledildonics oder: Verändern technische Sexual-Objekte das Sexuelle?. In: Peter-Paul Bänziger, Magdalena Beljan, Franz X. Eder, Pascal Eitler (Hg.), Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren (Bielefeld 2015) 131-150.

Weiters soll die Bedeutung von Romantik und Paarbezug hinsichtlich dieser vermeintlichen Enttabuisierung der Objekte betont werden, indem deren Verwendung in der zeitgenössischen Performancekunst beleuchtet wird. Sexual-Objekte werden darin doch in gänzlich unromantischem und öffentlichem Raum gezeigt. Hier spielt neben der Betrachtung unterschiedlicher Arten des Einsatzes von Körper, Sexualität und Sexual-Objekten in Performances vor allem der vermeintliche Tabubruch, der dadurch erreicht und bedient wird, eine wesentliche Rolle. Es soll gezeigt werden, wie und warum Performancekunst nach wie vor Tabus zu brechen vermag, wenn in Zeiten der Sexualisierung der Öffentlichkeit und der Medien scheinbar keine Darstellung und kein explizit gemachter Akt mehr schockieren kann. Daran anknüpfend werden Performances der beiden brasilianischen Künstler*innen Giorgia Conceição und Pêdra Costa noch einen Schritt weiter betrachtet und ihr Einsatz solcher Objekte im Zeichen der Dekolonisierung ihrer Körper thematisiert.

Nach einem kurzen Überblick über die Veränderungen hinsichtlich Sexualität und Beziehungsstrukturen in Österreich sowie die jüngere Performancegeschichte folgt eine Beschreibung des für diese Arbeit erstellten Quellenmaterials und der Methodik. Anhand der Analyse der geführten Interviews mit Mitarbeiterinnen aus dem Erotikfachhandel soll die Einbettung von Sexual-Objekten im Romantikkontext und die Auswirkung auf diese betrachtet werden. Die Rolle der weiblichen Sexualität wird in diesem Zusammenhang ebenso beleuchtet wie gezeigt wird, dass zuvor beschriebene Veränderungen ohne deren Aufwertung kaum möglich gewesen wären. Ein kurzer Diskurs in die Medienlandschaft erklärt die Bedeutung der Bücher und Filme „50 Shades of Grey“ und ähnlicher Medien, stellt schließlich den Übergang zur Performancekunst dar. Im zweiten empirischen Teil der Arbeit werden die Performances und Praktiken der Künstler*innen Sabine Sonnenschein, Barbara Kraus, Giorgia Conceição und Pêdra Costa durch die Auswertung der mit ihnen geführten Interviews analysiert und in den Kontext der Sexualgeschichte und Sexual-Objekten gestellt. Dabei werden die unterschiedlichen Formen des Einsatzes solcher Objekte, der dadurch erfolgte Tabubruch sowie die Möglichkeit, dadurch auf gesellschaftspolitische Missstände hinzuweisen, thematisiert. Letztlich soll durch den Vergleich der Aussagen aller Interviewpartner*innen zur Stellung und Wahrnehmung von Sexual-Objekten die zu Beginn des Projekts aufgestellte These, dass die Enttabuisierung dieser Objekte einen Romantik- und Paarbezug voraussetzt, verifiziert werden.

2. Historischer Kontext von Sexual-Objekten in Gesellschaft und Performancekunst

2.1 Sexualität und Beziehungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

In Österreich stellten Sexualität und Beziehungen während des 20. Jahrhunderts ein konstantes Thema der öffentlichen Debatte dar, das vor allem mit einer Bedeutungssteigerung der weiblichen Lustbefriedigung und Verhütung einhergegangen ist. Obwohl Sex weiterhin noch im Kontext der Ehe verhaftet blieb, wurde dessen Stellenwert darin doch immer höher. Durch diese Steigerung der innerehelichen Lustbefriedigung sowie eine allgemein höhere Lebenserwartung wurden die länger werdenden Ehejahre auch vermehrt mit einer „sich ständig erneuernden Romantik, Lust und Erfüllung“² verbunden. Für Europa lässt sich ab den 1990er Jahren eine Kommerzialisierung der Sexualität beobachten sowie ein neues Verständnis dafür, was als Sex gelten konnte und sollte.³ Gleichzeitig aber kehrte auch das Konzept der Liebe wieder stärker in die Lebensvorstellung der Menschen zurück. Die in den Jahrzehnten zuvor gewonnene Freiheit und die neue liberale Einstellung führten zu einem verstärkten Interesse an leidenschaftlicher Romantik.⁴ Liebe und Leidenschaft fanden nach der Sexwelle der 1970er Jahre wieder näher zusammen.

Im romantischen Liebesverständnis des 18. und 19. Jahrhunderts sollte durch die Wahl des perfekten Partners/der perfekten Partnerin die eigene Selbsterfüllung gefördert und erreicht werden. Heutzutage spielt hingegen der Anspruch auf Selbstverwirklichung und die Weiterentwicklung des Individuums auch in festen Beziehungen eine wesentliche Rolle. Anstatt sich für den/die Partner*in zu opfern geht es eher um den Erhalt der eigenen, autonomen Person und gleichzeitig darum, die des/der anderen anzuerkennen.⁵ Die Liebe, die zuvor die Aufopferung einer Person für die andere verlangte, wird nun mit Intimität gleichgesetzt. Diese ermöglicht ihrerseits Verhaltensregeln der Gefühlswelt, durch die eine größtmögliche Autonomie beider Partner*innen gesichert und in die romantische Bindung

² Vgl. Dagmar Herzog, *Sexuality in Twentieth Century Austria*. In: Günter Bischof (Hg.), *Sexuality in Austria* (New Brunswick, NJ u.a. 2007) 7-20, hier 7.

³ Vgl. Dagmar Herzog, *Sexuality in Europe. A Twentieth Century History* (Cambridge u.a. 2011) 205-206.

⁴ Vgl. Herzog, *Sexuality in Europe*, 207.

⁵ Vgl. Karl Lenz, *Soziologie der Zweierbeziehung. Eine Einführung* (Wiesbaden 2009) 286-287.

eingeschrieben wird.⁶ Den dadurch quasi vorprogrammierten Konfliktsituationen wird mit einem Aufwerten der Kommunikation entgegengewirkt. Der bewusste Zugang auf konfliktreiche Themen sollte für dauerhafte Beziehungen unerlässlich werden.⁷ Die Kommunikation innerhalb der Beziehungen wird zum wichtigsten Teil eben dieser. Die Verhandlungsmoral⁸ wird grundlegend, jede Beziehung quasi permanent überprüft. Das Glück und die Zufriedenheit der einzelnen Partner*innen wird zum höchsten Ziel, bei Nichterfüllung dieser Vorgaben steht es den Partner*innen jederzeit frei, die Beziehung zu beenden, um diese Lebensqualitäten woanders zu finden. Beziehungen mit langer Dauer sind zwar nach wie vor gefragt, die gewünschte Dauer bezieht sich nun aber eben nicht mehr nur auf Zeit allein. Verlangt wird dabei nun eine dauerhafte intime, emotionale und auch sexuelle Intensität, was als Konsequenz auch die höhere Instabilität heutiger Beziehungen mit sich bringt.⁹ Schon das Eingehen von Beziehungen steht vermehrt unter dem Zeichen starker Flexibilität und der ständigen Möglichkeit eines, mitunter einseitigen, Ausstiegs eines Partners/einer Partnerin.¹⁰ Die „normative Deregulierung der Bewertungsmodi“¹¹, die Individualisierung der Entscheidung unabhängig von sozialen Gruppen sowie die Beeinflussung von Kriterien der Attraktivität sexueller und romantischer Partner*innen durch Massenmedien führen schließlich zu einer Aufwertung der Sexualität in der Partner*innensuche.¹² Sexualität und Erotik ersetzen die Marker Schönheit und Jugend, die im 19. Jahrhundert so maßgebend waren. So konnte ein größerer Markt der Partner*innensuche entstehen. Die Kommerzialisierung des Körpers führte gleichzeitig zur Verbindung von Schönheit, Erotik und romantischer Liebe.¹³ Der Fortbestand einer romantischen Beziehung hing immer stärker von der Befriedigung emotionaler ebenso wie sexueller Bedürfnisse ab.¹⁴ Die ständige Präsenz von neuem Angebot am Liebesmarkt gepaart mit dem Verlangen der eigenen vollkommenen Zufriedenheit führte schließlich zur Etablierung der

⁶ Vgl. Eva Illouz, Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung, Übers. Michael Adrian (Berlin 2011) 295.

⁷ Vgl. Lenz, Soziologie, 288.

⁸ Vgl. Gunter Schmidt, Das neue Der Die Das. über die Modernisierung des Sexuellen (Gießen 2004) 17.

⁹ Vgl. Schmidt, Modernisierung des Sexuellen, 33.

¹⁰ Vgl. Illouz, Warum Liebe, 132.

¹¹ Ibid. 81.

¹² Vgl. Ibid. 81-82. Auf die Auswirkungen der Medien auf die Sexualität und sexuelle Praktiken wird an späterer Stelle noch genauer eingegangen.

¹³ Vgl. Ibid. 86.

¹⁴ Vgl. Silja Matthiesen, Wandel von Liebesbeziehungen und Sexualität. Empirische und theoretische Analysen (Gießen 2007) 85.

seriellen Monogamie. In dieser wird die Idee der Unendlichkeit der einen einzigen romantischen Liebe durch mehrere aufeinander folgende romantische Lieben ersetzt.¹⁵

Gleichzeitig führte die Verhandlungsmoral innerhalb der Beziehungen zu einem neuen Verständnis der Sexualität, die nunmehr als gemeinsam, intim und auf beidseitige Lustbefriedigung ausgelegt wurde.¹⁶ Wesentlich ist dabei auch das Verschwinden bestimmter Geschlechtsspezifika zugunsten eines An- beziehungsweise Ausgleichens der männlichen und weiblichen Rollen in Liebesbeziehungen,¹⁷ das im Prinzip der Partnerschaft sein Ziel gefunden hat.¹⁸ Nach Stefanie Soine ersetzte eben diese Verhandlungsmoral schließlich die Sexualmoral der vorangegangenen Jahrzehnte. Klassische Perversionsgrenzen hätten sich zugunsten innerhalb der Beziehung zweier Sexualpartner*innen verhandelter Normen und Grenzen aufgelöst; einzig etwas, das zwischen diesen Partner*innen ausverhandelt wurde, könnte sexuelle Begierden und deren Ausleben unter dieser Prämisse noch beschränken. So weit die Theorie, tatsächlich folgt auch die Verhandlungsmoral Großteils den Vorgaben des Marktes, worauf zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer eingegangen wird.¹⁹

Auf die Idee der Verhandlungsmoral baut auch Annika Wellmann in ihrer Untersuchung zur Schweizer Sexualratgeberin Marta Emmenegger auf. Sie kommt zu einem ähnlichen Schluss wie Soine wenn sie schreibt, dass jede konsensuelle sexuelle Praxis, die einer Verbesserung des Sex mit einer Partnerin/einem Partner dienlich ist, mit dem System des Beziehungssex vereinbar und damit normal sei. Die diesem zugrundeliegende Norm ist jedoch gesellschaftlich bestimmt.²⁰ Grundlage dieses Beziehungssex bildet die romantische Liebe, während die jeweilige Ausgestaltung sich vermehrt an der (egalitären) Partnerschaft orientiert. Ein gut funktionierendes Sexualleben ist Teil einer, ja sogar Voraussetzung für eine dauerhaft glückliche Beziehung. Liebe und Sex funktionieren also als Einheit und brauchen

¹⁵ Vgl. Reinhard *Sieder*, Der Familienmythos und die romantische Liebe in der condition postmoderne. In: Jürgen Hardt u.a. (Hg.), *Sehnsucht Familie in der Postmoderne. Eltern und Kinder in Therapie heute* (Göttingen 2010) 45-72, hier 61.

¹⁶ Vgl. *Schmidt*, Modernisierung des Sexuellen, 17.

¹⁷ Vgl. *Ibid.* 287.

¹⁸ Vgl. *Sieder*, Familienmythos, 50.

¹⁹ Vgl. Stefanie *Soine*, Was hat lesbische Identität mit Frausein und Sexualität zu tun?. In: Christine Schmerl, Stefanie Soine, Marlene Stein-Hilbers, Birgitta Wrede (Hg.), *Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften* (Opladen 2000) 194-228, hier 220.

²⁰ Vgl. Annika *Wellmann*, *Beziehungssex. Medien und Beratung im 20. Jahrhundert* (Köln/Wien 2011) 258-259.

einander.²¹ In ihrer Ratgeberkolumne plädierte die „Liebe Marta“ schon in den 1980er Jahren dafür, verschiedene Praktiken auszuprobieren und das Sexualleben durch Abwechslung spannend und am Leben zu erhalten, wobei sie stets die Lustbefriedigung beider Partner*innen betonte.²² Die von Sigusch beschriebene Neosexualität²³ umfasste ebenso die Aufweichung der Grenzen des Perversen. Die dadurch neu erkannten Möglichkeiten innerhalb der Sexualität stellten aber die Beziehung nicht in Frage. Vielmehr ermöglichten sie den Fortbestand der Zweierbeziehung, innerhalb derer diese neuen Optionen ausgelebt werden konnten. Dennoch waren sie, so Silja Matthiesen, keine Voraussetzung mehr für diese ausgelebte Sexualität. Die permanente Verfügbarkeit von sexuellen Erfahrungen kam der Verschränkung von Sex und Partnerschaft zugute, da sie die Sexualität so in den Mittelpunkt der neuen Beziehungsstrukturen rückte.²⁴

Es entstand so eine modellierbare Sexualität, die zur individuellen Verfügung steht und als Bindeteil der Identität verstanden werden kann. In ihr verbinden sich Körper, Identität und soziale Normen. Die sogenannte reine Beziehung, in der diese modellierbare Sexualität gelebt wird, basiert auf gegenseitigem Nutzen und einer ständigen Neuaushandlung. So sind Normen wie sexuelle Exklusivität nicht mehr automatischer Bestandteil einer solchen Beziehung. Dies dagegen nur, solange sie für beide/alle Partner*innen als wichtig und wesentlich angesehen und ihr Einhalten in der Beziehung ausverhandelt wird.²⁵

Diese Entwicklung der modellierbaren Sexualität sowie der Neosexualitäten setzen eine wesentliche Veränderung voraus – die Liberalisierung und die damit einhergehende Politisierung der Sexualität, die in den 1960er und 1970er Jahren passierte. Durch die Befreiung von den engen Grenzen der Reproduktion und (Zwangs-)Ehe wurde Sexualität zum gesellschaftspolitisch relevanten Thema. Anhand dessen sollten zahlreiche weitere Missstände innerhalb der Gesellschaft angeprangert und revolutioniert werden.²⁶

²¹ Vgl. Annika Wellmann, Die Produktion des Beziehungssex. Strategien einer boulevardmedialen Ratgeberrubrik der achtziger und neunziger Jahre. In: Peter-Paul Bänziger, Stefanie Duttweiler, Philipp Sarasin, Annika Wellmann (Hg.), Fragen Sie Dr. Sex! Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen (Frankfurt a. M. 2010) 159-185, hier 168-169.

²² Vgl. Wellmann, Die Produktion des Beziehungssex, 173.

²³ Vgl. u.a. Volkmar Sigusch, Neosexualitäten. Über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion (Frankfurt/New York 2005).

²⁴ Vgl. Matthiesen, Wandel von Liebesbeziehungen, 72 ff.

²⁵ Vgl. Ibid. 94.

²⁶ Vgl. Ibid, 62-63.

Mit all diesen Entwicklungen einher ging eine Sexualisierung der Öffentlichkeit, die sich in Medien und Werbung breit machte. Sigusch spricht in dieser ständigen Konfrontation mit sexualisierten Bildern von einer gleichzeitigen Reizüberflutung und -entleerung.²⁷ Die dauernde Erregung, die durch solche Darstellungen und Inhalte hervorgerufen wird, kann sich in den wenigsten Momenten erfüllen, da sie generell doch in nicht sexuellen Räumen hervorgerufen wird. Die Konsequenz ist ein unerfülltes Entladen, das die Möglichkeit und auch Fähigkeit zur Erregung in entsprechenden Situationen erschwert.²⁸ Franz X. Eder sieht in diesen Entwicklungen etwa auch einen Grund für die zuvor erwähnte Rückkehr zu Romantik und monogamer Beziehung, da diese eine deutliche Abkehr zur konsumorientierten Sexualität in den Medien darstellen.²⁹

Eine weitere wesentliche Veränderung lässt sich hinsichtlich der Stellung der Masturbation erkennen, und das vor allem in deren Bezug zum innerpartnerschaftlichen Geschlechtsverkehr. Wurde Masturbation lange als Ersatzbefriedigung gesehen, entwickelte sie sich am Ende des 20. Jahrhunderts zu einer eigenständigen und von der Beziehung gänzlich unabhängigen Sexualform. Damit einhergehend ist die Selbstbefriedigung nun auch bei in Beziehungen lebenden Menschen, die sie zuvor oft als Betrug an den jeweiligen Partner*innen empfanden, mehrheitlich von Schuldgefühlen befreit. Dannecker sieht den Beweis darin vor allem in den Fantasien, denen sich bei diesen Praktiken hingeeben wird. Würde man davon ausgehen, dass die Masturbation nach wie vor als Ersatz für eine/n Partner*in verstanden wird (auf Grund der Abwesenheit einer/eines solchen oder der fehlenden Befriedigung innerhalb einer bestehenden Beziehung), müssten sich jegliche Gedanken dabei um eine solche Partnerschaft drehen, was empirischen Studien zufolge jedoch keinesfalls zutrifft.³⁰

²⁷ Vgl. Volkmar Sigusch, Die neosexuelle Revolution. Über gesellschaftliche Transformationen der Sexualität in den letzten Jahrzehnten. In: Psyche (Stuttgart) Vol. 52(12) (1998) 1192–1234, hier 1231.

²⁸ Vgl. Martin Dannecker, Faszinosum Sexualität. Theoretische, empirische und sexualpolitische Beiträge (Gießen 2017) 22.

²⁹ Vgl. Franz X. Eder, Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität (2. erw. Auflage München 2009) 240.

³⁰ Vgl. Dannecker, Faszinosum Sexualität, 20-21.

2.2 Vom Wiener Aktionismus zur Performance – eine Historisierung der Performancekunst

Performancekunst kann in Österreich und vor allem in Wien auf eine lange Tradition zurückblicken. Der Wiener Aktionismus mit seinen einschneidenden Happenings war nicht nur für die österreichische Kunstgeschichte maßgebend. Obwohl mit der Bezeichnung Wiener Aktionismus im Allgemeinen vier Männer – Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler – gemeint sind, so legte er doch die Weichen für viele weitere namhafte Künstler*innen. So etwa auch VALIE EXPORT, die in der Performancekunst das Instrument für die Vermittlung ihrer Anliegen fand.³¹

Die Rolle der Frau im Wiener Aktionismus selbst – Modell, Akteurin, Hausfrau, Mutter³² – kann anhand der zeithistorischen Umstände erklärt werden, sahen die 1960er Jahre Frauen doch vor allem in der Rolle der Mutter und Unterstützerin des Ehemannes. Welche Bedeutung diese unterstützende Funktion vor allem auch aus performancegeschichtlicher Sicht hatte, zeigt sich im Einsatz der Ehefrauen (und Nachkommen) der Aktionisten, einen Nachlass sicherzustellen, der kunsthistorisch aufgearbeitet werden kann. Hinsichtlich der Darstellung weiblicher Körper war bei der Dokumentation, vor allem durch Fotografien, jedoch auch wieder der männliche Blick dominierend. Es waren letztlich doch mehrheitlich männliche Fotografen, die Aktionen begleiteten und aus ihrer Perspektive festhielten. Der Wiener Aktionismus demonstrierte in seiner Vielfalt aber doch auch differenziertere Darstellungen von Geschlechterverhältnissen und Machtstrukturen, die den folgenden Generationen an Performer*innen den Weg ebneten. Neben dem Rezipieren alter Motive aus der Kunstgeschichte – etwa die liegende, nackte Frau neben dem adrett gekleideten Mann – sind es vor allem die Aktionen am eigenen, männlichen Körper, die eine Auseinandersetzung mit dem Weiblichen verkörpern und Rollenbilder aufbrechen sollten.³³ Marianne Koos etwa

³¹ Vgl. Barbara *Clausen*, *Performance – Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung. Babette Mangolte und die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst* (Dissertation Universität Wien 2010), 29.

³² Exemplarisch vgl. Almuth *Spiegler*, *Die Rolle der Frau im Wiener Aktionismus* (ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 2008).

³³ Vgl. Johanna *Schwanberg*, *Geschlechterverhältnisse und Geschlechter(de)konstruktionen*. In: Eva Badura-Triska, Hubert Klocker (Hg.), *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre* (Köln 2012) 204-205. Vgl. *ibid.*: Seit man in den 1990er Jahren sowohl aus literarischer wie künstlerischer und kunsttheoretischer Sicht begann, sich differenzierter mit dem Wiener Aktionismus auseinander zu setzen, wird vor allem die Verwendung fast ausschließlich weiblicher, nackter Modelle sowie die damit erreichte Fortsetzung traditioneller Geschlechterhierarchien kritisiert.

verortet in den Performances männlicher Künstler vor allem ab den 1970er Jahren eine bewusste Auseinandersetzung mit dem erkannten Privileg ihrer weißen, heterosexuellen Männlichkeit. Diese machten sie durch die Ausdehnung oder oft auch Überschreitung der Grenzen ihrer eigenen Körper deutlich wahrnehmbar und stellen sie in Frage.³⁴

In den 1960er Jahren war Performancekunst noch weitgehend unbesetzt von Diskursen und dem Markt. Sie verkörperte dadurch das ideale Medium für emanzipatorische und sozialpolitische Anliegen und zum Protest gegen gesellschaftliche Missstände. Es ging dabei also nicht bloß um ein Live-Erlebnis, sondern vielmehr um das explizite Hinzeigen auf Probleme sowie das Auflösen von Blickregimen des Alltags, die für diese blind geworden zu sein schienen.³⁵ Die Ereignisse der späten 1960er Jahre, sowohl politischer als auch kunsthistorischer Natur, führten zu einem Umbruch in der Kunstwelt, den Amelia Jones als Übergang der Moderne zur Postmoderne bezeichnet.³⁶ Es waren vor allem Frauen, die durch Performance- ebenso wie Video- und Konzeptkunst den gesellschaftlichen Paradigmenwechsel dieser Zeit für sich zu nutzen wussten. Künstler*innen begannen zudem vermehrt Performances in verschiedene Medien zu transkribieren. Allen voran taten sie dies mit Videos, die international vertrieben wurden und für die spätere Rezeption dieser Arbeiten maßgeblich sind.³⁷

In den 1980er Jahren schließlich war die Performance als beachtetes Genre im Kunstkanon angekommen. Vor allem auch junge Künstler*innen griffen, der Unmittelbarkeit der Rezeption und Regelfreiheit wegen, immer wieder auf diese Kunstform zurück. Ihre Körper dienten ihnen dabei als Medium. Maßgebende Weiterentwicklung der 1980er Jahre ist die vermehrte Diskursivierung der Performancekunst. Beginnend mit Analysen der verschiedenen Performances durch die Künstler*innen selbst in diversen Fachzeitschriften wurden schließlich entsprechende Studienabteilungen immer öfter um das Feld der „Performance Studies“ erweitert.³⁸

Schließlich teilte sich die Szene in zwei konträre Teile – eine Seite hielt am aktivistischen, politischen Charakter der Performancekunst fest, die andere agierte immer stärker markt- und

³⁴ Vgl. Marianne Koos, Auge, Nabel, Pfeil. Männlichkeit öffnen. In: Univ. für angewandte Kunst (Hg.), Asymmetrien. Festschrift für Daniela Hammer-Tugendhat (Wien 2008) 51-60, hier 51.

³⁵ Vgl. Clausen, Performance, 42.

³⁶ Vgl. Amelia Jones, Body Art Performing the Subject (Minneapolis 1998) 21.

³⁷ Vgl. Clausen, Performance, 46 ff.

³⁸ Vgl. Ibid. 51-52.

produktionsorientiert. Es verwundert demnach nicht, dass zur selben Zeit zahlreiche alternative Ausstellungsräume und -möglichkeiten entstanden. Die Künstler*innen, die sich gegen eine Vereinnahmung durch den Markt wehrten, konnten dieser so widerstehen und gleichzeitig die Kritik an Institutionen und deren Kategorisierungen und Hierarchien in ihre Kunst aufnehmen. Die sexuelle Revolution war damit quasi in der Performancekunst angekommen, prangerte diese doch zu großen Teilen auch das heteronormative Ideal der damaligen Gesellschaft an.³⁹

Die 1990er Jahre stellen schließlich die Hochblüte der Performancetheorie dar, deren zentrales Thema die Historisierung der Performance war. Gleichzeitige Entwicklungen in Kunstgeschichte wie Theaterwissenschaften hin zu einem Wiederbeleben vergangener Performances ermöglichten der Performancekunst, sich innerhalb des Kunstbetriebs neu zu positionieren. Zahlreiche Künstler*innen, die eigentlich in anderen Medien verortet waren, reagierten auf diese Bewegungen, indem sie performative Praxen in ihre Arbeiten integrierten.⁴⁰ Um die Jahrtausendwende schließlich zeichnete sich eine verstärkte Institutionalisierung sowie ein erneutes Interesse an dieser Kunstsparte ab, das sich nach Barbara Clausen in fünf Punkten erklären lässt.

Erstens musste der Kunstbetrieb auf die aufstrebenden Massenmedien und den dadurch verursachten Drang nach Live-Events reagieren. Kaum ein Museum, Kunstraum oder eine kulturelle Institution kommt heute noch ohne derartige Darstellungen aus. Deren Unmittelbarkeit, wie unten beschrieben, soll durch vermehrte Dokumentation mittels Videoaufnahmen nunmehr festgehalten werden.⁴¹

Zweitens wurde die Performancekunst durch die verstärkte Dokumentation immer mehr zum Teil des Kunstmarkts – sei es als wertvolle Anlage oder Sammlungsobjekt.⁴² Diese Wieder-

³⁹ Vgl. Clausen, Performance, 53 ff.

⁴⁰ Vgl. Ibid. 56.

⁴¹ So wurde im Jahr 2001 etwa das Tanzquartier Wien gegründet, das sich seither mit der Präsentation aber auch Archivierung von internationaler und nationaler Performancekunst beschäftigt. Vgl. <https://tqw.at> (19.2.2021).

⁴² Vgl. Clausen, Performance, 30-31.

Die Frage nach der Dokumentation ist bis heute eine schwierige, ist sie doch einerseits nützlich, wenn nicht gar notwendig, um in der Kunstwelt bestehen zu können. Man benötigt etwas Greifbares, immer Währendes. Gleichzeitig basieren Performances, gerade auch die hier besprochenen, auf der direkten Aktion und Reaktion des Publikums. Der Blick jeder/jedes Einzelnen ist eine eigene, gegenseitige Erfahrung, die im Einzelblick einer Kamera kaum fassbar ist. Vgl. dazu Interview 7, 3: „*Total, jaja, jaja. Beziehungsweise, hm, gibt es ja auch sowas, dass das, ähm, also wenn das jetzt etwas ist mit mehreren*

belegung, oder auch Wiederentdeckung, der Performancekunst in den 1990er und 2000er Jahren kann als direkte Reaktion auf das Aufkommen des Internets verstanden werden. Die damit einhergehenden Möglichkeiten für jede*n, sich in dieser virtuellen Welt auf diversen Plattformen permanent zu präsentieren und Inhalte zu produzieren, eröffnete auch der Kunst neue Wege.⁴³ Als Gegenbewegung dazu konnte man ein verstärktes Interesse an Historisierungen erkennen, von dem auch die Performancekunst betroffen war. Durch die Existenz zahlreicher Dokumentationen einiger Aktionen des Wiener Aktionismus war es möglich, sich auf Reenactments zu konzentrieren, Performances der 60er und 70er Jahre in das aktuelle politische Klima zu übersetzen und sich so auf deren Ursprung zu besinnen.⁴⁴

Drittens bestand auf Grund der sich ändernden politischen Situation mit einer zunehmenden Stärke rechter Parteien ein gesellschaftlicher Bedarf gegen diese anzuhalten, den die Performancekunst wie keine andere zu bedienen vermochte. Parallel, oder gar konträr, zu dem oben erwähnten Historismus der Performance gab es zahlreiche Künstler*innen, die durch performatives Handeln neue Formen des Aktivismus für ihre Kunst entdecken wollten.⁴⁵

Viertens sehnte man sich nach einem revolutionär geprägten kulturellen Klima, wie es in den 1970er Jahren zu spüren war. Vor allem ab dem 21. Jahrhundert setzt sich die Performancekunst vermehrt mit Aspekten des Verdrängten, Vergessenen oder auch Unterdrückten auseinander.⁴⁶

Fünftens wandelte sich die, nunmehr mehrheitlich institutionalisierte, Performancekunst auch von einer Institutionenkritik zur Kritik des Politischen. Ihren Blick richtete sie dabei zunehmend auf die Gesellschaft an sich.⁴⁷ Ging es zu Beginn vor allem auch um die Rolle der Frau in der Kunst und im Museum, nutzte man die Performancekunst nun mehrheitlich für gesellschaftskritische Darstellungen.

Als ad-hoc-Erlebnis, das in seiner ästhetischen Praxis ein echtes Erlebnis unter Einbindung der Zuschauer*innen ermöglicht, ist die Performance doch von den Inszenierungsstrategien

*Performer*innen, dann ist es ja auch so, dass du, hm, dass der Blick ähm, also wo du eigentlich hinschaust in jedem Moment, ja, das ist ja für jede Person im Publikum anders. Und die Kamera muss halt dann etwas auswählen. Und wenn du jetzt live dabei wärst, hättest du vielleicht in dem Moment ganz woanders hingeschaut, als wo die Kamera jetzt hinschaut.“*

⁴³ Vgl. Clausen, Performance, 34.

⁴⁴ Auf die Bedeutung des Einzugs der Performancekunst in den Kunstmarkt wird weiter unten noch genauer eingegangen.

⁴⁵ Vgl. Clausen, Performance, 34.

⁴⁶ Vgl. Ibid.

⁴⁷ Vgl. Clausen, Performance, 30-31.

des alltäglichen Lebens befreit. Sie vermag so ganz explizit auf bestimmte, den Künstler*innen meist nahestehende, Themen zu zeigen und damit gleichzeitig gemeinschaftsbildend zu wirken.⁴⁸ Gabriele Klein und Wolfgang Sting bringen es auf den Punkt: „Über Präsenz und ‚Liveness‘, verstanden als Präsenz des Körpers anstelle der Verkörperung einer Figur, schaffe sie [die Performance, Anm. LR] einen Raum, in dem Leben erprobt und erlebt werden kann.“⁴⁹ Das Publikum wurde eingebunden und gab so seine Rolle als passiver Teilhaber an einem Spektakel auf.⁵⁰ Es fand ein Rollenwechsel statt, der die Ordnung von Subjekt und Objekt im performativen Raum umkehrte.⁵¹

Schon für den Wiener Aktionismus war diese Weiterentwicklung der Zuschauer*innen-Performer*innen-Beziehung bezeichnend. Durch das Auflösen der klassischen Theater-situation und das bewusste Einbeziehen des Publikums in die Aktionen konnten die Künstler direkt auf dieses einwirken. Alles, was mit dem fremden Künstlerkörper passierte, jede sexuelle oder physische Erregung, die dieser empfand, wurde auf die Körper und das Bewusstsein der Rezipierenden übertragen.⁵² Erika Fischer-Lichte beschreibt dies als „autopoietische feedback-Schleife“⁵³, in der das autonome Subjekt von Subjekten (Künstler*in ebenso wie Publikum) ersetzt wird, die nur zueinander in Relation existieren. Möglich war diese Affizierung, die etwa Filme mit ebenso expliziten sexuellen oder gewalttätigen Darstellungen, nicht schafften, durch das Fehlen einer medialen Metaebene, die den Zuschauer*innen ermöglichen würde, die Geschehnisse rational zu erleben.⁵⁴ Den Performances fehlte, aus Sicht des Publikums, jede Vorhersehbarkeit, durch die eine Kategorisierung und Zuordnung des Gesehenen und Erlebten möglich wäre.⁵⁵

Der politische, widerständige, gesellschaftskritische Charakter der Performance muss immer im sozialen Kontext sowie der spezifischen (historischen) Situation, in der sie passiert, gesehen werden; das Prinzip der Nicht-Reproduzierbarkeit könnte in einer von permanenter Selbst(neu)inszenierung geprägten Welt gegenüber dieser doch als nicht widerständig genug

⁴⁸ Vgl. Gabriele Klein, Wolfgang Sting, Performance als soziale und ästhetische Praxis. Eine Einführung. In: Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg.), Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst (Bielefeld 2005) 7-24, hier 15.

⁴⁹ Klein, Sting, Performance, 16.

⁵⁰ Vgl. Ibid. 14-15.

⁵¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen (Frankfurt/Main 102017) 63.

⁵² Vgl. Oliver Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins (München 2001) 272.

⁵³ Fischer-Lichte, Ästhetik, 287.

⁵⁴ Vgl. Jahraus, Aktion, 274.

⁵⁵ Vgl. Pamela Geldmacher, Re-Writing Avantgarde. Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst (Bielefeld 2015) 48.

erklärt werden. Maßgebend ist hier letztlich aber eben diese Interaktivität, die einer Performance inhärent ist und die sie zum perfekten Vehikel des Gesellschaftskritischen und der Veränderung macht.⁵⁶

Ausblickend auf die in dieser Arbeit behandelten Künstler*innen, Performances und deren gesellschaftskritische Ausrichtung soll hier nochmals die Positionierung der Performancekunst innerhalb des Kunstmarktes thematisiert werden: Die Relevanz von Performancekunst für den gesellschaftspolitischen Austausch ist vor allem durch deren Eintritt in diesen zu erkennen. Waren es primär Aktionen im öffentlichen Raum, die mal mehr, mal weniger von der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden, so bringt der Einzug dieser Kunstrichtung in Institutionen und Museen eine ganz neue Wahrnehmung mit sich. Ohne Frage zählt sie auch heute zu jenen Kunstformen, die tendenziell eher von einem spezifischen, interessierten Publikum konsumiert werden. Ihr Aufscheinen in Ausstellungen oder Veranstaltungen der bildenden Kunst ermöglicht aber doch ein wesentlich breiteres und möglicherweise wirkungsvolleres Auftreten. Das Revival bereits bekannter Performances und Aktionen, die von jungen Künstler*innen weitergedacht oder auch in Reenactments neu zum Leben erweckt wurden, spielt hier eine maßgebliche Rolle. Durch diese Historisierung schafften sie eine Einordnung in die zeitgenössische Kunstgeschichte, die zuvor kaum möglich gewesen war. Dokumentarismen und Bildinszenierungen von Performances und Aktionen der 1960er und 1970er Jahre wurden vermehrt zum Interesse von Sammlungen und Kunstmessen. Performancefotos sind seither fester Bestandteil des internationalen Auktionsmarktes.⁵⁷ Reziprok entwickelte sich durch diese Aufwertung auch das wissenschaftliche Feld – „Performance Studies“ sind mittlerweile zu einem wichtigen Teil des zeitgenössischen, kunsthistorischen Kanons geworden. Ebenso setzen sich Museen und Sammlungen, die Nachlässe von Aktionist*innen, Performancekünstler*innen oder auch Fotograf*innen solcher Aktionen und Performances erhalten, dafür ein, diese schnellst möglich wissenschaftlich aufzuarbeiten um deren Stellenwert in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu sichern.⁵⁸

Einen entsprechenden Anspruch stellt auch die vorliegende Arbeit, wurden Performances der jüngsten Geschichte doch bisher kaum (kunst-)historisch aufgearbeitet. Während sich zahlreiche Künstler*innen an den Materialien vorangegangener Künstler*innengenerationen abarbeiten, diese neu und weiter denken, entstehen auch heute zahlreiche Performances, die im wissenschaftlichen Kanon Beachtung finden sollten.

⁵⁶ Vgl. *Klein, Sting*, Performance, 16-17.

⁵⁷ Vgl. *Clausen*, Performances, 36-37.

⁵⁸ Vgl. *Ibid.*, 37.

2.3 Der weibliche Körper in der Performancekunst

Nach einer langen Phase der verhüllten (männlichen) Körper begann mit den 1960er Jahren ein Wandel, durch den der Körper selbst immer präsenter wurde. In einer fast aggressiven Art und Weise trat er in den Vordergrund als Ort, an dem öffentlich und privat aufeinandertreffen und die postmoderne Gesellschaft diskutiert und produziert werden konnten. Es ist kein Zufall, dass der Körper von Künstler*innen gerade in jener Zeit so offen wie kaum zuvor in der Kunstgeschichte auftritt, als die immense Medialisierung und Vermarktung von Personen die westliche Welt zu beherrschen beginnen. Die immer stärkere Kommodifizierung aller Aspekte des Lebens wurde von Künstler*innen massiv kritisiert. Der Einsatz ihrer eigenen Körper gab ihnen die Möglichkeit, sich insbesondere auch gegen die Vermarktung ihrer selbst zu stellen.⁵⁹ Dies ist vor allem in einer Zeit der Kommerzialisierung weiblicher Körper, die gemeinhin als schön, erotisch und dem romantischen Liebesideal verschrieben inszeniert wurden, interessant, sahen sich doch gerade auch (weibliche) Künstlerinnen in ihren Darstellungen damit konfrontiert.⁶⁰ An diese Kritik anknüpfend können die hypersexualisierten und oftmals deutlich aktivistischen Darstellungen der Künstlerinnenkörper ab den 1970er Jahren gesehen werden. Performerinnen wie Carolee Schneemann oder VALIE EXPORT produzierten als Antwort auf die modernistische Unterdrückung des Körpers in der Kunst, feministische, sozial relevante Körper, die zugleich das eigene Selbst darstellten. Der Einsatz des eigenen Leibes ermöglichte Künstlerinnen, sich nun endlich von ihren männlichen Kollegen zu emanzipieren. Er wurde bei ihnen zur politisch motivierten, feministischen Aktion, welche die Wunden der Gesellschaft offen zeigte.⁶¹

Den eigenen Körper als Bühne zu nutzen ist dabei nichts Neues in der Performancekunst, sie definiert sich gar als Kunst, die am und mit dem eignen Körper passiert. Soziale Markierungen, sei es über Geschlecht, Ethnie, Klasse, Alter oder auch Sexualität, sind diesem Konzept immer inhärent; die Performer*innen sind damit bei jedem Auftritt erneut konfrontiert.⁶² In der Geschichte der Performance lassen sich dadurch einige wiederkehrende Themen erkennen, die sich genau aus diesen den Körpern eigenen Merkmalen ergeben: Die Performer*innen zeigen eine Geschichte von Geschlecht und Ethnie; die Künstler*innen bedienen sich einer bestimmten Art des Sehens, vor allem des Perspektivismus, demnach die

⁵⁹ Vgl. Amelia Jones, Survey. In: Tracy Warr (Hg.), *The Artist's Body* (London 2000) 16-47, hier 20-21.

⁶⁰ Vgl. *Illouz*, Warum Liebe, 86.

⁶¹ Vgl. Jones, Survey, 21.

⁶² Vgl. Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance* (London 1997) 2.

Frau gesehen wird, aber nicht selbst sehend ist; es werden Motive von Geschlecht, Ethnie und Klasse genutzt, um deren Verbindung zu repräsentativen Strukturen des Verlangens im Kapitalismus aufzuzeigen; vor allem feministische Performances, die den freizügigen, expliziten Körper einsetzen, beziehen sich oft auf Ausdrücke der Grenzüberschreitung. Sie hinterfragen das soziokulturelle Verständnis von angemessen beziehungsweise angemessen überschreitend. Dies gelingt ihnen etwa durch den Schockmoment eines Körpers, der in seiner Erscheinung oder Aktivität nicht den gesellschaftlichen Normen entspricht.⁶³

Diesem Konzept entsprechend wird also jeder Körper mit weiblichen Merkmalen automatisch von der historischen Bedeutung solcher überschattet. Egal, ob sich Performer*innen in ihren Arbeiten also explizit mit sexuell aufgeladenen Themen auseinandersetzen oder aber ihre Körper mit einer ganz anderen Intention nutzen, ist die Sexualisierung weiblicher Körper immer mitgemeint und muss mitgedacht werden. Eine offensichtliche Veränderung oder Manipulation dieser Körper kann somit als Ankämpfen gegen soziale Regulierungen des Angemessenen oder Verwerflichen verstanden werden.⁶⁴

Erika Fischer-Lichte sieht den Körper der Künstlerin/des Künstlers wiederum lediglich als Material, dessen sich diese*r bedient. Ihrer Meinung nach ist er kein Medium, das etwas Bestimmtes darstellt, kann der Körper doch immer nur Körper sein, und nicht mehr.⁶⁵ Dennoch wird er in der Funktion des Materials vom rein sinnlichen zum semiotischen, mit Codes belegten Körper.⁶⁶ Ebenso funktioniert der Raum, in dem sich Publikum und Performer*in treffen. Dieser ist gleichermaßen von gesellschaftlichen Codes und Repräsentationsmustern geprägt, die in der kollektiven Erinnerung des Publikums verankert sind. Genau hier liegt letztlich aber die Möglichkeit der Performancekunst, kann sie so doch, in Verbindung mit dem ihr inhärenten Charakter der Unmittelbarkeit, zum Instrument des Widerstandes und der Wandlung werden.⁶⁷

Das bewusste Sehen eines weiblichen Körpers, der auch gesehen werden möchte und sich dessen bewusst ist – keine der beiden Seiten verbleibt dabei also im Geheimen – wird vor allem dadurch verstärkt in das Brechen eines Tabus gedrängt, da weibliche Körper historisch zur privaten Sphäre gehören. Sie werden mit Privatem assoziiert, mit Familie, Zuhause, aber auch Konsum. Gleichzeitig sind „die Frau“ und ihr weiblicher Körper, obwohl sie für das

⁶³ Vgl. *Schneider*, *Explicit Body*, 3.

⁶⁴ Vgl. *Ibid.* 17.

⁶⁵ Vgl. *Fischer-Lichte*, *Ästhetik*, 139.

⁶⁶ Vgl. *Clausen*, *Performance*, 73-74.

⁶⁷ Vgl. *Ibid.* 76.

Private stehen, als zu sehendes Objekt in der Öffentlichkeit omnipräsent. Sie werden in dieser Funktion gar für selbstverständlich gehalten.⁶⁸

Den eigenen Körper im Namen der Kunst explizit und freizügig zu zeigen ist also in der Kunst keine Neuheit. Die Grenzüberschreitung der Performancekünstler*innen liegt nun aber nicht im Zeigen des sexuellen Körpers selbst, sondern im Ignorieren bestimmter gesellschaftlicher Regeln, die festlegen, wer was wo und wie explizit machen darf und für wen. Wer darf die Entfaltung körperlicher Merkmale kontrollieren und somit bestimmen, welcher Körper welche Merkmale zeigen darf?⁶⁹

Die Künstlerinnen mussten neue Formen der Repräsentation entwickeln, die sich gleichzeitig in ein gänzlich neues Denksystem einordneten.⁷⁰ Es ging darum, sich als Frau, als Künstlerin, den eignen Körper wieder anzueignen und sich dadurch „subversiv gegen die Funktionalisierung und Instrumentalisierung [zu] richten“⁷¹. Ein neues Bild der Künstlerin, unabhängig vom männlichen Blick, konnte in unterschiedlicher Art produziert werden. Zum einen durch das gänzliche Weglassen der Darstellung von Frauen, oder aber durch die Konfrontation mit weiblichen Körpern und Sexualitäten in ihren reinsten Formen.⁷² Wenn ein*e Performer*in diese nun ganz explizit in die Öffentlichkeit trägt, werden bekannte binäre Unterscheidungen – männlich/weiblich, zivilisiert/primitiv, öffentlich/privat – negiert. Die Gegensätze kollidieren in der Form des einen gezeigten Körpers.⁷³

Weibliche Formen sind immer von einer historischen Diskriminierung von Frauen begleitet. So lange eine Frau also als Frau auftritt und sichtbar ist, so lange gehen ihr die historisch damit verbundenen Merkmale voraus und müssen somit auch in der Kunstpraxis mitgedacht werden. Performt eine Frau in einer Galerie oder einem Museum, nimmt sie nun vermehrt den Raum zugleich als Kunst – der Tradition folgend, dass Frauen in einem Ausstellungsraum nur als (nacktes) Kunstwerk auftreten können – und als Künstlerin ein. Sie stellt damit die Diskrepanz von hoher und niederer Kunst in Frage, zeigt aber gleichzeitig die dieser Idee inhärenten gegenderten Dynamiken auf. Die sexuell aktive Frau ist damit zugleich ‚niedereres‘ Objekt sowie ‚hohe‘ Künstlerin und zeigt so den tief verankerten Unterschied der

⁶⁸ Vgl. *Schneider*, *Explicit Body*, 46.

⁶⁹ Vgl. *Ibid.* 20.

⁷⁰ Vgl. *Simon Shepherd*, *Mick Wallis*, *Drama, Theatre, Performance* (London 2005) 141.

⁷¹ *Silvia Eiblmayr*, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Berlin 1993) 138.

⁷² Vgl. *Hilary Robinson* (Hg.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014* (Malde, MA/Oxford 2015) 289-290.

⁷³ Vgl. *Schneider*, *Explicit Body*, 46.

Geschlechter auf, demnach aktive/öffentlich gezeigte weibliche Sexualität als animalisch, primitiv und pervers empfunden wird. Sie wird gesellschaftlich, kulturell, politisch und ökonomisch als minderwertig gesehen, wenngleich ästhetisch verehrt, und steht damit im Gegensatz zur verherrlichten Manneskraft eines männlichen Künstlers.⁷⁴ Entsprechend stark wurden die Künstlerinnen der 1960er und 1970er Jahre, die ihre Körper in expliziter Weise für ihre Kunst einsetzten, kritisiert. So wurden etwa die Performances von Carolee Schneemann, die ihren Körper als eine der ersten in einer solchen Weise als Kunstwerk einsetzte, als selbstverliebt und rein zur Stimulierung ihres männlichen Publikums abgetan.⁷⁵ Während Künstler wie Yves Klein junge, weibliche Körper als Pinsel in ihren Aktionen und Performances nutzen konnten und dafür gefeiert wurden⁷⁶, waren Künstlerinnen, die ihre eigenen Körper einsetzten, einer stetigen Herabwürdigung ausgesetzt.⁷⁷ Tatsächlich aber nutzte Schneemann ihren eigenen Körper als Erweiterung ihres Materials. Er sollte so unabhängig seiner erotischen, sexuellen Bedeutung funktionieren:

*"I wanted my actual body to be combined with the work as an integral material – a further dimension of the construction. [...] The body may remain erotic, sexual, desired, desiring, but it is as well votive: marked, written over in a text of stroke and gesture discovered by my creative female will."*⁷⁸

Indem Carolee Schneemann in ihrer Performance „Eye Body“ ihren eigenen, weiblichen Körper bemalte, legitimierte sie diesen einerseits als eigenständiges Subjekt. Sie schaffte gleichzeitig ein Szenario, in dem der weibliche Körper auch der Körper der Künstlerin war. Durch das Bemalen ihres Körpers, der dadurch selbstständig in Bewegung war, stellte sie zudem klar, dass dieser nicht bloß Objekt des männlichen Blicks ist. Sie katapultierte sich selbst in die Position des aktiven, männlichen Künstlers.⁷⁹

⁷⁴ Vgl. *Schneider*, *Explicit Body*, 22 ff.

⁷⁵ Vgl. *Carolee Schneemann*, Interview: On the Body as Material. In: *Artweek 4* (Oktober 1990) 24–25, hier 25.

⁷⁶ Siehe etwa *Markus Heinzelmann* u.a. (Hg.), *Duett mit Künstlerin. Partizipation als künstlerisches Prinzip*. Katalog zur Ausstellung im Museum Morsbroich, Leverkusen, 21. Mai - 3. September 2017 sowie *21er Haus*, 27. September 2017 - 4. Februar 2018 (Wien 2017).

⁷⁷ Vgl. *Schneider*, *Explicit Body*, 35.

⁷⁸ *Carolee Schneemann*, *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*, 1979, online unter <https://www.schneemannfoundation.org/writing/on-eye-body-36-transformative-actions-for-camera> (19.2.2021).

⁷⁹ Vgl. *Jones*, *Survey*, 24.

Sich dem männlichen Blick zu entziehen bedeutet allerdings nicht, den Körper nicht auch sexuell zu inszenieren. So etwa in Schneemans „Meat Joy“, als sich nackte Performer*innen, männliche wie weibliche, gegenseitig mit Farbe und rohem Fleisch einrieben. Diese Performance, wie immer mit dem Publikum so nahe am Geschehen wie möglich, gestattete nicht nur den Performer*innen sexuelle Freiheit – durch die Nähe konnte auch das Publikum an dieser Erfahrung teilhaben. Es passierte also eine gemeinsame Befreiung.⁸⁰

Lucy Lippard, eine der schärfsten Kritikerinnen dieser Entwicklungen, nannte in den 1970ern als prominentestes Beispiel für diesen Missstand den Aufschrei, den Lyda Benglis' Anzeige im Kunstmagazin *Artforum* aus dem Jahr 1974 hervorrief. Die Künstlerin war auf der doppelseitigen Anzeige nackt, eingeölt und mit Dildo zu sehen, den sie sich, einen erigierten Penis nachahmend, vor die Scham hielt. *Artforum* bezeichnete die Darstellung als Objekt extremer Vulgarität. Das Problem an solchen Bildern war jedoch, so Schneider, weder die Nacktheit selbst noch das Sexuelle. Vielmehr war es die eigenständige Handlungsmacht des weiblichen Körpers, an der man sich sowohl bei Benglis' Anzeige als auch Schneemanns Performances stieß. Es ging dabei schließlich um die Nacktheit und Sexualität der Frau als Künstlerin und nicht nur als Objekt des Künstlers.⁸¹ Die Performancekunst von Frauen trug dadurch immer eine politische Relevanz, brachte das Einnehmen der Rolle der schaffenden Künstlerin an sich doch schon eine Kritik an Repräsentationsnormen mit sich.⁸²

Bei den Performances, Aktionen und Happenings im Österreich der 1960er Jahre fungierte der Körper als Instrument, um Staat, Faschismus und Kirche zu bekämpfen und sexuelle Befreiung zu erreichen. Ab den 1970er Jahren schließlich lässt sich eine Kunstbewegung der feministischen Performance und Body Art erkennen, die zwar in unterschiedlichen Ausformungen agierte, aber doch immer mit dem Ziel, Rolle und Bild der Frau sowie ihren Status in der Kunstwelt zu revolutionieren.⁸³ VALIE EXPORT dient hierfür als bestes Beispiel, indem sie durch das fast permanente Hinwegsetzen über Grenzen eben diese Ziele zu erreichen versuchte. Sie spielte mit gesellschaftlichen Konventionen, Scham, Tabu und

⁸⁰ Vgl. Jones, Survey, 27.

⁸¹ Vgl. Schneider, *Explicit Body*, 35-36.

⁸² Vgl. Philipp *Auslander*, *From acting to performance. Essays in modernism and postmodernism* (London 1997) 22.

⁸³ Vgl. Marie-Luise *Angerer*, *Als die Bilder / der Künstlerin / laufen lernten - VALIE EXPORTs Beitrag zu einer internationalen feministischen Kunstbewegung*. In: Elisabeth Großegger, Sabine Müller (Hg.), *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945* (Wien 2012) 92-103, hier 95.

auch der Grenze zwischen Leben und Tod.⁸⁴ Parallel zu solchen Grenzüberschreitungen läuft jene der Geschlechtergrenze, die VALIE EXPORT in ihren Aktionen und Filmen ansprach, spürbar machte und schließlich aufbrechen wollte. Es geht dabei um jene Grenze, die Weiblichkeit definiert, verfügbar und ausbeutbar macht. Dieser Grenzübertritt passiert, so Verena Krieger, auf zwei Ebenen: „einer unmittelbar körperlichen und einer symbolischen“⁸⁵. Die körperliche Ebene lässt sich durch den Eingriff in ihren eigenen Körper erkennen, sei es indem sie sich Stromschläge zusetzt oder durch Glasscherben rollt. Besonders den männlichen Blick auf das Weibliche/den weiblichen Körper forderte sie heraus, machte ihn in ihren Aktionen offensichtlich. Exemplarisch dafür sei hier das „Tapp- und Tastkino“ aus dem Jahr 1968 erwähnt, bei dem sich EXPORT einen Schaukasten über den nackten Oberkörper hängte und Passant*innen einlud, einige Sekunden lang darin zu tasten. Die haptische Erweiterung der allgegenwärtigen visuellen Verfügbarkeit weiblicher Körper stieß die Zuschauer*innen regelrecht auf die in der Gesellschaft vorherrschenden strukturellen Macht- und Geschlechterverhältnisse.⁸⁶ Der reale weibliche Körper blieb dabei vor den Blicken der Passant*innen sowie Teilnehmer*innen verborgen, er wurde zum Medium der Performance, das diese um den Tastsinn erweiterte. EXPORT wollte damit auf die Macht des Blickes hinweisen, welcher ein medialisierter Körper ausgesetzt ist.⁸⁷

Grundsätzlich ist es auch immer die Grenze zwischen Realität und Repräsentation, die VALIE EXPORT zu überschreiten suchte und die ihrer Meinung nach im weiblichen Körper verläuft. Dieser weibliche Körper ist demnach mit bestimmten Codes belegt, die das Konstrukt Weiblichkeit ausmachen. Ihre Arbeit geschah also nicht nur am Körper selbst, sondern auch an den Codes, die diesem eingeschrieben sind. Seit Beginn ihrer Aktionen war daher auch immer die mediale Dokumentation Teil ihres künstlerischen Schaffens. Momente des Grenzüberschritts konnten so wiederholt und sichtbar gemacht werden.⁸⁸

VALIE EXPORT meinte, es gäbe keine Bilder der Frau(en). Vielmehr seien es Bilder von Männern für Männer, die Frauen im männlichen Blick zeigten. Wollten sich Künstlerinnen also emanzipieren, dürften sie keine oder nur schwarze Bilder von Frauen schaffen, um so die Bildsprache, oder eben die zuvor erwähnten Codes, neu zu entwickeln.

⁸⁴ Vgl. Verena Krieger, Über welche Grenze - wohin? Nitsch vs. EXPORT. In: Elisabeth Großegger, Sabine Müller (Hg.), Teststrecke Kunst, Wiener Avantgarden nach 1945 (Wien 2012) 80-91, hier 81.

⁸⁵ Krieger, Über welche Grenze, 85.

⁸⁶ Vgl. Ibid. 86.

⁸⁷ Vgl. Clausen, Performance, 45-46.

⁸⁸ Vgl. Krieger, Über welche Grenze, 87.

Als Künstlerin war EXPORT immer auch weibliches Objekt, das in ihren Aktionen und Performances dem voyeuristischen Blick ausgesetzt war. Diesen machte sie aber durch ihre komplette Anwesenheit und ihre eindeutige Rolle als Künstlerin gleichzeitig auch (für den Betrachter) schmerzhaft sichtbar.⁸⁹

Die Gesellschaft schien sich daran zu stoßen, dass der angemessene weibliche Körper durch diese Darstellungen in eine Position der unbefriedigenden und unbefriedigten Lust gedrängt wurde. Die Befriedigung, vor allem aber die Selbstbefriedigung des weiblichen Körpers stellte schließlich die Trennung von Fantasie und Realität in Frage, würde sich so doch eigentlich die Lust (in Form des weiblichen Körpers) mit Lust (in Form der eigenen Sexualität) befriedigen. Historisch gesehen war auch das Masturbieren im Raum der Performance nichts Neues, ab den 1980ern wurde aber für eine andere Art der Masturbation plädiert. Es sollte nun jene, die explizit der Befriedigung der eigenen Lust der Performerin diene, gezeigt werden.⁹⁰ Auch hier wandern (und wanderten) Künstlerinnen immer entlang der kaum zu definierenden Grenze zwischen erotischer Darstellung als Subjekt und Objekt.⁹¹ Schneider stellt schließlich die Frage, ob solche Arbeiten den weiblichen Körper nicht erst recht wieder in die Rolle des sexuellen Objekts katapultieren und dessen Sexualisierung im Patriarchat eher untermauern als sie aufzulösen. Gleichzeitig könnte man den Einsatz derart öffentlicher Sexualität jedoch auch so verstehen, dass das Patriarchat mit seinen eigenen Waffen bekämpft wird, indem die Künstlerinnen ihre eigene Sexualität komplett für sich einnehmen.⁹²

⁸⁹ Vgl. *Angerer*, Als die Bilder, 94 ff.

⁹⁰ Vgl. *Schneider*, Explicit Body, 105.

⁹¹ Vgl. *Eiblmayr*, Die Frau als Bild, 139.

⁹² Vgl. *Schneider*, Explicit Body, 105.

3. Quellenkorpus und Methodik

3.1 Interviews mit Mitarbeiterinnen aus dem Erotikfachhandel

Im Rahmen dieser Masterarbeit wurden insgesamt fünf Leitfadeninterviews mit Mitarbeiterinnen aus dem Erotikfachhandel im Alter zwischen 28 und 56 Jahren durchgeführt. Obwohl die Auswahl der Interviewpartnerinnen auf Zufall basierte, stellt diese Gruppe eine realistische Repräsentation der in diesem Bereich Tätigen dar, da hier vor allem Frauen über 40 Jahren beschäftigt sind. Die Befragung von im Erotikfachhandel tätigen Frauen erwies sich durch ihre Erfahrungen als äußerst gewinnbringend für dieses Projekt, da sie über einen guten Überblick über die gesellschaftlichen Einstellungen gegenüber Sexual-Objekten verfügen und entsprechende Veränderungen aus erster Hand miterleben konnten. Die Kontaktaufnahme mit den Interviewpartnerinnen erfolgte durch bereits bestehende Bekanntschaften, Email sowie vornehmlich das aktive Ansprechen in den Geschäften selbst. Die Rate der Zusagen war recht niedrig und verlangte mehrmalige Besuche beinahe aller Erotikfachgeschäfte in und um Wien. Letztlich ergab sich dennoch eine passende Gruppe von Interviewpartnerinnen; der Besuch zahlreicher Geschäfte verschaffte mir zudem einen fundierten Überblick über Aufbau und Trends unterschiedlicher Firmen.

Vier der fünf Interviewpartnerinnen sind oder waren vornehmlich im Verkauf tätig und führten kleinere Buchhaltungstätigkeiten aus. Die Fachmärkte sind nicht dazu ausgerichtet, ein bestimmtes Publikum anzusprechen, weder hinsichtlich des Geschlechts noch der sexuellen Orientierung. Den Hauptteil der Kundschaft machten jedoch heterosexuelle Frauen, Männer und Paare aus, auf die sich auch die befragten Angestellten in ihren Antworten durchgehend bezogen.⁹³ Die fünfte Interviewpartnerin führte vier Jahre ein auf Frauen spezialisiertes Erotikfachgeschäft und veranstaltet seit einigen Jahren Homepartys, bei denen sie die gleichen Produkte vertreibt, wenn auch in geringerer Anzahl. Ihr Fokus liegt dabei nach wie vor auf Frauen, vermehrt spricht sie aber auch (heterosexuelle) Paare an. Zwei der Interviewpartnerinnen waren für die selbe Firmenkette tätig, verübten den Hauptteil ihrer Dienste aber in unterschiedlichen Filialen in und um Wien. Die übrigen drei Interviewpartnerinnen verteilten sich auf Wien, Niederösterreich und Salzburg, wobei eine davon

⁹³ Die Suche nach Mitarbeiter*innen queer beziehungsweise homosexuell ausgerichteter Fachgeschäfte für Interviews blieb leider erfolglos, entsprechend beziehen sich auch die in dieser Arbeit erwähnten Paar-Kontexte auf heterosexuelle Frauen und Männer.

ebenfalls bei einer Firmenkette angestellt und mitunter an verschiedenen Standorten innerhalb Wiens tätig ist.

Die Länge der Interviews schwankte zwischen 30 bis 45 Minuten. Zwei Interviews wurden in einem Nebenzimmer des Verkaufsraumes während der Pausen der Interviewpartnerinnen geführt. Ein weiteres fand ebenfalls im Geschäft statt, jedoch im Verkaufsraum direkt. Dadurch war es der Interviewpartnerin möglich, manche Aussagen durch den Verweis auf ein bestimmtes Produkt zu untermauern. Ein weiteres Interview fand in einer Räumlichkeit an der Universität Wien statt, das fünfte schließlich via Videotelefonie. Der letzte Fall stellte zwar ein anderes Setting dar, änderte aber nichts an Führung oder Verlauf des Interviews.

Die Interviews folgten einem zuvor erstellten Leitfaden⁹⁴, welcher während der Gespräche durch sich ähnelnde Nachfragen ergänzt wurde. Zusätzlich wurde den Interviewpartnerinnen nach Ende des Interviews ein kurzer demografischer Fragebogen zum Ausfüllen vorgelegt, der für eine fundierte Auswertung maßgebend war. Die Gespräche wurden digital aufgenommen und im Nachhinein anonymisiert transkribiert. Die Transkription folgte dem Konzept von Udo Kuckartz⁹⁵, wobei kleine Änderungen vorgenommen wurden, um es für das vorliegende Projekt passender zu machen.⁹⁶ Anschließend wurden die Transkriptionen durch die zusammenfassende qualitative Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring⁹⁷ ausgewertet. Dabei wurden die transkribierten Interviews nach sich wiederholenden Kategorien eingeteilt, welche die zu Beginn aufgestellten Thesen verifizieren beziehungsweise gegebenenfalls falsifizieren sollten.

Obwohl die Interviewpartnerinnen in den jeweiligen Geschäften mehrheitlich derselben Tätigkeit nachgingen, unterschieden sich ihre Bildungsgrade mitunter doch stark. So nannten drei der Interviewpartnerinnen einen (kaufmännischen) Lehrabschluss als höchsten Bildungsabschluss, während die beiden weiteren einen Bachelor-, beziehungsweise Magisterabschluss vorweisen konnten. Vor allem in Hinblick auf das Verständnis des Konzepts der romantischen Liebe und des Begriffs „romantisch“ wirkte sich dieser Unterschied merklich auf die Antworten aus. Ebenso ließen sich Differenzen in der Haltung

⁹⁴ Siehe Anhang.

⁹⁵ Susanne Fuß, Ute Karbach, Grundlagen der Transkription. Eine praktische Einführung (Opladen/Toronto 2014) 27-56.

⁹⁶ So wurde etwa auf die Markierung besonders laut ausgesprochener Wörter verzichtet und längere Pausen mit Minuszeichen anstatt Auslassungspunkten notiert.

⁹⁷ Philipp Mayring, Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken (Weinheim/Basel 2002) 115-117.

gegenüber einigen Aspekten der Thematik in Zusammenhang mit dem jeweiligen Alter der Interviewpartnerinnen feststellen. So sprachen sich jene, die sich in ihren 20ern befinden, wesentlich positiver beziehungsweise annehmender zur männlichen Sexualität und Produkten, die diese unterstützen können, aus. Die Interviewpartnerinnen über 40 hingegen neigen in ihren Antworten eher dazu, die männliche Sexualität zu simplifizieren, an Männer gerichtete Produkte in ein negatives Licht zu rücken und ihnen teilweise fast die Legitimität abzusprechen.

3.2 Interviews mit Performancekünstler*innen

Für den zweiten empirischen dieser Arbeit wurden Leitfadenterviews mit vier Performancekünstler*innen geführt, die Auftritte in Wien gezeigt und dabei Sexual-Objekte eingesetzt haben.

Die Auswahl dieser Künstler*innen ergab sich auf unterschiedliche Weise. Im Falle der beiden Brasilianer*innen, die interviewt wurden, waren es die auch hier untersuchten Performances, die ich selbst miterlebt habe und die eine Auseinandersetzung mit diesem Thema überhaupt erst ins Rollen brachten. Giorgia Conceição lernte ich zudem 2016 während ihrer Residency in Wien persönlich kennen, wodurch sich die Möglichkeit für ein Interview sehr leicht ergab. Den Kontakt zu Pêdra Costa konnte ich über gemeinsame Bekannte herstellen, wodurch auch sie/er einem Interview gegenüber sehr offen war. Auf die beiden österreichischen Künstlerinnen, Sabine Sonnenschein und Barbara Kraus, stieß ich im Zuge meiner Recherche, als sich ihre Performances im Tanzquartier Wien sowie im WUK, in denen sie Sexual-Objekte einsetzten, als ideale Ergänzung für meine wissenschaftliche Auseinandersetzung erwiesen. Ich kontaktierte die beiden Künstlerinnen und konnte sie als Interviewpartnerinnen für das Projekt gewinnen.

Die Interviews mit den brasilianischen Künstler*innen fanden, durch Aufenthalte der beiden in Brasilien respektive Berlin bedingt, über Videotelefonie statt. Das Interview mit Sabine Sonnenschein führte ich in ihrer Wohnung/Praxis in Wien, jenes mit Barbara Kraus im Tanzquartier Wien. Die Tonqualität bei den Videotelefonaten schwankte zum Teil, wodurch einige wenige Fragen und Aussagen wiederholt werden mussten. Bei den Gesprächen mit den beiden brasilianischen Interviewpartner*innen, die in englischer Sprache erfolgten, ergab sich zudem eine gewisse Sprachproblematik. Die beiden scheiterten, obwohl sie beide prinzipiell ein gutes Sprachniveau in der englischen Sprache besitzen, bei einigen Ausdrücken immer wieder an der geeigneten Übersetzung und gerieten dadurch ins Stocken. Durch mehrmaliges Nachfragen konnte aber auch diesem Problem begegnet werden, ohne die Interviews merklich zu beeinflussen. Die Länge der Interviews belief sich in allen Fällen auf etwa eine Stunde. Einzig das Interview mit Barbara Kraus dauerte etwas länger, wobei der letzte Teil des Gesprächs für diese Untersuchung keine Relevanz besitzt, da die Künstlerin darin lediglich über die eigenen vergangenen Beziehungsformen sprach.

Die Interviews erfolgten anhand eines zuvor erstellten Leitfadens⁹⁸ und wurden, je nach Gesprächssituation, um Fragen, die sich aus der jeweiligen Situation ergaben, ergänzt. Auch diese Gespräche wurden mit einem Tonaufnahmegerät aufgezeichnet und anschließend transkribiert. Die Transkription folgte demselben Konzept Udo Kuckartz' und auch diese Interviews wurden anhand einer qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring ausgewertet. erweitert durch eine inhaltliche Analyse der Performances anhand der Erzählung der Künstler*innen.⁹⁹

In den Interviews kristallisierten sich Ähnlichkeiten zwischen den performativen Praxen der beiden österreichischen Künstlerinnen sowie der beiden brasilianischen Künstler*innen heraus, die im Vorhinein nicht zu erwarten waren und in die Ergebnisse dieser Untersuchung eingingen. Der Stellenwert, den Dekolonisation in den Arbeiten der Brasilianer*innen hatte und hat, ist jedoch so bemerkenswert, dass ich diesem Aspekt ein eigenes Kapitel gewidmet habe.

⁹⁸ Siehe Anhang.

⁹⁹ Eine exakte Analyse der Performances anhand einer entsprechenden Videoaufnahme, wie sie zu Beginn des Projekts geplant war, scheiterte leider im Verlauf an der nicht möglichen Umsetzung, da zwei der vier Videomitschnitte trotz Einsatz und Bemühens aller Beteiligten schlicht nicht aufzutreiben waren.

4. Sexual-Objekte im Wandel der Zeit

Der Erotikfachhandel entwickelte sich seit den 1950er Jahren zu einer wichtigen Branche im Nachkriegseuropa. Für den deutschsprachigen Raum wurden schnell zwei Firmen maßgebend – *Beate Uhse* sowie *Gisela*. Beide Betriebe fokussierten sich zu ihrem Beginn auf den Versandhandel, agierten unter dem Radar der Behörden. Vor allem das Unternehmen von Beate Rothermund, der Begründerin von und Person hinter *Beate Uhse*, konzentrierte sich in seinen Anfängen vor allem auf eines – die Verbesserung des Verständnisses für alles Sexuelle ihrer Kund*innen. Dies schloss die Aufklärung über Verhütungsmöglichkeiten und die damit einhergehend die Stärkung der partnerschaftlichen Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau mit ein. Es ging also zunächst um Wissen, das es unter die Leute zu bringen galt, spezifische Produkte waren quasi Nebensache.¹⁰⁰

Nach der sogenannten Pornowelle, die Pornografie mehrheitlich legalisierte, stand auch der Erotikfachhandel unter Zugzwang, wollte er seine Stellung in der blühenden Wirtschaft behalten oder sogar ausbauen. Der anfängliche Fokus auf Bildung und den Erhalt und die Verbesserung der Ehe sowie der Harmonie innerhalb (heterosexueller) Partnerschaften wurde schließlich durch eine Verlagerung auf Pornografie ersetzt.¹⁰¹ Die Romantisierung der vergangenen Jahre und Jahrzehnte sowie die einfache und ständige Verfügbarkeit pornografischer Inhalte im Internet haben nun eine teilweise Rückkehr zu den anfänglichen Zielen dieses Marktes mit sich gebracht.¹⁰² Wie im Folgenden gezeigt wird, stellt der Austausch mit Kund*innen über verfügbare Produkte und mögliche Praktiken den größten Anteil der Arbeit im Erotikfachhandel dar. Ebenso spielt die Stellung der Sexualität innerhalb von Beziehungen wieder eine wichtige Rolle. Der Vertrieb pornografischer Inhalte ist nach wie vor ein nicht unbedeutender Einnahmefaktor für diese Industrie. Dennoch scheint vor allem die Aufwertung der weiblichen Sexualität, die tendenziell weniger stark mit Mainstream-

¹⁰⁰ Vgl. Elizabeth *Heinemann*, *Before Porn Was Legal. The Erotica Empire of Beate Uhse* (Chicago u.a. 2011) 60-61.

¹⁰¹ Vgl. *Heinemann*, *Before Porn*, 161.

¹⁰² Siehe Kapitel 4.2 sowie vgl. Debby *Herbenick*, Kristen N. *Jozkowski*, Michael *Reece*, Vanessa *Schick*, *Sexuality Information Seeking and Sexual Function Among Women Attending In-Home Sex Toy Parties*. In: *International Journal of Sexual Health* Vol.24(2) (April 2012) 112-123, hier 113.

pornografie in Verbindung gebracht wird, eine Abwendung von diesen Verkaufsartikeln zu bedeuten.¹⁰³

Der gesamte Handel mit Sexual-Objekten hat jedenfalls eine Aufwertung erfahren. Dominierten früher eher kleine, dunkle Sex-Shops den Markt, wurden diese zu einem großen Teil von hellen, freundlich gestalteten Geschäftsräumen, die schon das Betreten leichter und weniger schambesetzt machen, ersetzt. Auch die Tatsache, dass die Fenster der Geschäftslokale nicht mehr dunkel verklebt sein müssen und Filialen auf Einkaufsstraßen und in Einkaufszentren eröffnet werden können, spricht für eine positivere Wahrnehmung.¹⁰⁴ Ebenso kann in den letzten Jahren ein verstärkter öffentlicher Auftritt diverser Onlineshops für Erotikartikel wahrgenommen werden. Diese werben prominent in Fernsehen und Internet mit Vibratoren, Gleitgel und anderen Produkten.

Eine tatsächliche Enttabuisierung von Sexual-Objekten in der Öffentlichkeit lässt sich auch insofern bestätigen, als durch den verstärkt eingebrachten Romantikaspekt auch Frauen bewusst angesprochen werden. Diese stellen mittlerweile schon einen größeren Teil der Kundschaft dar als Männer. So berichtet etwa Interviewpartnerin 2, dass zu Beginn ihrer Tätigkeit in einem Erotikfachhandel im Jahr 1995 *„wirklich 70% männliche Kundschaft und 30 weibliche“*¹⁰⁵ war, während es sich bis zu den 2010er Jahren zu *„60% Frauen und 40% Männer“*¹⁰⁶ verändert hat. Durch das Ansprechen einer breiteren Masse und das Loslösen vom alten Stigma des schmutzigen, dunklen Sexshops ist man quasi direkt in der Mitte der Gesellschaft angekommen.¹⁰⁷

¹⁰³ In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, dass auf Frauen spezialisierte beziehungsweise feministische Pornofilme, wie sie etwa von Erika Lust erfolgreich produziert werden, im stationären Erotikfachhandel in Österreich kaum eine Rolle spielen.

Interviewpartnerin 2 erwähnt zwar Filme, die durch eine schönere Geschichte vor allem auch Frauen ansprechen sollen – vgl. Interview 2, 8 *„Also, ähm, da gibt es, es gab ja diese Petra Joy, die halt speziell, also, also die ist Regisseurin gewesen, für Frauen Filme gemacht. Also, vielleicht schon Hardcore aber nicht so null-acht-fünfzehn, ja“* – anderweitig wurde in den Interviews aber kaum auf entsprechende Inhalte eingegangen.

¹⁰⁴ Siehe Interview 2, 16. *„Früher durften keine Schaufenster sein, die mussten zugeklebt sein. Es musste der Eingang zu, also, zu sein, ja. Also mit einem Vorhang, oder, ja, dass keiner reinschauen kann. Also, das, mittlerweile da, ok, wir haben auch nichts stehen, das irgendwie anstößig wäre, es sind die Schaufensterpuppen, was, Bekleidungsachen, das passt schon“*

¹⁰⁵ Interview 2, 11.

¹⁰⁶ Ibid. 12.

¹⁰⁷ Dieser Umstand lässt sich unter anderem auch durch die verstärkte Vermarktung entsprechender Firmen in den sozialen Netzwerken erkennen.

4.1 Sexual-Objekte im Zeichen der Romantik und sich verändernder Beziehungsstrukturen

Wie in Kapitel 2 gezeigt wurde, erfuhren Sexualität und Beziehungen seit den 1990er Jahren eine verstärkte Rückkehr zum Ideal der romantischen Liebe. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, inwieweit sich dies auch auf die Rezeption von Sexual-Objekten ausgewirkt hat.

Was sich im Zuge der geführten Interviews gezeigt hat, ist, dass das Verständnis von Romantik und der Idee der romantischen Liebe nicht einheitlich und bis zu einem gewissen Grad vom Bildungsgrad der befragten Person abzuhängen scheint. Die Interviewpartnerinnen mit niedrigerem Bildungsgrad brachten das Wort Romantik vor allem mit lieblichen Kuschelabenden in Verbindung und konnten aus der gesellschaftlichen Norm fallende Praktiken schwer in einem romantischen Kontext sehen. Jene mit höherem Bildungsabschluss konnten hingegen die unterschiedlichsten im Paar gelebten sexuellen Praktiken mit dem Thema Romantik vereinbaren.

„[...]im Sodomaso-Bereich. Das merkt man auch an den Sachen, die man verkauft. Ja, also, Romantik stell ich mir anders vor, ja? Also da, glaube ich, geht das mehr, also die Menschen, die das bewusst einsetzen, so Spielzeuge, dass das mehr tendiert, ähm -- zu strengeren Sachen.“¹⁰⁸

Die differenzierte Sexualität allerdings, die in den neuen Beziehungsformen Einzug gehalten hat und wie sie von Sieder¹⁰⁹, Schmidt¹¹⁰ und anderen beschrieben wurde, schließt keine in der Verhandlungsmoral festgelegten Praktiken aus. Ebenso bezog sich auch Interviewpartnerin 3 in ihren Antworten sehr häufig auf Paare, betonte die Veränderung in der Offenheit eben dieser und nannte keine Praktik als nicht mit einer Beziehung vereinbar. Ähnlich äußerte sich Interviewpartnerin 4, trennte dabei aber im romantischen, also innerpartnerschaftlich privaten Bereich gelebte Sexualität klar von außerhalb dieses Settings gemachten Erfahrungen:

¹⁰⁸ Interview 2, 5.

¹⁰⁹ Vgl. Sieder, Familienmythos.

¹¹⁰ Vgl. Schmidt, Das neue Der Die Das.

„Es gibt einerseits das, was wir zu Hause im Schlafzimmer machen und das ist romantisch und das hat mit Liebe zu tun. Aber andererseits gibt es auch die Möglichkeit, dass wir, auch als Paar, nicht nur aber auch als Paar, auch von der Romantik losgelöste Sexualität erleben.“¹¹¹

Nach der Liberalisierungswelle der 1960er und 1970er Jahre und den maßgeblichen Veränderungen der Geschlechterrollen in den 1980er Jahren, die allesamt zu einer Zunahme von Sexualisierung in der Öffentlichkeit geführt haben, sind die 1990er Jahre nun also von einer Rückkehr zur Romantisierung bestimmt. Der Sex kehrte dabei wieder in die Intimbeziehung zurück innerhalb derer sich die Partner*innen egalitär begegneten;¹¹² die Verbindung von Sexualität und romantischer Liebe verstärkte sich.¹¹³ Das erfüllte Sexualleben wurde integraler Bestandteil einer funktionierenden Beziehung und war auch für deren Fortbestand maßgeblich. Im Umkehrschluss wurde sogar die funktionierende, liebende Beziehung häufig als ausschlaggebend für eine befriedigende Sexualität genannt.¹¹⁴ Eder schließt seine Ausführungen zur Liberalisierung der Sexualität und die Betrachtung des romantischen Liebesideals in diesem Zusammenhang mit der Vermutung ab, dass die in diesem Kontext entstehende „egalitäre, liebesorientierte und kalmierende Sexualordnung“¹¹⁵ maßgebliche Elemente der sexuellen Begierde, unter anderem Perversion und Machtverhältnisse, verkennen würde und daher im Verlauf der Zeit eher ab- als zunimmt. Sigusch betont in seiner Untersuchung zum „Geheimnis sexuell lustvoller Dauerbeziehungen“¹¹⁶, dass gewisse Perversionen und „schmutzige“ Fantasien in der Paarbeziehung ausgelebt werden müssen, um die Sexualität innerhalb dieser aufrecht und spannend zu halten.

Die Aussagen der Interviewpartnerinnen stützen nun die zu Beginn dieses Forschungsprojekts aufgestellte These, dass das Einbinden luststeigernde Objekte in einen romantischen Kontext Vieles, das bisher klar tabuisiert wurde, normalisiert und legitimiert. Somit kann einer

¹¹¹ Interview 4, 7.

¹¹² Vgl. Eder, Begierde, 240.

¹¹³ Vgl. Franz X. Eder, Die lange Geschichte der „Sexuellen Revolution“ in Westdeutschland (1950er bis 1980er Jahre). In: Peter-Paul Bänziger, Magdalena Beljan, Franz X. Eder, Pascal Eitler (Hg.), Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren (Bielefeld 2015) 25-59, hier 53.

¹¹⁴ Vgl. Dannecker, Faszinosum Sexualität, 17-18.

¹¹⁵ Eder, Kultur der Begierde, 240.

¹¹⁶ Sigusch, Neosexualitäten, 80.

abflauenden sexuellen Begierde entgegengewirkt werden, wie es auch Annika Wellmann in ihrer Theorie des Beziehungssex konstatierte.¹¹⁷

Sexual-Objekte irritierten in der Vergangenheit vor allem deshalb, weil sie Sexualität, die bisher Intimbeziehungen vorbehalten war, aus diesem Kontext lösten. Durch technische Geräte konnten Lust, Erregung und Orgasmen nun unabhängig von Partner*innen erlebt werden.¹¹⁸ Das Vermarkten von diesen Produkten im Paarkontext kann nun also genau dieser Sichtweise entgegenwirken. Die Angst von einem Objekt ersetzt zu werden und nicht mehr die der romantischen Liebe inhärente Einzigartigkeit erfüllen zu können,¹¹⁹ kann so genommen werden. Voraussetzung für eben solche Veränderungen ist der aufgewertete und angepasste Stellenwert der Sexualität innerhalb der neuen Beziehungsstrukturen, wie er oben beschrieben wurde. Die Sexualität zweier Partner*innen, die nicht auf gleicher Augenhöhe agieren, wäre durch das Eindringen eines Objektes in die gemeinsam erlebte Intimität immer tendenziell bedroht.

Gleichzeitig war der Bedeutungswandel innerhalb der Sexualität, welcher die Lust zum neuen Sexualitätsparadigma erhob, für diese Entwicklung ausschlaggebend. Oberstes Ziel einer sexuellen Interaktion wurde der Orgasmus, der als einziger eindeutig erkennbarer Indikator der Lust aller daran beteiligter Akteur*innen fungierte.¹²⁰ Das Legitimieren jeglicher sexueller Praktiken über Lust und Befriedigung innerhalb der Beziehung ermöglichte schließlich die Einbindung diverser Objekte ebenso wie das Zeigen unterschiedlichster Formen der Sexualität in den Medien.¹²¹

Auf die damit einhergehende Bedeutungssteigerung der weiblichen Lust wird im nächsten Kapitel näher eingegangen. An dieser Stelle soll jedoch die oben erwähnte Verhandlungsmoral erneut thematisiert werden, stellt sie doch den Grundstein einer so geführten Sexualität dar. Moralisch relevant ist beziehungsweise bewertet wird dabei nicht mehr, was sexuell

¹¹⁷ Vgl. *Wellmann*, Beziehungssex.

¹¹⁸ Vgl. Stefanie *Duttweiler*, Von Kussmaschinen und Teledildonics oder: Verändern technische Sexual-Objekte das Sexuelle?. In: Peter-Paul Bänziger, Magdalena Beljan, Franz X. Eder, Pascal Eitler (Hg.), *Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren* (Bielefeld 2015) 131-150, hier 131.

¹¹⁹ Vgl. *Duttweiler*, Kussmaschinen, 146.

¹²⁰ Vgl. *Matthiesen*, Wandel von Liebesbeziehungen, 65. Vgl. ebenso Dannecker, *Faszinosum Sexualität*, 13.

¹²¹ Vgl. *Dannecker*, *Faszinosum Sexualität*, 14. Martin Dannecker spricht gar von einer selbstverständlich schamlosen Darstellung diverser Sexualpraktiken in der Öffentlichkeit, die in früheren Zeiten kaum denkbar gewesen wäre – inwiefern dem tatsächlich so ist, wird in Kapitel 5 dieser Arbeit näher untersucht.

gewollt oder getan wird, sondern, dass alle Beteiligten als gleichberechtigte Partner*innen darüber kommunizieren und sich ohne Zwang einigen.¹²²

Inwiefern diese Verhandlungsmoral vor allem bei Paaren mittleren Alters nun tatsächlich auch zu einer verbesserten Sexualität und einer offeneren Kommunikation darüber geführt hat, ist anhand der Erfahrungsberichte der Interviewpartnerinnen jedoch fraglich. So berichtet Interviewpartnerin 5 etwa, dass immer wieder Männer im mittleren Alter in das Geschäft kommen, um ein Produkt für die eigene Frau oder Freundin zu kaufen. Letztlich haben sie aber keine Ahnung davon, was dieser wirklich gefallen würde – von geglückter Kommunikation über Sexualität kann dabei also kaum gesprochen werden.

„Das zum Beispiel haben schon Männer gefragt, die haben null Ahnung. Ich habe gefragt, was&was für Orgasmus hat die Frau, Klitoris oder G-Punkt oder einfach Vagina. „Hä?“ [...] Null Ahnung.“¹²³

Ähnliches lässt sich aus den Antworten von Interviewpartnerin 4 herauslesen, wobei sich durch ihren Fokus auf Frauen und die weibliche Lustbefriedigung vor allem auf entsprechende Erfahrungen dieser schließen lässt. Hier finden sich etwa Frauen bei einer Homeparty für Sexual-Objekte wieder und trauen sich am Ende oftmals nicht, etwas zu bestellen, weil sie nicht wissen, wie der Partner darauf reagieren würde. Es scheint also das Interesse, etwas Neues auszuprobieren, vorhanden zu sein, mangels ausreichender Kommunikation mit dem Partner fällt der finale Schritt jedoch nach wie vor oft schwer.

„Also das&das ist mal Schritt eins, rauszufinden, was will ich eigentlich. Und da kann ein&ein&ein Sextoy jetzt wirklich helfen. Und das dann -- dem Partner auch zu vermitteln. Sagen „Schau, das gefällt mir.“ Oder „Da, -- da kommen wir weiter.“ Das dann mit ihm zu machen und nicht statt ihm. -- Diesen Gedankensprung zu machen [...] da habe ich viel zu arbeiten (lacht).“¹²⁴

¹²² Vgl. *Matthiesen*, Wandel der Liebesbeziehungen, 64. Inwieweit in Zeiten der Medialisierung und Kommerzialisierung sexueller Praktiken tatsächlich von einer Kommunikation und Entscheidung frei von Zwängen gesprochen werden kann, wird in Kapitel 4.4 näher untersucht und in Frage gestellt.

¹²³ Interview 5, 12.

¹²⁴ Interview 4, 6.

Interviewpartnerin 5 erkennt gerade bei der Kommunikation zwischen den Partner*innen einen deutlichen Generationenunterschied. Während also Männer mittleren Alters häufig alleine kommen und etwas für die Partnerin kaufen wollen, ohne wirklich zu wissen, was passend wäre, kommen Paare in ihren 20ern ihrer Erfahrung nach oftmals zusammen und wissen auch genau, wonach sie suchen.

„[...]wenn ein Mann schnell fertig ist und die Frau ist ähm, keinen Orgasmus hat, man redet darüber. Und das ist nicht das Ende der Welt,“¹²⁵

Die Verwendung von Sexual-Objekten erfuh durch die Veränderungen der Beziehungen und der darin gelebten Sexualität eine klare Aufwertung. Durch die neuen Möglichkeiten innerhalb dieser Beziehung konnte diese mehr und mehr in die gelebte Norm eindringen. Geht man nun also davon aus, dass der Verwendung bestimmter Sexual-Objekte nach wie vor ein gewisser Charakter des Verbotenen und Geheimen innewohnt, lässt sich deren verstärkte Inkorporation in die Paarsexualität auch dahingehend erklären.

¹²⁵ Interview 5, 11.

4.2 Sexual-Objekte und weibliche Sexualität

Maßgebliche Veränderungen durch die Liberalisierung der Sexualität ergaben sich vor allem auch für Frauen. Die weibliche Sexualität sowie die weibliche Lustbefriedigung wurden immer mehr zum Thema und der Umgang damit freier. Frauen wurde nun vermehrt auch außerhalb der Ehe sexuelle Lust und Befriedigung zugestanden. Die Einführung der Pille in den 1960er Jahren ermöglichte ihnen, dem Sexualleben ihrer persönlichen Vorstellung nachzugehen, ohne dem ständigen Risiko einer ungewollten Schwangerschaft und möglicherweise lebensgefährlichen (und Großteils illegalen) Abtreibung ausgesetzt zu sein.¹²⁶ Die Entkopplung des (weiblichen) Sexuallebens von der Reproduktion machte die Liberalisierung der Sexualität und eine zunehmende Gleichberechtigung der Geschlechter innerhalb dieser erst möglich.¹²⁷ Die Möglichkeit der Verhütung unabhängig vom Sexualpartner war vor allem auch für jüngere Frauen essentiell.¹²⁸

Die Thematik der weiblichen Sexualität und Lustbefriedigung wurde im Leitfaden der Interviews nicht explizit erwähnt. Der einstimmige Verweis aller Interviewpartnerinnen auf eine eindeutige Aufwertung eben dieser – die einerseits mit der Romantisierung, andererseits auch mit der Liberalisierung der Sexualität in Verbindung gebracht wird – ist daher bezeichnend. So antwortet Interviewpartnerin 4 etwa auf die Frage, ob von einer Liberalisierung der Sexualität in den letzten 20 Jahren gesprochen werden kann:

„Ja [...] Und die Frauen übernehmen viel mehr Verantwortung jetzt dafür, für ihre eigene Sexualität.“¹²⁹

„dass man diese Objekte auch im Sinne der --- der weiblichen Revolution (lacht) insofern nehmen kann, als man sagt, dass&dass Frauen eben Verantwortung für sich selbst, für ihre Sexualität übernehmen und da eben ein Vibrator zum Beispiel ein&ein&ein Mittel zum Zweck sein kann.“¹³⁰

¹²⁶Vgl. Robert Muchembled, Die Verwandlung der Lust. Eine Geschichte der abendländischen Sexualität (München 2008) 301.

¹²⁷ Vgl. Matthiesen, Wandel von Liebesbeziehungen, 62.

¹²⁸ Vgl. Eder, Begierde, 225. Eder benennt die dadurch erlangte sexuelle Unabhängigkeit der Frauen als häufigen Grund für Männer, sich gegen diesen Fortschritt zu stellen.

¹²⁹ Interview 4, 1.

¹³⁰ Ibid. 17.

Frauen übernehmen also Verantwortung für ihre eigene Sexualität und gleichzeitig auch immer mehr für das sexuelle Geschehen innerhalb der Beziehung.¹³¹ Das weibliche Geschlecht wird zudem eher mit Romantik assoziiert¹³², eine verstärkt romantische Präsentation und Vermarktung von Sexual-Objekten scheint also diesem Trend zu folgen. Interviewpartnerin 4, die einige Jahre ein auf Frauen spezialisiertes Erotikfachgeschäft führte, untermauert in der Beschreibung ihres Geschäfts diese These:

„[...]so wie ich mein Geschäft ja jetzt überhaupt auch dekoriert hatte zum Beispiel, ja. Also mein Leitmotiv waren Rosenblätter. [...]Und das ist schon etwas ganz speziell Romantisches. Und, also meine, ich hatte Lampen, die wie Rosensträuße an der Wand waren oder ich habe auch immer ein paar so Textilrosenblätter in meine & in meine Sackerl hineingegeben. Also das ist auch von der Dekoration sehr wohl in die Romantik, weil, wie Sie richtig sagen, ja, dass es von der, von dieser Schmutzdecke weg in „Wir machen das gemeinsam, es für uns“¹³³

So sehr die weibliche Sexualität aufgewertet wird, steht sie dennoch nach wie vor häufig im Kontext der Paarsexualität¹³⁴, die, wie oben erwähnt, generell vieles enttabuisiert.¹³⁵ Sigusch etwa betont in den 1990er Jahren einen Wandel in der Wahrnehmung von Selbstbefriedigung als Betrug an der Beziehung hin zum integralen Bestandteil eben dieser.¹³⁶ Dannecker geht sogar noch einen Schritt weiter und beschreibt die Masturbation nicht nur als wichtigen Teil einer Beziehung, sondern vielmehr als eine Sexualform ganz unabhängig von dieser.¹³⁷ Inwieweit dies aber auch in der Gesellschaft kommuniziert wird und auf eine entsprechende Enttabuisierung hinsichtlich der Verwendung von Sexual-Objekten in diesem Kontext schließen lässt, bleibt fraglich. Interviewpartnerinnen 1 und 4 meinten etwa, dass es auch heutzutage noch einfacher zu sein scheint über die Sexualität im Paar zu sprechen als über Selbstbefriedigung.

¹³¹ Vgl. Sigusch, Neosexualitäten, 23.

¹³² Vgl. Ibid. 22.

¹³³ Interview 4, 8.

¹³⁴ Da die Erkenntnisse dieser Arbeit auf den Aussagen der Interviewpartnerinnen basieren und diese fast ausschließlich von heterosexuellen Paaren und Menschen gesprochen haben, beziehen sich die Aussagen im Folgenden auf eben diese.

¹³⁵ Vgl. Wellmann, Beziehungssex, 258-59.

¹³⁶ Vgl. Sigusch, Neosexualitäten, 41.

¹³⁷ Vgl. Dannecker, Faszinosum Sexualität, 20.

„[...]Romantik von Pärchen einzubeziehen, ist, ähm, wird da offener behandelt, als über die Selbstbefriedigung zu reden. Selbstbefriedigung ist teilweise noch mehr ein Tabuthema als Pärchensexualität.“¹³⁸

„[...]mit dem, früher zumindest, vorhandenen, jetzt Gott sei Dank nicht mehr so sehr, aber sicher auch noch, vorhandenen Tabu überhaupt der Masturbation verbunden ist und wenn es -- wenn es aber im Paar ist, dann ist es irgendwie, ja wir machen das ja zusammen und das ist ja für uns beide. -- Und das erleichtert es sicher, ja. Ganz sicher.“¹³⁹

Kehrseite dieser Konzentration auf den Paarkontext ist der nach wie vor bestehende Informationsdrang der Frauen, die sich ihrer eigenen Sexualität oft gar nicht sicher sind und nicht wissen, wie und was sie ausprobieren können. Wenngleich das Internet zahlreiche Bilder, Videos und Beschreibungen unterschiedlichster Praktiken bietet, führt diese Fülle an Inhalten häufig zu noch mehr Unsicherheit. Schon zu Beginn von *Beate Uhse* sah es diese Firma als ihre Hauptaufgabe, die Menschen zu informieren und ihnen die notwendigen Werkzeuge sowie entsprechendes Wissen für ein erfülltes Sexualeben zu vermitteln.¹⁴⁰ Jegliche Ratgeber dazu konzentrierten sich aber immer auf eine „Sexualisierung und Erotisierung des Ehelebens“¹⁴¹, das autonome Sexualeben wurde fast gänzlich ausgelassen.

Auch heute, nach sexueller Revolution und Liberalisierung, ist das Angebot an Wissensvermittlung über Sexualität, die über die Information zu Verhütung und ungewollter Schwangerschaft hinaus geht, wenig greifbar. Der Erotikfachhandel bietet Frauen, und auch Männern, die Möglichkeit, sich nicht nur über Produkte zu informieren, sondern auch mehr über bestimmte Praktiken zu erfahren, um diese möglichst sicher umzusetzen.¹⁴² Dennoch, würde die weibliche Sexualität öfter auch unabhängig des Paarkontexts thematisiert werden, könnten zahlreiche Probleme verhindert werden, die oft eben nur aus diesem Informationsmangel resultieren. Der offene Zugang zu dieser Thematik müsste allerdings schon beim Sexualebenunterricht in der Schule ansetzen. Die moderne Gesellschaft ist spätestens ab dem Jugendalter konstant einer Sexualität ausgesetzt, die sich, ähnlich der übrigen Konsumgesellschaft, von einem Extrem zum nächsten bewegt, ohne dabei je richtig

¹³⁸ Interview 1, 7.

¹³⁹ Interview 4, 7.

¹⁴⁰ Vgl. *Heinemann*, *Before Porn*, 60-61.

¹⁴¹ *Eder*, *Begierde*, 226.

¹⁴² Vgl. *Herbenick, Jozkowski, Reece, Schick*, *Sexuality Information Seeking*, 113.

aufzuklären.¹⁴³ Eben dieses fehlende Grundwissen bewirkt, dass auf Filme wie „50 Shades of Grey“ besonders stark reagiert wird. Die darin gezeigten Praktiken werden als cool empfunden und zahlreich nachgeahmt, ohne die richtigen Werkzeuge zu haben, um damit umzugehen und sie zu verstehen. Dies zeigt sich etwa durch das immense Interesse an den in den Filmen gezeigten Liebeskugeln, wie drei der fünf Interviewpartnerinnen auch betonten. Es entstand ein regelrechter Hype um diese Produkte, kaum jemand wusste aber um die eigentliche Funktion davon – sie wurden in den Medien im Paarkontext gezeigt, also muss man sie wohl verwenden, um mit den Praktiken der modernen Gesellschaft mithalten zu können.

„[...] zum Beispiel ganz extrem ist es bei den Liebeskugeln. So, kommen auch in 50 Shades of Grey vor [...] Und die Frauen haben null Information dazu. Null. Und dann verwenden sie es einmal und denken sich „Puh, da tut sich irgendwie gar nichts.“ Und legen sie wieder weg.“¹⁴⁴

„Also es gibt solche Liebeskugeln, die vibrieren. -- Aber&aber das kann, aber die&die&die klassische Liebeskugel, das ist für Beckenboden. Es ist nicht schlecht, aber nicht etwas extra. Also ähm ich glaube zu viel&zu viel falsche Information haben die Menschen. Die wirklich Null Ahnung haben.“¹⁴⁵

Eben dieses Unwissen um die eigene Sexualität wird jedoch durch die ständige Fokussierung auf Paarsexualität meist kaum beachtet oder wahrgenommen.

Gleichzeitig wird die Verwendung von Sexual-Objekten vor allem für Frauen immer mehr zum Lifestyle, sie werden als Werkzeuge eines erfüllten (Sexual-)Lebens gewertet und dar-

¹⁴³ Vgl. Interview 4, 3. *„[...] Prozess da der Aufklärung, also was jetzt auch in der Schule passiert ist, das sind teilweise halt, einerseits sind es reine Fakten, aber es wird nie thematisiert, was das emotional macht. [...]Also, ja, oder auch das, was&was sie in Youtube-Videos oder so etwas sehen, ja. Und&und gerade diese Frage nach dem analsex, zum Beispiel, ja, da denke ich mir dann echt so „Ja, kommt vor, ja, kann man ausprobieren, ja, da gibt es so spezielle Toys dafür und so etwas, aber das ist jetzt nicht der Alltag und das ist sicher keine Anfängersache.“ Und das kommt aber nicht rüber, sondern das sieht man halt und das ist halt in den Youtube-Videos, oder wo auch immer sie das herhaben, Gang und Gebe und dann glauben sie, das muss halt so sein.“*

¹⁴⁴ Interview 4, 4-5.

¹⁴⁵ Interview 5, 5.

gestellt. Anstatt sich für den Besitz dieser Objekte zu schämen, werden sie als Weg verstanden, sich als erfolgreiche, hippe Frau zu inszenieren.¹⁴⁶

„Und ähm wird es auch für Frauen irgendwie -- ja, akzeptierter, so etwas zu besitzen, sogar cool, so etwas zu besitzen. Was eher vor 20 Jahren glaube ich noch nicht wirklich so war.“¹⁴⁷

Vibratoren für Frauen und Paare werden vor allem auch in Frauenmagazinen beworben. Der weibliche Orgasmus und die befriedigte weibliche Sexualität durch Toys werden zum Boten eines allgemein erfüllten Lebens und generell besseren Sexlebens, von dem auch der Partner profitieren kann.¹⁴⁸ Entsprechende Darstellungen unterstützen schließlich auch die Entwicklung der Sexualität in Beziehungen im mittleren Alter hin zu einer diversifizierteren Sexualität. Die Aussagen der Interviewpartnerinnen, dass auch Kund*innen im mittleren Alter das Erotikfachgeschäft häufig in der Paarkonstellation aufsuchen, unterstützen diese These.¹⁴⁹

Wie in anderen Sparten der Handelsbranche wirkt sich das schließlich auch auf die verlangte Qualität und das Design der Waren aus. Kund*innen sind immer williger mehr zu zahlen, um ein schönes und vor allem qualitativ hochwertiges Produkt zu besitzen.

„[...]vom Material, das ist eben, das ist den Kunden auch sehr wichtig, wie das Material -- ähm ist. Ja, das ist doch, sie gehen eher mehr auf hochwertigere Sachen.“¹⁵⁰

Trotz klar erkennbarer Veränderungen in der öffentlichen Wahrnehmung von Sexual-Objekten kann man diese Erkenntnis keineswegs auf alle in diese Gruppe fallende Produkte gleichermaßen anwenden. Welche Rolle die weibliche Sexualität in der Enttabuisierung dieser Objekte spielt, wird vor allem auch im Vergleich mit für Männer entwickelten Produkten deutlich. Während sich die Verwendung von Vibratoren in heterosexuellen

¹⁴⁶ Vgl. Breanne Fahs, Eric Swank, Adventures with the “Plastic Man”. Sex Toys, Compulsory Heterosexuality, and the Politics of Women’s Sexual Pleasure. In: Sexuality & Culture Vol.17(4), (Februar 2013) 666-685, hier 668-669.

¹⁴⁷ Interview 4, 1.

¹⁴⁸ Vgl. Fahs, Swank, Plastic Man, 669.

¹⁴⁹ Vgl. Interview 5, 2. „Am Wochenende kommen sehr viele, ja, 40, 50 Jahre alte Ehepaare.“

¹⁵⁰ Interview 3, 1.

Kontexten sowie durch Frauen großteils zur Norm gewandelt hat¹⁵¹, werden viele andere Produkte aus dieser Denkweise ausgeschlossen. Dildos etwa scheinen zu einem großen Teil aus der in Kapitel 4.1 gestützten These, Sexual-Objekte würden nicht länger als Gefährdung der (heterosexuellen) Beziehung gesehen werden, ausgenommen zu sein. Durch ihre phallische Form und ihren grundsätzlichen Verwendungszweck – die Penetration – fordern sie die Beziehungssexualität doch heraus.

„Problematisch wird es dann vor allem, wenn das Toy sagen wir, größere Maße als die Maße des Partners hat, dann fühlen sich die Männer dann oft irgendwie, irgendwie konkurriert von einem Spielzeug, was ja natürlich lächerlich ist, weil, ähm, allein die Berührung durch Hände, ein Kuss, die Körperwärme kann man nicht mit einem Stück Plastik ersetzen.“¹⁵²

Generell sind Sexual-Objekte mehrheitlich auf Frauen ausgerichtet, der weiblichen Sexualität wird in dieser Hinsicht eher zugesprochen, legitim auf luststeigernde Produkte angewiesen zu sein. So werden Masturbatoren für Männer etwa nach wie vor eher negativ betrachtet. Auch in den Interviews haben sich die Aussagen diesbezüglich stark von jenen zur weiblichen Sexualität und entsprechende Produkte unterschieden. Dadurch wird auch die These, dass die Enttabuisierung solcher Objekte einen Romantik- beziehungsweise Paarkontext verlangt, erneut bestätigt. Während Vibratoren, und bis zu einem gewissen Grad auch Dildos, eben auch zusammen benutzt werden können, geschieht das mit Gummipuppen oder Ähnlichem tendenziell nicht. Bemerkenswert ist, dass das Verständnis und die Akzeptanz für auf Männer ausgerichtete Produkte in der jüngeren Generation größer zu sein scheint als bei Personen ab 40. So äußerten sich die beiden Interviewpartnerinnen, die sich in ihren 20ern befinden, neutral bis positiv zu diesen Produkten und betonen vor allem auch den offensichtlichen Unterschied in der Wahrnehmung gegenüber auf Frauen und Paare ausgerichtete Artikel.

„Ich glaube das ist gerade bei-, es ist auch ein Unterschied zwischen Mann und Frau. Wenn eine Frau sich selbst mit einem Vibrator befriedigt, ist das ja eigentlich schon ziemlich

¹⁵¹ Auch hier muss wieder der Paarkontext betont werden, folgen solche Veränderungen doch klar in der Tradition des Penetrationsskriptes, das Ehen und Partnerschaften vorbehalten war und durch die Verwendung eines Vibrators nicht ausgeschlossen oder ersetzt wird. Vgl. dazu Peter-Paul Bänziger, Sex als Problem. Körper und Intimbeziehungen in Briefen an die „Liebe Marta“ (Frankfurt/New York 2010) 283-284.

¹⁵² Interview 1, 14.

legitim und normal. Aber wenn jetzt ein Mann sagt, er kauft sich eine Silikon-Vagina zur Selbstbefriedigung, stößt das noch immer viel mehr auf Abneigung, Verwunderung“¹⁵³

„[...]bei den Masturbatoren für Männer ist es halt -- also, die brauchen schon etwas länger, oder, oder gehen versteckter noch an die Sache ran.“¹⁵⁴

Eben diese Aussagen lassen erkennen, wie wichtig der Romantikbezug, der in weit stärkerer Weise mit Frauen in Verbindung gebracht wird, in der Wahrnehmung solcher Objekte zu sein scheint. Wie sehr etwa Vibratoren in das Segment der Lifestyle-Produkte gewandert sind lässt sich auch an ihrer Optik erkennen. Hersteller setzen seit einigen Jahren verstärkt auf hochwertige Materialien und ansprechendes Design. Ein solcher Wandel ist bei Produkten, die auf die (alleinige) Nutzung durch Männer ausgerichtet sind, bisher kaum zu erkennen. Es scheint als würden diese ob der Annahme, sie nicht in einem romantischen Kontext vermarkten zu können, nach wie vor in der Vorstellung des schmutzigen, nicht notwendigen Gegenstands zu verharren.

¹⁵³ Interview 1, 7.

¹⁵⁴ Interview 3, 4.

4.3 Das Paar als Marketingtool

Die Tatsache, dass Frauen nun immer häufiger die Verantwortung für die Sexualität innerhalb der Beziehung übernommen haben, in der nun eben auch ihre eigene Lustbefriedigung einen neuen Stellenwert erlangt hat, wirkt sich schließlich auch auf den Markt aus. Sie führt zu neuen Marketingstrategien, die genau darauf abzielen und primär ein weibliches Publikum ansprechen sollen.

Die von Eva Illouz postulierte Theorie des Konsums der Romantik, die Einbettung vermeintlich unromantischer Konsumgüter in eine romantische Szene solle die Kund*innen zu deren Erwerb ermuntern, da dies die propagierte Liebesromantik scheinbar intensiviere¹⁵⁵, lässt sich nun auch auf den Erotikfachhandel übersetzen. So geben alle Interviewpartnerinnen an, die Geschäfte zumindest im Eingangsbereich doch romantisch zu gestalten. Es werden zuerst Dessous und Wäsche präsentiert, die einen sanften Einstieg bieten sollen.

„[...]da wird eher schon darauf Wert gelegt. Dass da nicht gleich jetzt Hardcore-Pornos oder so Dinge stehen, sondern wirklich zuerst einmal der Wäschebereich und die -- kleinen Sachen, die es halt gibt, so Masken, Accessoires und so.“¹⁵⁶

Tendenzen hin zu einer Marktorientierung in Richtung Paare wirkten sich in den vergangenen Jahren auch auf die angebotene Produktpalette aus. So erweiterte sich vor allem das Sortiment der Vibratoren um klar gekennzeichnete Paarvibratoren, die auch mit entsprechenden Slogans, wie etwa „Billiger als Paartherapie“¹⁵⁷ beworben werden. Ebenso sind Werbekampagnen und -plakate für Produkte, hauptsächlich Vibratoren, fast ausschließlich mit Paaren konzipiert:

„[...]zum Beispiel, wie die neuen Auflegevibratoren oder so gekommen sind, wird das schon mit Pärchen, also ein Foto von einem Pärchen und für beide und das sehr wohl.“¹⁵⁸

¹⁵⁵ Vgl. Eva Illouz, *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus* (Frankfurt a. M. 2003), 70.

¹⁵⁶ Interview 2, 6.

¹⁵⁷ Interview 5, 16.

¹⁵⁸ Interview 2, 12.

„die neue Zielgruppe wirklich die Paare sind. Und da halt dann auch wirklich oft die Frauen etwas kaufen für den Partner auch. Oder, für sie gemeinsam. Vielleicht kommt da auch wieder dazu, dass sie, dass es oft die Frauen sind, die für die Beziehung sozusagen verantwortlich sind. [...]Und auch deswegen, glaube ich, dass das Sortiment jetzt sich auch viel mehr an die Frauen richtet, weil das halt jetzt, ja -- weil die mehr Verantwortung auch für das Paar in dieser Richtung übernehmen.“¹⁵⁹

In dieser Hinsicht besonders auffällig und für die beschriebenen Entwicklungen bezeichnend ist auch die Marketingkampagne des deutschen Online-Erotikhandels *Amorelie*, der den gesamten deutschen Sprachraum beliefert. Mitten im Primetime-Programm einiger großer Fernsehsender zeigt das Unternehmen seit einigen Jahren Werbespots, die Sexual-Objekte, vor allem Vibratoren, bewerben.¹⁶⁰ Die Tatsache, dass dies möglich ist, spricht für eine weit größere gesellschaftliche Akzeptanz solcher Produkte. Und doch entschied man auch hier für eine Vermarktung durch und für Paare. Die unterschiedlichen Werbespots präsentieren Liebespaare, hetero- ebenso wie homosexuell, die im Bett sitzend über ihre gemeinsame Erfahrung mit einem bestimmten Produkt berichten. Die klare Bewerbung durch Paare wirkt schließlich nicht nur für diesen Versandhandel, sondern fördert auch den Verkauf im stationären Einzelhandel, wie Interviewpartnerin 3 bestätigt und dabei auch wieder den Romantik-Kontext betont:

„[...]diese Amorelie-Wor-, Werbung, also die hilft uns auch (lacht) sehr. Ja. -- Nachdem die, glaube ich, aber eher, aber eher wieder eher auf dieses Romantische aufgebaut ist, das Amorelie, dass da eben wieder die -- ja -- die Dame präsent ist.“¹⁶¹

Volkmar Sigusch nennt schon für die 1990er Jahre den schleppend aber doch bemerkbaren Versuch, spezielle Produkte an die Frau zu bringen. Selbst im Zusammenhang mit gesundheitlichen Vorteilen erwähnt er aber etwa einen Vibrator namens *Liebesglück*, der ebenfalls bereits auf eine verstärkte Romantisierung der Waren schließen lässt.¹⁶² Hinsichtlich der

¹⁵⁹ Interview 4, 11.

¹⁶⁰ Vgl. <https://www.amorelie.at/undamorelie/> (19.2.2021).

¹⁶¹ Interview 3, 3.

¹⁶² Vgl. Volkmar Sigusch, Vom König Sex zum Selfsex. Über gegenwärtige Transformationen der kulturellen Geschlechts- und Sexualformen. In: Christine Schmerl, Stefanie Soine, Marlene Stein-Hilbers, Birgitta Wrede (Hg.), Sexuelle Szenen. Inszenierungen

Benennung der Produkte hat sich seither wenig geändert. Vor allem diverse Onlineshops für Sexual-Objekte verkaufen daher nicht „Sex-Toys“, sondern „Love-Toys“.

Interviewpartnerin 3 berichtet schließlich auch von bestimmten Sets, die für Paare zusammengestellt werden und eine klare romantische Ausrichtung haben. Die Verwendung der Sexual-Objekte wird dadurch als integraler Teil der romantischen Zweisamkeit inszeniert, als Erweiterung der gemeinsam erlebten Sexualität.

„[...] aber es ist doch mehr, ähm, wirklich auf&auf Pärchen. Also, dass sie wirklich schauen, dass sie ähm auch irgendein Set zum Beispiel zusammenstellen, oder&oder --- romantische Filme, es gibt auch extra Pornofilme für Frauen, die auf romantischerer Ebene eher sind. Auch die werden gerne lieber gekauft. Ja.“¹⁶³

Bemerkenswert ist an dieser Aussage der Hinweis auf die romantisch inszenierte Pornografie, die speziell auch für Paare bereitgestellt wird. Die nähere Betrachtung dieses Umstandes würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, es ist aber durchaus bezeichnend, dass nicht nur bei der Vermarktung von Sexual-Objekten auf Romantik gesetzt wird. Auch bei der viel weiter verbreiteten Pornografie scheint dies der Fall sein, um so vor allem auch Frauen dafür zu begeistern.

von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften (Opladen 2000) 229-249, hier 234, 240.

¹⁶³ Interview 3, 5.

4.4 Sexual-Objekte, Medien und „50 Shades of Grey“

Formen der Sexualität werden wesentlich von den Medien beeinflusst¹⁶⁴, entsprechend stellte dieser Themenkomplex auch einen Teilaspekt des Leitfadens der Interviews dar. Ganz bewusst wurde die entsprechende Frage ohne offensichtlichen Bezug auf ein bestimmtes Medium oder gar einen bestimmten Film, eine bestimmte Serie gestellt. Die Assoziierung der Interviewpartnerin dahingehend sollte so möglichst nicht beeinflusst werden. Natürlich wurde die Frage aber mit einer dahinterliegenden Hypothese in den Leitfaden aufgenommen, auf die etwas später genauer eingegangen werden soll.

Das Thema Medien wurde von den Interviewpartnerinnen selbstständig vermehrt aufgebracht und auch in Antworten auf andere Fragen häufig als Beispiel herangezogen. Etwa wird die übermäßige und dauernde Sexualisierung in den Medien und in der Werbung häufig kritisiert.

„manchmal denke ich, vermute, es könnte dann wieder in eine Richtung gehen, wo man -- sich mehr -- der Sexualität entzieht, weil wenn ich permanent damit überfahren werde und da seh ich das und da seh ich das, dass einem dann irgendwie die Lust vergeht, oder auch die Fantasie.“¹⁶⁵

Interviewpartnerin 2 bestätigt dadurch auch oben erwähnte Theorie von Volkmar Sigusch, wonach die permanente Konfrontation mit sexuell beladenen Inhalten und die dadurch verursachte leere Erregung auf Dauer zu einer Reizentleerung und womöglich gar Lustlosigkeit führen können.¹⁶⁶

Bemerklich ist weiter, dass sich alle Interviewpartnerinnen in ihren Antworten ohne direkte Anspielung auf die Bücher und Filme der Trilogie „50 Shades of Grey“ beziehen. Diese haben ihrer Meinung nach einen eindeutigen Wandel in der Rezeption von Sexual-Objekten verursacht. Das Aufzeigen solcher Objekte, aber auch von Fetischen, in niederschweligen Medien fungiert quasi als Legitimierung für deren Verwendung. Maßgeblich scheint jedoch auch hier wieder der Kontext, wird das Ganze doch klar romantisierend dargestellt und spielt sich erneut in einer Zweierbeziehung ab.

¹⁶⁴ Vgl. *Bänziger*, Sex als Problem, 277.

¹⁶⁵ Interview 2, 15.

¹⁶⁶ Vgl. *Sigusch*, neosexuelle Revolution, 1231.

„[...] dieser Hype um 50 Shades of Grey, ähm, wird ja als ein SM Filmchen, ähm, dargestellt, aber das ist purste Romantik eigentlich. [...] Und deshalb funktioniert es.“¹⁶⁷

Eine solche massentaugliche Darstellung von Sexualität, die nicht ganz der allgemeinen Norm entspricht, ermöglicht schließlich das Sprechen über diese Themen. Bestimmte Tabus werden aufgehoben.

„[...]50 Shades of Grey [...]man mag von der literarischen Qualität des Buches überzeugt sein oder nicht, ich bin es nicht, aber&aber das ist etwas, das ich ihm wirklich zu Gute halte, dass einfach das&das Sprechen am Kaffeestaisch darüber oder&oder das neugierig Machen, das hat es wirklich geschafft. Auch in Schichten, die vorher sich damit nicht beschäftigt haben. [...]diese Erlaubnis, die man dadurch kriegt, das offen zu behandeln, also das finde ich, finde ich sehr gut.“¹⁶⁸

Gleichzeitig betonen die Interviewpartnerinnen auch hier den Informationsmangel ihrer Kund*innen. Viele, und dabei vornehmlich Frauen, wollten, nachdem sie den Film gesehen hatten, entsprechende Produkte kaufen. Oftmals wussten sie dabei jedoch kaum, um was es sich bei dem jeweiligen Produkt eigentlich handelt und was es kann.

„[...]zu viele junge Leute haben solche Sachen gekauft. Das ist nicht gut, weil für das muss man verstehen.“¹⁶⁹

Durch die zu starke Verniedlichung solcher Themen droht sich das Ganze schließlich wieder ins Gegenteil zu kehren. Dies scheint der von Eva Illouz geäußerten These, die „50 Shades of Grey“ Bücher würden als eine Art Selbsthilfebuch funktionieren, zumindest teilweise zu widersprechen. Illouz geht davon aus, die in der Buchreihe vorgebrachte Beziehung würde strukturelle Probleme heterosexueller Beziehungen aufzeigen, worin sie sich nicht enorm von jeglicher weiteren „Frauenliteratur“ unterscheiden würde. Durch die sadomasochistischen Praktiken sowie den Einsatz bestimmter Sexual-Objekte stelle sie aber jene Mittel zur

¹⁶⁷ Interview 1, 9.

¹⁶⁸ Interview 4, 2.

¹⁶⁹ Interview 5, 4.

Verfügung, die zu einer Verbesserung solcher Beziehungen führen können und sollen.¹⁷⁰ Im Gegensatz zu pornografischen Filmen und Schriften, die grundsätzlich den Zweck der (männlichen) Masturbation verfolgen, dienen die Bücher von E. L. James dazu, die Leser*innen auf neue und wirkungsvolle Praktiken hinzuweisen, die das sexuelle Vergnügen mit dem/der Partner/in steigern soll.¹⁷¹ So sehr diese These in der Theorie auch stimmen mag, vermisst das Werk, sollte es tatsächlich als Selbsthilfebuch fungieren, für die Praxis doch genauere, mitunter auch wichtige Informationen. Nur durch diese könnte ein fundiertes Wissen um erwähnte Praktiken und Produkte generiert werden, um diese auch wirklich gesund in eine Beziehung einfließen lassen zu können. Dennoch untermauert eine solche Lesart der Bücher die in dieser Arbeit verfolgte These, dass ein romantischer, beziehungsorientierter Blick auf Sexualität und entsprechende Produkte zu einer Enttabuisierung eben dieser führt. Dies zeigt sich nicht nur in der Tatsache, dass ein Buch mit teils sehr grafischen Darstellungen von Sexualität, die nicht der gewohnten Norm entspricht, einen derartigen Erfolg in der Massengesellschaft erreichen konnte. Auch, dass es tatsächlich zu einem massiven Anstieg der Verkaufszahlen darin erwähnter einschlägiger Gegenstände kam, unterstützt diese Annahme.¹⁷²

Kehren wir nun also zu der diesem Aspekt vorangegangenen Hypothese zurück. Ist die Reichweite und Auswirkung von „50 Shades of Grey“ in den letzten Jahren zwar klar erkennbar und für diese Arbeit durchaus von Interesse, so wurde die Frage in den Interviews grundsätzlich mit einem anderen popkulturellen Phänomen im Hinterkopf gestellt – der Serie „Sex and the City“ und dabei vor allem der Rolle der Samantha Jones. Diese Figur versuchte nicht nur die Verwendung von Vibratoren und anderen Objekten zu enttabuisieren, ihre ganze Person lässt sich eigentlich als klarer Gegenpol zur Idee der Romantik verstehen. So liberal und neu der Plot der Serie zum Zeitpunkt ihrer Erstausstrahlung in den USA Ende der 1990er Jahre auch schien, folgt sie doch dem Ideal ihrer Zeit – sexuelle Erfüllung als Teil der großen, romantischen Liebe zweier Partner*innen. Beatriz Oria nennt den Versuch der Protagonistinnen, romantische Erfüllung zu finden, etwa als Rechtfertigung für deren sexuelle Unersättlichkeit.¹⁷³ Sie unterstreicht damit die bereits erwähnte Legitimierung von gewissen Praktiken im Namen der romantischen Zweierbeziehung. Auch Eva Illouz zieht diese Serie

¹⁷⁰ Vgl. Eva Illouz, *Die neue Liebesordnung. Frauen, Männer und Shades of Grey*, Übers. Michael Adrian (Berlin 2013) 70.

¹⁷¹ Vgl. *Ibid.* 71.

¹⁷² Vgl. *Ibid.* 20.

¹⁷³ Vgl. Beatriz Oria, *What's Love Got to Do With It? Sex and the City's Comic Perspective on Sex*. In: *The Journal of Popular Culture* Vol. 47(2) (2014) 381-397, hier 382.

als Untersuchungsgegenstand heran. Sie kommt dabei ebenfalls zu dem Schluss, dass die darin portraitierten Frauen zwar eine verhältnismäßig freie Sexualität leben, dies jedoch unter dem Vorwand der Suche des Mannes für das Leben. Ihre Sexualität leben sie nicht der Sexualität wegen aus, sondern setzen diese als Mittel für die richtige Partnerwahl ein.¹⁷⁴

Wenngleich die Serie nach wie vor sehr präsent ist, scheint die Figur der Samantha sowie die darin dargestellte Verwendung von Sexual-Objekten schließlich doch zu sehr vom romantischen Ideal abzuweichen, als dass sie sich maßgeblich auf den rezenteren Markt auswirken würde. Interviewpartnerinnen 3 und 4 erwähnen die Serie zwar in ihren Antworten auf die Frage nach dem Einfluss der Medien kurz¹⁷⁵, gehen aber doch schnell über zu den „50 Shades of Grey“ Büchern und beziehen sich auch im Weiteren eher auf diese. Die explizite Verwendung von Objekten innerhalb der Zweierbeziehung und zusammen mit dem/der Partner*in ist also klar der Stellung der Single-Frau als (alleiniger) Benutzerin übergeordnet.

Hier soll nochmals kurz auf die zuvor besprochene Verhandlungsmoral verwiesen werden. Stefanie Soine stellt fest, dass diese den Gesetzen des Marktes und Konsums folgt¹⁷⁶ – der Markt, oder in diesem Fall die Medien, geben also vor, was der Verhandlungsmoral innerhalb einer Beziehung entsprechen und damit weitläufig akzeptiert werden kann. Die Tatsache, dass die „50 Shades of Grey“ Reihe durch die Bedienung eindeutig romantischer Motive einen scheinbar größeren Einfluss auf Wahrnehmung und Verbreitung von bestimmten Sexual-Objekten hatte, überrascht daher wenig.

¹⁷⁴ Vgl. Illouz, Warum Liebe, 290.

¹⁷⁵ Vgl. Interview 3, 2, „Ja, das auf jeden Fall. Das denke ich schon. Ähm -- ganz einfaches Beispiel war Sex and the City [...] wo die Damen halt doch mehr -- auf diese, ähm Spielzeuge, auf diese Massagestäbe zum Beispiel mehr, mehr, ähm gegangen sind.“

¹⁷⁶ Vgl. Soine, Frausein, 220.

5. Von Grenzen, Tabus und schamhaftem Blick – Sexual-Objekte in der Performancekunst

Als Gegensatz zu den im vorangegangenen Kapitel untersuchten Entwicklungen der Sexual-Objekte am Markt und in der Gesellschaft wird deren Verwendung in diesem Kapitel auf die Performancekunst bezogen. Es soll hinterfragt werden, inwieweit die zuvor beschriebene erhöhte Akzeptanz dieser Objekte in der Performancekunst negiert wird und sie eingesetzt werden, um das Publikum auf bestimmte gesellschaftspolitische Themen hinzuweisen. Die Performances der vier hier untersuchten Künstler*innen schaffen dies in unterschiedlicher Weise. Die österreichischen Künstlerinnen Sabine Sonnenschein und Barbara Kraus setzen Packer und Dildos ein, um ihre eigenen Körper zu erweitern und die ihnen zur Verfügung stehenden Räume auszudehnen. Die brasilianischen Künstler*innen Giorgia Conceição und Pêdra Costa nutzen Sexual-Objekte hingegen in ihrer intendierten Funktion und bringen ihre sexuellen Körper ganz explizit in ihre künstlerischen Auseinandersetzungen ein.

So unterschiedlich die Herangehensweisen an Sexualität und Sexual-Objekte in den Arbeiten dieser vier Künstler*innen auch ist, lassen sich doch bestimmte Überschneidungen erkennen. So ist es, ob bewusst oder unbewusst, doch immer ein Tabubruch, der die Wirkung ihrer künstlerischen Arbeit ausmacht. Das bewusste Brechen gesellschaftlicher Normen sowie die Überschreitung bestimmter gesellschaftlich definierter Grenzen versetzen sie in eine Machtposition, in der sie direkt auf ihr Publikum einwirken können. Sie setzen dabei die in Kapitel 2.2 beschriebene Entwicklung fort, wonach in der Performancekunst jegliche Metaebene in der Erfahrung fehlt. Die Affizierung ihrer eigenen Körper geht direkt auf ihre Zuschauer*innen über. Diese haben durch die Unmittelbarkeit der Performance keine Möglichkeit, die Akte, die sie gerade beobachten, anders wahrzunehmen als das, was sie in diesem Moment sind.

5.1 Körper und Sexualität in den Arbeiten von Sabine Sonnenschein, Barbara Kraus, Giorgia Conceição und Pêdra Costa

Spezifikum von Performances ist, dass der/die Künstler*in nicht von seinem/ihrer Material abgelöst werden kann – der Einsatz des eigenen Körpers als Material der Performancekunst macht eine Trennung von Künstler*in und Dargestelltem unmöglich.¹⁷⁷ Bereits das avantgardistische Verständnis der Körperlichkeit verweist auf einen direkten Einfluss des Künstler*innenkörpers auf jenen des Publikums. Dennoch verstand man den Körper früher als frei formbares Material, das durch seine Bewegungen bestimmte Stimuli im Publikum auslösen konnte. Die rezentere Performancekunst knüpft an diese Überlegungen an, unterscheidet sich jedoch dahingehend, dass nicht mehr länger zwischen sinnlichem Leib und semiotischem Körper unterschieden wird.¹⁷⁸

Die Künstler*innen zeigen in ihren Performances ihre tatsächlichen Körper, welchen soziale Fantasien eingeschrieben sind, die diese Fantasien gleichzeitig aber auch in die Realität holen – sie fungieren als dialektische Bilder und im selben Moment als jene Akteur*innen, die diese interpretieren.¹⁷⁹ Auch dadurch holen sie sich selbst aus der gesellschaftlich vorgegebenen passiven Rolle der Frau heraus. Sie nehmen so schließlich die Position des agierenden Subjekts gerade in dem Moment ein, in dem sie sich durch die sexualisierte Darstellung ihres Körpers in die des Objekts zu vertiefen scheinen. Die Lust dieses Objekts soll die Lust der Zuschauer(*innen) befriedigen oder entfachen.

Erika Fischer-Lichte zieht Performances von Marina Abramović und anderen heran, die sich in ihren Arbeiten Verletzungen unterschiedlichen Grades zufügten oder vom Publikum zufügen ließen. Sie schafften es damit, in extremster Weise auf das Publikum zu wirken, das den brutalen Handlungen der Performer*innen schutzlos ausgeliefert und gleichzeitig mit der eigenen Schaulust konfrontiert war. Fischer-Lichte begründet die Wirkung, die solch explizite Performances auf das Publikum haben, mit der wahrhaften Verkörperung der Gewalt.¹⁸⁰ Im Fall dieser Untersuchung ist es nun die Sexualität, die in den Darstellungen stattfindet und auf das Publikum einwirkt. Die Performancekunst lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen immer wieder auf das „je besondere individuelle leibliche In-der-Welt-Sein

¹⁷⁷ Vgl. *Fischer-Lichte*, Ästhetik, 129.

¹⁷⁸ Vgl. *Ibid.* 138-139.

¹⁷⁹ Vgl. *Schneider*, *Explicit Body*, 107-108.

¹⁸⁰ Vgl. *Fischer-Lichte*, Ästhetik, 157.

der Darsteller“¹⁸¹. Angelehnt an diese Ausführungen Fischer-Lichtes soll nun der Versuch gewagt werden, ähnliche physiologische und motorische Auswirkungen in den Arbeiten der hier untersuchten Künstler*innen festzumachen, wenngleich diese eben nicht durch Gewalt, sondern explizite Sexualität und die Verwendung von Sexual-Objekten entstanden.

5.1.1 Modifizierung des Körpers durch Sexual-Objekte

Sabine Sonnenschein beschäftigt sich seit Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit 1992 mit gesellschaftlichen Normen, die ihrer Meinung nach kritisch hinterfragt werden sollten. So spielen Heteronormativität sowie die Frage nach Geschlechtlichkeit eine bestimmende Rolle in ihren künstlerischen Auseinandersetzungen. Für die vorliegende Untersuchung werden zwei ihrer (Tanz-) Performances herangezogen, bei welchen sie sich diverser Sexual-Objekte bediente, um damit ihr Publikum zu berühren. Dabei hätte sie sich immer für eine körperliche Herangehensweise an ein Thema interessiert sowie für die Art, wie man den eigenen Körper in Bezug zu dem Raum, in dem man ihn präsentiert, setzen kann.¹⁸²

Die Künstlerin präsentierte im Jahr 2008 im Wiener WUK die Performance „pack me higher and higher“, in der sie ihren weiblichen Körper mit einem Packer¹⁸³ ausstattete, um die Grenze zwischen männlich und weiblich auszudehnen. Sie bewegte sich dabei, bekleidet mit einem schwarzen, durchscheinenden Kleid, vor dem Publikum, scheinbar ganz in ihrer Weiblichkeit, erweiterte ihren Körper jedoch durch einen Packer. Das Objekt inkorporierte sie jedoch nicht, um völlig in das Männliche zu gehen:

„Da ging es mir um ein Spiel mit Gender, welche Bewegungen finde ich, wenn ich, ahm, etwas habe, das sozusagen dem männlichen Genital entspricht. [...]es ist halt schon mein weiblicher Körper, der halt auch diesen Ersatz für das männliche Genital hat“¹⁸⁴

¹⁸¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik*, 159.

¹⁸² Vgl. Interview 7, 1-2.

¹⁸³ Packer bedeutet ein, meist aus Silikon gefertigtes, Objekt, das in einer Hose den Eindruck eines männlichen Genitals geben soll. Mehrheitlich werden solche Objekte von transsexuellen Menschen vor oder anstatt einer Geschlechtsumwandlung genutzt, um nach außen hin dieses markante männliche Attribut zu tragen.

¹⁸⁴ Interview 7, 4

Die Wirkung auf das Publikum, um an Fischer-Lichtes Ausführungen anzuknüpfen, geschah letztlich nicht nur durch das Objekt des Packers selbst. Auch das unter dem Kleid und dem Packer hervorscheinende tatsächliche weibliche Genital der Künstlerin, das, je nach Nähe der Zuschauer*innen, durchaus für diese sichtbar war, forderte deren Reaktion. Es ging Sonnenschein um eine Konfrontation mit dem Körper sowie die Ambivalenz der sichtbaren Attribute:

„Mir ging es, wie gesagt, um diese Ambivalenz von diesem schon eindeutig weiblichen Körper, von dem man auch was sieht, also einfach mit diesem männlichen Genital und wie ich mit dem auch agieren kann.“¹⁸⁵

In der zweiten hier betrachteten Performance, die 2007 im Zuge eines Symposiums im Tanzquartier Wien stattfand, bediente sich die Künstlerin Dildos, um den Raum wiederum durch die Erweiterung ihres weiblichen Körpers zu erforschen. Sie bewegte sich dabei, gemeinsam mit anderen Performer*innen, tänzerisch durch den selben Raum wie ihr Publikum, das auch mit ihr in Kontakt treten konnte.¹⁸⁶ Durch das Anbringen der phallischen Objekte an teils ungewöhnlichen Stellen ihres nackten, weiblichen Körpers modifizierte sie diesen, holte aber erneut auch das Sexuelle in den Raum. Es wird damit klar, dass es nicht rein um das Sexuelle geht. Gleichzeitig findet sich das Publikum aber durch das Zeigen eines sexuellen (nackten) Körpers sowie der Sexual-Objekte in der Position der Voyeur*in und damit potentiell in einer Position der Scham wieder.

„Die [Dildos], die so am Körper waren und mit Frischhaltefolie [festgemacht]. [...] Wegstehend, na, weil das sind Dildos, das ist dann sozusagen dieser erigierte Penis. Es hat mit dem realistischen Körper an sich jetzt mal nicht so viel zu tun, sondern bringt den Körper in eine Verformung eigentlich und ich wollte schauen, wie kann ich mich damit bewegen. Da ging es mir eigentlich weniger um das Männliche. [...] Da ging es mir eher darum, wie penetriere ich damit quasi den Raum von Verschiedenen.“¹⁸⁷

„[...] dieser Gegenstand, der ja fast so eine Möglichkeit, um dieses Lustempfinden [...] zu übertragen und diese Penetration einfach auch möglich zu machen.“¹⁸⁸

¹⁸⁵ Interview 7, 8.

¹⁸⁶ Vgl. Ibid. 6.

¹⁸⁷ Ibid., 5.

¹⁸⁸ Ibid.

Der Körper fungiert in solchen Performances nicht mehr als rein sexueller und irritiert aber doch durch genau diese Elemente. Das Publikum sieht sich einerseits mit dem nackten weiblichen Körper konfrontiert, andererseits mit dem Weiblichen, das durch ein vermeintlich männliches Objekt verändert wird. Sabine Sonnenschein nutzt den Moment des Penetrierens – wiederum eine männlich konnotierte Aktivität – um einerseits in die Umgebung, aber auch in den persönlichen Raum ihres Publikums einzudringen. Die auf sie gerichteten Blicke der Zuschauer*innen werden dadurch öffentlich und potentiell schamvoll.

Angelehnt an Beatriz Preciado versteht Sabine Sonnenschein den Dildo als Möglichkeit der Gleichberechtigung, die sie durch den Akt des Penetrierens erforschen möchte. Ähnlich der Diktion des „kontrasexuellen Manifests“¹⁸⁹ sieht sie den Dildo als bewegliche körperliche Grenze. Die von Preciado auf den Einsatz in sexuellen Akten bezogene Deutung kann ebenso auf die Performance von Sabine Sonnenschein umgemünzt werden. So steht der Dildo ihrer Meinung nach in dieser Funktion der beweglichen Grenze für ein Objekt, das „beständig die Stabilität der Gegensätze innen/außen, passiv/aktiv, natürliches Organ/Maschine“¹⁹⁰ bedrohe.

In der Erweiterung des Penetrationsskriptes¹⁹¹ – als Frau alleine mit einem Dildo – fordert Sonnenschein die gesellschaftliche Normvorstellung der Penetration, in der dem weiblichen Körper der passive Part zukommt, heraus.¹⁹² Sie will damit die Möglichkeit des weiblichen Körpers eine penetrative Funktion einnehmen zu können, erforschen und betonen. Es geht ihr dabei weniger darum, sich eine männlichen Rolle anzueignen – unterstreicht wird dies letztlich durch die untypischen Stellen, an welchen sie die Objekte angebracht hatte – sondern Situationen zu schaffen, in denen sie die Fähigkeit von Frauen, Räume einzunehmen und zu penetrieren, hervorstreicht.¹⁹³

Die österreichische Künstlerin Barbara Kraus setzt sich in ihrer künstlerischen Praxis mit Möglichkeiten zur Unterwanderung diverser Normierungen auseinander. Ihr Ansatz ist dabei meist humorvoll, sie versucht durch das Einnehmen unterschiedlicher Persönlichkeiten die Grenzen gesellschaftlicher Vorgaben auszudehnen. Auf die Spitze treibt sie das in der Figur

¹⁸⁹ Beatriz *Preciado*, *Kontrasexuelles Manifest* (Berlin 2003).

¹⁹⁰ Vgl. *Ibid.* 67.

¹⁹¹ Vgl. *Bänziger*, *Sex als Problem*, 178 ff.

¹⁹² Vor allem in der lesbischen Community ist dieses Objekt, das in der Kritik häufig als Penis-Ersatz gehandelt wird, umstritten, sehen viele darin doch das Fortschreiben einer heteronormativen Vorstellung des Koitus, die Penetration miteinschließt. Vgl. dazu *Preciado*, *Kontrasexuelles Manifest*, 65.

¹⁹³ Vgl. Interview 7, 12-13.

des Johnny, die seit dem Jahr 1999 ein treuer Begleiter ihrer performativen Arbeit ist.¹⁹⁴ Mit einer Socke als Versinnbildlichung eines männlichen Genitals verwandelt sie sich oft als Teil ihrer Performance in Johnny. Sie nimmt den Raum so als männlicher Part ein, der ihr einen neuen und erweiterten Handlungsspielraum erlaubt.¹⁹⁵

In mehreren ihrer Arbeiten eignete sie sich Männlichkeit, ähnlich Sabine Sonnenschein, auch in Form von Dildos an. Sie sieht dies als Behauptung einer Männlichkeit, in der sie sich als weibliche Performerin Räume ganz anders oder neu eröffnen kann. Sie sieht darin sie letztlich aber auch die Absurdität der Figur des Johnny, dessen quasi-Glied aus einer weichen Socke besteht, die an sich kaum als Sinnbild strotzender Männlichkeit gesehen werden kann. Prinzipiell würde man diese Verkörperung und Aneignung schon allein der Form und zugeschriebenen Rolle wegen eher dem Sexual-Objekt Dildo zuschreiben. Und doch schafft sie es auch mit dieser Sockenfigur, ihren weiblichen Körper durch vermeintlich männliche Gesten und Objekte zu erweitern. Es geht bei dieser Figur letztlich kaum um eine sexuelle Darstellung. Es soll vielmehr auf die Möglichkeiten hingewiesen werden, die einer Person durch vermeintlich männliche Attribute eröffnet werden.¹⁹⁶

Im Zuge der Performance „Welcome To The Club of Pleasure“, die sie bei der Eröffnung des Tanzquartier Wiens im Jahr 2002 zeigte, arbeitete aber auch Kraus eben mit einem Dildo. Sie spielte dabei mit dem Objekt und entkleidete währenddessen ihren weiblichen Körper fast gänzlich, nur die Socken behielt sie an. Ihr gelangen damit mehrere Brüche in den Erwartungen ihres Publikums – einerseits durch die Absurdität der Socken, vor allem aber durch das gleichzeitige Hantieren mit dem Dildo, womit sie an die Befriedigung ihrer eigenen Lust erinnerte.¹⁹⁷ Im Performancekontext mit diesen Objekten zu spielen und sich damit als Frau eine übertriebene männliche Potenz anzueignen, empfand sie als lustvoll und durchaus erregend. Die Situation vor Publikum brachte aber auch andere Empfindungen mit sich:

„[...] habe ich das schon auch als eine Form von Provokation empfunden. Und dadurch komischerweise auch als eine Form von Machtgewinn.“¹⁹⁸

¹⁹⁴ Siehe hierzu auch Angela Rottensteiner, *Who the fuck is Johnny? 13 Jahre Johnny – die Entwicklung einer sozialpolitischen Kunstfigur der Performance Künstler Barbara Kraus* (ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 2012).

¹⁹⁵ Vgl. Interview 9.

¹⁹⁶ Vgl. Ibid. 4-5.

¹⁹⁷ Vgl. Ibid. 3-4.

¹⁹⁸ Interview 9, 6.

Auch hier ging es Kraus um die Erweiterung ihres Handlungsspielraums als Frau, die sich mit männlichen Attributen ausstattet, aber gleichzeitig um eine Kritik der gesellschaftlichen Oberflächlichkeit hinsichtlich Sexualität und Geschlecht. Der Einsatz eines Sexual-Objekts scheint hier das ideale Instrument zu sein, um dies zu erreichen. Der Dialog mit dem Publikum und das Performen in engen Räumen ermöglichen ihr, direkt auf ihre Zuschauer*innen einzuwirken. Fischer-Lichte beschreibt den Schmerz, den sich die von ihr untersuchten Künstler*innen zufügen, als direkt übertragbar auf das Publikum.¹⁹⁹ Kraus wiederum überträgt die Lust, die sie in dem Spiel mit den Sexual-Objekten empfindet, auf ähnliche Weise auf die Beobachter*innen ihrer Performance. Sie kann so die von ihr kritisierten Normen auch in diesen ansprechen.²⁰⁰

Die Künstlerinnen stehen damit in einer Tradition von Performancekünstler*innen, die sich mit der passiven und phallozentrischen Sicht auf den weiblichen Körper und die weibliche Sexualität auseinandersetzen. Sie eignen sich die männliche Potenz an, indem sie die den Phallus und den Akt des Penetrierens inkorporieren. Dadurch versuchen sie, die patriarchalen Strukturen, die den weiblichen Körper limitieren und kontrollieren, aufzubrechen.²⁰¹

Wenn die beiden Künstlerinnen von dem Raum sprechen, den sie sich durch die Verwendung dieser Objekte als Frauen eröffnen können, so werden die von ihnen kritisierten Geschlechterungleichheiten unübersehbar erkennbar. Männlich konnotierte Gesten, wie eben etwa das Penetrieren oder das in-den-Schritt-Greifen, und die dadurch erreichte phallische Potenz sollen das Publikum auf diese Diskrepanz hinweisen und die gesellschaftliche Verantwortung, diese aufzubrechen, deutlich machen.²⁰²

5.1.2 Sexual-Objekte zur Erfüllung weiblicher Lust in der Performance

Die brasilianische Künstlerin Giorgia Conceição bewegt sich mit ihren Arbeiten zwischen burlesquem Tanz und Performancekunst. In jeder Arbeit denkt sie die Idee des Burla als Strategie des Körpers, sich selbst von seinen durch Kolonialismus und Stereotypisierung entstandenen Wunden zu heilen, mit. Burla entwickelte sie als politisches burlesques Konzept, durch das bestimmte Tabus und kulturelle Sichtweisen auf einen Körper und dessen

¹⁹⁹ Vgl. *Fischer-Lichte*, Ästhetik, 157.

²⁰⁰ Vgl. Interview 9.

²⁰¹ Vgl. *Schneider*, *Explicit Body*, 114.

²⁰² Vgl. *Ibid.* 105.

Sexualität transformiert werden können. Es stellt einen Wendepunkt dar, nach dem etwa das Konzept Sexualität neu aufgerollt und gesellschaftlich verändert werden kann.²⁰³

Anders als in den Performances der vorangegangenen Künstlerinnen, die ihre Körper anhand von Modifizierungen durch Sexual-Objekte inszenieren und damit auf dessen sexuelle Seite hin- oder gar darüber hinaus weisen, löste die Kontextualisierung von Giorgia Conceição Performance „COUP/step #2“²⁰⁴ einen regelrechten Bedeutungsüberschuss des Sexuellen aus.²⁰⁵ Durch die Verwendung eines Vibrators, der über eine Fernbedienung vom Publikum gesteuert wurde bis die Künstlerin ihren Orgasmus erreichte, brachte sie ihre Sexualität so explizit wie kaum ein*e der hier besprochenen Künstler*innen in ihre Performance ein. Es ging ihr dabei jedoch weder um ihre eigene noch um Sexualität im Sinne des sexuell (zu) befriedigenden Körpers im Allgemeinen. Vielmehr bediente sie sich diesen Seiten lediglich, um dadurch ein Gefühl der Scham hervorzurufen (in diesem Fall jedoch gar nicht auf Sexualität bezogen) und ihr Publikum so auf andere Themen aufmerksam zu machen. Sie inszenierte sich in dieser Weise, um Protest an der politischen Situation ihres Heimatlandes sowie der auch heute noch vorherrschenden kolonialen Sicht auf dieses auszudrücken. Die Künstlerin sieht ihren Körper, ihre Sexualität und das eingesetzte Sexual-Objekt als Instrumente, mit welchen sie auf bestehende Machtverhältnisse und die, demokratische Grundprinzipien in Frage stellende, Politik Brasiliens hinweisen kann. Scham ist also sehr wohl Teil ihres Narratives, sie bezieht sich aber nicht auf jene, die offensichtlich durch die Darstellung ihrer sexuellen Lust ausgelöst wird.

„ I think we arrive in this point but it's not my point, you know. Ah, of course I use this (shame) because it's there, but I'm using a sexual object not to talk about sex itself. So, my shame is not the shame about sex itself. It's about this relationship of -- controlling people or submission, domination et cetera. And how to negotiate this. “²⁰⁶

Dieser offenkundige Einsatz ihrer eigenen Sexualität und Befriedigung soll das Publikum erregen, jedoch nicht in sexueller Art. Die Zuschauer*innen sollen sich vielmehr über die

²⁰³ Vgl. Interview 6, 8.

²⁰⁴ Die Performance „COUP/step #2“ präsentierte Giorgia Conceição unter ihrem Künstlerinnennamen „Miss G“ am 20.10.2016 im Rahmen einer Ausstellungseröffnung im *Kunstraum Niederoesterreich* in Wien.

²⁰⁵ Vgl. Svenja *Flaßpöhler*, *Der Wille zur Lust. Pornographie und das moderne Subjekt* (Frankfurt a. M. 2007) 12.

²⁰⁶ Interview 6, 5.

gesellschaftlichen Missstände, die die Künstlerin anspricht, Gedanken machen und aufregen. Es geht dabei um keine erotische Darstellung.²⁰⁷ Ähnlich den Frauenbewegungen der 1980er Jahre sieht Giorgia Conceição ihre eigene Lust als Werkzeug der Bekämpfung von Herrschaftsverhältnissen des vorherrschenden Patriarchats.²⁰⁸ Sie zeigt damit die Ambivalenz, die den zuvor beschriebenen Entwicklungen hinsichtlich Sexualität und Geschlechterverhältnissen innewohnt. Frauen nehmen, wie gezeigt wurde, ihre eigene Sexualität verstärkt selbst in die Hand und wurden auch innerhalb von Partnerschaften vermehrt zur treibenden Kraft der sexuellen Beziehungen. Dennoch sind weibliche Lust und Befriedigung per se in der Öffentlichkeit nach wie vor von diesen patriarchalen Herrschaftsverhältnissen besetzt. Conceiçãos Spiel mit diesen wird in Form der Fernbedienung unverkennbar deutlich. Sie legt ihre eigene weibliche Lust damit wortwörtlich in die Hand von Anderen.²⁰⁹

Den Kontext ihrer Performance – während einer öffentlichen Ausstellungseröffnung, in einer Kunstinstitution, vor österreichischem/europäischem Publikum – machte sie sich dabei bewusst zu Nutzen. Sie schaffte es, durch die Weitergabe der Fernbedienung an das Publikum dieses aktiv an der Performance teilhaben zu lassen. So konnte sie das Verhältnis von Subjekt und Objekt, das in der bildenden Kunst und insofern auch in Ausstellungsräumen gültig ist, aufbrechen.²¹⁰

„I guess Kunstraum was the most --- ah, the most formal space, like, visual aaart. Like sacred. Ah, that I had performed as a, as a performer in visual arts. Ah, it is funny and fun. Because I was really, ah, using this to feed me, to that speech for example. I was performing and I was in an opening, making a formal speech to the audience, then I took the -- the, their attention and start to fuck it up.“²¹¹

²⁰⁷ Vgl. *Robinson*, *Feminism-Art-Theory*, 372.

²⁰⁸ Vgl. *Matthiesen*, *Wandel von Liebesbeziehungen*, 66.

²⁰⁹ Letztlich gibt sie noch mehr in die Hände ihres Publikums, geht ihre Performance doch nur dann auf, wenn dieses mitmacht. Würde sich jede*r der anwesenden Zuschauer*innen etwa wehren, die Fernbedienung zu benutzen, würde dies zwar durchaus auch auf bestimmte gesellschaftliche Normen hinweisen, die Intention der Künstlerin würde dabei jedoch kaum wahrgenommen werden.

²¹⁰ Vgl. *Fischer-Lichte*, *Ästhetik*, 63.

²¹¹ Interview 6, 9.

5.1.3 Sexual-Objekte im Einsatz queer-feministischer Performances

Pêdra Costa behandelt in ihren/seinen performativen Arbeiten durch den Einsatz ihres/seines eigenen Körpers queer-feministische sowie postkoloniale Strategien. Für sie/ihn ist der eigene Körper das wichtigste Instrument ihrer/seiner Kunst. Ihr/sein Gesäß war von Beginn ihrer/seiner Tätigkeit häufig integraler Teil der künstlerischen Arbeit ebenso wie das explizite Darstellen vom Einführen diverser Gegenstände. Dies dient ihr/ihm in den Performances der Repräsentation ihrer/seiner queeren Identität und ihres/seines brasilianischen Körpers, der Klischees entsprechend so oft auf das Gesäß reduziert wird. Diese Auseinandersetzungen führten schließlich auch zur für die vorliegende Arbeit herangezogenen mehrteiligen Performancereihe „de-colon-isation“²¹², bei der sie/er begann, eine Dildo-Kamera in ihre/seine Praxis einzubauen. Die Verwendung einer solchen Kamera muss vor allem auch im Kontext der jeweiligen Performances gesehen werden, wurden diese doch erst im Zuge einer Initiative der Akademie der bildenden Künste Wien und anschließend als Teil zweier Ausstellungen präsentiert. Es handelte sich also nicht länger um intime Räume mit Freunden, sondern größere, öffentliche Performances vor breitem Publikum. Durch den Einsatz dieser Kamera, die das Innerste der Künstler*in offenlegte, kreierte sie/er aber doch einen intimen Raum, der ihr/ihm die Möglichkeit bot, das Publikum zu berühren. Dies gelingt ihr/ihm durch inszenierte Widersprüche von privat und öffentlich – sie/er beginnt ihre/seine Performance mit sinnlichen Bewegungen und cremt sich dabei den eigenen Körper ein (eine durchaus private Aktion). Erst dann, nachdem eine fast heimelige Atmosphäre entstanden ist, holt sie/er die Dildo-Kamera heraus und präsentiert dem Publikum so über einen Bildschirm ihr/sein Innerstes.²¹³

Auch hier ging es aber, obwohl der Künstler*innenkörper in sexualisierter Weise präsentiert wurde, nicht um den sexuellen Körper per se. Die/der Künstler*in bediente sich, ähnlich den anderen hier besprochenen Künstler*innen, bestimmter Wirkungen, die sie/er bewusst damit erreichen kann.

²¹² In der vorliegenden Arbeit werden die ersten drei Teile dieser Performancereihe, die in Wien stattfanden, herangezogen. „de_colon_isation part I: inner beauty“ präsentierte Pêdra Costa 2016 bei *Friday Exit* der Akademie der bildenden Künste Wien. „de_colon_isation part II: The Southern Ass“ zeigte sie/er im November 2016 als Teil einer Ausstellung im *Kunstraum Niederoesterreich*. „de_colon_isation part III: the bum bum cream“ fand im Juni 2017 im Zuge einer Ausstellungseröffnung im *frei_raum Q21 exhibition space* im Museumsquartier Wien statt.

²¹³ Vgl. Interview 8, 3-4.

„[...] everything is about to show my body, my build, show my butt and dance a bit and to be a kind of queen, you know. To create this space of intimacy and to offer my body and -- my energy of sex. Because I know how to do this.“²¹⁴

Wenngleich es ihr/ihm nicht um das bloße Zeigen des sexuellen Körpers geht, soll doch ein Begehren im Publikum entstehen. Es soll so in diese Intimität der Situation geholt werden, in der Veränderung passieren kann. Costa zeigt sich in professionellen Räumen, nimmt diese als professionelle*r Künstler*in ein und schafft es dadurch, einen Bruch zu vollziehen. Indem die Präsentation ihres/seines Körpers nicht in einem sexuellen, sondern professionell künstlerischen Rahmen passiert, schafft sie/er eine Potenzierung der Gefühle des Publikums. Das Begehren des Publikums wird öffentlich gemacht und genau an diesem Punkt auf die darin enthaltene Problematik hingewiesen. Um die Performances der Künstler*in zu verstehen, müssen die Zuschauer*innen ihre eigene Denkweise de- und rekonstruieren.

„I make it to give back to you yourselves [...] for my body or for my action, you have to deconstruct or rethink about yourself.“²¹⁵

Auch sie/er sieht ihren/seinen Körper als Ausgangspunkt und Instrument, um in den Zuschauer*innen bestimmte Gefühle sowie Verwirrung auszulösen. Wenn nach Flaßpöhler also der Widerspruch von Ästhetik und Sexuellem als Auslöser von Unwohlsein innerhalb des Publikums fungiert, schafft Pêdra Costa genau das. Sie/er bringt eine neue Bildsprache von Körper, Sexualität und Gender auf die Bühne und fordert damit bestehende gesellschaftliche Normen heraus.²¹⁶ In der Auseinandersetzung mit ihrem/seinem Körper erkundet sie/er gesellschaftspolitische Probleme wie Rassismus, Sexismus und Kolonialismus ebenso wie seine/ihre eigene Sexualität und Geschlechtlichkeit.

Dieses Unwohlsein im Publikum versteht die/der Künstler*in als Störung des rationalen Verstands. Es ist der direkte Augenkontakt, der die Zuschauer*innen zu aktiven Teilhaber*innen der Performances macht und diese Störung ganz öffentlich in den Raum bringt.

²¹⁴ Interview 8, 4.

²¹⁵ Ibid. 8.

²¹⁶ Vgl. Interview 8.

„[...] a kind of strategy to disturb -- the feelings of the audience and the feelings will somehow disturb the rational mind, or the rational academic way to understand their live. Or their bodies.“²¹⁷

Die Störung gelingt Costa durch den Einsatz der Kamera und das Zeigen ihres/seines Inneren, erreicht durch ihre/seine Afteröffnung. So sinnlich das Tanzen und Eincremen zuvor war, scheint sie/er damit eine Grenze der sozialen Regulierung des Angemessenen erreicht und schließlich überschritten zu haben. Sie/er kreiert einen Schockmoment, der eine Distanzierung des Publikums durch eine mediale Metaebene unmöglich macht. Das Bewusstsein der Zuschauer*innen wird unmittelbar affiziert, die Empfindungen der/des Künstler*in durch das Kamerabild, die durch das Einführen der Kamera erzeugten Geräusche und die Bewegungen von Pêdra Costa selbst auf diese übertragen.²¹⁸

Interessant erscheint die Betrachtung solcher Performances und ihrer Wirkung vor allem auch hinsichtlich der Sexualisierung der Öffentlichkeit, die mit der Jahrtausendwende und der Verbreitung des Internets noch extremer und allumfassender geworden zu sein scheint.²¹⁹ Die gesamte Medienlandschaft strotzt vor sexualisierten Bildern, es gibt kaum noch Filme, Serien oder auch Theaterinszenierungen, die ohne nackte Körper auskommen. Pornografisch anmutende Darstellungen sind längst nicht mehr der Pornoindustrie vorbehalten, sondern zieren zahlreiche Werbeplakate und -einschaltungen. Abgezielt wird hierbei auf die Erregung der Konsument*innen, die sich, mangels tatsächlicher sexueller Entlademöglichkeit, im Kauf diverser Waren auflösen soll.²²⁰

Die Gesellschaft ist demnach an nackte Körper in öffentlichen Kontexten gewöhnt, ja sogar an das explizite Darstellen sexueller Akte. Auch in der Kunstwelt ist das Zeigen nackter Haut und eines nackten Körpers allein nicht mehr als subversiver Akt zu verstehen.²²¹ Zumindest dahingehend hat sich die Trennung zwischen öffentlich und privat in den vergangenen Jahrzehnten deutlich aufgeweicht. Was ist es also, wodurch die hier besprochenen Performances doch so eindeutig in die Position eines Tabubruchs gebracht werden? Es ist, so

²¹⁷ Interview 8, 3.

²¹⁸ Vgl. *Jahraus*, Aktion, 275-276.

²¹⁹ Vgl. *Eder*, Begierde, 224 ff.

²²⁰ Vgl. *Dannecker*, Faszinosum Sexualität, 21-22.

²²¹ Vgl. Marie-Luise *Angerer*, Der Zwang zum Bild. In: Stiftung Deutsches Hygiene-Museum (Hg.) Sex. Vom Wissen und Wünschen. Begleitbuch zur Ausstellung Sex – Vom Wissen und Wünschen im Deutschen Hygiene-Museum, 7.11.2001 bis 11.8. 2002 (Ostfildern-Ruit 2001) 141-161, hier 141.

behaupte ich, neben der Einbeziehung des Publikums letztlich das Objekt, das den Körper verändert zeigt oder die sexuelle Lust der darstellenden Künstler*innen auslöst. Auch hier müssen wieder der Paarkontext sowie die Beziehung, die jegliche Art der Sexualität enttabuisiert, in Erinnerung gerufen werden. Stellt sich nun eine Künstler*in alleine in einen Ausstellungs- oder Performanceraum und präsentiert sich selbst und ihren/seinen sexuellen Körper oder ihre/seine sexuelle Lust ohne Zutun einer weiteren Person, so scheint das gegen bestehende Moralvorstellungen zu verstoßen. Ohne das moralische Korsett, das Beziehungen früher beeinflusst hat, kann innerhalb dieser alles gelebt werden. Andere, vor allem öffentliche Bereiche, haben eine solche Befreiung noch nicht erfahren.²²²

²²² Vgl. *Sigusch*, Neosexualitäten, 38.

5.2 Sexual-Objekte als Instrumente des Tabubruchs und der Grenzüberschreitung

Den hier besprochenen performativen Praxen ist gemein, dass sie allesamt über das Brechen bestimmter Tabus agieren. Die Performancekunst steht in einer langen Tradition solcher Tabubrüche, die aber nur in ihrer jeweiligen historischen Phase ihre tatsächliche Wirksamkeit entfalten können. In der Zeit der Medialisierung stellt sich nach Gabriele Klein nun also die Frage, ob die Kunst überhaupt noch Tabubrüche vollziehen kann. Es gibt schließlich kaum noch Filme, in denen etwa sexuelle Akte nicht plakativ und eindeutig gezeigt werden, nicht selten eben auch der Einsatz von Sexual-Objekten. Dennoch funktionieren jüngere Performances nach wie vor eben durch den Bruch bestimmter Tabus, den solche Darstellungen auslösen können. Dieser lässt sich in der Kunst, allen voran der zeitgenössischen Performancekunst als Zusammenspiel ästhetischer, gesellschaftlicher und körperlicher Tabus sehen, die, wie hier gezeigt wird, am Körper der Künstler*innen selbst passieren.²²³ Letztlich ist es nämlich die Wirklichkeit der Künstler*innenkörper selbst, an der sich dieser Bruch vollzieht; sie negiert das Regelwerk von Intimität, Scham, Sublimierung und Ekel und löst die Schranken zwischen Kunst und Leben auf.²²⁴ Anders als Theater oder Film zeichnet sich die Performance genau dadurch aus, dass sie nicht so-tut-als-ob²²⁵, sondern wahrhaft darstellt; der Körper und jeglicher Körpereingriff der Performer*in okkupieren den selben Raum zur selben Zeit wie das Publikum.²²⁶ Dieses nimmt also auch Teil an diesen Eingriffen, ob nun aktiv oder im Zusehen. Genau hier lässt sich eben dieser Tabubruch, den die Künstler*innen durchführen, festmachen.

Der Begriff Tabu, wie er in der vorliegenden Arbeit verwendet wird, orientiert sich an der soziologischen Definition von Gabriele Klein. Demnach ähnelt ein Tabu einer gesellschaftlichen Norm, wird aber durch eine moralische Komponente erweitert und betrifft vor allem Körperlichkeit und Sexualität. Es repräsentiert das, was in einer Gesellschaft (gerade)

²²³ Vgl. Gabriele *Klein*, Körper zeigen. Performance-Kunst als Tabubruch. In: Claudia Benthien, Ortrud Gutjahr (Hg.), Tabu. Interkulturalität und Gender (München 2008) 247-260, hier 247.

²²⁴ Vgl. Michael *Glasmeier*, Tabu in der Geschichte einer zeitgenössischen Kunst. Zu Hell von Jake und Dinos Chapman. In: Anja Hesse (Hg.), Tabu. Über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham (Berlin 2009) 235-254, hier 238.

²²⁵ Vgl. *Klein*, Körper zeigen, 257.

²²⁶ Vgl. Colin *Counsell*, Laurie *Wolf*, Performance Analysis. An introductory coursebook (London 2001) 125.

als peinlich und schambehaftet gesehen wird. Tabus wirken identitätsstiftend, vor allem dadurch bedingt, dass ihre Übertretung auf sozialer Ebene sanktioniert wird.²²⁷

Tabus bezeichnen kulturell geprägte Normen, die sich vom öffentlichen Recht dahingehend unterscheiden, dass sie nicht vom Gesetz, sondern der Sitte definiert werden. Entsprechend wird ein Tabubruch nicht strafrechtlich, sondern sozial sanktioniert, indem er Gefühle der Schuld, Scham und Peinlichkeit auslöst. Diese kulturellen und gesellschaftlichen Normierungen sind gleichfalls Voraussetzung für das Übertreten bestimmter (Körper-) Grenzen.²²⁸ Innerhalb einzelner Kulturen lassen sich vor allem über geschlechtsspezifische Codierungen definierte Tabus erkennen sowie solche, die Sexualität und Körperlichkeit kontrollieren sollen. Sie konstatieren ihrerseits die Abgrenzung der eigenen Kultur von jener „der Anderen“ und verkörpern die Grenze des Selbstverständlichen zum Grenzwertigen.²²⁹ Die Dynamik von Tabus verläuft nicht linear, vielmehr können einmal enttabuisierte Themen oder Praktiken jederzeit einer erneuten Tabuisierung ausgesetzt sein.²³⁰ So verwundert es also nicht, dass öffentlich gezeigte, sexualisierte Körper in der Performancekunst nach wie vor Grenzen übertreten können. Die Auseinandersetzung mit Tabus und sich an diesen zu bedienen war vor allem auch für Frauen in der Kunstwelt ausschlaggebend. Bezogen auf den weiblichen Körper und das Verhalten von Frauen im Allgemeinen gab (und gibt) es mannigfaltige Möglichkeiten zum gesellschaftlichen Tabubruch.²³¹

Die moderne und zeitgenössische Kunst, und dabei vor allem die Performancekunst, weiß, so Klein, Tabus in produktivster Weise für sich zu nutzen: „Die Künste nutzen die produktive Kraft des Verbots, unterlaufen diese mit ihren ästhetischen Mitteln subversiv und halten auf diese Weise die Aufmerksamkeit für das Tabu als eine besondere, nicht rational begründbare Norm wach.“²³² Die Körper der Künstler*innen als Orte des Tabubruchs sowie das Integrieren des Publikums in die eigene performative Praxis machen die Performancekunst prädestiniert, sich an Tabus abzuarbeiten. Der nackte Künstler*innenkörper ist zudem, so

²²⁷ Vgl. Klein, Körper zeigen, 248-249.

²²⁸ Vgl. Jahraus, Aktion, 276-277.

²²⁹ Vgl. Ute Frietsch, Der Wille zum Tabu als Wille zum Wissen. In: Ute Frietsch, Konstanze Hanitzsch, Jennifer John, Beatrice Michaelis (Hg.), Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht (GenderCodes Bd. 5, Bielefeld 2008) 9-16, hier 12.

²³⁰ Vgl. Claudia Benthien, Ortrud Gutjahr, Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus. Eine Einführung. In: Claudia Benthien, Ortrud Gutjahr (Hg.), Tabu. Interkulturalität und Gender (München 2008) 7-18, hier 7-8.

²³¹ Vgl. Klein, Körper zeigen, 254.

²³² Ibid. 252.

Peter Weibel, „mit den wichtigsten und meisten Tabus verbunden“²³³. Es geht bei diesen Brüchen und Grenzüberschreitungen nicht um das Inszenieren eines medienwirksamen Skandals. Vielmehr sollen in der Gesellschaft verankerte Denk- und Verhaltensmuster dekonstruiert werden. Gleichzeitig soll der Blick auf die Missstände der realen Lebenswelt der Künstler*innen gerichtet werden. Grenzen zwischen Alltag und Kunst werden aufgelöst, alltägliche Situationen darzustellen macht den Tabubruch umso greifbarer. Jede Performance ist also dahingehend an den jeweiligen Kontext, in dem sie entsteht, gebunden.²³⁴

Nicht selten wurden solche Brüche durch das Einbeziehen alltäglicher Gegenstände erreicht. Während sich frühe Arbeiten von Performer*innen vor allem mit Produkten des Körpers auseinandersetzten – über die Essenaufnahme bis hin zum Urinieren und dem Absetzen von Kot – wird die Unmittelbarkeit des Körpers selbst ab den 1970er Jahren zum Motiv der Performancekunst.²³⁵ Schon der Wiener Aktionismus versuchte durch das Übertreten von Grenzen hochrangig soziale Tabus zu brechen. Die dafür notwendige Kooperation der Zuschauer*innen, sich auf diese Überschreitungen auch einzulassen, bedingte auch das Brechen ästhetischer Tabus – diese sollten wie ein sanfter Einstieg in die Situation des Tabubruchs agieren.²³⁶

Wo also lassen sich hier die in dieser Arbeit besprochenen Performances einordnen? Wie bereits erwähnt war vor allem für Frauen in der Kunstwelt die Auseinandersetzung mit Tabus und das Sich-Bedienen an diesen ausschlaggebend. Wie im ersten Teil dieser Arbeit gezeigt wurde, haben Sexual-Objekte seit den 1990er Jahren eine eindeutige Veränderung durchgemacht. Vom schmutzigen, peinlichen Objekt, über dessen Verwendung oder auch Erwerb am besten nie gesprochen werden sollte, wurden einige davon zum Lifestyleprodukt, das für die aufgeklärte, emanzipierte Frau stand. In Werbungen sind sie seither ebenso zu sehen wie in Fernsehserien und Filmen. In gewisser Weise könnte man sie also als Alltagsgegenstand betrachten. Und im Falle der Performancetätigkeit von Giorgia Conceição wurde ein solches Objekt auch tatsächlich in quasi alltäglicher Weise eingesetzt. Es ist ein Spezifikum der Performancekunst Alltagsgegenständen in ihre Darstellungen einzubeziehen und so den Versuch zu wagen, eine Auflösung zwischen Kunst und Alltag zu forcieren.²³⁷ So sehr ein Vibrator nun also in der Gesellschaft zum Alltagsgegenstand geworden sein mag,

²³³ Peter Weibel, Aktion statt Theater. In: Neues Forum (Mai 1972) 48-52, hier 50.

²³⁴ Vgl. Klein, Körper zeigen, 252-253.

²³⁵ Vgl. Vera Apfelthaler, Die Performance des Körpers - Der Körper der Performance (St. Augustin 2001) 32.

²³⁶ Vgl. Jahraus, Aktion, 277.

²³⁷ Vgl. Klein, Körper zeigen, 253-254.

bleibt das öffentliche Zur-Schau-Stellen seiner Verwendung und die damit erreichte (weibliche) Lustbefriedigung in einem nicht-pornografischen Kontext und ohne fremdes (männliches) Zutun, ganz und gar nicht alltäglich.

Wenn sich Giorgia Conceição nun also in ihrer Performance „COUP/step #2“ im *Kunstraum Niederoesterreich* – nach einer Rede, in der sie, gekleidet im pompösen Pelzmantel, auf komisch-dramatische Weise die damalige politische Situation ihres Heimatlandes thematisiert – fast gänzlich entkleidet, einen Vibrator einführt und die dazugehörige Fernbedienung dem Publikum reicht, irritiert das. Durch die Verhandlungsmoral kann, wie in Kapitel 4 gezeigt wurde, innerhalb einer Beziehung fast alles möglich und damit enttabuisiert werden. Die Verwendung eines solchen Objekts und das öffentlich gemachte Lustempfinden einer Frau fällt jedoch durchaus noch in den Raum des Tabus. Verstärkt wird dies durch die aktive Einbindung des Publikums.

Entsprechend des Verständnisses des Performativen als macht- und herrschaftskritische Kategorie²³⁸ setzt Giorgia Conceição den über Fernbedienung gesteuerten Vibrator als Machtinstrument ein. Sie gibt sich der Reaktion des Publikums völlig hin und sieht darin ein Spiel der Kontrolle – einerseits unterwirft sie sich dem Publikum, das ihr Lustempfinden wortwörtlich in der Hand hält, andererseits behält sie durch die Konfrontation mit ihrer Sexualität aber die dominante Position im Raum.

„They need to make a choice, if they will control me or not. [...] I'm in the situation very [...] fragile, but actually they are in a fragile situation, in a fragile place themselves [sic!]. Because [...] it's like ah, a game to see -- who is more strong or who controls whom.“²³⁹

„There is the feminist point also, because ah, a female body like having pleasure -- ah, it's not like something very easy to accept in our society. So, --somehow I'm having pleasure - - but -- at the same time I'm not because I'm controlled by others.“²⁴⁰

Die durch Bewegungen des Körpers nach außen getragenen Empfindungen bestimmen

²³⁸ Vgl. Katharina Pewny, Postkoloniale Perspektiven des Performativen. In: Margit Niederhuber, Katharina Pewny, Birgit Sauer (Hg.), *Performance Politik Gender. Materialband zum internationalen Künstlerinnenfestival her position in transition* (Wien 2007) 47-58, hier 50.

²³⁹ Interview 6, 3.

²⁴⁰ Ibid. 4.

schließlich die Stimmung im ganzen Raum. Durch Bedienen der Fernbedienung wird das Publikum zudem aktiv am Tabubruch beteiligt. Anders als bei anderen Performances zielt die Künstlerin dabei aber nicht darauf ab, die in der Gesellschaft vorherrschenden Tabus durch ihre Praxis aufzulösen. Vielmehr bedient sie eben diese durch die Verwendung eines Sexual-Objekts, um ihre Ziele zu erreichen – gesellschaftliche Normen aufzubrechen und dadurch gesellschaftspolitische Probleme im postkolonialen Brasilien deutlich zu machen.

„I'm using a sexual object but I'm not using this to -- ah to make this society free of taboos, [...] It's not about that. It's -- it's - almost the opposite. Because I know the taboo exists I can use them as dramaturgy to reach my goals.“²⁴¹

Giorgia Conceição zeigt ihre sexuelle Lust als reales Ereignis und spielt gleichzeitig auf die Fantasien ihres Publikums an, das sich auf Grund des Settings der Performance darin ertappt fühlt. Die Dualität von Trieb und Begehren, die Sexualität in ihren Varianten ermöglicht²⁴², wird ganz öffentlich zur Schau gestellt. Die Künstlerin schafft mit ihrer Arbeit zwei Tabubrüche gleichzeitig. Einerseits indem sie einen weiblichen Sexualtrieb zeigt, der unabhängig von phallischem Zutun ent- und besteht. Andererseits erreicht sie einen Bruch dadurch, dass sie eben diesen Sexualtrieb, der den gesellschaftlichen Normen entsprechend dem privaten Raum vorbehalten bleiben sollte, öffentlich macht.²⁴³ Schon Künstler des Wiener Aktionismus erkannten, dass etwa Geschlechtsverkehr alleine keinen Tabubruch mehr darstellte. Masturbation einer Frau mit einem künstlichen Objekt schafft diesen nun durchaus.²⁴⁴

Sexualität definiert sich über zahlreiche gesellschaftliche Normen, die ihrerseits Tabus und Tabubrüche nach sich ziehen. Diese werden an Geschlechterrollen und -vorstellungen sowie Genderkonzepten festgemacht, die aber durch eben diese Tabus geregelt werden. Diese Regeln werden den individuellen Körpern eingeschrieben, sie werden von ihnen internalisiert und setzen sich so innerhalb einer Gesellschaft fort.²⁴⁵ Pêdra Costa spricht sich im Interview zwar gegen die bewusste Bedienung von Tabus aus, letztlich spielt aber auch sie/er mit den

²⁴¹ Interview 6, 6.

²⁴² Vgl. Angerer, Zwang, 157.

²⁴³ Vgl. Schneider, Explicit Body, 38-39.

²⁴⁴ Vgl. Jahraus, Aktion, 278.

²⁴⁵ Vgl. Lydia Guzy, Tabu - die kulturelle Grenze im Körper. In: Ute Frietsch, Konstanze Hanitzsch, Jennifer John, Beatrice Michaelis (Hg.), Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht (GenderCodes Bd. 5, Bielefeld 2008) 17-22, hier 19-20.

Gefühlen, die zum Teil eben dadurch entstehen, dass solche Tabus gebrochen und bestimmte Normen vom Publikum hinterfragt werden.

„I don't ask for permission to present myself, to present my body, to present my art work. And I know how to break these kinds of taboos in a non-rational way. That it is stronger than in the rational way. I think taboos are something that you can catch in a rational way. [...] I work with the feelings, to bring out some kind of sensation that the rational part will not be able to understand. [...] I'm helping the audience. I'm healing the audience. This is my reason. But there is no healing process without conflict, an internal conflicts inside.“²⁴⁶

Sie/er spricht von Gefühlen, die sie/er im Publikum bedient, da sie/er weiß, wie das europäische Publikum funktioniert. Es geht darum, die Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum aufzubrechen, die ihrer/seiner Meinung nach so vehement in der europäischen Kultur verankert ist. Entsprechend der These dieser Arbeit holt sie/er den eigenen Körper in einer Art und Weise in die Öffentlichkeit, wie dieser, den gesellschaftlichen Normen folgend, eigentlich nur im Privaten gezeigt werden soll. Erweitert wird der dadurch vollzogene Bruch letztlich durch den Einsatz der Dildo-Kamera.

Barbara Kraus wiederum sieht den Tabubruch noch einen Schritt vorher; gar nicht erst in der tatsächlichen Performance, in der mit Objekten oder Aktionen bestimmte gesellschaftliche Normen ausgedehnt oder überschritten werden. Bereits die Räume, die sie als weibliche Performerin damit einnimmt, versteht sie als ein Hinwegsetzen über Grenzen. Die Orte, die Frauen innerhalb einer Gesellschaft zugestanden werden, sind ihrer Meinung nach auch heute noch stark begrenzt. Nimmt sie nun also die Person des Johnnys ein, inklusive Packer oder Socke, die das männliche Genital in der Hose darstellen sollen, so steht ihr als Künstlerin wesentlich mehr Raum offen.

„Wenn ich als weibliche Performerin plötzlich mit auch männlichen, mich selber mit männlichen Attributen ausstatte, dass es ahm, durchaus den Handlungsspielraum erweitert. Also ich werde als Johnny tatsächlich anders rezipiert.“²⁴⁷

²⁴⁶ Interview 8, 6.

²⁴⁷ Interview 9, 7.

Ähnliches berichtet sie über die Performance, in der sie sich mit Dildos auseinandergesetzt hat. Das Inkorporieren eines scheinbar männlichen Attributs empfand sie durchaus als Provokation, gleichzeitig aber als Machtgewinn.

„[...] eine Form von Machtgewinn [...] diese übertriebene männliche Potenz, sich die auch anzueignen als Frau.“²⁴⁸

Das von ihr bediente Tabu liegt also weniger im Sexuellen, als in der Ungleichheit der Geschlechterverhältnisse, die sie auszugleichen versucht. Indem sie sich als Künstlerin männliche Attribute aneignet, erschließt sie sich diese zuvor angesprochenen neuen Räume. Sie will so die gesellschaftlichen Regeln aufweichen und die Räume, die Frauen zugestanden werden, erweitern.

„Also ich glaube es geht immer auch darum, um diese, also dass ich das schon so empfinde, dass diese Räume, die Frauen zugestanden werden, dass die eine Form von, von Begrenzung haben.“²⁴⁹

Dennoch ging es auch ihr nie um einen Tabubruch des Tabubruchs wegen. Vielmehr ergaben sich diese Brüche durch inhaltliche Auseinandersetzungen und das Bedienen scheinbar gängiger Formate, die durch gänzlich konträre Gesten von der Künstlerin gebrochen wurden. Marie-Luise Angerer meint, Frauen müssten sich eine eigene Bildsprache erdenken, um nicht nur im männlichen Blick gesehen zu werden.²⁵⁰ In diesem Sinn könnte man die Aneignung dieser männlichen Attribute, Gesten und letztlich Räume also als eben diese eigene Bildsprache interpretieren. Der Tabubruch läge dann wohl genau darin – sie nimmt sich als Frau das Recht, ihr eigenes Bild zu formen.

Barbara Kraus selbst hinterfragt schließlich, ob eine Performance wie ihre und die Inkorporation von Dildos in solche heutzutage noch derart vor den Kopf stoßen würde. Sie sieht doch eine definitive Veränderung hin zu einer Enttabuisierung solcher Objekte. Die Ergebnisse des

²⁴⁸ Interview 9, 6.

²⁴⁹ Ibid. 8.

²⁵⁰ Vgl. Marie-Luise Angerer, Feminismus und Psychoanalyse heute. Tabubruch inkludiert. In: Ute Frietsch, Konstanze Hanitzsch, Jennifer John, Beatrice Michaelis (Hg.), Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht (GenderCodes Bd. 5, Bielefeld 2008) 231-244, hier 235

vorangegangenen Teils dieser Arbeit reflektierend lässt sich sagen, dass die Frage zwar legitim ist, da durchaus eine Veränderung in der Wahrnehmung stattgefunden hat, die Kontextualisierung aber eine maßgebliche Rolle dabei spielt.²⁵¹

In welcher Weise die sozialen Normen, die die Orte, an denen Performances stattfinden, bestimmen, ebenso Auswirkungen auf das Schamgefühl des Publikums sowie einen potentiellen Tabubruch haben, zeigt eine Erfahrung von Pêdra Costa. Nach der Performance „de_colon_isation part II: The Southern Ass“ im *Kunstraum Niederoesterreich* im Jahr 2016, der/dem Künstler*in zufolge einer der strengeren Räume, in denen sie/er Performances präsentiert hat, kam vom Publikum kein Applaus – obwohl in Gesprächen danach durchaus zu erkennen war, dass positive Gefühle in den Zuschauer*innen aufgekommen waren.

*„I had an experience in the Kunstraum Niederoesterreich, the museum in Vienna. I made the second part of the de-colon-isation and I, the audience didn't applaud. [...] Then a man, a cis man and straight, came to me and said ,I couldn't believe I was so into the rules of the society when I didn't applaud“*²⁵²

Im Sinne Fischer-Lichtes, wonach das wahrhaftige Darstellen eines Körpers oder einer Aktion im Publikum motorische sowie physiologische Auswirkungen haben kann oder gar soll²⁵³, könnte diese Reaktion eben so gedeutet werden. Die Zuschauer*innen werden erst durch die sinnlichen Darstellungen angezogen und verfallen dann sogleich in eine Art Schockstarre, als der/die Künstler*in ihr/sein Innerstes präsentiert.

Svenja Flaßpöhler beschreibt eine eindeutige Diskrepanz zwischen der vermeintlich pornografisierten Gesellschaft der 1960er und 1970er Jahre und deren tatsächlicher Bereitschaft, sich mit explizit sexuellen Darstellungen zu konfrontieren. Belegt sieht sie dies in den fehlenden Bildern erigierter Penisse oder auch der schockierten Reaktion auf diverse Nippelblitzer bei öffentlichen Auftritten. Als Grund dafür nennt sie die Menninghaus'sche Theorie, wonach es bei provokanten Darstellungen vielmehr um einen ästhetischen Genuss gehe, als um einen sexuellen; sie sollen also eher die sexuelle Neugierde wachhalten, als ein tatsächliches Bedürfnis zu befriedigen.²⁵⁴ Eine andere Richtung schlägt schließlich die zeitgenössische Kunst ein. Sie versucht die Grenze zwischen ästhetischer und sexueller

²⁵¹ Vgl. Interview 7, 6.

²⁵² Interview 8, 6-7.

²⁵³ Vgl. *Fischer-Lichte*, Ästhetik, 157.

²⁵⁴ Vgl. *Flaßpöhler*, *Wille zur Lust*, 8 ff.

Stimulation aufzulösen, indem sie die explizite Darstellung von Geschlechtsteilen und Sexualakten zu ihrem eigentlichen Gegenstand macht. Dennoch geht es auch hier nicht um eine reine Darstellung des Sexuellen oder gar um sexuelle Affektion. Vielmehr zielen Künstler*innen auf eine Störung jeglicher sexuellen Empfindung ab, die sie allein schon durch die Rezeptionssituation erreichen. Sexuelles zu sehen oder zu beobachten ist doch eigentlich etwas, das im Geheimen passieren will. Die Kunst spielt also damit, Voyeur*innen in die Öffentlichkeit zu bringen und diesen deren eigenen Blick vor Augen zu halten, um ein Gefühl der Scham auszulösen.²⁵⁵ Es ist jedoch keinesfalls eine reine sexuelle Stimulierung, die durch die Künstler*innen und ihre Werke entsteht. Es wird mit dem Unwohlsein des Publikums gespielt, das durch den fast krampfhaften Versuch an der historisch bedingten Trennung des Ästhetischen und Sexuellen festzuhalten, entsteht. Die Kunst kann so immer über sich selbst hinaus auf die Metaebene zeigen.

Geschlecht wird besonders in Verbindung mit Sexualität zum tabuisierten Thema, Sexualität wiederum häufig mit anderen tabuisierten Akten – etwa der (weiblichen) Masturbation. Hier zeigt sich der schleichende Prozess, den Enttabuisierungen beim Wandel einer Gesellschaft vollziehen. Die sexuelle Revolution der 1960er Jahre war schließlich, wie im ersten Teil dieser Arbeit näher ausgeführt wurde, definitiv eine Zeit der Enttabuisierung, die seither jedoch ständigen Neuverhandlungen ausgesetzt ist.²⁵⁶

Immer mit Blick auf die zeitgenössische Gesellschaft versucht die Performancekunst sich gegen traditionelle Macht- und Geschlechterkonstruktionen und -verhältnisse aufzulehnen. An Foucaults Theorien der 70er Jahre anknüpfend wird der Körper explizit eingesetzt, um bestehende Machtgefüge zu kritisieren.²⁵⁷ Performer*innen verhandeln das Verhältnis von Subjekt und Objekt, den Umgang mit öffentlichem und privatem Raum sowie die Politik des Blickregimes in Populär- und Hochkultur. Wie die in dieser Arbeit besprochenen Performances zeigen, eignen sich Sexual-Objekte schließlich ausgezeichnet, um genau diese Kriterien zu erfüllen. Es geht um die „Inszenierung und Reproduktion von Erfahrungen, die Hervorbringungs- und Veränderungsmomente des Kulturellen erproben und erschließen“²⁵⁸. Setzt nun also eine weibliche* Performerin ein solches Objekt ein, das gesellschaftlich vor allem deshalb so irritiert, weil es das romantische Ideal sowie die Geschlechterverhältnisse in

²⁵⁵ Vgl. *Flaßpöhler*, *Wille zur Lust*, 8 ff. Vgl. auch *Lacan*, *Die Anamorphose*, 91.

²⁵⁶ Vgl. *Benthien*, *Gutjahr*, *Interkulturalität*, 12-13.

²⁵⁷ Vgl. *Sabine Gerhardt Fink*, *Situierte Körper und sexualisierter Raum*. In: *Martina Oster, Waltraud Ernst, Marion Gerards (Hg.), Performativität und Performance (Münster 2008)* 168-176, hier 168.

²⁵⁸ *Clausen*, *Performance*, 31.

Frage stellt²⁵⁹, sind Tabubrüche und zumindest teilweise auch das Hervorrufen von Gefühlen der Scham klar intendiert.

²⁵⁹ Vgl. *Duttweiler*, Kussmaschinen, 131. Vgl. auch Hallie *Lieberman*, Intimate Transactions. Sex Toys and the Sexual Discourse of Second-Wave Feminism. In: *Sexuality & culture* 2017-03, Vol. 21(1) (New York 2017) 96–120.

5.3 Decolonizing the Body – Sexual-Objekte in Performances brasilianischer Künstler*innen in Wien

Anders als westeuropäische Künstler*innen, die Tabubrüche mehrheitlich an der eigenen Gesellschaft vollziehen, stehen Giorgia Conceição und Pêdra Costa als brasilianische Künstler*innen vor allem auch in einer Tradition der postkolonialen Tabubrüche – geformt an jenen kulturellen Tabus, die während der Kolonialzeit von ihren weißen, europäischen Kolonialherren entwickelt wurden.²⁶⁰

Schon zu Beginn des Kolonialismus in Amerika kategorisierten die Kolonialmächte die indigene Bevölkerung anhand dichotomer Hierarchien. Während die Kolonialherren und ihre Familien als Männer und Frauen gesehen wurden – ein Marker der zivilisierten Gesellschaft Europas – wurde die Bevölkerung Lateinamerikas wilden Tieren gleichgesetzt, unkontrolliert in ihrem sexuellen Trieb. Die Kolonisten verkörperten das bourgeoise europäische Ideal – weiß, männlich, heterosexuell und zum (Be-)Herrschen bereit. Ihre Frauen galten ihnen nicht als Gegenpart, sondern sollten ihre Männer mit ihrer Passivität und Reinheit ergänzen, ihnen Kinder schenken und das zivilisierte Leben so im neuen Territorium weiterbestehen. Das Verhalten der Kolonisierten wurde demnach, nicht den Geschlechterrollen und Verhaltensweisen der Kolonialherren entsprechend, als primitiv, promiskuitiv und sündig interpretiert.²⁶¹ Die Menschen, auf die man im neuen Territorium traf, wurden als zu beherrschen und transformieren wahrgenommen anstatt sie als volle Personen und Gesellschaften mit eigenen kulturellen und politischen Strukturen sowie sexuellen, sprachlichen und ästhetischen Ausdrucksweisen zu verstehen. Es wurde eine Identität der Kolonisierten entworfen, die den Kolonisierungsprozess legitimieren sollte.²⁶²

Die Körper von Einwohner*innen ehemaliger Kolonien sind nach wie vor kolonisierten, rassistischen Gendervorstellungen ausgesetzt und in ihrer Wahrhaftigkeit unterdrückt. María Lugones versteht die Dekolonisierung der Geschlechter als Kritik der rassistischen, kolonialen, kapitalistisch heterosexuellen Unterdrückung eben dieser. Ihre Analyse von

²⁶⁰ Vgl. Klein, Körper zeigen, 257.

²⁶¹ Vgl. María Lugones, Toward a Decolonial Feminism. In: Hypatia Vol. 25, No. 4 (2010) 742-759, hier 743.

²⁶² Vgl. Ibid. 747.

rassistisch motivierter, kapitalistischer Geschlechterunterdrückung versteht sie als Kolonialität von Geschlecht, deren Überwindung als dekolonialen Feminismus.²⁶³

Künstler*innen ehemaliger Kolonien bedienen sich häufig der Performanz ihrer eigenen Körper, die, in unterschiedlicher Weise, stigmatisiert sind. Sie machen ihre Körper fast schon schmerzhaft und übertrieben sichtbar und wollen damit auf die Diskriminierung, die sie nach wie vor in der (europäisch beeinflussten) Welt erfahren, aufmerksam machen. Dekolonisierung bedeutet letztlich die Deprivilegierung eines bestimmten Status, der einem Körper auf Grund bestimmter Merkmale zugesprochen wird. In diesem Fall soll also, indem auf bestimmte Sichtweisen hingewiesen wird, die Privilegierung der Körper des europäischen Publikums aufgelöst werden. Dies setzt die Aufgabe der Einstellung voraus, dass die Geschlechterbeziehungen der „Anderen“ deren angenommene Rückständigkeit bedingten.²⁶⁴ Durch die Interaktion des Publikums mit den tatsächlichen Körpern der Künstler*innen (die stereotyp als primitiv, sexualisiert oder barbarisch dargestellt werden) soll auf immer noch vorherrschende koloniale Denkmuster hingewiesen und diese schließlich aufgebrochen werden. In ihren Arbeiten fordern diese Künstler*innen gleichzeitig auch ihre, vermeintlichen, Kolleg*innen heraus, waren es doch lange Zeit hauptsächlich weiße, westliche Feminist*innen, die ihre Körper in einer solchen Weise einsetzten. Sie stellen also die Beziehung des Individuums und der Gesellschaft in ihren ethnischen und rassistischen Dimensionen in Frage. Solche Darstellungen bedienen sich der Macht der Performanz sowie deren Echtheit genauso wie der Einbindung der Zuschauer*innen, um „das Andere“ als Gegensatz zur westlichen Gesellschaft und der Norm selbst zu zeigen. Ziel dieser Performances ist es, die Unterschiede, die von der weißen (männlichen) Gesellschaft so oft betont werden, durch übertriebenes Inszenieren aufzuzeigen und letztlich aufzubrechen.²⁶⁵

Die Geschichte der Kolonisation wirkt in die Gegenwart der hier besprochenen brasilianischen Künstler*innen ein. Sie kann nicht als vergangen und damit irrelevant für das zeitgenössische Leben gesehen werden.²⁶⁶ Giorgia Conceição und Pêdra Costa haben das Aufarbeiten der kolonialen Geschichte ihres Herkunftslandes zum zentralen Thema ihrer Kunst gemacht, wobei sie den Begriff des Kolonialen auf ihre eigenen Körper und

²⁶³ Vgl. *Lugones*, *Decolonial Feminism*, 746-747.

²⁶⁴ Vgl. Maria Do Mar *Castro Varela*, Nikita *Dhawan*, *Feministische Postkoloniale Theorie. Gender und (De-)Kolonisierungsprozesse*. In: *Femina Politica* 2 (2009) 9-18, hier 11.

²⁶⁵ Vgl. *Jones*, *Survey*, 33ff.

²⁶⁶ Vgl. Johannes *Odenthal*, *Globalisierung, Migration und die Interkulturalität von Performance*. In: Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst* (Bielefeld 2005) 25-32, hier 29.

Sexualitäten ausweiten und übersetzen. Sie nehmen die permanente Sexualisierung, der Brasilianer*innen im europäischen Blick ausgesetzt sind, und treiben sie in ihren Performances auf die Spitze.

„Die imperialistische Herrschaft bedurfte spezifisch vergeschlechtlichter weißer Subjekte, die als überlegen repräsentiert werden konnten, um ihre Herrschaft zu sichern.“²⁶⁷ Wo steht in dieser Geschichte heute eine weiße brasilianische Frau, die in ihren Performances die Kolonialgeschichte ihrer Heimat thematisiert? Giorgia Conceição betont und reflektiert in ihren Aussagen zu ihrer performativen Arbeit immer ihre eigene Weißheit – schließlich arbeitet sie so ja doch aus einer Position des Privilegs. Sie ist auf Grund ihres Aussehens keiner Diskriminierung ausgesetzt und wird aus eurozentrischer Sicht gemeinhin als „brasilianische Elite“ wahrgenommen.

Das Präsentieren ihrer sexualisierten Körper holt die europäische Fantasie des übersexualisierten, brasilianischen Körpers in den Vordergrund, legt sie offen und trifft damit in den wunden Punkt eines Tabus. Denn gerade das emanzipierte, liberale Kunstpublikum will nicht auf das Fortschreiben dieser kolonialen Muster hingewiesen werden. Es braucht aber genau dieses offensichtliche Ansprechen von Tabus, um die Gesellschaft dazu zu bringen, sich damit auseinanderzusetzen. Es geht, so Ismael Ivo in einem Interview mit Johann Odenthal, um „eine Entmythisierung von Tabus“²⁶⁸.

Die Künstler*innen kehren in ihren Performances die Perspektive schließlich um: Anstatt dem europäischen Publikum die gewohnte Position des heimlichen Beobachters zu überlassen, holen sie die Blicke auf ihre sexualisierten Körper in den Vordergrund und versuchen so, die alten gesellschaftlichen Muster aufzubrechen.²⁶⁹

Giorgia Conceição nimmt nun diese sexualisierte Sicht auf brasilianische Körper und holt ihre Sexualität bewusst und unübersehbar in den Raum ihrer Performance. In Form der Fernbedienung des Vibrators übergibt sie diese wortwörtlich an das europäische Publikum. Sie nützt ihren eigenen Körper, um auf genderpolitische und gesellschaftliche Probleme im postkolonialen Brasilien aufmerksam zu machen. In ihrer Performance „COUP/step #2“ machte sie diese Wunden durch die Integration eines Sexual-Objekts für das Publikum umso spürbarer. Entsprechend des Verständnisses des Performativen als macht- und herrschafts-

²⁶⁷ *Castro Varela, Dhawan*, Feministische Postkoloniale Theorie, 13.

²⁶⁸ *Odenthal*, Globalisierung, 30.

²⁶⁹ Vgl. *Ibid.*

kritische Kategorie²⁷⁰ setzte sie den über Fernbedienung gesteuerten Vibrator als Machtinstrument ein. Dabei ging es in ihrer Performance jedoch, wie bereits erwähnt, gar nicht um Sexualität per se, weder ihre eigene noch Sexualität im Allgemeinen. Dennoch liegt es an der Stellung der Sexualität in der Gesellschaft, dass sie sich diese zu Nutzen machen konnte, um das eigentliche Ziel ihrer Performance zu erreichen – eine Dekolonisierung ihres Körpers.

„It’s about control and in my case, it’s about the decolonization.“²⁷¹

„A Brazilian female body, me. It’s me in Vienna trying to understand the colonization process and how to decolonize my own body.“²⁷²

Die Performance „COUP/step #2“ entstand während einer Residenz der Künstlerin in Wien, als sie versuchte, sich mit der verbundenen Geschichte ihres Heimatlandes Brasilien und Österreich auseinanderzusetzen. Sie wollte Themen kritisch ansprechen, die in beiden Gesellschaften relevant sind. Die Künstlerin empfand die Problematik der Kolonisierung, dargestellt im weiblichen Körper, als Metapher für die europäische Sichtweise auf ihr Land. Entsprechend unterschiedlich war die Reaktion des Publikums bei der Performance in Wien im Vergleich zu ähnlichen Darstellungen in Brasilien, bei denen sie sich ebenfalls des Vibrators mit Fernbedienung bediente. Während sich das brasilianische Publikum zwar im ersten Moment auch sichtlich unwohl fühlte, war es deutlich aktiver in der Verwendung der Fernbedienung und damit der direkten Beeinflussung ihres Körpers, ganz unabhängig vom Geschlecht der Zuschauer*innen. In Brasilien griffen also Männer und Frauen bereitwillig zur Fernbedienung, das Wiener Publikum war hingegen wesentlich verhaltener. Hier waren es zudem mehrheitlich Frauen, die nach der Fernbedienung griffen. Der Ansicht der Künstlerin nach weist dies erneut auf bestimmte Muster hin, die durch die Nachwirkungen der Kolonisierung, die gerade auch die Körper der ehemals Kolonisierten betreffen, sichtbar werden.

„Because it’s like a European taking control over a Latin body. [...] but it’s innocent. Maybe to men there is like a sex thing in this. But I think it’s more about cultural things.“²⁷³

²⁷⁰ Vgl. Pewny, Postkoloniale Perspektiven. 50.

²⁷¹ Interview 6, 3.

²⁷² Ibid. 1.

²⁷³ Ibid. 5.

Anhand ihrer performativen Praxis und des Konzepts des Burla versucht Conceição, ihren eigenen Körper, ihre eigene Sexualität und ihren Feminismus zu erforschen. Gleichzeitig sucht sie einen Weg, mit ihrer eigenen brasilianischen Identität und dem Privileg, mit dem sie als weiße Brasilianerin lebt, umzugehen.

Auch Pêdra Costa präsentiert ihren/seinen Körper in deutlich sexualisierter Weise, indem sie/er sich der Klischees der erotischen, exotischen Körper Brasiliens bedient. So zeigt sie/er den eigenen Körper und will dem Publikum quasi einen Spiegel vorhalten. Sie/er holt die Zuschauer*innen so lange immer stärker in eine intime Situation, bis sich diese der kolonialen Fantasien, die sie auf den Künstler*innenkörper projizieren, bewusst werden.²⁷⁴ Hierzu nutzt sie/er eine Creme, die, soweit die Marketingstrategie²⁷⁵, auf jegliches postkoloniale Klischee Brasiliens anspielt:

„It’s about how to be feminine, how to be a woman and how to be [...] a Brazilian butt.“²⁷⁶

Mit eleganten Absatzschuhen und lediglich einer engen kurzen Hose bekleidet, bewegt sie/er sich vor dem Publikum und cremt sich dabei mit dieser *„Brazilian Bum Bum Cream“* ein. Sie/er inszeniert damit einen intimen Rahmen, der durch ihre/seine Bewegungen und Aktionen sexuell aufgeladen wird. Verstärkt wird diese Intimität durch den direkten Blickkontakt, den sie/er mit dem sehr eng stehenden Publikum sucht.²⁷⁷

Das explizite Aufzeigen bestimmter Codes den weiblichen, queeren oder auch nicht-weißen Körper betreffend, versetzt das Publikum der Mainstream Kunstwelt in eine Position der Scham. Beide Künstler*innen halten den Zuschauer*innen so regelrecht einen Spiegel vor das Gesicht, der ihnen die eigenen, oft unbewussten, sexistischen, rassistischen und heteronormativen Ansichten aufzeigt.²⁷⁸

„[...] at the same time to catch them too close to me or to my intimacy and then try to give decolonial terms when they, the audience, realize the colonial phantasies that they

²⁷⁴ Vgl. Interview 8, 1.

²⁷⁵ Vgl. <https://soldejaneiro.com> (19.2.2021).

²⁷⁶ Interview 8, 10.

²⁷⁷ Vgl. Ibid. 4-5.

²⁷⁸ Vgl. Jones, Survey, 35.

project on my body. As a tropical queer. Or as a person from a geopolitical space, country, that suffered colonial phantasies [...]“²⁷⁹

Pêdra Costa benutzt nun diese Creme, tanzt dabei Samba und lädt das Publikum scheinbar dazu ein, sich an ihrem/seinem Körper zu erfreuen. Um die damit assoziierten kolonialen Fantasien schließlich ganz offen zu legen, macht sie/er einen Bruch und bringt die Dildo-Kamera zum Einsatz. Durch das Zeigen ihres/seines Innersten holt sie/er das Publikum in die ganz offensichtliche Position der Voyeur*in zurück. Sie/er rekurriert mit dieser Performance auch auf eine ähnliche Darstellung der palästinensisch-britischen Künstlerin Mona Hatoum, die bereits 1994 ihr Innerstes präsentierte; durch den Einsatz von endoskopischen Kameras untersuchte sie in der Performance „Corps étranger“ ihren Körper gleichfalls außen wie innen. Das Publikum wurde durch das Geräusch ihres Pulses in einen kleinen Raum gelockt und erkannte erst beim Blick auf die Künstlerin, dass die auf dem Boden aus Bildschirmen gezeigten Bilder das Innere und Äußere eines Frauenkörpers waren. Die Künstlerin stellte damit die in dieser Arbeit bereits besprochenen Kodifizierungen weiblicher Körper in Frage, indem sie ihren eigenen Körper inszenierte, ohne auf diese zu rekurrieren. Sie drehte durch das Zeigen ihres Inneren den normativen männlichen Blick, der weibliche Körper objektifiziert, ebenso nach innen. Der nackte, weibliche Körper war in dieser Darstellung letztlich gänzlich Vagina, gänzlich Loch, dem jegliche phallische Darstellung fehlt, die den männlichen Blick bestätigen könnte.²⁸⁰ Pêdra Costa arbeitete insofern anders, als sie/er eine Dildo-Kamera benutzte und so den Phallus doppelt in ihre/seine Performance holte – durch ihre/seine eigene Physiognomie sowie den Dildo.

Giorgia Conceição und Pêdra Costa stehen mit ihren Performances in einer langen Tradition brasilianischer Künstler*innen, die sich mit den nachhaltigen Auswirkungen des Kolonialismus in Brasilien mittels Performancekunst auseinandersetzen. So etwa Luiz de Abreu, der in seinem Stück „O samba do crioulo doido“ im Jahr 2005 die Nachwehen des Kolonialismus in Form des Postkolonialismus ebenso wie der Selbstkolonisierung der schwarzen Bevölkerung anprangert. Der Künstler tanzte darin nackt, lediglich mit silbernen Plateaustiefeln bekleidet und mit einer brasilianischen Nationalflagge umgelegt, Samba. Er inszenierte seinen Körper bewusst in erotisierender Weise und erfüllte jedes vermeintliche Klischee, das einen schwarzen, brasilianischen Körper aus weißer Sicht beschrieb. Er kehrte den kolonial-

²⁷⁹ Interview 8, 1.

²⁸⁰ Vgl. Jones, Survey, 42-43.

isierenden Blick dadurch um, dass er ihn explizit auf sich selbst richtete. Gleichzeitig schaffte er diese Umkehrung auch durch das Solotanzstück selbst. Er stellte sich darin als Autor des Stücks, der eigentlich agierendes Subjekt ist und nicht kontrolliertes Objekt, der Objektifizierung auf der Bühne.²⁸¹

Die Präsentation vor einem weißen, europäischen Publikum bringt die Frage hervor, ob es überhaupt möglich wäre, eine solche Performance vor diesem Publikum zu zeigen, ohne dabei den postkolonialen Blick zu bedienen.²⁸² Ich würde behaupten, dass, solange entsprechende Strukturen in der Gesellschaft vorherrschend sind, der Versuch einer anderen Perspektive auf diese Performances irrelevant und die Realität negierend wäre. Die sich oftmals selbst als gehoben, kultiviert und offen sehende Gesellschaft der kunst- und kulturinteressierten Europäer*innen wird dadurch immer wieder auf ihre Heuchelei hingewiesen. Letztlich zeigt ihr das eigene Unbehagen, das solche Darstellungen in ihr auslösen, doch vor allem, dass ihr vermeintlicher Liberalismus auf der Ausgrenzung bestimmter Tatsachen und Lebensumstände basiert.

²⁸¹ Vgl. *Klein*, Körper zeigen, 257ff.

²⁸² Vgl. *Ibid.* 259.

6. Zusammenfassende Bemerkungen zu den Interviews

Ein Vergleich der Erkenntnisse der beiden vorangegangenen Kapitel dieser Arbeit bestätigt die Notwendigkeit der romantisch inszenierten Sexual-Objekte im Paarkontext, um von einer Enttabuisierung sprechen zu können.

Auf den Höhepunkt getrieben wird dies in einer Anekdote von Pêdra Costa über die von ihr/ihm eingesetzte Dildo-Kamera. Im Werbevideo zu diesem Produkt ist ein heterosexuelles Paar zu sehen, das die Kamera gemeinsam testet, um die Vagina der Frau genauestens zu betrachten und ihre Schönheit zu bewundern.²⁸³ Selbst ein Objekt wie eine Dildo-Kamera scheint also über die Verwendung in der Zweisamkeit des Paares legitimiert zu werden. Wie in Kapitel 4.3 gezeigt wurde, ermöglicht eine derartige Vermarktung Vieles, das in anderen Situationen nach wie vor gegen die Norm geht.

Pêdra Costa sieht in ihrer/seiner Verwendung desselben Objekts während einer Performance letztlich einen Bruch der Grenze von öffentlich und privat, der ihrer/seiner Meinung nach gerade im europäischen Publikum starke Reaktionen hervorruft.

„They change this thought because they made this object to be used mainly by a couple, a man and a woman. So, I am breaking these rules. [...] I'm breaking this kind of thing when I bring to the stage with my performance art ahm my actions away from private to say ‚Das ist nicht zu privat‘“²⁸⁴

Es ist genau die Negierung der Grenze, die bestimmt was öffentlich und privat gezeigt und getan werden darf, anhand derer die untersuchten Performances die Grenze des Akzeptablen aufzuzeigen scheinen.

Inwieweit die weibliche Sexualität und deren Stellung in die Wahrnehmung von Sexual-Objekten einfließt, wurde in Kapitel 4 genauer beleuchtet. Der Widerspruch zwischen Legitimation der Objekte durch weibliche Sexualität und der Grenzüberschreitung durch deren öffentliche Darstellung ist dabei jedoch bemerkenswert. So spricht etwa Sabine Sonnenschein einerseits von der Wirkung, den ihr autonomer weiblicher, sexueller Körper im Performanceraum der 2000er Jahre hatte, erzählt aber von Sexual-Objekten für Frauen, vor

²⁸³ Vgl. Interview 8, 12.

²⁸⁴ Ibid. 12.

allem Vibratoren und Liebeskugeln, die als Lifestyleprodukte im Handel präsentiert werden. Objekte für Männer und/oder solche, die den Anus penetrieren, werden ihrer Meinung nach weit weniger bis gar nicht in solchen Geschäften verkauft oder beworben. Interessant ist dabei aber auch ihre Erklärung für diesen Umstand – nämlich, dass diese Produkte für Frauen unter dem Vorwand von Wellness und Gesundheit vertrieben werden und nicht der Lustbefriedigung.

„Also es ist schon so, dass das für die Frau ein bisschen mehr so gesehen wird, dass es da mehr sozusagen um die Gesundheit, Sexualität im Sinn von Gesundheit geht. Und für den Mann, ja, wohl ein bisschen mehr im Sinne von Lustbefriedigung.“²⁸⁵

Die Lustbefriedigung der Frau kann demnach im Paarkontext, wie dies im Erotikfachhandel meist der Fall ist, durchaus direkt angesprochen werden. Geht es aber um die alleinige Nutzung dieser Objekte durch Frauen, ist dies weit weniger der Fall. Insofern überrascht es also nicht, dass der Einsatz eines Vibrators im Sinne der weiblichen Lust, wie es Giorgia Conceição auf den ersten Blick tat, auch heute noch derart irritiert. Wenngleich sie ihrem Wiener Publikum ein Verständnis ihrer performativen Darstellung als Kunst zugesteht, weiß sie dennoch um den Effekt, den die öffentliche Präsentation ihrer Sexualität auslöst.

„Even they are respecting my space, even they are like, okay, this is art, they know about that, somehow they are shocked.“²⁸⁶

Dieser angesprochene Schockmoment zeigt also, dass, wenngleich Romantisierung und Liberalisierung der Sexualität die Wahrnehmung von Sexual-Objekten im privaten Bereich verbessert haben, dies eben nur auf diesen zutrifft. Die öffentliche Verwendung dieser Objekte stellt nach wie vor einen Tabubruch dar, der selbst im Rahmen der Kunst auf Grenzen stößt.

²⁸⁵ Interview 7, 14.

²⁸⁶ Interview 6, 5.

7. Resümee

Die erste grundlegende Hypothese dieser Arbeit, dass der Status von Sexual-Objekten in den vergangenen 20 bis 30 Jahren einen positiven Wandel durchgemacht hat und diese Objekte generell einen positiveren Status innerhalb der Gesellschaft haben, hat sich bestätigt. Die fast durchgängige Erwähnung von Paarkontexten als Unterstützung für eben diesen Wandel zeigt, dass die Romantisierung tatsächlich für diesen (mit-)verantwortlich ist. In den veränderten Beziehungsstrukturen der Gegenwart spielt Sexualität eine maßgebliche Rolle, ihr Stellenwert wurde dadurch auch in der allgemeinen Gesellschaft ein wesentlich höherer.

Die Entwicklung von der Sexualmoral zur Verhandlungsmoral ermöglicht die individuelle Ausverhandlung sexueller Normen, die theoretisch einzig und allein für die in dieser Beziehung befindlichen Personen akzeptabel sein müssen. Dass eine derart unbefangene Normfindung auch heute nicht möglich ist, sondern Markt und Medien einen maßgeblichen Einfluss darauf haben, zeigt sich in der Betrachtung der Bücher und Filme „50 Shades of Grey“ im Zusammenhang mit Sexual-Objekten. Auch darin bestätigt sich die Hypothese der notwendigen Romantisierung für deren Enttabuisierung sowie die Wichtigkeit des Paarkontexts für die öffentliche Wahrnehmung dieser Objekte. Der Vergleich mit der Serie „Sex and the City“ unterstreicht dies abermals. Spielte darin zwar Romantik eine wichtige Rolle, wurden Sexual-Objekte fast ausschließlich im Kontext der weiblichen Selbstbefriedigung gezeigt; wenn auch ein medialer Aufschrei erreicht wurde, hielten sich die Auswirkungen auf den Erotikfachhandel in Grenzen. Anders nun bei „50 Shades of Grey“, das zwar aus der gesellschaftlichen Norm fallende Praktiken thematisiert, dies aber in einem derart romantischen beziehungsweise romantisierten Kontext der Zweierbeziehung macht, dass die Auswirkungen auf Gesellschaft und Markt immens waren. Insofern muss auch der Einfluss der Aufwertung der weiblichen Sexualität auf die Enttabuisierung von Sexual-Objekten bis zu einem gewissen Grad relativiert werden. Sie führte zwar zu einer stärkeren Konzentration des Marktes auf Frauen, thematisiert wird deren Sexualität aber doch immer noch vor allem im Paarkontext. Der Status der weiblichen Sexualität ist jedoch insofern für die Enttabuisierung mitverantwortlich, als diese durch die Verlagerung der Verantwortung für Sexualität innerhalb der Beziehung in die Hände der Frauen und die egalitäre Begegnung von Sexualpartner*innen eine klare Besserstellung erfuhr. Es bleibt jedoch fraglich, ob eine reine Konzentration auf die weibliche Sexualität ohne diesem allgegenwärtigen Paarkontext einen ähnlichen Einfluss auf die Stellung von Sexual-Objekten gehabt hätte.

Unterstreicht wird dies durch den Vergleich mit den Ergebnissen des zweiten empirischen Teils dieser Arbeit. Die diesen Untersuchungen vorangestellte Hypothese, dass Sexual-Objekte außerhalb einer Paarbeziehung, wie eben etwa in der Performancekunst, nach wie vor ein maßgebliches Irritationspotential bergen, hat sich also bestätigt.

Während der Einsatz des eigenen Künstler*innenkörpers in der Performancekunst seit den 1960er Jahren Usus ist und vor allem von Frauen als Möglichkeit begriffen wurde, sich aus dem männlich dominierten Blickregime zu befreien, schockieren Sexual-Objekte in solchen Darstellungen auch heute noch sehr. Sie eignen sich dadurch aber ausgezeichnet, um genau diese Schockmomente, die der Performancekunst ihre Wirkmacht verleihen, auf einfachste Weise zu produzieren. In der heutigen Zeit können zahlreiche Fernsehwerbungen im Nachmittags- wie Primetime-Fernsehen laufen, die Vibratoren bewerben und ihre Verwendung (als Paar) propagieren. Giorgia Conceição aber schockierte ihr Publikum immens, als sie sich den Vibrator einführte und die dazugehörige Fernbedienung weiterreichte. Ich würde behaupten, dass gerade die Verwendung eines Vibrators, der eben durch diese Fernbedienung für zumindest zwei Benutzer*innen intendiert ist, die Irritation innerhalb der Zuschauer*innen noch intensiviert. Diese könnten sich so doch vielleicht in der eigenen, privaten sexuellen Praxis ertappt fühlen.

Pêdra Costa machte einen gänzlich anderen sexuell konnotierten Akt sichtbar, indem sie anhand einer Dildo-Kamera die Penetration ihres Anus wortwörtlich verbildlichte. Sie/er kritisierte damit zugleich die europäische Sicht auf brasilianische Körper sowie die vorherrschende Heteronormativität. Wie das Werbevideo der Dildo-Kamera zeigt, scheint auch ein solches Objekt, das im Performanceraum stark irritierte, im Paarkontext seine Legitimation zu finden.

Der spannende Aspekt der Performances von Sabine Sonnenschein und Barbara Kraus, in denen sie Dildos einsetzten, ist, dass sie, im Gegensatz zu den beiden anderen Künstler*innen, die Objekte nicht in ihrem intendierten Sinn nutzten. Sie bedienten sich der Dildos um zwar die Penetration, für die sie gedacht sind, in den Raum zu übersetzen, sahen sie aber vielmehr als Erweiterung und Modifizierung ihrer Körper. Dass schon diese Art der Verwendung eines solchen Objekts irritierend wirken kann, ist ein Indiz für die weiterhin vorherrschende Geschlechterambivalenz. Eine Frau, die ihren Körper präsentiert, ihn aber durch männlich konnotierte Objekte ebenso wie Gesten verändert, tritt gegen gesellschaftliche Normierungen an.

Als Instrument gesellschaftskritischer Performances eignen sich Sexual-Objekte, so die These dieser Arbeit, gerade auch wegen der Verortung im Paarkontext. Den Werbestrategien der Anbieter solcher Produkte glaubend steht die Verwendung dieser Objekte für das aufgeschlossene, weltoffene Paar, das seine Sexualität frei und bunt lebt. Setzen Künstler*innen diese Objekte nun alleine und in einem völlig öffentlichen Kontext ein, so fordern sie die liberale Einstellung ihres Publikums heraus. Indem sie die Zuschauer*innen in die Position des/der schamvollen Voyeur*in versetzen, können sich diese ihres vermeintlichen Liberalismus nicht mehr sicher sein.

Vor allem für Künstler*innen ehemaliger Kolonien, wie die beiden hier besprochenen Brasilianer*innen, stellen Sexual-Objekte in Kombination mit ihren sexuellen Körpern das ideale Instrument zum Tabubruch dar. Der Versuch der Dekolonisierung des Körpers durch diese Instrumentalisierung, den sowohl Giorgia Conceição als auch Pêdra Costa ganz bewusst und immer wieder in den Interviews erwähnt haben, zeigt das Potential solcher Objekte zur Irritation.

So sehr die zeitgenössische Gesellschaft an sexualisierte Bilder aus Filmen, Theater und Werbung gewöhnt sein mag, bricht die Darstellung sexueller oder sexuell konnotierter Akte mit Sexual-Objekten in der Performancekunst durch deren Unmittelbarkeit nach wie vor Tabus. Die Verwendung dieser Objekte ist im privaten (Paar-)Kontext durchaus liberaler geworden. Öffentlich und im strengen Rahmen von Kunst- und Ausstellungsräumen eingesetzt, stößt sie aber auch heute noch auf deutlichen Widerstand.

8. Quellenverzeichnis

8.1 Interviews

Interview 1, 19.04.2017, Wien, Interview für Seminar- und Masterarbeit zum Thema Sexual-Objekte, Interviewerin: Lisa Ribar, Tonaufnahmen und Transkription im Besitz von Lisa Ribar.

Interview 2, 27.05.2017, Wien, Interview für Seminar- und Masterarbeit zum Thema Sexual-Objekte, Interviewerin: Lisa Ribar, Tonaufnahmen und Transkription im Besitz von Lisa Ribar.

Interview 3, 01.06.2017, Wien, Interview für Seminar- und Masterarbeit zum Thema Sexual-Objekte, Interviewerin: Lisa Ribar, Tonaufnahmen und Transkription im Besitz von Lisa Ribar.

Interview 4, 03.05.2017, Wien/Salzburg, Interview für Seminar- und Masterarbeit zum Thema Sexual-Objekte, Interviewerin: Lisa Ribar, Tonaufnahmen und Transkription im Besitz von Lisa Ribar.

Interview 5, 06.06.2017, Gerasdorf, Interview für Seminar- und Masterarbeit zum Thema Sexual-Objekte, Interviewerin: Lisa Ribar, Tonaufnahmen und Transkription im Besitz von Lisa Ribar.

Interview 6, 30.01.2018, Wien/Curitiba, Interview mit Giorgia Conceição für Masterarbeit zum Thema Sexual-Objekte, Interviewerin: Lisa Ribar, Tonaufnahmen und Transkription im Besitz von Lisa Ribar.

Interview 7, 28.02.2018, Wien, Interview mit Sabine Sonnenschein für Masterarbeit zum Thema Sexual-Objekte, Interviewerin: Lisa Ribar, Tonaufnahmen und Transkription im Besitz von Lisa Ribar.

Interview 8, 13.08.2018, Wien/Berlin, Interview mit Pêdra Costa für Masterarbeit zum Thema Sexual-Objekte, Interviewerin: Lisa Ribar, Tonaufnahmen und Transkription im Besitz von Lisa Ribar.

Interview 9, 16.07.2019, Wien, Interview mit Barbara Kraus für Masterarbeit zum Thema Sexual-Objekte, Interviewerin: Lisa Ribar, Tonaufnahmen und Transkription im Besitz von Lisa Ribar.

8.2 Literatur

Marie-Luise *Angerer*, Feminismus und Psychoanalyse heute: Tabubruch inkludiert. In: Ute Frietsch, Konstanze Hanitzsch, Jennifer John, Beatrice Michaelis (Hg.), *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht* (GenderCodes Bd. 5, Bielefeld 2008) 231-244.

Marie-Luise *Angerer*, Als die Bilder/der Künstlerin/laufen lernten. VALIE EXPORTs Beitrag zu einer internationalen feministischen Kunstbewegung. In: Elisabeth Großegger, Sabine Müller (Hg.), *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945* (Wien 2012) 92-103.

Vera *Apfelthaler*, *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance* (St. Augustin 2001).

Philipp *Auslander*, *From acting to performance. Essays in modernism and postmodernism* (London 1997).

Eva *Badura-Triska*, Hubert *Klocker* (Hg.), *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre* (Köln 2012).

Peter-Paul *Bänziger*, Stefanie *Duttweiler*, Philipp *Sarasin*, Annika *Wellmann* (Hg.), *Fragen Sie Dr. Sex! Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen* (Frankfurt a. M. 2010).

Peter-Paul *Bänziger*, *Sex als Problem. Körper und Intimbeziehungen in Briefen an die „Liebe Marta“* (Frankfurt/New York 2010).

Peter-Paul *Bänziger*, Magdalena *Beljan*, Franz X. *Eder*, Pascal *Eitler* (Hg.), *Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren* (Bielefeld 2015).

Claudia *Benthien*, Ortrud *Gutjahr* (Hg.), *Tabu. Interkulturalität und Gender* (München 2008).

Claudia *Benthien*, Ortrud *Gutjahr*, *Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus. Eine Einführung*. In: Claudia Benthien, Ortrud Gutjahr (Hg.), *Tabu. Interkulturalität und Gender* (München 2008) 7-18.

Günter *Bischof* (Hrsg.), *Sexuality in Austria* (New Brunswick, NJ u.a. 2007).

Maria Do Mar *Castro Varela*, Nikita *Dhawan*, *Feministische Postkoloniale Theorie: Gender und (De-)Kolonisierungsprozesse*. In: *Femina Politica* 2 (2009) 9-18.

Barbara *Clausen*, *Performance – Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung: Babette Mangolte und die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst* (Dissertation Universität Wien 2010).

Colin *Counsell*, Laurie *Wolf*, *Performance Analysis. An introductory coursebook* (London 2001).

Martin *Dannecker*, Faszinosum Sexualität. Theoretische, empirische und sexualpolitische Beiträge (Gießen 2017).

Stefanie *Duttweiler*, Von Kussmaschinen und Teledildonics oder: Verändern technische Sexual-Objekte das Sexuelle?. In: Peter-Paul Bänziger, Magdalena Beljan, Franz X. Eder, Pascal Eitler (Hg.), Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren (Bielefeld 2015) 131-150.

Franz X. *Eder*, Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität (2. erw. Auflage München 2009).

Franz X. *Eder*, Die lange Geschichte der „Sexuellen Revolution“ in Westdeutschland (1950er bis 1980er Jahre). In: Peter-Paul Bänziger, Magdalena Beljan, Franz X. Eder, Pascal Eitler (Hg.), Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren (Bielefeld 2015) 25-59.

Silvia *Eiblmayr*, Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Berlin 1993).

Breanne *Fahs*, Eric *Swank*, Adventures with the “Plastic Man”: Sex Toys, Compulsory Heterosexuality, and the Politics of Women’s Sexual Pleasure. In: *Sexuality&Culture*, Vol.17(4) (Februar 2013) 666-685.

Erika *Fischer-Lichte*, Ästhetik des Performativen (Frankfurt/Main ¹⁰2017).

Svenja *Flaßpöhler*, Der Wille zur Lust. Pornographie und das moderne Subjekt (Frankfurt a. M. 2007).

Ute *Frietsch*, Konstanze *Hanitzsch*, Jennifer *John*, Beatrice *Michaelis* (Hg.), Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht (GenderCodes Bd. 5, Bielefeld 2008).

Ute *Frietsch*, Der Wille zum Tabu als Wille zum Wissen. In: Ute *Frietsch*, Konstanze *Hanitzsch*, Jennifer *John*, Beatrice *Michaelis* (Hg.), Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht (GenderCodes Bd. 5, Bielefeld 2008) 9-16.

Susanne *Fuß*, Ute *Karbach*, Grundlagen der Transkription. Eine praktische Einführung (Opladen/Toronto 2014).

Pamela *Geldmacher*, Re-Writing Avantgarde. Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst (Bielefeld 2015).

Sabine *Gerhardt Fink*, Situierte Körper und sexualisierter Raum. In: Martina Oster, Waltraud Ernst, Marion Gerards (Hg.), Performativität und Performance (Münster 2008) 168-176.

Michael *Glasmeier*, Tabu in der Geschichte einer zeitgenössischen Kunst. Zu Hell von Jake und Dinos Chapman. In: Anja Hesse (Hg.), Tabu. Über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham (Berlin 2009).

Elisabeth *Großegger*, Sabine *Müller* (Hg.), Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945 (Wien 2012).

Lydia *Guzy*, Tabu – die kulturelle Grenze im Körper. In: Ute Frietsch, Konstanze Hanitzsch, Jennifer John, Beatrice Michaelis (Hg.), Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht (GenderCodes Bd. 5, Bielefeld 2008) 17-22.

Jürgen *Hardt* u.a. (Hg.), Sehnsucht Familie in der Postmoderne. Eltern und Kinder in Therapie heute (Göttingen 2010).

Elizabeth *Heinemann*, Before Porn Was Legal. The Erotica Empire of Beate Uhse (Chicago u.a. 2011).

Markus *Heinzelmann* u.a. (Hg.), Duett mit Künstlerin. Partizipation als künstlerisches Prinzip. Katalog zur Ausstellung im Museum Morsbroich, Leverkusen, 21. Mai - 3. September 2017 sowie 21er Haus, 27. September 2017 - 4. Februar 2018 (Wien 2017).

Debby *Herbenick*, Kristen N. *Jozkowski*, Michael *Reece*, Vanessa *Schick*, Sexuality Information Seeking and Sexual Function Among Women Attending In-Home Sex Toy Parties. In: International Journal of Sexual Health Vol.24(2) (April 2012) 112-123.

Dagmar *Herzog*, Sexuality in Twentieth Century Austria. In: Günter Bischof (Hg.), Sexuality in Austria (New Brunswick, NJ u.a. 2007) 7-20.

Dagmar *Herzog*, Sexuality in Europe. A Twentieth Century History (Cambridge u.a. 2011).

Anja *Hesse* (Hg.), Tabu. Über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham (Berlin 2009).

Eva *Illouz*, Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus (Frankfurt a. M. u.a. 2003).

Eva *Illouz*, Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung, Übers. Michael Adrian (Berlin 2011).

Eva *Illouz*, Die neue Liebesordnung. Frauen, Männer und Shades of Grey, Übers. Michael Adrian (Berlin 2013).

Oliver *Jahraus*, Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins (München 2001).

Amelia *Jones*, Body Art Performing the Subject (Minneapolis 1998).

Amelia *Jones*, Survey. In: Tracy Warr (Hg.), The Artist's Body (London 2000) 16-47.

Gabriele *Klein*, Wolfgang *Sting* (Hg.), Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst (Bielefeld 2005).

Gabriele Klein, Wolfgang Sting, Performance als soziale und ästhetische Praxis. Eine Einführung. In: Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg.), Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst (Bielefeld 2005) 7-24.

Gabriele Klein, Körper zeigen. Performance-Kunst als Tabubruch. In: Claudia Benthien, Ortrud Gutjahr (Hg.), Tabu. Interkulturalität und Gender (München 2008) 247-260.

Marianne Koos, Auge, Nabel, Pfeil. Männlichkeit öffnen. In: Univ. für angewandte Kunst (Hg.), Asymmetrien. Festschrift für Daniela Hammer-Tugendhat (Wien 2008) 51-60.

Verena Krieger, Über welche Grenze – wohin? Nitsch vs. EXPORT. In: Elisabeth Großegger, Sabine Müller (Hg.), Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945 (Wien 2012) 80-91.

Hallie Lieberman, Intimate Transactions. Sex Toys and the Sexual Discourse of Second-Wave Feminism. In: Sexuality & culture 2017-03, Vol. 21(1) (New York 2017) 96–120.

María Lugones, Toward a Decolonial Feminism. In: Hypatia Vol. 25(4) (2010) 742-759.

Karl Lenz, Soziologie der Zweierbeziehung. Eine Einführung (Wiesbaden 2009).

Silja Matthiesen, Wandel von Liebesbeziehungen und Sexualität. Empirische und theoretische Analysen (Gießen 2007).

Philipp Mayring, Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken (Weinheim/Basel 2002).

Robert Muchembled, Die Verwandlung der Lust. Eine Geschichte der abendländischen Sexualität (München 2008).

Margit Niederhuber, Katharina Pewny, Birgit Sauer (Hg.), Performance Politik Gender. Materialband zum internationalen Künstlerinnenfestival her position in transition (Wien 2007).

Johannes Odenthal, Globalisierung, Migration und die Interkulturalität von Performance. In: Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg.), Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst (Bielefeld 2005) 25-32.

Beatriz Oriá, What's Love Got to Do With It? Sex and the City's Comic Perspective on Sex. In: The Journal of Popular Culture Vol. 47(2) (2014) 381-397.

Katharina Pewny, Postkoloniale Perspektiven des Performativen. In: Margit Niederhuber, Katharina Pewny, Birgit Sauer (Hg.), Performance Politik Gender. Materialband zum internationalen Künstlerinnenfestival her position in transition (Wien 2007) 47-58.

Beatriz Preciado, Kontrasexuelles Manifest (Berlin 2003).

Hilary Robinson (Hg.), Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014 (Malde,MA/Oxford 2015).

Angela *Rottensteiner*, Who the fuck is Johnny? 13 Jahre Johnny – die Entwicklung einer sozialpolitischen Kunstfigur der Performance Künstler Barbara Kraus (ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 2012).

Christine *Schmerl*, Stefanie *Soine*, Marlene *Stein-Hilbers*, Birgitta *Wrede* (Hg.), Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften (Opladen 2000).

Gunter *Schmidt*, Das neue Der Die Das. Über die Modernisierung des Sexuellen (Gießen 2004).

Carolee *Schneemann*, Interview: On the Body as Material. In: Artweek 4 (Oktober 1990) 24-25.

Rebecca *Schneider*, The Explicit Body in Performance (London 1997).

Johanna *Schwanberg*, Geschlechterverhältnisse und Geschlechter(de)konstruktionen. In: Eva Badura-Triska, Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre (Köln 2012) 204-205.

Simon *Shepherd*, Mick *Wallis*, Drama, Theatre, Performance (London 2005).

Reinhard *Sieder*, Der Familienmythos und die romantische Liebe in der condition postmoderne. In: Jürgen Hardt u.a. (Hg.), Sehnsucht Familie in der Postmoderne. Eltern und Kinder in Therapie heute (Göttingen 2010) 45-72.

Volkmar *Sigusch*, Die neosexuelle Revolution. Über gesellschaftliche Transformationen der Sexualität in den letzten Jahrzehnten. In: Psyche (Stuttgart) Vol. 52(12) (1998) 1192–1234.

Volkmar *Sigusch*, Vom König Sex zum Selfsex. Über gegenwärtige Transformationen der kulturellen Geschlechts- und Sexualformen. In: Christine Schmerl, Stefanie Soine, Marlene Stein-Hilbers, Birgitta Wrede (Hg.), Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften (Opladen 2000) 229-249.

Volkmar *Sigusch*, Neosexualitäten. Über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion (Frankfurt/New York 2005).

Stefanie *Soine*, Was hat lesbische Identität mit Frausein und Sexualität zu tun?. In: Christine Schmerl, Stefanie Soine, Marlene Stein-Hilbers, Birgitta Wrede (Hg.), Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften (Opladen 2000) 194-228.

Almuth *Spiegler*, Die Rolle der Frau im Wiener Aktionismus (ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 2008).

Peter *Weibel*, Aktion statt Theater. In: Neues Forum (Mai 1972) 48-52.

Tracy *Warr* (Hg.), The Artist's Body (London 2000).

Annika *Wellmann*, Die Produktion des Beziehungssex. Strategien einer boulevardmedialen Ratgeberrubrik der achtziger und neunziger Jahre. In: Peter-Paul Bänziger, Stefanie Duttweiler, Philipp Sarasin, Annika Wellmann (Hg.), Fragen Sie Dr. Sex! Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen (Frankfurt a. M. 2010) 159-185.

Annika *Wellmann*, Beziehungssex. Medien und Beratung im 20. Jahrhundert (Köln/Wien 2011).

8.3 Onlinequellen

<https://www.amorelie.at/undamorelie/> (19.2.2021).

Carolee *Schneemann*, Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera, 1979, online unter <https://www.schneemannfoundation.org/writing/on-eye-body-36-transformative-actions-for-camera> (19.2.2021).

<https://soldejaneiro.com> (19.2.2021).

<https://tqw.at> (19.2.2021).

9. Anhang

9.1 Leitfaden zu Interviews Mitarbeiterinnen Erotikfachhandel

Themenfelder des Interviews

a. Sexual-Objekte und Gesellschaft

- Ihrer Erfahrung nach, welchen Status haben Sexual-Objekte in der heutigen Gesellschaft?
 - NF: Konnten Sie in den vergangenen 20 Jahren Veränderungen diesbezüglich feststellen?
- Kann in den letzten 20 Jahren von einer Liberalisierung der Sexualität hinsichtlich Sexual-Objekten gesprochen werden?
- Hat die immer stärker präsente Sexualität in der Öffentlichkeit (in Form von Werbung, Film, etc.) Ihrer Meinung nach Auswirkung auf die Rezeption von Sexual-Objekten gehabt? Wenn ja, wie?
- Der Gebrauch von Sexual-Objekten ist vor allem in jüngster Zeit gesellschaftlich weniger stark tabuisiert, jedoch zu einem großen Teil in Verbindung mit monogamen Zweierbeziehungen – würden Sie dem zustimmen?
 - NF: Welche Veränderungen haben Sie diesbezüglich selbst festgestellt?

b. Sexual-Objekte und romantische Liebe

- Kann Ihrer Meinung nach von einer Romantisierung der Sexualität gesprochen werden?
- Welche Rolle spielt Romantik/ die Vorstellung von romantischer Liebe bei Verkaufsgesprächen?
- Welche Rolle spielt Romantik/ die Vorstellung von romantischer Liebe bei der Präsentation der Waren?

c. Kundschaft und Geschäft

- Wer ist die häufigste Kundschaft – Männer, Frauen, Paare? Wenn Paare, welche Konstellation?
- Waren in den vergangenen Jahren Veränderungen hinsichtlich der Kundschaft (Alter, Geschlecht, Paare, etc.) zu erkennen? Wenn ja, wie?
- Waren in den vergangenen Jahren Veränderungen hinsichtlich der Bedürfnisse der Kunden zu erkennen? Wenn ja, wie?
 - NF: Wie gehen Sie auf solche Veränderungen ein?
- Welche ist die häufigste Anfrage, die Kunden an bei einem Besuch an Sie stellen?

d. Sonstiges

- Gibt es einen Aspekt hinsichtlich der behandelten Themen, der bisher nicht erwähnt wurde?
- Möchten Sie sonst noch etwas zu diesem Thema sagen?

9.2 Leitfaden zu Interviews Künstler*innen

- Wie kam es zur Verwendung solcher Objekte in Ihrer künstlerischen Praxis? Welche Idee steckt dahinter? Welches Motiv?
 - Welche Objekte finden in Ihrer Praxis Anwendung und wie?
- Welches Wort verwenden Sie, um solche Objekte zu beschreiben? Welche Worte fallen Ihnen in der Gesellschaft und auch den Medien auf?
- Spielt das Konzept der Scham, das oftmals mit der Verwendung solcher Objekte in Verbindung gebracht wird, in Ihrer künstlerischen Auseinandersetzung eine Rolle?
 - Wenn ja, inwiefern und wie wird das dem Publikum kommuniziert?
- Spielt das bewusste Brechen von Tabus eine Rolle in Ihrer Praxis? Sind Tabubrüche im Zeigen von Sexualität überhaupt noch vorhanden?
- Würden Sie generell von einer Liberalisierung der Sexualität und damit auch der Verwendung von Sexual-Objekten sprechen?

9.3 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern die Romantisierung der Sexualität, die seit 1990 bemerkbar ist, und die vermeintliche Aufwertung weiblicher Lustbefriedigung zu einer Enttabuisierung von Sexual-Objekten geführt haben. Die Betrachtung der Instrumentalisierung solcher Objekte durch die zeitgenössische Performancekunst erfolgte mit der These, dass eine solche Enttabuisierung stark vom Kontext deren Gebrauchs abhängt. Untersucht wurde dies anhand von Leitfadeninterviews mit Mitarbeiterinnen aus dem Erotikfachhandel in Österreich sowie den Performancekünstler*innen Sabine Sonnenschein, Barbara Kraus, Giorgia Conceição und Pêdra Costa, die Sexual-Objekte in ihren Arbeiten einsetzen. Die Auswertung der Interviews erfolgte mittels einer zusammenfassenden qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring.

Eine vermeintliche Veränderung in der Stellung von Sexual-Objekten wird in dieser Arbeit einerseits im privaten, andererseits im öffentlichen Bereich betrachtet. Die Romantisierung der Sexualität hatte insofern einen maßgeblichen Einfluss auf die Wahrnehmung dieser Objekte im Privaten, da sie die vermehrte Rückkehr der Sexualität in die intime Zweierbeziehung bedeutete. Die Vermarktung sowie Verwendung dieser Produkte im Paarkontext verweisen auf die Liberalisierung, die Beziehungen in Bezug auf Sexualität erfahren haben. Hinsichtlich der Aufwertung der weiblichen Sexualität ist das Ergebnis weniger eindeutig. Wenngleich jene Objekte für Frauen heutzutage einen deutlich besseren Ruf genießen, zeigen die Ergebnisse aus den Interviews mit den Performancekünstler*innen, dass dies abseits von Partner*in und privater Zweisamkeit kaum zutrifft. Die Verwendung von Sexual-Objekten in öffentlichen Räumen, wie etwa Ausstellungen, stößt demnach auch heute noch auf Irritation. Die Erfahrungen der Künstler*innen machen deutlich, welches Potenzial in dieser Irritation liegt, können sie diese Objekte so letztlich nutzen, um gesellschaftskritische Themen in ihrer Kunst zu behandeln.