

SIE_InProgress

#2 SCHUBLADEN DENKEN

“HON - en katedral” (SIE - eine Kathedrale) von Niki de Saint Phalle, “Moderna Museet” Stockholm (1966): Die begehbare Skulptur stellte einen überdimensionalen weiblichen Torso dar, dessen Innenleben verschiedene (partizipative) Installationen beherbergte. So gab es beispielsweise eine Milchbar, ein Kino, eine falsche Gemäldegalerie, eine Rutsche und ein Planetarium, von dem aus man das Treiben im Museum beobachten konnte. Am Ende der dreimonatigen Ausstellung wurde die HON zerstört. Als politischer Akt gegen herrschende Denkstrukturen ging die HON - und mit ihr Niki de Saint Phalle als Vorreiterin der neuen Weiblichkeit in die Geschichte ein.

Im gleichen Jahr inszenierte Rainer von Dietz *Lysistrata* von Aristophanes am Staatstheater Kassel. Für die Inszenierung adaptierte Niki de Saint Phalle ihre riesenhafte HON für die Bühne. Die Titelheldin Lysistrata führt die Frauen von Sparta und Athen in einem Sexstreik gegen ihre Männer an. Gemeinsam besetzen sie die Akropolis. In Kassel erregte die HON-Adaption einen Skandal und führte sogar zu Protesten gegen die Künstler_innen und das Staatstheater. Wie blicken wir heute auf diese Reaktionen? Wie haben sich unsere Bilder von IHR verändert?

Welche Fragen darf man in diesem Kontext heute noch stellen? Welche Fragen sollte man heute eigentlich nicht mehr stellen müssen? Anlässlich des 50-jährigen Geburtstages der Inszenierung setzt sich die Reihe SIE_InProgress mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft feministischer Fragestellungen auseinander.

AMANISAMANISAMANISAM 1 & 2

(Fotoarbeit)

Von Johanna Brummack

COMMON BLUE

(Installation)

Von Ipek Burçak

DUMM SEIN & ARBEIT HABEN, DAS IST GLÜCK.

(Installation)

Von Brigitte Schima

LIE TO ME

(1:1 Performance)

von Marie-Christin Rissinger

MESSE

(Performance)

von Annika Nesheim

MILK

(Videoarbeit)

Von Sevda Güler & Monika Kostrzewa

THE MARBLE

(Installation)

von Frauke Rohnenkohl

THE SCORPION AND THE FROG

(Videoarbeit)

Von Franziska Wang

WIR FRAU'N SIND MÄNNERTOLL!

(Performance)

Von Franziska Wang

FLEISCHMARKT

(Lesung)

Von Laurie Penny, gelesen von Sabrina Ceesay

TEXTNACHWEISE

- _ Benoît Antille: HON- en katedral: Behind Pontus Hultén´s Theatre of Inclusiveness. In: Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry, 2013
- _ Jutta Brückner: Impulsvortrag Pro Regie, Berlinale 2016
- _ Annabelle Leschke: Programmhefttext, 2016
- _ Monika Mokre: Am Beispiel Votivkirche, Blog: Refugee Protest Camp Vienna 2013
- _ Laurie Penny: Fleischmarkt. Weibliche Körper im Kapitalismus, 2011
- _ Rebecca Solnit: Wenn Männer mir die Welt erklären, 2015

Zu Beginn der bürgerlichen Gesellschaft

haben die Philosophen Immanuel Kant und Gottlieb Fichte gesagt: „Der Bürger ist immer und prinzipiell ein Mann.

Denn sowohl die Vernunft wie auch der Staat sind per Definition männliche Wesen. Die Frau ist nur Materie.

Frauen sind keine Subjekte. Sie sind abhängig, unmündig und sie haben einen angeborenen Liebestrieb, der sie zu unsicheren Kantonistinnen für öffentliche Ämter macht. Denn sie werden weggetragen von ihren Emotionen und deswegen haben sie im Staat nichts zu suchen.

Keynote Pro Quote Regie

Jutta Brückner

Nun müssen wir ehrlicherweise sagen, dass wir hier ein Dilemma vorfinden, mit dem die Demokratie immer schon geschlagen war: Als universales Prinzip gedacht schloss sie stets große Teile der Bevölkerung aus – in Athen etwa alle, die nicht Männer mit Besitz waren. In den Anfangszeiten europäischer Demokratie alle, die nicht Männer waren. Und heute eben alle, die den falschen Pass haben.

Am Beispiel Votivkirche

Monika Mokre

A project by Burak Erkil - Angelica Baron
Illustrations by Sadi Güran

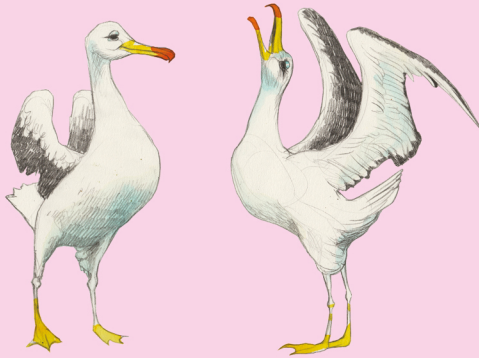
Created within the framework of the IMAGINARY BAUHAUS
MUSEUM* GOES GORKI as part of the 2. BERLINER
HERBSTSALON

MFA programme *Public Art and New Artistic Strategies*
Bauhaus-Universität Weimar

In cooperation with GLADT

2015

L*

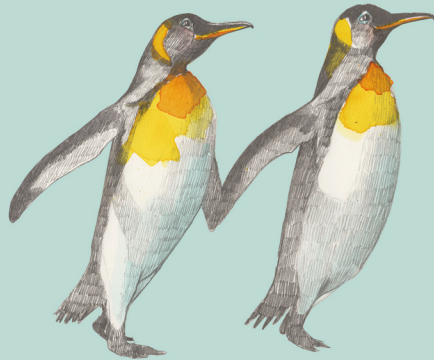


Definition

: a woman who is sexually attracted to other women
: a female homosexual

*LESBIAN

G*

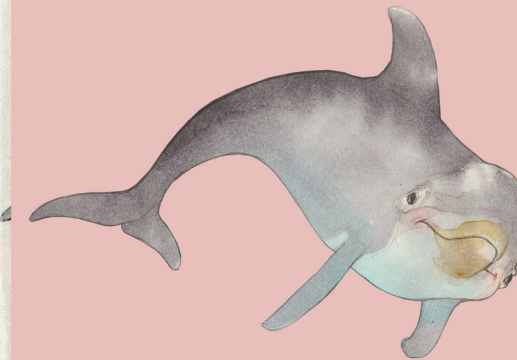


Definition

: sexually attracted to someone who is the same sex
: happy and excited, cheerful and lively

*GAY

B*



Definition

: Sexually attracted to both man and woman
: Relating to or involving two sexes

*BISEXUAL

T*



Definition

: Identifying with one or more genders that differ from
the gender that was assigned at birth. Gender identi-
ty performance can be binary or non-binary. (Trans-)
Gender identity is unrelated to sexual orientation.

*TRANS

Der Anus ist ein
universales erogenes
Zentrum, das außerhalb
der durch die sexuelle
Differenz erzwungenen
anatomischen Grenzen
liegt und in dem die
Rollen und die Register als
universal umkehrbar erscheinen
(Wer hat keinen Anus)?"

Paul B. Preciado

FLEISCH MARKT

WEIBLICHE KÖRPER
IM KAPITALISMUS

LAURIE PENNY

AUS DEM ENGLISCHEN ÜBERSETZT VON SUSANNE VON SOMM

Körper als Marke

Warum fürchten wir den weiblichen Körper so? Vier Jahrzehnte, nachdem die Frauen in den meisten westlichen Ländern alle Rechte und die Gleichstellung erreicht haben, wird auf gesellschaftlicher Ebene nach wie vor ein gnadenloser und inszenierter Abscheu vor dem weiblichen Fleisch kultiviert. Unabhängig von Alter, Rasse oder Physiognomie werden unsere Körper abgestraft und überwacht. Jeden Tag werden wir in Film und Fernsehen, in der Werbung und in den Printmedien, aber

auch durch flüchtige Bekannte, mit unzähligen – mehr oder weniger subtilen – Botschaften bombardiert, die uns suggerieren, dass wir nicht jung genug, schlank genug, hellhäutig genug und willfährig genug sind. Es gibt kein Entkommen. Zu ritualisierten Akten von Konsum und Selbstdisziplinierung gezwungen, die weltweit einen riesigen Markt an Schönheits-, Diät-, Mode- und Pflegeprodukten hervorbringen, hungern selbst in den Ländern, wo ausreichend Nahrung vorhanden ist, drei Viertel aller Frauen täglich, um nur ja nicht zu viel Raum zu beanspruchen. Selbst wenn wir die vollständige körperliche Kontrolle annähernd erreichen, die man von uns verlangt, ist immer klar, dass unsere Körper nicht uns gehören: Wir sind beständig dem Risiko von sexueller Gewalt und Totschlag ausgesetzt. Eine von fünf Frauen in Großbritannien und den USA wird Opfer von Vergewaltigung, und wir alle lernen, mit der Angst vor sexueller Gewalt zu leben.

Man erwartet von uns, dass wir selbstbewusst auftreten und sexuell allzeit verfügbar wirken, aber wir sollen uns schämen und werden geächtet, wenn wir Arroganz, Ehrgeiz oder erotisches Verlangen zeigen. Überall, in jedem Bereich des Lebens von Frauen, sind körperliche Kontrolle, Selbstdisziplin und ein steriles Zurschaustellen von Sexualität die Parole einer neuen Geschlechterkonformität, die uns direkt ins Fleisch gebrannt wird.

Das weibliche Fleisch ist eine starke Ressource. Selbst in Gesellschaften, in denen die Gleichberechtigung der Frau gesetzlich verankert ist, sind es naturgemäß noch immer Frauen, die schwanger werden, Kinder gebären und großziehen. Sie leisten den größten Teil der Haus- und Betreuungsarbeit, ohne dafür einen Cent zu bekommen und oft zusätzlich zu einem bezahlten Vollzeitjob außer Haus. Zudem werden über 80 % aller verkauften Produkte und Dienstleistungen in den Ländern der ersten Welt von Frauen gekauft¹, was einen lebenswichtigen Motor für den Konsum darstellt, der nötig ist, um die neoliberalen Produktionsverhältnisse zu erhalten. Das Überleben der modernen Ökonomien hängt von der bezahlten und unbezahlten Arbeit, der Kaufkraft und der Reproduktionsfähigkeit von Frauen ab. Dass Frauen sich dieser Macht bewusst würden, wäre unerträglich: Die Gefahr einer Revolte wäre zu groß.

Wenn die Konsumgesellschaft in der Art und Weise weiterexistieren soll wie gewohnt, ist es unabdingbar, dass diese latente Macht enteignet, bezähmt und gefügig gemacht wird. Die Mittel, mit denen der zeitgenössische Kapitalismus den Frauenkörpern zusetzt – von der Werbung über Pornografie bis hin zu den Strukturen von

geschlechtsspezifischer Arbeit und häuslicher Gewalt –, sind keine Privatangelegenheit ohne Einfluss auf den Rest der Welt. Vielmehr sind sie die notwendigen Fesseln in einem Überbau von Unterdrückung, die so grundlegend zur Erfahrung des Frauseins gehört, dass sie quasi unsichtbar ist. Dieser Überbau ist für das nackte Überleben der patriarchalen Kapitalismusmaschine unabdingbar. Wenn alle Frauen dieser Erde morgen früh aufwachen und sich in ihren Körpern wirklich wohl und kraftvoll fühlen, würde die Weltwirtschaft über Nacht zusammenbrechen.

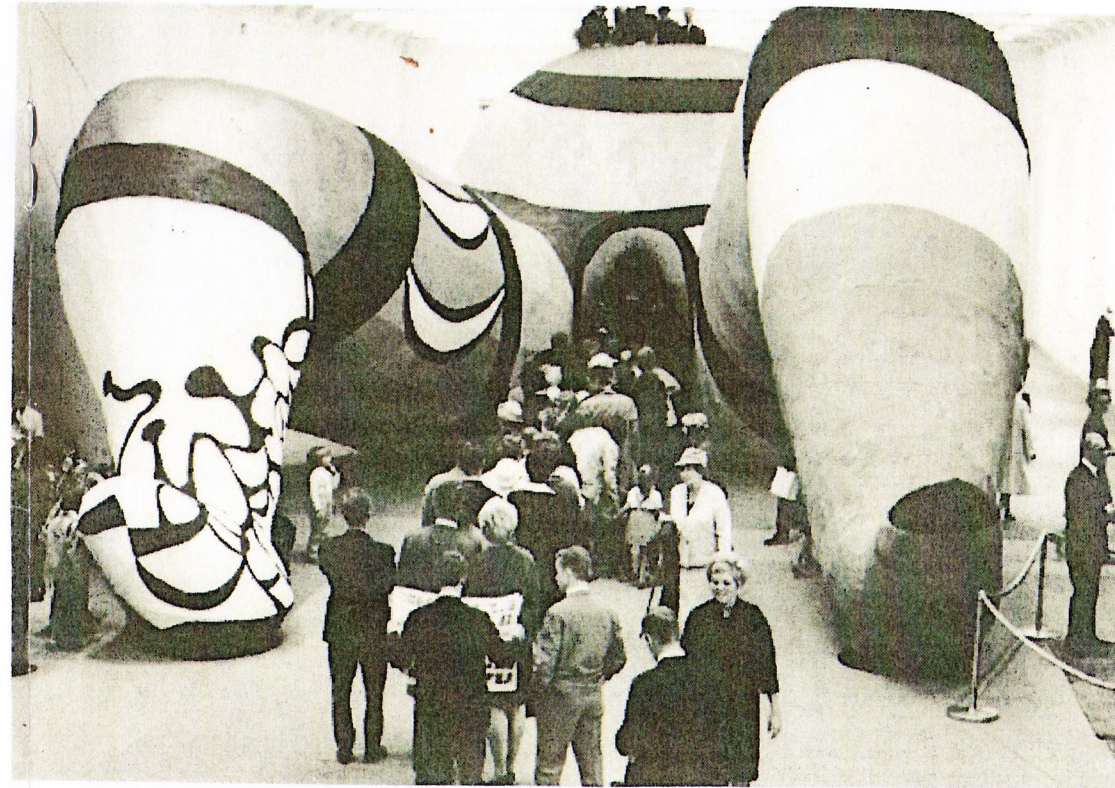
Es reicht nicht, die körperliche Unterdrückung von Frauen auf sexueller Ebene festzumachen, wie viele feministische Denkerinnen es getan haben. Sexuelle Unterdrückung, Repression und Ausbeutung finden nach wie vor statt, aber sie sind nur einige der Strategien, mit denen die Frauenkörper als Quelle möglicher Rebellion kulturell überwacht werden. Die am Ende des 20. Jahrhunderts durch die weitgehende Akzeptanz von Verhütungsmitteln in weiten Teilen des Westens stattfindende teilweise Loslösung der Reproduktion und der damit zusammenhängenden Arbeit vom Geschlechtsverkehr führ-

te dazu, dass die durch den postfordistischen Kapitalismus ausgeübte Kontrolle über die geschlechtsspezifische Arbeit von Frauen sich über den Bereich des Sexuellen hinaus ins Materielle ausdehnen musste, in die physische und semiotische Struktur von Geschlecht und Körperlichkeit an sich.

Der Spätkapitalismus brandmarkt buchstäblich die Körper von Frauen. Er senkt sein Zeichen schmerzhaft in unser Fleisch, verödet die Wurzeln des Wachstums und sorgt dafür, dass die verschiedenen Meinungen nicht in einen fruchtbaren Dialog treten können. Weiblichkeit an sich ist zur Marke geworden, ein eng gefasstes und reduzierendes Rezept verdinglichter Identität, die zurückverkauft werden kann an Frauen, die von ihrer eigenen Stärke als lebende, liebende und schöpferisch tätige Wesen abgeschnitten sind.

Von dem Moment an, in dem wir alt genug sind, um über uns selbst verfügen zu wollen, wird uns eine betriebswirtschaftliche Matrize von Weiblichkeit ins Unterbewusstsein geprägt und in unsere Hirne gebrannt, die uns daran erinnert, dass wir Vieh sind, Besitztümer, die möglichst konform sein sollen, und dass wir niemals frei sein können.

Nicht alles beginnt mit Sex, aber dieses Buch schon.



Die Figur konnte durch die Vagina betreten werden. Im Inneren empfingen die Besucher verschiedene Spielräume: im linken Arm ein Kino mit zwölf Plätzen, in dem Greta Garbos erster Film »Lufferpeter« gezeigt wurde, im Kopf ein bewegliches hölzernes Gehirn, in der linken Brust ein Planetarium, in der linken Hüfte die Radioskulptur »Radio Stockholm«, im Knie stand die beschallte »Banc des Amoureux«, deren roter Samt von einem Scheinwerfer beleuchtet wurde, was nur von den Benutzern der Bank durch einen Rückspiegel erkannt werden konnte; in der rechten Brust eine Milchbar und ein Flaschenzerkleinerer; die Galerie der Fälschungen – in der jedes Gemälde eine bronzene Lampe besaß – in einem der Beine; daneben ein Münzfernsprecher, ein Imbissautomat, eine Postkartenbiennale mit Gemälden des Moderna Museet, eine Dachterrasse auf dem Bauch und ein Aquarium. In verschiedenen Teilen von »Hon« war Musik von Johann Sebastian Bach zu hören.

Die einzige Alternative zur
künstlerischen Arbeit wäre
für mich alle neun Monate
schwanger zu werden.

Niki de Saint Phalle



Installation view,
'HON — en katedral'
(*'SHE — a Cathedral'*),
1966, Moderna
Museet, Stockholm.
In the foreground,
view of Ulf Linde's
painting *Fake*, 1966.
Photograph: Hans
Hammar skiöld.
Courtesy the artists
and Moderna Museet

Afterall

A Journal of Art,
Context and Enquiry

'HON – en katedral': Behind Pontus Hultén's Theatre of Inclusiveness

– Benoît Antille

In the summer of 1966, two women were competing for the limelight in Stockholm. The first was Sweden's Queen Christina (1626–89), to whom the National Museum was devoting a large-scale historical exhibition. The other, who bore the name of 'Hon' ('she' in Swedish), occupied the entry hall of the Moderna Museet for three months. Distant by barely two miles, these two museums were ideologically separate. While the National Museum embodied traditional institutions, the Moderna Museet was Swedish curator Pontus Hultén's response to the need for a new type of museum in the changing social and cultural context of the 1960s. Thirty years later, in 1996, Hultén explained to curator Hans Ulrich Obrist that 'a museum director's first task is to create a public'.¹ 'HON – en katedral' ('SHE – A Cathedral') is emblematic of the projects he developed in the early years of his career to accomplish this task: seeking more inclusiveness, Hultén commissioned a spectacular and participative work addressing ongoing social issues (women's liberation, sexual mores and the Americanisation of Europe), imposed a specific working method on the artists and borrowed tools from public relations to garner interest in the exhibition. Hultén's attempt to fulfil contradictory goals raises questions about his agenda and demonstrates ambiguity on the part of the curator in the instrumentation of inclusiveness.

Appointed director of the Moderna Museet in 1960, Hultén was one of the first European museum curators to introduce North American artists such as Jasper Johns, Andy Warhol and John Cage to Europe. He also had a wider conception of the scope of exhibition programmes than most at the time, combining various art forms – painting, happenings, dance, theatre, film and music – and organising lectures and debates in the museum. This programme responded to the interdisciplinary turn in art practice itself.² Hultén was also uniquely innovative in associating this museum policy with a strong emphasis on communication strategies. His approach proved successful in attracting audiences: at the beginning of his tenure, the museum counted 35,000 visitors per year; in 1966, that number increased to 235,000 for the first nine months of the year alone.

According to the museum's director of communications, Katja Walden, however, one of the institution's main concerns was to attract the working class, which represented only three per cent of visitors in 1966.³ Indeed, in this year Hultén commissioned an opinion poll to solve this remarkable bias, which led him to change the museum's opening hours: starting in July 1966, the museum remained open from noon to 10 p.m., and

became an attractive venue to frequent. Visitors could thus combine a cultural moment with a dinner at the museum's restaurant.

It was in the context of this shift in museum policies that 'HON – en katedral' (4 June–4 September 1966) came into being – just as Hultén was looking for an exhibition model that would appeal to large audiences. Hultén's politics of inclusiveness was consistent with the Swedish welfare state, which sought 'to eliminate the class distinctions that had segmented Swedish society for generations'.⁴ It also responded to general calls for more

democratic and accessible institutions in the context of post-War social movements. The same year that Hultén commissioned both 'HON' and this opinion poll – that is, two years before May '68 – Pierre Bourdieu and Alain Darbel published *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, a statistics-based sociological study of museum audiences, containing suggestions for responding to middle- and lower-class demands.⁵ Amongst other ideas, they proposed that innovative forms of art based in daily life and more welcoming conditions of spectatorship within the museum were key methods for fulfilling this goal.

Wenn Männer mir die Welt erklären

Ich weiß immer noch nicht, warum Sallie und ich überhaupt zu dieser Party am Waldhang oberhalb von Aspen gegangen sind. Die Leute dort waren alle älter als wir und auf eine distinguierte Weise dröge, alt genug, um uns zwei Frauen um die vierzig als die jungen Damen des Abends durchgehen zu lassen. Das Haus war toll – wenn man Chalets im Ralph-Lauren-Stil mag –, eine rustikale Luxushütte auf fast dreitausend Meter Höhe mitsamt Elchgeweihen, diversen Kelims und einem Holzofen. Wir wollten gerade aufbrechen, da sagte unser Gastgeber: »Nein, bleiben Sie doch noch ein bisschen, ich würde mich gern mit Ihnen unterhalten.« Er war ein imposanter Mann, der einen Haufen Geld verdient hatte.

Er ließ uns warten, während die anderen Gäste nach und nach in die Sommernacht verschwanden, dann bat er uns, an seinem authentisch gemaserten Holztisch Platz zu nehmen, und sagte zu mir: »So, also. Ich habe gehört, Sie haben ein paar Bücher geschrieben?«

Ich erwiderte: »Eine ganze Reihe sogar.«

Daraufhin fragte er in einem Ton, in dem man die siebenjährige Tochter von Freunden ermuntern würde, über ihre Flötenstunde zu berichten: »Und wovon handeln sie?«

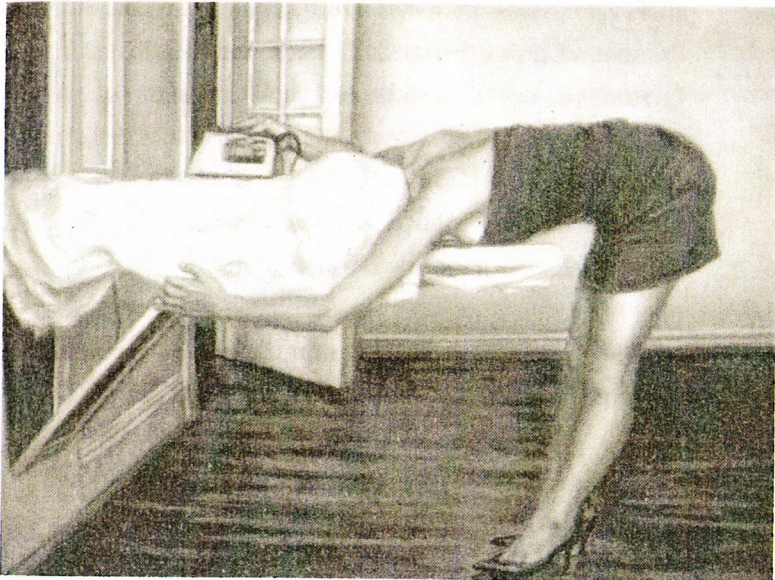
Sie handelten von ziemlich unterschiedlichen Dingen, die sechs oder sieben Bücher, die ich bis dahin veröffentlicht hatte, aber ich erzählte zunächst nur von dem Buch, das an jenem Sommertag 2003 mein neuestes war, *River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*, eine Abhandlung über die Vernichtung von Zeit und Raum und die Industrialisierung des Alltags.

Er fiel mir ins Wort, kaum dass ich Muybridge erwähnt hatte. »Wissen Sie, dass dieses Jahr ein *ausgesprochen wichtiges* Buch zu Muybridge erschienen ist?«

Ich ging so in der mir zugewiesenen Rolle der Naiven auf, dass ich ohne weiteres die Möglichkeit in Betracht zog, zeitgleich mit meinem könnte noch ein anderes Buch zum selben Thema erschienen sein, das mir vollkommen entgangen war. Er war schon dabei, mir von dem wichtigen Buch zu berichten – mit dieser selbstgefälligen Miene, die ich von schwadronierenden Männern so gut kenne, den Blick auf den fernen, unscharfen Horizont der eigenen Autorität gerichtet.

Mr Wichtig erging sich also selbstgefällig über dieses Buch, das ich hätte kennen müssen, als Sallie ihn unterbrach und sagte: »Das ist ihr Buch.« Oder zumindest versuchte sie, ihn zu unterbrechen.

Doch er redete unbeirrt weiter. Sie musste drei- oder viermal sagen: »Das ist ihr Buch«, bis es schließlich zu ihm durchdrang. Und dann wurde er, wie in einem Roman aus dem neunzehnten Jahrhundert, aschfahl. Dass tatsächlich ich die Autorin dieses wichtigen Buchs war, das er, wie sich herausstellte, gar nicht gelesen hatte, sondern nur aus der Besprechung in der *New York Times Book Review* ein paar Monate zuvor kannte, brachte die klaren Kategorien, in die er die Welt unterteilt hatte, derart durcheinander, dass es ihm die Sprache verschlug – einen Moment lang zumindest, dann schwadronierte er weiter.



STARTS
THEATER
KASSEL

In **#2 SCHUBLADEN DENKEN** fließen verschiedenste Denksätze und künstlerische Ausdrucksformen in der heutigen Beschäftigung mit dem Innenleben von Niki de Saint Phalles HON zusammen. Während die HON in Stockholm durch die Vagina betretbar war, entwickelt Brigitte Schima für den Eingang zu SCHUBLADEN DENKEN ein Gehirn, das in seiner Doppelfunktion als hormon- und sozialisationsverarbeitendes Hauptorgan Geschlechtsidentitäten generiert und unser (Er-)Leben ermöglicht. So kritisiert auch Johanna Brummack in "Amanismanisamanisam 1 & 2" die Unzulänglichkeiten des Konzepts der Zweigeschlechtlichkeit und erforscht, wer oder was unsere Identitäten bestimmt. Ipek Burçak erzählt in „common blue“ von unterschiedlichen Identitäten, gefangen zwischen Realität und Fantasie. In der Installation "the marble" beschäftigt sich Frauke Rohnenkohl damit, wie Vorgänge im Denken und Handeln biologische Prozesse verändern können. Die Videoarbeit "Milk" von Sevda Güler und Monika Kostrzewa spürt dem schmalen Grad zwischen Schönheit und Widerlichkeit nach.

Inspiziert von Aristophanes' *Lysistrata* fragt Franziska Wang in "Wir Frau ´n sind männertoll!", welche feministischen Ansätze von damals heute noch in unserer Gesellschaft vorhanden sind. In einer Performance von Annika Nesheim können die Besucher_innen das Serum der Fitness kosten und den Jungbrunnen der Gesundheit, Schönheit und Fruchtbarkeit entdecken. Marie-Christin Rissinger interpretiert in ihrer 1:1-Performance "Lie to me" die "Bank der Liebenden" hinsichtlich der Frage, wie sich sexuelle Wünsche, Phantasien & Praktiken zu Bildern und Vorstellungen von Geschlechtlichkeit im realen Leben verhalten. Um die Kritik am Bild des weiblichen Körpers in der kapitalistischen Gesellschaft und an herrschenden Ideologien und Strukturen geht es in dem Text "Fleischmarkt" von Laurie Penny, der von Sabrina Ceesay gelesen wird.

Künstlerische Leitung Annabelle Leschke & Marie-Christin Rissinger

Raum & Ausstattung Brigitte Schima & Annika Nesheim

In Kooperation mit Johanna Brummack, Ipek Burçak, Sabrina Ceesay, Monika Kostrzewa, Sveda Güler, Jolanda Obleser, Frauke Rohnenkohl & Franziska Wank

Technische Betreuung Stephan Ecklebe & Glenn Townsend

Vielen Dank an Adahan Aksoy, Louis Henzler, Hannah Weißenborn & alle Abteilungen des Staatstheaters Kassel