



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

“Der Schuh in der Kunst am Beispiel von Birgit Jürgenssen“

Verfasserin

Ainarú Margarethe STANIA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im März 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Daniela Hammer-Tugendhat

Vorwort

„Wer glaubst Du, bin ich, wenn Du meine Schuhe ansiehst?“ war eine gängige an mich gestellte Frage. Nicht nur einmal wurde ich nach meinem persönlichen Interesse an Schuhen gefragt. Der erste Blick fiel dabei zumeist auf meine eigenen Schuhe. Jeder hatte mit diesem meinem Diplomarbeitsthema etwas anzufangen gewusst; jeder kramte in seiner Erinnerung, was er mir zu *Schuhen* sagen könne. Persönliche Geschichten wurden mir erzählt, Namen von unzähligen Künstlerinnen und Künstlern genannt, Bücher und Filme wurden mir nacherzählt, wo eine besondere Einstellung zu sehen war oder, wo einfach die Ausstattung bemerkenswert erschien. Kindergeschichten, Märchen und deutsche Redewendungen wurden an mich herangetragen. Kurzum: In kürzester Zeit hatte ich es mit einer beträchtlichen Sammlung an *schuhrelevanten* Dingen zu tun, die ich zu ordnen versuchte.

Meine erste Erinnerung zu diesem Thema war, dass ich mit vier Jahren Lackschuhe bekommen hatte, die sogar einen Absatz – für mich damals Stöckel - besaßen. Ich hatte sie mir selbst ausgesucht und war sehr stolz auf sie. Eines Tages waren wir am Spielplatz und ich wollte es mir nicht nehmen lassen, mit meinen neuen Schuhen in die Sandkiste zu steigen. Die Enttäuschung war groß, als ich feststellen musste, dass der schwarze Lack Risse bekommen hatte - für mich eine Tragödie.

Als ich 1998 maturierte, verfasste ich eine Fachbereichsarbeit zum Thema „Schuhdesign“. Ich ließ sie zu einem quadratischen Buch binden und nannte es „SHOEMANIAtica“. Es lag auf der Hand, dass ich mit dem Thema *Schuh* meinen Abschluss in Kunstgeschichte machen würde. In der Galerie Hubert Winter, Wien, hatte ich bei einem Ausflug im Rahmen einer Übung einen Katalog von Birgit Jürgenssen gewonnen – somit schließt sich der Kreis zur nun vorliegenden Arbeit:

Ich solle doch die Fußnoten in meiner Diplomarbeit in „Schuhnoten“ umbenennen oder auf „Pfötchennoten“ taufen, schlugen mir Michael Fuhr und Georg Holländer eines Abends im Gasthof Adlerhof vor, denn „Füße“ das ginge doch nun gar nicht und wäre vollkommen unpassend; da wären ja keine Schuhe dran; die Füße wären ja nackig und somit bedeutungslos; die Fußnote auf den Kopf stellen und stattdessen Kopfnote verwenden, was sich letztendlich – selbstredend - alles ad absurdum führte. Eine Schuhnote allerdings versprüht für mich einen eher eigenen Duft...

Schlussendlich danke ich allen, die meinen Weg in den letzten Jahren begleitet haben und mir durch ihre Anregungen neuen Mut zur Arbeit an diesem komplexen Thema gegeben haben, besonders meiner Familie und meiner Betreuerin Prof. Daniela Hammer-Tugendhat.

Ainarú Margarethe STANIA

Inhaltsübersicht

1	Einleitung.....	1
1.1	Problemstellung.....	1
1.2	Literaturüberblick.....	4
1.2	Zur Struktur der Arbeit.....	8
2	Beschreibender Überblick.....	10
2.1	Die Künstlerin Birgit Jürgenssen	10
2.2	Birgit Jürgenssen in den Jahren 1973 – 1976. Der Schuh – Skulpturales Werk. Von der Faust zur Wirbelsäule zum Schuh.....	26
2.3	Von Birgit Jürgenssen nicht berücksichtigte Aspekte der Sprache des Schuhs. Differenter Umgang	48
2.4	Dejan Kaludjerovič: „Genocide“.....	57
3	Fragen / vorläufiger Bericht.....	64
3.1	Forschungsfragen	64
3.2	Zusammenfassung zum momentanen Stand	64
4	Interpretation der Ergebnisse – Mögliche Antworten.....	66
5	Zusammenfassung und Ausblick.....	74
	Allgemeine Literatur	76
	Nachschlagewerke	77
	Kurzdarstellung des Inhalts.....	78
	Curriculum Vitae der Verfasserin	79
	Abkürzungsverzeichnis	80
	Abbildungsverzeichnis.....	83
	Abbildungsnachweis	96

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
1.1	Problemstellung.....	1
1.2	Literaturüberblick.....	4
1.2	Zur Struktur der Arbeit.....	8
2	Beschreibender Überblick.....	10
2.1	Die Künstlerin Birgit Jürgenssen	10
2.2	Birgit Jürgenssen in den Jahren 1973 – 1976. Der Schuh – Skulpturales Werk. Von der Faust zur Wirbelsäule zum Schuh.....	26
2.2.1	Kurzes Vorwort zur Arbeitsmethode	26
2.2.2	Das Gesicht	27
2.2.3	Die Faust	31
2.2.4	Die Wirbelsäule	35
2.2.5	Menschlich – Fleischlich - Lebendig.....	44
2.3	Von Birgit Jürgenssen nicht berücksichtigte Aspekte der Sprache des Schuhs. Differenter Umgang	48
2.3.1	Bildkombinat Bellevue: „Vorsicht Daisy Duck’s Drecksocken“, 2006	48
2.4	Dejan Kaludjerovič: „Genocide“	57
3	Fragen / vorläufiger Bericht.....	64
3.1	Forschungsfragen	64
3.2	Zusammenfassung zum momentanen Stand	64
4	Interpretation der Ergebnisse – Mögliche Antworten.....	66
5	Zusammenfassung und Ausblick.....	74
	Allgemeine Literatur	76
	Nachschlagewerke.....	77
	Kurzdarstellung des Inhalts.....	78
	Curriculum Vitae der Verfasserin	79
	Abkürzungsverzeichnis	80
	Abbildungsverzeichnis.....	83

Abbildungsnachweis96

1 Einleitung

1.1 Problemstellung

Warum setzen sich Künstlerinnen und Künstler mit dem *Schuh* auseinander?

Erzählungen, Märchen, Sagen und Mythen, Geschichten und Anekdoten ranken sich um den *Schuh*. In der Literatur wird die Bedeutung des *Schuhs* teilweise nicht differenziert betrachtet und macht deshalb eine genaue und eindeutige Charakterisierung und Einordnung diffizil.

Der Schuh ist zum einen ein gewöhnliches Objekt; er ist ein alltäglicher Gebrauchsgegenstand. In der Kunst allerdings wird er als Projektionsfläche für Persönlichkeit, Lebensstil, Geschlecht, Sexualität, gesellschaftliche Position und Status verwendet. Er drückt Wunsch, Sehnsucht, Möglichkeit wie Unmöglichkeit aus; zeichnet das Spiel und den Lauf des Lebens nach. Wie und warum der Schuh von seiner ursprünglichen Bedeutung und Funktion her im Stande ist eine eigene, äußerst reiche Sprache im künstlerischen Sinn zu sprechen, soll anhand von exemplarischen Beispielen vorgeführt werden. Die Einbettung in den kulturellen und historischen, somit in einen kulturwissenschaftlichen Kontext wird dafür von Bedeutung sein ebenso wie der kunstgeschichtliche Hintergrund, worauf sich die herangezogene Literatur beziehen wird.

Die ersten Recherchen zum Überblicksthema „Der Schuh in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ ergeben konkret folgende Bandbreite an Erkenntnissen:

Robert Eder beschreibt in seinem Aufsatz von 1911 „Der Schuh im Mythos, in der Symbolik, in der Sage und Legende, im Märchen und im Volksglauben“¹ den Schuh als Opfergabe für die Verstorbenen, den Totenschuh, als Abwehrmittel gegen den bösen Blick und Dämonen, insbesondere gegen die Fruchtbarkeitsdämonen, als Fruchtbarkeitsopfer, als Liebesorakel, als Zaubermittel und als Herrschersymbol; weiters schreibt Eder über das Schuhwerk bei Reiseantritt und das Schuhwerfen bei der Hochzeit. Unzählige Bräuche finden sich weltweit zu jeder Zeit der Menschheit, die so vielfältig sind, dass darauf einzugehen einer eigenen Abhandlung bedürfen würde. Eders Abschrift und der Versuch einer Zusammenfassung wirkt wirr und unsystematisch, sodass der Eindruck nochmals bestätigt wird, es mit einem

¹ EDER, Robert. Der Schuh im Mythos, in der Symbolik, in der Sage und Legende, im Märchen und im Volksglauben. Der Forscher, Nr. 6 und Nr. 7, s.l., 1911.

allumfassenden Thema zu tun zu haben: Der Schuh ist Sinnbild für Tod und Leben zugleich; mythologisch lassen sich Herleitungen zu einer Vielzahl von Völkern der Erde finden.

Evolutionstheoretisch argumentiert Karin Haglund, wenn sie behauptet, dass erst durch den Schuh der Mensch zum Menschen wurde. Durch ein festes Schuhwerk war es ihm möglich seinen Kopf erhoben zu tragen und nicht jeden Schritt genauestens mit den Augen zu verfolgen um Verletzungen zu vermeiden; der Schuh brachte dem Menschen ein gewisses Maß an Freiheit, konkreter gesagt an Bewegungsfreiheit². Bleiben die Äußerungen Haglunds wissenschaftlich eher fragwürdig, so ist die des Freiheitsgewinns durch die Fußbekleidung als Idee sicherlich verfolgenswert.

Claus Korte definiert in seinem Aufsatz „Literarische Schuhsymbole“ vorrangig zwei Gruppen und untermalt seine Einordnung mit zahlreichen belletristischen und literarischen Beispielen: einerseits die religiöse (*Vanitas*) und andererseits die erotische Schuh-Metapher (*Fetischismus*). Erstere Gruppe bezieht sich ausschließlich auf Männerschuhe und zweite auf Frauenschuhe.

„Tritt nicht herzu, ziehe deine Schuhe von deinen Füßen; denn der Ort, darauf du stehst, ist ein heilig Land!“ (AT, 2. Mose 3,5)

Als Moses am Gottesberg Horeb weilt um dort seine Schafe zu hüten, erblickt er einen brennenden Dornbusch und versucht sogleich sich diesem zu nähern. Der Ursprung der religiösen Deutung liegt darin, dass das Schuhwerk allgemein in Verbindung mit Gottheiten und deren irdischen Vertretern weltlicher wie religiöser Natur gesehen wurde. Nach Kolte ist der Schuh, ein aus Tierhäuten, dem Fell toter Tiere gefertigtes Produkt, welches den Menschen an einer unmittelbaren Berührung des Göttlichen hindert, Fetisch und Sinnbild der eigenen sterblichen Natur. Die islamische Gemeinde darf die Moschee nur bloßfüßig betreten³.

Der Sicht- und Blickwinkel ist historisch gesehen allgemein männlich konnotiert. Es wird auf die maskuline Verehrung des jugendlichen Frauenfußes und –schuhwerks Bezug genommen. Die Betrachtungsweise ist somit einseitig. Die meisten kultischen und künstlerischen Äußerungen schuherotischer Idolsetzung haben nach Kolte folgende symbolische Gleichung:

² Karin Haglund. Die Schuhe an unseren Füßen, in: ANDRITZKY, Michael; KÄMPF, Günter; LINK, Vilma (Hrsg.). Z.B. Schuhe. Vom bloßen Fuß zum Stöckelschuh. Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung, Frankfurt am Main 1998, S. 21ff.

³ Claus Korte. Literarische Schuh-Symbole, in: Andritzky/Kämpf/Link, 1998, S. 30.

Frauenschuh = Vulva, Vagina und Frauenfuß = Penis zur psycho-physischen Voraussetzung. Ebenso wird das Hineinschlüpfen in einen Frauenschuh bzw. das Ausziehen ebensolches als erotisches Liebesspiel gesehen⁴.

Bildhafter erläutert Patrick Frey:

Das [i.e. Bauchseite des Schuhs im Inneren] ist die Intimsphäre des Fußes. Von hier aus findet alles seine Entsprechung. Der Frauenschuh wird selbst zum Frauenkörper mit hochgerecktem Hintern und zu Boden gebeugtem Torso, und die zwei Seite an Seite stehenden Absätze werden zum lustvoll gestreckten Schenkelpaar. [...] der Frauenkörper in eindeutiger Stellung ist sozusagen die Matrix des modernen Stöckelschuhs⁵.

Auch eine Vielzahl von Kunstschaffenden setzt sich mit dem Thema *Schuh* auseinander: Am Werk der Künstlerin Birgit Jürgenssen lässt sich – mit gebotenen Seitenblicken auf die Werke anderer Künstler – das zum Verständnis notwendige und wichtigste zum Thema erläutern. Ihre zahlreichen Schuhskulpturen und –zeichnungen bergen eine vielfältige Formen- und Bedeutungssprache; ihre Werkgruppe weist eine große interpretative Breite auf, die sich nicht auf Klassifizierungen wie Weiblichkeit, Männlichkeit, Religion oder Tradition beschränken, sondern weit darüber hinausgehen - die Kunstwerke lassen sich nicht einfachen Bedeutungspaaren wie „Weiblichkeit und Fetischismus“ oder „Männlichkeit und Macht“ zuordnen. Nach Sichtung der Werke und Studium der relevanten Literatur erfassen diese durch die intensive Beschäftigung und den Einsatz in der ersten größeren Werkgruppe ihres Oeuvres ein breites Spektrum; anhand von ausgewählten Beispielen aus dem Werkkomplex der Künstlerin kann das Thema des „Schuhs in der Kunst“ so abgehandelt werden, dass ein guter Einblick in die Bandbreite der Formensprache geworfen werden kann. Die behandelten Werke konzentrieren sich auf den Schuh als Mittler und gehen somit von einer Beigabe des Schuhs in einem Kunstwerk ab. Der Schuh steht im Zentrum der künstlerischen Aufmerksamkeit und bildet somit das Grundgerüst, den Grundbaustein der Arbeiten. Um möglichst verständliche Vergleiche zu erreichen, werden nach Möglichkeit Jürgenssens Schuhskulpturen herangezogen. In einer später folgenden Erklärung gibt Jürgenssen Auskunft über ihre Arbeitsmethode, die den Anlass gibt, ihre Schuhwerke als einen gesamten Komplex zu betrachten.

⁴ Claus Korte. Literarische Schuh-Symbole, in: Andritzky/Kämpf/Link, 1998, S. 30ff.

⁵ Patrick Frey. Zu Füßen des Leibes, in: Andritzky/Kämpf/Link, 1998, S. 12.

Gestaltet wurde mit den unterschiedlichsten Materialien und in unterschiedlichen Formaten. Durch die Materialwahl und den Artefakten gegebene Form entziehen sich die plastischen Schuhwerke zum Teil der definierten Benutzung als Fortbewegungsmittel; es sei denn, man ist sich der Unmöglichkeit der *normalen* Gehbewegung bewusst und nimmt die verwendeten Materialien, die unter Umständen unbequem weil alt, hart, brüchig oder einfach nur instabil in der Verwendung sein können, als elementaren Bestandteil eines Kunstwerkes an sich an. Das erklärt sich dadurch, dass es sich bei den behandelten Werken um Produkte von Kunstschaffenden handelt und nicht um das Erzeugnis eines Schuhdesigners oder Schuhfabrikanten – es geht nicht um das Handwerk der Schuhmacherei sondern um deren künstlerische Abwandlung und Verwendung. Auch stehen nicht immer ein *Paar* Schuhe zur Verfügung sondern auch nur ein einzelner.

Die Beschreibung funktioniert mit Hilfe der Anatomie der Füße und zeugt somit auch verbal bzw. schriftlich von der unmissverständlichen Verbindung von der Form des Schuhs und der des Fußes – dies nur zur Erklärung nebenbei. Eine Abhängigkeit wird dadurch deutlich – der *Schuh* und der Mensch hängen zusammen. Dies wäre nun die Vorbedingung für die allgemeine Gestaltung⁶.

1.2 Literaturüberblick

Die Literatur zu Birgit Jürgenssen ist äußerst dürftig: Ihre Ausstellungskataloge enthalten im Allgemeinen bloß kurze Aufsätze. Die wichtigsten Texte sind auf ihrer Homepage <http://www.birgitjuergenssen.com>⁷ veröffentlicht worden; dazu gehören Ausstellungskritiken und ihre eigenen Texte. Ins Besondere werden zwei Interviews herangezogen, die Rainer Metzger und Felicitas Thun-Hohenstein mit Jürgenssen geführt haben.

„Birgit Jürgenssen. Schuhwerk. Subversive Aspects of ‚Feminism‘“ zeigt einen Gesamtüberblick der Schuhaarbeiten (Zeichnungen, Fotografien, Skulpturen) und wurde anlässlich einer Ausstellung in der MAK-Galerie von Peter Noever 2004 herausgegeben.

⁶ Im Allgemeinen hat sich der Schuh ebenso einer Mode und somit Form und Stilunterschieden unterzogen, die hier nur kurz erwähnt werden soll. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang beispielsweise die Schuhmode der chinesischen Frauen (bis ca. Mitte des 20. Jahrhunderts bis zum endgültigen Verbot), die im Kleinkindalter ihre Füße zusammenschnürten um das Schönheitsideal des Lotusfußes zu erreichen. Die Füße verloren somit ihre natürliche Form. Die Schuhe passten sich den verstümmelten Gliedmaßen an und konnten eine Länge von 15 cm ausmachen. Vgl. Charlotte Kerner. Lilienfüße oder: Sind wir Hyperchinesen?, in: Andritzky/Kämpf/Link, 1998, S. 210ff. STEELE, Valerie. Fetisch. Mode, Sex und Macht, Berlin 1996, S.97-101.

⁷ Die Seite wird von Jürgenssens Nachlassverwalter Galerie Hubert Winter, Breite Gasse 17, 1070 Wien betreut. Das Werkverzeichnis soll laufend aktualisiert werden. Die Ausstellungen in der Galerie der letzten Jahre sind mit dem gesamten Bildmaterial ins Netz gestellt worden.

Peter Noever gibt ein kurzes, recht persönliches Statement zur Künstlerin ab, für die anlässlich ihres Todes diese Ausstellung organisiert wurde. Markus Mittringer gestaltet einen wehmütigen Nachruf; er bedauert einerseits, dass sie eine unaufdringliche Künstlerin gewesen wäre, andererseits streicht er heraus, dass man nie so genau wusste, woran man gerade war, aber dass sie jedenfalls das, was zu sagen war, nicht „*wie manch rarer Exportschlagler jener Jahre, [...] mit dem Holzhammer ins Bewusstsein geschlagen*“ hatte⁸; ihr Schuhwerk wäre eine der „*raren anonymen Selbstkrönungen*“⁹.

Im Katalog der Landesgalerie Oberösterreich „Früher oder Später“ wird 1998 eine Retrospektive der Künstlerin gezeigt. Es finden sich auf acht Seiten Abbildungen der Schuarbeiten, die im Katalogtext nicht weiter behandelt werden. Die Zusammenschau der Arbeiten ist allerdings spannend und ist in diesem Umfang sonst nicht zu finden.

Zum Verständnis der fotografischen Arbeiten von Birgit Jürgenssen ist die Diplomarbeit von Doris Linda Psenicnik „Identität, Geschlecht & Konstruktion. Künstlerische Interventionen im Spektrum feministischer Strategien zu Fragen nach der Geschlechtsidentität. Mit einem Schwerpunkt auf dem fotografischen Oeuvre Birgit Jürgenssens“, 2001 die umfangreichste Quelle; sie bietet einen Gesamtüberblick der Feministischen Theorien, kontextualisiert Jürgenssen in die nationale und internationale Künstlerszene des zwanzigsten Jahrhunderts und geht hierauf zu Jürgenssens persönlicher Umsetzung über. Psenicnik arbeitet im Spannungsfeld der Theorie und leitet diese praktisch auf die Arbeiten Jürgenssens über. Sie konzentriert sich hier auf den ersten hundert Seiten ausschließlich auf die Begrifflichkeiten Identität, Körper, Geschlecht und Konstruktion. In den letzten fünfzig Seiten behandelt sie das Thema „Birgit Jürgenssen – Der Körper als diskursive Konstruktion“ und erläutert an Hand von Beispielen Jürgenssens künstlerische Strategie. Den Schuarbeiten wird ungefähr eineinhalb Seiten gewidmet und läuft unter dem Aspekt der „Materialuntersuchung“¹⁰. Psenicnik bezieht sich auf eine von Jürgenssens getätigten Aussagen anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg¹¹ - der letzten in der sie ihre Schuarwerke ausstellte:

⁸ Markus Mittringer. Jeder geliebte Gegenstand ist der Mittelpunkt eines Paradieses, in: NOEVER, Peter (Hrsg.). Birgit Jürgenssen. Schuhwerk. Subversive Aspects of "Feminism", Wien 2004, S. 11.

⁹ Ebenda, S. 12.

¹⁰ Vgl. Kapitel V.3.1.2. Materialuntersuchungen in: PSENICNIK, Doris Linda. Identität, Geschlecht & Konstruktion. Künstlerische Interventionen im Spektrum feministischer Strategien zu Fragen nach der Geschlechtsidentität. Mit einem Schwerpunkt auf dem fotografischen Oeuvre Birgit Jürgenssens, Graz, Institut für Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität, 2001, S. 116f.

¹¹ Siehe auch nächst folgendes Kapitel „4.2 Eigene Vermutungen“.

„Nicht mehr der Schuh als solcher war mir wichtig, sondern der Schuh als ein Objekt, das in der Art seiner Wahl und Benutzung Rückschlüsse auf Lebenshaltung, -einstellung, -standard, auch auf den Charakter seines Trägers schießen ließ¹²,“

zitiert sie die Künstlerin. Die Schuhwerke beschränkt sie in ihrer Analyse darauf, dass es darum ginge in der Wahl des spezifischen, heterogenen, unkonventionellen Materials bestimmte Bedeutungszusammenhänge zu vermitteln, die durch die neue Kombination auch die eigene Sprache des Materials gegenüber dem Objekt privilegieren und so das Bewusstsein und die Aufnahmebereitschaft der Rezipienten dafür schärfen. Psenicnik sieht in diesen frühen Arbeiten ein experimentelles Spiel mit Bedeutungsgehalten und -kontexten eine Hinterfragung für die Zutaten eines künstlerischen Produktes. Das greift zu kurz und dürfte genau eines der Probleme gewesen sein, warum sich Jürgenssen mit dem Schuh nicht mehr auseinandersetzen wollte, wie später zu beweisen sein wird, da diese „Bedeutungszusammenhänge“ – welche auch immer in diesem Zusammenhang gemeint sind – nicht mehr gesehen wurden; weder der Schuh selbst, der nur zu einer Materialvariation und lustigen Anekdote wurde und seine inhaltliche Funktion dadurch komplett zu verlieren drohte. Einen wichtigen Punkt spricht sie in diesem Zusammenhang an: Sie hätte „materialfetischistische Kompositionen und Objekte“ geschaffen; „Jürgenssen verwendet diese Materialien [i.e. Brot, Matratzen, Schinken, Knochen, Seidenstrümpfe, Blätter, Kunstdünger ect.] als indexikalische Zeichen ihrer eigenen sowie der gesellschaftlich bedingten „Frauengeschichte [...]“¹³.“ Psenicniks Ausführungen sind durchaus gute Hilfestellungen, reichen aber in der Bearbeitung zu wenig weit und geben nur andeutungsweise wider, was alles in Jürgenssens *Schuhen* steckt bzw. stecken könnte. Das herangezogene Zitat unterstreicht den fälschlicherweise angenommenen Umstand, bei dem Schuhthema handle es sich ausschließlich um Persönliches, Persönlichkeit und eigener Identität als *modische* identitätsstiftende Ingredienz.

Als hilfreich für die Einordnung Birgit Jürgenssens (*1949) in das österreichische Kunst- und Kulturgesehen der sechziger und siebziger Jahre erwiesen sich einführende Texte zur feministischen Künstlerin Valie Export, 1940 in Linz geboren als Waltraud Höllinger. Beide Künstlerinnen arbeiteten im Wien der sechziger bzw. siebziger Jahre und behandelten damals ähnliche Thematiken, wobei Export aus den verschiedensten Gründen größeres Interesse auf sich gezogen hat und damit internationale Bedeutung als Medienkünstlerin erlangt hat.

¹² Psenicnik, 2001, S. 72.

¹³ Ebenda, S. 117.

Der Ausstellungskatalog „Z.B. Schuhe. Vom bloßen Fuß zum Stöckelschuh. Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung“ ist eine Sammlung literarischer, kulturhistorischer, philosophischer und kunsthistorischer Überlegungen und relevanten Ausführungen zu dem Thema und gibt eine ansehnliche Bandbreite der belangvollen Relevanzen wider.

Der Katalog, den die Kuratorin Dietgard Grimmer für die Galerie im Traklhaus, Salzburg, herausgegeben hat, enthält eine Sammlung an Abbildungen der ausgestellten Werke der gleichnamigen Ausstellung und einen einleitenden sehr persönlichen Text, der zu dem Thema „Der Schuh in der Kunst“ Stellung bezieht; es besteht ausdrücklich keine weitere Intention sich der Thematik wissenschaftlich zu nähern. Auf der Internethomepage wurde zeitgleich zur Ausstellung im Frühjahr 2006 Fotomaterial online zur Verfügung gestellt.

Für die Arbeiten der zeitgenössischen Künstler Dejan Kaludjerovič und Bildkombinat Bellevue wurde – soweit vorhanden – auf Internetquellen bzw. auf die Homepage der Künstler Bezug genommen; selbst geführte Interviews und die Sammlung kleinerer Broschüren sollten das Bild erweitern. Über die Familie Entenhausen und andere Comicfiguren musste ebenfalls auf das Internet zurückgegriffen werden, da es bis auf Grobian Gans’ „Die Ducks. Psychogramm einer Sippe“ nichts von Bedeutung zu finden war; bei diesen Figuren handelt es sich außerdem um noch in unserer momentanen Alltagskultur verhafteten Figuren, die ähnlich der Figur des „James Bond – Agent 007“ über die Jahre stets zu einer neuen Form und Identität gefunden haben und im Wandel der Gesellschaft sich sicherlich weiterhin verändern werden, sofern ein Interesse besteht diese zu erhalten. Der Jugoslawienkrieg und deren Auswirkungen sind noch (immer) nicht abzuschätzen und bilden einen Teil der momentanen Innen- wie Außenpolitik Österreichs, weshalb auch auf Tageszeitungen und Printmedien zurückgegriffen wurde.

Die Aussagen, die die Literatur zu Birgit Jürgenssen parat hat, sind schwierig in der wissenschaftlichen Handhabung, weil sie zum Teil zu diffus sind, da sie zu wenig konkret bestimmte Aussagen herausarbeitet, und eher einen wunderbaren literarischen Text aufbauen. Könnte möglicher Weise ein großer Einfluss der Persönlichkeit Jürgenssens auf die Schreiberlinge gewirkt haben, die auch zum Teil mit ihr befreundet waren, denn zumeist sind die Texte sehr persönlich inspiriert? Auch wurde bis dato noch kein Versuch unternommen, ihre Arbeiten retrospektiv und systematisiert zu bearbeiten – Jürgenssen arbeitet immer wieder mit denselben Motiven und lässt sich durch bestimmte formale Gestaltungsprinzipien

gut einordnen – egal welches Mediums sie sich bedient -, was zumindest im 2. Kapitel versucht wird in Angriff zu nehmen.

1.2 Zur Struktur der Arbeit

In Kapitel 2 werden nach einer allgemeinen Einleitung in Jürgenssens Arbeitsmethodik und Einbettung in die österreichische Kunst- und Kulturwelt (2.1), die ein Verständnis für die Künstlerin geben soll, einzelne Exemplare ihres ersten großen Werkkomplexes vorgestellt (2.2); dies stellt den Auftakt zum „Beschreibenden Überblick“ dar. Die drei folgenden Unterkapitel – nach einem kurzen Vorwort - teilen Jürgenssens skulpturale Schuhwerke in drei wesentliche Gestaltungsvorbilder der Künstlerin ein: „Das Gesicht“, „Die Faust“ und „Die Wirbelsäule“, die sich in ihrem gesamten – fotografischen, zeichnerischen wie bildhauerischen – Oeuvre wieder finden¹⁴. Zusätzlich ist ein weiteres Kapitel (2.2.4) hinzugefügt, welches Werke zeigt, die zum Thema „Menschlich – Fleischlich – Lebendig“ *körperliche* Aspekte der Arbeit mit dem *Schuh* aufzeigt¹⁵.

Im nächsten Unterkapitel 2.3 wird auf eine Ausdehnung der dem Schuh relevanten Aspekte eingegangen, um das Spektrum des Themas zu erweitern und einen Einblick gewähren zu können. Ausgewählte Beispiele der zeitgenössischen, österreichischen Künstlergruppe namens „Bildkombinat Bellevue“ und eine Arbeit des serbischen Künstlers Dejan Kaludjerović werden hierfür herangezogen, wobei die Einführung in die jeweiligen Künstlerpersönlichkeiten eingeschränkt wird. Der Vergleich erweitert den Begriff des „Schuhs in der Kunst“ und soll die Problematik Jürgenssens in ihrer kurzen Auseinandersetzung verdeutlichen.

Eine vorläufige Zusammenfassung und die sich daraus ergebenden Fragen werden in 3 gestellt; im 4. Teil werden mögliche Antworten auf die in 3 gestellten Fragen gegeben und die persönliche Interpretation der Nachforschungen vorgestellt, die im 5. Kapitel in einem Lösungsvorschlag und in einer weiterführenden Richtung der Problemstellung endet.

¹⁴ Diese Untergliederung ist auf meine persönliche Beobachtung in Jürgenssens gesamten Werk zurückzuführen und ermöglicht es mir, eine einfachere Einteilung der Schuhwerke zu finden, als, wenn ich die Schuhaarbeiten rein nach ihren unterschiedlichen Aspekten geordnet hätte. Es ist der Versuch Jürgenssens Arbeit bestimmten Motiven zuzuteilen, die wiederholt verwendet werden.

¹⁵ Psenicnik schreibt, dass sich das Element „Körper“ wie ein roter Faden durch ihr Oeuvre ziehe. Es ginge nicht um eine vorrangige *Natürlichkeit* desselben sondern im konstruktiven Sinn um ihn als passiver Ort, Medium und Instrument, an dem sich gesellschaftliche und künstlerische Diskurse, hervorgerufen auch durch private Erfahrungen, als performativ aufzeigen und dekonstruieren ließen. Vgl. Psenicnik, 2001, S. 101f.

Einleitend wäre nun zusammenzufassen: Die Kontextualisierung dieses (un)gewöhnlichen Alltagsgegenstandes in der Kunstwelt und die mit ihm getragenen Aspekte bleiben in der Abhandlung unvollständig und können nur einen beschränkten Einblick auf die Thematik des „Schuhs in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ wiedergeben, was auf Grund der eingangs erwähnten Komplexität nicht anders möglich wäre. Die Bedeutung und Rolle des *Schuhs* soll nun des Weiteren besonders in Hinblick auf Birgit Jürgenssens Werk beleuchtet werden und die Außerordentlichkeit in der Beschäftigung mit dem *Schuh* verdeutlichen.

2 Beschreibender Überblick

2.1 Die Künstlerin Birgit Jürgenssen

Birgit Jürgenssen widmete dem *Schuh* einen ganzen Werkkomplex und hat sich in den Jahren 1973 – 1976 intensiv mit dem Thema auseinandergesetzt. Die ersten Anfänge der Werkgruppe gehen in die Zeit ihres Studiums an der Hochschule für Angewandte Kunst zurück. 1976 zieht Jürgenssen einen Schlussstrich unter die Beschäftigung mit dem *Schuh*.

Ein kurzer historischer Exkurs zur Erhellung der politischen Verhältnisse in den siebziger Jahren in Österreich: Der innenpolitische Kontext dieser Zeit ist der Wahlsieg des damaligen Bundesparteivorsitzenden der SPÖ und studierten Juristen Bruno Kreiskys 1970 bei den Nationalratswahlen, der hernach zuerst unter Duldung der FPÖ als Bundeskanzler eine SPÖ-Alleinregierung führt. Der - später so genannte - "Sonnenkönig" gewinnt in Folge mehrere Wahlen, bis er sich 1983 aus der Politik zurückzieht. Unter Kreisky kommt es zu einem Ausbau des Wohl- und Sozialstaates, zahlreichen Rechtsreformen und außenpolitischen Initiativen (vor allem im Nahen Osten, Panama und Zypern) – Kreisky setzt den Status der Neutralität Österreichs gezielt zur Intervention bei außenpolitischen Konflikten ein. Volkswirtschaftlich gesehen befinden wir uns in einer Ära der Vollbeschäftigung (bis ca. 1981).

Die Planung und der anschließende Bau der Wiener UNO-City und des Kongresszentrums ACV (Austria Center Vienna) begann Anfang der Siebziger und machte Wien 1979 zur dritten UNO-Stadt neben New York und Genf. Die Stadt Wien und Österreich, geografisch im Mittelpunkt Europas gelegen, erfährt eine bedeutende Internationalisierung und wird künftig zu einem wichtigen internationalen Kongresszentrum.

In diese Zeit fallen einige frauenpolitisch relevante Veränderungen: 1971 wurde beschlossen, dass die Dauer der Karenz als Ersatzzeit für die Pensionsversicherung gelten sollte. Die Mutterschaft erhielt somit für die Frau eine Aufwertung, da sie beim Durchrechnungszeitraum für die Inanspruchnahme und letztendlich der Höhe der Pensionsauszahlung von Bedeutung war.

Die Einführung der Fristenlösung brachte eine weitere Wende: Der Schwangerschaftsabbruch war in Österreich seit Maria Theresia mit Haft bedroht; in der NS-Zeit wurde die Abtreibung

unter Todesstrafe gestellt. Mit Beginn der Zweiten Republik galt wieder der maria-theresianische Paragraf aus dem achtzehnten Jahrhundert. Seit 1975 ist der Schwangerschaftsabbruch in Österreich nun straffrei, wenn er nach ärztlicher Beratung in den ersten drei Monaten der Schwangerschaft erfolgt, wenn eine medizinische oder eugenische Indikation vorliegt oder wenn die schwangere Frau zum Zeitpunkt der Empfängnis unmündig ist.

1974 wurden der Mutter-Kind-Pass und eine erhöhte Geburtenbeihilfe eingeführt, die galt, sofern sich die Mutter den im Pass vorgesehenen Untersuchungen unterzog. Dies führte im Laufe der nächsten zwei Jahrzehnte zu einer erheblichen Senkung der Säuglingssterblichkeitsrate.

1971 wurde die kostenlose Schülerfreifahrt eingeführt; ein Jahr darauf wurden erstmals kostenlose Schulbücher zur Verfügung gestellt, was eine Öffnung der Bildungswege für alle Bevölkerungsschichten und eine Chancengleichheit unter allen bewirken sollte. Die Abschaffung der Studiengebühren 1972 sollte in weiter Folge einen gleichberechtigten Zugang für alle Bevölkerungsschichten ermöglichen und den Zugang zu universitärer Bildung erleichtern. Das neue Universitätsorganisationsgesetz (UOG) 1975 brachte zusätzlich Studenten und Assistenten ein Mitspracherecht in der Universitätsorganisation.

1974 wurde das Zivildienstgesetz einstimmig vom Nationalrat beschlossen. Eine Alternative zum Dienst an der Waffe beim Bundesheer wurde geschaffen. Zivildienst leisten durfte, wer es aus "schwerwiegenden, glaubhaften Gewissensgründen" (Zivildienstkommission) ablehnte, Waffengewalt gegen andere Menschen anzuwenden¹⁶.

Über drei Jahrzehnte danach diskutieren noch immer die politischen Parteien aller Couleur über sämtliche der damals eingeführten Neuerungen. Die Studiengebühren wurden mittlerweile wieder eingeführt, der Zivil- und Bundesheerdienst wurde reformiert und deren Dauer gekürzt und regelmäßig werden Dispute über die bestehende Fristenlösung geführt.

Zurück zu Birgit Jürgenssen: Die Beschäftigung mit dem *Schuh* gleich zu Beginn ihrer Künstlerkarriere legt die Grundlage für ihre künstlerische Arbeitsweise offen; der *Schuh* war gutes Mittel und Zweck hierfür. Als abstrakter Gegenstand wird er Transformationen in körperlicher Hinsicht und ebenso auf der Bedeutungsebene unterzogen. Der *Schuh* bleibt aber

¹⁶ Kleindel, 1984, S. 596ff.

nur scheinbar ein „neutraler“¹⁷ Gegenstand, ließe sich nämlich sonst nicht verschiedenste Aspekte damit begreifen und erfassen.

Einleitend wird Jürgenssens Arbeitsweise und Motivik dargestellt werden, um ein Verständnis für die Beschäftigung mit der Werkgruppe der Schuhe herzustellen und eine Überleitung zur konkreten Behandlung ausgewählter Schuhskulpturen herzustellen.

Nehmen wir ein Porträt von „Birgit Jürgenssen mit Matratzenschuh und Konrade“, 1976¹⁸ als Ausgangspunkt für die folgende Besprechung (Abbildung 1): Die Künstlerin posiert auf einer langen Parkbank sitzend vor dem Grünstreifen einer großen Wohnhausanlage. Ihre Beine hat sie aufgestellt und nach rechts gegen die Rückenlehne gelehnt; ihr rechter Arm ruht über die Banklehne und ihren auf der Sitzfläche angewinkelten Beinen. Im Hintergrund am anderen Ende der Bank, welche sich von links unten diagonal nach rechts oben zieht, sitzt eine ältere Dame; neben ihr eine große Handtasche. Jürgenssen trägt ein weißes Sommerkleid im Stil der siebziger Jahre mit einem gerafften Mittelteil und Trägern, die auf den Schultern zu einer Masche zusammengebunden werden. In der rechten Hand hält sie eine Konrade¹⁹. Einen der „Matratzenschuhe“, 1973 (Abbildung 2) trägt sie auf ihrem rechten Fuß. Der Schuh ihres linken Fußes ist in der Benennung der Fotografie nicht weiter definiert; an der Ferse ist dieser Stöckelschuh mit an Blüten ähnelnden Stoffteilen und Schnüren verziert.

Die Künstlerin zeigt sich also mit ihren eigenen Kunstwerken und inszeniert sich. Edith Futscher schreibt, dass Jürgenssen eine Künstlerin ist, die durch ihr gesamtes fotografisches Oeuvre hindurch meist selbst im Bild ist, ohne dass deshalb eine Selbstportraitabsicht bestünde, der über das Person-Werden in der Maskierung hinausginge. Das Kabel des Selbstauslösers als Nabel der Inszenierung sei auch wie bei Cindy Sherman Bestandteil vieler Fotografien²⁰. Zum Vergleich bietet sich eine Gegenüberstellung zweier Selbstportraits: „Ich möchte hier raus! (Selbstportrait)“, 1976 (Abbildung 3) zeigt die Künstlerin Birgit Jürgenssen

¹⁷ Siehe nachfolgendes Kapitel 4.2.

¹⁸ Im Katalog „Früher oder Später“ findet sich eine andere Bezeichnung der Fotografie wieder: Hier nennt sich das Werk „Selbst mit Schuhen“ und stammt aus dem Jahr 1974, ist also nach dieser Angabe zwei Jahre früher entstanden. Vgl. OÖ Landesgalerie (Hrsg.), 1998, S. 111.

¹⁹ Rade wurde die Pflanze schon im Mittelalter genannt. *Schwarzer Ackerkümmel, Rote Kornblume, Roggenrose* sowie *Kornnelke* waren weitere Namen. Diese Namen weisen darauf hin, dass die *Kornrade* eine Ackerblume ist. Wegen ihrer Giftwirkung wurde sie auch *Höllenkorn* genannt. Der Gattungsname *Agrostemma* setzt sich zusammen aus dem griechischen Wort *agros* für Acker und *stemma* für Kranz, ein Hinweis, dass die Pflanze zum Winden von Kränzen benutzt wurde. Der Artname *githago* weist auf die Ähnlichkeit der Kornradensamen mit denen des Schwarzkümmels hin, der den griechischen Namen *gith* trug.

²⁰ Edith Futscher. Birgit Jürgenssens Tänze, 2006, unter URL: http://birgitjuergenssen.com/texte/texte/futscher_2006.php?cid=98 [Stand 08.11.2006].

im *half shot*, wie sie ihre Hände gegen eine Glaswand drückt; man sieht ihre rechte Wange und die eingedrückten Finger auf der Glaswand – die linke Hand weiter oben und die rechte Hand im linken untern Eck der Fotografie fast verschwindend weil zur Hälfte abgeschnitten. Ihr Rumpf befindet sich in der Mittelachse der Fotografie, obgleich ihr Körper leicht nach links gedreht ist. Sie steht und hält ihren Kopf schräg gedreht, da ihre Wange auf der Platte aufliegt, und fixiert mit einem Blick aus den Augenwinkeln den Betrachter. Ihr Ausdruck wirkt fast gleichmütig, könnte aber durchaus im nächsten Moment ein Lächeln hervorbringen. Ihr dunkles Kleid hat einen weißen Kragen mit einem Spitzenabschluss, der sich in eine Knopfbordüre fortsetzt, die am Beginn mit einer Brosche verziert ist. Die Brosche schmückt einen Frauenkopf. Sie trägt Perlenstecker und hat ihre halblangen, glatten Haare hinter die Ohren gesteckt. Alles in allem sieht sie wie eine Dame aus gutbürgerlichem Haus aus, die den leisen versucht wagt auszubrechen bzw. die Wand niederzudrücken. Auf der Glaswand steht mit schwarzen Stift in Blockbuchstaben „Ich will hier raus!“ geschrieben. In Cindy Shermans Selbstportrait „Untitled #92“, 1981 (Abbildung 4) kauert die Künstlerin ebenfalls im *half shot* auf einem Holzboden; ihre Hände auf den Boden aufgestützt. Sie trägt einen dunkelblauen mit roten und hellblauen Streifen gezierten Schottenrock kombiniert mit einer weißen Bluse, deren Ärmel bis zum Ellenbogen aufgekrempelt sind. Ihre Haare im Kurzhaarschnitt sind nass. Ihr Blick wirkt verstört und erschrocken und richtet sich nach links außen, als ob sie jemanden, der neben bzw. über ihr steht, direkt anblicken würde. Der Ausschnitt der Fotografie unterstützt zusätzlich den Eindruck des Eingeschlossenseins, indem er den Kopf an der Oberseite anschneidet und die Figur vorwiegend im linken Teil der Fotografie zeigt, festhält und die andere Hälfte der Fotografie einen Leerraum offen lässt. Die Figuren der beiden Bilder scheinen aus ihrem jeweiligen Bild/raum entfliehen zu wollen; es sind jeweils die Künstlerinnen selbst, nur geht es nicht um sie selbst als Personen, sondern um die Darstellung einer bestimmten Situation. Es ginge um eine Form der dialektischen Beziehung zwischen dem Fotografen und dem Prozess des Fotografierens, meint Joanna Lowry über Sherman und ihren KünstlerkollegInnen:

„It was a paradigm that was predicated upon a notion of the photographer as an intentional producer of the image and upon the idea that the photograph itself, as evidence of that intentional moment of production, existed as the object of a kind of disengaged aesthetic scrutiny²¹.“

²¹ Joanna Lowry. From the site of desire to the scene of destruction: photography and the work of Cindy Sherman, in: Knape, 2000, S.3.

Die Fotografie werde eher als bewusstes Werkzeug eingesetzt als ein expressives Medium, um nämlich Ideen und Performances aufzunehmen und zu dokumentieren und um in weiterer Folge über die Bedingungen, die eine Repräsentation unterliegt, nachzudenken. Die Künstlerinnen vertreten mit ihrem eigenen Körper und als gleichzeitige Produzentinnen der Fotografie eine Flucht – Jürgenssen aus der Welt der *“guten Hausfrau”* und Sherman thematisiert laut Laura Mulvey:

„[...] the uncanny quality exhibited by these images of artifice, the uncertainty that we experience when confronted with their play upon the ambivalence of presence and non-presence, begins to combine with our uncertainty about the photograph itself as an object of belief²².“

Die Untersuchung der Bedingungen unter und für die bestimmte Repräsentationen entstehen bildet den Mittelpunkt der methodischen Erforschung, die als Weg die Repräsentation selbst mit dem *realen* Gehalt der Fotografie, die als Abbildung der *visuellen scheinbaren Realität* fungiert, arbeitet. Beiden geht es um die Darstellung und Präsenz der Frau – der gesellschaftlichen wie medialen – in der modernen Welt der Emanzipation im zwanzigsten Jahrhundert; ein gewisses Unbehagen ist der Mimik der Künstlerinnen zu entnehmen.

„Das fotografische Image [...] sieht die Künstlerin [Jürgenssen] wie ein Puzzle, das über die Ursachen erotischer Manipulation und ihr Verhältnis zum Selbst-Bewusstsein in der Gesellschaft reflektiert²³“,

meint Doris Linda Psenicnik. Jürgenssen hinterfrage die Wahrnehmung von Realitäten und suche deren Kennzeichen, eine Suche des *„Zeichens Frau“* im reinsten Sinne semiotischer Konstruktion. In ihrer Kunstaübung behandle und untersuche Jürgenssen, die Bedingungen der Geschlechteridentitäten und die Bedingung des Identischen in den Feldern der Kunst und Gesellschaft im Rahmen ihrer eigenen konkreten Erlebnisse und Zusammenhänge. Das Medium der Fotografie erlaube ihr, eine *„Aura des Realen und der Objektivität“* zu schaffen; diese vermag durch den Einsatz von künstlich-verfremdenden Mechanismen den fiktiven Charakter einer perfekten geschlechtlichen wie fotografischen Identität hervorzubringen, die die Unvereinbarkeit von Vorausgesetztem und Dargestelltem ins Spiel bringe²⁴. Die Zusammensetzung und Komposition ist demnach soweit intendiert, dass sich das Changieren von Rollenspielen im jeweiligen Auge des Betrachters zeigen lassen und einer bewussten

²² Laura Mulvey nach Joanna Lowry. Ebenda, S.4.

²³ Psenicnik, 2001, S. 9.

²⁴ Psenicnik, 2001, S 7ff.

Intention und künstlerischen Haltung folgt. *Man sieht, was man sehen möchte* – Jürgenssen oktruiert eine gängige, alteingesessene und – hergebrachte Sichtweise auf und übergibt sie durch subtile Manipulation wider. Es steht jedem frei, wer offen dafür ist – eine Spannung in der Interpretationsweite und -dichte.

Jürgenssens übermittelten Aussagen kann man entnehmen, dass sie nichts dem Zufall überlassen hat, wie es ihr Galerist Hubert Winter ausdrückte:

„Als akribische, besessene Arbeiterin war sie an jedem kleinsten Detail interessiert“²⁵.“

Die Konrade in ihrer Hand in „Birgit Jürgenssen mit Matratzenschuh und Konrade“, 1976 könnte als Zeichen dafür gedeutet werden; es ist spekulativ zu behaupten, sie habe um die Bedeutung der Pflanze und im Besonderen ihrer Samenkörner gewusst; die Konrade - im Volksmund als Unkraut gehandhabt - steht unter Naturschutz, da sie wegen ihrer giftigen Wirkung für Verdauung und Atemwege (für das Weidetier) als Ackerpflanze fast ausgerottet wurde. Eine Inszenierung als „nettes Blumenmäd“ würde jedoch einer langen kunsthistorischen Tradition folgen. Das Genre der „Frau mit Blume“ ist als Motiv weithin bekannt.

Zwei Zeichnungen und zwei Fotografien erläutern im Katalog zu ihrer Einzelausstellung „Früher oder Später“ die Fotografie „Birgit Jürgenssen mit Matratzenschuh und Konrade“, 1976, welches hier „Selbst mit Schuhen“, 1974 heißt. Einerseits ist die Zeichnung zum „Matratzenschuh“, 1973 (Abbildung 5.1) und eine Fotografie beigefügt, die den Fuß der Künstlerin mit dem Matratzenschuh auf einer Wiese zeigt (Abbildung 5.2); im Gegensatz zur Selbstdarstellung der Künstlerin trägt sie hier den Schuh allerdings auf dem linken Fuß. Die Zeichnung „Konrade“, 1973 (Abbildung 5.3) wird begleitet von der Fotografie der „Konrade“, 1973 (Abbildung 5.4), die den rechten Fuß mit dem Schuh Jürgenssens auf der Sitzfläche der Bank abgestützt zeigt. Die „Konrade“ ist somit auch die Bezeichnung des Schuhs und nicht nur der Blume in der Hand der fotografierten Künstlerin. Im Katalog „Birgit Jürgenssen. Schuhwerk. Subversive Aspects of "Feminism"“ findet sich der Hinweis, dass die besprochene Fotografie verschollen sei. Auf Grund der Tatsache, dass zumindest die Datierung des „Matratzenschuhs“ in beiden Katalogen übereinstimmt, tendiert die Verfasserin dazu, sie eher in die Anfangszeit der Beschäftigung mit dem Schuhthema 1974 zu sehen und

²⁵ Vgl. URL: http://birgitjuergenssen.com/home/aktuelle_ausstellung_galerie_hubert_winter.php [Stand 9.11.2006].

nicht 1976; die Ausführung der Zeichnung in einen realen, plastischen Schuh würde außerdem sonst viel zu weit auseinander liegen²⁶.

In „BICASSO – JÜRGENSSEN“, 1957²⁷ verarbeitet sie selbst erfundene Genres auf ironische Weise. Der kleine Katalog gleicht einem Schulheft, in A5 glatt, 18 Blatt. Mit einem Kugelschreiber oder Ähnlichem zeichnet sie Szenen, die sie „Die Frau im Park“, „Die beiden Schwestern“, „Die schirche und dumme Frau“, „Die verkleidete Frau als Mönch“, „Der Räuber schießt von der Tür heraus“, „Das karierte Mädchen“, „Der Mann sucht eine Frau“ (Abbildung 6) u.v.m. benennt. Man fühlt sich durch die Malweise und die Titelgebungen eindeutig an Kinderzeichnungen erinnert – 1994 brachte Jürgenssens Galerist Hubert Winter Jürgenssens Erstlingswerk in einer Auflage von 300 Stück heraus, welches sie im Alter von acht Jahren zeichnete. Sie setzt einen Strich zwischen Bild und Text und trennt somit Bild- und Textteil. Der Titel des Porträts „Birgit Jürgenssen mit Matratzenschuh und Konrade“ erhält eine andere Bedeutung in diesem Zusammenhang, wie die Verfasserin meinen möchte: Das bewusste posieren vor der Kamera und ihre Vorliebe auf jedes einzelne Detail zu achten, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Schuhe sowie die Blume in ihrer Hand und werden somit zu einem aussagekräftigen Utensil.

Die Anspielung auf einen der berühmtesten und bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts, dem Spanier Pablo Picasso im Titel des Heftchens „BICASSO – JÜRGENSSEN“ ist ein Wortspiel. Stammt „B“ von Birgit? „bi“ ist auf jeden Fall eine Vorsilbe lateinischen Ursprungs mit der Bedeutung „zwei“ oder „doppelt“ oder auch eine Kurzform für „bisexuell“. Fügt Jürgenssen dem Titel eine Genderbedeutung bei? „BICASSO – JÜRGENSSEN“ setzt die beiden Künstler nebeneinander. Zwei Künstler, zwei Geschlechter oder zwei in einer Person? Der Inhalt gibt keinen konkreten Aufschluss darüber, also muss weitergeforscht werden.

Jürgenssen malt mit wildem Duktus Porträts sowie einfache Szenen. Die Komik zeigt sich in der Benennung der Bilder und in der hastigen, entwurfsartigen Malweise, die dadurch durchaus Elemente des Comics enthalten; die Verwendung der Umgangssprache ist ein weiterer Hinweis dafür - z.B. das Wort „schirch“ oder „kariert“, was einer Doppeldeutigkeit nicht entbehrt. Felicitas Thun-Hohenstein stellte in ihrem Interview zu Jürgenssens

²⁶ Siehe dazu Weiterführendes in Kapitel 2.2.1 Kurzes Vorwort zur Arbeitsmethode.

²⁷ Es ist ihr „Erstlingsbuch“ von 1957 als Faksimile in einer einmaligen Auflage von 300 Exemplaren. Jürgenssen, 1994.

„Reflexionen“ fest, sie wären subversive Akte der Identitätskonstruktion: Dies wäre ein weiteres Indiz für die Doppeldeutigkeit und Doppelbödigkeit in Jürgenssens Arbeiten.

„Das wird besonders an der beißende [sic] selbstironische Geste deutlich, die ein zentrales Charakteristikum in deiner Arbeit ist und die patriarchale Herausforderung in wirkungsvoller Weise kompromittiert und dekonstruiert“²⁸.

Das Sich-über-sich-selbst-lustig-machen, Sich-nicht-Ernst-nehmen als Person, als Künstler und Mensch, der man ist, und dadurch pointiert die Absurdität der Einteilung der Geschlechterrollen zu hinterfragen, spielt eine zentrale Rolle in Jürgenssens Weltanschauung. Jürgenssen bejaht:

„Frauen und Ironie ist so wie Frauen und Humor nach wie vor ein Tabuthema. [...] Für mich ist Selbstironie eine Form autobiographischer Strategie, um subversives und dekonstruktives Potential leichter zu vermitteln“²⁹.

Diese Auskunft hat die Künstlerin über die Hintergründe ihrer Arbeitsweise in Interviews wiederholt gegeben; sie wird von ihren Kritikern immer wieder hervorgehoben: Mehr noch als die Ironie bildet die Selbstironie Mittel und Weg zur künstlerischen Realisierung. Das eigene Ich wird benutzt – der eigene Körper als Körper an sich, als Projektionsfläche und als Vermittler zur Aufdeckung, über das Aufklärung nötig ist.

Das zuvor Besprochene mögen auch die Gründe dafür sein, dass sich die Galerie Hubert Winter 1994 entschlossen hat, dieses doch recht frühe Werk der achtjährigen Jürgenssen in limitierter Auflage zu veröffentlichen, da sich schon hier Thematiken ableiten lassen, die sie später als junge Erwachsene weiterbearbeiten wird und somit ihr frühes Interesse verdeutlicht.

Ende der sechziger Jahre entstanden radikale, in ihrer Sprache direkte und so für die Kunstwelt eine vollkommene Neuheit darstellende Arbeiten der Wiener Gruppe, Valie Export und Peter Weibls (u.v.m.); Jürgenssen war zu diesem Zeitpunkt dabei die Mittelschule zu beenden und in Wien zur Hochschule für Angewandte Kunst zu wechseln. Jürgenssen hat für sich einen anderen Weg eingeschlagen. Ihre Art der Vermittlung war subtil, sensibel und einfühlsam, gespickt mit selbst/ironischen Momenten und begründete eine

²⁸ Felicitas Thun-Hohenstein. Felicitas Thun-Hohenstein in einem Interview mit Birgit Jürgenssen, unter URL: http://birgitjuergenssen.com/texte/texte/thunhohenstein_2006.php?cid=98 [Stand 8.11.2006]. Erstmals erschienen in: DERTNIG, Carola; SEIBOLD, Stefanie (Hrsg.): Let's twist again. Historische und Aktuelle Positionen der Performance in Österreich, Wien 2006.

²⁹ Ebenda.

Abkehr der in Wien bzw. in Österreich gerade vorherrschenden Kunstpraxis, die Andrea Zellhofer mit der „*Inszenierung von Schmerz und Selbstverletzung*“³⁰ beschreibt.

Rainer Metzger konstatiert Jürgenssens Werk der siebziger Jahre als ihrer Zeit voraus; sie habe es verstanden, sich von ihren Künstlerkollegen abzugrenzen. Deren ständige Provokationen gingen schon soweit, dass sie keine größeren Skandale mehr hervorriefen und somit auch keine besondere Beachtung mit ihren Anliegen erreichen konnten; die Kulturpolitik der späten Siebziger und Achtziger hatte es durch staatliche Förderungen und Bemühungen eine einheitliche Kulturlandschaft zu schaffen, die alle gegensätzlichen Strömungen vereinte, der Radikalität der Wiener Gruppe die Zähne gezogen und hatte aus den Revoltierenden Subventionierte geschaffen³¹. Metzger spricht über Jürgenssens Mechanismus der Dekonstruktion patriachaler Ordnung: Jürgenssens störte sich an der negativen Haltung ihrer männlichen Künstlerkollegen und machte die Provokation unschädlich, indem sie vorgebe diese ernst zu nehmen³² - der Grundkern einer ironischen oder auch zynischen Antwort.

Jürgenssens sagt von sich, sie habe sich in gesellschaftliche Rollen gedrängt gefühlt, denen sie zu entkommen versuchte – dem Geist ihrer Zeit im Ruf weiblicher Mitbestimmung und Gestaltung auf gesellschaftspolitischer Ebene kommt sie auf ihre ganz eigene, selbständige Weise nach. Ihren Interviews ist zu entnehmen, dass sie sich persönlich betroffen gefühlt hat; sie suchte einen Ausweg vor der Feindlichkeit, die es Frauen innerhalb der Kunstszene gegenüber gab³³.

Kommen wir zu den *Schuhen* zurück: Das Porträt „Birgit Jürgenssens mit Matratzenschuh und Konrade“, 1976 findet sich in den letzten Seiten des Kataloges „Birgit Jürgenssens. Schuhwerk. Subversive Aspects of ‚Feminism‘“ wieder und fungiert als Illustration zur Aufzählung ihrer bei der gleichnamigen Ausstellung gezeigten Schuhobjekte. Posthum entstand ein Katalog anlässlich der in der MAK-Galerie präsentierten Schau einiger ausgewählter, prominenter Beispiele sowie einige ihrer privaten Paar Schuhe³⁴.

³⁰ Zell, 2000.

³¹ Vgl. STANINGER, Otto (Hrsg.). Kulturlandschaft Österreich. Analysen und kritische Beiträge, Wien 1977.

³² Rainer Metzger. Birgit Jürgenssens – „Wie erfährt man sich im anderen, das andere in sich?“ – ein Gespräch mit Rainer Metzger, unter URL: http://birgitjuergenssens.com/texte/texte/metzger_2003a.php?cid=98 [Stand 8.11.2006]. Erstmals erschienen in: Kunstforum International Bd. 164, März – Mai 2003.

³³ Ebenda.

³⁴ Noever, 2004. Die Ausstellung fand vom 17. März bis 6. Juni 2004 statt.

„[...] für das MAK [i.e. Museum für Angewandte Kunst Wien] bedeutet dies Auftrag und Verpflichtung, solche Sichtweisen auch weiterhin zu thematisieren³⁵“ schreibt Peter Noever, Direktor des MAK und erwähnt die testamentarische Schenkung Jürgenssens gelben R4s - „ihr Markenzeichen“ und „zweite Haut“ - an das MAK; er bezieht sich auf Jürgenssen als „radikale Erforscherin des weiblichen Körpers und dessen kultureller Konstruktion³⁶.“

In ihrer fotografischen Arbeit hat Jürgenssen zahlreiche Porträts und Selbstporträts geschaffen³⁷. Gegenstand der Porträts ist sie selbst. Diese gehören somit zu einem wichtigen Bestandteil ihrer künstlerischen Auseinandersetzung, bei der sie sich einbringt. Eine Ausnahme wird die Auseinandersetzung mit dem *Schuh* sein, was in weiterer Folge Gegenstand der Behandlung sein wird.

In „Schuhabsätze“, 1976 (Abbildung 7) sitzt eine weibliche Person auf zwei konischen Schuhabsätzen aus Holz (oder eventuell auch aus einem anderen Material), die auf einer weißen Tischfläche stehen. Der Ausschnitt beschränkt sich auf das Hinterteil, das mit einer schwarzen Nylonstrumpfhose bekleidet ist. Auffällig, knapp oberhalb des Afters an der dickeren, schwarzen Mittelnahse scheint ein Etikett mit zwei Symbolen zur Waschanleitung bzw. mit einem Pflegehinweis durch. Die Absätze pressen sich in den Körper und zeigen das *Sitzfleisch*, das durch das Gewicht des Körpers leicht über die Absätze quillt.

In Jürgenssens Interview mit Rainer Metzger auf die Frage nach einer Notwendigkeit der Tarnung, spricht Jürgenssen vom Einsatz einer surrealistischen Praxis, durch „*Verschleiern sichtbar zu machen*³⁸.“ Anlässlich einer Ausstellung in New York „Clothing puts a perspectual veil before the object of desire“ schreibt Jürgenssen:

„*Der Stoff ist meist schwarzer Voile [Jürgenssen bezieht sich auf die bei der Ausstellung gezeigten Werke], ähnlich dem Material schwarzer Seidenstrümpfe, und verführt zum Dahinterschauenwollen und zu unerlaubter Berührung. [...] Die Auseinandersetzung mit Illusion und Realität mag im Ansatz eine surrealistische*

³⁵ Peter Noever. Lust auf Kunst, in: Ebenda, S.6.

³⁶ Ebenda, S.5f.

³⁷ Eine Ausstellung in der Galerie Hubert Winter - Galerie und Verwalter des Archivs der Künstlerin - im November 2006 präsentierte eine Zusammenstellung einer Reihe von Porträts und Selbstporträts Birgit Jürgenssens. Diese machte in der Auswahl der präsentierten Fotografien, Rayogramme und Solarisierungen die weitere Bedeutung dieser Werke innerhalb ihres Werkkomplexes sichtbar. Sie lenkte die Aufmerksamkeit weg von den zu Dokumentationszwecken angefertigten Fotografien ihrer Performances hin zu Jürgenssen als Frau, Freundin und Mitmensch. Die Person Jürgenssen fand in dieser Ausstellung Ausdruck.

³⁸ Rainer Metzger. Birgit Jürgenssen – „Wie erfährt man sich im anderen, das andere in sich?“ – ein Gespräch mit Rainer Metzger, unter: URL http://birgitjuergenssen.com/texte/texte/metzger_2003a.php?cid=98 [Stand 8.11.2006]. Erstmals erschienen in: Kunstforum International Bd. 164, März – Mai 2003.

*Praktik sein, aber ich versuche auch das Verhältnis von Form und Raum zu anderen Formen oder Farben sichtbar zu machen*³⁹.“

Dem voraus schreibt sie einen Satz, der hermeneutische Bedeutung im Hinblick auf ihr Gesamtwerk hat:

*„Als Verführte möchte ich wieder verführen und mit visuellen Mitteln ein Gefühl der Sinnlichkeit erzeugen*⁴⁰.“*Verschleiern Verhüllen weibliche Attribute...*

Beim Studium der Fotografie ist unter der Strumpfhose nackte Haut zu sehen; in der Ebene zwischen Haut und Strumpfhose durchbricht das Gebotszeichen der Wasch- und Pflegeanleitung die Erotik. Das Gebotsetikett unterläuft den lustvollen Blick. Die nackten Pobacken Jürgenssens posieren auf den erotisierenden Stöckeln, lassen aber ein irritierendes Moment nicht aus: das Etikett der Strumpfhose bleibt unter dem Nylon sichtbar. Eine Waschanleitung - gerichtet an die Person, die sich um die Reinigung der Wäsche im Haushalt kümmert - verbirgt sich unter der hauchdünnen Stoffschicht und schwächt dadurch das erotische Moment. Psenicnik würde in diesem Zusammenhang von einem „ästhetischen Störfaktor“ sprechen.

Claus Korte unternimmt in seinem Aufsatz „Literarische Schuh-Symbole“⁴¹, den Versuch einer Gliederung der Schuh-Symbolik, wobei er zu Anfangs bemerkt:

*„Bei der Beherrschung der künstlerischen Wahrnehmung und Phantasie durch maskuline Vorstellung bis in unsere Zeit hinein ist es nicht verwunderlich, dass auch die literarische Überlieferung der gleichnishaften Schuh-Metapher eine solche Tendenz erkennen lässt, d.h. dem Ausdruck männlicher Obsessionen und Wunschvorstellungen unterworfen ist*⁴².“

Unternimmt Jürgenssen den Versuch diese maskuline Vorstellung zu unterwandern, indem sie sich als weibliche Künstlerin genau diesen Vorstellungen ironisch und kritisch entziehen möchte? Jürgenssen macht sich selbst zum einem Paar Schuhe, indem sie die Zweiteilung der

³⁹ Birgit Jürgenssen. Text 03xx [2003], unter URL: <http://birgitjuergenssen.com/texte/eigenetexte> [Stand 08.11.2006].

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Claus Korte. Literarische Schuh-Symbole, in: Andritzky/Kämpf/Link, 1998, S.30 ff.

⁴² Claus Korte. Literarische Schuh-Symbole, in: Andritzky/Kämpf/Link, 1998, S.30.

Backen zum (muskelgedehnten) Mittelfuß⁴³ umfunktioniert, der dem männlichen Lustgewinn ebenso dient, wie der Halbbekleidete Po einer Frau. Im Sinne des *pars pro toto* steht ein Teil des Schuhs, nämlich der Absatz desselben, stellvertretend für das Ganze. Es wird mehrere Arbeiten geben, wo man dies beobachten kann.

Doris Krumpl stellt in einer kurzen Ausstellungsrezension fest:

„Wenn Valie Exports Foto ‚Genitalpanik‘ ein wesentliches Bild der österreichischen feministisch orientierten Kunst ist, dann gilt Jürgenssens Foto, auf dem sie in Strumpfhosen auf zwei hohen Stöckeln sitzt, als ein Pendant⁴⁴.“

In dieser Fotoserie (Abbildungen 8.1 und 8.2) in Schwarz-Weiß sitzt oder steht Export und grätscht ihr Beine. Ihre Kopfhaare sind stark auftoupiert; sie trägt eine schwarze enge Jacke aus Lack oder Leder mit auffälligen silbernen, runden Knöpfen und eine lange Jeanshose; sie ist bloßfüßig. Im Hintergrund sind eine karge Holzbank zu sehen, ein Glasfenster sowie eine Hausmauer, deren Verputz leicht abbröckelt. In den Händen hält sie eine Maschinenpistole, die sie parallel zu ihrem Körper mit beiden Händen in abwehrender, wachender Pose hält. Der Kopf neigt sich leicht nach rechts oder links und Export lässt die Augen aus den Augenwinkeln heraus auf den Betrachter blicken. Der Genitalbereich der Hose ist aus- bzw. weggeschnitten und legt die Schambehaarung der Künstlerin frei.

Die dreieckige Form des Scherenschnitts lässt einen ungewöhnlichen Blick auf den Intimbereich zu, der in seiner absoluten Unkonvention durch die Haltung der bewaffneten Frau und der Nacktheit der Füße kontrakariert wird. Export ist angezogen, gleichzeitig aber nackt durch die Offenlegung ihrer sexuellen Geschlechtsmerkmale. Sie wehrt sich in ihrer Selbstdarstellung durch das Tragen der Maschinenpistole. Das Weibliche der Scham wird zur Schau gestellt. Die nackten Füße als weiteres Zeichen der Hilflosigkeit und Armut bezieht Export mit ein. Das Fehlen der Fußbekleidung, der Bedeckung und Verhüllung lassen männlichen Sehnsüchten über den Körper der Frau Platz. Sie inszeniert bewusst ein erotisches Moment, um dieses gleichzeitig mit Waffengewalt zu zerstören. Der Zusammenhang von körperlicher Stärke kommt in der eigenen Sexualität und in der Selbstverteidigung durch die Maschinenpistole zum Ausdruck; eine Gleichsetzung passiert. Selbstbestimmung über den eigenen Körper drückt sich in der Pose der Bewaffnung aus. Der aufgesetzt Blick wirkt

⁴³ Medizinisch gesehen besteht der Fuß aus Vorfuß (Zehen, lat. *digiti*), Mittelfuß (lat. *metatarsus*) und Rückfuß (Fußwurzel – lat. *tarsus* - mit Sprungbein und Fersenbein).

⁴⁴ Doris Krumpl. Mit dem Schuh auf Du und Du, unter URL: <http://derstandard.at/druck/?id=1617757> [Stand 11.01.2005] bzw. DER STANDARD, Printausgabe, 31.3.2004.

kokett, aufreizend und wird durch die Haltung der Arme vor dem Oberkörper abgeschwächt. Sie kommt der Verschränkung der Arme gleich und erfährt durch das Utensil der Waffe Verstärkung.

Der unmittelbare Kontext, in den Kruppl die Fotografie gesetzt hat, stimmt und ein Vergleich ist durchaus ergiebig und spannend. Allerdings handelt es sich bei „Genitalpanik“ (Filmmuseum München) um eine von Export aufgeführte Performance und nicht um eine künstlerische Fotografie wie bei Jürgenssen, was Kruppl missachtet hat. Die Literatur dazu ist bei Prammer widersprüchlich, weil nicht klar wird, ob die Aktion tatsächlich aufgeführt wurde, was zweifelsohne bei Mueller und Zell⁴⁵ als bewiesen erscheint: Im April 1969 waren Valie Export und Peter Weibl zu einer Veranstaltung mit dem Titel „Underground Explosion“ (P.A.P. = progressive art production) nach München und anschließender Tournee durch Deutschland und die Schweiz eingeladen worden. Der Titel - der gemeinsamen wie eigenständigen Aktionen - lautete „Kriegskunstoffzug“. Bestand dieser Aktion waren körperlich aggressive, gewalttätige Attacken, die direkt gegen das Publikum gerichtet waren; Ziel war es den Betrachter aus seiner passiven Rolle zu herauszubringen, was in Essen schließlich mit Krawallen und Tumulten endete; die weiteren Veranstaltungen wurden verboten. Weibl und Wolfgang Ernst waren u.a. mit Wasserwerfern gegen das Publikum losgegangen; Export wollte mit der „Aktionshose“ durch die Reihen des Publikums gehen und dadurch Kontakt herstellen⁴⁶. Mit Exports eigenen Worten:

„das problem der frauenemanzipation, der schritt vom objekt einer kultur zum subjekt, ist stark mit dem problem der sexualität verknüpft, das der mann auf ‚seine‘ weise gelöst hat. [...] mit der aktionshose ‚GENITALPANIK‘ [(...)] versuchte ich, ein den diskurs unserer kultur bestimmendes symbol bloßzulegen, die tabuisierung der geschlechtsmerkmale aus der sphäre der sinnenfremdung zu bergen⁴⁷.“

Roswitha Mueller sieht hier die Verfolgung des „Prinzips der Zugänglichkeit⁴⁸“ in Exports Arbeit vergleichbar mit der des „Tipp- und Tastkinos⁴⁹“, bei der die Aufforderung erfolgte, die Brüste der Künstlerin durch eine vor ihrem Oberkörper gehängten Box mit Öffnung zu berühren. Im Bezug auf Exports „Expanded Cinema“ spricht sie von der etwas extremen

⁴⁵ Zell weist explizit auf den dokumentarischen Charakter der Fotografie hin. (Vgl. Zell, 2000, S.103.)

⁴⁶ Anita Prammer. Variationen, in: PRAMMER, Anita. Valie Export. Eine multimediale Künstlerin, Reihe Frauenforschung Band 7, Wien 1988, S.99ff.

⁴⁷ Anita Prammer. Variationen, in: Prammer, 1988, S.101.

⁴⁸ Roswitha Mueller. Expanded Cinema, in: MUELLER, Roswitha. Valie Export - Bild-Risse, Wien 2002, S.22.

⁴⁹ Diese Arbeit war Teil des eben genannten „Kunstkriegfeldzuges“ in Köln, Essen und Zürich.

Möglichkeit den menschlichen Körper als filmisches Zeichen zu benutzen und sieht in den beiden letzt genannten Körperinszenierungen Beispiele sich mit dem ideologischen Effekt des Kinos zu befassen; der weibliche Körper fungiere ausschließlich als Material und nicht als Subjekt. In beiden werde die Frage des Voyeurismus im Kino behandelt, nämlich dass das Interesse des Zuschauers durch das Versprechen der Enthüllung des Verbotenen (Busen, Genitalien) gefesselt werde⁵⁰.

Im Kapitel „Die bewaffnete Hand“ schreibt Andrea Zell, dass die Waffe in der Hand der Künstlerin einmal mehr Exports Aggressivität unterstreiche, mit der sie gegen Tabus und Kultur vorgehe. Die Amazonen, Lucretia und Judith zählt sie als weitere waffentragende Frauen der Kunstgeschichte auf. „*Die Scham auf Blickhöhe des Publikums schafft eine Bild-Inszenierung, die die Schaulust nachhaltig stören muss*“⁵¹.“ Export zerstöre nicht nur die Lust, sondern für diesen Moment auch das Bild vom weiblichen Körper als Objekt und schaffe damit die Voraussetzung für ein neues Bild von Weiblichkeit⁵².

In Jürgenssens Arbeit verbinden sich die für sie bestimmenden Elemente der Sexualität und Ironie auf eine für sie bezeichnende Subtilität. Im Vergleich zu Exports Fotografie der Aktionshose „Genitalpanik“ kommt eine wohldurchdachte, subversive Kritik zum Vorschein, die sich durch ihr Fehlen von tätlicher Aggression und unmittelbarer Direktheit unterscheidet. Erst der zweite Blick enthüllt, worauf Jürgenssen anspielen könnte. Interpretationmöglichkeiten hat sie in dem erwähnten Zitat (siehe 3) bewusst nicht eingeschränkt.

Jürgenssen zeigt ausschnitthaft die Rückenansicht einer Frau⁵³ und Export in Vorderansicht sich selbst von Kopf bis Fuß und präsentiert im Ausschnitt ihren Schritt. Beide Arbeiten zielen auf Dekonstruktion von Weiblichkeit - von ihren jeweils eigenen Auffassungen von Weiblichkeit muss an dieser Stelle hervorgehoben werden. Vergleichbar bleiben diese Arbeiten in der Wahl der Mittel durch den Einsatz des eigenen Körpers – Fotografie und Performance, eine Momentaufnahme versus eine Aktion, die in diesem Fall durch die fotografische Dokumentation überliefert ist. Ein dem Medium entsprechender *Response* sollte von einem versierten Betrachter verlangt werden. Jürgenssen gibt dem Betrachter Zeit sich

⁵⁰ Roswitha Mueller, Expanded Cinema, in: Mueller, 2002, S.34ff.

⁵¹ Zell, 2000, S. 104.

⁵² Ebenda.

⁵³ Es ist davon auszugehen, dass es sich um die Künstlerin selbst handelt.

mit der Fotografie auseinanderzusetzen, solange er möchte; Export hat in ihrer Performance den Betrachter nahezu gezwungen, sich mit ihrem halbnackten Körper auseinanderzusetzen.

Krumpls Vorschlag „Schuhabsätze“, 1976 als Pendant zu „Genitalpankik“, 1968/69 zu sehen kann man durchaus unter Berücksichtigung der genannten Umstände zustimmen.

Mehr noch als Ironie, ist Selbstironie ihre Methode zur Dekonstruktion und Dechiffrierung gesellschaftlicher Verhältnisse, in die sie sich gezwungen und bewusst hineingedrängt gefühlt hat. Laut Rudolf Lütke kommentiere die Ironie die Erfahrung der Gebrochenheit, der Zwiespältigkeit und des inneren Widerspruchs von Bewusstsein; dies wäre gleichzusetzen mit der Existenz [...] aus einer eben nur ironisch zu nehmenden *Distanz*⁵⁴.

„Der Ironist [...] sieht im unüberwindlichen Zweifel [im Verhältnis zur Aufklärung] ein Stück intellektuelle Freiheit, die zum Spiel einlädt und die es zu feiern gilt. Moderne Kultur ist in dieser Sicht in einem nennenswerten Maße eine solche Feier der im Zweifel verborgenen Freiheitsmöglichkeiten⁵⁵.“

Die Gebrochenheit durch die Vernunft jeweils auch die entgegengesetzte Meinung oder Richtung zu akzeptieren und im Gedankengang miteinzubeziehen, fordere in einer ironistisch verstandenen Kulturphilosophie einen humorvollen Umgang mit dem Zweifel. Um sich ihm, dem Zweifel nicht als Rationalist hinzugeben, müsse er eben nicht als überwindbar gesehen werden; als Existenzialist müsse der Zweifel nicht ohne weiteres hingenommen werden; der Ironist nämlich begegne ihm mit spielerischer Lust. Dem Zweifel an der althergebrachten, alteingesessenen Tradition des Frau-Werdens und Frau-Seins - dieser zu überbrückende *Zustand* für die Jugend des zwanzigsten Jahrhunderts - diesen eingeschriebenen Muster, die es aufzubrechen gilt, und dies mit Mitteln künstlerischer Strategie, die sich ebenso philosophisch-gesellschaftspolitisch⁵⁶ widerspiegeln, begegnet Jürgenssen: Sie zitiert den Schuh und lässt diesen mit allen Mitteln und Wegen, die ihr als Kunstschaffende offen stehen, sich gestalten. Sie zelebriert im Spiel mit dem *Gegenstand* Fertigkeit einerseits im Umgang mit dem Material und andererseits im Spiel mit ihrer Gedankenwelt.

⁵⁴ LÜTKE, Rudolf. Der Ernst der Ironie. Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst, Würzburg 2002, S. 39.

⁵⁵ Ebenda, S. 14.

⁵⁶ Psenicnik hat dies ausreichend in ihrer Diplomarbeit mit dem Thema: „Identität, Geschlecht & Konstruktion. Künstlerische Interventionen im Spektrum feministischer Strategien zu Fragen nach der Geschlechtsidentität. Mit einem Schwerpunkt auf dem fotografischen Oeuvre Birgit Jürgenssens“ (Graz, Institut für Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität, 2001) dokumentiert und erläutert.

Die Flucht nach vorne tritt sie an und unternimmt den leisen - weil nicht aufdringlichen - Versuch sich von stereotypen Ein- und Vorschreibungen zu befreien. Sie wehrt sich gegen die männliche Dominanz in Kunst- und Künstlerkreisen. Sie folgt den Weg ihrer Gefährtinnen wengleich mit Subtilität als mit donnernder Sprache.

Der Surrealismus ist für sie eine Praktik, die sie einschlägt, da sie ihr unter anderem erlaubt Innen- und Außenwelten zu kombinieren und vielfältige Beziehungen - der Dinge, der Gedanken, der Träume, der Vorstellungen etc. - herzustellen.

Ihre Ursprünge sind in der Body Art und in der Feministischen Bewegung verhaftet. In den Arbeiten, die sie als Teil der Künstlerinnengruppe „Die Damen“ geschaffen hat, zeigt sie die Frau in ihrer stereotypen Rolle als Mutter und Hausfrau.

Sie setzt sich bewusst mit ihrem Vorbild Claude Cahun, geborene Lucy Schwob auseinander⁵⁷. Schon in der Wahl ihres Namens wollte Cahun ihre Geschlechtszugehörigkeit uneindeutig machen, sodass die Kunstgeschichte lange Zeit gebraucht hat, sie als weibliche, eigenständig arbeitende Künstlerin zu sehen. Die androgynen Selbstportraits unterstützten diesen Vorgang. Sie ging bezeichnender Weise als Mann in die Geschichte der Surrealisten ein. In ihren Fotoarbeiten verschwimmt die Grenze der geschlechtlichen Zuordnung⁵⁸.

Kurz, zusammenfassend ein paar Eckdaten zu ihrer Biographie: 1949 kommt Birgit Jürgenssen in Wien zur Welt, besucht dort in den Jahren 1968-1971 die Hochschule für angewandte Kunst Wien⁵⁹. 1980-81 erhält sie ebenda einen Lehrauftrag in der Meisterklasse von Maria Lassnig. 1982–2003 erhält sie einen weiteren Lehrauftrag an der Akademie der bildenden Künste Wien in der Meiserklasse von Arnulf Rainer und Peter Kogler. 2003 verstirbt sie.

⁵⁷ Peter Weibel. Birgit Jürgenssen oder Körper-Kunst wider die Semiotik des Kapitals, in: OÖ Landesgalerie (Hrsg.), 1998, S. 84.

⁵⁸ ANDER, Heike; SNAUWAERT, Dirk (Hrsg.). Claude Cahun. Bilder, München 1997.

⁵⁹ Die Universität für angewandte Kunst Wien wurde im Jahr 1867 als erste ihrer Art auf dem Kontinent als Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie gegründet. Im Laufe der Geschichte erfuhr diese Institution verschiedene organisationsrechtlich und inhaltlich bedingte Umstrukturierungen. Seit 2004 ist die Universität eine rechtlich selbstständige juristische Person. (Vgl. <http://www.dieangewandte.at>).

2.2 Birgit Jürgenssen in den Jahren 1973 – 1976. Der Schuh – Skulpturales Werk. Von der Faust zur Wirbelsäule zum Schuh

2.2.1 Kurzes Vorwort zur Arbeitsmethode

„Was ich als Zeichnung darstellen wollte, habe ich als Objekt umgesetzt und wenn beides nicht passend schien, fotografiert. Es ist eigentlich unfassbar, dass es lange Zeit für mich ein Problem war, in einer Galerie gleichzeitig Zeichnungen und Fotografie zu zeigen⁶⁰.“

1975 konnte Jürgenssen dies erstmals in der von Valie Export kuratierten Ausstellung „MAGNA. Kunst und Kreativität“ in der Galerie nebst St. Stephan tun. Diese Ausstellung stellte einen ersten und einzigartigen Höhepunkt in der Präsentation von Künstlerinnen in Österreich dar. Meret Oppenheim waren ebenso geladen worden. Das Zustandekommen wird allgemein als Verdienst und Bemühen Exports gesehen. Jürgenssen war somit durch ihre Beteiligung von der Kunstgeschichte als feministische Künstlerin eingereicht worden, als die sie sich selbst nicht gesehen hat.

Die Überführung ihrer Zeichnungen in das Medium der Skulptur und dann wiederum zurück in das Medium der Fotografie stellt den Ansatz einer Wertung in der Behandlung der verwendeten Medien dar. Sie macht einen Sprung von der Zweidimensionalität zur Dreidimensionalität und kann sich vorstellen diesen wieder zurück zu nehmen, sofern die skulpturale Anfertigung nicht funktioniert. Diese Aussage birgt genau die Gefahr dessen, was sie verhindern möchte, nämlich die Handhabung der Zeichnungen als Skizzen und/oder wertlose Vorentwürfe zu dem eigentlichen Hauptwerk der Skulptur. Fotografie, Skulptur und Zeichnung sind Jürgenssens eigenen Worten zu Folge gangbare Wege der künstlerischen Beschäftigung, die je nach Gelingen ein- oder auch nicht eingesetzt werden – die verschiedenen Medien werden auch zeitgleich eingesetzt. Was wäre nun die Aussage ihrer unzähligen Zeichnungen, die sich mit dem Thema Schuh befassen?

⁶⁰ Rainer Metzger. Birgit Jürgenssen – „Wie erfährt man sich im anderen, das andere in sich?“ – ein Gespräch mit Rainer Metzger, unter: URL http://birgitjuergenssen.com/texte/texte/metzger_2003a.php?cid=98 [Stand 8.11.2006]. Erstmals erschienen in: Kunstforum International Bd. 164, März – Mai 2003.

Fortfahrend wird Hauptaugenmerk auf die skulpturalen, i.e. stofflich realisierten Werke gelegt, sofern solche umgesetzt wurden. Sie habe sich die Freiheit genommen in unterschiedlichen Medien zu arbeiten ohne gleich an die Vermarktung zu denken, sagte Jürgenssen einmal zu ihrer Arbeitsmethode⁶¹. Die Freiheit der Wahl als Credo erlaubt künstlerische Entfaltung. Im Werk von Birgit Jürgenssen findet sich eine auffällige Wiederholung von Motiven wieder, die in den folgenden Untergliederungen thematisiert werden, um eine Unterteilung bei Jürgenssens Arbeiten vornehmen zu können. Sie richtet sich nach einer Gesamtschau auf ihr Oeuvre und folgt Jürgenssens vorher zitierter Aussage.

2.2.2 Das Gesicht

In ihren Performances setzt Jürgenssen stets ihren eigenen Körper ein und macht ihn zur Projektionsfläche ihrer Vorstellungen über Weiblichkeit. Elisabeth Samsonow philosophiert in ihrem Aufsatz „Maske extra“⁶² über den Begriff der Epigenese und wendet diesen für die Entdeckung sowie die Entstehung des Gesichts als die *„natürliche Vorderansicht des Kopfes“* an. *„Wenn das Gesicht eine Erfindung ist, wenn die Aufmerksamkeit, die ihm gewidmet wird, ja die hypnotische Anziehung, die es besitzt, sich einer epigenetischen Aktivität verdankt, dann wird das natürliche Gesicht zwar eine bestimmte Daseinsberechtigung in Anspruch nehmen dürfen, allerdings höchstens als Ausgangspunkt für das künstliche, das simulierte, das fabrizierte, angemalte, dekorierte, tätowierte und überformte Gesicht“*⁶³. Die Entdeckung des Gesichts finde in dem Moment statt, in dem es als Maske erfunden wurde. Identität bleibe in der epigenetischen Aktivität eine Hypothese, die immer wieder neu formuliert werden müsse, wobei als wesentliches Mittel hierfür die Maske diene, die diesen Akt unterstütze. Die Maske sei das, was zur Identität verhelfen solle, was ein undefiniertes Plasma zu einer Bestimmung forme, und zwar nicht durch die Verleihung einer Identität, sondern per Aufforderung zur Identifikation. Lévi Strauss wird mit der Begrifflichkeit der *„komplizierten Grammatik der Maskerade“* bei Naturvölkern zitiert um den Umstand zu verdeutlichen, den die Form der Selbstfindung und –erfindung des eigenen, persönlichen Selbstbildes verlangt. Das Portrait könne als Form der Maskeradendarstellung erkannt werden, weil es eine jeweilige Form, einen Momentzustand des Gesichtes zeige, die einem ständigen Wandel

⁶¹ Ebenda.

⁶² Elisabeth Samsonow. Maske extra, in: OÖ Landesgalerie (Hrsg.), 1998, S.7-15.

⁶³ Ebenda, S. 10.

unterzogen sei. Die Maske verschleierte nichts Wesentliches sondern spiele im „*Register kognitiver Hyperaktion*“ auf ein Dahinter, Darüber, Darunter, Davor usw. an. „*Das intensive Selbstverhältnis, das das Ziel, die starke Hochform der Erkenntnis darstellt, lässt sich erst durch das Wechseln der Masken einüben*“⁶⁴.“ Deshalb sei das Gedächtnis nichts anderes als die Gewissheit, schon die verschiedensten Masken getragen zu haben und weitere sich zulegen zu werden.

Der Aufsatz mag sich im Speziellen mit der Performancekunst Jürgenssens auseinandergesetzt haben, spiegelt jedoch die Tatsache wider, dass der künstlerische Einsatz der Maskerade zur Enttarnung und gleichzeitig zur Präzisierung des „wahren Gesichtes“ eines Menschen dienen kann. Das Changieren vom Eigentlichen zum gerade Gemeinten oder momentan Notwendige, Nützliche etc. stellt das Bild der Identitätsfindung dar, die mit allen Komponenten gemeinsam einen Ist-Zustand des Dargestellten hervorbringt. Die jeweilige Akzentuierung der künstlerisch persönlichen Vorliebe versucht im Spiel alle oder auch viele Gesichter zu zeigen, die im besten Falle wieder eins werden sollen.

Die „Kopfsandale“ schuf Jürgenssen 1976 (Abbildung 9) aus den Materialien Gips und Leder. Eine dickere Gipsplatte bildet einen rechteckigen Untergrund. Ein Gesicht hebt sich plastisch in der Mitte der Platte aus dem Gips hervor; es ist mehr als nur ein zartes Relief, ist doch der Kopf circa bis zur Schläfe herausgebildet und zeigt einen leichten Halsansatz, der ungefähr beim Kehlkopf endet. Dieser Kopf nun wird herangezogen und wird in einen Schuh gleichsam gekleidet: An den Rändern ist das rote Leder der Sandale gezackt und am vorderen, den Vorderfuß umfassenden Teil entlang bestimmter Linien, die in das Material eingeritzt erscheinen, quer über den Fuß gelocht. Die Löcher sind unmerklich größer als die, die die metallene Schnalle braucht, um den Riemen zu verankern. Die Nase ersetzt den vertikalen Teil des Rückfußes und hält die Lasche.

Man fühlt sich an das Tragen eines Helmes - Motorradhelm oder Reiterhelm z.B. - erinnert, der üblicher Weise zur Befestigung unter dem Kinn festgeschnallt oder festgezurret wird, wenn man diese Skulptur beschreibt. Der Unterschied liegt darin, dass die Befestigung bei der „Kopfsandale“ eben über den Nasenrücken passiert. Der andere Teil der Sandale spannt das Leder über die Stirn des Gipskopfes, was den Eindruck des Helmtragens verstärkt. Das Kinn

⁶⁴ Ebenda, S. 14.

wird zur Ferse für die Sandale umfunktioniert; die Stirn wird zum Vorderfuß - für die Zehen wird ein Loch ausgeschnitten und wird somit zu einer *Peep Toe* Sandale.

Um eine allgemeine Definition für eine Sandale zu treffen: Die älteste erhaltene Art der Fußbekleidung ist die Sandale, die man auch als „leichter sommerlicher Riemenschuh“⁶⁵ bezeichnen kann. Das Wort stammt von dem griechischen *Sándalon* oder *Sandalión* ab, das vermutlich ein iranisches Lehnwort ist (lat. *sandalium* dt. Sandale erst seit dem fünfzehnten Jahrhundert). Sie besteht aus einer Sohle aus Flechtwerk, Holz, Leder oder Kunststoff, die mit einfachen Riemen über den Rist oder zwischen den Zehen wie auch mittels eines Pflocks, ursprünglich aus Holz oder Knochen gehalten wurde⁶⁶.

Handelt es sich also um eine Kopfbedeckung oder um einen Schuh? Die Bezeichnung der Skulptur legt nahe, dass es sich um einen Schuh handelt.

Die „Schuhmaske“ 1976 ist ein Teil des zeichnerischen Parts der Schuhwerke in Ölkreide und Farbstift auf Papier (Abbildung 10). Die „Schuhmaske“ ist vergleichbar mit der „Kopfsandale“: Der gesamte Kopf wird von einer sandalenähnlichen Form umschlungen. Der vordere Teil der Sandale umfasst die Kopf-Stirnpartie bis zum Nasenrücken; ein Riemen hält Kinn und Hals zusammen verbunden. Drei breite Riemen gehen horizontal über den Kopf, lassen die Augen noch durchblicken und werden am Oberkopf durch eine Art Kappe abgeschlossen; die roten Haare der gezeichneten Frau sind aus den Zwischenräumen, die die Riemen lassen, herausgezupft. Der Kopf der Frau ist verhüllt und wie gefangen in der Maske, die einem Schuh angeglichen wurde.

Die Maske oder auch „Cachenez“ (frz. „versteck die Nase“) genannt, die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich aufkam, ist von der Stirn bis unter die Nase reichend meist aus schwarzem Samt oder Seide hergestellt worden. Sie wurde als Schutz gegen die Witterung, vom Mann beim Reiten und von der Frau als Teintschutz getragen. Ab Ende des siebzehnten Jahrhunderts wurde die Maske von beiden Geschlechtern benutzt um unerkannt zu bleiben; die Frau setzte sie als Spiel der Koketterie ein. In der Gegenwart von Höhergestellten war es nicht gestattet sich zu maskieren, was von der gesellschaftlichen Bedeutung dieses modischen Accessoires zeugt⁶⁷.

⁶⁵ Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim 2007, S. 696.

⁶⁶ Ebenda. LOSCHEK, Ingrid. Reclams Mode- & Kostümllexikon, Stuttgart 1994, S. 194ff.

⁶⁷ Loschek, 1994, S. 139.

Ein weiteres Vergleichsbeispiel zur „Kopfsandale“: Der „Schuhsessel“, 1974 in den Materialien Holz, Leder und Schaumstoff (Abbildung 11) kombiniert einen Sessel mit einer Sandale. Die Vorderseite des einzelnen Schuhs der Künstlerin Birgit Jürgenssen entspricht einer klassischen Sandale mit drei über den Mittelfuß gespannten Riemen, die quer ebenfalls von drei Riemen unterstützt werden; die zwei äußeren Riemen, welche wiederum zu einer Sprosse der Armlehne des Sessels verbunden werden, führen zum Sprunggelenk. Die Armlehne wird weiter verbunden zu einer zweiten schmaleren Rückenlehne, die oberhalb leicht gebogen den Sessel abschließt. Den 45 cm hohen Absatz bildet also nun ein Miniaturholzstuhl auf vier Beinen; der Übergang von Zehe zu Ferse erfolgt beinahe in einem rechten Winkel. Farblich entspricht das Leder der satten, braunen Holzfarbe des Sessels; die Innenaufgabe ist in beige gehalten.

Die Idee des Sitzens ist ausgedrückt durch die Gleichsetzung der Sitzauflage eines Sessels für den menschlichen Körper mit der Auflage für die Ferse bei einem Schuh. Der Absatz des „Sesselschuhs“ wird vierfüßig durch die Füße des Sessels und verdreifacht seine Auflagefläche an der Ferse. Die Zeichnungen „Schuhmöbel“, 1972 und „Frauenschu“, 1972 auf der Zeichnung „Schuhplattler“ (Abbildung 12) verdeutlichen dies. Bei ersterer sitzt ein mit Hut bekleideter Mann im Fersenteil eines Schuhs und liest; seine Beine baumeln über die Höhe des Absatzes zum vorderen Teil des Schuhs herunter. Beim „Frauenschu“ wird der Körper einer Frau zu einem ganzen Schuh: Die Brüste sitzen auf dem Vorderfuß, der Absatz wird von zwei Frauenbeinen, die wiederum Stöckelschuhe tragen, gebildet; der Absatz wird zuerst verdoppelt und hierauf auf Grund der Stöckelschuhe letztendlich vervierfacht.

Zwei Formen, nämlich die des Schuhs und die des Sessels werden zusammengefasst und ergeben ein Ganzes. Der Schuh transformiert zu einem anderen Gegenstand des täglichen Gebrauchs – nämlich dem Sessel. Beide Objekte gehen ineinander über ohne, dass das eine das andere vollkommen verdeckt. Sie bleiben beide mit ihren charakteristischen Eigenschaften bestehen und sichtbar.

Die Schuhskulpturen „Kopfsandale“ und „Schuhsessel“ präsentieren zwei Variationen der Sandale. Zieht man die Zeichnung „Schuhmaske“ hinzu, so hätte man eine dritte.

2.2.3 Die Faust

„Gretchen von Faust“, 1988 ist eine Farbfotografie in den Maßen 50 x 70 cm (Abbildung 13). Ein Arm aufgenommen bis knapp vor dem Ellenbogen erstreckt sich vom mittleren, rechten Rand des Bildes bis über die Bildhälfte ins Bildzentrum. Den Hintergrund bildet eine heterogene, weiß-graue Fläche. Auf Grund der Grobkörnigkeit der Fotografie ist nicht eindeutig zu klären, welcher Natur dieser ist – ob eine Leinwand oder eine weiße Mauer.

Das Handgelenk führt den leichten Bogen fort, den der gestreckte Arm beschreibt. Die Fotografie wird in zwei Hälften geteilt: Die untere Hälfte findet in der Unterseite des Armes seine Beschränkung, die quasi eine Halbkreisform vor dem neutral, weiß-grauen Hintergrund bildet. Die obere Hälfte wird durch den spitzen Absatz unterbrochen, der auf dem Handrücken aufliegt. Er setzt die Linie der zusammengeballten Finger fort und erstreckt sich von links nach rechts hinauf bis knapp vor den oberen Bildrand. Er teilt diesen im Verhältnis 2:1. Der Stilettoabsatz ist vergoldet und dürfte in natura circa zehn Zentimeter hoch sein; das Material ist wiederum auf Grund der Grobkörnigkeit und der dadurch gegebenen Unschärfe nicht mit Sicherheit zu erkennen.

Die Hand ist zu einer Faust geballt; der Daumen liegt über den eingerollten Fingern und schließt diese zusammen. Der Daumnagel schillert in einer bräunlichen, metallischen Farbe und sticht leicht hervor, da sich das Licht in ihm spiegelt. Die glatte Oberfläche des Absatzes kontrastiert mit den Falten der Haut, die sich durch die Ballung der Hand ergeben hat.

Eine weitere Widerspiegelung des Lichts findet sich entlang des Unterarmknochens in Form einer hellen Linie hinauf zur Faust sowie vereinzelt auf den Fingern wieder.

Die Schattenbildung unterhalb und leicht oberhalb der Faust ist elliptisch und umfasst den diagonalen Bildmittelpunkt.

Es ist der linke Arm, der abgelichtet wurde. Das setzt eine Körperdrehung voraus: Die fotografierte Person müsste mit dem Gesicht zur Wand stehen und den Arm seitlich wegstrecken; es ist eher unwahrscheinlich, dass sich die fotografierte Person normal zur Wand aufgestellt ist, da sonst die unmittelbare Nähe zu dieser nicht erreicht werden könnte. Das Fehlen einer ausgeprägten Körperbehaarung und die Zierlichkeit des Armes deuten auf den Arm einer Frau hin und lassen den Schluss zu, dass es sich wiederum um den Körper der Künstlerin selbst handelt.

Das Wortspiel Faust in der Gleichsetzung mit dem literarischen Vorbild „Faust“ von Goethe ist deutlich durch die Benennung der Fotografie mit „Gretchen“ gegeben. Der Genetiv ist

ausgedrückt durch die Präposition „von“, was soviel wie die Zugehörigkeit festlegt. Die Zugehörigkeit bezieht sich nun auf die Faust aus Fleisch und Blut als auch auf die literarische wie historische Person Faust⁶⁹.

Faust verführt mit Hilfe von Mephistopheles Gretchen und die Tragödie nimmt ihren Lauf: Gretchen wird schwanger, ertränkt in ihrer Verzweiflung das neugeborene Kind, wird verurteilt und in den Kerker geworfen. Gretchen gilt als die reine, unschuldige Seele, die durch den Pakt Fausts mit dem Teufel, in ihr Unglück gestürzt wird. Ihre Errettung im Jenseits ist ihr aber durch ihre Gottesgläubigkeit gesichert.

Die Faust ist ein Macht und Kampfsymbol der Körpersprache. Die aufstrebende Spitze des Absatzes, selbst ein Aggressor in der Komposition in Jürgenssens Photographie, weist auf einen positiven Ansatz hin. Bekommt Gretchen somit auf eine sehr ironische Weise Verteidigungsmittel in die Hand gedrückt?

1987 schuf Jürgenssen im Zuge einer Ausstellung den Katalog NEKYIA⁷⁰. Hier findet sich eine zweiteilige Arbeit Jürgenssens, die mittels Überlagerung eines Blattes über das andere funktioniert. Die Seiten neun bis zwölf gehören somit zusammen und sind zusammen zu betrachten: Einerseits ist auf Milchpapier ein fünfeckiges Diagramm in schwarzer Linie gezeichnet. Die Eckpunkte sind mit einem kleinen schwarzen Kreis hervorgehoben und sind jeweils benannt. Wenn man bei zwölf Uhr im Uhrzeigersinn den Bezeichnungen nachgeht so lauten diese: Reflexion, Identität, Verdoppelung und Differenz⁷¹. Zwischen den Begriffen „Identität“ und „Verdoppelung“ ergeht sich das noch fehlende Eck in einen kurzen Pfeil, der nach Außen, zum rechten unteren Rand zeigt; seine Bezeichnung lautet „Präsentation“.

Zum zweiten Teil der Arbeit Jürgenssens: Das Foto der Faust einer rechten Hand erstreckt sich in den Bildraum; die Faust bildet leicht horizontal nach links versetzt den Mittelpunkt des Bildes und lässt den Unterarm am unteren Bildrand aus dem Raum treten. Auf den Knöcheln der Hand steht in roter Schrift direkt auf die Haut gemalt das Wort LOVE; zwischen den Knöcheln, praktisch zwischen dem Wort LOVE steht in schwarzer Schrift HATE

⁶⁹ In der englischen Übersetzung heißt das Werk „Gretchen’s Faust“, was dies umso mehr ausdrücken würde, wenn nicht ein Übersetzungsfehler passiert wäre. Die korrekte Übersetzung müsste genau umgekehrt lauten nämlich „Faust’s Gretchen“.

⁷⁰ Jürgenssen, 1987.

⁷¹ Der Katalog erscheint zweispaltig jeweils in Englisch und Deutsch auf der einen oder anderen Spalte; die Übersetzung dieser Begriffe ist in kleinerer Maschinenschrift jeweils darunter geschrieben.

geschrieben. Über den Handrücken bis zum Handgelenk ist ein schwarz-weißes Lochmuster projiziert.

Legt man nun beide Abbildungen übereinander, so rahmt das Diagramm die Faust ein, als ob die Summe der Aussage des Zeichens Faust - des Bildes Faust eigentlich, da es sich um eine Fotografie handelt – die wäre, dass sich aus „Reflexion“, „Identität“, „Verdoppelung“, „Differenz“ und von der „Präsentation“ ausgehend sich ein neues Etwas, ein neues Ganzes entwickeln könnte. Im Inneren des Diagramms erscheinen die Wörter LOVE und HATE zum zweiten Mal, diesmal im Lochmuster, eingeschlossen.

In „Bilder Wunsch“ schreibt Cathrin Pichler über die quasi magische Macht der Bilder für unser persönliches Innenleben: Wirklichkeit und Phantasie, Realität und Traum verliere nicht ihren Gegensatz, das Bild mache nur die Möglichkeit bewusst, das sich diese Gegensätze versöhnen könnten. Die Kunst sei das Spiel der Einbildungskraft, welches und zu gleicher Zeit binde und löse, uns gefangen nähme im Dargestellten und es nur als ästhetischen Schein darstelle. Aus dieser doppelten Wurzel der Darstellung und Fiktion ziehe die Kunst ihre Macht, die Anschauung über das Gegebene hinaus zu erweitern, unsere Erfahrung durch Mitleiden zu vertiefen. Als Motor für die Bewegung zwischen Innen und Außen, dem Oszillieren zweier Welten sieht Pichler die *Wünsche*: „*Die Träume und Imaginationen zeigen sich in Bilderzeichen und erheben im Bild Anspruch auf ihr Dasein*⁷².“ Das gemalte Bild könne so Erinnerungsraum unserer eigenen Wünsche werden. Jürgenssen skizziere eine Szenographie der Wirklichkeit und biete uns in ihren Arbeiten die Möglichkeit sich einzulassen auf das, was Äußerlich als Bild gezeigt werde, was jedoch als „*Haltegriffe und Angebot auf einer Reise ins Innere*“ zu sehen sei, nämlich ins Innere vorzudringen um hernach das Gefundene wieder in sein eigenes, persönliches Innere zurückzuführen⁷³.

Als Vergleichsbeispiel zur Körpertransformation und Körperverwandlung, wie eben am Beispiel der *Faust* vorgeführt, ist folgendes Beispiel dienlich:

Mit dem „Porzellanschuh (Modell B.K.)“, 1976 (Abbildung 14) lässt Jürgenssen ihren Ideen zur Ver- und Umformung der menschlichen Anatomie freien Lauf:

⁷² Cathrin Pichler. Bilder Wunsch, in: Jürgenssen, 1987, S. 20.

⁷³ Ebenda, S. 18-22.

Das Porzellan schimmert durch die Glasierung in seiner charakteristischen weißen Farblichkeit. Die Form der Skulptur lässt sich mit einer kniehohen Stiefelette vergleichen. Sie wirkt wie ein Socken mit Falten und einem eingerollten Bund. Die Zehen und Zehennägel sind sichtbar herausgearbeitet. Die ganze anatomische Struktur eines menschlichen Fußes ist nachgebildet; Muskeln, Sehnen und Knöchel finden ihre plastische Korrespondenz in der Bearbeitung des Materials. Ein spitzer Stilettoabsatz mit einer breiteren Auflagefläche von dem Fersenteil ausgehend setzt unterhalb der Ferse an.

Der Schuh und der Handschuh, der bis zum Mittelfuß über den Schuh gestülpt ist, setzen die beiden Gliedmaßen gleich. Anatomisch gesehen können Finger wie Zehen dieselben Bewegungen vollführen, haben jedoch evolutionär gesehen verschiedene Aufgaben erhalten. Die Finger sind Spezialisten der Feinmotorik und sind uns im Alltag bei jeder Tätigkeit behilflich; die Zehen, respektive die Füße federn den Abtritt ab, halten das Gleichgewicht, sorgen für eine dynamische Fortbewegung und gleichen Bodenunebenheiten beim Gehen aus. Der Schuh wie der Handschuh bietet der Haut Schutz vor Verletzung oder dienen – im Falle des Handschuhs z.B. - rein als modische Zutat. Frey hebt den stringenten Unterschied von beiden hervor: *„Ein Handschuh erinnert unmittelbar an die Hand; der Schuh emanzipiert sich von der Fußgestalt“*⁷⁴.

Die Materialien kontrastieren in ihrer Beschaffenheit: Das Porzellan drückt gegenüber dem feinen, locker gehäkelten Garn Massivität aus, wobei das Porzellan an und für sich auch ein sehr feiner und leicht brüchiger Stoff ist.

Worauf sich „Modell B.K.“ bezieht in der Bezeichnung der Skulptur, ist nicht einfach herauszufinden. Eine schlüssige Erklärung kann leider in diesem Fall nicht geboten werden.

So wie es Schuhfetischisten gibt, so gibt es auch Fetischisten, die den nackten Fuß anbeten und sich sexuell durch einen nackten Fuß in einer Sandale beispielsweise angezogen fühlen. Steele verwendet hierfür den Ausdruck „nackte Schuhe“ und weist auf den Umstand hin, dass Zurschaustellung auch Verfügbarkeit beinhaltet:

*„Ein etwas größerer Ausschnitt enthüllt den Spalt zwischen den Zehen, der in Männern offenbar Assoziationen weckt. [...] Der Fuß wird als Ersatzkörper wahrgenommen, dessen verschiedene Teile zu Schau gestellt werden können“*⁷⁵.

⁷⁴ Patrick Frey. Zu Füßen des Leibes, in: Andritzky/Kämpf/Link, 1998, S. 11.

Vier Schwarz-Weißfotografien genannt „Improvisationen“, 1976 (Abbildung 15) zeigen Variationen der durch eigene Körperteile geformten *Schuhe* in einem neutralen *Bühnenraum*: Das erste Bild zeigt den angespannten und angezogenen Arm, ganz in einen hautengen Stoff gehüllt auf einem Stöckel aufgestützt; das Gesicht und die Schulter sind leicht angeschnitten zu sehen; die Hand ist zu einer Faust geballt und liegt auf dem Oberarm.

Das zweite sowie das dritte Foto zeigen in Strumpfhosen – das erste in einer blickdichten helleren, das zweite in einer schwarzen aus Nylon – gekleidete Pobacken, die jeweils auf zwei Stöckeln sitzen⁷⁶. Das vierte Foto zeigt den rechten Arm in hellen (weißen) Handschuhen, welcher sich auf Höhe des Ellenbogens auf einen Stöckel stützt; dies kann in Bezug zu „Porzellanschuh (Modell B.K.)“, 1976 gesetzt werden – der lange Handschuh, ausgekleidet mit einem Arm, der selbst zum *Schuh* wird.

2.2.4 Die Wirbelsäule

Eine hilfreiche Überleitung zum vorherigen Thema der „Faust“ ist „Ohne Titel“, 1988 (Abbildung 16). Im Vergleich zu „Gretchen von Faust“, 1988 (Abbildung 13) ist der linke Arm bis kurz unter dem Ellenbogen senkrecht entlang einer weißen Wand in die Höhe gestreckt. Die Finger sind gestreckt und die Handfläche leicht nach rechts hinten geneigt. Sechs Schuhabsätze sind über den Handrücken über das Handgelenk bis zur Ellenbogenkehle angebracht. Die Schuhabsätze weisen allesamt eine unterschiedliche Farbigkeit auf und sind teils in Gold, Silber und ähnelnden Gelb- und Weißtönen gefasst; die Stiletto Spitze ist anders farbig gefasst als der Rest des Schuhabsatzes. Im Katalog „Birgit Jürgenssen. Früher oder Später“ ist „Kapital und Kirche“, 1985 (Abbildung 17) letzterer Abbildung gegenübergestellt, in dem die Betonung und Herausarbeitung der Wirbelsäule – das tragende Element des Körpers – zum Vorschein kommt. In Abbildung 16 bildet der Arm quasi den Wirbelkörper; die Stilettoabsätze fungieren als Dornfortsatz des einzelnen Rückenwirbels; in „Kapital und Kirche“, 1985 sind sogar die seitlichen Querfortsätze des Wirbels in dem langen wirbelsäulenähnlichen, biegbaren Stange sichtbar herausgearbeitet.

„Aschenbrödel“, 1976 (Abbildung 18) wurde in den Materialien Holz, Satin und Leder gefertigt. Eine sechsstufige hölzerne Wendeltreppe setzt um ein rundes Stück Holz an; die

⁷⁵ Steele, 1996, S. 116.

Konstruktion erinnert an die Wirbelsäule eines Menschen in seiner spinalen Form. Auf der obersten Stufe befindet sich ein fliederfarbener Seidenschuh mit Absatz, der an der äußersten Kante positioniert ist. Der Innenschuh ist weißlich. Die Schuhspitze erstreckt sich bis zur dritten Stufe herunter und geht über die Schuhsohle hinaus; der Stoff läuft spitzförmig zu und schmiegt sich an jede einzelne Stufe an, indem er die treppenförmige Spur hinunter verfolgt. Das Holz zeigt mehrere große Astlöcher und die typischen Wachstumslinien.

Zum Namen der Skulptur und zum gleichnamigen Märchen: Das „Aschenputtel“, das nur bei Ludwig Bechstein, deutscher Archivar und Sammler von deutschen Sagen und Märchen um 1800, „Aschenbrödel“ genannt wird, ist im englischen Sprachraum besser bekannt als „Cinderella“. Aschenputtel ist eine im europäischen Kulturraum weit verbreitete Märchenfigur, die im deutschsprachigen Raum vor allem durch die Märchensammlung der Brüder Grimm in Erinnerung geblieben ist. Die bekannteste Fassung neben der Variante der Brüder Grimm ist die von Charles Perrault, die den Namen „Cendrillon ou La petite pantoufle de verre“⁷⁷ trägt und 1697 niedergeschrieben wurde. Die Märchenvariante mit den in Apfelschimmel verwandelten Mäusen und einem Kürbis, der mit Hilfe der Fee zur Kutsche wird, hat maßgeblich Walt Disneys Zeichentrickfilm „Cinderella“ geprägt, der 1950 entstand⁷⁸. Allerdings existiert auch das Märchen des „Aschenbrödels“ mit drei männlichen Geschwistern, welche im Anschluss nacherzählt wird.

Wie bereits erwähnt, gibt es auf Grund der unterschiedlichsten Tradierungen in mündlicher wie schriftlicher Sprache verschiedene Versionen dieses bekannten Märchens von Aschenputtel, wobei die der Gebrüder Grimm wiedergegeben wird: Die junge Tochter eines reichen Kaufmannes wächst wohlbehütet auf, bis nach dem Tod der Mutter der Vater eine Witwe heiratet, die zwei Töchter mit ins Haus bringt. Die Stiefmutter und die Stiefschwestern machen dem Mädchen auf alle erdenkliche Weise das Leben schwer. Weil es nicht nur im Haushalt schuften muss, sondern fortan auch in der Asche neben dem Herd schlafen muss, wird das Mädchen spöttisch Aschenputtel genannt.

Als der Vater geschäftlich verreisen möchte, fragt er die drei Mädchen, was er ihnen mitbringen solle. Während die Stiefschwestern sich schöne Kleider, Perlen und Edelsteine

⁷⁶ Es stellt sich die berechtigte Frage, ob nicht die dritte Fotografie mit der in „2.1 Die Künstlerin Birgit Jürgensen“ beschriebenen „Schuhabsätzen“, 1976 übereinstimmt.

⁷⁷ Übersetzung der Verfasserin: „Aschenputtel oder die kleine gläserne Pantoffel/der kleine gläserne Schuh“.

⁷⁸ Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim 2007. dtv-Lexikon, Mannheim 1992.

wünschen, sagt Aschenputtel: „Vater, das erste Reis, das Euch auf Eurem Heimweg an den Hut stößt, das brecht für mich ab.“ Dieses Haselreis pflanzt Aschenputtel auf das Grab der Mutter, dem Aschenputtel sein Leid klagen kann. Wenn Aschenputtel das Grab weinend und betend besucht, erscheint auf dem Bäumchen ein weißer Vogel, der ihm manchen Wunsch erfüllt.

Eines Tages sollte ein Fest veranstaltet werden, damit der Königssohn unter allen Jungfrauen sich eine geeignete Braut auswählen konnte. Die Stiefmutter und die eitlen Stiefschwestern wollen nicht, dass Aschenputtel auch auf das Fest geht und die Stiefmutter beschließt ihm eine schwierige Aufgabe zu geben: Aschenputtel solle Linsen aus der Asche lesen. Dies gelingt Aschenputtel mit Hilfe der von ihm herbeigerufenen Tauben: „...die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen!“ Trotz des Lösens der gestellten Aufgabe verweigert ihm die Stiefmutter weiterhin den Ball zu besuchen mit der Begründung, dass Aschenputtel keine geeigneten Kleider habe. Nun eilt Aschenputtel zum Grab der Mutter und ruft zum Haselbaum: „Bäumchen rüttel dich und schüttel dich, wirf Gold und Silber über mich.“ Der weiße Vogel wirft Aschenputtel ein prächtiges Kleid und mit Seide und Silber bestickte Pantoffeln herunter. Aschenputtel legt diese Kleider an und mischt sich unerkant unter die Festgäste. Der Königssohn tanzt die ganze Nacht mit ihm und möchte wissen, wer diese schöne Unbekannte ist; doch zweimal gelingt es Aschenputtel ihm zu entkommen. Beim dritten Mal verliert er einen ihrer goldenen Pantoffeln auf der Schlosstreppe, nachdem dieser eine List ergreift und die Stiegen mit Pech bestreichen hatte lassen. Der verliebte Prinz lässt nach der Jungfrau suchen, der dieser Pantoffel passt um sie zu ehelichen. Er fragt auch Aschenputtels Vater, der jedoch seine eigene Tochter nicht wieder erkannte, obwohl er sich nach jenem Tanzabend fragte, ob es wohl Aschenputtel gewesen sein könnte. Die beiden Stiefschwestern versuchen vergebens, den zierlichen Schuh über ihre Füße zu ziehen. Auf den Rat der Mutter hin schneidet sich die erste den großen Zeh ab und die zweite die Ferse. Beim Vorbeigehen mit der ersten und dann der zweiten Stiefschwester am Haselbäumchen wird der Betrug jedoch beide Male durch zwei Tauben aufgedeckt: „Rucke di guck, rucke di guck, Blut ist im Schuck (Schuh)! Der Schuck ist zu klein, die rechte Braut sitzt noch daheim“, gurren diese. Das Aschenputtel, dem als einzige der Schuh passt, wird schließlich als wahre Braut erkannt, und den Stiefschwestern werden von den weißen Tauben die Augen ausgepickt⁷⁹.

⁷⁹ Görtz, 1995, S. 139ff.

Das Märchen vom „Aschenbrödel“ lautet nun folgendermaßen: Eines Tages schickte der Bauer seinen ältesten Sohn in den Weingarten um die Trauben zu hüten, die in diesem Jahr eine besonders gute Lese versprochen. Als nun der Bauernsohn im Weingarten saß und in die Sonne blinzelte, sah er auf einmal eine wunderbar schillernde Kröte, die ihn um ein Stück Brot bat, das er in der Hand hielt und von dem er soeben einen großen Bissen verschluckt hatte. Der Junge verwehrte der Kröte sein Frühstück, weigerte sich zu teilen und bedrohte die Kröte mit ihrem Leben, sollte sie nicht verschwinden. Die Kröte hüpfte davon, ohne etwas zu entgegnen.

Weil es aber sehr heiß war, schlief der Junge ein, und als er aufwachte, war der halbe Weingarten zertreten und zerstampft und die Trauben zugrunde gerichtet. Da wurde der alte Bauer sehr böse und am nächsten Tag schickte er seinen jüngeren Sohn in den Weingarten und trug ihm auf ihn besser zu behüten, als der Bruder es getan. Aber auch diesem passierte Ähnliches wie dem Ältesten. Nun bat der Jüngste, der stets im Aschenwinkel neben dem Herd hockte, seinen Vater ihn doch den Weingarten behüten zu lassen. Der Vater willigte ein trotz großer Bedenken, dass es dem einfältigen Aschenbrödel gelingen werde, was die beiden älteren und klügeren Söhne nicht zustande gebracht hatten.

Auch der Jüngste wurde von der bunten Kröte aufgesucht, als er seinen Aschenkuchen aus der Tasche genommen hatte um ihn zu verzehren, und bat ihn um ein Stückchen davon. Der mitleidige Junge gab ihr ein großes Stück ab und zum Dank schenkte sie ihm dafür eine kupferne, eine silberne und eine goldene Gerte. Die Kröte prophezeite ihm hernach, dass drei Pferde heranstürmen würden - eines rot wie Kupfer, das zweite wie Silber schimmernd und das dritte starrend von Gold. Er solle sich nicht fürchten und sie nur mit den Gerten berühren; sie würden dem Weingarten nichts anhaben und ihm zu Diensten stehen. Es geschah wie angekündigt. Der zerstampfte Weingarten richtete sich wieder auf und die Trauben gaben eine reichliche Lese. Darüber freute sich der Vater, doch der Jüngste sagte niemandem, wie er die Trauben behütet hatte.

Am nächsten Sonntag ließ der König die höchste des Waldes Tanne vor der Kirche aufrichten und auf den Gipfel des Stammes einen goldenen Rosmarin aufstecken. Wer vom Rücken seines Pferdes aus mit einem Sprung den Rosmarin erreichen könne, dem versprach er die Hand der Königstochter. Viele Ritter und Edle kamen, aber keinem einzigen gelang der Sprung. Ein Gewappneter mit herabgelassenem Visier mit einer Rüstung aus Kupfer kam heran; sein Pferd glänzte wie rotes Kupfer. Mit leichtem Sprunge erreichte der geheimnisvolle Ritter den Rosmarinzweig und verschwand darauf, als ob ihn der Erdboden verschluckt hätte.

Zu Hause erzählten die Brüder des Bauern ihrem jüngsten, den sie daheim im Aschenwinkel gelassen hatten, das Geschehene. Der Jüngste hatte alles vom Zaun aus beobachtet, prahlte damit alles besser gesehen zu haben und sogleich ließen sie den Zaun niederreißen, damit Aschenbrödel ein andermal nichts mehr sehen könnte.

Am folgenden Sonntag ließ der König auf die Spitze der Tanne einen goldenen Apfel aufstecken und verkünden, wer ihn im Reiten herunterhole, den wolle er zu seinem Schwiegersohn machen. Wiederum bemühten sich viele Ritter vergeblich den Apfel zu holen. Zum Schluss gelang es einem, der in einer silbernen Rüstung auf einem silberschimmernden Pferd herbeisprengte. Er nahm den Apfel, aber im nächsten Augenblick war er ebenfalls verschwunden. Dies erzählten die beiden älteren Söhne zu Hause; Aschenbrödel prahlte, es habe alles vom Stall aus besser gesehen. Daraufhin rissen sie den Stall nieder, damit er das nächste Mal nichts mehr sehen könne.

So kam der dritte Sonntag. Da ließ der König ein Tuch aus goldenem Gespinst auf einer noch höheren Tanne befestigen, und verkündete dasselbe wie die beiden ersten Mal. Es fanden sich wieder viele Ritter, die den Preis zu erringen versuchten. Da sprengte auf goldfarbenem Ross ein Ritter in goldener Rüstung heran. Mit Leichtigkeit holte er sich das Goldtüchlein von der Baumspitze, aber der König kam nicht dazu ihn zu beglückwünschen – er verschwand.

Als die Brüder Aschenbrödel das Geschehene erzählten, meinte dieser wieder, er habe alles vom Dachgiebel aus besser beobachten können. Nun ließen sie auch diesen vor lauter Neid abtragen und das Haus hatte somit nun kein Dach, keinen Zaun und keinen Stall.

Niemand aber wusste, wer den Rosmarin, den goldenen Apfel und das kostbare Tuch von der Tanne herabgeholt hatte. Da ließ der König verkündigen, der Ritter, der sich seine Tochter verdient hätte, möge sich doch melden und das Rosmarinzweiglein, den Apfel und das Tuch von Goldgespinst mitbringen. Doch zuerst meldete sich kein Ritter. Der König lud in seinen Hof ein und ganz zuletzt traf der Ritter in goldstrahlender Rüstung auf einem wunderschönen, goldglänzenden Pferd an den Hof geritten. Der goldene Ritter war niemand geringerer als der jüngste Sohn des Bauern genannt Aschenbrödel. Er heiratete die Prinzessin, die an ihm Gefallen fand, ließ sein altes Haus wieder aufrichten und als bald darauf der König starb, bestieg das Aschenbrödel den Thron.

Nach der Zusammenfassung und Nacherzählung der beiden Märchen „Aschenputtel“ und „Aschenbrödel“ ergibt sich auf Grund des Inhalts, dass es sich sicherlich um ersteres handelt: Die Szene, in der das Aschenputtel ihren Schuh auf den Stufen des Schlosses verliert, passt eher als die des heldenhaften Aschenbrödel, in dessen Geschichte kein einziger Schuh vorkommt bzw. für den Verlauf der Geschichte eine tragende Rolle spielt. Aschenputtel ist außerdem eine weibliche Figur und Aschenbrödel eine männliche, die nicht zu einem Seidenschuh passt, welcher als Teil des erotischen Spiels kulturgeschichtlich zwischen Mann und Frau eingesetzt wurde. Geht man davon aus, dass die Bezeichnung „Aschenbrödel“ etymologisch gesehen der ursprünglichen Bedeutung her näher ist, gehe ich davon aus, dass in Österreich Aschenbrödel und Aschenputtel gleichzusetzen sind, folgt man auch weiters dem umgangssprachlichen Gebrauch: Aschenbrödel kommt von „Asche“; stammt „brödel“ vom Mittelhochdeutschen brodelen „brodeln“, vom Mittelhochdeutschen und Althochdeutschen brod „Brühe“; aschenbrodele bedeutet Küchenjunge oder eigentlich „einer, der in der Asche wühlt“⁸¹.

Bezeichnend für Märchen sind deren Märchenheldinnen oder –helden, die mit einer undeutlichen Erinnerung, dass sie für das Höchste bestimmt seien, gefährliche Wege auf sich nehmen: Am Ziel winkt die große Liebe, die glänzende Hochzeit oder auch die Königskrone. Man lebt in Armut ohne Besitz - außer dem eines Haustieres vielleicht - und verrichtet niedere Arbeiten. Die Asche bedeutet in indischen Symbolen Vergänglichkeit und Vergangenheit. Das Märchen wird damit zu einem Bild der Entwicklung des Helden/der Heldin von einer ungünstigen Ausgangslage, in der sie/er sich durch den Niedergang der Eltern oder der entferntesten Ahnen befindet, zum Wissen und damit zur vollen Entfaltung der eigenen, zunächst gar nicht geahnten Fähigkeiten⁸².

An Hand des Beispiels von „Aschenbrödel“ soll noch ein weiterer Aspekt eingebracht werden, der bis dato eher spärlich zur Sprache gekommen ist, jedoch gerade bei Birgit Jürgenssen wichtig und dem Schuhthema an sich inhärent ist: In der Literatur wird dieses Märchen herangezogen, um den Begriff des Fetischismus festzumachen. Psychoanalytisch gesehen birgt es eine Fülle von psychologischen Problematiken. Aschenbrödel verliert ihre Mutter und wird ersetzt durch die böse Stiefmutter, mit der sie sich nicht zu identifizieren vermag, da das positive Bild der guten Mutter-Imago symbolisiert durch den Haselstrauch, zu

⁸¹ Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim 2007. dtv-Lexikon, Mannheim 1992.

⁸² BAUER, Wolfgang; DÜMOTZ, Irmtraud; GOLOWIN, Sergius. Lexikon der Symbole, Wiesbaden 2004, S.232.

dem sie spricht und der ihr Geschenke macht, in ihr weiter in der Erinnerung schwellt. Interpretationen zufolge sind beide böse Stiefschwestern die Vorstufen zu Aschenbrödels Entwicklung hin zur Prinzessin, die ihren *Traumprinzen* gefunden hat – eine Entwicklungsdynamik eines Mädchens hin zur Frau in der Überwindung einer ambivalenten Mutterbindung. Beide Stiefschwestern versuchen sich selbst zu beschneiden, sich zu *kastrieren*, damit sie in den Schuh passen, indem sie sich eine die große Zehe, die zweite die Ferse abschneidet. „*Fetischistische Interaktion*“ nennt Haubl die Suche des Prinzen nach Aschenbrödel, der sich an das Erlebnisschema fixiert zeigt, welches ihm das „*Maß von Aschenputtels Schuh*“ vorgibt. „*Zwar soll der Schuh den Prinzen zu der einzigartigen Frau führen, die er sexuell begehrt und liebt, vorerst hält er nur das Ding in den Händen, mit dessen Hilfe er seine Sehnsucht als Erinnerung an das flüchtige Bild von ihr schürt*“⁸³. „Das Märchen korrigiere den Eindruck des fetischfixierten Prinzen nicht. Die klassische Psychoanalyse diagnostiziere den Fetischisten als den Mann, der seinen Blick nicht vom fetischistischen Objekt lösen könne, weil er sonst die „offene Vulva“ der Frau für wahr nehmen müsste, die ihn auf Grund seiner lebensgeschichtlichen Erlebnisse aber zu Tode ängstigen würde, da er sie als „klaffende Wunde“ phantasiere, die von einer Kastration zurückgebehalten ist, die ihn selbst jederzeit erteilen könnte“⁸⁴. Sigmund Freud schreibt:

„*Der Fetisch ist der Ersatz für den Phallus des Weibes (der Mutter), an den das Knäblein geglaubt hat und auf den es [...] nicht verzichten will. [...] denn wenn das Weib kastriert ist, ist sein eigener Penisbesitz bedroht*“⁸⁵.

Der Junge hätte auch bereits unter dem Rock der Mutter den *Schuh* entdeckt und diesen als letzten in der Erinnerung daran behalten. Kaplan erläutert:

„*Der Gegenstand, den der Fetischist benutzt, um zu Erektion und Penetration fähig zu sein, ist durchaus greifbar und stellt den verzweifelten Versuch der Überwindung eines lebenslänglichen Traumas dar*“⁸⁶.

Auffällig erscheint somit auch nachgewiesenermaßen der Umstand, dass Fetischismus sei eine beinahe reine Männersache⁸⁷.

⁸³ Rolf Haubl. Wem der Schuh passt, der zieht ihn sich an. Die Schuhprobe als Sexuelsymbol, in: Andritzky/Kämpf/Link, 1998, S. 181.

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Sigmund Freud zitiert nach Valerie Steele. Was ist Fetischismus? Die phallische Frau, in: Steele, 1996, S. 23.

⁸⁶ KAPLAN, Louise. Weibliche Perversionen. Von befleckter Unschuld und verweigerter Unterwerfung, Hamburg 1991 zitiert nach Valerie Steele. Was ist Fetischismus? Die phallische Frau, in: Steele, 1996, S. 23.

Nochmals bezugnehmend auf das Objekt von Birgit Jürgenssen „Aschenbrödel“, 1976: Die Spitze des Seidenschuhs ist extrem verlängert worden und geht über mehrere Stufen hinunter gleich dem Brautschleier der sich über die Stiegen erstreckt. Betrachtet man das Verhältnis von symbolischem Ausdruck und symbolisiertem Gehalt, so scheinen offensichtlich mit Fuß und Schuh sexuelle Phantasien verbunden zu sein, die aber nicht zu jeder Zeit in der Kulturgeschichte gleichermaßen eindeutig ausgedrückt werden durften. Die Spitze des Schuhs stellt den Phallus dar, der einmal mehr, einmal weniger bewusst gestaltet wird - je nachdem, welches Ausmaß an Sexualverdrängung das herrschende kulturelle Über-Ich erzwingt und hervorbringt. Da Formassoziationen bei diesem Verfahren der Symboldeutung im Vordergrund stehen, muss der Schuh sexuell ambivalent sein, kann demnach nicht nur primär weiblich oder männlich konnotiert sein⁸⁸. Seide war seinerzeit im Aufkommen des Fetischismus im achtzehnten- neunzehnten Jahrhundert beliebter Fetischstoff durch seine haptischen Qualitäten, wurde aber mittlerweile durch Lack- und Leder mehr oder weniger ersetzt⁸⁹.

Jürgenssens Aussage zu diesem Thema lautet:

„Deshalb setzte ich oft Gegenstände [in meiner Fotografie] ein, die einen Fetischcharakter haben, um eine Bewegung des Sicherinnerns oder Identifizierens auslösen [sic]⁹⁰.“

Ein weiteres Beispiel auch im Sinne der Fetisch- und SM Kultur: In der Zeichnung „Unter den Pantoffeln“, 1976 (Abbildung 19) liegt ein Jüngling zusammengekauert unter einer Pantoffel. Der Kopf ruht zwischen den Händen auf den Unterarmen und trägt die Schuhspitze beim Quergewölbe; seine Füße umschließen den Absatz der Pantoffel und seine Unterschenkel liegen direkt am Boden; sein Rectum ist aufgestellt und schließt am Übergang zwischen Absatz und Sohle an; der Rücken zeichnet die Untersohle nach und schließt sich der Form an. Der Junge trägt eine weiße Unterhose; die Schuhe sind leicht gepunktet und hellrosa und besitzen an der Vorderseite drei Spangen oder Maschen als Zierde in zartem Lila.

⁸⁷ Die Informationen wurden zum Teil aus Gesprächen mit Dr. Margit Scheuchel, klinische Psychologin, Gesundheitspsychologin und Psychotherapeutin für KIP und Hypnose (1090 Wien, Beethovengasse 1/1/2) im Februar 2008 bezogen bzw. aus folgender Literatur: BÖHME, Hartmut. Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006. Steele, 1996.

⁸⁸ Rolf Haubl. Wem der Schuh passt, der zieht ihn sich an. Die Schuhprobe als Sexuelsymbol, in: Andritzky/Kämpf/Link, 1998, S. 176f.

⁸⁹ Vgl. Steele, 1996.

„Unter den Pantoffel kommen“ bedeutet umgangssprachlich „von der Ehefrau beherrscht werden“. Diese Wendung könnte auf einen alten Hochzeitsbrauch zurückgehen, bei dem die Frischvermählten versuchen mussten, sich gegenseitig auf den Fuß zu treten; wem das zuerst gelang, dem sagte man die Herrschaft/die Oberhand in der Ehe voraus. Möglich scheint auch, dass die Pantoffel die früher typische Fußbekleidung der Ehe- und Hausfrau als pars pro toto für Ehefrau steht. Die Redewendung „unter dem Pantoffel stehen“ bedeutet Ähnliches wie das Vorgegangene nämlich „von der Ehefrau beherrscht oder unterdrückt werden“⁹¹. Eder beschreibt den Brauch bei der Vermählung der künftigen Braut seine Schuhe zu reichen und sobald diese sie anziehe, sei die Verlobung angenommen und beschlossene Sache⁹³. Aigremont schreibt, sie, die Frau, setze ihren Fuß gewissermaßen auf ihn wie auf einen Sklaven; in Deutschland gäbe es den uralten Brauch bei der Trauung den linken Fuß auf den rechten des Mannes zu setzen, wenn sie die Oberhand in der Ehe erlangen will – dem komme der Mann zuvor, der seinen Fuß auf den der Braut setze, um seine Herrschaft wiederum über die Braut zu erkennen zu geben. Bei einer Hochzeit legte Martin Luther dem Bräutigam einen Schuh, den er diesem ausgezogen hatte, auf das Himmelbett; Luther ermahnte die Männer, ihre Schuhe stets an das obere Ende des gemeinsamen Bettes als Zeichen ihrer Autorität zu stellen. Es gibt eine Unzahl von ähnlichen Bräuchen mit kleineren bis größeren Abweichungen⁹⁴.

Der Schuh findet sich ebenso in zahlreichen anderen Varianten in der deutschen Idiomatik: „Wissen/sagen usw. wo jemandem/jemanden der Schuh drückt“ (ugs.) bedeutet soviel wie jemandes Sorgen oder Nöte kennen. Dies geht auf die „Coniugalia praecepta“ von Plutarch zurück; da antwortet ein Römer auf die Frage, warum er sich von seiner Frau habe scheiden lassen, die doch sehr tugendhaft und schön sei, mit den Worten: „Dieser Schuh ist auch hübsch anzusehen und neu, aber niemand außer mir weiß, wo er mich drückt.“ „Wem der Schuh passt, der zieht ihn sich an“ ist ein Kommentar, wenn jemand eine Kritik oder Ähnliches auf sich bezieht. „Umgekehrt wird ein Schuh draus“ (ugs.) heißt soviel wie „die Sache verhält sich gerade umgekehrt“. Wenn etwas jemandem unerträglich ist, sagt man, dass „etwas (schlechte Musik z.B.) jemandem die Schuhe auszieht“. „Sich etwas an den

⁹⁰ Birgit Jürgenssen. Text 03xx [2003], unter URL: <http://birgitjuergenssen.com/texte/eigenetexte> [Stand 08.11.2006].

⁹¹ Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik, Mannheim 2002.

⁹³ Eder, 1911.

⁹⁴ G. Aigremont. Schuh-Symbolik und –Erotik, in: Görtz, 1995, S. 284f.

Schuhen/(Schuh)sohlen abgelaufen haben“ besagt, dass man eine Erfahrung längst gemacht hat oder etwas schon längst kennt, was mit den Handwerkern zu tun hatte, die auf ihrer Wanderschaft in der Gesellschaft praktische Berufserfahrung an verschiedenen Arbeitsplätzen gewinnen mussten. „Jemandem etwas in die Schuhe schieben“ (ugs.) meint jemandem die Schuld an etwas zuschieben – in früheren Zeiten als oft mehrere Personen im Schlafräum einer Herberge nächtigten, war es für Diebe ein Leichtes vor einer drohenden Durchsuchung das gestohlene Gut in die Kleider oder Schuhe eines anderen zu geben⁹⁵. Im österreichischen Dialekt gibt es den Ausdruck „den Schlapfen⁹⁶ halten“, was heißt, dass jemand seinen Mund halten bzw. schweigen soll. Es gäbe noch viele mehr aufzuzählen.

Die Redewendung wird nun von Jürgenssen zeichnerisch umgesetzt. Auf dem Rücken des Jünglings ruht die Last des großen Pantoffels, der die Macht der Ehefrau über ihren Ehemann verdeutlichen soll.

In „Stütze“, 1976 (Abbildung 20) und „Stiefelknecht“, 1976 (Abbildung 21) wird der Rücken gleich zur Schuhsohle, der Oberkörper zum Mittelteil des Schuhs zwischen Zehen und Ferse – die Wirbelsäule bildet das Rückgrat, den Unterbau des Schuhs. Der Kopf ruht auf einer Decke in weißem Überzug auf einem Absatz; die Arme sind an den Körper gelegt; die weibliche Figur kniet.

2.2.5 Menschlich – Fleischlich - Lebendig

Die primäre naturgegebene Fortbewegung des Menschen liegt bei den Füßen. Der große Traum der Menschheit ist das Fliegen und Jürgenssen hat die griechische Mythologie dazu verwendet einen Schuh zu entwerfen, der diesem ewigen Traum Rechnung tragen soll:

Ob seiner Materialien wirkt der „Flugschuh (Modell Hermes)“, 1976 (Abbildung 22) recht fragil: gebogenes Peddigrohr stellt das Skelett dar; das helle Wachs hält die Konstruktion; an den Verbindungsstellen verdickt sich das Wachs. Die Form ist ein einfacher „Schlüpfer“ oder „Ballerina“, welches aus pergamentähnlichem Papier gestaltet wurde und die innere Struktur des „Flugschuhs“ durchscheinen lässt. Der Absatz verjüngt sich zum Mittelfuß hin kontinuierlich und macht die gesamte Breite des Schuhs aus. Zu beiden Seiten des Mittelfußes

⁹⁵ Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik, Mannheim 2002.

von der Sohle ausgehend erstrecken sich in spitzwinkliger Form Seitenteile in ungefährer Größe des vorderen Teils des Schuhs, so dass die Proportionen gewahrt bleiben; spiegelverkehrt steht in Kleinbuchstaben „hermes“ auf diesen geschrieben, so dass man von der Unterseite gesehen, den Schriftzug korrekt lesen kann.

In der Schwarz-Weißfotografie des „Flugschuh, Modell Hermes 2“, 1976 (Abbildung 23) sieht man das Objekt in der Untersicht: Ein Flügel in der Form eines Drachenfliegers bildet die Basis, auf die der Schuh, der einem einfach geschnittenen Hausschuh oder Pantoffel ähnelt, draufgesetzt wurde. Im vorderen Teil der Sohle sind Querversprossungen zu sehen. Auf den Flügeln ist „h-2“ als Art Bezeichnung dieses Flugmodells und auf dem anderen „hermes“ geschrieben. Auch bei diesem Flugschuh ist die Schrift aus der Untersicht auf den Schuh lesbar.

Hermes ist in der griechischen Mythologie eine sehr vielgestaltige Persönlichkeit, weshalb er auch mehrere Positionen begleitet: Seine Hauptaufgabe ist die des Götterboten; weiters ist er der Schutzgott der Wege, des Verkehrs, der Wanderer, der Kaufleute und der Hirten, aber andererseits ist er auch der Gott der Diebe, der Kunsthändler, der Redekunst, der Gymnastik und somit auch der Palästra und der Magie. Als Gott der Wissenschaften ist Hermes eng mit der Chemie und besonders der Alchemie verbunden. Er gehört zu den Olympiern als Sohn des Zeus und der Nymphe Maia, einer Tochter des Atlas.

Der Mythologie nach ist der Götterbote Hermes der, der die Botschaft der Götter den Sterblichen überbringt. Seine Botschaften sind Übersetzungen der Olympier an die Sterblichen. Seine Botschaften sind nicht von jedem ohne weiteres zu verstehen und so mancher wurde Opfer eines Missverständnisses.

Hermes ist außerdem Führer der Seelen zum Eingang der Unterwelt. Ferner ist er der Erfinder der Lyra, welche er auf Befehl des Zeus zur Versöhnung seinem Götterbruder Apoll, dem Gott der Kunst und Musik auf Grund eines bösen Streiches schenkte, wobei ihm Apoll im Gegenzug einen goldenen Stab - den Heroldsstab - gab.

Seine Funktionen im Olymp bedingen die Darstellungsweise: Als Götterbote kann er sich schneller bewegen als das Licht, was ihm kleine Flügel ermöglichen, von denen sich je zwei an jedem seiner Stiefel befinden. Bei den Griechen wurde Hermes meist jugendlich und bartlos, mit einem breitkrepfigen Hut, nachher mit einem geflügelten Helm, geflügelten Schuhen oder geflügelten Schultern und dem zaubermächtigen goldenen Hermesstab

⁹⁶ I.e. ein Hausschuh.

dargestellt. Auf römischen Darstellungen hält er neben dem Stab, der von zwei einander anblickenden Schlangen umwunden ist, meistens einen Geldbeutel. Bärtig dargestellt ist der Haarwuchs spitz nach vorne zulaufend und nach vorne gekrümmt abgebildet.

Der gebürtige Villacher Gerold Tusch (*1969) hat aus ähnlichen Materialien wie Jürgenssen einen Flugschuh geschaffen: Aus der Reihe „skizzen zu einer frage des parmenides“, 1994 (Abbildung 24) stammt dieses Paar Schuhe, welche einer klassischen Sandale⁹⁹ mit einem dicken Bund über den Rist und einem dicken Bund oberhalb der Knöchel nachgeformt sind. An den Knöcheln sind jeweils ein Paar Flügel angebracht, die auf ein einfaches Blatt Papier mit Tusche gezeichnet wurden.

Parmenides gilt als einer der wichtigsten Vorsokratiker aus Elea, Süditalien (Ende des sechsten bis Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr.), auf den sich später Platon in einem (wahrscheinlich fiktiven) Gespräch zwischen Sokrates und Parmenides bezieht. Es sind nur Bruchstücke seiner Werke erhalten, die nicht in Prosa sondern in Hexametern verfasst wurden. Das Lehrgedicht geleitet einen Jüngling im Pferdewagen durch den Äther zur Göttin, die im Sogleich über die Wahrheit belehren möchte: Parmenides beschäftigte sich mit dem Sein, welches nicht das Gegenteil des Nicht-Seins darstelle, sondern als etwas Abgeschlossenes zu sehen sei; das Nicht-Sein existiere nicht, sei falsch; das Sein müsse bereits bestehen, sich jedoch nicht einem Wandel bzw. einer Veränderung unterziehen können. Was andererseits nicht Sein ist, sei Schein, und da dem Sein die Verschiedenheit fehle, existiere die Vielheit also nur scheinbar. Daher sei das Sein einheitlich und unveränderlich. Nach Parmenides ist das Sein und das Denken dasselbe, weil Existenz möglich ist, Nicht-Existenz hingegen nicht, weil nämlich ein Nachweis des Bestehenden vom Nicht-Seiendem unmöglich ist.

Weitere Schuhpaare finden sich in der Reihe „skizze zu einer frage des parmenides“: Ein Paar gleicht dem Kothurn, dem Schuh der Schausteller des antiken Theaters mit erhöhten Absätzen, der seine Weiterentwicklung in der Chopine fand, einer spanischen Stelzpantoffel gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, oder später im italienischen Zoccolo modern im Venedig Ende des fünfzehnten bis Anfang des siebzehnten Jahrhunderts.

Die konkrete Fragestellung Tuschs im Zusammenhang mit Parmenides lässt sich nur schwer erörtern und bedarf einiger Phantasie. Interessant erscheint bei den Künstlern Jürgenssen und

⁹⁹ Vergleiche die Ausführungen zur Sandale in „2.2.2 Das Gesicht“.

Tusch, dass sie sich beide mit ähnlichen Materialien dem Thema der Schuhe für den Gebrauch des Fliegens genähert haben und jeweils den Kontext der griechischen Antike gewählt haben. Bei Jürgenssen wirkt der Stoff wie Pergament, der bekanntlich aus Tierhäuten hergestellt wurde.

Bei Birgit Jürgenssen dominiert bei einigen Schuhskulpturen das haptische, fleischliche Moment. Die Möglichkeit der Transformation als bedeutendes Element ihrer Arbeit benutzt Jürgenssen, um ihre Schuhobjekte in andere Körper einzuschreiben, wie man bereits an anderen Beispielen hat beobachten können.

Zur einteiligen Skulptur von Birgit Jürgenssen „Schwangerenschuh, 1976“ (Abbildung 25): Der Innenschuh ist mit einer feinen, weißen Spitzenbordüre verziert. Auf dem vorderen Teil ist unter Tüll gehüllt ein aus Stoff genähtes Objekt eingeschlossen. Es erinnert auffallend an die Form eines Embryos. Ringsherum sind Stofffetzen mit eingeschlossen. Der gespannte Tüll verhält sich wie ein durchsichtiger Hautschleier über dem Fötus; die Kolorierung des Schuhs verstärkt den fleischlichen Eindruck, als sei der Schuh selbst ein gänzlich fleischliches Gebilde. Farblich ist das Objekt altrosa, wobei man an einigen Stellen Klebstoffreste durch die Seide durchheinen sieht und der Stoff verschmutzt wirkt. Die Skulptur trägt Remineszenzen an die Schuhe der Barockzeit durch die Verwendung der Materialien, der Form sowie der Farblichkeit. Der geschlossene Stöckelschuh konnte damals sowohl vom männlichen als auch vom weiblichen Geschlecht getragen werden. Durch die Verwendung der feinen, hauchdünnen und für den Anlass nicht strapazierfähigen Materialien Seide und Tüll erinnern diese Schuhe an die zarten Seidenpantoffeln der reichen Damen, die sich diese Schuhe zu besonderen Anlässen anfertigen ließen.

Die Generation der Achtundsechziger fasst diverse Bewegungen zusammen, denen der Protest gegen den laufenden Vietnamkrieg (Friedensbewegung), der Kampf gegen Autorität insbesondere in Bildungs- und Erziehungsfragen, der Kampf für die Gleichstellung von Minderheiten sowie der Einsatz für mehr sexuelle Freiheiten (Frauenbewegung, Sexuelle Revolution, Schwulenbewegung, Flowerpower- und Hippiebewegung) gemeinsam waren. Die verschiedenen Bewegungen trugen zumeist internationalen Charakter und verbreiteten sich über die Kontinente. In Österreich formierte sich u.A. eine Protestbewegung gegen den Paragraphen §219, der Abtreibung unter Strafe stellte. Ein Jahr vor der Entstehung des

„Schwangerenschuhs“, 1976 trat die heute noch vielfach umstrittene Fristenlösung in Kraft. Die Skulptur mag in diesem geschichtlichen Zusammenhang gesehen werden.

Andererseits gilt der Schuh auch als Fruchtbarkeitssymbol und wurde bei vielen verschiedenen Hochzeitsriten eingesetzt. Wenn wir der bereits oftmals erwähnten Idee folgen, dass das Hineinschlüpfen in einen Schuh dem Geschlechtsakt gleichkommt, wäre der Schuh weitergedacht nicht nur als Vulva durch seine fleischlichen Lippen zu sehen, die im Falle dieses Schuhs die Ferse umrahmen sollen, versinnbildlicht. Folgen wir im Geschlechtsakt dem Eindringen des männlichen Penis - hier mit dem Hineinschlüpfen des Fußes in den Schuh gleichgesetzt -, gelangt man zum Muttermund, der Pforte der Gebärmutter; der Uterus könnte im Raum der breiten Schuhspitze untergebracht sein. Als Folge einer geglückten Befruchtung einer Eizelle durch ein Spermium entsteht bekanntlicher Weise ein Embryo. Stellt also der „Schwangerenschuh“ die verkürzte Version des weiblichen Reproduktionsapparates mit Vulva, Vagina, Zervix und Uterus mit dazugehörigem Endprodukt dar?

2.3 Von Birgit Jürgenssen nicht berücksichtigte Aspekte der Sprache des Schuhs. Differenter Umgang

2.3.1 Bildkombinat Bellevue: „Vorsicht Daisy Duck’s Drecksocken“, 2006

Das Auftragswerk „Vorsicht Daisy Duck’s Drecksocken“, 2006 (Abbildung 26.1 und 26.2) entstand anlässlich der Ausstellung „Der Schuh in der Kunst“ in der Galerie im Traklhaus, Salzburg¹⁰¹.

Die Grundform wird aus zwei bunten Schlauchbooten gebildet; darüber ist jeweils aus einem satten blauen und grünen PVC der Oberteil des Schuhwerks zusammengehalten durch sichtbare grobe Nähte in grünem Garn montiert, der weiters auf die schwarzen Plastikhalterungen der Schlauchboote gesteckt ist. Die Schnürbänder sind im Grundton in

¹⁰¹ Vernissage 23. März 2006, Dauer der Ausstellung 24. April bis 17. Juni 2006; Katalog dazu erschienen: Galerie im Traklhaus (Hrsg.), Der Schuh in der Kunst, Salzburg, 2006.

grün gehalten und weisen eine grellgelbe Einfärbung auf¹⁰²; sie hängen seitlich zu beiden Seiten herab. Die *Socken* im Schuh, die nur ein wenig herausragen, sind aus weißem ein paar Millimeter dickem PVC-Stoff und tragen auf der Außenseite eine gelbe Aufschrift in Schreibschrift mit dem Namen der skulpturgebenden Figur Daisy. Der angedeutete Gummibund, der durch Nähte am oberen Rand der Socken entstanden ist, bewirkt den Eindruck von Rüschen.

Am Tag nach der Vernissage und erstmaligen Präsentation des Kunstwerkes¹⁰³ führte die Verfasserin ein Interview mit Joe Wagner und die nun folgenden Erläuterungen sind Teil dieses geführten Gesprächs; die beiden anderen Künstler des Trios sind Peter Brauneis und Peter Schwaighofer: „Daisy“ hätten sie deshalb gewählt, weil es keine andere Ente mit Stöckelschuhen gäbe. Bei der Vernissage machte man sie schnell darauf aufmerksam, dass Gundel Gaukelei, die böse, schwarzhaarige Hexe der *Duck Tales*, schwarze Pumps trage, womit die erste Intention der Einzigartigkeit Daisys gebrochen schien. Auf die Frage, ob die Wahl einer Ente mit der zu dieser Zeit noch grassierenden Vogelgrippe (Geflügelseuche, die erstmals 2005 in Asien auftauchte) zusammenhänge, konnte Wagner nicht ganz von der Hand weisen.

Hier nun eine Charakterisierung von Daisy Duck: Daisy Duck wurde das erste Mal 1937 im Trickfilm „Don Donald“ gezeigt. Ihr Name lautet damals noch „Donna“. Nach den Geschichten von Don Rosa ist Daisy Duck 1920 in Entenhausen geboren. Offiziell wird der 9. Januar 1937 als ihr Geburtstag gewertet. 1940 beim Zeichentrickfilm „Mr. Duck Steps Out“ wurde ihr Name in Daisy geändert, was im Deutschen soviel wie „Gänseblümchen“ bedeutet.

Carl Barks, legendärer Erfinder vieler Figuren Entenhausens und bekanntester Disneyzeichner, änderte ihr Äußeres im Laufe der Jahre, aber der Großteil ihres Erscheinungsbildes besteht von Anfang an. Das trifft besonders auf ihr weibliches Äußeres zu. Zuvor bei Charles Alfred Taliaferro trug sie meist der damaligen Zeit entsprechende Mode mit Hütchen. Nun trägt sie High Heels und eine Schleife auf Ihrem Kopf. Außerdem wird sie immer mit rüschenhaften Federn um ihre Hüften herum dargestellt. Diese ähneln den Rüschen

¹⁰² Joe Wagner, einer der Künstler des Trios, machte mich bei einem Interview extra darauf aufmerksam und schien diesem Detail besondere Beachtung zu schenken. Die übrigen Materialien der Skulptur waren in Ermangelung anderer, vorhandener Stoffe gewählt worden. Im Winter wäre nichts Anderes zu finden gewesen, meinte er auf meine Frage nach der Farbwahl für die Skulptur, da man nur in der Sommersaison dieses bestimmte Sortiment [an Badeutensilien etc.] führe, und erzählte mir, dass sie den neoprenartigen Stoff beim zufälligen Stöbern im Lager eines Großhändlers entdeckt hätten.

¹⁰³ Siehe Zit. Anm. 94.

der damals modernen Pumphose. Barks gab ihr schließlich das Image des „*American girlfriend*“ der 1960er Jahre mit Haarschleife und Rock.

Sie ist die Verlobte von Donald Duck, dem „*faschistoiden Kleinbürger*“, der getrieben von „*Machtgelüsten aus Existenzängsten*“ auf Grund prägender frühkindlicher Störungen agiert¹⁰⁴, und die Angebetete von Gustav Gans, dem *CIA-Agenten* und ewigen Glücksritter und Glückspilz, der keinem geregelten Leben folgt und „*in Wahrheit eine bedauernswerte Marionette*“ ist¹⁰⁵. Entscheidungsfreudig ist sie in Liebesfragen nicht: Einerseits hätte sie gerne einen repräsentativen und wohlhabenden Freund, andererseits einen mit Herz. Allerdings ist Gustav Gans homosexuell – „*Mit seiner werbenden Kavaliersrolle bei Daisy gehorcht er nur dem Diktat des gesunden Volksempfindens*“¹⁰⁶ und steht „*unter der Spannung einer latenten homosexuellen Beziehung zu Donald*“¹⁰⁷; er spielt nur aus Eifersucht den Verehrer Daisys, da er eigentlich Donald ganz für sich haben möchte. Daisy steckt somit in einer eigenwilligen Form der Dreierbeziehung. „*Die Vermutung, dass Donald und Daisy Duck verheiratet waren und sich trennten, nachdem Daisy zweimal hintereinander Drillinge zur Welt brachte, hat wenig für sich*“¹⁰⁸. Auch könne man nicht von einem freundschaftlich, platonischen Verhältnis zwischen Donald und Daisy ausgehen, jedoch von einem Verhältnis, das den gesellschaftlichen Normen entspricht. Gans spricht von einer existierenden *Kryptosexualität* statt einer gelebten Liebe, die sich eher noch im Rahmen des unschuldigen Kennenlernens abspielt und eine beinahe kindliche Hingebung ist. Ein weiteres brisantes Detail: Trotz der Verlobung mit Donald Duck gilt Daisy als seine Cousine.

Für ihre Nichten Dicky, Dacky und Ducky ist sie wie eine Mutter. Die drei werden in diversen Comics meist als jugendliche Vollwaisen dargestellt. Daisy nimmt sich ihrer meistens an und versorgt und hegt sie.

Sie ist weiters Mitglied in verschiedenen Damenclubs und -kränzchen von Entenhausen. Ihre beste Freundin ist Minnie Maus¹⁰⁹.

¹⁰⁴ GANS, Grobian. Die Ducks. Psychogramm einer Sippe, Hamburg 1974, S.51ff.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 69.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 68.

¹⁰⁷ Ebenda.

¹⁰⁸ Ebenda, S.61.

¹⁰⁹ Vgl. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Bewohner_von_Entenhausen [Stand 05.02.2008]. vgl. URL: http://www.duckipedia.de/index.php/Daisy_Duck [Stand 05.02.2008]. vgl. URL: <http://www.lustigetaschenbuecher.de/figuren.php?id=3&kid=&kstart=&ktyp=&PHPSESSID=0af2eff1b585c911b77148c118e08f11> [Stand 05.02.2008]. Gans, 1974.

Hinter dem Pseudonym Grobian Gans, dem Autor von „Die Ducks. Psychogramm einer Sippe“ aus dem zuvor mehrmals zitiert wurde, steckt das Autorenkollektiv Michael M. Czernich, Carl-Ludwig Reichert und Ludwig Moos; für sie gilt als Anstoß zu ihrem literarischen Werk der Erfolg der Geschichten aus Entenhausen bei Deutschlands Jungen Linken und sie fühlten sich erregt durch das Aufkommen der Analysenwut dieser jungen Generation im Bezug auf die Figuren Entenhausens. Die „Süddeutsche Zeitung“ schreibt in einer Rezension, dass es sich um „eine raffiniert Mischung aus ernsthafter Analyse, Phantasie und Satire“ handle und es wäre „die Antwort eines Autorenkollektivs auf die Vorliebe linker Schüler und Studenten, in den Gestalten von Walt Disneys Duck-Sippe marxistische Symbolfiguren zu sehen“. Kapitel um Kapitel würden pseudomarxistische Thesen widerlegt und ideologische Deutungen mit Witz und Ironie ad absurdum geführt¹¹⁰. Das ist bei der Lektüre mitzubedenken, wobei es ohnehin schwierig ist, über eine Comicfigur, die bereits über so viele Jahrzehnte besteht, von mehreren Autoren immer wieder neu geformt wurde, eine klare Aussage zu treffen. Die Comicfigur stellt nur das Werkzeug des Geschichtenerzählers dar und wird von ihm nach Bedarf geformt.

In jedem Fall kann gesagt werden, dass Daisy eine kleinbürgerliche Dame repräsentiert, verstrickt in diverse undurchsichtige Beziehungsgeflechte, in der sie eine tragende Rolle spielt. Sie bestätigt das klassische Muster einer vorbildlichen, weiblichen Person mit allen ihren klassischen Rollenzuschreibungen von Mutter, Frau, die anständig versorgt werden möchte, über Geliebte, Angebetete usw..

Als entenhausche Gegenspielerin zu Daisy Duck im Sinne der Rollenverteilungen könnte Gundel Gaukeley gesehen werden: Nach den Geschichten von Barks und Don Rosa wurde sie 1908 in Neapel am Fuße des Vesuvs in Italien geboren. Gundel wurde von Carl Barks erfunden. Er ließ sie nicht dem Typus einer klassischen, hässlichen Hexe entsprechen, sondern schuf sie u. a. nach dem Vorbild von „Morticia Addams“ aus der amerikanischen Cartoon-Serie „The Addams Family“ geheimnisvoll, mysteriös und verführerisch; auch soll ein wenig Bewunderung für Sophia Loren bei ihrer Kreation mitgespielt haben. Gundel tritt im eleganten *kleinen Schwarzen* samt schwarzen Henkeltäschchen in schwarzen High Heels auf, ist stark geschminkt und hat „den verführerischsten Augenaufschlag seit Daisy Duck“. Gundel kann sich als Hexe, die sie ist, verwandeln. Ihre Lieblingsfarbe ist Pechschwarz, ihr Lieblingstier ist der Ochse, ihr Lieblingsparfum Moschus und ihre Lieblingspflanze die

¹¹⁰ Gans, 1974, S.2.

Stinkmorchel. Sie ist allergisch gegen Knoblauch, was durch die Verwandtschaft von Hexen und Vampiren erklärt wird.

Die Hexe ist eine Feindin von Dagobert Duck, dessen Ziel ist es, den Glückszehner, -kreuzer oder -taler zu ergattern, um ihn im Vesuv zu einem Amulett einzuschmelzen, welches sie zur mächtigsten Hexe der Welt machen würde. Um dieses Ziel zu erreichen, kooperiert sie hin und wieder mit den Panzerknackern, den „*vermeintlichen Klassenkämpfern*“ oder „*Operettenrevolutionären*“¹¹¹. Doch ihr wichtigster Helfer ist ihr sprechender Rabe, der als ihr Bruder gilt, der in Anlehnung an ein Gedicht von Edgar Allan Poe den Namen Nimmermehr („Nevermore“) erhalten hat¹¹².

Der Vergleich zwischen Daisy Duck und Gundel Gaukeley verdeutlicht die differente weibliche Darstellung der Comicfiguren – Daisy ist die vorbildliche Dame aus gutem Haus und Gundel die despotische, attraktive und machtgierige Hexe¹¹³.

Ob die Idee der zwei Schlauchboote als Schuhe mit der Idee zu tun hätte, dass man mit Hilfe von Ihnen rein theoretisch über das Wasser gehen könne, fragte die Verfasserin Wagner vom Bildkombinat Bellevue. Die Frage wurde verneint.

Bildkombinat Bellevue hat Daisy Duck nicht in Stöckelschuhe gesteckt, in denen sie üblicherweise gezeichnet wird. Daisy *trägt* Turnschuhe. „Warum ich trotzdem Turnschuhe trage“¹¹⁴ erzählt über den anfänglichen Widerstand des Ich-Erzählers sich Turnschuhe anzuziehen, bis er eines Tages bemerkt, wie bequem diese sind; er wolle und werde niemals Teil der Turnschuhgeneration sein, werde stets über deren Stillosigkeit oder deren angeblicher dynamikverleihenden Eigenschaft spötteln und dennoch immer wieder Turnschuhe tragen.

*„In der Welt der Erwachsenen erschien es mir als ein Instrument unzulässiger Verjüngung, ein unseriöses, schmutziges Utensil, das den aufrechten zivilisatorischen Gang zu einem vorsintflutlichen Schleichschritt zurückentwickelte“*¹¹⁵.

Doch lebe man in der Zeit der Freiheit von Bekleidungs Vorschriften.

¹¹¹ Ebenda, S. 35ff.

¹¹² Vgl. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Bewohner_von_Entenhausen#Gundel_Gaukeley [Stand 06.02.2008]; http://www.ots.at/presseaussendung.php?schluessel=OTS_20061208_OTSS0028&ch=kultur [Stand 06.02.2008].

¹¹³ Der deutsche Volksglaube besagt übrigens, dass, wenn Gefahr vor Hexen droht, man bei Gewittern durch das Hinwerfen von Schuhen diese besänftigen könne (vgl. Eder, 1911, Blatt 3).

¹¹⁴ Joseph von Westphalen. Warum ich trotzdem Turnschuhe trage, in: Görtz, 1995, S. 159ff.

¹¹⁵ Ebenda, S. 160.

Der Sportschuh wird zur Ausdrucksgeste eines bestimmten Generationstypus: Im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelte sich die Sportmode als eigener Zweig; die heutigen Weltmarken „adidas“ und „puma“ begannen nach und nach für jede Sportart geeignetes Schuhwerk zu entwickeln, was mit der steigenden Begeisterung des Publikums mit Ende des Zweiten Weltkrieges seinen weiteren Lauf fand. Gekonnte Öffentlichkeitsarbeit und Marketing schafften es, die Turnschuhe als normale Straßenschuhe populär und salonfähig zu machen¹¹⁶.

Wenn man weiße Socken mit Sportschuhen trägt, dann wären diese Socken nach dem Ausziehen sicherlich nicht mehr weiß; man kenne doch dieses Phänomen, lautete die Erläuterung Wagners zu den „Drecksocken“. Üblicherweise trägt man zu Turnschuhen kurze Söckchen oder extra Socken ohne Schaft¹¹⁷.

Warnt uns „Vorsicht Daisy Duck’s Drecksocken“ davor, dass, wenn die Socken aus den Schuhen gezogen werden, sie ihr dreckiges Antlitz zeigen?

Der charakteristische Geruch der Schuhe und der Füße ist ein Teil dessen, was den Fetischcharakter eines Schuhes ausmacht. Das Hinein- bzw. das Hinausschlüpfen aus dem Schuh werden mit dem sexuellen Akt der Penetration gleichgesetzt. Der Strumpf/ die Socke hat in dieser Hinsicht dieselbe symbolische Bedeutung wie der Schuh¹¹⁸.

Irene Andessners Schuhwerk „39 ½ <27°“ ist zweiteilig (Abbildung 27) und setzt neben der olifaktorischen eine kulinarische Komponente ein: Ein kurzes Video erläutert zweckdienliche Hinweise der Benutzung. Das Schokoobjekt als zweiter Teil der Arbeit liegt gebettet auf einem weiß-silber schimmerndem Polster in einem Glaskasten. Im Video sieht man wie von rechts ein Damenbein mit dem Schokoladenschuh in den Bildraum gehalten wird; ein Mann schiebt sich von der linken Seite langsam in den Raum hinein und beginnt den Schuh anzuknabbern und aufzuknacken, bis er ein Stückchen gegessen hat und sich daraufhin wieder zurückzieht. Der Titel der Arbeit bezieht sich mit 39 ½ auf eine Schuhgröße. < 27° bedeutet soviel wie *kleiner als siebenundzwanzig Grad* und gibt somit eine Temperatur an.

¹¹⁶ Josef Walch. Der Kampf der Giganten. Anmerkungen zur Geschichte des Sportschuhs, in: Andritzky/Kämpf/Link, 1998, S. 139ff.

¹¹⁷ Vgl. Loschek, 1994, S.439ff.

¹¹⁸ Vgl. G. Aigremont. Schuh-Symbolik und –Erotik, in: Görtz, 1995.

Der angebetete Schuh, Sinnbild für die Trägerin, wird nicht getragen, wie es einigen Sitten belegen würden um sich mit der Person zu verbinden¹¹⁹, sondern gleich verinnerlicht, verspeist oder einverleibt.

Bildkombinat Bellevue hat ein weiteres Schuhwerk geschaffen: Auf den ersten Blick nicht sofort als Kunstwerk im Innenhof der Galerie im Traklhof sichtbar ist die Arbeit „Bellevue probt den Ernstfall (Plastiken zur erschwerten Bewegung)“, 2000¹²⁰ aus den Materialien Beton und Gummi (Abbildung 28.1).

Die Schuhe – eigentlich Gummistiefel - werden bei diesem Kunstwerk nur zum Teil sichtbar, da sie im Betonwürfel verschwinden, der den Gummistiefel fast komplett umgibt. Zu sehen bleiben ca. 25 cm schwarzer Schaft, der an der Oberseite heraussteht. Dies reicht trotz der Verbergung unter der dicken Betonschicht für die Wiedererkennung aus; das Material ist eindeutig identifizierbar - der schwarze Gummi weist an der Innenseite den charakteristischen weißen Stoff auf, der den Stiefel füttert. Anders beschreiben könnte man das Kunstwerk als stereometrischen Körper in blauer Würfelform mit zwei draufgesetzten schwarzen hohlen Zylindern, die wiederum ins Innere des Würfels vordringen.

Im Katalog zur Ausstellung haben die Künstler folgenden kurzen Text zur Erläuterung beigefügt (Abbildung 28.2):

„20 Würfel aus Beton je 50 x 50 x 50 cm mit eingegossenen Gummistiefeln.

Die Würfel in blau, die Stiefel in schwarz, anlässlich der FPÖ/ÖVP Koalition in Österreich. Durch Anprobe der Würfel kann eingeschränkte Bewegung und vor allem Vereinnahmung erfahren werden: Stiefel werden ausgesucht und angezogen, man findet sich von etwa 160 kg Beton umschlossen¹²¹.“

Der Vergleich der fotografischen Dokumentation zeigt, dass jeder Block als Einzelwerk gelten kann¹²². Bildkombinat Bellevue sieht einerseits jedes einzelne Paar als eigenständig an, was der Verkauf beweisen würde; andererseits sieht das Trio in den zwanzig Blöcken eine Einheit in der Produktion, folgt man dem Zitat, wofür diese Abbildung als offizielle

¹¹⁹ „In den Schuh ist das Wesen, die Lebenswärme des Mädchens eingezogen. Er ist ein Teil des Mädchens selbst geworden.“ Ebenda, S. 276f.

¹²⁰ Ausgestellt anlässlich der Ausstellung „Der Schuh in der Kunst“, siehe zit. Anm. 94.

¹²¹ Galerie im Traklhaus (Hrsg.), 2006, S. 20.

¹²² Joe Wagner äußerte sich diesbezüglich in unserem Interview am Tag nach der Vernissage. Laut Bildkombinat Bellevue sind bis auf drei Blöcke alle anderen verkauft worden (Stand März 2006).

Dokumentation der Arbeit gelten könnte. Hier findet sich ein Widerspruch in der seriellen Arbeit – einerseits geht es um die Einheit der zwanzig Blöcke andererseits ist es durchaus in Ordnung jeden einzelnen Block aus dieser Einheit zu lösen und eine eigene Einheit als eigenständiges Werk gelten zu lassen.

Folgt man nun den Aussagen der Künstler in dem oben genannten Zitat, ist interaktive Arbeit bei Betrachtung gefordert. Der Wunsch nach Partizipation wird in Abbildung 28.2 noch deutlicher: Die Künstler haben sich jeweils ein Paar Stiefel ausgesucht und gehen ihrer Aufforderung nach Selbsterfahrung nach. Es gilt die Schwere von *etwa 160 kg Beton* auf sich wirken zu lassen. Beton wird u.A. als Werkstoff in der Baubranche verwendet und gilt als massiver Baustoff auf Grund der hohen Festigkeit, Massivität und Haltbarkeit. Im deutschen Sprachgebrauch der Alltags- und Umgangssprache ist das Verb „einbetonieren“ in reflexiver Form in Verwendung und bedeutet so viel wie „sich in einer Sache/Angelegenheit zu verrennen oder zu irren“ bzw. „sich umzubringen“ bei einem Autounfall beispielsweise. Die Stiefel, Symbol der Macht und Machtausübung, denkt man an *Reiterstiefel* oder jede andere Form der Stiefel, die stets von Reichen getragen wurden und somit die physische wie wirtschaftliche Potenz zum Ausdruck brachten, wurden in Beton *versenkt*, somit un-sichtbar gemacht und versteckt – von der ursprünglichen Bedeutung bleibt einzig und allein ein Stück des Schuhabschlusses am Unterschenkel zu sehen. Die ursprüngliche Stärke ist somit verborgen und versteckt; tatsächlich nun von etlichen Kilos schwersten Baumaterials umgeben und zusätzlich der originären Nutzung als Mittel zur besseren, bequemeren Fortbewegung entzogen und verhindert - schwarze (Gummistiefel) haben sich in blauem (Beton) *einbetoniert*.

In seinem Kunstwerk „2 Betonschuhe“, 2006 (Abbildung 29) hat Ferdinand Götz einen ganzen Stiefel und eine Stiefelette in Beton gegossen und auf einen orientalischen Teppich gestellt. Die Skulpturen sind mit Farbe bemalt und täuschen dadurch eine lederne Oberfläche vor. Der Stiefel ist mit einer schwarzen Schnur von unten hinauf und von vorne nach hinten gekreuzt gebunden. Eine aufgeklebte Sohle täuscht bei der Stiefelette eine kaputte Schuhspitze vor, indem suggeriert wird, dass ein *Loch* zwischen Sohle und Schuh klafft; der Beton ist nicht bis zur Spitze gegossen worden. Hier ist die Umkehrung der Gießung verdeutlicht: Der Schuh besteht nicht mehr in der Hülle, in der Schutzschicht für den Fuß sondern in dessen Negativ. Ebenso wird die Schwere der Masse verdeutlicht, die ein Vielfaches des normalen Gewichts der Stiefel ausmachen. Die Stiefel entziehen sich der Nutzbarkeit durch die Unmöglichkeit des Materials. Außerdem ist es nicht nur der Schuh der

gegossen wird sondern eigentlich ein Teil des Unterschenkels. Zu dem in Kapitel 2.2.3 beschriebenen „Porzellanschuh (Modell B.K.)“, 1976 von Birgit Jürgenssen können Parallelen gezogen werden.

Die durch die Künstler Götz und Bildkombinat Bellevue verwendeten Materialien schließen eine Nutzbarkeit als Fortbewegungsmittel aus und machen aus diesen Schuhen reine Artefakte.

Entstanden sind die Blöcke anlässlich einer Ausstellung im Frühjahr 2000 im Carolino Augusteum, Salzburg und beziehen sich auf die Zeit zwischen den Nationalratswahlen im November 1999 und der Angelobung der neuen FPÖVP-Koalition unter Bundeskanzler Wolfgang Schüssel, ÖVP, Anfang Februar 2000. Nach mehrmonatigen Verhandlungen, nach dem Scheitern erster Koalitionsgespräche mit anderen Parteien und auf Grund der hohen Gewinne der FPÖ zeichnete sich eine mögliche Regierungsbeteiligung der rechten Partei ab, die zu großen Protesten unter vielen Bevölkerungsschichten u.A den KünstlerInnen, Schriftstellern und Intellektuellen führte und die, die österreichische Kunstlandschaft und Kunstszene mit groß angelegten Protestaktionen und Ausstellungen beflügelte¹²³, was den Namen „Bellevue probt den Ernstfall (Plastiken zur erschwerten Bewegung)“ der Skulpturengruppe belegt.

Das Ludische, Verspielte in den Arbeiten des jungen Halleiner Künstlertrios Bildkombinat Bellevue zeigt einen differenten Umgang mit Ironie und Weiblichkeit setzt man sie den Arbeiten Birgit Jürgenssen gegenüber. Die überdimensionale Größe und robuste Arbeitsweise der Schuharbeiten von Bildkombinat Bellevue treffen auf feine, zarte, subtile Arbeiten Jürgenssens. Der Einsatz von Selbstironie ist bei Bildkombinat Bellevue stärker verhaftet und

¹²³ Um zwei der prominentesten Beispiele anzuführen: Das Projekt an der Fassade der Wiener Secession wurden siebzehn Arbeiten internationaler KünstlerInnen (in der Reihenfolge ihrer Präsentation: Franz West, John Baldessari, Dorit Margreiter, Günter Brus, Jochen Gerz, Peter Land, Richard Prince, Marcus Geiger, Joseph Kosuth, Werner Reiterer, Louise Bourgeois, Renée Green, David Shrigley, Paul McCarthy, EXTRA TERRITORIA (Milica Tomic, Róza El-Hassan, Branimir Stojanovic), Heimo Zobernig, Monica Bonvicini) in zweiwöchigen Intervallen hintereinander sieben Monate lang präsentiert. Alle waren von der Secession eingeladen worden, mit künstlerischen Statements zur politischen Lage in Österreich Stellung zu beziehen. Mit diesem Projekt wurde eine große internationale Presseresonanz hervorgerufen und angeregte Diskussionen in der Kunstszene selbst entwickelt. Vgl. Secession Hrsg.. Projekt Fassade: 28.2. - 16.10.2000, Wien 2001.

Sechszwanzig Positionen zeitgenössischer Kunst von in Wien lebenden KünstlerInnen – inländischen wie ausländischen - wurden in der Kunsthalle präsentiert, die sich vor allen Dingen im gleichzeitig dazu entstandenen Katalog äußerten. Vgl. MATT, Gerald; MIESSGANG, Thomas – Kunsthalle Wien (Hrsg.). Living and Working in Vienna. Lebt und Arbeitet in Wien. 26 Positionen aktueller Kunst 13. Oktober 2000 – 4. März 2001, Wien 2000.

zeigt mit großer Offenheit, worum es sich gerade handelt; man sieht den Spaß und die Freude an der Gestaltungsarbeit, wobei nun hingegen bei Jürgenssen das kontemplative, intellektuelle Moment zum Vorschein kommt.

2.4 Dejan Kaludjerovič: „Genocide“

Die Installation des gebürtigen Serben Dejan Kaludjerovičs wurde anlässlich der Ausstellung „Tomorrow belongs to us“ im Untergeschoß der Sammlung Essl gezeigt. Die Ausstellung war Teil der Serie „emerging artists 2003“, bei der zehn Künstler über einen Zeitraum von ca. zwei Wochen die Gelegenheit bekamen ihre neuesten Werke zu präsentieren. Es ist nun die dritte Ausstellungsstätte, in der diese Arbeit in leicht abgeänderter Form gezeigt wird.

Über die Stiegen betritt man die Kellerräumlichkeiten des Museums. Der Raum ist kaum beleuchtet. Als Verbindung vom Außen- und Innenraum beim Betreten des Ausstellungsraumes fungiert das Bild „Spring Soap“, 2000 – 2003 (Abbildung 30). Im Mittelpunkt der Fotocollage ist der Künstler Kaludjerovič selbst, der leicht gebückt aufrecht stehend mit ausladender Geste, die linke Hand auf den linken Oberschenkel gestützt, eine Seife in Herzform mit Lilien darauf - Symbol der Unschuld und Jungfräulichkeit - dem Betrachter anbietet, welchen er auch direkt anblickt. Der gesamte Bildraum ist die Innenansicht einer Waschtrommel, die im hinteren runden Abschluss den Künstler zeigt, der sich umrandet von der metallenen, gezackten Krone auf der senkrechten Rückwand gleich einer Gloriole im blaugrünen unbestimmten Raum in die Trommel lehnt. In braunen Druckbuchstaben steht „NEW SERBIAN SOAP“, in gelben, schmalen Lettern darunter „*Spring Soap*“ und darunter wiederum an den rechten Rand versetzt in braunen, kleineren Buchstaben „made from Lilies“ geschrieben. Am unteren Bildrand steht in kleinerer, gerade noch leserlicher weißer Schrift „INSTALLATION „GENOCIDE“ BY DEJAN KALUDJEROVIC JUNE 2003 THE ESSL COLLECTION VIENNA SPONSORED BY „*SPRING SOAP*““ geschrieben. Kaludjerovič trägt eine folkloristisches traditionelles serbisches Kostüm: Sein weißes Hemd hat goldene Verzierungen am Ärmelabschluss ebenso wie sein braunes Gilet. Eine militärische, grüne Mütze ziert seinen Kopf.

In der Sammlung Essl geht man eine Rampe hinunter. Zu denen in Reihen in zwei Spalten aufgelegten alten Schuhen¹²⁴ gehören noch ein Fernseher (Abbildung 31), der in eine Camouflageschutzhülle gesteckt wurde, die in der seitlich aufgenähten Tasche gebrauchte Munition aufbewahrt. In einer anderen Aufstellung der Installation auf einem Festival in Ljubljana und der serbischen Galerie namens „SKC Gallery“, Belgrad, mussten die Besucher zuerst in physischen Kontakt mit den alten Schuhen kommen, indem sie beim Betreten des Galerieraumes durch die Schuhe hindurchgehen und hernach einen roten Vorhang auf die Seite schieben mussten (Abbildung 32), der laut Kaludjerović wie der in einer orthodoxen Kirche fungieren sollte; anstatt der Ikone stehe nun der „Genocide-TV“ - der Bildschirm zeigt nichts. Im Hintergrund hört man ein bekanntes serbisches Kinderlied, dessen Text die Entstehung des Jugoslawienkrieges thematisiert:

Der Krieg

Die Prinzessin von Stambul – Welch' schöner Ort! –

Empfing einen Prinzen, der sagte kein Wort,

Er hat nur immer und immerfort

In der Nase gebohrt!!!

Und was war zu machen da?

Man brach einen Krieg vom Zaun: Hurraaa!

Erobert wurde ein kleiner Hügel

Durchbohrt eine dicke Zwiebel

Aufgehängt ein...

Kleiderbügel.

(Jugoslawisches Kinderlied zu der Zeit des Krieges, Duško Radović¹²⁵)

¹²⁴ In anderen Galerien sind die Schuhe auf einen Haufen zusammengeworfen worden und nicht geordnet aufgestellt wie in der Sammlung Essl.

¹²⁵ Kleiner Katalog zu Essl Sammlung 20. Die englische Übersetzung lautet ein wenig anders: The Guest (The War): Istanbul princess / Had a guest. / Although a prince, / Very rude he was: He picked his nose! / That was the reason for - Ta-ta-ta-ta-ta! / Starting the war! / One sofa was conquered, / A leek was stabbed, / And one

Ein Besucher kommt, benimmt sich ungehörig, und als prompte Reaktion darauf wird *ein Krieg vom Zaun* gebrochen.

Anfang der neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts brach zwischen den verschiedenen Ethnien Jugoslawiens ein Bürgerkrieg aus. Die NATO hat im Balkankrieg zuletzt Serbien durch Luftangriffe bombardiert, um das damalige Regime von Slobodan Milošević zum Einlenken zu bewegen. Die internationale Gemeinschaft und die UNO zögerten einzugreifen – zu groß waren die Differenzen und unterschiedlichen Interessen um zu einem gemeinsamen Konsens zu kommen. *„Die Welt schreckte in erster Linie davor zurück, dass inmitten von Europa überholt geglaubte Methoden und Grausamkeiten auflebten, die früher nur im Zweiten Weltkrieg oder in den entfernten, als nicht zivilisiert angesehenen asiatischen und afrikanischen Regionen vorkam¹²⁶.“* Jugoslawien war laut Szabó früher gerade deshalb zu großem Ansehen gelangt, da es die ethnischen-nationalen Gegensätze vorbildlich gelöst hatte.

Militärexperten konstatierten in der bosnischen Kriegsführung als erstes Angriffsziel die Zivilbevölkerung und erst in zweiter Linie die Kräfte des Gegners, was sich in einem Verhältnis von neunzig Zivilisten zu zehn Soldaten niederschlug. Die Städte Sarajewo, Mostar und Srebrenica stehen als klingende Namen für die schlimmsten Gräueltaten des Jugoslawienkrieges.

„Die blutigen südslawischen Kriege, die die kaum verhüllte ethnische Säuberung¹²⁷ zum Ziel hatten, erreichten dieses Ziel nicht. [...] die serbische Bevölkerung musste sich mit dem Rückgang ihrer Macht und ihres Einflusses in der Region abfinden. Die gewalttätigen Migrationstendenzen führten zu einer ethnischen Homogenisierung und stellten die Zukunft des multiethnischen gesellschaftlichen Zusammenlebens in Frage, das von der liberalen Weltidee hochmütig verlautbart wird¹²⁸.“

Der Frieden wird nach wie vor dank der Präsenz von Friedenstruppen gesichert.

Noch heute beschäftigt sich der Internationale Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien (ICTY) in Den Haag mit den Kriegsverbrechern und –verbrechen des damaligen Krieges. Seit der Strafgerichtshof 1994 seine Arbeit aufnahm, wurden einhunderteinundsechzig Verdächtige angeklagt und es kam bisher zu einundfünfzig Schuldsprüchen und fünf Freisprüchen; noch heute sind namhafte mutmaßliche Kriegsverbrecher auf der Flucht und konnten dem Tribunal noch nicht vorgeführt werden¹²⁹. Das ehemalige Jugoslawien ist seither in viele kleinere Staatenbünde zerfallen: Im Jahr 1992 bildeten die Republiken Serbien und

hanger was hanged. Sieht man sich die Bilder zu dieser Ausstellung auf der Homepage des Künstlers an, ertönt das serbische Kinderlied. (Vgl. URL: http://www.dejankaludjerovic.net/genocide_song.htm [Stand 10.02.2008]).

¹²⁶ SZABÓ, Ference A.. Die demographischen Konsequenzen der "ethnischen Säuberung" auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien, Wien 2004, S.14.

¹²⁷ „Ethnische Säuberung, dieser neue Begriff wurde in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geläufig und ersetzte die – früher verwendeten – Begriffe Vertreibung, Massenvernichtung, Völkermord und Exodus von einzelnen Völkern und Nationen.“ (Szabó, 2004, S. 10.)

¹²⁸ Ebenda, S. 22.

¹²⁹ awö. Neuer Ankläger für Haager Tribunal. Belgier Serge Brammertz sitzt Gericht für Kriegsverbrechen in Ex-Jugoslawien vor, in: DER STANDARD, Printausgabe, 2.1.2008.

Montenegro die „Bundesrepublik Jugoslawien“ - die Staatenverbindung Serbien Montenegro ersetzt 2003 die bis dahin bestehende Bundesrepublik Jugoslawien. Diese wurde 2003 mit der Annahme einer neuen Verfassung in den Staatenbund „Serbien Montenegro“ umgewandelt.

Durch ein Unabhängigkeitsreferendum wurde 2006 für eine Trennung Montenegros von Serbien mit einer Mehrheit von 55,5 % gestimmt und daraufhin die Unabhängigkeit des Landes erklärt.

Die administrative und militärische Kontrolle des Kosovo lag seit dem Ende des Kosovo-Kriegs 1999 bei den Vereinten Nationen bzw. bei der NATO. Der Kosovo ist ein Gebiet auf dem Balkan, das zuletzt seit 1912 zum serbischen Territorium gehörte, sich aber am 17. Februar 2008 als „Republik Kosovo“ von Serbien löste und die Unabhängigkeit erklärte.

Serbien hat diese Unabhängigkeit nicht anerkannt und sieht Kosovo weiterhin als seine Autonome Provinz „Kosovo und Metochien“ an. International ist die Unabhängigkeit umstritten: Einige Staaten wie Österreich z.B. erkennen den Kosovo als souveränen Staat an, andere verweigern diese Anerkennung. Der Großteil der Staatengemeinschaft ist zurzeit noch neutral oder unentschieden. Serbien verlor die faktische Kontrolle über das Gebiet durch den Kosovokrieg 1999; es kam zunächst unter UN-Verwaltung. Die weitere Entwicklung nach der Unabhängigkeitserklärung soll durch die Rechtsstaatlichkeitsmission der Europäischen Union im Kosovo („EULEX KOSOVO“) überwacht werden.

Im Zuge der NATO-Osterweiterung wurde Slowenien 2004 Mitglied der NATO und ein paar Monate darauf wurde es Mitglied der Europäischen Union als erster der Nachfolgestaaten Ex-Jugoslawiens. 2007 wurde der Euro eingeführt, der den slowenischen Tolar ablöste. Es gilt als Vorzeigeland unter den Nachfolgestaaten im Besonderen wegen seiner starken wirtschaftlichen Entwicklung.

Die unabhängige Republik Bosnien Herzegowina ging ebenso 1992 aus dem ehemaligen Jugoslawien hervor und hat heute wieder die Grenzen, die dem Land 1878 auf dem Berliner Kongress¹³⁰ zugeteilt wurden. Bosnien Herzegowina besteht seit dem Dayton-Vertrag¹³¹ aus zwei Entitäten: der Föderation Bosnien und Herzegowina und der Republika Srpska (Serbische Republik), die allerdings seit der Unabhängigkeitserklärung des Kosovo gefolgt von großen (weltweiten serbischen) Protesten und Demonstrationen ebenso Unabhängigkeitsbestrebungen hat. Die Föderation Bosnien Herzegowina setzt sich aus zehn Kantonen zusammen, die über erhebliche eigene Zuständigkeiten verfügen. Außen- und

¹³⁰ Auf Einladung des deutschen Reichskanzlers Otto von Bismarck fand eine Versammlung von Vertretern der europäischen Großmächte Deutschland, Österreich-Ungarn, Frankreich, Großbritannien, Italien und Russland sowie des Osmanischen Reiches in Berlin statt, auf der eine neue Friedensordnung für Südosteuropa ausgehandelt wurde.

¹³¹ Der Dayton-Vertrag oder auch das Dayton-Friedensabkommen beendete 1995 nach dreieinhalb Jahren den Krieg in Bosnien Herzegowina und Kroatien. Der Vertrag wurde unter Vermittlung der USA unter Beteiligung der Europäischen Union und unter der Leitung des damaligen US-Präsidenten Bill Clinton in Dayton, Ohio paraphiert und am 14. Dezember 1995 in Paris unterzeichnet. Die Unterzeichner waren der damalige serbische Präsident Slobodan Milošević, der damalige kroatische Präsident Franjo Tuđman und der damalige bosnisch-herzegowinische Präsident Alija Izetbegović.

Verteidigungspolitik, die Monetäre Politik sowie die Außenwirtschaftsbeziehungen werden zentral entschieden.

Mazedonien stellt den letzten, noch fehlenden Nachfolgestaat Jugoslawiens dar: 1991 erfolgte die staatliche Unabhängigkeit und kam durch seine Benennung „Ehemalige Jugoslawische Republik Mazedonien“ zu einem Namens- und Symbolstreit mit Griechenland. Durch das Rahmenabkommen von Ohrid¹³² 2001 flaute eine innenpolitische Krise ab, die bis heute durch Konflikte zwischen den beiden größten Nationalitäten der Mazedonier und der Albaner geprägt ist. 2005 wurde Mazedonien der EU-Kandidatenstatus verliehen. Die Außenpolitik Mazedoniens ist stark durch die Bemühungen geprägt, Mitglied der NATO und der EU zu werden.

Ethnische Säuberung sei kein Krieg im konventionellen Sinn, sondern geplant durchgeführte Massaker unter der Zivilbevölkerung; dieses Problem entstehe meistens dort, wo politische Strukturen mit unterschiedlichen Nationalitäten, verschiedenen Volksgruppen und auch unterschiedlichen Religionen aufgelöst wurden und keine politischen und sozioökonomischen Perspektiven für die Bevölkerung voraussehbar seien; Konflikte würden unter dem Aspekt der Verteidigung von Unabhängigkeit, Nationalität und Kultur mit einem Ausdruck von Gewalt eskalieren, der mögliche Gelegenheiten einer friedlicheren Lösung aufgestauter Probleme von vornherein aussichtslos machen sollten, um die Vertreibung der Zivilbevölkerung, als „politische Säuberung“ historisch glaubhafter darzustellen, schreibt Rudolf Hecht¹³³.

Soviel zur Geschichte Jugoslawiens, die heute noch immer aktueller ist denn je. Eine ganze Generation musste miterleben, wie sich ehemalige Nachbarn und Freunde zu bekriegen begannen. Viele flohen und saßen dann wieder gemeinsam in ein- und demselben Land zusammen. Szabó kolportiert die Zahl von vier Millionen Flüchtlingen.

„Tomorrow belongs to us“, entnommen einem Lied, das die Nazijugend am Schlachtfeld im Film „Cabaret“¹³⁴ singt, ist der Titel einer Serie, zu der auch „Genocide“ gehört, bestehend aus Gemälden, Fotografien und Videos, die Kaludjerovič bereits 1988 im dritten Jahr auf der Akademie in Belgrad begonnen hat. Ausgehend von Kinderzeichnungen, Illustrationen zu Kinderbüchern und Figuren aus alten BURDA-Heften begann er sich für die Jugend zu interessieren, dessen Chancenlosigkeit durch die frühzeitige Aufoktruierung der Erwachsenenwelt in den Medien er behandeln möchte.

¹³² Das Ohrid - Rahmenabkommen kam durch Vermittlung der EU und der USA zustande, durch den ein Bürgerkrieg in Mazedonien verhindert werden konnte. Das Abkommen beendete mehrmonatige Kämpfe zwischen der Armee und albanischen Extremisten und sieht mehr Rechte für die in Mazedonien lebende albanische Minderheitenvolksgruppe vor. 1999 war die Aufnahme und Versorgung tausender albanischer Flüchtlinge aus dem Kosovo erfolgt.

¹³³ Rudolf Hecht. Vorwort, in: Szabó, 2004, S.7.

¹³⁴ Im Original lautet der Liedtitel „The future belongs to me“ und stammt aus dem Spielfilm „Cabaret“ von 1972 mit Liza Minelli. Vgl. MALTIN, Leonard. Leonard Maltin's Movie & Video Guide. 2004 Edition, New York/USA, 2003, S.201.

Mit Bedacht auf die Geschichte seines Heimatlandes Serbien, ist die Zukunft- und Chancenlosigkeit der aufstrebenden Jugend mitzubedenken, die sich in den letzten Jahren aus den Kriegswirren und dem zerstörten, zerbombten Land wieder aufrichten musste um sich eine Zukunft aufbauen zu können, wenn sie nicht schon Serbien verlassen hatte um ins Ausland zu gehen, dort zu studieren und um dort zu arbeiten.

Das Bild „Spring Soap“ beim Betreten der Ausstellung soll die Besucher dazu animieren die eigene Verantwortung wahrzunehmen, für die Dinge die sie tun oder, die rund um sie herum passieren. Die Seife soll diesen Reinigungsvorgang – zusätzlich mit der Lilie als Zeichen für Reinheit, Keuschheit - darstellen¹³⁵.

Ungefähr zwei- bis dreihundert Paare diverseste Fußbekleidung bedeckt den Boden. Die Rolle des Krieges und der kriegerischer Auseinandersetzungen für die Zivilbevölkerung wird beim Anblick auf einen Schlag sichtbar. Die Schuhe, der einzige Bekleidungsgegenstand, der nach dem Ausziehen seine Form beibehält, wird einem Wald gleich präsentiert; zeugt von der „*multiplied presence of the dead*“ und erinnert uns an die ständige Gefahr ungeklärter Konfliktherde der Geschichte, konstatiert Mileta Prodanović:

„That is why the work of Dejan Kaludjerović is only in one part a visual dispute about war events - combining irony, common places and object that undoubtedly give us a chill, his ambience „Genocide“ first of all becomes a comment on easy abuse¹³⁶.“

Sie führt in einem anderen Essay weiter aus und vergleicht „Genocide“ mit dem Werbeplakat für die Modemarke „Benetton“ von Oliviero Toskani, der die blutbefleckte Kleidung eines kroatischen Soldaten zeigt, kritisiert es aber ob seiner kommerziellen Nutzung.

“Works of Dejan Kaludjervovic have a particle of warning – they shed light on emphasized, polished phenomenon, and in fact, they warn us that in every situation there are those phantom feet, this accidental, unwanted clue that reveals an attempt to cheat the history¹³⁷.“

Gemeinhin gilt der Stiefel als Zeichen der Macht. Einerseits ist die Kostspieligkeit in der Anschaffung zu bedenken, weshalb vorwiegend Soldaten und Militärs Stiefel trugen, zum

¹³⁵ Die Verfasserin führte am 11.4.2006 ein Interview mit dem Künstler, auf dessen Notizen Bezug genommen wird.

¹³⁶ Mileta Prodanovic. War Screens, unter URL: http://www.dejankaludjerovic.net/genocide_essay.htm [Stand 10.02.2008].

¹³⁷ Mileta Prodanovic. The obsessive future with a shadow of an obsessive past, in: Kleiner Katalog zu Essl Sammlung 20, S. 3.

anderen, erinnert der Stiefel (oder der Schuh) das weibliche Geschlechtsorgan symbolisierend an einen anderen „Behälter des Penis¹³⁸“. Es gibt auch noch eine andere symbolische Deutung nach Aigremont für „alte Schuhe“: Der alte Schuh dient mit deutlicher Anspielung auf die vulva (vgl. „Latsche¹³⁹“) als Symbol des ehelichen Glücks, der ehelichen Fruchtbarkeit.

Er ist Sinnbild des Lebensglücks, der Gesundheit und der Lebens:

„Im Schuh konzentriert sich die Lebensmacht: Duft, Schweiß, Wärme des Körpers hat er viel mehr als ein Kleidungsstück eingesogen, er hat Seelenwärme, die Lebenskraft des Menschen in sich¹⁴⁰.“

Ist uns deshalb die Präsenz eines Menschen beim Anblick von Schuhen so deutlich, weil wir selbst die Erfahrung beim Tragen eines Schuhs gemacht haben und den Umstand kennen?

Die Toten mit Schuhen - ihren eigenen oder neuen, schöneren und besseren - zu bestatten ist ein sehr alter Brauch, der sich bei allen Kulturen findet, was wahrscheinlich noch am ehesten mit der Installation „Genocide“ in Verbindung gebracht und als wahrscheinlichster Aspekt gesehen werden kann, wobei die anderen nicht von der Hand gewiesen werden können.

¹³⁸ G. Aigremont. Schuh-Symbolik und –Erotik, in: Görtz, 1995.

¹³⁹ Dies ist ein umgangssprachlicher Ausdruck für „bequemer Hausschuh, abgetretener, schlechter Schuh“; die Formen „Latsch“ und „Latsche“ dienen auch als verächtliche Bezeichnung für einen schlüpfend gehenden Menschen oder für eine schlampige Person. Der Ausspruch „Die schönsten Schuhe (i.e. vulva) werden einmal zu Latschen“, versinnbildlicht die Symbolik. (Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim 2007. G. Aigremont. Schuh-Symbolik und –Erotik, in: Görtz, 1995, S.271/275.)

¹⁴⁰ G. Aigremont. Schuh-Symbolik und –Erotik, in: Görtz, 1995, S. 278.

3 Fragen / vorläufiger Bericht

3.1 Forschungsfragen

In welchem Kontext - geschichtlichen wie örtlichen - sind die Schuarbeiten Jürgenssens zu sehen?

Was soll mittels der *Schuhe* ausgedrückt werden?

Wie sind Jürgenssens *Schuarbeiten* beschaffen? Wie ist diese künstlerische Haltung Jürgenssens zu verstehen?

Warum beendet Birgit Jürgenssens die Beschäftigung mit dem Thema Schuh im Jahre 1976 ganz bewusst? Welche möglichen Gründe lassen sich dafür finden?

3.2 Zusammenfassung zum momentanen Stand

Birgit Jürgenssen hat den *Schuh* dazu benutzt, den *subversiven Aspekten des Feminismus*¹⁴¹ eine Form zu verleihen. Eröffnet sich zunächst eine bunte Vielfalt an Schuhen, die jeweils eine eigentümliche Gestalt annehmen, wird auf den zweiten, vielleicht sogar erst beim dritten Blick sichtbar, was unter der Oberfläche zunächst verborgen scheint. Das Spiel mit dem eigenen Ich, dem Ich als Künstlerin und dem Ich als Frau und Mensch wird inszeniert und leise gepriesen. Denn das, was man sieht, scheint zunächst normal, lustig und witzig zu sein, präsentiert später jedoch sein anderes Gesicht, zeigt die Seiten des Lebens – das Lieben, das Schlafen, das Träumen, das Essen, die Erotik, das Liebesspiel, die Gewalt, die Macht, die Unterdrückung. Der Schuh stellt für Jürgenssen die notwendige Essenz dar, die gleich einem Zauberer in einem Märchen jede nur erwünschte Form annehmen kann, aber dennoch stets als *Schuh*, als sich selbst erkennbar bleibt ganz im Sinne Wittgensteins Aspektsehens – der *Schuh* sei ein Chamäleon, der sich mehr noch als an seine Umgebung auch im Innersten seines Reptilienkörpers anpassen kann; die evolutive Entwicklung aller Organismen und ihre Aufspaltung in verschiedene Arten ist eine Folge der Anpassung an den Lebensraum durch Variation und natürliche Selektion, lauteten Charles Darwin gewonnene Erkenntnisse auf dem

¹⁴¹ Vgl. Buchtitel Noever, 2004.

Feld der modernen Biologie. Nur sprechen wir von künstlerischen Schaffensprozessen und nicht von quasi passiven Vorgängen, die lebensnotwendig sind – allerdings wäre zu bemerken, passt sich der Schuh an jede sich bietende Gegebenheit an und wird sehr wohl auch je nach Gebrauch spezifisch fabriziert, wie gezeigt werden konnte auch an Mentales, Philosophisches, Märchenhafte, natürlich Unmögliche etc. durch die spontane Mutation im Kurationsprozess: Von Jürgenssen wird nun ein Gegenstand ausgewählt – bewusst oder unbewusst, auf jeden Fall tendenziös - und dessen Bedeutungen, Konnotationen und Assoziationen systematisch erarbeitet, bearbeitet und künstlerisch umgesetzt. Es sind die Themen ihrer Zeit, der achtundsechziger Generation, die sie beschäftigt und die sie auf ihre Art und Weise kommentiert und diskutiert.

4 Interpretation der Ergebnisse – Mögliche Antworten

„Ich suchte nach einem neutralen Gegenstand, der jedem vertraut war. Schuhe schienen mit [sic] geeignete Objekte zu sein, um meinen erotischen und zynischen Phantasien und allen anderen Interpretationsmöglichkeiten freien Lauf zu lassen. Ich begann damit noch während meiner Studienzeit, und es dauerte mehrere Jahre, dass ich dieses Thema behandelte, bis es mich nervte, dass ich als ‚die mit den Schuhen‘ bezeichnet wurde. 1975 habe ich dann in einem Environment mit Schuhobjekten und –zeichnungen in der Nürnberger Kunsthalle einen Schlusstrich unter dieses Thema gezogen¹⁴².“

Rainer Metzger führte 2003 eines der letzten Interviews mit Birgit Jürgenssen und erhielt diese Antwort auf die Frage nach ihren *Schuhen*. Sie enthält mehrere Elemente, die für diesen Bericht von Bedeutung ist:

Jürgenssen sieht den Schuh als „*neutralen Gegenstand*“. Den allgemeinen Bekanntheitsgrad dieses Alltagsgegenstandes achtet sie als Vorzug. Der Schuh dient ihren „*erotischen und zynischen Phantasien*“. Ihrer Ansicht nach eignet er sich ebenso für mögliche andere Interpretationsvarianten. Die Beschäftigung fällt noch in die Zeit ihres Studiums an der Hochschule und dauerte mehrere Jahre. Es stört sie ab einem bestimmten Zeitpunkt, als „*die mit den Schuhen*“ bezeichnet zu werden. Ihre Auseinandersetzung mit dem Thema Schuhwerk endet mit der Ausstellung in der Nürnberger Kunsthalle.

Weiter:

[Rainer Metzger:] „Aber Sie wurden dennoch oder deswegen nicht recht ernst genommen.“

[Birgit Jürgenssen:] „*Das war der Punkt, der mich plagte*¹⁴³.“

In diesen Aussagen verbirgt sich Jürgenssens persönliche Begründung für die Ablehnung des Schuhthemas. Anhand der aufgeführten Beispiele und Vergleiche sollte nun aufgezeigt

¹⁴² Rainer Metzger. Birgit Jürgenssen – „Wie erfährt man sich im anderen, das andere in sich?“ – ein Gespräch mit Rainer Metzger, unter URL: http://birgitjuergenssen.com/texte/texte/metzger_2003a.php?cid=98 [Stand 8.11.2006], erstmals erschienen in: Kunstforum International Bd. 164, März – Mai 2003.

¹⁴³ Ebenda.

werden, dass hinter der zunächst einfach klingenden Aussage eine fundierte künstlerische Begründung steckt.

Max Raphael sieht die Kunst als Determination durch die gesellschaftliche Basisstruktur und den Überbau der Ideologie und meint:

„Das Kunstwerk [...] manifestiert die Einheit des Ich in seiner eigenen Schöpfung¹⁴⁴.“
 Der Künstler schaffe Kunst und zwar einerseits aus dem *„Zwang ökonomischer und sozialer Bedingungen [...] und zweitens aus den Ideologien, die den unbeherrschten Teil der Welt mit Mitteln der Phantasie zu beherrschen trachten, wobei sie dazu beitragen, neue Instrumente zu erfinden, um die Macht des Menschen über Natur, Gesellschaft und Bewusstsein auszudehnen¹⁴⁵.“*

Der Künstler enthülle nicht nur die unbewussten Ideen hinter den herrschenden Interessen, sondern habe es auch in der Hand darüber hinauszugehen; er könne die allgemeinen menschlichen Werte in ihren historisch bestimmten Bedingungen seiner Zeit sehen und erstere in letzteren so in seinem Werk zum Ausdruck bringen, sodass trotz Verhaftung des künstlerischen Produkts in seiner jeweiligen Entstehungszeit, es alle zeitlichen Begrenzungen transzendieren und ewigen Reiz ausüben könne; dies bedeute wiederum Gültigkeit für alle Epochen und besitze unveränderlichen Wert; der künstlerische Wille bleibe dennoch der gesellschaftliche Sklave der Zwänge seiner Zeit, der Ideen der herrschenden Klasse¹⁴⁶. Der Kunsthistoriker Raphael ist geleitet durch ein marxistisches Weltbild, was der Wortwahl zu entnehmen ist.

Wie könnte man Raphaels Sichtweise auf Jürgenssen übertragen? Die Schuhwerke Jürgenssens sind im zeitgeschichtlichen Kontext der 70er Jahre zu sehen und widerspiegeln einen Zeitgeist wieder, der sich zu ihren Lebzeiten besonders unter ihren Künstlerkollegen verbreitete. Um beim Thema der Künstleridentität zu bleiben:

„Jürgenssens künstlerisch-politische Auseinandersetzung mit dem Status „Frau“ und den Strukturen des Identischen in seinen Ausprägungen innerhalb der gesellschafts-

¹⁴⁴ Maynard Solomon. Marxismus und Kunst, in: HEINRICHS, Hans-Jürgen. Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen. Max Raphaels Werk in der Diskussion, Frankfurt am Main 1989, S. 63.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 63f.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 64.

und kunstimmanenten Systeme und ihrer regulierenden Mechanismen der Repräsentation münden in eine Thematisierung des Anderen¹⁴⁷.“

Identität konstituiere sich gerade durch das Definieren des jeweils Anderen, in Opposition zum einem Gegenüber, von dem man sich zu unterscheiden wünsche. Psenicnik kommt zu der Auffassung, dass eine primäre dichotome Kategorisierung in männlich und weiblich - verbunden mit speziellen hierarchischen Erscheinungsformen - grundlegend für eine westliche Gesellschaftsauffassung und das Aufgenommenwerden in diese zu sein scheint und kommt zu dem Schluss:

„Ihre andere Identität wird benötigt, um das vorherrschende Männliche als „Eines“ zu stützen, und gleichzeitig soll ihre „Minderwertigkeit“, zum Beispiel unter pragmatischen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten gesehen, erhalten werden¹⁴⁸.“

Geschichtlich gesehen hat bereits mit Aristoteles eine erste systematische wissenschaftliche Erklärung für die biologische Kategorisierung von Mann und Frau eingesetzt, die sich über die nächsten zwei Jahrtausende halten wird – um ein Beispiel unter vielen zu nennen und die Problematik anschaulicher zu gestalten:

„Offenbar ist das Urphänomen der Gegensatz zwischen Gehirntätigkeit und Fortpflanzung. Beide Funktionen sind eng verknüpft, aber je mehr die eine das Übergewicht erhält, umso mehr [sic] leidet die andere. [...] Ich brauche vor Ärzten nicht über die Bedeutung der Menstruation und der Schwangerschaft für das geistige Leben zu reden, darauf hinzuweisen, daß [sic] beide Zustände, ohne eigentliche Krankheit, das geistige Gleichgewicht stören, die Freiheit des Willen im Sinne des Gesetzes beeinträchtigen¹⁴⁹.“

Paul Julius Möbius, seines Zeichens Neurophysiologe und von Sigmund Freud einst einer der Pioniere der modernen Psychotherapie genannt, verteidigt den Titel seines um 1900 geschriebenen Werkes „Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes“, aus dem auch das vorherige Zitat stammt, indem er sagt:

„Er [Möbius] wollte nur einen treffenden Ausdruck für die „geistige“ Schwäche des Weibes, nicht die krankhafte, sondern die in seinem Wesen als Weib liegende geistige Schwäche – immer natürlich im Vergleiche mit den geistigen Fähigkeiten des Mannes

¹⁴⁷ Psenicnik, 2001, S. 22.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 30.

¹⁴⁹ MÖBIUS, Paul Julius Dr.. Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes, München 2000, S.44f.

– finden [...]. [...] *Das Weib ist ein menschliches Wesen für sich, es hat nicht allein einen anderen Körper für sich, es hat anderen Zweck, andere Aufgaben und daher auch andere Eigenschaften, geistige und seelische, als der Mann*¹⁵⁰.“

Der „weibliche Schwachsinn“ wäre notwendig, ein physiologisches Faktum und ein physiologisches Postulat im Sinne der Fortpflanzung – die Mutterorgane würden verkümmern, wäre sie mit denselben geistigen Fähigkeiten ausgestattet¹⁵¹. Seitenweise wird in dieser medizinisch-wissenschaftlichen Abhandlung genau differenziert zwischen den biologischen und darauf aufbauend auf die allgemeine Schwäche des „Weibes“¹⁵² hingewiesen aber nicht auf eine „geistigen Inferiorität“, die nun einen unangenehmen Beigeschmack hätte – er musste sich vor den Angriffen der Feministinnen in Acht nehmen, die damals, wie heute von denselben Problematiken und Lösungsansätzen sprachen wie der politischen und wirtschaftlichen Selbständigkeit / Unselbständigkeit¹⁵³.

Vor allem für Frauen scheine die selbstverständliche und primäre Wahrnehmung als Frau im Zusammenspiel der gesellschaftlichen Abläufe noch immer zu einem großen Teil aus traditionalistischen Gesichtspunkten heraus als geschlechtlich bestimmter und objektivierter Körper vor einer Wahrnehmung als spezifische Identität zu bestehen¹⁵⁴. Nach Psenicnik geht es bei Jürgenssen nicht um die Entschleierung oder Bildung einer identischen „Substanz“ von Geschlechtsidentitäten, also nicht um eine Dekodierung und Erfindung eines neuen Gegenübers, eines neugeschaffenen Anderen als vollkommen gleichwertiges und –haltiges Äquivalent - Jürgenssen betreibe vielmehr eine kritische Hinterfragung und Analyse des Anderen, i.e. der in Umlauf gebrachten Funktionen und Bedeutungen von Identität und der damit verbundenen unterschiedlichen Identifizierungen; diese Identifizierungen sieht Jürgenssen als soziale Masken, ohne die Kommunikation innerhalb der Gesellschaft nicht möglich zu sein scheine¹⁵⁵.

Das offensive Exhibitionistisch-Aktionistische liege Jürgenssen nicht. Das spezifisch weibliche Selbstverständnis der Künstlerinnen ihrer Zeit lehne sie in ihren Arbeiten ab. Es

¹⁵⁰ Ebenda, S. 128.

¹⁵¹ Ebenda, S. 41.

¹⁵² Möbius verwehrt sich zur Geschlechtsbezeichnung, die für ihn das Wort „Weib“ darstellt, den „Ausdruck Frau“ zu verwenden – Frau wäre eine ehrende Ansprache und dürfe nur von Verheirateten getragen werden, die sich somit in der Obhut ihres Ehe/mannes befindet.

¹⁵³ Vgl. P.J. Möbius. II Gegnerische Besprechungen, in: Möbius, München 2000, S.145.

¹⁵⁴ Psenicnik, 2001, S. 29.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 20ff.

gehe mehr darum, versteckte manipulative, verweisende Mittel und Mechanismen einzusetzen, die gesellschaftliche Mythologisierungen am Dargestellten kennzeichnen; damit einhergehend dekonstruiere sie, die durch „männliche“ Phantasmen produzierte und eingeschränkte Markierung *Weiblichkeit*, um so die Wahrnehmungsreflexionen über soziokulturelle Konstruktionen am künstlerischen Prozess hintergründig in den Vordergrund zu stellen¹⁵⁶.

Das Thema der *Schuhe* eignet sich dafür hervorragend, weil es schon einmal sofort mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert wird: Der Schuh allgemein als Lust- und sinnliches Objekt angenommen, unterliegt dem „männlichen“ Blick, den „männlichen“ Phantasien und Phantastereien, die nicht „vordergründig“ zum Vorschein kommen, sondern subversiv, mit leisen bis lauterem Andeutungen in künstlerische Arbeiten – egal welchen Mediums – umgesetzt werden. Den oftmaligen Rufen der Personen, die sich mit Jürgenssen auseinandergesetzt haben, ihre Arbeiten seien „ironisch“, kann ich persönlich nicht ganz folgen, da dieser Begriff zu weit gespannt ist und zu viele schillernde Zwischentöne hat. Die Frage bleibt, was genau damit gemeint sein sollte: Ironie treibt einen zum schallenden Lachen und sofortigem Verständnis des Gesehenen oder Gehörten; Sarkasmus lässt sich erst beim zweiten Hinschauen oder Hinhören erkennen und hat zumeist einen schalen Beigeschmack, der mitunter bitter zu schlucken ist – er kommt einer subversiven Kritik sehr nahe, da er das komisch-lustige Element beinhaltet. Im Unterschied zum Zynismus ist Sarkasmus ein Mittel, sich zu wehren, eine besonders beißende Form der Ironie - Zynismus ist dagegen eher ein Mittel, seine Macht bzw. Stärke zu zeigen. Sarkasmus ist die bösertige Variante des Spottes, Ironie die nette, meist unter Freunden angewandte Variante und Zynismus ist die Steigerung des Sarkasmus.

Jürgenssens Arbeiten erschließen sich dem Betrachter erst nach mehrmaliger Betrachtung, nach mehrmaligem Studium. Ein wichtiger Faktor in Jürgenssens künstlerischer Entwicklung ist das Buch und die literarische Beschäftigung¹⁵⁷, was als Indiz für die Vielschichtigkeit sein könnte – weg von der eindimensionalen, klar-eindeutigen Interpretation hin zu einem kurzen Grübeln, zu einer Nachdenkpause, die daraufhin erst die exzeptionelle Variante in ihrem Schaffen aufzeigt, die vieles beinhaltet bzw. je nach Betrachtungsweise beinhalten kann.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 106.

¹⁵⁷ Birgit Jürgenssen stammt aus dem gutbürgerlichen Milieu einer Wiener Arztfamilie und es finden sich Verweise auf das eingehende Studium und Beschäftigung mit der Literatur im Allgemeinen. Auch übernimmt sie in frühen Jahren eine illustratorische Tätigkeit beim Wiener Residenzverlag und setzt diese auch während ihres

Ironie und Witz liegt jeweils im Auge des Betrachters und greift daher (vielleicht) zu kurz, da an der *seichten* Oberfläche gekratzt wird. Subversive, sarkastische Kritik geht in die Tiefe der Angelegenheit und gibt Momente zum Innehalten und Nachdenken – der Schluss daraus ist jeweils individuell und greift auf persönliche Erfahrungswerte und die Belesenheit des Betrachters zurück.

Jürgenssens Schuhwerke könnten in diesem Sinne mehrere Problematiken mit sich bringen: Als erste Identifizierung mit ihrem künstlerischen Schaffen wurde die Künstlerin mit ihren Schuhschäften in Verbindung gebracht und sofort in eine Schublade gesteckt. Als Frau hat sie sich mit Schuhen, dem modisch wichtigen Ase-soire auseinandergesetzt und ein weiteres Klischee bedient. Fand deshalb eine totale Abgrenzung ihrerseits statt um aufzuzeigen, dass sie ihre Inhalte auch anders zur Sprache bringen konnte?

Im zweiten Kapitel wird erläutert, welche enorme Spanne an Aspekten zum *Schuh* von Birgit Jürgenssen bearbeitet wird. Der Schuh besitzt eine starke eigene Identität und kann bei oftmaligem Einsatz als der Gegenstand, der er ist, an Vermittlungskraft verlieren. Der Schuh mag nur als Schuh an sich gesehen worden sein in seiner nämlichen Funktion als Objekt, welches bei der Künstlerin einfach eine humoristische Transformation erfährt. Hat es sich *ausgeschuht*?

„Nicht Identitätsbegriffe wie Kultur, Rasse, Einkommen oder Geschlecht definieren das zeitgemäße, persönliche Design des Körpers, sondern die spielerische Fähigkeit, Dinge und Diskurse miteinander in Beziehung zu setzen und ihnen über widersprüchliche Kombinationen neue Bedeutungen zu geben. [...] Metamorphosen als Beherrschungen des Rollenspiels, Wandlungsfähigkeiten, Material- und Medienexperimente, Analysen der Blickkonventionen sind kritische künstlerische Strategien, die in ihrer dekonstruierenden künstlerischen Handhabung nicht unbedingt eine Befreiung, aber doch eine Funktionsweise ihrer einschränkenden Bedeutungen diskutieren¹⁵⁸.“

Der Schuh bietet sich für Jürgenssen geradezu perfekt an, um dies umzusetzen – ein Etwas um alles ausdrücken zu können in einer großen Variantenvielfalt; nach 1976 beschließt sie allerdings mit anderen Mitteln selbiges zu vermitteln.

Studiums fort. Weiters gestaltet sich während der Hochschulzeit Schautafeln für den Universitätsunterricht der Veterinärmedizin und beginnt sich so mit verschiedenen Drucktechniken vertraut zu machen.

Der Schuh kann per se nie als „neutraler Gegenstand“ gesehen werden, denn sobald er eine Form erhält, wird ihm sofort Bedeutung beigemessen; dass er die vielfältigsten haben kann, macht ihn vielleicht nicht zu einem neutralen, aber doch zu einem unumstößlich wandelbaren Objekt. In ihrer ablehnenden Aussage spricht sie weiters von „erotischen und zynischen Phantasien“, die sie anhand der Schuhe ausleben kann. Widerspricht sie sich nicht selbst, weil sie den Schuh schon von Anbeginn an mit bestimmten Konnotationen aufgeladen hat? In der nun folgenden Aussage bestimmt sie die Gefühlswelt, in der sie sich beim Schöpfungsprozess befindet:

„Das Denken in Sätzen und die figurale Darstellung, begleitet vom Hang zum Fetischismus, auf der ewigen Suche nach der Erforschung (Ergründung) der Rituale menschlicher Zweisamkeit, drückt sich in entsprechend komplizierten Gefühlskomplexen aus, die rätselhaft ins Bild gesetzt werden¹⁵⁹.“

Jürgenssen verwirft nur vermeintlich die Arbeit mit *Schuhen*, kehrt sie doch zu ihnen in den zwei genannten Beispielen „Gretchen von Faust“ und „Ohne Titel“ u.a. genannte Beispielen zurück.

Noch eine Problematik in der Bearbeitung der Schuhaarbeiten Jürgenssens: Es gab keine Möglichkeit des Interviews mit der Künstlerin selbst, weil sie kurz bevor die Diplomarbeit in Angriff genommen wurde, verstarb. Noch konnte ich mit ihrer Galerie, respektive ihrem ehemaligen Lebensgefährten in Kontakt treten. Sie habe die Schuhaarbeiten später abgelehnt, ob ich das wisse, wurde mir persönlich und per Mail mitgeteilt und somit stellte sich nicht die Frage der Zusammenarbeit, außer ich wäre pietätlos vorgegangen, was selbstverständlich nicht in Frage kam. Der frühe Tod der Künstlerin schien noch zu präsent zu sein. Somit konnten einige Fragen nicht beantwortet werden und ich musste mich mit dem dürftigen vorhandenen Bildmaterial zufrieden geben, was hiermit mit Bedauern angemerkt werden muss. Es schien, als ob ein Schleier des Schweigens über diese Werkgruppe Jürgenssens gebreitet worden wäre um ihren zu Lebzeiten geäußerten *letzten* Wunsch zu respektieren.

¹⁵⁸ Psenicnik, 2001, S. 149.

¹⁵⁹ Birgit Jürgenssen. Pulsschlag einer Sinnlichkeit [19xx], unter URL: <http://birgitjuergenssen.com/texte/eigenetexte> [Stand 08.11.2006].

Im Aufsatz „Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. *Die Pantoffeln* Samuel von Hoogstratens¹⁶⁰“ zeigt Hammer-Tugendhat auf, dass sich Schuhe – als Paar oder auch einzeln - in den holländischen Genrebildern des siebzehnten Jahrhunderts häufig wieder finden und in unterschiedlichen Szenen eingesetzt werden. Bei der Interpretation der Beigabe findet sich Widersprüchliches: Eindeutig zu sein scheint, dass es sich um weibliche Attribute, als Verkörperung der Häuslichkeit oder des Zeichens Frau in den jeweiligen Bildern handelt. Nur ist der Schuh einerseits erotische Anspielung als Symbol des weiblichen Geschlechtsorgans oder die ausgezogenen Schuhe werden als Symbol des Lasters gelesen, da sie mit dem Abstreifen der Scham gleichgesetzt werden. Sie zieht den Schluss, dass das Zeichen „ausgezogene Schuhe“ auf holländischen Genrestücken semantisch aufgeladen ist, jedoch unterschiedliche Assoziationen gleichzeitig wachrufen kann. In „Die Pantoffeln“ sieht man drei hintereinander gehende Räume in einer Raumfolge; im zweiten Raum, im *Gang*, liegen rechts vor der Türschwelle die Pantoffeln; der dritte Raum ist der der Intimität, des Geheimen und des Verschlussenen. Da für sie allegorische Implikationen nur im ästhetischen Kontext klärbar sind, ist eine semantische Fixierung der Schuhe nicht bestimmbar als durch die jeweilige Kontextualisierung der Pantoffeln im Gemälde Hoogstratens: Es sei der Ort *zwischen* den Räumen und sie hätten keine andere Bestimmung als die eines *Zwischen-Raums*. „*Schuhe und Zwischenraum interpretieren sich gegenseitig als Offenheit, Unbestimmtheit*“¹⁶¹.

¹⁶⁰ Daniela Hammer-Tugendhat. Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. *Die Pantoffeln* Samuel von Hoogstratens“ in: KRÜGER, Klaus; NOVA, Alessandro. *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 139ff.

¹⁶¹ Ebenda, S. 148.

5 Zusammenfassung und Ausblick

Ich möchte nun den letzten Gedankengängen folgen, um des Rätsels Lösung um die „Schuhe in der Kunst“ zu finden, sofern mir dies überhaupt möglich ist:

Der Schuh wird von jedem Künstler auf eine für ihn individuelle Art und Weise eingesetzt, was die Auswahl an angeführten Exemplaren verdeutlichen und die beinhalteten umfangreichen Aspekte zeigen sollte. Er wird benutzt um das jeweilige Anliegen zu thematisieren. Der *Schuh* ist ein bedeutungsschwangeres Inhaltsfass, in welches alles nur Erdenkliche hineingeleert werden kann. Der *Schuh* ist die formgebende Idee, die je nach Präferenz des jeweiligen Künstlers genutzt wird. Da der *Schuh* alles bedeutet und bedeuten kann, steht es jedem offen die gebotene Vielfalt zu nutzen: Der Schuh heißt als Zeichen alles, alles, was das Leben und den Tod, das Menschsein an sich betrifft - es kann alles, es hat unzählige Konnotationen, die dem jeweiligen kulturellen Hintergrund unterliegen. Das Wandelbar-Allgemeingültige dieses Zeichens erlaubt jede erdenkliche Konnotation und lässt sich in jedem Kontext neu fassen und setzen.

Keiner der behandelten Künstlerinnen und Künstler sieht sich als strenger Schuhkünstler. Der Schuh ist Mittel zum Zweck. Aus diesem Grund lässt sich auch keine allgemein gültige Definition für den „Schuh in der Kunst“ finden, ist er nämlich nur gutes und hilfreiches Instrument der Substitution.

Birgit Jürgenssen hat in ihrer ersten Werkgruppe der Schuhaarbeiten ihre Arbeitsweise klar dargestellt und zur Präzision gebracht. In ihren späteren Arbeiten wird sie sich wieder finden, wird jedoch nicht mehr als kompaktes Paket präsentiert werden. In ihren Schuhaarbeiten hat sie einen künstlerischen Grundstein für ihr weiteres Oeuvre gelegt. Subversiv kritisch ist sie und bleibt sie – hinterfragt wird, was sie bewegt und was künstlerisch zu hinterfragen ist, formal wie gesellschaftlich. Sie schafft es verschiedene Ebenen – die spielerische, intellektuelle, dialektische, ästhetische – in ihren Schuhaarbeiten zu vereinen.

Wünschenswert in der weiteren Bearbeitung des Schuhthemas an sich, wäre eine emotionslose Auseinandersetzung fern von starken persönlichen Interessen und Leidenschaften, die eine wissenschaftliche Sicht bis zu einem gewissen Grad blockieren kann; der Schuh als klares Fetischobjekt scheint dies zu erschweren und einen leichten intimen

Zugang zu eröffnen. Das Thema ist noch nicht erschöpft und wurde hier nur anhand einer einzigen Künstlerin exemplarisch abgehandelt.

Literaturverzeichnis

Allgemeine Literatur

AIGNER, Carl; HÖLZL, Daniela (Hrsg.). Kunst und ihre Diskurse. Österreichische Kunst in den 80er und 90er Jahren, Wien 1999.

ANDER, Heike; SNAUWAERT, Dirk (Hrsg.). Claude Cahun. Bilder, München 1997.

ANDRITZKY, Michael; KÄMPF, Günter; LINK, Vilma (Hrsg.). Z.B. Schuhe. Vom bloßen Fuß zum Stöckelschuh. Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung, Frankfurt am Main 1998.

EDER, Robert. Der Schuh im Mythus, in der Symbolik, in der Sage und Legende, im Märchen und im Volksglauben. Der Forscher, Nr. 6 und Nr. 7, s.l., 1911.

GALERIE IM TRAKLHAUS (Hrsg.). Der Schuh in der Kunst, Salzburg 2006.

GANS, Grobian. Die Ducks. Psychogramm einer Sippe, Hamburg 1974.

GÖRTZ, Franz Josef (Hrsg.). Stiefelknechte und Pantoffelhelden. Poetisches Schuhwerk, Leipzig 1995.

HEIGL, Curt (Hrsg. Kunsthalle Nürnberg, Direktion). Schuhwerke : Aspekte zum Menschenbild. Kunsthalle Nürnberg am Marienort, Norishalle Nürnberg, 28.5. - 26.9.1976, Nürnberg 1976.

HEINRICHS, Hans-Jürgen. Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen. Max Raphaels Werk in der Diskussion, Frankfurt am Main 1989.

JÜRGENSSEN, Birgit. NEKYIA. Nacht Seh Fahrt. Night See Crossing, Southampton/England 1987.

JÜRGENSSEN, Birgit. BICASSO - JÜRGENSSEN, Wien 1994.

KLEINDEL, Walter Prof.. Die Chronik Österreichs, Dortmund 1984.

KNAPE, Gunilla. The Hasselblad Award 1999. Cindy Sherman, Gothenburg/Schweden 2000.

LÜTHE, Rudolf. Der Ernst der Ironie. Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst, Würzburg 2002.

MÖBIUS, Paul Julius Dr.. Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes, München 2000.

MUELLER, Roswitha. Valie Export - Bild-Risse, Wien 2002.

NEUE GALERIE DER STADT LINZ; WOLFGANG-GURLITT-MUSEUM (Hrsg.). Künstlerinnen. Österreich - 20. Jahrhundert. Erika Giovanna Klien (1900-1957). Broncia Koller (1863 -1934). Birgit Jürgenssen. Elfriede Trautner. Barbara Pflaum, Linz 1983.

-
- NOEVER, Peter (Hrsg.). Birgit Jürgenssen. Schuhwerk. Subversive Aspects of "Feminism", Wien 2004.
- OBERÖSTERREICHISCHE LANDESGALERIE (Hrsg.). Birgit Jürgenssen. Früher oder Später, Wien 1998.
- PRAMMER, Anita. Valie Export. Eine multimediale Künstlerin, Reihe Frauenforschung Band 7, Wien 1988.
- PSENICNIK, Doris Linda. Identität, Geschlecht & Konstruktion. Künstlerische Interventionen im Spektrum feministischer Strategien zu Fragen nach der Geschlechtsidentität. Mit einem Schwerpunkt auf dem fotografischen Oeuvre Birgit Jürgenssens, Graz, Institut für Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität, 2001.
- RAINER, Gerald; KERN, Norbert; RAINER, Eva. Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur, Linz 1997.
- STANINGER, Otto (Hrsg.). Kulturlandschaft Österreich. Analysen und kritische Beiträge, Wien 1977.
- STEELE, Valerie. Fetisch. Mode, Sex und Macht, Berlin 1996.
- SZABÓ, Ferenc A.. Die demographischen Konsequenzen der "ethnischen Säuberung" auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien, Wien 2004.
- WIENER SECESSION (Hrsg.). Wenn die Kinder sind im Dunkeln,... , Wien 1994.
- ZELL, Andrea. Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen, Berlin 2000.

Nachschlagewerke

- BAUER, Wolfgang; DÜMOTZ, Irmtraud; GOLOWIN, Sergius. Lexikon der Symbole, Wiesbaden 2004.
- Dudenredaktion (Hrsg.). Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik, Mannheim 2002.
- GLUNK, Fritz; Das große Lexikon der Symbole, Bindlach 1997.
- LOSCHKE, Ingrid. Reclams Mode- & Kostümllexikon, Stuttgart 1994.
- Wissenschaftlicher Rat der Dudenreaktion (Hrsg.). Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, 4. Auflage, Mannheim 2007.
-

Kurzdarstellung des Inhalts

„Der Schuh in der Kunst des 21. Jahrhunderts“ stellte den Anfangspunkt in der wissenschaftlichen Recherche dar, die zu allererst zu weit gefasst war, da sich beim Versuch der Einordnung und Kategorisierung des *Schuhs* sich sofort einige Probleme einstellten: Der Schuh lässt sich nur nach bestimmten Aspekten einteilen. Diese sind so vielfältig, dass selbst einem einzigen *Schuhkunstwerk* mehrere zugeordnet werden können. Somit wurde die Entscheidung getroffen anhand der Künstlerin Birgit Jürgenssen das Thema exemplarisch zu analysieren und Ergebnisse zu präsentieren. Sie hat sich in einer Werkgruppe in den Jahren 1973 bis 1976 intensiv mit dem *Schuh* auseinandergesetzt, sowohl zeichnerisch, fotografisch als auch plastisch.

Eingangs wird die Künstlerin und ihre Arbeitsweise vorgestellt, ihr geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Kontext beleuchtet und anschließend werden in einem beschreibenden Teil einige ausgewählte Arbeiten besprochen. Aufgezeigt werden soll, dass die Künstlerin Birgit Jürgenssen sich einiger Motive bedient, die sie stets wiederholen und variieren wird.

Hernach werden die Arbeiten der jungen Künstlergruppe Bildkombinat Bellevue sowie des serbischen Künstlers Dejan Kaludjerovič vorgestellt, die jeweils einen differenten Zugang zum *Schuh* haben und neue Aspekte einbringen.

Weiters werden für die Antwort auf die Forschungsfrage, die sich grundsätzlich der Aufgabe der Arbeit mit *Schuhen* durch die Künstlerin Jürgenssen widmet, mögliche Gründe angeführt und eine vorläufige Bestandsaufnahme gestellt. Das Warum des Arbeitens mit Schuhen wird ebenso behandelt wie versucht wird, eine plausible Erklärung dafür zu finden. Was ist dem Thema des „Schuhs in der Kunst“ inhärent oder was macht es für Künstler so attraktiv sich damit auseinanderzusetzen?

Curriculum Vitae der Verfasserin

Persönliche Daten

Vorname: Ainarú Margarethe

Nachname: Stania

Geburtsdatum: 08.04.1980

Geburtsort: Wien

Nationalität: Österreich

Wohnhaft in: 1130 Wien, Auhofstraße 152/1/2

E - Mail: ainaru.stania@chello.at

Mobiltelefonnummer: 0043-(0)650 92 94 399

Ausbildung

- März 2006 – Februar 2007 Studienabschluss-Stipendium (esf)
- seit März 2007 Universität für angewandte Kunst Wien - Mitbelegung
- August 2001 Teilnahme an Sommerkursus der Sommerakademie der Universidad Complutense Madrid (UCM), San Lorenzo de El Escorial/Spanien „El debate artístico desde 1968 hasta hoy: Modernidad, Posmodernidad y Globalización“
- Akademisches Jahr 2000/01 Erasmusstipendium, Universidad Complutense Madrid (UCM)/ Spanien
- seit Oktober 1998 Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
- 1990-1998 Besuch des BG XIII, Fichtnergasse 15

Abkürzungsverzeichnis

Bspw.	Beispielsweise
Bzgl.	Bezüglich
bzw.	Beziehungsweise
Ca.	Circa
d. h.	Das heißt
dt.	Deutsch, in deutscher Sprache
et al.	et altera
etc.	et cetera
evt.	Eventuell
frz.	Französisch, in französischer Sprache
i. e.	<i>id est</i> , das heißt
k.F.	keine Formatangabe
lat.	Lateinisch, in lateinischer Sprache
o.A.	ohne Angaben
o. V.	ohne Verfasser
S.	Seite
Sp.	Spalte
ugs.	umgangssprachlich
usw.	Und so weiter
u. a.	unter anderem
u.v.m	Und viele mehr
vgl.	Vergleiche
Vs.	Versus
v. a.	Vor allem

z. B. zum Beispiel

z. T. zum Teil

Abbildungsverzeichnis



Abbildung 1: B. Jürgenssen „Birgit Jürgenssen mit Matratzenschuh und Konrade“, 1976 (Schwarz-Weiß-Fotografie).



Abbildung 2: B. Jürgenssen „Matratzenschuhe“, 1973 (Leder, Stoff, je 25 x 12 x 8 cm).



Abbildung 3: B. Jürgenssen „Ich möchte hier raus! (Selbstportrait)“, 1976 (Schwarz-Weiß-Fotografie, Schwarz-Weiß-Fotografie auf Barytpapier, 40 x 30,9 cm).



Abbildung 4: Cindy Sherman „Untitled #92“, 1981 (Farbfotografie aus der Serie „Untitled Film Stills“, 61 x 121,9 cm).

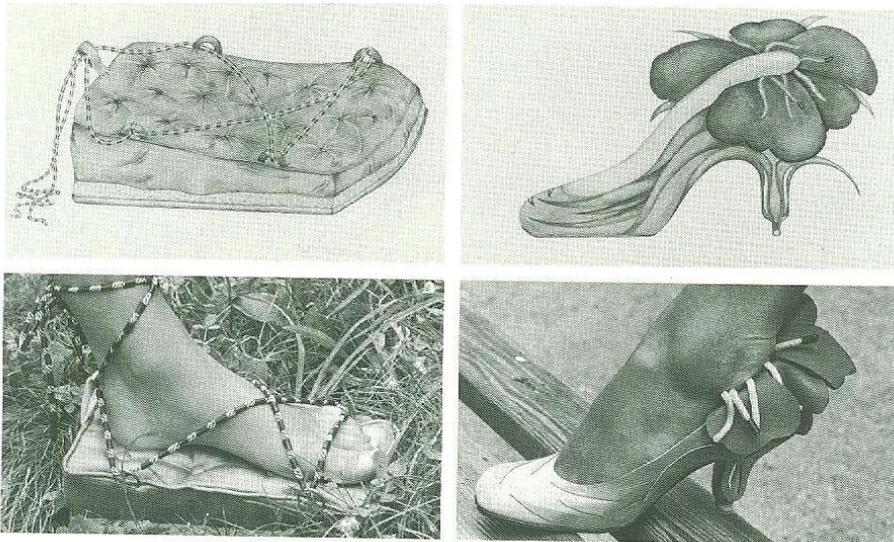


Abbildung 5.1: B. Jürgenssen „Matratzenschuh“, 1973 (Farbstift, Bleistift auf Papier, 45 x 31 cm).

Abbildung 5.2: „Matratzenschuh“, 1973 (Leder, Stoff, k.G.).

Abbildung 5.3: B. Jürgenssen „Konrade“, 1973 (Farbstift, Bleistift auf Papier, 45 x 31 cm).

Abbildung 5.4: „Konrade“, 1973 (Leder, Stoff, k.F.).



Abbildung 6: B. Jürgensen - aus BICASSO-JÜRGENSSEN „Der Mann sucht eine Frau“.



Abbildung 7: B. Jürgensen „Schuhabsätze“, 1976 (Schwarz-Weiß-Fotografie, 30 x 40 cm).



Abbildung 8.1 und 8.2: Valie Export „Genitalpanik“, 1968/69 (Schwarz-Weiß-Fotografie).

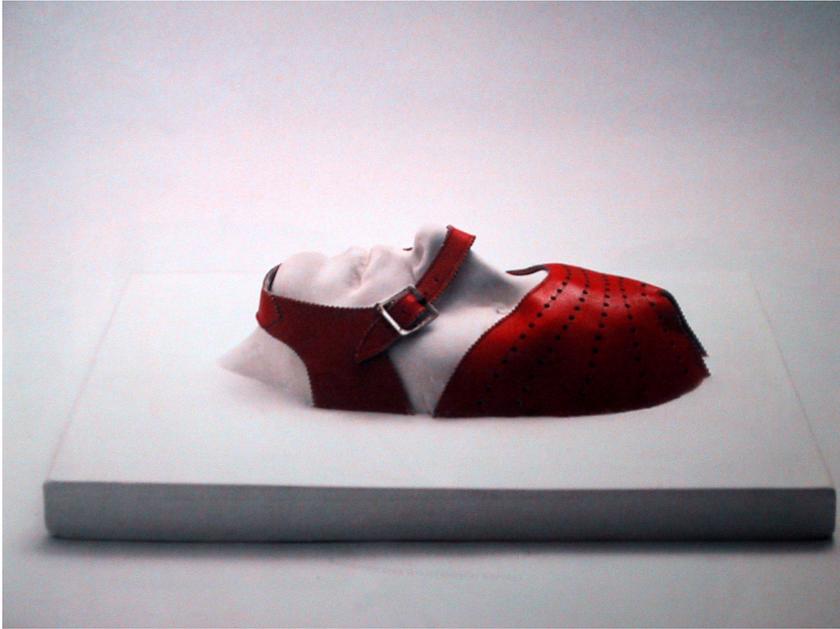


Abbildung 9: B. Jürgensen „Kopfsandale“, 1976 (Leder, Gips, 32,5 x 30 x 10 cm).



Abbildung 10: B. Jürgensen „Schuhmaske“, 1976 (Ölkreide und Farbstift auf Papier 39,5 x 52,5 cm).



Abbildung 11: B. Jürgenssen „Schuhstuhl“, 1974 (Holz, Leder und Schaumstoff, 145 x 74 x 45 cm).

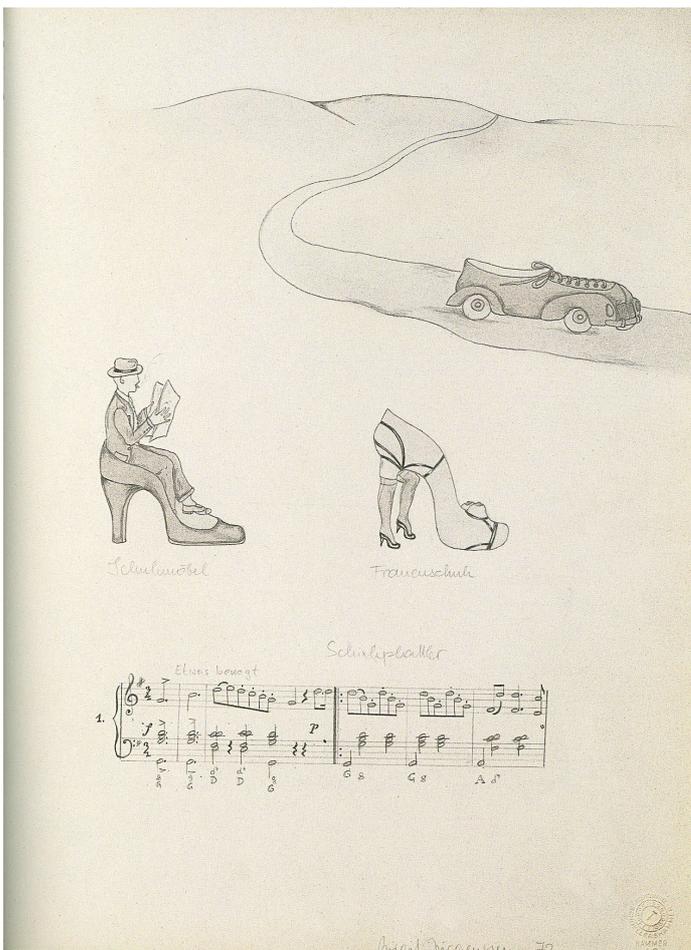


Abbildung 12: B. Jürgenssen „Schuhmöbel“, „Frauenschu“, 1972 auf der Zeichnung „Schuhplattler“ (Bleistift, Farbstift, Ölkreide auf Büttenkarton; 43,5 x 62 cm).

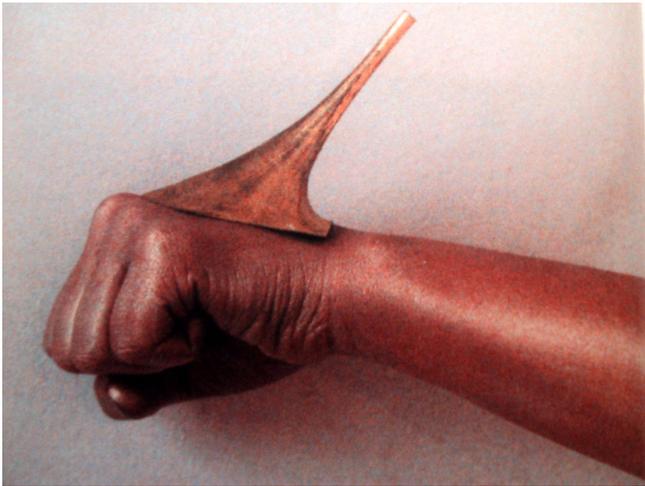


Abbildung 13: B. Jürgenssen „Gretchen von Faust“, 1988 (Farbfotografie, 50 x 70 cm).



Abbildung 14: B. Jürgenssen „Porzellanschuh (Modell B.K.)“, 1976 (Porzellan, Häkelgarn, 20 x 10 x 15 cm).

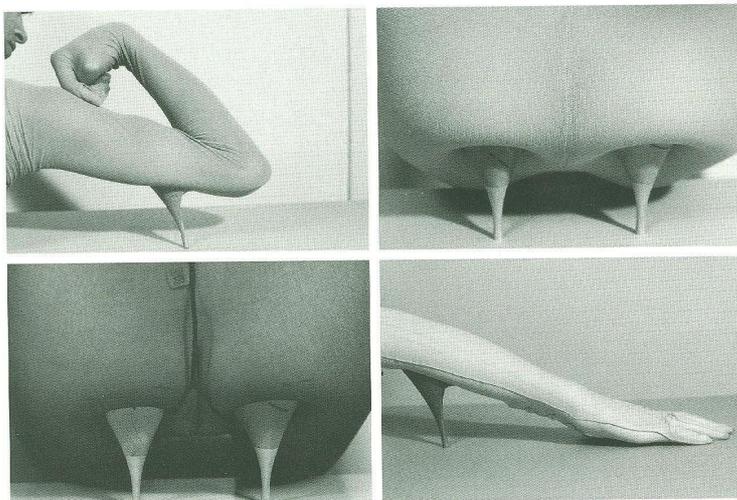


Abbildung 15: B. Jürgenssen „Porzellanschuh (Modell B.K.)“, 1976 (Porzellan, Häkelgarn, 20 x 10 x 15 cm).

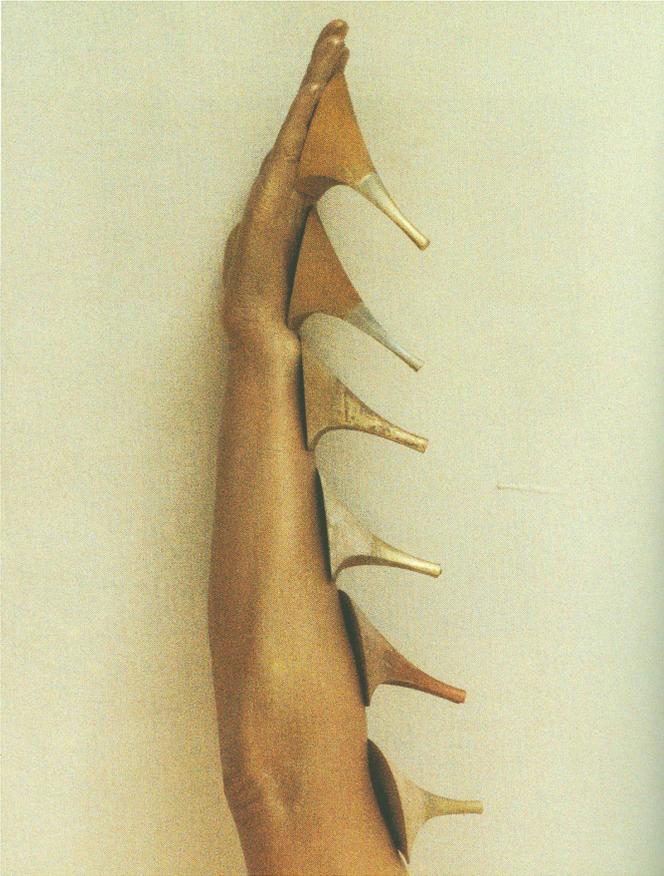


Abbildung 16: B. Jürgenssen „Ohne Titel“, 1988 (Farbfoto, 70 x 50 cm).

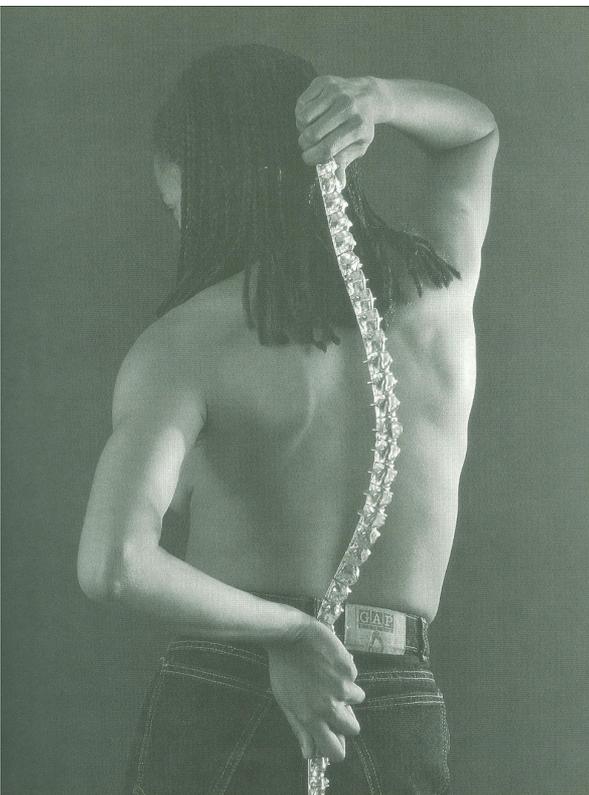


Abbildung 17: B. Jürgenssen „Kapital und Kirche“ (Silber vergoldet).



Abbildung 18: B. Jürgenssen „Aschenbrödel“, 1976 (68,5 x 40 x 46 cm).



Abbildung 19: B. Jürgenssen „Unter den Pantoffeln“, 1976 (Ölcreide, Farbstift auf Papier; 52,5 x 39,5 cm).

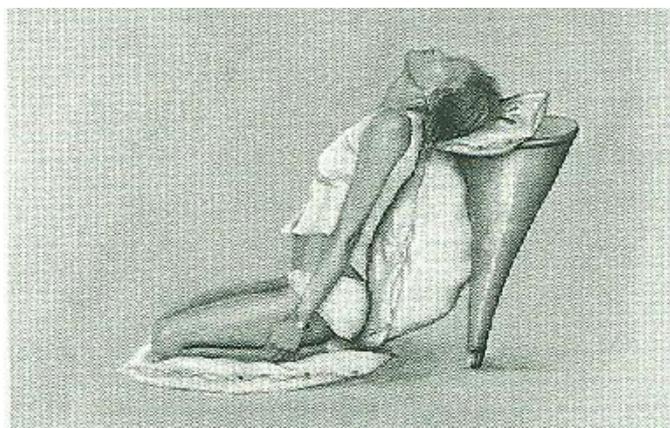


Abbildung 20: B. Jürgenssen „Stütze“, 1976 (Ölcreide, Farbstift auf Papier; 39,5 x 52,5 cm).

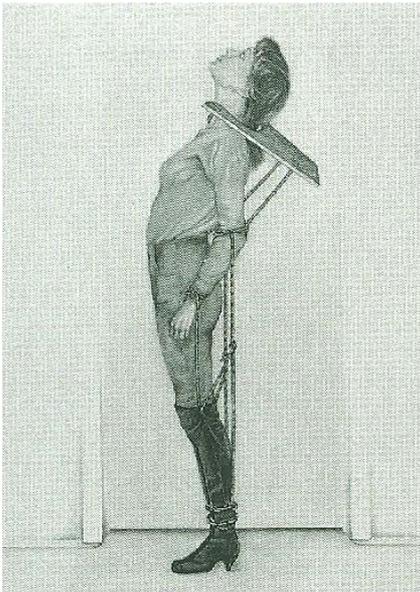


Abbildung 21: B. Jürgenssen „Stiefelknecht“, 1976 (Ölcreide, Farbstift auf Papier; 52,5 x 39,5 cm).



Abbildung 22: B. Jürgenssen „Flugschuh (Modell Hermes)“, 1976 (Peddigrohr, Wachs, Papier, 10 x 25 x 28 cm).

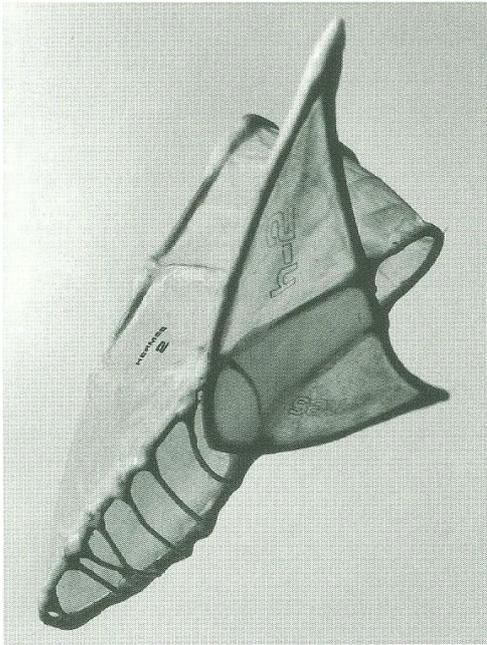


Abbildung 23: B. Jürgensen „Flugschuh, Modell Hermes 2“, 1976 (Schwarz-Weißfotografie Holz, Papier, Wachs).



Abbildung 24: Gerold Tusch aus der Reihe „skizzen zu einer frage des parmenides“, 1994 (Papier, Wachs, Mullbinden, ca. 13 x 25 x 10 cm).



Abbildung 25: B. Jürgensen „Schwangerenschuh, 1976“ (Leder, Holz, Tüll und Spitze, 25 x 10 x 18 cm).



Abbildung 26.1 und 26.2: Bildkombinat Bellevue „Vorsicht Daisy Duck’s Drecksocken“, 2006 (zwei Plastiken, Kunststoff, Länge 270 cm).



Abbildung 27: Irene Andessners „39 ½ < 27°“.

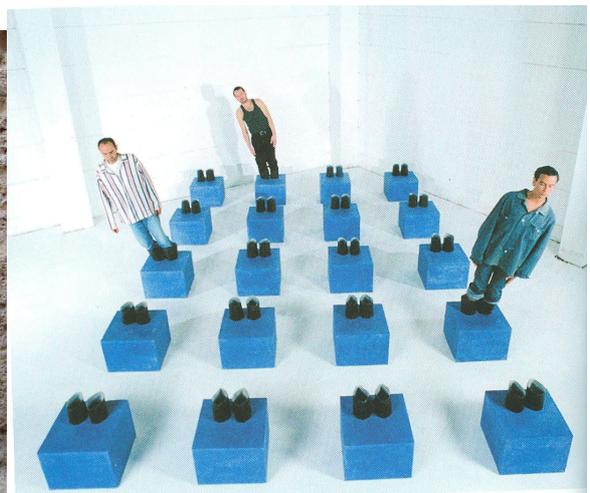
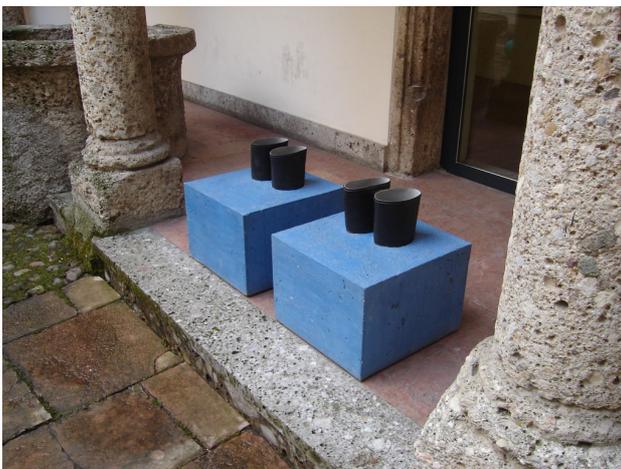


Abbildung 28.1 und 28.2: Bildkombinat Bellevue „Bellevue probt den Ernstfall (Plastiken zur erschwerten Bewegung)“, 2000 (Beton und Gummi, Höhe 50 cm).



Abbildung 29: Ferdinand Götz „2 Betonschuhe“, 2006 (ca. 35 x 25 x 11 cm und 18 x 28 x 12 cm).

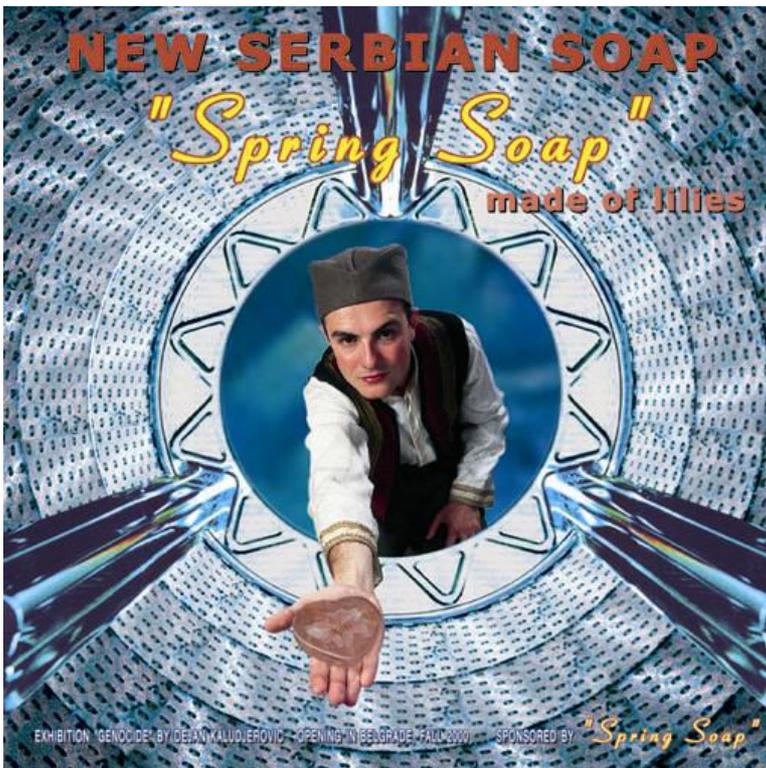


Abbildung 30: Dejan „Spring Soap“, 2000 – 2003 (Fotocollage, o.A.).



Abbildung 31: D. Kaludjerović „Genocide-TV“, 1999
(Monitor, Camouflagestoff mit Zippverschluss und gebrauchter Munition).



Abbildung 32: D. Kaludjerovič "Genocide", 1999.

Abbildungsnachweis

Abbildung 1, 2, 9, 11, 12, 13, 14, 18, 22, 25 in: NOEVER, Peter (Hrsg.). Birgit Jürgenssen. Schuhwerk. Subversive Aspects of "Feminism", Wien 2004.

Abbildung 3, 10 unter URL: <http://www.birgitjuergenssen.com>.

Abbildung 4 in: KNAPE, Gunilla. The Hasselblad Award 1999. Cindy Sherman, Gothenburg/Schweden 2000.

Abbildung 5.1, 5.2, 5.3, 5.4, 15, 20, 21, 23 in: OBERÖSTERREICHISCHE LANDESGALERIE (Hrsg.). Birgit Jürgenssen. Früher oder Später, Wien 1998.

Abbildung 6 in: JÜRGENSSEN, Birgit. BICASSO - JÜRGENSSEN, Wien 1994.

Abbildung 7, 19, 24, 26.1, 27, 28.2: GALERIE IM TRAKLHAUS (Hrsg.). Der Schuh in der Kunst, Salzburg 2006.

Abbildung 8.1, 8.2: ZELL, Andrea. Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen, Berlin 2000.

Abbildungen 26.2, 28.1 im Besitz der Verfasserin.

Abbildung 30, 31, 32 unter URL: <http://www.dejankaludjerovic.net>.

Hiermit versichere ich, dass die vorliegende Arbeit von mir selbständig verfasst wurde und ich alle verwendeten Quellen, auch Internetquellen, ordnungsgemäß angegeben habe.

Datum, Unterschrift(en)