



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„All eyes on Mr.Big“ -

Eine empirische Studie über die Verhandlung nackter Geschlechtlichkeit
anhand einer öffentlich zugänglichen Skulptur

Verfasserin

Alena Sack, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A066/808

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Gender Studies

Betreut von:

Ao. Univ.- Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Eva Flicker

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	7
1.1. AUFBAU	7
2. DIE SKULPTUR „MR.BIG“	9
2.1. DIE SKULPTUR	9
2.2. DIE SKULPTUR IM MUSEUMSQUARTIER	11
2.2.1. RAHMEN DER INSTALLATION DER SKULPTUR	12
3. THEORETISCHE EINBETTUNG	14
3.1. DER GESCHLECHTSBEGRIFF	14
3.1.1. DIMENSIONEN DER GESCHLECHTERHERSTELLUNG	16
3.1.2. MÄNNLICHKEIT	17
3.2. KÖRPER UND GESCHLECHT	18
3.2.1. KÖRPER ALS SYMBOL DER GESCHLECHTERDIFFERENZ	20
3.2.2. DIE AUSLEBUNG DER SYMBOLIK	20
3.3. KÖRPER	22
3.3.1. DIE MATERIALITÄT DES ‚KÖRPER‘	22
3.3.2. DEN KÖRPER FASSEN	24
3.3.3. KÖRPERBILDER	26
3.4. KUNST	28
3.4.1. Kunst als sozialer Ausdruck	29
3.5. KUNST UND GESCHLECHT	30
3.5.1. IM SPANNUNGSFELD: KUNST UND KULTUR UND GESCHLECHT	31
3.5.1.2. Wahrnehmung von Kunst in Hinblick auf die Verbindung mit Geschlecht	34
3.6. DER ÖFFENTLICHE RAUM	35
3.7. ZUSAMMENFASSUNG	37
3.8. THEORIE UND EMPIRIE - GESCHLECHT, KUNST UND ÖFFENTLICHKEIT	38
4. ZIELE UND ZENTRALE FRAGEN	41
5. KONZEPTION	43
5.1. FORSCHUNGSANSATZ NACH DER GROUNDED THEORY	43
5.2. DIE METHODEN DER BEOBACHTUNG UND BEFRAGUNG	45
5.2.1. DIE BEOBACHTUNG	45
5.2.2. DIE BEFRAGUNG	47
5.3. FORSCHUNGSKONZEPTION - DURCHFÜHRUNG	48
5.3.1. DURCHFÜHRUNG DER METHODE DER BEOBACHTUNG	50
5.3.2. DURCHFÜHRUNG DER METHODE DER BEFRAGUNG	53
5.3.3. ANALYSE DES DATENMATERIALS	54
6. KATEGORIENBESCHREIBUNG	56
6.1. KATEGORIE SKULPTUR	56
6.2. KATEGORIE GESCHLECHT	56
6.3. KATEGORIE INTERAKTION	57
6.4. KATEGORIE AKZEPTANZ	57
6.5. KATEGORIE RAUM	58
6.6. IN-VIVO-CODE	58

7. FORSCHUNGSERGEBNISSE	59
7.1. SKULPTUR	60
7.1.1. KONSTITUTION DER SKULPTUR	60
7.1.1.1. Das Begehen der Skulptur	62
7.1.2. DIE SKULPTUR IM KONTEXT DES KUNST-BEGRIFFES	62
7.1.2.1. individuelle Assoziationen mit dem Kunstbegriff anhand der Skulptur	64
7.2.2.2. „MR.BIG“ IM RAHMEN DER AUSSTELLUNG „NACKTE MÄNNER“	65
7.2. GESCHLECHT UND SKULPTUR	66
7.2.1. NACKTHEIT DER SKULPTUR	66
7.2.1.1. Individuelle Zuordnung der Skulptur als ‚Mann‘	69
7.2.1.2. Benennung „Penis“	70
7.2.1.3. Hinweise auf den Penis durch die Besucher*innen	71
7.2.1.4. Die Beschädigung der Skulptur	72
7.3. BESUCHER*INNEN IN INTERAKTION MIT „MR.BIG“	74
7.3.1. KÖRPERSPRACHE	75
7.3.1.1. Der Blick auf „Mr.Big“	75
7.3.1.2. Körpersprachliche Verweise im Zusammenhang mit „Mr.Big“	76
7.3.2. EMOTIONALE KÖRPERLICHE AUSDRÜCKE	78
7.3.2.1. (Körper-)Sprache und Emotion	79
7.3.2.2. Körpersprache und Emotion am Beispiel des ‚Lachens‘	82
7.3.2.3. Körpersprache und Emotion am Beispiel der ‚Scham‘	84
7.3.3. DER FOTO-PROZESS	87
7.3.3.1. Körper im Foto-Prozess	88
7.3.3.1.1. Wer lässt sich fotografieren?	88
7.3.3.1.2. Positionen	89
7.3.3.1.3. Posen	90
7.3.3.1.4. Geschlecht als Fokus der Positionen und Posen	92
7.3.3.2. Einflussfaktor ‚soziales Umfeld‘	94
7.3.3.2.1. Soziales Umfeld: Entscheidung zum Foto	95
7.3.3.2.2. Soziales Umfeld: Wahl des körperlichen Ausdrucks	95
7.3.3.2.3. Soziales Umfeld: produziert einen Animationscharakter	97
7.3.3.2.4. Soziales Umfeld: Verwendung und Intention des Fotos	98
7.3.4. SOZIALE UMWELT UND DER NACKTE KÖRPER, ODER DAS ‚TABU‘	101
7.3.4.1. ‚Tabu‘-Momente im Foto-Prozess	103
7.3.4.2. Kind und Nacktheit	105
7.4. RAUM	109
7.4.1. RAUM-NUTZUNG DER BESUCHER*INNEN	109
7.4.2. ZUSCHREIBUNGEN DER BESUCHER*INNEN AN DEN RAUM	110
7.4.2.1. Tabu und öffentlicher Raum	112
7.5. GESCHLECHT IM ÖFFENTLICHEN RAUM	117
7.5.1. DER PHALLUSMARKT	117
7.5.1.1. Phallus-Begriff in der feministischen Theorie	119
7.5.1.2. Phallus als Faktor der „hegemonialen Männlichkeit“	120
7.5.1.3. Phallusmarkt und Idealvorstellungen	122
7.5.1.3.1. Körper-Idealvorstellungen	123
7.5.1.4. „nackte Frauen überall“	125
7.5.1.4.1. Geschlechterdimension in der Beschäftigung mit „Mr.Big“	127
7.5.1.5. Namensgebung „Mr.Big“	129
7.5.1.5.1. Intention der Künstlerin der Namensgebung „Mr.Big“	130
8. RESÜMEE	132
9. AUSBLICK	135

10. QUELLEN	137
ONLINEQUELLEN	153
11. ANHANG	155
BEISPIEL ANALYSERASTER	155
ABSTRACT	156
ABSTRACT – ENGLISH	157
LEBENS LAUF	158
DANKSAGUNG	159

1. Einleitung

„Praxis konstituiert und rekonstruiert Strukturen. Menschliche Praxis ist [...] ontoformativ. Sie erschafft die Wirklichkeit in der wir leben“ (Connell 1999: 84). Dabei spielt ‚Geschlecht‘ in der, von uns erschaffenen Wirklichkeit eine zentrale Rolle. Als strukturierende Kategorie beeinflusst sie unser aller Leben. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Praxis der alltäglichen Geschlechterherstellung. Sie fokussiert die geschlechtlich-konnotierten Kontexte und Verwobenheiten, die sich in Bezug auf eine Skulptur ergeben. Somit soll ein Stück der „Vielschichtigkeit der geschlechtlichen Wirklichkeit“ (Meuser 1998: 86) abbildbar gemacht werden.

Für die Forschung wurde eine qualitative Vorgehensweise gewählt. Die Untersuchung und deren Ergebnisse, werden in die theoretischen Bezugsrahmen unterschiedlicher Disziplinen, gesetzt. Eine Zusammenführung von Theorie und Empirie soll einen Einblick in das „alltägliche Verständnis von Geschlechtlichkeit“ (Lindemann 2011: 19) geben. Damit soll die Darstellung der „Welt, in der wir leben“ (Harper 2012: 402) ermöglicht werden. Die individuellen Reaktionen auf ein eine Skulptur bilden hierbei den Untersuchungsgegenstand. Die Skulptur stellt eine spezielle Art der Körperlichkeit dar, da das Kunstobjekt einen nackten Mann zeigt. Es kommt zu einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der Thematik „Körper“. Individuelle Darstellungsweisen und Wahrnehmungen werden in den Blick genommen. Die Beschäftigung mit der Skulptur zeigt eine Verknüpfung zu den Dimensionen der Kunst, der medialen Ebene und des öffentlichen Raumes. Daher finden auch diese erwähnten Begriffe, unter einer geschlechtssensiblen Betrachtung, einen Miteinbezug.

1.1. Aufbau

Diese Arbeit beschreibt eine empirische Forschung, die von Herbst 2012 bis Frühjahr 2013 geschah. Im Mittelpunkt der Forschung standen die Besucher*innen und die Skulptur. Begonnen wird mit einer Beschreibung der Skulptur (Kapitel 2). Anschließend kommt es zu einer theoretischen Erörterung, um das Forschungsinteresse einzubetten (Kapitel 3). Es wird ein Einblick zu dem

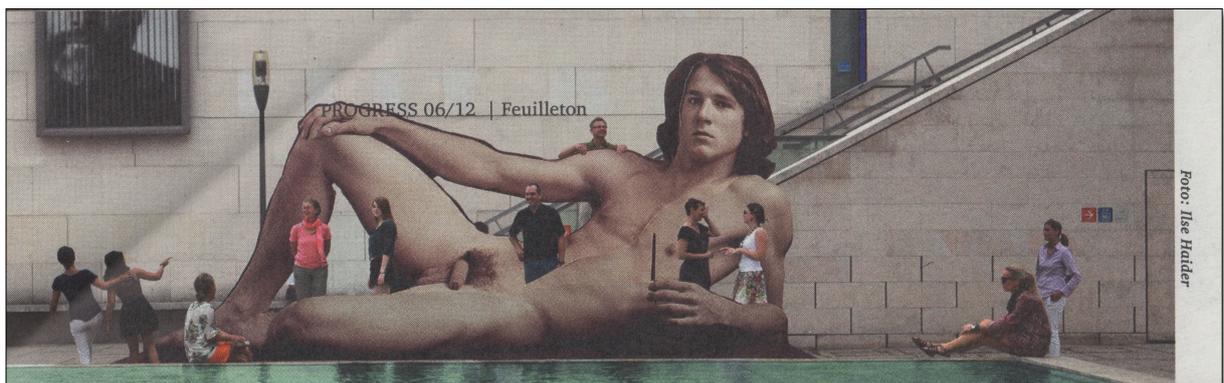
Geschlechtsbegriff und der alltäglichen Konstruktion der Kategorie „Geschlecht“ gegeben. Die Mechanismen des Umganges mit Geschlecht werden zum Thema gemacht. Dabei wird auch der Körper fokussiert. Unterschiedliche Perspektiven und Ausformungen des Themengebietes werden näher betrachtet. Körperkonzeptionen werden dargelegt um der Frage nachzugehen, wie der Körper für die Studie gefasst werden könnte. Im Zuge dieses Kapitels kommt es zu einer Auseinandersetzung mit dem Themengebiet ‚Kunst‘. Zusätzlich wird der Begriff ‚öffentlicher Raum‘ aus einer soziologischen Perspektive definiert. Dem folgt eine Zusammenführung der dargelegten Inhalte. Die Verflechtung der Stränge geschehen in Hinblick auf die Überleitung zu der Erläuterung der empirischen Vorgehensweise. Die auf der theoretischen Einbettung beruhenden Forschungsfragen werden anschließend erörtert (Kapitel 4). Im weiteren Aufbau kommt es zu der Darlegung der Forschungskonzeption. Darin erfolgt eine Beschreibung des Forschungsdesigns. Die Methoden der Beobachtung und Befragung werden vorgestellt. Die gewählte Form der Methodik, um das Forschungsinteresse abzubilden, wird dargestellt. Dabei wird auch die Vorgehensweise der Datenverarbeitung, die Analyse, der erhobenen Daten beschrieben. Dem schließt sich die Präsentation der Forschungsergebnisse an (Kapitel 6). Das Kapitel stellt die fünf mittels Analyse gewonnenen Kategorien einzeln vor. Die Verknüpfung der Ergebnisse erfolgt im anschließenden Teil (Kapitel 7). In der Ergebnisaufbereitung werden die Dimensionen dargelegt und in einem Resümee (Kapitel 8) erneut reflektiert. Die Arbeit wird durch das letzte Kapitel, einer Diskussion und der Darlegung weiterer Forschungsansätze, abgerundet (Kapitel 9).

2. Die Skulptur „*Mr.Big*“

Die Skulptur „*Mr.Big*“ lässt sich als das Herzstück für die vorliegende Forschung definieren, da sie im Fokus des Erkenntnisinteresses steht. Die theoretische Einbettung und Konzeptualisierung der Forschung werden im Verlauf einer genaueren Ausführung erfahren. Doch vorerst soll die Skulptur näher vorgestellt werden. Dies betrifft deren Entstehungskontext, deren Konstitution, als auch den Rahmen der Installation.

2.1. Die Skulptur

Die Skulptur trägt den Namen „*Mr.Big*“. Sie wurde 2006 durch die Salzburger Künstlerin Ilse Haider konzipiert. Die nachstehende Beschreibung der Skulptur bezieht sich auf eine Adaption der Ursprungsskulptur. Der Grund für die Adaption, wird im Folgenden erklärt. Zuerst soll die Skulptur beschrieben werden. Diese Adaption sah folgendermaßen aus:



(Quelle: Leopold Museum)

Das Foto vermittelt das Bild der Skulptur. Wie zu erkennen, zeigt die Skulptur den Körper eines nackten liegenden Mannes. Ebenfalls in dem Bild sind Menschen zu sehen. So lässt die Abbildung mittels Relation einen Eindruck der Größe der Skulptur entstehen. Zugleich lassen die Interaktionen, die im Bild zu sehen sind, auf die Bauweise der Skulptur schließen. Diese soll näher ausgeführt werden: Die Möglichkeit die Skulptur zu begehen ist durch ihre Bauweise bedingt. Dabei besteht die Skulptur aus vier Holzplatten, die senkrecht auf einen Holzsockel montiert sind. Jede dieser Holzplatten ist mit einem Foto überzogen. Die Holzplatten haben

unterschiedliche Größen und Form. Sie zeigen jeweils einen Teil des Gesamtbildes. Diese Platten wurden, mit einem Abstand von circa 50cm, aufgebaut. Das nachfolgende Foto gibt einen Eindruck davon:



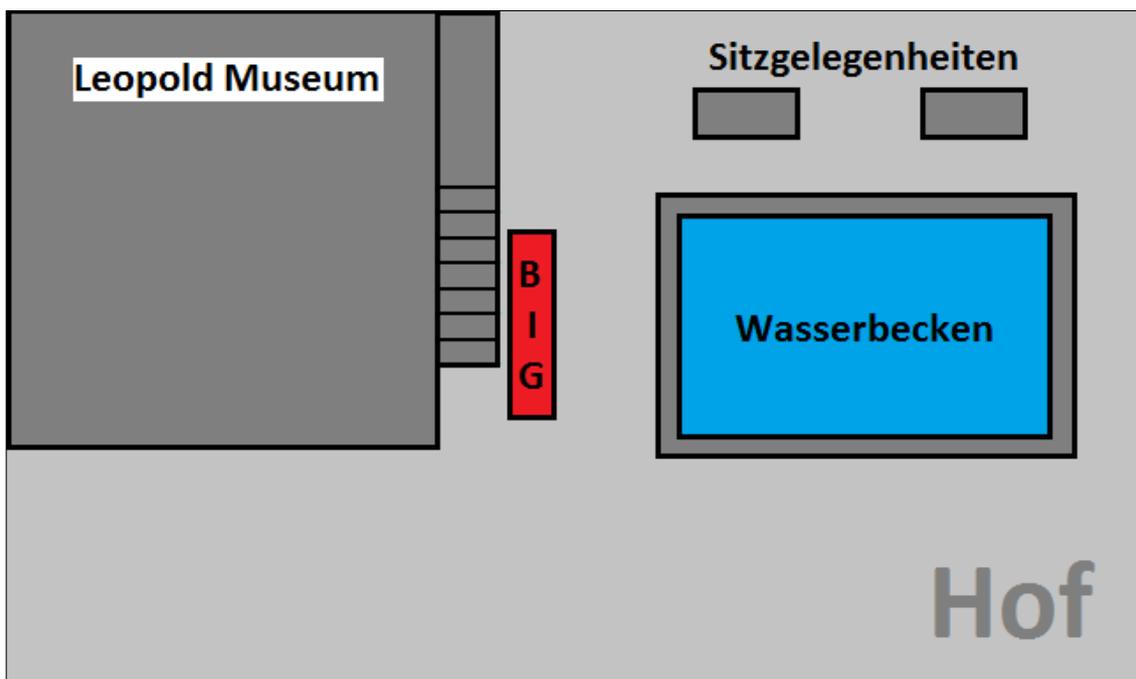
(Quelle: www.museumstandards.at)

Durch diese Bauweise zeigt jede der Fotografien ‚ein wenig mehr‘ als die vorangegangene(n). Dadurch kommt es, aus der Distanz betrachtet, zu einem 3d-Effekt. Eine frontale Betrachtung der Skulptur ergibt das Gesamtbild, das einen nackten liegenden Mann zeigt. Am Holzsockel der Skulptur befand sich ein Schild, auf dem die Bezeichnung der Skulptur („Mr. Big“) und der Name der Künstlerin („Ilse Haider“) stand. Auch dies wird in dem Foto sichtbar.

Die Skulptur ist als ein typisches Werk der Künstlerin einzuordnen. Ilse Haider setzt gerne Männer in unterschiedlichen Arten der Darstellung, mittels verschiedener Formen, in Szene. Die Arbeiten der Künstlerin werden durch eine Galerie wie folgt beschrieben: „Ilse Haiders Werk besticht von jeher durch die eigenständigen und originellen Mittel, mit denen sie unterschiedliche Kunstgattungen fusioniert und in ein konzeptionelles Miteinander überführt. Haiders Werk umfasst Objekte, Fotografien, Malereien sowie Videoarbeiten und ist vor allem an der Schnittstelle dieser Medien angesiedelt. [...] Durch die Kombination von drei-dimensionalen Trägermaterialien und fotografischen Motiven verändern sich die Bilder mit der Position aus der sie wahr genommen werden und interagieren mit dem Betrachter“ (Galerie Witzel).

2.2. Die Skulptur im Museumsquartier

Wie erwähnt, handelt es sich bei der beschriebenen Skulptur um eine Adaption. Dies ergab sich dadurch, dass die ursprüngliche Skulptur „*Mr.Big*“ „[...] für Innenräume konzipiert [wurde]“ (vgl. Pressemeldung Leopold Museum). In einer überlebensgroßen Adaption wurde die Skulptur im Herbst 2012 im Hof des Wiener Museumsquartiers installiert. Sie wurde an der Treppe zum Leopold Museum positioniert. Die nachstehende Grafik zeigt einen Ausschnitt des Hofes, um ein Bild der Position entstehen zu lassen. Die Skulptur wird durch das rote Symbol dargestellt.



Die Positionierung der Skulptur im Hof des Museumsquartiers stellte diese somit unter eine öffentliche Zugänglichkeit. Wie das anfänglich angeführte Bild darstellt, kann der Begriff „*zugänglich*“ hier wortwörtlich genommen werden, denn durch die Konzipierung der Skulptur, wird es dem/der Betrachter*in tatsächlich möglich, selbst zum Teil der Skulptur zu werden (später dazu mehr).

2.3. Die Skulptur und die Kunstaussstellung „Nackte Männer“

Die Wahl des Ortes an dem die Skulptur positioniert war, deutet bereits den Zusammenhang der Skulptur mit dem Leopold Museum an. Die Installation der Skulptur an den Treppen zum Museum¹ geschah in Verbindung mit einer Kunstaussstellung namens „Nackte Männer“. Gezeigt wurde eine „Ausstellung zu Vielfalt und Wandel in der Darstellung nackter Männer von 1800 bis heute“ (vgl. Pressemeldung Leopold Museum). Die adaptierte Skulptur „Mr.Big“ wurde zwei Wochen vor der Ausstellungseröffnung aufgestellt und blieb bis zum Ende der Ausstellungszeit von „Nackte Männer“ präsent. Ursprünglich sollte das Ende der Ausstellung mit 19.01.2013 eintreten, doch ihre Dauer wurde verlängert. Dieser Umstand wirkte sich auch auf die Präsenz der Skulptur aus. Somit erstreckte sich die Installation der Skulptur von Ende Oktober 2012 bis Anfang März 2013.

2.2.1. Rahmen der Installation der Skulptur

Mit der Installation der Skulptur ging ein reges mediales Interesse einher. Diese mediale Resonanz provozierte die Assoziation, die Installation der Skulptur als Werbemittel zu sehen. Das Leopold Museum selbst verortete die Skulptur als Teil der Ausstellung „Nackte Männer“. Die medialen Reaktionen dürften erwartet worden sein; so kann in einer Pressemitteilung des Museums nachgelesen werden, dass „Mr.Big“ „[...] schon bei verschiedenen Ausstellungen „[...] Aufmerksamkeit“ erregte“ (vgl. Leopold Museum). In diesem Kontext sprach der kaufmännische Direktor des Museums von der „bestbesprochenen Ausstellung, die es je in Österreich gegeben hat“ (ORF.at). Doch nicht nur die Installation im Oktober, sondern der gesamte Zeitraum der Ausstellung war von einer regen Medienpräsenz begleitet. Zu einem erneuten medialen Auftrieb kam es, als die Verlängerung der Ausstellung bekannt gemacht wurde. Aber auch Aktionen des Leopold Museums erzielten diesen Effekt.

¹ Laut einer Pressemitteilung des Museums spielt die Positionierung der Skulptur an den Treppen des Museums, vor dem Wasserbecken „[...] mit klassischen Vorbildern der Kunstgeschichte“ (vgl. Pressemeldung Leopold Museum). Aus der Mitteilung des Museums kann auf eine Abbildungstradition von Köpern in der Kunst geschlossen werden (vgl. Mergl 2010:67). In diesem Kontext beschreibt Matthias Mergl, beispielsweise die Tradition der Abbildung von Körpern in Form von Körperplastiken. Nach Mergl bezieht sich „[...] vom 2 Jh.v. bis zum 2 Jh.n. [...] die Darstellungskonzentration an Orten, die mit der Inszenierung von Luxus [...] verbunden werden können“ (Mergl 2010: 67). In dem von Mergl genannten Zeitraum, war das ‚Wasser‘ mit einer starken Symbolkraft verbunden, da es in der Antike als Luxusgut galt (vgl. Bauer 2006). Da, nach Mergl, Körperplastiken in der Antike an Orten zu finden waren, die in Verbindung mit ‚Luxus‘ standen, ergibt sich so eine Verbindung zwischen dem ‚Wasser‘ und Plastiken. Die Wahl der Position der Skulptur am Wasserbecken, spiegelt damit einen beschriebenen klassischen antiken Ort für die Präsenz von Körperplastiken wider.

So Beispielsweise wurde zu einem Wettbewerb aufgerufen, bei dem nach dem besten Foto mit „*Mr.Big*“ gesucht wurde. Auch die Veranstaltung eines „*Nacktabends*“ am 18.02.2013, wo Besucher*innen die Ausstellung im Museum nackt besichtigen konnten, sorgten für Gespräch.

3. Theoretische Einbettung

Das Forschungsinteresse bezieht sich auf die individuellen Reaktionen auf die Skulptur. Da „[...] soziale Wahrnehmungen [die] Wirklichkeit [gestalten]“ (Diekmann 2011: 47) und Geschlecht „[...] als eine grundlegende Kategorie sozialer Ordnung“ (Gildemeister 2012: 217) angesehen werden kann, sollen die Forschungsergebnisse, Einblicke zum alltäglichen Umgang mit Geschlecht ermöglichen. Nach der Erläuterung der Skulptur sind die nachfolgenden Abschnitte der theoretischen Einbettung gewidmet. Die folgenden Abschnitte beschäftigen sich mit dem Geschlechter-Begriff, sowie Körper-Thematiken. Dem folgt eine Definition der Kunst, als auch des öffentlichen Raumes. In Hinblick auf die methodische Umsetzung des Erkenntnisinteresses kommt es abschließend zu einer Verflechtung der Themen.

3.1. Der Geschlechtsbegriff

Die Anfänge der akademischen Frauenforschung, der 1970er und 80er Jahre, machten sich auf die Suche nach dem Unterschied zwischen den Geschlechtern (vgl. Becker-Schmidt/Knapp 2000: 29; Griesebner 2003: 38). Die Beschäftigung mit der Frage nach den Ursprüngen der Geschlechterdifferenz, nach dem komplementären und hierarchischen Unterschied zwischen den Geschlechtern, galt es zu ergründen. Die Infragestellung der vermeintlichen Natürlichkeit der Geschlechterdifferenz wurde zentral. Mit der ersten analytischen Unterscheidung von „sex“ und „gender“ in einem wissenschaftlichen Kontext im Jahr 1972 (vgl. Griesebner 2003: 43) setzte der Forscher John Money einen neuen Ausgangspunkt für die weitere Arbeit mit der Kategorie Geschlecht. Die Trennung definierte „sex“ als das ‚biologische Geschlecht‘ – „Sex“: „refers to physical attributes and is anatomically and physiologically determined“ (Fausto-Sterling 2000: 3 zit. nach Griesebner 2003: 43). „Gender“ wurde als das ‚soziale Geschlecht‘ gefasst: „a psychological transformation of the self – the internal conviction that one is either male or female (gender identity) and the behavioral expressions of that conviction“ (Fausto-Sterling 2000: 3 zit. nach Griesebner 2003: 43). Diese Trennung wurde zu einem festen Bestandteil feministischer akademischer Diskussionen und Ansätze. 1987 beschreiben Candace West und John H. Zimmermann in ihrem populären Artikel

„doing gender“ die unablässige, individuelle Herstellung von „gender“. Dabei geht es um die Verwobenheit der Praxen des ‚Geschlechter-Tuns‘ in komplexe soziale Ebenen, Wahrnehmungen und Interaktionen (vgl. West und Zimmermann 1987). So kann Geschlecht als omnirelevant und omnipräsent (vgl. Scott 1986) gesehen werden. Produkte dieses ‚Tuns‘ zeigen die ausschließlich binäre Strukturierung der Alltagswelt (vgl. Hirschauer 1994). Die Setzung von Geschlecht als soziale Konstruktion führte Judith Butler, Anfang der 1990er Jahre - mit der These, „dass womöglich auch „Sex“ schon immer „Gender“ gewesen ist“ (Kuhlmann 2006: 57) - in eine radikalkonstruktivistische Diskussion weiter. In ihrer Konzeption des Konstruktionscharakters der Geschlechterdifferenz wird der Diskurs zum Ort und Modus der Konstruktion von Geschlecht (vgl. Villa 2000: 19). Damit sind „die grundlegenden Kategorien des Geschlechtes [...] in Wirklichkeit *Effekte* von Institutionen, Verfahrensweisen und Diskursen mit vielfältigen und diffusen Ursprungsarten“ (Butler 2012: 9). Paula-Irene Villa beschreibt die Butler’sche Konzeption damit, dass „Sprache handelt und aus Körpern Geschlechter macht“ (Villa 2000: 122). So wird der Körper bei Butler „[...] *ins Leben gerufen*“ (Butler 2012: 26). Er wird als eine „diskursive Konstruktion“ (Butler 2012: 31) begriffen. Die Konstruktion geschieht durch Performativität². Mit Hannelore Bublitz lässt sich Butlers Ausgangspunkt der Performativität zur Geschlechterherstellung wie folgt beschreiben: „Sie geht davon aus, dass der Körper durch Zeichen (der Geschlechtsidentität) markiert ist, die durch ihren Bezug auf die kulturelle Geschlechtermatrix als imperativ gelesen werden müssen. Die performativen Akte sind [...] von der Matrix einer kulturellen Ordnung, die ihrerseits performativ durch Verkörperung reproduziert und als imperative Konvention stabilisiert wird, [abhängig]. Erst auf diesem Hintergrund kommt es durch die Wiederholung performativer Sprechakte zur Verfestigung materieller Strukturen“ (Bublitz 2010: 22). Durch jene performativen Sprechakte und deren Wirkmächtigkeit untrennbar mit der Norm verbunden, bildet die Materialität des Körpers das Element, welches den Zwangscharakter der Heteronormativität fasst. Aufgrund der Komplexität von Butlers Ausführungen wird der Ansatz in diesem Rahmen nicht weiter vorgestellt werden. Er sollte eine Erwähnung finden, um den Konstruktionscharakter von Geschlecht zu unterstreichen. Dabei deutet er zudem an, welche reichhaltigen Ansätze das Konzept des „doing gender“ für Weiterentwicklung bot und bietet.

² „Performative Sprechakte erzeugen demnach das, was sie benennen“ (Bublitz 2010: 23).

3.1.1. Dimensionen der Geschlechterherstellung

In Rückbezug auf den eingangs erwähnten Ansatz von West und Zimmermann (1987) ist „Geschlecht [...] nicht etwas, was wir haben, schon gar nicht etwas, was wir sind. Geschlecht ist etwas, was wir tun“ (Mühlen-Achs 1998: 21). So soll nun der Fokus auf die Rolle des Körpers, in der sozialen Konstruktion des Geschlechts („gender“), liegen. Das ‚Tun‘ wird betrachtet.

Die Theoretiker*innen, West und Zimmermann, die für den „*doing gender*“-Ansatz prägend wurden, beziehen sich auf die Studien des Ethnomethodologen Harald Garfinkel (vgl. Meuser 1998: 63). Der ethnomethodologisch orientierte Ansatz der alltäglichen Geschlechterherstellung fragt nach „Kriterien, an denen die Unterscheidung zwischen den Geschlechtern im Alltag festgemacht, nach denen Geschlechtszuschreibungen in sozialen Interaktionen vorgenommen werden“ (Meuser 1998: 63). Dabei bietet „jede soziale Situation [...] die Gelegenheit zur Geschlechterdarstellung“ (Meuser 1998: 70). Für die Geschlechterdarstellung wird die Auseinandersetzung mit dem Körper zentral, indem dieser zum Instrument wird³. Im Fokus auf dieses „Tun“ werden zwei Faktoren wichtig für das soziale Handeln des Körpers (nach Meuser 1998: 71): Die Ausdrucksform und die Rezeption der Herstellung. In dem Kontext der Rezeption körperlicher Darstellung formulierten Kessler und McKenna einen „*Attributionsprozeß*“ (Hirschauer 1989: 103). Hirschauer dazu: „[...] statt eines einfachen ‚Sehens‘ von Geschlechtern stellen sie [Anm. d. A.ⁱⁿ Kessler/McKenna] einen komplizierten *Attributionsprozeß* fest. Sie zeigen, wie er durch das Alltagswissen von der Zweigeschlechtlichkeit gesteuert wird, indem es Teilnehmer[!] zwingt, *entweder* Männer *oder* Frauen zu sehen“ (Hirschauer 1989: 103). Hirschauer erweitert diesen Begriff, womit dieser „sowohl die Kontingenz eines ‚*Sexuierungsprozesses*‘ (1.) als auch die praktischen Implikationen geschlechtlicher Kategorisierung (2.) umfasst“ (Hirschauer 1989: 103). Mit Ersterem ordnet Hirschauer, neben Personen, auch materiellen Gegenständen, eine geschlechtliche Dimension zu - „[...] *den* Eigenschaften und Verhaltensweisen, die einem Geschlecht zugeschrieben werden, wird implizit auch ein Geschlecht zugeschrieben“ (Hirschauer 1989: 103). Zudem erweitert Hirschauer Begriffs-Fassung des Attributions-Prozess um die „praktischen Implikationen geschlechtlicher Kategorisierung“. Das bedeutet

³ Wobei hier zu betonen gilt, dass nach Meuser der ethnomethodologische Ansatz „den geschlechtlichen Unterschied im *doing gender* nicht systematisch nachspürt“ (Meuser 1998: 66). Meuser beschreibt eine Tendenz in der Ethnomethodologie den Ansatz als kulturelle Konstruktion zu verstehen (vgl. Meuser 1998: 63).

bei Hirschauer, dass „[...] ‚Frau-Sein‘ ‚Nicht-Mann-Sein‘ heißt. Damit verbinden sich auch Eigenschaften, Verhaltensbedeutungen und vor allem Wertungen, die *mit* einem ‚Geschlecht‘ zugeschrieben werden“ (Hirschauer 1989: 104). Diese Attributionen an eine kategorisierte Geschlechterwahrnehmung vorzunehmen, leitet zu einer Auseinandersetzung mit dem Konstrukt von ‚Mann‘ und ‚Frau‘. Dabei soll speziell die „Männlichkeit“ betrachtet werden. Die dargelegten Inhalte werden in einer anschließenden Konzeptualisierung zum Thema „Körper“ verflochten.

3.1.2. Männlichkeit

„Männlichkeit und Weiblichkeit sind in sich relationale Konzepte, die sich aufeinander beziehen und erst im Verhältnis zueinander Bedeutung gewinnen, als eine soziale Grenzziehung und als kultureller Gegensatz“ (Connell 1999: 63).

Mit der Konstruktion der Geschlechterdifferenz geht die Erzeugung der Kategorien von ‚Mann‘ und ‚Frau‘ einher. Durch die beschriebene Allgegenwärtigkeit der Kategorisierung, geraten die Konstruktionen der ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ in den Blick. Da die vorliegende Forschung eine männliche Skulptur in den Mittelpunkt rückt, wird hier die Kategorie ‚Mann‘ näher betrachtet. In dem Unterfangen ‚Männlichkeit‘ und ‚Mann-Sein‘ zu fassen, wird der Ansatz der „*hegemonialen Männlichkeit*“ von Raewyn Connell vorgestellt.

Auch die Männlichkeitsforschung stellt einen Teil der „Gender Studies“ dar. (vgl. Connell 1999: 16; Tervooren 2007: 86). Der Ausgangspunkt liegt auch hier in dem Konstruktionscharakter, „[...] daß das Geschlecht eines Menschen entsprechend den historischen und kulturellen Bedingungen konstruiert ist“ (Vahsen 2002: 248). Eine umfassende Theorie der Männlichkeit zu entwickeln bedeutet bei Meuser: „[...] nicht nur die systematische Unterdrückung der Frau durch den Mann, sondern auch Dominanzverhältnisse unter Männern gilt es zu klären“ (Meuser 1998: 93). Mitte der 1990er Jahre - im deutschsprachigem Raum etabliert - sorgte der Ansatz der „*hegemonialen Männlichkeit*“ nach Connell für eine rege Debatte um ‚Männlichkeit und Sozialisation‘ (vgl. Tervooren 2007: 86).

Die Hegemonie bei Connell fungiert hierbei als Ideal. Davon ausgehend ordnen sich andere hierarchische Formen von Männlichkeit unter. Fokussiert werden „[...] die

Verhältnisse zwischen den verschiedenen Arten von Männlichkeit: Bündnisse, Dominanz und Unterordnung“ (Connell 1999: 56). Das Konzept der „*hegemonialen Männlichkeit*“ spricht Differenzierungen *innerhalb* der Gruppe der Männer an. Susanne Spindler nennt mit „Klasse, Ethnizität, Alter, Bildungsstand aber auch Merkmale wie Religion“ (Spindler 2007: 121) Faktoren, welche die alltägliche Männlichkeit formieren. Mit den, von Spindler benannten, Faktoren können Ansatzpunkte herangezogen werden. Die von Connell genannten „*Verhältnisse*“ werden durch Spindlers Faktoren geschaffen, worauf sich Hierarchien unter den Männern aufbauen. Dabei stellt das Konzept der *hegemonialen Männlichkeit*“ „[...] die Unterordnung von anderen sicher, zum einen die der Frauen, aber eben auch die anderer Männer“ (Spindler 2007: 121).

Wie zuvor mit Hirschauer eingebracht, legt auch Connells Konzept dar, wie mit dem Begriff der ‚Männlichkeit‘ Zuschreibungen, Verhaltensmuster oder Eigenschaften einhergehen. Die Zuschreibungen, die an ein Geschlecht geschehen werden durch die Kategorisierungen reproduziert. Somit entsteht ein Kreislauf, in dem sich Zuschreibungen und Kategorisierungen gegenseitig bedingen. In der Frage nach dem Ausdruck dieser Verhaltensweisen, deutet sich Relevanz der körperlichen Dimension an. Connell dazu: „Wahre Männlichkeit [scheint sich] fast immer vom männlichen Körper abzuleiten – einem männlichen Körper innewohnend oder etwas über einen männlichen Körper ausdrückend“ (Connell 1999: 65). Der „[...] Körper [kann] als Schauplatz der Einschreibung“ (Stephan 2006: 68) gesehen werden. Im nachfolgenden Abschnitt soll sich der Verbindung zwischen Geschlecht und Körper angenähert werden.

3.2. Körper und Geschlecht

Die Relevanz des Körpers in der Konstruktion von Geschlecht wurde in den vorangehenden Abschnitten zum Thema gemacht. Im Rahmen des Kapitels wird der Zusammenhang zwischen dem Körper und dem Geschlecht vertiefend aufgegriffen werden.

Für Gesa Lindemann können Körper, als „[...] als „indexikalische Ausdrücke“ (Garfunkel [eigentlich: Garfinkel]/Sacks 1979: 156) der Geschlechterunterschiede“ (Lindemann 2011: 30) verstanden werden. Nach Lindemann sind „[...] Gesten, Körper, Kleidung, Personalpronomen oder auch Sätze wie „ich bin eine Frau“ indexikalische Ausdrücke des Sachverhalts“ (Lindemann 2011: 30). So deutet sich an, dass besagte „indexikalische Ausdrücke“ nach einem Sinnzusammenhang verlangen, in welchem sie ihre Bedeutung haben (vgl. Lindemann 2011: 30). Das „entscheidende Kontextwissen“ beschreibt Lindemann in dem Wissen um die Zweigeschlechtlichkeit. Dieses Wissen beruht auf dem Wissen über den Körper. In der Produktion der Geschlechterkonstruktion spielt demnach der ‚Körper‘ eine zentrale Rolle. Ebenso zeigt sich der Bezug zu der sozialen Umwelt, da hier die Konstruktionen geschehen. Damit werden die Praxen der Herstellung von kulturellen Bedeutungen abhängig. Christina von Braun beschreibt diesen Kontext wie folgt: "Mary Douglas hat in ihrer Untersuchung Die zwei Körper (1993) dargestellt, daß in allen Kulturen eine enge Beziehung zwischen den individuellen Körperbildern und dem Konzept der sozialen Gemeinschaft besteht: Der Körper als soziales Gebilde steuert die Art und Weise, wie der Körper als physisches Gebilde wahrgenommen wird; und andererseits wird in der (durch soziale Kategorien modifizierten) physischen Wahrnehmung des Körpers eine bestimmte Gesellschaftsauffassung manifest [...]. Kurz, all die kulturell geprägten Kategorien, die die Wahrnehmung des Körpers determinieren, müssen den Kategorien, in denen die Gesellschaft wahrgenommen wird, eng korrespondieren, weil und insofern auch diese sich aus den kulturell verarbeiteten Körpervorstellungen ableiten“ (Douglas 1993: 99 zit. nach von Braun 2006: 15). Die Einbindung des individuellen Körpers in die unmittelbare soziale Umwelt verbindet den Körper mit „kulturellen Kodierungen“ (vgl. von Braun 2006: 40). Sie werden für die Produktion von Körperbildern verantwortlich. Diese Beschäftigung mit der Symbolik soll in die anschließenden Kapitel weitergetragen werden. Begründet wird diese Aufforderung durch die bereits erwähnte Allgegenwärtigkeit von Geschlecht. Die Präsenz der Kategorie provoziert eine andauernde individuelle Auseinandersetzung mit den Dimensionen der symbolischen Ordnung.

3.2.1. Körper als Symbol der Geschlechterdifferenz

In Betrachtung der körperlichen Darstellungspraxen setzen viele Theoretiker*innen⁴ den Körper als wichtigen symbolischen Ort der Geschlechterdifferenz. „Die symbolische Ordnung zeigte sich auch auf der Ebene des individuellen Körpers“ (von Braun 2006: 19) heißt es beispielsweise bei Christina von Braun. Auch bei Meuser ist der Körper „wie kein anderes Medium geeignet, die Geschlechterdifferenz zu symbolisieren“ (Meuser 2007: 154). In der Suche nach dem Ursprung der symbolischen Zuordnung wird das Konzept der Trennung von ‚Natur und Kultur‘ essentiell. Denn auf dieser Trennung basiert die Verankerung von Symboliken am Körper. Damit wird die Geschichte der Geschlechterkonstruktion um die Betrachtung des Körpers erweitert. Unterstützend Erwähnung finden können hierbei auch die historisch gewandelten Körpervorstellungen und -konzeptionen. Hier kann es zu Anknüpfungspunkten an das vorangegangene Kapitel der ‚Männlichkeit‘ kommen. „Schon seit der griechischen Antike galt der männliche Körper als Norm“ (von Braun 2006: 19) legt von Braun in diesem Kontext dar. So findet die langjährige Tradition der Abbildung von männlichen („Ideal“-)Körpern in der Kunst eine Erklärung (vgl. Mergl 2010: 67ff). Darauf soll später eingegangen werden.

Im kommenden Abschnitt geht es um die Produktion von Geschlechterherstellung in ihrem Bezug zu der körperlichen Ebene. Die Erlernung von ‚Mann-, und ‚Frau-Sein‘ wird fokussiert. Bei der Verinnerlichung der zweigeschlechtlichen Strukturierung der Gesellschaft zeigt sich die Sozialisation als wichtiger Lebensabschnitt. In diesem Zeitraum werden Geschlechtervorstellungen und -wahrnehmungen in ihren Zusammenhängen eingepägt.

3.2.2. Die Auslebung der Symbolik

„Wir werden nicht als Frau geboren, wir werden dazu gemacht“
(de Beauvoir 2003: 334)

Der vielzitierte Satz von Simone de Beauvoir verweist auf den Konstruktionscharakter von ‚Frau‘-Sein. In Anbetracht der vorgestellten Inhalte

⁴ vgl. Hirschauer (1989); Meuser (1998); Bereswill et al. (2007)

beschäftigt sich dieser Abschnitt mit der Generierung des Wissens um das ‚Frau-Sein‘, das de Beauvoir anspricht. Hier ergibt sich der Hinweis auf die Relevanz der Sozialisation.

Helga Bilden definiert die Sozialisation als „Prozess“, in dem strukturierende Geschlechtersymboliken maßgeblich werden. Bilden dazu: „Sozialisation oder Entwicklung verstehe ich als den Prozeß, in dem aus einem Neugeborenen ein in seiner Gesellschaft handlungsfähiges Subjekt wird (und bleibt). Sie findet statt, indem das sich bildende Individuum zunehmend aktiv teilhat an den sozialen Praktiken, in denen die Gesellschaft sich selbst produziert und verändert. Es ist in diesen sozialen Praktiken und in der Übernahme und Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlich Vor-Strukturierten (nicht einfach fix Vorgegeben), daß wir Frauen oder Männer werden.“ (Bilden 1991: 279). Bilden verweist auf die Relevanz gesellschaftlicher Strukturen, in denen das Individuum eingebettet ist. In dem Zusammenhang mit Konstruktion steht der Ausdruck – das ‚Tun‘. Auf diesen wurde bereits im Kapitel zu Geschlecht näher eingegangen. In diesem Kontext beschreibt Mühlen-Achs den Zusammenhang der Geschlechterkonstruktion und Gesellschaft wie folgt: „Die Gesellschaft unterstützt das „doing gender“ ihrer Mitglieder in vielfältiger Weise. Sie stellt zum einen die Rahmenbedingungen her, die den Geschlechtern unterschiedliche Entwicklungen vorschreiben bzw. ermöglichen (z.B. durch geschlechtsspezifische Zugangsbeschränkungen zu bestimmten gesellschaftlichen Institutionen wie Militär, Kirche, Sportorganisationen, Freizeitclubs etc.). Insbesondere durch die Einrichtung paralleler Organisationen der Geschlechter in vielen mehr oder weniger entscheidenden Lebensbereichen trägt sie dazu bei, die Kategorie Geschlecht als bedeutsam erscheinen zu lassen (z.B. durch die Differenzierung in Mädchen- und Jungenspielzeug, Mädchen- und Jungenbücher, Mädchen- und Jungenschulen, Männer- und Frauenarbeit, Damen- und Herrenbekleidung, Damen- und Herrentoiletten etc.)“ (Mühlen-Achs 1998: 35).

Zusammenfassen lässt sich, dass von Geburt an die Darstellungen von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ erlernt werden. Für die Verinnerlichung zeigen sich die gesellschaftlichen Strukturen verantwortlich. Dabei orientiert sich die Struktur an der symbolischen Ordnung; indem die Struktur diese wiedergibt, kommt es zu einer individuellen Verinnerlichung. So werden aus den Symbolen die Basis für geschlechtliche Konstruktionsprozesse geschaffen (vgl. Bilden 1991: 290). Die Symbolik wird erlernt und im Körper verankert. Im nachstehenden soll der Frage

nachgegangen werden, wie der Körper für eine Auseinandersetzung mit der Thematik analytisch fassbar gemacht werden kann.

3.3. Körper

Der Körper steht im Zentrum der kommenden Abschnitte. Die zahlreichen Herstellungs-, Handlungspraxen öffnen in der Beschäftigung mit den theoretischen Ansätzen zum Thema „Körper“ ein weites Feld. Im Rahmen dieses Kapitels wird die Verbindung des Körpers in Zusammenhang mit den Konstruktionspraxen von Geschlecht näher beleuchtet.

Die nachstehende Beschäftigung mit dem Körper beginnt mit der Beschreibung des Ausgangspunktes der ‚Materialität‘ des Körpers. Davon ausgehend werden Überlegungen angestellt, wie der Körper analytisch gefasst werden kann. Konzepte werden herangezogen, um ein Körperverständnis zu setzen, welches für die theoretische Einbettung dieser Arbeit, förderlich sein soll. Auf diesen Inhalten beruht die weitere Auseinandersetzung mit dem Körper. Auf der Dimension der Verbindung von ‚Geschlecht und Körper‘ stehen individuelle Körperausdrücke und -praktiken und –wahrnehmungen im Fokus. Die durch den Körper sichtbar werdenden genannten Mechanismen gehen mit ihrer Rezeption einher. Beim Erkennen der Materialität von Körpern zeigt sich dabei eine Verbindung mit der Vorstellung von Körpern (vgl. Schnegg/Grabner-Niel 2010: 10). Die individuelle Rezeption geht mit einer bestimmten Vorstellung einher, weswegen körperlich-geschlechtlich-konnotierte Konstruktionen beispielsweise in Körperbildern ein Medium finden. Für die Vermittlung von Körperbildern spielt die mediale Ebene eine wichtige Rolle für Körpervorstellungen (vgl. von Braun 2006: 25). Daher wird auch diese abschließend eine Thematisierung erfahren.

3.3.1. Die Materialität des ‚Körper‘

Die theoretische Einbettung wurde mit der Beschreibung des „*doing gender*“-Ansatzes eröffnet. Gezeigt wurde, dass die alltäglich erlebte und ausgeübte,

Geschlechtlichkeit als Konstruktionsleistung verstanden werden kann. In der Auseinandersetzung formulierte sich somit ein Zusammenhang mit dem Körper, da dieser zum Ort der Konstruktionsleistung wird. Aufgrund dessen soll in diesem Abschnitt nun der Materialität von Körper eine Betrachtung zukommen. Damit soll ein Rückbezug zu der Erklärung, wieso der Körper als Ort der Geschlechterdifferenz gesehen werden kann, stattfinden (siehe Seite 19). Dabei fand die symbolische Besetzung der Geschlechter an den Körper eine Beschreibung. Sie zeigte die symbolisch besetzte geschlechtliche Zuordnung an den Körper. Dieser Abschnitt soll die Betonung auf die körperliche Materialität legen. Denn die körperlich verankerten Konstruktionsleistungen erzeugen ein Verständnis von ‚Körper‘, das sich auch an körperlichen Attributen orientiert.

In der Betrachtung der Materialität des Körpers schreibt Lindemann: „Einerseits lösen sich Wesensunterschiede zwischen den Geschlechtern immer mehr auf, andererseits bleibt der Geschlechterunterschied aber bestehen“ (Lindemann 2011: 17). Die Inhalte zeigen einen Bezug zu der Materialität des Körpers. So begründet Lindemann wie folgt: "Es gibt [...] gültige Bestandteile von Frau- bzw. Mann-Sein. Dazu gehören einige Körperformen, wie Penis und Busen" (Lindemann 2011: 19). Indem sie Geschlechtsorgane anführt, zeigt Lindemann, dass körperliche Merkmale für die Zuordnung zu einem Geschlecht wichtig werden. Neben den beschriebenen symbolischen Zuschreibungen, werden demnach auch körperliche Faktoren bei der Geschlechter-Konstruktion zentral.

Die beschriebenen Kategorisierungen der Konstruktionsleistungen fokussieren eine bestimmte Perspektive von Körper – das ‚Tun‘. An dieser Stelle soll jedoch ein weiterer Aspekt herangezogen werden. Mit der Einführung des „Leib“-Begriffes erweitert sich die bisher dargelegte Dimension der Materialität von Körper um das ‚Körper-Sein‘, beziehungsweise das ‚Körper-Spüren‘. Dafür wird auf ein Konzept von Gesa Lindemann zurückgegriffen, das sie Anfang der 1990er Jahre veröffentlichte. Es geht davon aus, dass eine „Verschränkung von Körper und Leib“ besteht. Diese ist in Körper-Konzepten mitzudenken, denn „[...] in der Verschränkung von Körper und Leib bildet der Körper für den Leib ein eng aufeinander bezogenes Empfindungs- und Verhaltensprogramm, durch das dieser seine konkrete Gestalt erhält“ (Lindemann 2011: 37). Nach Lindemann strukturiert der ‚Körper‘ die „[...] leibliche Erfahrung“ (Lindemann 2011: 37). Dabei wird diese leibliche Erfahrung durch das

Wissen um die Zweigeschlechtlichkeit strukturiert. Der ‚Leib‘ spürt diese Strukturierung, wobei das Wissen um die Geschlechterdifferenz vorgibt, was der ‚Leib‘ fühlt. Denn der ‚körperliche Leib‘ muss „so gespürt werden, daß dies nicht im Widerspruch zum Symbol steht“ (Lindemann 2011: 51). Das ‚Mann-‘, beziehungsweise ‚Frau-Sein‘ dienen als diese Symbole. Demnach erzeugt dieses ‚Fühlen‘ die Stabilität der Zweigeschlechtlichkeit. Zusätzlich wird eine eindeutige Zuordnung zu ‚Mann‘ oder ‚Frau‘ gefühlt. Bei Lindemann konstruiert sich das ‚Geschlecht‘ nicht nur durch die Darstellung, sondern auch in der Empfindung. Durch diesen Aspekt der ‚Reflexivität‘ ist in der Untersuchung eines ‚Tuns‘ von Geschlecht diese leibliche Verankerung der Geschlechterdifferenz mitzudenken. Der Ansatz von Lindemann bringt eine Erweiterung in die Fassung von Körper-Konzepten (vgl. Hirschauer 1989: 11). Diese Perspektive soll in das nächste Kapitel weitergetragen werden, in dem die Frage, wie der Körper in seiner Involviertheit in soziale Prozesse fassbar gemacht werden könnte, behandelt wird.

3.3.2. Den Körper fassen

Die folgenden Abschnitte beschäftigen sich mit der Frage, wie der Körper zu fassen ist. Damit soll ein theoretischer Ausgangspunkt geschaffen werden, der eine Weiterarbeit mit dem Thema des Körpers und des Konstruktionscharakters von Geschlecht ermöglicht. Der Körper soll in den Dimensionen des ‚Körper-Seins‘ und ‚Körper-Habens‘ für eine Analyse der alltäglichen Geschlechterherstellung greifbar gemacht werden.

Der Soziologe Robert Gugutzer beschreibt den Körper wie folgt: „Der menschliche Körper ist ein durch und durch soziales Phänomen: Was auch immer Menschen mit ihrem Körper tun, welche Einstellung sie zu und welches Wissen sie von ihm haben, ist geprägt von der Kultur, Gesellschaft und Epoche, in der diese Körperpraktiken, -vorstellungen und -bewertungen auftreten“ (Gugutzer 2007: 4). Er befriedigt damit eine Aufforderung, die Connell bereits in den 1990er Jahren forderte: eine Erweiterung der Körperansätze in den Human- und Sozialwissenschaften. Nach Connell sehen jene Wissenschaften den Körper oftmals als „eine neutrale Oberfläche oder eine Landschaft, in die ein sozialer Symbolismus eingeprägt wird“ (Connell 1999: 65ff). In Gugutzers Ansatz wird der Körper einerseits als Träger von

Zuordnungen und Darstellungen verstanden. Dabei wird jedoch auch die Betonung des Körpers selbst hervorgehoben. Das Individuum wird zum „Akteur und Objekt sozialer Praxis“ (Bereswill et al. 2007: 12). Auch Schnegg und Grabner-Niel sehen den Körper unter diesem Verständnis. Die beiden Autorinnen haben sich in ihrem Werk über Körpererfahrungen, -vorstellungen, und –konzepte die Frage nach einer methodologischen Fassung für eine Analyse von Körper, wie auch von Körperlichkeit gestellt. In der Bearbeitung Körper-relevanter Themen führen Schnegg und Grabner-Niel den Begriff „*Körper er-fassen*“ in das Feld. Dabei setzen sie sich auf drei Bedeutungsebenen mit dem Körper auseinander. Bei Schnegg und Grabner-Niel thematisiert ein Strang die Frage, wie der Körper in einem bestimmten Kontext sichtbar gemacht werden kann, wie er „erschaffen und/oder materialisiert“ (Schnegg/Grabner-Niel 2010: 10) wird. Mit der zweiten Ebene beziehen sich die Autorinnen auf die Bedeutungen des Körpers und nennen als Beispiel die Analyse historischen Quellenmaterials (vgl. Schnegg/Grabner-Niel 2010: 10). Der letzten Dimension eines „*Körper er-fassens*“ nähern sich Schnegg und Grabner-Niel wie folgt: „Schließlich steht „erfassen“ auch für „erkennen“, „wahrnehmen“. Wenn wir *Körper* als *Körper* erkennen, folgen wir damit schon bestimmten Vorstellungen. Wir haben dann bereits festgelegt worauf wir uns beziehen, wenn wir von Körper sprechen“ (Schnegg/Grabner-Niel 2010: 10). Mit ihren Ausführungen unterstreichen die Autor*innen sowohl den Konstruktionscharakter von Geschlecht als auch die Rolle der Sozialität, die mit Körperprozessen einhergeht. Wichtige Faktoren in der Analyse von geschlechtlich-konnotierten Prozessen werden das ‚Erkennen‘, ‚Wahrnehmen‘.

Für die weitergehende Beschäftigung mit dem ‚Körper‘ soll an dem Konzept des „*Körper er-fassens*“ Anleihe genommen werden. Als Werkzeuge sollen die Begriffe der ‚Darstellung‘ und ‚Rezeption‘ in den Vordergrund rücken. In Rückbezug auf Lindemann soll dabei auch die ‚Reflexivität‘ hinzugenommen werden. Denn, „legt man den Akzent auf das Darstellen, zeigt sich, wie eng [...] „Indexikalität“, „Reflexivität“ und „Darstellung“ ineinanderarbeit[en]“ (Lindemann 2011: 30) nach Lindemann. In der Betrachtung des „*doing gender*“ wird das ‚Leib-Spüren‘ deswegen zentral, weil jenes als symbolisch verankertes körperliches Wissen um die Zweigeschlechtlichkeit angesehen werden kann. Die analytische Fassung des Körpers in seiner Sozialität, definiert demnach die Darstellung und Rezeption als zentral für die Analyse von Konstruktionsmechanismen. Die weiterführende Arbeit mit

dem Körper-Begriff soll deshalb auf den Faktoren des ‚Erkennens‘, ‚Wahrnehmens‘, als auch dem Aspekt der ‚Reflexivität‘ fußen.

3.3.3. Körperbilder

Die vorigen Abschnitte haben gezeigt, dass „Konstruktionen von Geschlecht, [...] in engem Verhältnis zu Körperpraxen [stehen]. Sie werden über Körperpraxen hergestellt, sind oft unbewusst und folgen implizitem Wissen. Sie werden nicht nur kommunikativ sondern auch interaktiv, über habituelle Übereinstimmungen hergestellt“ (Bütow et al. 2013: 10). Die Beschäftigung mit der Analyse des Zusammenhangs von ‚Geschlecht und Körper‘ weist individuellen körperlichen Mechanismen einen zentralen Stellenwert zu. In dem Blick auf die Darstellung und Wahrnehmung, in Bezug auf die Kategorisierung von Geschlecht, zeigte sich die soziale Strukturierung der Herstellungspraxen. (vgl. Hirschauer 1989; Connell 1999). Für den folgenden Abschnitt soll nun die Wahrnehmung von Körpern genauer betrachtet werden. Im Mittelpunkt steht dabei die Vorstellung über den Körper, die mit der Rezeption der beschriebenen Herstellungspraxen einhergeht.

Mit dem Konstruktionscharakter von Geschlecht verbinden sich zahlreiche Faktoren. Inge Stephan beschreibt in der Frage „Was ist gender?“ die Debatte um die Rolle des Körpers als „eng verbunden [mit der] Diskussion über die Sinne“ (Stephan 2006: 68). Damit deutet Stephan zweierlei an. Zum einen wäre die Rezeption selbst zu nennen. Doch auch auf die Verwobenheit in soziale Situationen (vgl. Hirschauer 1989: 104) wird in dem Zitat verwiesen. Um die Wahrnehmung von Körperbildern genauer zu betrachten, soll daher auch die Ebene der Produktion von Bildern, mit einbezogen werden. In Hinblick auf den Konstruktionscharakter von Geschlecht wurde beschrieben, dass in der Wahrnehmung von Geschlecht andere Personen nach bekannten Kriterien kategorisiert werden. Dabei spielt die Körperdimension eine wichtige Rolle. Der Körper bietet Merkmale für die geschlechtliche Kategorisierung. Dies bietet Rückschlüsse auf die individuelle Verinnerlichung über Körper-Wissen. Der Körper wird nicht nur mit dem symbolischen Wissen um dieses Wissen um die Zweigeschlechtlichkeit besetzt, sondern auch Vorstellungen von Körpern selbst werden mittransportiert. Neben geschlechtlichen Merkmalen betrifft

dies Körperbilder in unterschiedlichsten Ausprägungen. Dieser Ausgangspunkt soll nun in ihrer Produktion und Rezeption betrachtet werden. Dabei wird die Umgebung prägend für die Vorstellung. So soll die Rezeption von Körperbildern in Hinblick auf das soziale Umfeld eines Individuums untersucht werden. Der Begriff des sozialen Umfeldes meint „[...] die außerhalb der Person oder einer Sozialeinheit liegenden Handlungsbedingungen und Einwirkungen (bei „Umfeld“ auch Umgebung, einer Gestalt in der Wahrnehmung: Figur -Grund)“ (Mey 2007: 684).

Wir leben in einer „Mediengesellschaft“, in der „[...] Individuen nicht nur durch, sondern mit Medien sozialisiert“ (Hoffmann 2008: 1756) werden. Als ein berühmter Vertreter des Verständnisses der Gesellschaft schreibt Niklas Luhman „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien“ (Luhmann 2009: 9). Diese Allgegenwärtigkeit der Medien spielt demnach eine wichtige Rolle für die Vermittlung von Körperbildern für das Individuum. Von Braun schreibt dazu: „[...] es besteht eine enge Beziehung zwischen Massenmedien und Suggestion, bzw. zwischen Medium und Körperlichkeit“ (von Braun 2006: 302). Die Konfrontation mit Körperbildern, wenn auch in der Art und Weise variierend - sei dies nun in Bezug auf die vermittelten Botschaften oder damit einhergehenden Inhalten – stellt sich für das Individuum als unausweichlich dar. Dabei ergibt sich ein Kreislauf zwischen dem Individuum und der medialen Ebene, indem kulturell beladene Körperbilder in den Medien konstruiert oder rezipiert werden und Verbreitung erfahren (vgl. Meuser 1998: 129). In diesem Kontext kann der Blickpunkt auf sozialwissenschaftliche Studien gerichtet werden. Diese fokussieren oftmals die visuellen Darstellungen von Körperlichkeit hinsichtlich der Rolle der Medien. Ein weites Spektrum an Studien thematisieren die Darstellungen und Bilder des nackten menschlichen Körpers in der Öffentlichkeit und die Rückkoppelung der Inhalte auf das Individuum (vgl. McQuail 1994; Erlinger 1997; Mikos 1999; Körber/Schaffar 2002).

Zurückkommend auf Eingangs dargelegte Inhalte kann folgendes festgehalten werden: Die Konfrontation des Individuums mit Körperbildern bewirkt eine Reproduktion. Das Individuum verinnerlicht die wahrgenommenen Bilder und gibt sie weiter. Dies kann auf unterschiedliche Arten geschehen. Es kann in einem individuellen Darstellungsprozess zum Ausdruck kommen. In Rückbezug auf vorangegangene Inhalte wirken diese Vorstellungen auch auf die Mechanismen der Wahrnehmung anderer Körper. Sie können sich aber auch auf der medialen

Ebene entfalten. So könnte die Reproduktion, vormals rezipierter Körpervorstellungen durch die Verbreitung neuer Bilder geschehen. Die analytische Fassung des Körpers orientierte sich an den Faktoren des ‚Erkennens‘ und ‚Wahrnehmens‘. Dabei wurde auch der Aspekt der ‚Reflexivität‘ als relevant für eine Analyse von Konstruktionsmechanismen genannt. In diesem Abschnitt wurde dargelegt, wie essentiell Körperbilder für das alltägliche Leben sind. So ist für eine analytische Arbeit mit dem Körper-Begriff auch der Miteinbezug von Körperbildern anzudenken.

3.4. Kunst

Das folgende Kapitel ist ein Versuch, soziologische und gendertheoretische Perspektiven in der Frage, wie sich Kunst definieren lässt, einzufangen. Anschließend wird der Abschnitt durch eine Ausführung der Verwobenheit der Kunst in soziale Begebenheiten ergänzt. Das Kapitel greift auch die Frage nach durch Kunst transportierten Körperbildern auf.

Auf die Frage „Was ist Kunst?“ definiert Smudits den Kunstbegriff als „umfassender Begriff für Phänomene (Artefakte, Texte, Praktiken) [...], bei denen die ästhetische Dimension (d.i. die Dimension der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung) eine wesentliche Rolle spielt“ (Smudits 2008: 105). Dahingehend sind auch die Ende der 1950er Jahre konstituierten Cultural Studies zu definieren. Sie begreifen Kunst „[...] als eine von vielen Möglichkeiten [...], sich symbolisch-expressiv zu artikulieren“ (Smudits 2008: 111)⁵. In der Historie der unterschiedlichen Ansätze und Konzeptionen zeichnet sich ab, dass der Kunstbegriff und die Bemühungen, diesen (in Beispielsweise dessen Wirkmächtigkeit) zu fassen, ein weites Feld an Theoriekonzeptionen und -strängen eröffnet (vgl. Smudits 2008: 113). Die Beschäftigung der Kunstsoziologie kann dahingehend definiert werden, sich für das „Verhältnis von Gesellschaft und Kunst“ (Smudits 2008: 105) zu interessieren. Dabei fokussiert die Kunstsoziologie auch das Verhältnis von ‚Individuum und Kunst‘. Die

⁵ Smudits nennt die Gender Studies als „Schwerpunkt der Betätigungsfelder der Cultural Studies“ (Smudits 2008:111).

Kunst als Ausdrucksmittel zu sehen, verknüpft sich mit der Betrachtung der sozialen Komponenten, denn die Kunst prägt das gemeinsamen „Werte- und Normensystem“ (Rauhe 1997: 5). Somit wird Kunst zum sozialen Ausdruck.

3.4.1. Kunst als sozialer Ausdruck

„[...] denn wovon ein Bild handelt und wie ein Bild handelt ist schlichtweg nicht voneinander zu trennen“ (Müller 2013: 174)

Aus einer soziologischen Perspektive kann die Kunst hinsichtlich ihrer „[...] soziale[n] Formen der Kommunikation und Interaktion“ (Staubmann 1997: 75) betrachtet werden. Somit steht der Kunstbegriff in einer Verbindung mit dem sozialen Handeln. Das betrifft die Handlung, die durch die/den Künstler*in geschieht, als auch die Verwobenheit dieser ausführenden Tätigkeit mit dem sozialen Umfeld (vgl. Gabriel 1997: 61) selbst. Somit kann sich hier auf unterschiedliche Faktoren, wie strukturelle Bedingungen, historische Gegebenheiten etc. bezogen werden, unter denen ein Kunstwerk entsteht. Daher wird die Kunst „[...] ein Ergebnis gesellschaftlicher Auseinandersetzungen“ (Smudits 2008: 113). Doch, neben der Entstehung, sind auch die Wirkungen der verschiedensten Ausprägungsformen (vgl. Verdicchio 2007: 381) von Interesse. Müller schlägt den Zugang vor, das Interesse „nicht nur auf die Sinnstruktur, im Kunstwerk [...], sondern dafür, wie durch Kunstwerke Sinn hergestellt wird“ (Müller 2013: 174). Kastner formuliert dies für die Kunstwissenschaften folgendermaßen: „Der Zusammenhang von sozialen Bewegungen und künstlerischer Produktion scheint bis hin zur Globalisierungskritik der Gegenwart eine Selbstverständlichkeit zu sein. Fachdisziplinär bildet sich diese vermeintliche Selbstverständlichkeit aber kaum ab. Innerhalb der Kunstgeschichte wird das Wechselverhältnis zwischen sozialen Bewegungen und künstlerischer Rezeption kaum rezipiert, geschweige denn systematisch theoretisiert. Seit den 1960er Jahren kam es immerhin zu einer Reflexion über die Effekte von sozialpolitischen AkteurInnen auf die Kunstwissenschaften, wenn schon nicht auf die Kunstproduktion und -rezeption selbst“ (Kastner 2013: 131). Kastner erwähnt in diesem Kontext feministische Kunsthistorikerinnen, die sich auf die Suche nach Einschlägen von Geschlechterverhältnissen in Kunstwerken machten und diesen Zusammenhang betonten (vgl. Kastner 2013: 131). In dem Bemühen um

Eingrenzung verlagern sich die weiteren Ausführungen von der gesellschaftlichen Ebene auf die Dimension des Verhältnisses zwischen ‚Individuum und Kunst‘. In diesem Zusammenhang nennt Müller den Soziologen Bourdieu als „einflussreichste und prominenteste Figur“ (Müller 2013: 166). Müller begründet dies wie folgt: „Niemand hat so scharf und konsequent Fragen nach den sozialen Bedingungen sowohl von Produktion als auch von Rezeption gestellt wie er“ (Müller 2013: 166).

Die Beschäftigung mit der Definition der Kunst verdeutliche die Wechselwirkung zwischen den darin involvierten Faktoren. So geschah eine Auseinandersetzung mit dem Kunst-Begriff in Hinblick auf die soziale Ebene. Kunst entsteht, aus soziologischer Perspektive, durch soziale Handlung. Der Akt der Handlung ergänzt sich durch jenen der Rezeption. Die Wahrnehmung von Kunst rückt somit in den Vordergrund. Dies leitet auf das nächste Kapitel über, indem Geschlecht im Kontext von Kunst betrachtet werden soll. Denn, neben der Rezeption soll das Produkt, das Kunstwerk an sich, nicht aus den Augen verloren werden.

3.5. Kunst und Geschlecht

Anknüpfend an vorangegangene Inhalte beschäftigt sich das Kapitel mit dem Zusammenhang zwischen ‚Kunst und Geschlecht‘. Durch Kunst vermittelte, Geschlechtlichkeit gerät in den Blick. Um sich dem Thema anzunähern, soll zuerst das Verhältnis „*Gender Studies*“ und Kunst‘ einen kurzen Abriss finden. Anschließend kommt es zu einer Beschäftigung mit der Einschreibung von Geschlechtersymboliken in der Kunst. Es wird an bereits beschriebene Inhalte, angeknüpft (siehe Seite 20). Dem folgt die Aufbereitung der Vermittlung und Rezeption.

In Bezug auf die Rezeption des Zusammenhangs von Kunst und Geschlecht in den Kunstwissenschaften kann davon ausgegangen werden: „Im K.[unst]. – und Kulturbetrieb werden die Fragestellungen der *Gender*-Studien z.T. noch immer ignoriert“ (Schmidt-Linsenhoff 2002: 224). In der Beschäftigung mit dem Verhältnis der Disziplin der Gender Studies und der Kunstwissenschaft, können die Gender Studies in einer kritischen, kulturwissenschaftlichen Position verortet werden; dies

betrifft vor allem die Koppelung des Kunst-Begriffs an die gleichnamige wissenschaftliche Disziplin (vgl. Schmidt-Linsenhoff 2002: 222). Gemeinsamkeiten basieren auf dem Konstruktionsgedanken: „Gemeinsamer Nenner aller kulturwissenschaftlichen Ansätze ist die Einsicht in den Konstruktionscharakter von Kultur. Geschlecht wird ebenfalls als kulturelle Konstruktion unter den Aspekten der Differenzen bzw. Polarität untersucht“ (Holdenried 2002: 220). Mit dem letzten Satz wird auf die Verortung und das Interessensgebiet einer kunstwissenschaftlichen Richtung der Gender Studies, verwiesen. „Die kunstwissenschaftlichen Gender Studien thematisieren nicht mehr nur die Repräsentation von Geschlecht im Bild oder die Konstruktion von Geschlecht durch die Repräsentation selbst bzw. die geschlechtliche Kodierung von visuellen Repräsentationssystemen und ästhetischen Kategorien. Dieser Perspektivenwechsel eröffnete methodisch und stofflich neue Themenfelder“ (Schmidt-Linsenhoff 2002: 222). Als Interessensgebiete der kunstwissenschaftlichen Gender Studies kann demnach die Untersuchung der eingeschriebenen Geschlechterdimension in der Kunst genannt werden. Die Wechselwirkung, die sich zwischen ‚Kunst und Geschlecht‘ ereignet, soll im anschließenden Kapitel betrachtet werden.

3.5.1. Im Spannungsfeld: Kunst und Kultur und Geschlecht

Im folgenden Abschnitt wird der Zusammenhang ‚Kunst und Geschlecht‘ beleuchtet. Dazu greift der Abschnitt die Thematik der symbolischen Verankerungen von geschlechtlichen Zuschreibungen erneut auf. Dabei wird erklärt, warum die Trennung von ‚Kultur und Natur‘ relevant für die nachstehenden Inhalte wird. Davon ausgehend geraten erneut Körper als Materie der Zuschreibungen in den Fokus.

In dem Verständnis der Geschlechterverhältnisse kommt der Trennung von ‚Kultur und Natur‘ ein relevanter Stellenwert zu. Der Zusammenhang der Trennung der ‚Kultur von der Natur‘ mit Geschlecht basiert darauf, dass „[...] die Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit, etwa die überlieferte Zuordnung der Frau zur Natur und die des Mannes zur K.[ultur], als kulturelle Konstruktion wahrgenommen“ (Wagner-Egelhaaf 2002: 219) wird. Die Basis für diese Trennung beschreibt von Braun mit der Etablierung der Alphabetschrift (von Braun 2006:11). Die dadurch

entstandenen Gesetzlichkeiten schufen die Auffassung, dass „[...] Geist und Körper, Kultur und Natur nicht mehr als Spiegelbild, sondern als Gegensätze begriffen“ (von Braun 2006: 13) wurden. Es ergab sich, dass „dieser Gegensatz [...] in den Rollen, die den Geschlechtern zugewiesen wurden, ihr Spiegelbild“ fand (von Braun 2006: 14). Von da an wurde die ‚Natur‘ der Frau zugeordnet und die ‚Kultur‘ als ‚männlich‘ geprägt angesehen. Damit wurden den Geschlechtern Rollen, Einschreibungen (beispielsweise Charakterzuschreibungen) zugewiesen. Hier zeigt sich der Zusammenhang zwischen ‚Kunst und Geschlecht‘. So trägt der Kultur-Begriff eine Dimension, der die „materielle Kultur“ innewohnt. Gemeint sind „konkrete[n] Produkte menschlicher Tätigkeit [zu der] auch Kunstobjekte gehören“ (Wagner-Egelhaaf 2002: 218). Demnach kann Kunst als kulturelles Produkt gesehen werden (vgl. von Hoff 2009: 194). Die Ansicht ‚Kunst‘ als Kulturgut steht somit in Verbindung zu der Zuschreibung der ‚Kultur‘ als ‚männlich‘. Wohingegen „Gefühl, Natur und Körperlichkeit als weiblich imaginiert wurden“ (von Braun 2006: 14). Somit zeigt sich in der Kunst deutlich der Einschlag des Konzeptes der Trennung zwischen ‚Kultur und Natur‘. Zusätzlich verweist die Beschreibung auf die Verankerung dieser Symbolik am Körper. So wurde „der weibliche Körper zum Symbolträger der Leiblichkeit, der Sexualität“ (von Braun 2006: 14). In Bezug auf die Zuschreibung der Frau zu ‚Natur‘ kam es daher zu einer Reduktion auf die Sexualität; die Frau wurde mit der Reproduktion in Zusammenhang gesetzt. Da Kunst als Abbild gesellschaftlicher Strukturen gesehen werden kann, lassen sich die Zeichen und Fortschreibungen dieser ‚Kultur und Natur‘ Trennung in Kunstwerken finden. Dazu schreibt Kathrin Peters: „Die Frau steht [...] als originäres Reproduktionsmedium am Anfang jeglicher Kultur- und Menschheitsgeschichte.“ (Peters 2009: 353). Mit der Beschreibung der geschlechtlichen Zuordnung wird deutlich, warum eine Vielzahl gendertheoretischer Ansätze, den Reproduktionscharakter des Geschlechtes, wie jenen der Geschlechterdifferenz in der Kunst betonen (vgl. Holdenried 2002: 220ff). Dabei kommt einmal mehr der Körper als Ausdrucksort, der diese Trennung *verkörpert* in den Blick.

„Der menschliche Körper stellt als Gegenstand historischer Forschung ein schillerndes Phänomen dar. Fragen nach Kontinuitäten, Brüchen und Transformationen über Zeiten und Räume hinweg werden aufgerufen. [...] Damit wird ein Schlaglicht geworfen auf die Funktionen des Körpers als Ort der

Aushandlung von Stabilität und Dynamik sozialkultureller Ordnungen - wie von Selbst-, Fremd- und Weltbildern" (Waldenfels 2000 zit. nach Mergl 2010: 67). Das angeführte Zitat zeigt, dass in der analytischen Betrachtung von Körper eine wichtige Informationsquelle liegen kann. In diesem Zusammenhang kann die Historikerin Maren Lorenz genannt werden. Sie hat im Jahr 2000 einen umfassenden Forschungsbericht veröffentlicht, der die Sammlung von über 1100 Publikationen zu „Körper“ und dessen Geschichte beinhaltet. Dabei zeigte sich auch die Zentralität des Körpers als Gegenstand von künstlerischen Abbildungen. Ein Zitat des vorangegangenen Kapitels beschrieb das Engagement feministischer Kunsthistorikerinnen, die sich mit der gendersensiblen Betrachtung von Kunst beschäftigten. Im Zuge der Erklärung der Trennung ‚Kultur und Natur‘ wurden Geschlechtersymboliken, welche am Körper verankert werden, und in der Kunst anhand an ebenjenen einen Darstellungsort fanden, beschrieben. So gehen mit der Abbildung von Körpern auch symbolische Attributionen einher. Als Beispiel kann die die körperlich verankerte Norm der ‚Männlichkeit‘ genannt werden. Zurückführend auf die eingangs beschriebenen Trennung, nahm sie in der Kunst Einzug und fand darin einen Ausdruck (vgl. von Braun 2006: 19ff). Diesbezüglich führt Mergl die Verbindung zwischen männlichen Körperbildern und Kunst wie folgt aus: „In der Inszenierung kontextspezifischer Transgressionen von Geschlechts-, Sexualitäts- und Herrschaftsdiskursen werden durch die androgyne Körperplastik politisch wirkmächtige Grenzen sozialer Räume medialisiert – und essentialisiert“ (Mergl 2010: 67). Sowohl Mergl, als auch von Braun besetzten die Präsenz von männlichen Körperbildern mit einer spezifischen Bedeutung. Bei von Braun ergibt sich eine Verbindung der Rezeption von Körperbildern und deren Vergleich mit ‚Ideal-Bildern‘. Mergl thematisiert die Rezeption der Bilder und deren Wirkmacht auf einer strukturellen Ebene der Geschlechterverhältnisse. Damit deutet er auf die Kunst als Produktionsort von Geschlechterungleichheiten hin.

3.5.1.2. Wahrnehmung von Kunst in Hinblick auf die Verbindung mit Geschlecht

Die vorangegangenen Inhalte haben die Verbindung zwischen ‚Geschlecht und Kunst‘ hervorgehoben. Dabei wurde der Körper als Ausdrucksort für geschlechtliche Symboliken in der Kunst betont. Eine Annäherung, wie die Rezeption von Kunstobjekten durch das Individuum geschieht, soll dem Zusammenhang eine weitere Perspektive verleihen.

In der Frage nach der Rezeption von Kunst soll auch auf den Kunsthistoriker Horst Bredekamp Bezug genommen werden. Bredekamp setzt eine Abbildung mit Kommunikation gleich. Der Ausgangspunkt, Kunstprodukten einen Kommunikationscharakter zu verleihen, wurde auch im Kapitel ‚Kunst‘ angeführt (siehe Seite 28). In diesem Kapitel kam der ‚Kunst‘ als Kommunikationsmittel Aufmerksamkeit zu. Nun soll, unter diesem Ausgangspunkt die Wirkung von Kunst auf ein Individuum betrachtet werden.

Kunstwerke stellen „[...] eine Technik der Erweiterung des sinnlich-kognitiven Wahrnehmungsapparates des menschlichen Körpers. Dabei haben sie für den/die Rezipient*in sowohl „intersubjektive als auch reflexive Wirklichkeit“ (Mergl 2010: 69). Am Beispiel des ‚Sehens‘ kann gezeigt werden, dass jenes „[...] ein Teil eines komplexen, auf Erfahrungen beruhenden Wahrnehmungsprozesses [ist], wobei individuelle Wirklichkeiten auf der Basis des visuell Wahrgenommenen konstruiert werden“ (Barth 2008: 36). Dies bedeutet, dass mit dem ‚Sehen‘ eine Wirklichkeit konstruiert wird. In Bezug auf die Kunst lässt sich schlussfolgern, dass angesehene Kunstwerke somit auch eine „intersubjektive als auch reflexive“ Wirkung auf den/die Rezipient*in haben können. Demnach kann durch Kunst eine Vielzahl an Wirkungen hervorgerufen werden, indem beispielsweise unterschiedlichste Gefühlsebenen angestoßen werden. Wie dargelegt, kann, infolge einer sinnlichen Wahrnehmung eines Kunstwerkes als eine Wirkung ein „Wirklichkeitscharakter“ (Mergl 2010: 69) für den/die Rezipient*in erzeugt werden. ‚Wirklichkeitscharakter‘ bedeutet, dass die Abbildung des Kunstwerkes als ‚wirklich‘ durch das Individuum verarbeitet wird. Das Objekt eines Kunstwerkes konstruiert demnach denselben Sachverhalt für den/die Betrachter*in, als würde es sich um eine wahrhaftige Begebenheit handeln.

Dieser ‚Wirklichkeitscharakter‘ soll nun für die Betrachtung der Verbindung ‚Kunst, Geschlecht und Körper‘ herangezogen werden. Dabei soll an die Inhalte, welche den Ausdrucksort, den Geschlechter-Symboliken in der Kunst finden, angeknüpft werden. Der vorige Absatz beschrieb die Wahrnehmung von Kunst. Es wurde erklärt, dass Kunst bei dem/der Rezipient*in eine Realitäts-nahe Wirkung erzeugen kann. Diesen Gedanken mit jenem der Geschlechter-Symboliken ineinanderzuführen ergibt den Ausgangspunkt, die Kunst strukturiert das Individuum in Bezug auf die Wahrnehmung von Geschlecht. Im Kontext der Wirkung der Kommunikation von Kunst verweist Mergl auf die „besondere Aussagekraft von Bildquellen“ (Mergl 2010: 67). Daher sollen im Weiteren der Ausgangspunkt am Beispiel von Körperbildern erprobt werden. Durch den ‚Wirklichkeitscharakter‘ werden Körperbilder wie realweltliche Abbildungen durch den/die Rezipient*in wahrgenommen. Ein Bild von einem Körper zu sehen, kann demnach zu genau derselben Wirkung führen wie jene, die bei der Betrachtung eines tatsächlich menschlichen Körpers entsteht. Die Inhalte zu dem Konstruktionscharakter von Geschlecht zeigten, dass mit der Wahrnehmung von Körpern eine individuelle Bewertung und Kategorisierung einhergeht. Dies führt zu folgender Conclusio: Die Abbildung von Körpern in Kunstwerken ruft bei dem/der Betrachter*in einen ‚Wirklichkeitscharakter‘ hervor, welcher auf die „[...] die geschlechtsbasierte soziale Differenzierung vor allem auf vermeintlich sichtbare Indikatoren zur Einteilung von Frauen und Männern“ (Jensen 2009: 132) überleitet. Dies wird in einem späteren Kapitel erneut aufgegriffen, da es ein wichtiger Bestandteil der Forschung ist.

3.6. Der öffentliche Raum

Das vorliegende Kapitel umreißt das soziologische Konzept eines öffentlichen Raumes und behandelt anschließend die Frage, wie die Ausprägungen des Handelns in einem öffentlichen Raum aussehen könnten.

Ein öffentlicher Raum ist „prinzipiell uneingeschränkt zugänglich“ (Werheim 2007: 534). Dadurch, dass „[...] „alles Soziale“ immer im materiellen Raum stattfindet“ (Dangschat 2008: 242) geschieht ein Verweis auf die Sozialität des öffentlichen Raumes und das ‚soziale Handeln‘, darin. Um sich mit dem Handeln in einem öffentlichen Raum näher zu beschäftigen soll auf ein Konzept der Raumsoziologin

Martina Löw zurückgegriffen werden. Löw geht „[...] von einem konstruktivistischen kognitiven Ansatz aus: Danach sind Raumwahrnehmung und –bewertung eine intellektuelle Leistung, die sich nach den Möglichkeiten der jeweiligen Menschen ausrichtet⁶. Das Konzept der „individuellen Raumwahrnehmung und –bewertung“ bietet die Möglichkeit, auf die Zuschreibungen von Individuen einzugehen. Die Individuelle Bewertung zeigt sich in dem Handeln, wodurch die Nutzung des öffentlichen Raumes eine Erklärung finden kann. Da der öffentliche Raum „durch [...] Integration und durch stilisierte Verhaltensweise der dort agierenden Individuen gekennzeichnet“ (Werheim 2007: 534) ist, können die individuellen Bewertungen einen Ausgangspunkt für einige Schlüsse bieten. Die Bewertungen formieren sich durch Normen und Werte, daher drücken sie sich in der beschriebenen „stilisierten Verhaltensweise“ aus. So bietet eine Untersuchung der Handlungen einen Rückschluss darauf, welche gesellschaftlichen Bewertungen ein Raum innehat. Anhand jener kann daher auch auf die gesellschaftlich definierten Möglichkeiten und auch Unmöglichkeiten, die in einem öffentlichen Raum passieren *dürfen*, geschlossen werden. Um dies zu veranschaulichen, soll ein Beispiel aus einem vorangegangenen Kapitelherangezogen werden. Dort wurde die Rolle der Medien bei der Verbreitung von Bildern – in diesem Fall ging es um Körperbilder – erwähnt. Diese Bilder konfrontieren alltäglich, sind daher im öffentlichen Raum auffindbar. In Rückgriff auf die Inhalte der individuellen Bewertung und ihren Ausdruck durch Handlung geben diese Bilder einen Aufschluss über das „Zeichen-, Symbol- und Repräsentationssystem [und] gesellschaftliche Interaktions- und Handlungsstrukturen“ (Werheim 2007: 534). Kurz: Die Bilder zeigen, was gesellschaftlich definiert, gezeigt werden *darf*. Der Fokus auf diese Möglichkeit, birgt dabei auch eine Aussage zu den Unmöglichkeiten des öffentlichen Raumes. Die Inhalte beschreiben, dass Normen und Werte der individuellen Bewertung eines Raumes innewohnen. Diese drücken sich durch Handlungen aus. Dadurch kann untersucht werden, welche gesellschaftliche Akzeptanz für Ausdruck der öffentliche Raum bietet.

⁶ Daraus leitet sich das „im Raum sein, das *spacing* ab“ (Löw 2001 zit. nach Dangschat 2008: 244).

3.7. Zusammenfassung

Das Geschlecht spielt eine relevante Rolle als strukturierende Kategorie für unseren Alltag. Deswegen wurde diese Arbeit mit der Abhandlung des Konstruktionscharakters von Geschlecht begonnen. Ausgehend vom „*doing gender*“-Ansatz wurden unterschiedliche Ebenen der Geschlechterkonstruktion beschrieben. Erwähnung fand die Trennung von ‚Kultur und Natur‘, die als Ursprung der symbolischen Zuordnungen zu ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ dienen kann. Dem schloss sich die Vermittlung der Praxis der Erlernung der Kategorisierung nach Geschlecht in der Sozialisation an. Beschrieben wurde, dass Individuen Codes und Strategien zur Geschlechts-Konstruktion erlernen. Da sich die beschriebenen Konstruktionsprozesse tagtäglich ereignen und den Alltag strukturieren, wird Geschlecht zu jener strukturierenden Kategorie wie zu Beginn des Absatzes festgehalten. In diesem Kreislauf wird der Körper zum wichtigsten Schauplatz, besitzt dieser eine Trägerfunktion für die Einprägung der symbolischen Geschlechterdifferenz. Ausdruck und Wahrnehmung passieren durch den Körper. So wurde im Zuge der Einbettung die Verbundenheit zwischen dem Geschlecht und Körper in der „[...] interaktive[n] Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit im Alltag“ (Hirschauer 1989: 102) deutlich gemacht. Dem folgte die konzeptuelle Fassung des Körpers für weitere Analyse. Das Konzept des „Körper er-fassens“ wurde beschrieben. Mit der Erweiterung um eine leibphänomenologische Perspektive kam es zu dem Ausgangspunkt, für eine Analyse von Körper seien die Faktoren des ‚Erkennens‘, ‚Wahrnehmens‘, als auch der Aspekt der ‚Reflexivität‘ relevant. Dem schloss sich die Betrachtung der Ebene der Körperwahrnehmung an. Dies geschah in Hinblick auf die Rezeption von Körperbildern auf der medialen Ebene. Erwähnt wurde, dass die Gegenwart der Medien eine Reihe von Schauplätzen bietet, an denen es zu einer Konfrontation mit Körperbildern kommt. Auch diese können als Beispiel der alltäglichen Konfrontation mit der Kategorie Geschlecht gesehen werden. Körperbilder werden auch durch die Kunst vermittelt. Es wurde zunächst der Kunstbegriff erörtert und anschließend mit ‚Geschlecht und Körper‘ in einen Zusammenhang gebracht. In der Setzung von Kunst als sozialen Ausdruck wurde der Frage nach der Rezeption von Kunstwerken nachgegangen. Das letzte Kapitel nahm erneut einen Rückbezug auf die Alltäglichkeit und Allgegenwärtigkeit von Geschlecht und daher den öffentlichen Raum in den Fokus. Anhand des Konzeptes

nach Löw wurde gezeigt, dass der öffentliche Raum mit individuellen Bewertungen aufgeladen ist. Diese zeigen sich dabei geprägt durch Normen und Werte.

3.8. Theorie und Empirie - Geschlecht, Kunst und Öffentlichkeit

Im Interesse des Forschungsanliegens dieser Arbeit werden im Anschluss die beschriebenen Inhalte mit der Skulptur „*Mr. Big*“ zusammengeführt werden. Eingebettet in den Konstruktionscharakter wird dabei Geschlecht als Produkt gesehen. Indem die alltägliche Herstellung von Geschlecht als Ausgangspunkt dient, soll der Fokus auf dem ‚Tun‘ von Geschlecht liegen. Darstellung und Wahrnehmung werden als individuelle Konstruktionsleistung begriffen. Durch diese alltägliche Praxis der Darstellung von Geschlecht wird sie erforschbar. Hier kann die Verknüpfung der theoretischen Inhalte mit der eingangs dargestellten Skulptur „*Mr. Big*“ (Seite 9) passieren. Die Faktoren geschlechtlicher Körper, Kunst und Besucher*in sollen im weiteren Verlauf zusammengeführt werden. In der Untersuchung der individuellen Reaktionen mit der Skulptur sollen die hervorgebrachten geschlechtlich-konnotierten Verhaltensweisen der Rezipient*innen untersucht werden.

Die vorgestellte Skulptur „*Mr. Big*“ ist Kunst. Im Sinne der theoretischen Einbettung kann sie als „materielle[r] Ausdruck“ (Wagner-Egelhaaf 2002: 218) von Kunst gesehen werden. Daher handelt es sich bei dem Forschungsgegenstand um die Untersuchung von individuellen Reaktionen auf ein Kunstwerk. Die Skulptur stellt einen nackten Mann dar. In dem Abschnitt über die Symbolik der Geschlechter wurde auf die Verankerung von symbolischen Zuschreibungen am Körper eingegangen. Von Braun (2006) und Mergl (2010) greifen hierfür die Rolle der Kunst auf; beschrieben wurde, dass die Nutzung des Körpers seit jeher als symbolische Plattform für künstlerischen Ausdruck essentiell wird. Mergl führt an, dass der Körper als Ergebnis von „Selbst, Fremd- und Weltbildern“ (Mergl 2010: 67) gesehen werden kann. In der Kunst kommt es zu solch einer Besetzung des Körpers mit Bedeutungsaufladungen. In diesem Kontext verweist Mergl auf die Relevanz von „ästhetisch-sinnliche[n] Wahrnehmung[en]“ (Mergl 2010: 67). Die Inhalte zu der Rezeption von Kunstwerken soll in die Beschäftigung mit dem materiellen Körper der

Skulptur weitergetragen werden. Dafür wird die Setzung der Skulptur als ‚realweltliche‘ Abbildung vorausgesetzt. Im Rahmen der theoretischen Einbettung kam es zu der Beschäftigung mit der Rezeption von Kunst. Beschrieben wurde, dass Kunstwerke einen ‚Wirklichkeitscharakter‘ produzieren. In Hinblick auf die Setzung der Skulptur als Kunstwerk kann dies auch auf deren Rezeption umgelegt werden. Aufgrund der Tatsache, dass somit der individuelle Körper zum Informationsträger wird, lassen sich anhand der Skulptur die dargelegten Inhalte zum Thema Körper untersuchen. So liefern Zuschreibungen, Einordnungen, die anhand der Skulptur gemacht werden, relevante Aussagen über die alltägliche, individuelle Wahrnehmung von Körper. Mit einer Fassung für eine Analyse von Körper mit dem „*Körper erfassen*“-Ansatz werden die Komponenten der Darstellung und Wahrnehmung in Bezug auf die Körperlichkeit untersucht. In dem Verständnis wird der Körper als Produkt, wie auch als etwas, dem ein konstituierendes Moment innewohnt gesetzt. Aus der Perspektive der Rezeption des Körpers der Skulptur, geschieht ein Rückgriff auf das „*doing gender*“. Die Kategorisierung des Körpers der Skulptur anhand der visuell wahrnehmbaren Attribute wird zentral. Daraus ergibt sich die Annahme, die Skulptur wird durch die Besucher*innen als ‚Mann‘ zugeordnet. In der Annahme des ‚Wirklichkeitscharakters‘ produziert die Skulptur als ‚Mann‘ damit auch ein bestimmtes ‚männliches‘ Körperbild. So sollen auch jene Zuschreibungen, welche an die Skulptur geschehen als Ausdruck der alltäglichen Geschlechterkonstruktion gesehen werden. In Hinblick auf Körper-Wahrnehmung, ist auch der soziale Rahmen der Skulptur wichtig. Das unmittelbare Umfeld, in denen die Reaktionen stattfinden, wird relevant. Dabei soll auch der gesellschaftliche Rahmen miteinbezogen werden. Er fand bereits im Verweis auf die Rolle der Medien eine Erwähnung.

Die Skulptur vereint demnach die Themen der

- Geschlechtlichkeit, die Wahrnehmung von Geschlechtlichkeit
- Körper, Körperlichkeit und deren Wahrnehmung
- Kunst
- und, bedingt durch die öffentliche Zugänglichkeit, des Raumes.

Die Untersuchung von individuellen Reaktionen auf die Skulptur soll daher von Nutzen sein, Ausdrücke des alltäglichen Umgangs mit dem Thema Geschlecht abzubilden. So soll durch die Erhebung an den individuellen Reaktionen auf die

visuelle Körperlichkeit skizziert werden, wie Geschlecht im alltäglichen Leben *passiert*. Dies soll „zu einem besseren Verständnis sozialer Wirklichkeit(en) beitragen und auf Abläufe, Deutungsmuster und Strukturmerkmale aufmerksam machen“ (Flick et al 2012: 14). Durch ihren realweltlichen Bezug könnte die Forschungsarbeit somit Möglichkeiten und Bereicherungen für neue theoretische Ansätze bieten.

Mittels empirischer Vorgangsweise soll das Sichtbarmachen gelingen. Dabei wird Anleihe bei einem qualitativen Forschungsansatz der Soziologie genommen. Die Betrachtung von Geschlecht mittels einer soziologischen Vorgehensweise wurde gewählt, da die Werkzeuge jener Disziplin helfen können dem Forschungsanliegen nachzukommen. Sie werden im Rahmen der Forschungskonzeption im nachstehenden Kapitel genauer erläutert.

4. Ziele und zentrale Fragen

Die vorangegangenen Abschnitte legten den Konstruktionscharakter von Geschlecht dar. Er wurde in eine Verbindung mit dem individuellen Körper gebracht. Dem schloss sich eine Ausführung des Kunst-Begriffes an. Abschließend kam es zu einer Zusammenfassung der dargelegten Inhalte in Hinblick auf die Skulptur „*Mr. Big*“. Der sich daraus entwickelte Ausgangspunkt der theoretischen Verortung der Arbeit stellt nun die Basis für die weiteren Ausführungen.

Das Forschungsanliegen bezieht sich auf die „[...] spezifischen Verknüpfungen zwischen Mensch und Welt“ (Dechmann 1978: 11). Genauer geht es um die Ergründung von alltäglicher Geschlechtlichkeit. Die geschlechtliche Konstruktion in ihrer Herstellung gerät in den Fokus. Die individuellen Praxen sollen anhand der Reaktionen auf die Skulptur „*Mr. Big*“ erhoben werden. Daraus ergibt sich die Forschungsfrage:

„Welche individuellen Reaktionen können in Bezug auf die, im Wiener Museumsquartier öffentlich zugängliche, Skulptur „*Mr. Big*“ beobachtet werden?“

Mit der Forschungsfrage gehen diverse Überlegungen einher. Sie basieren auf den Darlegungen zu der Skulptur und auf der theoretischen Einbettung und sind breit gefächert. Die Punkte können thematisch gegliedert wie folgt dargestellt werden:

Skulptur

- Wird die Skulptur durch die Besucher*innen als Kunstwerk wahrgenommen?
- In der Rezeption von Kunst wurde der ‚Wirklichkeitscharakter‘ betont. Wird die Skulptur durch ihren Inhalt als real-menschliche Abbildung wahrgenommen?
- Kommt es durch die Besucher*innen zu einer Assoziation mit der Kunstaustellung „*Nackte Männer*“?
- Zu welchen Interaktionen zwischen den reagierenden Individuen kommt es in Bezug auf die Skulptur?

Geschlecht

- Wird die männliche Nacktheit durch die Besucher*innen thematisiert?
- Wird das Abbild der Skulptur sexualisiert? Woran wird das ablesbar?
- Welche Benennungen ergeben sich in Bezug auf die Geschlechtlichkeit?

Rahmen

- Wie wird der Raum, in dem die Skulptur steht, durch die Besucher*innen gefasst?
- Geschieht die Beschäftigung mit der Skulptur im Zusammenhang mit einem Besuch in der Kunstaustellung „Nackte Männer“?
- Nennen die Personen eine Beeinträchtigung durch räumliche Faktoren für ihre Reaktionen auf die Skulptur? Beispielsweise die Punschstände im Museumsquartier, welche in der Weihnachtszeit aufgebaut sind? Könnte ihr Einfluss einen bestimmten Umgang mit „*Mr.Big*“ (wie beispielsweise einen offeneren/offensiveren) fördern?

Die dargelegten Punkte sollen sowohl in den Prozess der Datenerhebung, als auch -verarbeitung einfließen. Die Konkretisierung dieses Anspruches geschieht in der Ausarbeitung eines Forschungsdesigns, welches im nachstehenden Kapitel bearbeitet wird.

Mit der vorliegenden Studie wird eine Skulptur in den Fokus genommen. Damit reiht sich die Forschung an dargebrachte Studien, welche die Rückkoppelung von inhärenten Geschlechtsbildern in der Kunst auf das Individuum betrachten. Es handelt sich um eine temporär zugängliche Skulptur. So stellt die Forschungsfrage in der österreichischen Forschungslandschaft ein Novum dar, denn es wird eine spezielle zeitdiagnostische Situation vorgefunden.

5. Konzeption

Diese Forschung beschäftigt sich mit dem Themenfeld „Körper“. Der Forschungsgegenstand besteht aus der Reaktion auf einen Körper einer Skulptur, durch die Besucher*innen. Bedeutungen, Verwendungen und Zusammenhänge rund um die Körperlichkeit der Skulptur sollen untersucht werden. Die Einbettung bezieht sich auf den „*doing gender*“ Ansatz. Damit kommt der Herstellungspraxis von Geschlecht der Fokus zu, wobei die zentrale Rolle des Körpers hierfür beschrieben wurde. Damit geraten auch die Körper der Besucher*innen in den Blick. Im Rahmen der theoretischen Einbettung wurde für die Analyse von Körper das Konzept des „*Körper er-fassens*“ beschrieben. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei auf dem „*Erfassen*“ und „*Analysieren*“, sowie „*Erkennen*“ und „*Wahrnehmen*“ (Begrifflichkeiten nach Schnegg/Grabner-Niel 2010). Um der Frage nach den individuellen Reaktionen auf die Skulptur „*Mr.Big*“ methodologisch nachzugehen wurde eine qualitative Vorgehensweise gewählt. In der „[...] Annahme, dass soziale Akteure Objekten Bedeutungen zuschreiben, sich nicht starr nach Normen und Regeln verhalten, sondern soziale Situationen interpretieren und so prozesshaft soziale Wirklichkeit konstituieren“ (Atteslander 2008: 71) sollen die Reaktionen der Besucher*innen auf die Skulptur untersucht werden.

In den nun folgenden Kapiteln wird die konzeptuelle Einbettung der Forschung dargelegt werden. Dies umfasst zuallererst die Beschreibung des Forschungsansatzes, der „*Grounded Theory*“, sowie der Methoden der Beobachtung und Befragung. Darauf folgt die Darlegung des Forschungsdesigns. Die Durchführung der erwähnten Methoden wird beschrieben. Den Abschluss des Kapitels bildet die Erläuterung der Analyse des ermittelten Materials.

5.1. Forschungsansatz nach der *Grounded Theory*

Die „*Grounded Theory*“ ist ein Forschungsansatz, der auf die US-amerikanischen Forscher Barney Glaser und Anselm Strauss zurückgeht. Er wurde in den 1960er Jahren durch die genannten Soziologen entwickelt. Zentrales Anliegen der Entwicklung der „*Grounded Theory*“ war das Bestreben, eine „Theorie auf die Sozialforschung selbst zu gründen“ (Glaser/Strauss 1998: 8). Der Ansatz sollte

„weniger eine Methode oder ein Set von Methoden [sein], sondern eine Methodologie und ein Stil, analytisch über soziale Phänomene nachzudenken“ (Legewie/Schervier-Legewie 2004: 58). Glaser und Strauss beschreiben ihren Ansatz wie folgt: „Eine Theorie auf der Grundlage von Daten zu generieren, heißt, daß die meisten Hypothesen und Konzepte nicht nur aus den Daten stammen, sondern im Laufe der Forschung systematisch mit Bezug auf die Daten ausgearbeitet werden. Theorie zu generieren ist ein Prozeß“ (Glaser/Strauss 1998: 15). Mit der Auffassung einer „Theorie als Prozeß“ (Glaser/Strauss 1998: 41) birgt der Ansatz ein dynamisches Konzept von Theorie und Forschungsverlauf.

Die Ursprünge des gewählten Forschungsansatzes lassen sich im symbolischen Interaktionismus verorten; die Auffassung, einer wechselseitig ablaufenden Handlung ist hierbei zentral (vgl. Flick et al 2012: 31). Flick dazu: „[...] die aktive Rolle des Subjekts bei der Gestaltung sozialer Wirklichkeit, verweist auf die Prozesse situativen Aushandelns gemeinsamer Handlungslinien und die Rollen eingelebter kultureller, symbolisch vermittelter Normen, die in der Interaktion erst zur konkreten Handlungswirklichkeit für die Beteiligten werden“ (Flick et al. 2012: 107). Die, durch diesen Ansatz generierten Theorien besitzen ihre Gültigkeit nur in den spezifischen Gegenstandsbereichen ihrer Anwendung, jedoch keine allgemeine Gültigkeit.

Wie erwähnt beläuft sich die Arbeit mit dem Forschungsansatz der „*Grounded Theory*“ auf die Bildung einer Theorie, welche alleine aus dem gesammelten Datenmaterial hervorgehen sollte (vgl. Glaser/Strauss 1998: 13;39). Dabei nimmt die Analyse des Datenmaterials einen zentralen Stellenwert ein – „das Mittel liegt im Gebrauch expliziter Kodier- und Analyseverfahren“ (Glaser/Strauss 1998: 108). Hinsichtlich jener nennt die „*Grounded Theory*“ nach Strauss und Corbin drei Arten des Kodierens ‚offen‘, ‚selektiv‘ und ‚axial‘. Deren Übergänge sind in der Praxis fließend (vgl. Strauss/Corbin 1990:63 bis 107). Das offene Kodieren dient der groben Gliederung, um sich einen ersten Eindruck über das gesammelte Material zu verschaffen (vgl. Strauss/Corbin 1990: 63). Die dadurch entstandenen ersten Kategorien erfahren in der Anwendung des axialen und selektiven Kodierens eine genauere Ausarbeitung, in Hinblick auf die Forschungsfrage (vgl. Strauss/Corbin 1990: 97;117). Durch den Fokus auf letztere soll die Herausarbeitung der Schlüsselkategorie (vgl. Strauss/Corbin 1990: 117) gewährleistet werden. Das stetige In-Beziehung-Setzen der Daten ist dabei ein zentrales Anliegen des

Analyseansatzes. Die Wechselseitigkeit in Analyse und Erhebung wird unter dem Begriff „zyklischer Forschungsverlauf“ im Weiteren Erwähnung finden.

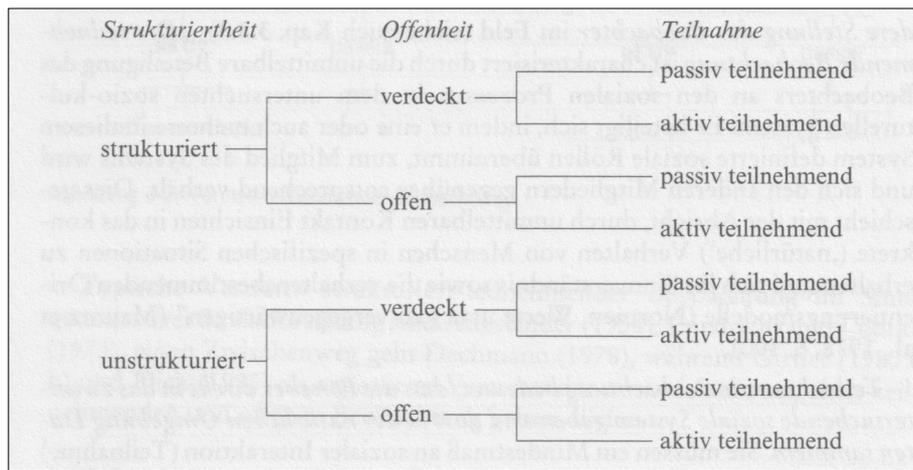
5.2. Die Methoden der Beobachtung und Befragung

In den nachfolgenden Abschnitten werden zwei Methoden, derer sich die Sozialforschung bedient, beschrieben – die Beobachtung und die Befragung. Die Ausführungen sollen hilfreich sein, um die anschließenden Inhalte des Forschungsdesigns zu verstehen.

5.2.1. Die Beobachtung

Bei der Anwendung einer Beobachtung, im Rahmen qualitativer Sozialforschung stehen „die Fragen des *Feldzugangs*, die Wahl der *Teilnehmerrolle(n)* und das Verhältnis von *Distanz und Teilnahme* im Mittelpunkt“ (Girtler 1992; Lamnek 1993(1)) zit. nach Atteslander 2008: 72). Dabei definiert sich die Beobachtung als „das systematische Erfassen, Festhalten und Deuten sinnlich wahrnehmbaren Verhaltens zum Zeitpunkt seines Geschehens“ (Atteslander 2008: 67). Für den Soziologen Roland Girtler birgt die Methode der Beobachtung den Vorteil sich als forschende Person dem Untersuchungsfeld direkt nähern zu können (vgl. Girtler 1989: 103). Nach dem Soziologen Dechmann leistet sie „*als einzige Methode aktuelles Verhalten in natürlichen Situationen*“ (Dechmann 1978: 26) abbildbar machen zu können.

Die Methode der Beobachtung unterhält eine lange Tradition in den Sozialwissenschaften und somit auch in der Soziologie (vgl. Atteslander 2008: 68ff). So reichen die Anfänge der Methode der teilnehmenden Beobachtung „bis in das 19. Jahrhundert zurück“ (Friedrichs/Lüdtke 1971: 21). Die Faktoren der Methode der Beobachtung umfassen „*Beobachtungsfeld, Beobachtungseinheiten, Beobachter und Beobachtete*“ (Atteslander 2008: 74). Der Soziologe Peter Atteslander gibt einen Überblick der „*Beobachtungsformen* [...] nach den Dimensionen *Strukturiertheit, Offenheit und Teilnahme*“. Daraus ergeben sich zahlreiche Möglichkeiten der Durchführung. Sie werden in der nachstehenden Grafik verbildlicht.



(Quelle: Atteslander 2008: 87)

Die angeführte Tabelle ist nach den Dimensionen der ‚Strukturiertheit‘ einer Beobachtung gegliedert. Daraus ergeben sich acht verschiedene Formen für die Durchführung der Methode. Die ‚Strukturiertheit‘ meint die Durchführung der Beobachtung selbst, als auch die Datenaufzeichnung (vgl. Atteslander 2008: 80). Von einer ‚strukturierten Beobachtung‘ wird gesprochen, wenn die Beobachtung nach einem Schema durchgeführt wird, bei der, anhand von vorab festgelegten Kriterien, beobachtet und aufgezeichnet wird. Die ‚Offenheit‘ einer Beobachtung *„bezieht sich auf die Transparenz der Beobachtungssituation für die beobachteten und kann zwischen verdeckt und offen variieren“* (Atteslander 2008:83). Mit der Wahl ‚passiv‘- oder ‚aktiv teilnehmend‘ entscheidet die forschende Person, wie intensiv mit den Beobachteten in Kontakt getreten wird. Von einem ‚going native‘ etwa wird gesprochen, wenn die beobachtende Person eine *„Teilnehmerrolle im Feld übernimmt“* (Ateslander 2008:86). „Passiv teilnehmend“ [bedeutet], dass sich der Beobachter ganz auf seine Rolle als forschender Beobachter beschränken kann und wenig bis nicht an den zu untersuchenden Interaktionen bzw. sozialen Konstellationen teilnimmt“ (Atteslander 2008: 85). Durch die unterschiedlichen Grade der Partizipation wird deutlich, dass der Dimension der ‚Teilnahme‘ viele verschiedene Ausprägungsformen innewohnen.

Für die vorliegende Forschung wurde das Bestreben, individuelle Reaktionen auf *„Mr.Big“* abzubilden, beschrieben. Um Daten zu sammeln, fiel die Wahl auf eine Beobachtung der Besucher*innen. Die Methode der unstrukturierten, verdeckten, passiv teilnehmenden Beobachtung wurde angewendet. Die Durchführung wird im nächsten Kapitel beschrieben.

5.2.2. Die Befragung

Befragungsformen und –strategien erstrecken sich über ein weites Feld. Die „Befragung bedeutet Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Personen. Durch verbale Stimuli (Fragen) werden verbale Reaktionen (Antworten) hervorgerufen: Dies geschieht in bestimmten Situationen und wird geprägt durch gegenseitige Erwartungen. Die Antworten beziehen sich auf erlebte und erinnerte soziale Ereignisse, stellen Meinungen und Bewertungen dar“ (Atteslander 2008: 101). Atteslander klassifiziert „sieben Typen der Befragung“ (Atteslander 2008: 122). Die „Kommunikationsform und Kommunikationsart“ (Atteslander 2008: 122) stellen für eine Einordnung dabei die ausschlaggebenden Faktoren dar. Die ‚Kommunikationsform‘ betrifft den Grad der Strukturierung. Hierbei wird zwischen den Ausprägungen ‚wenig strukturiert‘, ‚teilstrukturiert‘ oder ‚stark strukturiert‘ unterschieden. Beim ‚wenig strukturierten Interview‘ wird ohne Fragebogen gearbeitet, daher ist die Vorgehensweise durch einen „hohen Freiheitsspielraum“ (Atteslander 2008: 124) geprägt. Die Fragen verfolgen ein bestimmtes Ziel, können jedoch „individuell an[ge]passt“ (Atteslander 2008: 124) werden. So zeichnet sich die Interviewsituation durch einen hohen Grad an Flexibilität aus (vgl. Atteslander 2008: 124). Bei einer „*teilstrukturierten Form der Befragung*“ handelt es sich um Gespräche, die aufgrund vorbereiteter und vorformulierter Fragen stattfinden, wobei die Abfolge der Fragen offen ist“ (Atteslander 2008: 125). Als Beispiel für ein ‚stark strukturiertes Interview‘ kann der Fragebogen herangezogen werden. „Inhalt, die Anzahl und die Reihenfolge der Fragen“ sind festgelegt (Atteslander 2008: 125). Auf der Dimension der ‚Kommunikationsart‘ kann die Wahl der Durchführung einer ‚mündlichen‘ oder ‚schriftlichen Befragung‘ gefällt werden.

Zusätzlich zu der beschriebenen Methode der Beobachtung wurde im Rahmen der Forschung auch die Methode der ‚wenig strukturierten‘, ‚mündlichen‘ Befragung angewendet. Diese Wahl begründet sich darin, dass „jede Befragung [...] die soziale Wirklichkeit in der Menschen befragt werden [widerspiegelt]. Ihr Verhalten, ihre Antworten sind Reaktionen auf die Art und Weise, wie sie diese Struktur empfinden“ (Atteslander 2008:161). Antworten, als Ergebnisse der Befragung sind somit auch als Reaktionen von individuellem Erleben zu sehen. Auch kann „vom erlebten Verhalten [...] nicht ohne weiteres auf die Meinungsstruktur geschlossen werden“ (Atteslander 2008: 111). Durch den Einsatz der Methode der Befragung sollen jene individuellen

Meinungen hinter den Reaktionen zu „*Mr.Big*“ abbildbar gemacht werden. Damit können die Ergebnisse der Befragung einen Aufschluss auf latente gesellschaftliche Strukturen geben. Der Einsatz der Methode der Befragung wird im nächsten Kapitel beschrieben.

5.3. Forschungskonzeption - Durchführung

Das vorliegende Kapitel beschreibt den Ablauf der Feldphase der Forschung und bereitet den Übergang zu der Datenverarbeitung. Nach Atteslander fallen unter dem Ausdruck „*Forschungsdesign*“, die „[...] Art und Weise des Einsatzes von Forschungsinstrumenten. Es handelt sich dabei um den pragmatischen Aspekt der Methodologie“ (Atteslander 2008: 44). Nachdem die Forschungsfrage nach den Reaktionen der Individuen fragt, wird zuerst der Reaktions-Begriff definiert. Anschließend erfahren die Durchführungen der Methoden der Beobachtung und Befragung eine nähere Beschreibung. Die Auswertung der erhobenen Daten wird abschließend thematisiert.

Doch bevor es zu einer Skizzierung der Durchführung kommt, soll noch eine Anmerkung zu der ‚Reflexivität‘ geschehen. Die Wahl einer qualitativen Forschung samt offenem Design verbindet sich mit der Näherung des sogenannten Subjekt-Objekt-Problems. Dieses Problem thematisiert einen Vorwurf der Naturwissenschaften, es handle sich um „ein erkenntnistheoretisches Grundproblem [...], dass der Sozialwissenschaftler als erkennendes Subjekt zugleich selbst Teil seines Erkenntnisobjekts, der Gesellschaft, ist und von dieser geprägt wird“ (Klima 2007: 642). Eines der Prinzipien der qualitativen Sozialforschung stellt jenes der Reflexivität dar (Atteslander 2008: 98). So verweist Atteslander auf die „ständige Selbstreflexion der Forscher über sich und ihre Forschungsabsichten“ (Atteslander 2008: 98). Unter dieser Perspektive werden die Themen, die sich im Feld der Forschungsfrage definierten, in den Forschungsprozess implementiert.

Begonnen wurde das Kapitel mit der Beschreibung des Forschungsansatzes, unter dem die Forschung geschieht. Darin wurde der Ansatz der „*Grounded Theory*“ hinsichtlich ihres Inhaltes erklärt. Der Ansatz soll nun herangezogen werden, um eine Definition des Reaktion-Begriffes zu geben. Die Wurzeln der „*Grounded Theory*“

gründen in dem ‚symbolischen Interaktionismus‘ (vgl. Flick et al 2012: 31), der als ‚interpretative Theorie‘ angesehen werden kann. Erleben und soziales Handeln wird darin zentral. In dem Herstellen von gesellschaftlicher Wirklichkeit geschieht soziale Handlung⁷. In dem ‚symbolischen Interaktionismus‘ umfasst der Begriff des ‚sozialen Handelns‘ neben Menschen und Gegenständen auch Symbole. Auf dieser Basis soll nun die Definition einer Reaktion gegeben werden. Das Verständnis, ab wann eine Reaktion als Reaktion kategorisiert und als solche in die Erhebung aufgenommen wurde, soll dadurch vermittelt werden. Eine Reaktion gilt als „Erwiderung, Abkürzung: R., reaction, response, Bezeichnung für die Antwort eines Organismus auf Reize oder Reizkonstellationen“ (Schwarze 2007: 535). Dabei geht dem Erhalt einer Reaktion eine ‚Interaktion‘ voran. Der Begriff der ‚Interaktion‘ wird dabei als ‚Wechselwirkung‘ gefasst. Eine ‚Wechselwirkung‘ im Sinne des symbolischen Interaktionismus‘ bezieht sich auf den Begriff des ‚sozialen Handelns‘. Es „richtet sich immer auf [die] Umwelt des Akteurs“ (Lüdtke 2007: 261). ‚Interaktionen‘ oder ‚Wechselwirkungen‘ meint demnach ‚soziales Handeln‘ zwischen Menschen untereinander oder mit Gegenständen. Darauf aufbauend wurde für die vorliegende Forschung eine Reaktion wie folgt gefasst: eine Reaktion ist ab dem Zeitpunkt gegeben, ab dem eine Interaktion mit der Skulptur stattfindet, die sich folglich in unterschiedlichen Arten und Weisen (verbal und nonverbal) ausdrücken kann. Dabei soll auch ein Verweis auf die Körpersoziologie hinzukommen. Sie setzte den Körper in Verbindung mit ‚sozialem Handeln‘, wonach auch die Körpersprache als solches begriffen werden kann (vgl. Bellanger 2007: 367). Körperliche Ausdrücke oder Symboliken durch die Besucher*innen sowie der Umgang mit jenen geraten in den Blick. Der Ausgangspunkt der Datenaufnahme dieser wird in allgemein bekannten und anerkannten Symbolen und Gesten gesetzt (vgl. Richter 2001: 78). Darauf basierend geschah die Interpretation jener Ausdrücke - unter dem Ausgangspunkt der Sozialisation und des Lebens in einer Gesellschaft, in der dieselbe „Lebenswelt“ geteilt wird.

Angelehnt an das Paradigma der „*Grounded Theory*“ fiel die Wahl auf die Ausführung eines zyklischen Forschungsablaufs, was eine parallel verlaufende

⁷ Mit der Beschreibung des „symbolischen Interaktionismus“ lässt sich ein Rückbezug zu dem „*doing gender*“-Ansatz finden. West und Zimmermann (1987) orientieren sich, wie beschrieben, an der Forschungsrichtung der Ethnomethodologie. Die Ethnomethodologie untersucht die ‚Wirklichkeitsherstellung‘ des Individuums. Der Erforschung dieser Handlungen hat sich auch der „symbolische Interaktionismus“ verschrieben. Im „*doing gender*“ Ansatz steht ebenfalls die Untersuchung der ‚Wirklichkeitsherstellung‘ des Individuums im Mittelpunkt, unter der speziellen Perspektive, dass jener Ansatz nach der Herstellung geschlechtlicher sozialer Wirklichkeit fragt.

Analyse und Erhebung der Daten beinhaltete. In dem Zeitraum der Installation der Skulptur wurden ca. sechs Monate lang Daten erhoben. Die zentrale Fragestellung sollte durch die Methoden der verdeckten Beobachtung und der Befragung umgesetzt werden. Bezüglich des Ortes kann von einer Definition des Museumsquartiers als öffentlicher Raum ausgegangen werden (siehe theoretische Einbettung). So geraten die Individuen, die diesen Raum nutzen als Besucher*innen in den Fokus. Beobachtet werden demnach alle Individuen, die zu dem Zeitpunkt der Erhebungen im Hof des Wiener Museumsquartiers anzutreffen waren. Aus den ersten Kontakten mit dem Forschungsfeld ergab sich ein Eindruck der Besucher*innen-Frequenz, woraus sich der Entschluss formte, für die Durchführung der Methoden unterschiedliche Zeitpunkte und verschiedene Wochentage zu wählen, um eine größtmögliche Offenheit zu gewährleisten.

Kombinationen der Methoden der Beobachtung und Befragung sollen das Spektrum der individuellen Reaktionen abbildbar machen. Es wurden nur diejenigen Personen befragt, die auch vorher beobachtet wurden und eine Bereitschaft zu einer Interviewvergabe aufwiesen.

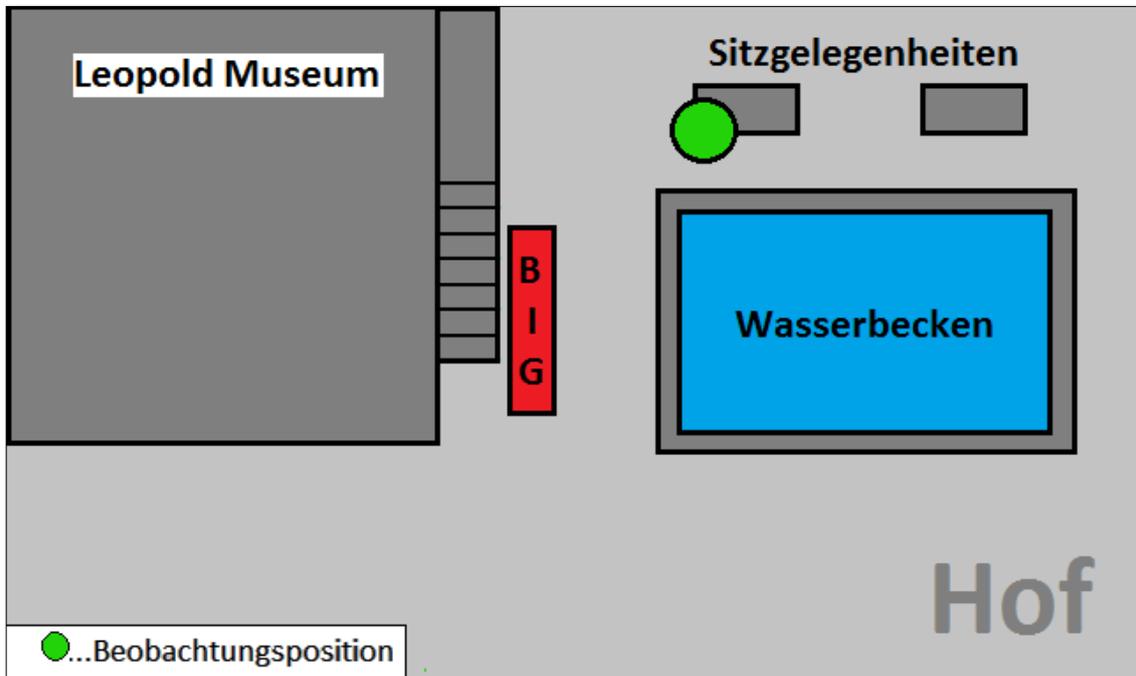
5.3.1. Durchführung der Methode der Beobachtung

Das Kapitel beschreibt die praktische Durchführung der Methode der Beobachtung. Dies beinhaltet die Darstellung der Definition einer Reaktion, des räumlichen Settings, sowie die Aufnahmekriterien und den Einsatz von Hilfsmitteln.

Im Rahmen der Forschung kam es zu einer unstrukturierten, verdeckten und passiv teilnehmenden Beobachtung. Diese Wahl der Art der Beobachtung vereint die Möglichkeit ‚Offenheit‘ und ‚Flexibilität‘ (vgl. Atteslander 2008: 83) in den Forschungsprozess zu integrieren. Dies bedeutet, dass die Beobachtungskriterien keiner Strukturierung entsprachen. Die Methode wurde zudem so durchgeführt, dass keine eindeutige Deklaration für die Beobachteten als Beobachtung geschah. Zusätzlich kam es zu keiner Interaktion mit den beobachteten Personen.

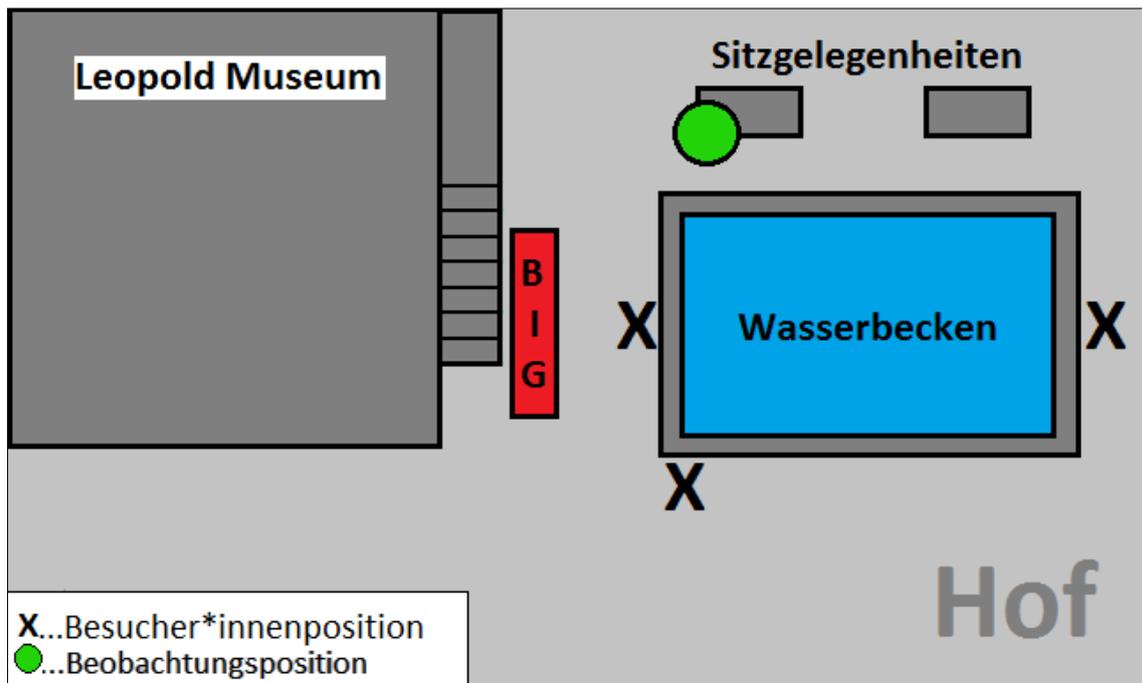
Nach Friedrichs und Lüdtker stellt die Wahl eines Beobachtungsortes einen grundlegenden Bestandteil der Beobachtung (vgl. Friedrichs/Lüdtker 1971:42). Aus diesem Grund wurden, in den Vorbereitungen zu der Datenerhebung, verschiedene

Beobachtungspunkte getestet. Dabei kristallisierte sich ein Punkt heraus. Von diesem speziellen Beobachtungsort wurden die Beobachtungen durchgeführt. Er wird in der nachstehenden Grafik durch einen grünen Kreis symbolisiert:



Die Grafik zeigt zudem auch den Wahrnehmungsbereich der Beobachtung. Der gewählte Beobachtungspunkt bot den Vorteil erheben zu können, aus welcher Richtung die Besucher*innen kamen und wohin sie gingen. Die Wahl dieses Punktes ermöglichte, viele mit der Reaktion einhergehende Dialoge, mithören und dokumentieren zu können.

Im Laufe der Forschung ergaben sich Erkenntnisse über bestimmte Positionen, welche die Besucher*innen vorwiegend einnahmen. Die drei Punkte, von denen aus die meisten der beobachteten Reaktionen stattfanden, werden in der nachstehenden Grafik exemplarisch durch „x“ dargestellt.



Die drei schwarzen „x“-Symbole repräsentieren die Positionen, welche die meisten Besucher*innen in ihrer Reaktion vor der Skulptur einnahmen. Diese Positionen vor der Skulptur wurden vor allem für die Anfertigung einer Fotografie durch die Besucher*innen gewählt. Dies wird in dem Kapitel 7.3.3. genauer beschrieben werden. Sie werden später unter der Verwendung des Begriffes „übliche Positionen“ in den Beobachtungsprotokollen Erwähnung finden.

Durch die Wahl des Beobachtungsortes konnten jedoch auch Reaktionen beobachtet werden, die außerhalb der beschriebenen drei ‚üblichen Positionen‘ standen. Zudem hatte der Beobachtungspunkt genügend Abstand zu der Skulptur, um nicht in die Reaktionen der beobachteten Individuen einzugreifen oder sie in ihrer Reaktion zu stören. Für die praktische Durchführung der Beobachtung kam es zu dem Einsatz von Hilfsmitteln. Für die Aufnahme der Beobachtungssequenzen wurden unterschiedliche Instrumente eingesetzt. Die Beobachtungen wurden mittels Tablet-PC festgehalten. Dabei wurden die Beobachtungen immer mit dem Datum versehen und der Nummerierung, um die wievielte Beobachtung es sich für den jeweiligen Tag handelte. Wurde die Anzahl der, in einer Reaktion involvierten Besucher*innen, von Anfang an erkannt wurde auch dies festgehalten. Dem folgte die Beschreibung der Reaktion. Dabei wurde versucht sämtliche Komponenten der Reaktion zu dokumentieren. Dies betrifft Dialoge und Positionen, welche die Personen einnahmen. Neben der schriftlichen Erfassung kam es auch zum Einsatz von

digitalen Aufzeichnungsgeräten, wie einer Kamera oder einem Camcorder. Orientierung erfuhren diese Handhabe an der visuellen Soziologie. Die Fotografie kann „als eine Ergänzung der Sozialforschung [gesehen werden. Sie] zeichnet auf, was unsere Augen wahrgenommen haben“ (Harper 2012: 406). Aus diesem Grund wurden Fotos und Videos angefertigt. Durch diese Handhabe ergab sich die Möglichkeit die Reaktionen der Besucher*innen, welche in der Beobachtung, als auffällig hervortaten, fotografisch festzuhalten. Einige von diesen Fotos werden im anschließenden Kapitel der Ergebnisaufbereitung präsentiert werden. Videoaufnahmen mittels Camcorder ermöglichten die Aufnahme von Besucher*innen-Gruppen (ab vier Personen). Die Videos ermöglichten die Reaktionen mehrerer Individuen, die sich mit der Skulptur gleichzeitig beschäftigten einzeln anzusehen und diese in den Analyseprozess einfließen zu lassen. In der Beschreibung des Beobachtungsortes wurde in der Grafik gezeigt, dass sich dieser sehr nahe zu den Orten, an denen die meisten Besucher*innen (re)agierten, stand. Dies betrifft vor allem die Aufnahme von Fotografien durch die Besucher*innen. Da keine Person die Anwesenheit der Forschenden thematisierte liegt die Vermutung nahe, dass die Anfertigung eines Fotos den Großteil der Besucher*innen-Reaktionen stellt und daher die Anwesenheit (zudem die Ausstattung mit Kamera und Camcorder) von Außenstehenden Personen ebenfalls diesem Zweck zugeordnet wurde. Zusätzlich wurde ein Forschungstagbeuch („Memo“) geführt.

5.3.2. Durchführung der Methode der Befragung

Die Durchführung der Methode der Befragung erfolgte nach einer Beobachtung. Das wichtigste Kriterium hierfür war, dass die Besucher*innen vor der Skulptur verweilten. Dies meint das Stehen-bleiben oder die direkte Interaktion auf der Skulptur. Wenn die Reaktion mit der Skulptur abgeschlossen schien – es beispielsweise den Anschein hatte, dass Personen im Begriff waren, weiterzugehen – wurden die Personen darauf angesprochen, ob sie zu einer Befragung bereit wären. War die Bereitschaft gegeben, wurde die Befragung durchgeführt.

Für die Durchführung der Befragung wurde ein, mündlich und wenig strukturiertes, Interview gewählt. Die Wahl dieser Befragungsform sollte die Möglichkeit offenhalten

auf vorangegangene Interaktionen mit der Skulptur Bezug nehmen zu können. Zusätzlich wurden Impulsfragen formuliert, die wie folgt lauteten:

- Was halten Sie von der Skulptur?
- Was ruft die Skulptur in Ihnen hervor?
- Was verbinden Sie mit der Skulptur?
- Im Laufe der Erhebung wurde - im Sinne des zyklischen Forschungsablaufes - auch die Frage „Wieso machen Sie ein Foto?“ integriert.

Die Befragungen wurden mittels Diktiergerät dokumentiert. In Anbetracht der Anzahl der Besucher*innen, die zu einer Befragung gebeten wurden, war die Bereitschaft zur Vergabe eines Interviews gering. Als Grund dafür erklärte beispielsweise eine Person, sie wolle nicht durch das Diktiergerät aufgenommen werden.

5.3.3. Analyse des Datenmaterials

In dem Erhebungszeitraum wurden ca. 150 Beobachtungssequenzen angefertigt und 15 Befragungen durchgeführt. Die Arbeit mit den Daten verlief zyklisch. In Hinblick auf die Offenheit der Forschung geschah dies um etwaige Auffälligkeiten bei zukünftigen Erhebungen zu berücksichtigen. Die Beobachtungsnotizen wurden mit Hilfe eines Tablet-PCs angefertigt, sodass die Beobachtungsprotokolle in elektronischer Fassung vorlagen und weiterverarbeitet werden konnten. Die aufgenommenen Befragungen wurden transkribiert. Die dadurch entstandenen Dokumente wurden mit dem Datum und einem Verweis wie viele Personen an der Befragung beteiligt waren, versehen. Für die Transkription wurden Betonungen durch Großbuchstaben markiert, Dialektwörter beibehalten. Emotional besetzte körperliche Ausdrücke, wie das Lachen, wurden ebenfalls dokumentiert. Die Daten der Beobachtung und Befragung wurden mit Hilfe eines Analyserasters bearbeitet (siehe Beispiel im Anhang). Die jeweiligen Sequenzen wurden in Sinneinheiten herangezogen. Die Analyse des Datenmaterials geschah nach der „*Grounded Theory*“, deren Codierarten beschrieben wurden (siehe Seite 43). So wurden die Interpretationen der Sinneinheiten nach Themenfeldern eingeordnet. Das offene Kodieren schaffte einen ersten Eindruck des Datenmaterials. Hierbei formierten sich die ersten Züge der Kategorien „Geschlecht“ und „Skulptur“ und „Interaktion“. Diese Ausprägungsformen der genannten Kategorien erfuhren mittels Einsatz des axialen

und selektiven Kodierens eine genauere Ausarbeitung. Durch das selektive Kodieren konnte „Geschlecht“ als Schlüsselkategorie herausgearbeitet. Durch diese Ausführungen des Kodierens entstand ein komplexes System an Kategorien. Die fünf entstandenen Kategorien werden im anschließenden Kapitel eine nähere Betrachtung finden werden.

6. Kategorienbeschreibung

Das folgende Kapitel gibt einen Überblick, welche Themengebiete anhand der Datenanalyse entstanden. Mittels beschriebener Vorgehensweise, der Analyse nach der „*Grounded Theory*“, entstanden fünf zentrale Punkte. Sie lauten wie folgt:

- Skulptur
- Geschlecht
- Interaktion
- Akzeptanz
- Raum
- Zusätzlich ergab sich das Themengebiet „nackte Frauen überall“. Die Phrase stellt einen ‚in-vivo-code‘ dar, dessen Bedeutung im Nachstehenden erklärt wird.

Die aufgezählten Punkte werden in der weiteren Bearbeitung unter dem Begriff ‚Kategorie‘ geführt und in den kommenden Abschnitten einzeln beschrieben. Dazu werden die Ausprägungsgrade, die innerhalb einer Kategorie gefunden wurden dargelegt. Die Dimensionen, die sich innerhalb einer Kategorie ergeben, können als ‚Codes‘ bezeichnet werden.

6.1. Kategorie Skulptur

Die Kategorie „Skulptur“ ergibt sich aus der Forschungsfrage, da der Forschungsgegenstand die individuellen Reaktionen auf die Skulptur darstellt. So entwickelten sich in der Datenanalyse Themen, die sich auf die Konstitution der Skulptur und die Kontextualisierung mit der Ausstellung „*nackte Männer*“ bezogen.

6.2. Kategorie Geschlecht

Die Kategorie „Geschlecht“ zeigte ihre Präsenz von Anbeginn der Datenerhebung und -analyse. Im Laufe der Analyse wurde zusätzlich deutlich, dass alle anderen Themengebiete mit dieser Kategorie in Verbindung stehen. Aufgrund dieses

Umstandes kann sie als ‚Schlüsselkategorie‘ (vgl. Glaser/Strauss 1998) bezeichnet werden.

Die theoretische Einbettung betonte den Allgegenwärtigkeitscharakter von Geschlecht. So erstreckt sich auch diese Kategorie in ihren Ausprägungsgraden auf alle Dimensionen der Ergebnisse. Das Themenfeld der Körperwahrnehmung der Skulptur ging mit der Zuordnung und Bewertung der Skulptur als ‚Mann‘ einher. Dabei wird der Faktor der ‚Nacktheit‘ relevant. Im zyklisch ablaufenden Forschungsverlauf erhob sich die Frage nach dem individuellen Standpunkt in der Rezeption der Nacktheit. Der Überlegung wurde in den Datenverarbeitungsprozess integriert. Die Sprache zeigt sich als ein Code, der wichtige Aussagekraft in Bezug auf die individuelle Reaktion auf die Skulptur liefert. Die Begriffe Provokation, Scham, und Sexualisierung thematisierten die Moralvorstellungen der Besucher*innen.

6.3. Kategorie Interaktion

Die Kategorie „Interaktion“ beinhaltet die körpersprachlichen Reaktionen und Dimensionen. Die Kategorie gliedert sich daher in einige Subkategorien, welche sich ihrerseits erneut in viele verschiedene Codes differenzieren. Sie stehen für die unterschiedlichsten Reaktionen der Besucher*innen des Museumsquartiers. Die Analyse und Interpretation von körperlichen Ausdrücken gestaltet sich als äußerst komplex. Dies wurde erschwert, wenn dazugehörige Dialoge nicht extrahiert werden konnten. Die Ausprägungsformen der körpersprachlichen Ausdrücke nennen, als die beliebteste individuelle Reaktion auf die Skulptur, die Anfertigung einer Fotografie. Die Prozesse, die mit dem individuellen Körper getätigt werden - speziell jener, der mit der Fotografie im Zusammenhang steht - umfasst viele reichhaltige Dimensionen.

6.4. Kategorie Akzeptanz

Mit der Kategorie „Akzeptanz“ wird der Bezug der Reaktionen der Besucher*innen in ihrer Sozialität sichtbar. Im Zusammenhang mit dem sozialen Umfeld wurde durch die Besucher*innen die Thematisierung der Reaktionen anderer begangen. Der Kategorie wohnt auch die Dimension der individuellen Positionierung der Besucher*innen gegenüber der Skulptur inne. Dies betrifft beispielsweise

Bekundungen des ‚Gefallen‘/‚Missfallens‘ jener. Dabei erstrecken sich die Inhalte gleichermaßen auf die individuelle, wie auch die mediale Ebene.

6.5. Kategorie Raum

Die Kategorie, die mit „Raum“ benannt wurde beinhaltet individuelle Zuschreibungen und Zugeständnisse an die Wahrnehmung des Raumes, in dem die Skulptur stand. Individuelle Bewertungen und Ausdrücke über Möglichkeiten (oder Unmöglichkeiten) des Raumes traten hervor. Dies betrifft den Raum des Museumsquartiers und den öffentlichen Raum an sich. So kann der Code der ‚Zensur von Nacktheit im öffentlichen Raum‘ in diesem Zusammenhang genannt werden.

6.6. in-vivo-code

Das Zitat „*nackte Frauen überall*“ ist ein „in-vivo-code“. Das bedeutet, der Satz wurde direkt aus den Daten, als Zitat aus den Befragungen entnommen. Er steht für gesellschaftskritische Äußerungen, die in einer Reaktion auf die Skulptur, getätigt wurden.

Die Inhalte der Kategorien, die sich entlang der individuellen Reaktionen auf die Skulptur ereigneten, werden nun im anschließenden Teil beschrieben. Die Darstellung der Ergebnisse beinhaltet die Aufarbeitung der fünf vorgestellten Kategorien, anhand derer die Reaktionen *mit der* und *auf die* Geschlechtlichkeit einer Skulptur nachgezeichnet werden sollen.

7. Forschungsergebnisse

Eingebettet in den theoretischen Hintergrund des Ansatzes des Körper „er-fassen“ wurden Daten erhoben, deren Analyse die beschriebenen ‚Kategorien‘ zutage förderte. Im Rahmen der Beschreibung der Ergebnisse werden die individuellen Reaktionen eine Verschriftlichung erfahren. Begonnen wird die Darstellung der Ergebnisse mit den Inhalten, die sich in Bezug auf die Skulptur ergaben. Die Nutzung und Verortung jener wird beschrieben. Dem schließt sich die Beschreibung der Geschlechterdimension der Reaktionen an. Dabei zeigt sich, dass diese implizit hinter allen Reaktionen liegt, die *mit* oder *auf* die Skulptur vollzogen wurden. Dies leitet zu einer Darstellung, welche emotional besetzen körperlichen Reaktionen die Besucher*innen ausübten. Neben der beliebtesten Tätigkeit, der Anfertigung einer Fotografie, werden auch Übelregungen zu Moralvorstellungen, die sich an die Nacktheit der Skulptur knüpfen, angestellt. Dem folgt eine Beschreibung des ‚Raumes‘. Abschließend wird die Sichtbarkeit von ‚Geschlecht im öffentlichen Raum‘ unter der Anleihe eines theoretischen Konzeptes erneut aufgegriffen. Deren Inhalte werden mit den Forschungsergebnissen zusammengeführt.

Die Ausführungen werden dabei durch die Beobachtungsprotokolle oder Transkripte der Befragungen unterlegt, um die Inhalte zu stützen. Sie sollen helfen, ein Gesamtbild der Reaktionen durch die Besucher*innen auf „*Mr.Big*“ zu vermitteln.

7.1. Skulptur

Das vorliegende Kapitel beschreibt die Rezeption der Skulptur und die individuelle Nutzung. Der Rahmen, den die Struktur der Skulptur für die Besucher*innen bot, steht im Fokus. Vermittelt durch die individuelle Benennung und Handlung kann ein Eindruck der individuellen Wahrnehmung der Konstitution der Skulptur vermittelt werden. Dabei soll auch die Kontextualisierung der Besucher*innen mit der Skulptur „*Mr. Big*“ zum Thema werden. Die Besucher*innen assoziierten die Skulptur mit dem Kunst-Begriff, sowie mit der Ausstellung „*Nackte Männer*“.

7.1.1. Konstitution der Skulptur

Begonnen wird mit der Darlegung der Nutzung der Struktur, welche die Skulptur für die Individuen bot. Die eingangs gegebene Beschreibung der Bauweise der Skulptur thematisierte bereits ihre Konstitution (siehe Kapitel 2). Dabei zeigte ein Foto in diesem Zusammenhang, welche Möglichkeiten die Skulptur für die Individuen birgt. Die Konstruktion der Skulptur ist der relevante Faktor, der eine Begehung ermöglichte. Durch die Konstitution war es den Individuen möglich, selbst Teil der Skulptur zu werden. Es kam somit zu einer Vielzahl an körperlichen Begegnungen mit dem Körper der Skulptur. Jene Nutzung wird in diesem Abschnitt genauer beschrieben. Die unterschiedlichen Arten der Begehung der Skulptur werden beschrieben. Dabei entsteht ein Eindruck der Zuschreibungen, die an die Skulptur gemacht wurden. Da die Möglichkeit des Begehens der Skulptur eine wichtige Rolle spielte, wird die nachstehende Beschreibung wichtig für das weitere Verständnis anderer Reaktionen. Sie bilden die Grundlage, um die Zusammenhänge, die sich im Rahmen der Möglichkeit der Nutzung ergaben, zu begreifen.

In der Begehung unterschieden sich die Erwachsenen von den Kindern. Geschah die Nutzung der Begehung durch Kinder, generierte sich der Eindruck, dass jene die Skulptur dabei als Spielplatz oder –objekt wahrzunehmen schienen.

30.11./6/Beobachtung/Ausschnitt

das Kind geht die Skulptur ab, greift diese an, es spielt/tollt mit der Skulptur

Die Erwachsenen Besucher*innen nahmen oftmals einen verbalen Bezug auf die Bauweise der Skulptur.

27.12./8/Beobachtung/Ausschnitt

4 Frauen gehen Richtung Volkstheater und drehen sich immer wieder in Richtung Skulptur um, sie sprechen eine Frau bleibt auf der Höhe der Mitte des Wasserbecken seitlich stehen – sie sagt „der is ja gscheit groß“, die beiden anderen bleiben ebenfalls stehen und schauen zu Big

14.12./19/Beobachtung/Ausschnitt

Frau sagt „can you please take the whole thing“ – Anweisung an eine fotografierende Person

27.12./9/Beobachtung/Ausschnitt

Frau begeht Big und Frau sagt „ah so is das, da kann man draufsteigen“

Durch den Satz „ah so is das, da kann man draufsteigen“ wird die individuelle Wahrnehmung der Konstitution der Skulptur deutlich. Die beobachteten Dialoge heben auch den 3-dimensionalen Aspekt der Konstitution der Skulptur hervor. Die nachstehenden Zeilen können hierfür angeführt werden:

24.11./1/Interview 2/Ausschnitt

er hot wos eigenes, vorallem, der 3D-Effekt ist ziemlich interessant (Zeilen 13 bis 14)

28.11./1/Beobachtung /Ausschnitt

ein Mann redet mit einer Gruppe von Männern und Frauen und zeigt dabei immer wieder auf die Skulptur - Wortfetzen "...Pinsel in der Hand ...Ilse Haider ... 3D-Effekt dahinten..."

14.12./10/Beobachtung/Ausschnitt

Sprechen leise miteinander, mit Blick Display bzw. reichen Kamera herum

Satzfetzen: „3D“ und die Antwort: „ah, thats nice“

Die Bekundungen zu der Konstitution der Skulptur können dahingehend interpretiert werden, dass die spezielle Bauweise den Besucher*innen gefiel.

7.1.1.1. Das Begehen der Skulptur

Wie Erwähnung gefunden hat, ermöglichte die Bauweise der Skulptur „Mr.Big“ den Besucher*innen eine Begehung dieser. In der Darlegung der Nutzung kam es durch die Individuen zu weiteren Handlungen. Die Sequenzen geben einen Eindruck der individuellen Nutzung der Konstitution, welche die Skulptur anbietet.

24.11./16/Beobachtung/Ausschnitt

die Frau geht nach hinten und nimmt im Gehen ihre Kamera aus der Tasche,

der Mann klettert währenddessen auf die Skulptur hinauf, zu dem Kopf der Skulptur; Frau macht Fotos, Mann klettert herunter

18.01./1/Beobachtung/Ausschnitt

Mann, Frau

sie bleiben auf der Höhe des Kopfes von Big stehen

Mann geht auf Big zu, schaut auf das Schild, Frau bleibt stehen und schaut

Mann geht seitlich (mit rechter Körperseite zu Big) Big ab, Blick auf ihn, bleibt bei Füßen stehen, Mann steigt auf erste Ebene/vor erste Schicht

Frau grinst, Mann geht Big, bzw. die Ebene ab

Die Möglichkeit die Begehbarkeit der Skulptur zu nutzen wurde durch die Individuen ergriffen; sie Skulptur lud zu einer körperlichen Interaktion ein.

7.1.2. Die Skulptur im Kontext des Kunst-Begriffes

Mit den folgenden Inhalten beantwortet sich eine der Forschungsfragen, ob es zu einer individuellen Verknüpfung der Skulptur mit der Kunstaussstellung „Nackte Männer“ kommen würde. Die Assoziation der Skulptur als Kunstwerk der Ausstellung geschah durch die Individuen. Auch der Kunstbegriff wurde im Zusammenhang mit „Mr.Big“ im Zuge der Erhebung genannt. So wurde in einem Interview die Skulptur explizit als Kunstobjekt hervorgehoben:

6.12./Interview II

I: Was halten Sie von der Skulptur?

P2: Die Skulptur ist Kunst und weist daraufhin auf eine Ausstellung, also im Grunde ist es Werbung und auch eine gute PR-Idee dahinter.

Die Skulptur ist von Ilse Haider, eine Kollegin von mir und ah, die hat sogar einen Titel - Mr.Big

(Zeilen 1 bis 5)

In dem Interview ergänzt sich dies um den Faktor, dass die Präsenz der Skulptur als „PR-Idee“ definiert wurde. Daneben fand in einem beobachteten Dialog auch die fachspezifische Kunst-Ebene Thematisierung. Die Fotografie in ihrem technischen Aspekt wurde diskutiert.

02.01./1/Beobachtung

2 Frauen, schauen Richtung Big und bleiben „wie üblich“ stehen

„Boah, der schaut groß aus“ sagt eine Frau, sie reden weiter, ich verstehe es nicht da zu laut, eine der Frauen zeigt mit dem Zeigefinger auf Big und bewegt den Arm dabei

nach ein paar Sekunden gehen sie weiter, gehen Big seitlich ab und bleiben 1m ca. mittig stehen

„owa eigentlich wird's da hinten heller, wonn ma wos von der Ferne betrachtet is die Foarb immer heller, oda? Vielleicht woids dem entgegenwirken“ –

sie gehen weiter

„naja, aber da ganz vorne is es auch dunkel“ – „des homs einfach net gescheit gmocht, gell“

Auch war in diesem Kontext auffällig, dass kaum eine*r der Besucher*innen das Informationsschild der Skulptur las. Dieses war, wie erwähnt, am Boden der Skulptur angebracht und gibt Auskunft über jene. Der Raum wurde demnach nicht als Informationsort benutzt. In der Ergründung des Umstandes kann die Verbindung zwischen der Skulptur mit der Kunstausstellung „Nackte Männer“ herangezogen werden. Es konnte beobachtet werden, dass viele Besucher*innen die Treppen zum Ort der Ausstellung, dem Leopold Museum, vor oder nach einer Reaktion mit „Mr.Big“, benutzten. Daraus schließt sich die Vermutung, die Personen gingen in die oder kamen von der Ausstellung im Museum. Dies könnte als Grund dienen, wieso das Informationsschild kaum beachtet wurde. Da das Schild sehr klein war, wurde das Schild vielleicht nicht wahrgenommen.

Die dargelegten Inhalte zeigen, dass die Wahrnehmung der Skulptur als Kunstobjekt geschah. Die Skulptur wurde durch die Individuen als ein Kunstwerk erkannt. In Rückbezug auf die erläuterte theoretische Zuordnung wird dadurch die individuelle Wahrnehmung als ‚reale Abbildung‘ gestützt. Dementsprechend können die individuellen Zuschreibungen auch als Informationsquellen zu der Verortung alltäglicher Geschlechterherstellung dienen. Dazu im Anschluss mehr.

7.1.2.1. individuelle Assoziationen mit dem Kunstbegriff anhand der Skulptur

Anhand der Skulptur kam es zu der Verknüpfung der Skulptur mit Kunst. In dem Zusammenhang wurde der Kunst-Begriff mit einem negativen Eindruck assoziiert. Die nachstehenden Beobachtungssequenzen zeigen, dass der Kunstbegriff in der Verknüpfung mit einer negativen Komponente steht. Dies betrifft Reaktionen, wie das „na“⁸, als Ausdruck von Missfallen. Gemeint ist auch das Kopfschütteln, das zusätzliches Gewicht verleiht.

27.11./10/Beobachtung/Ausschnitt

*Mann und Frau, Blicke aufeinander und wechselnd auf die Skulptur
der Mann sagt "Kunst ... gell" , daraufhin schüttelt die Frau den Kopf und
sagt
"na" dabei*

9.12./5/Beobachtung

*Mann, telefoniert und geht dabei die Länge der Skulptur auf und ab
Während er redet, dreht er den Kopf dabei immer wieder zur Skulptur
"ja, dort, wo die das aufgestellt habn, ja, genau, das was sie Kunst
nennen"
geht Richtung VT*

14.12./7/Beobachtung/Ausschnitt

*2 Männer, 3 Frauen,
im Gespräch - Wortfetzen: "was alles als Kunst durchgeht"*

In der Frage nach der negativen Assoziation mit dem Kunst-Begriff kann ein Rückbezug auf die theoretische Einbettung geschehen. So wurde in deren Rahmen erwähnt, dass Kunst als sozialer Ausdruck gesehen werden kann. Der individuelle Ausdruck der Kunst in Form eines Produktes, eines Kunstwerkes, unterliegt in der Bewertung dem persönlichen Geschmack der/des Rezipient*in. Möglicherweise zeigen sich die vorgefundenen Abwertungen des Kunstbegriffes mit dem Moment der Nacktheit der Skulptur verknüpft. Somit wird der Kunst-Begriff zu einer symbolischen Plattform, um Missfallen über die Skulptur „Mr.Big“ auszudrücken. Dieser Umstand soll später erneut aufgegriffen und betrachtet werden.

⁸ Der Ausdruck „na“ steht in Wien umgangssprachlich für „nein“

7.2.2.2. „Mr.Big“ im Rahmen der Ausstellung „Nackte Männer“

Auf die Verbindung in der die Installation der Skulptur „Mr.Big“ mit der Kunstaussstellung „Nackte Männer“ stand, wurde zu Beginn der Arbeit eingegangen. Im Laufe der Erhebung zeigte sich, dass die Individuen die Assoziation mit der Kunstaussstellung herstellten. Die angeführten Beobachtungssequenzen zeugen davon:

30.11./8/Beobachtung

*3 Frauen, stellen sich vor Skulptur,
reden kurz darüber; verstehe Satzketten "gehört ja zu der Ausstellung"*

6.12./Interview II/Ausschnitt

*Die Skulptur ist Kunst und weist daraufhin auf eine Ausstellung, also
im Grunde ist es Werbung und auch eine gute PR-Idee dahinter.
(Zeile 3 bis 4)*

08.01./1/Beobachtung/Ausschnitt

eine der Frauen sagt „was soll das?“ - die andere Frau sagt „nackte Männer“

Auch diese Verbindung wird in einem nachstehenden Kapitel bearbeitet. Dort kommt es zu der Verknüpfung des Raumes, in dem die Skulptur positioniert wurde. Der Hof des Museumsquartiers als öffentlicher Raum gerät dabei in den Blick (siehe Seite 108).

Die Nutzung der Skulptur wurde beschrieben und auch der Rahmen, mit dem sie in Assoziation stand. Sie präsentiert den Körper der Skulptur einmal mehr als realweltliche Abbildung und unterstreicht das zentrale Moment der Nacktheit. Der Blick soll nun von den Zuschreibungen, die an den Körper der Skulptur gemacht wurden, auf die Körper der Individuen gelenkt werden. Damit ergänzt sich die Erläuterung der Nutzung der Skulptur, durch die Inhalte, wie die individuelle Nutzung stattfand. Unter der Hinzunahme der – manchmal explizit auftretenden - Wirkmächtigkeit des Geschlechtes, geraten demnach die individuellen Reaktionen in den Blick. Die Inhalte der Zentralität des Momentes der Nacktheit der Skulptur werden im anschließenden Kapitel beschrieben werden.

7.2. Geschlecht und Skulptur

Im anschließenden Kapitel werden Faktoren vorgestellt, an denen sichtbar wird, dass Geschlecht als zentraler Teil der Ergebnisse gesehen werden kann. In den Erläuterungen der Relevanz von ‚Geschlecht‘ kommt der Sprache, beim Bild eines nackten Mannes, ein wichtiger Stellenwert zu. So werden Ausdrücke und Benennungen über Geschlecht und Geschlechtlichkeit, die im Zusammenhang mit der Skulptur fielen, beschrieben werden. Dabei taucht die Referenz zu der Rezeption der Skulptur auf. In diesem Kontext wurde im Rahmen der theoretischen Einbettung erklärt, dass eine Art ‚Wirklichkeitscharakter‘ bei der Rezeption von Kunstwerken entstehen kann. Dies stellt sich auch in Bezug auf die Wahrnehmung der Skulptur heraus. Indem die Skulptur als ‚Mann‘ zugeordnet wurde, lässt sich dieser ‚Wirklichkeitscharakter‘ finden. Die visuelle Darstellung des Körpers wurde rezipiert und – als wäre die Skulptur eine *echte* Person - kategorisiert. Die Benennungen des Bildes anhand der geschlechtlichen Körperlichkeit der Skulptur kann als ein Faktor hierfür herangezogen werden. Diese dargelegten Ausführungen sind als die Basis für die nachfolgenden Darstellungen der Reaktionen zu sehen. Die Inhalte der Dimension sind deshalb zentral, weil sie auf die nachstehend beschriebenen individuellen Reaktionen wirken - die erlebte Rezeption der Nacktheit der Skulptur begründete die individuelle Setzung einer Reaktion.

7.2.1. Nacktheit der Skulptur

Die nachstehenden Abschnitte thematisieren das individuelle Erleben der Körperlichkeit von „*Mr. Big*“. Sie geben einen Einblick in die Wahrnehmung der Individuen – der Körper der Skulptur wird als nackter Körper erkannt. Diese wird entscheidend für alle weiteren Ausführungen.

Anhand der erhobenen Daten zeigte sich zudem, dass den Ausprägungsformen der Nacktheit, verschiedene Dimensionen, innewohnen. Gemeint ist damit, dass die Besucher*innen überrascht waren, einen ‚richtig‘ nackten Körper wahrzunehmen. Folgendes Beispiel soll hierfür unterstützend herangezogen werden:

*25.11./Interview/Ausschnitt
dann so nackt so RICHTIG nackt (Betonung ‚richtig‘)*

Der Ausschnitt zeigt, dass eine Person in einer Befragung betonte, dass die Skulptur „so richtig nackt“ sei. Der ‚Überraschungs-Effekt‘, dass der Körper auf diese Weise dargestellt wird, könnte Rückschlüsse bergen, dass diese Art im Widerspruch zu Bekanntem steht. Auch das nächste Zitat, das herangezogen wird, zeugt von einer Überraschung.

*14.12./Beobachtung 10/Ausschnitt
Mann „Here you have the guy there“ und zeigt darauf
Frau „Yah, oh, oka...there he is!
Frau „Oh that is.....that naked, ah, you mean that naked“*

In der Sequenz sind ein Mann und zwei Frauen in einem Dialog. Der Mann macht die Frauen auf die Skulptur aufmerksam. In diesem Absatz steckt einige Information. Die Sequenz lässt die Assoziation entstehen, dass vorab ein Gespräch über die Skulptur und ihre ‚Nacktheit‘ stattgefunden hat. Anhand der Aussage der Frau „Oh that is.....that naked, ah, you mean that naked“ lässt sich interpretieren, dass diese eine andere Art der Nacktheit erwartet hätte. Im Kontext der beschriebenen Inhalte zeigt sich, dass es für die Frau Differenzierungen in der Erwartung von ‚Nacktheit‘ gibt. Das ‚nackt‘ bedeutet nicht ‚richtig nackt‘. So kommt es zu einer Überraschung, dass ein ‚richtig nackter Mann‘ abgebildet ist. Damit wird der Bogen zu dem eingangs angeführten ‚Überraschungseffekt‘ gespannt. Die Äußerung wird erneut in dem Kapitel 7.5. aufgegriffen und betrachtet.

Die Ergebnisdarstellung begann damit, zu erläutern welches zentrale Moment die Nacktheit für die Reaktionen der Individuen spielte. Zum Thema wird nun, wie das Individuum die Reaktionen Anderer Individuen erlebt. Denn auch die Thematisierung einer fremden Reaktion stellt eine individuelle Reaktion dar. Dabei kann auf die „Theorie des sozialen Vergleichs“ („social comparison theory“) Anleihe genommen werden. Das Konzept stammt vom Sozialpsychologen Leon Festinger, aus dem Jahr 1954. Es macht deutlich, dass es in der individuellen Bewertung zu einem Miteinbezug der sozialen Umwelt kommt. Sie findet oftmals in Form eines Vergleiches mit anderen Individuen (vgl. Bierhoff 2006: 10) statt. Im dem Rahmen gaben Besucher*innen an, sich durch die Nacktheit provoziert zu fühlen und verwiesen damit auch immer auf andere.

Die Zitate zeigen, das zentrale Moment der nackten Geschlechtlichkeit in der Rezeption der Besucher*innen:

*25.11./3/Interview/Ausschnitt
ahm, jo es is auf jeden Fall provokant
(Zeile: 7)*

*30.11./2/Interview/Ausschnitt
Also ich finds sehr interessant gemacht, sozusagen eine ziemlich ungewöhnliche Idee und ich denke auch, dass das viele, ahm, Touristen oder auch natürlich die Leute aus Wien selbst hier hinzieht, weils irgendwie schon provokant ist, auf jeden Fall, also ich find sie sehr interessant und gut, ja
(Zeilen 3 bis 6)*

*6.12./3/Interview/Ausschnitt
Ähm, witzig gemacht, provokant, ja, provokant, find ich gut, ja.
Er ist nackt.
(Zeilen 3 bis 4)*

So wurde neben der Bekundung, dass die Nacktheit für einen selbst als Anziehungspunkt fungiert, auch darauf verwiesen, dass dies für andere Individuen so sei. Das nachfolgende Interview legt dies dar:

*30.11./2/Interview/Ausschnitt
Also ich finds sehr interessant gemacht, sozusagen eine ziemlich ungewöhnliche Idee und ich denke auch, dass das viele, ahm, Touristen oder auch natürlich die Leute aus Wien selbst hier hinzieht, weils irgendwie schon provokant ist, auf jeden Fall, also ich find sie sehr interessant und gut, ja
(Zeilen 3 bis 6)*

Daraus lässt sich folgender Ausgangspunkt schaffen: Das Erkennen der Skulptur als nackter Mann stellt die erste Reaktion des Individuums auf die Skulptur. Dieser Prozess soll als Basis aller weiteren Ausführungen angesehen werden. Die Nacktheit steht als Grund für alle kommenden Beschreibungen der Reaktionen zwischen dem Körper der Skulptur und dem Körper des Reaktionen setzenden Individuums. Zusätzliches Gewicht bekommt die Nacktheit durch ihre ‚Art‘ - „Mr.Big“ ist ‚richtig‘ nackt. Die Nacktheit provozierte. Zu welchen Reaktionen es aufgrund der provozierenden Nacktheit kam, wird im Anschluss beschrieben werden. Für die kommenden Ausführungen geraten die individuellen Reaktionen der Besucher*innen auf die Geschlechtlichkeit der Skulptur in den Blick. Das zentrale Moment begründet

aber noch viele weitere Reaktionen, die im Rahmen der Ergebnisaufbereitung beschrieben werden.

7.2.1.1. Individuelle Zuordnung der Skulptur als ‚Mann‘

Die Provokation der Nacktheit zeigt sich beispielsweise in der geschlechtlichen Zuordnung. Mit dem Kapitel soll gezeigt werden, dass sich an die Nacktheit die Kategorisierung nach Geschlecht knüpft. Ein Rückgriff auf die theoretische Verortung zeigt die Relevanz des Körpers in Bezug auf die Geschlechtlichkeit. Es wurde beschrieben, dass sich mit der Wahrnehmung von Nacktheit immer die geschlechtliche Zuordnung verbindet. So ist die Nacktheit immer mit dem Geschlecht zu fassen; der individuellen Wahrnehmung ist es nicht möglich die Ebenen voneinander zu differenzieren. In diesem Sinne geraten im nachstehenden Abschnitt die geschlechtlich konnotierten Zuschreibungen, die an den nackten Körper der Skulptur gemacht wurden, in den Blick.

In der Erhebung, und der parallel verlaufenden Sichtung des Datenmaterials trat hervor, dass die Skulptur als solche kaum benannt wurde. Aus „*Mr. Big*“ wurde in den meisten Fällen die Umschreibung „(der) *Mann*“. Dies unterstützt die theoretische Einbettung des Wirklichkeitscharakters der Skulptur auf das Individuum. Die nachstehenden Beobachtungssequenzen zeugen zudem von einer Verbindung zwischen der Nacktheit der Skulptur und deren geschlechtliche Einordnung.

5.11./1/Beobachtung

Frau, steht vor der Skulptur, auf der Höhe der Füße der Skulptur

Sie dreht sich zu der Skulptur, dreht sich wieder weg, dreht sich wieder hin, sie sieht die Skulptur an.

Ihr Telefon läutet - sie hebt ab

*Sie sagt „bei dem Mann, ja, genau, ja bei dem, ja bei **dem**, ja genau“
(Betonung: DEM)*

27.11./3/Beobachtung/Ausschnitt

Kind und Frau, gehen vorbei

Kind sieht in Richtung Skulptur und sagt "ein Mann"

die Frau bleibt stehen, das Kind auch

die Frau sagt "ja"

30.11./9//Beobachtung/Ausschnitt
2 Frauen, stellen sich schräg vor Big
eine sagt "haha, was zum Teufel, schieß die Wand an!" , sie kichert
die andere Frau grinst und sagt „ein **echter Mann**" (Betonung auf
ECHT)

14.12./6/Beobachtung
Schulgruppe ca. 15-18 Jahre
Lachen, zeigen, reden
Wortfetzen:
"ich hab auch schon ein Foto mit dem Mann gemacht"
"Schwanz" - lachen
"der ist echt, oder?"- Antwort: "sicha"

Die Besucher*innen aus den Ausschnitten behandeln die Frage nach der Realität der auf der Skulptur abgebildeten Person. So fragt etwa der Dialogausschnitt der Schulklasse „*der ist echt, oder?*“. Damit belegen die Zitate die Wahrnehmungskomponente der Skulptur als ‚männliche Person‘. Daher ist von Folgendem auszugehen: Die Wahrnehmung der Besucher*innen bezeichnet den Körper der Skulptur als geschlechtlichen Körper. Die Zuschreibungen, die an die Skulptur, durch die Individuen geschehen, beziehen sich auf deren nackte Geschlechtlichkeit. Die Skulptur wird als ‚Mann‘ erkannt und eingeordnet. Im Sinne des „*doing genders*“ gibt die Zuordnung einen Einblick in die Art der Auslebung von Geschlechtlichkeit. Diese Reaktion stützt die Inhalte zu der Sozialisation, die im Rahmen der theoretischen Einbettung eingebracht wurde (siehe Seite 20). Die Kategorisierung spiegelt das inkorporierte Wissen über ‚Geschlecht‘ wider - die Skulptur wird als ‚Mann‘ zugeordnet. Die alltägliche Kategorisierung anhand sichtbarer geschlechtlicher Merkmale wird deutlich, indem eine Zuordnung von „*Mr.Big*“ als nackt und männlich geschieht.

7.2.1.2. Benennung „Penis“

In dem individuellen Umgang der Besucher*innen mit der Nacktheit spielen auch sprachliche Äußerungen eine wichtige Rolle. Die individuelle Wahrnehmung der Skulptur als ‚nackt‘ wurde dargelegt; auch dass diese Nacktheit als ‚männliche Nacktheit gilt‘, fand eine Erwähnung. Die Begrifflichkeiten, die mit der Rezeption der Nacktheit der Skulptur einhergehen, werden an dieser Stelle thematisiert. Erste

Einblicke dazu waren im vorherigen Abschnitt der ‚überraschenden Nacktheit‘ nachzulesen. So zeigt der Abschnitt, dass das Wort „Penis“ oder „Geschlecht(-steil)“ kaum von den Besucher*innen gebraucht wurde. Zumeist geschah eine Umbenennung oder Umschreibung der Begriffe:

24.11./13/Beobachtung/Ausschnitt

Die Frau positioniert sich vor der ersten Ebene bei Füßen MrBig, kniet

Der Mann sagt „weiter zum Zipfel, weiter“

Frau sagt „nein“, sie stellt sich auf und geht in die erste Ebene → Höhe

Füße

6.12./7/Beobachtung/Ausschnitt

2 Männer, lachen, sprechen

einer der Männer sagt „ich sehe es“ (Betonung ES)

Durch die Verwendung der Wortwahl kann ein Eindruck entstehen, in welcher Art Geschlechtlichkeit in unserer Gesellschaft verbal verhandelt wird. Der Zusammenhang der Verwendung der Umschreibung deutet auf die Setzung des ‚Penis-Begriffes als Tabuwort. Dies wird später, im Zusammenfluss von individueller Emotion und soziales Umfeld und Umwelt erneut aufgegriffen.

7.2.1.3. Hinweise auf den Penis durch die Besucher*innen

Um die Zentralität der Nacktheit zu stützen, können Hinweise auf den Penis der Skulptur, durch die Individuen herangezogen werden. Diese geschahen meist zwischen erwachsenen Besucher*innen und Kindern. Folgende Sequenzen geben einen Eindruck, wie Erwachsene die Kinder auf dieses Moment aufmerksam machten.

30.11./6/Beobachtung/Ausschnitt

Frau steht vor MrBig und sieht in die Richtung

sie sagt zu dem Kind „komm amal her und schau dir an was die Mama sieht, das Ganze“

das Kind läuft daraufhin zu ihr und stellt sich neben sie

30.11./13/Beobachtung/Ausschnitt

2 Frauen, 2 Kinder

ein Kind steht auf Wasserbeckenrand am Ende (bei Punschständen),

Blick Richtung Skulptur, lacht, greift sich mit beiden Händen an den Mund und lacht noch lauter

*Frauen stehen mit Rücken zu Big und schauen auf das Kind
anderes Kind sagt "was?"
eine Frau sagt "solltest deine Brille aufsetzen"
Kind steigt auch auf Beckenrand und schaut Richtung Big - keine
Reaktion, anderes Kind lacht noch, Frauen schauen auf Kinder
eine der Frauen "na, kommst"*

2.12./6/Beobachtung

*4 Kinder zwischen 6 und 9 - 3 von ihnen auf 2ter Ebene, vor Penis
ein Kind schlägt und bewegt seine Hand über den Penis und schreit
dabei „bäh“ – die anderen beiden sehen ihm zu und tun es ihm dann
nacheinander gleich - das 4te Kind sieht zu
die anderen 3 Kinder gehen eine Ebene weiter, das 4te Kind schließt
sich an
sie spielen auf der Skulptur (indem sie die Ebenen abgehen)
ein Kind zeigt auf die Skulptur, wendet sich an eine Person/Personen,
läuft von der Skulptur weg
die anderen Kinder spielen
ein Mann kommt hinzu und fasst sich an den Kopf; er sieht den Kindern
zu
die Kinder begehen auf die erste Ebene und eines von ihnen sagt „hey,
seht ihr mal da, das ist ja ein Spatzi“*

7.2.1.4. Die Beschädigung der Skulptur

Ein weiterer Ausdruck, der die Zentralität der Nacktheit unterstreicht soll hier angeführt werden: die Beschädigung der Skulptur. Die nackte Geschlechtlichkeit provozierte die Reaktion einer Beschädigung der Skulptur. Sie geschah an der Stelle des Penis. Mit der Äußerung „Nacktheit bedeutet schließlich auch Verletzlichkeit.“ wies der Direktor des Leopold Museums Natter (ORF.at) die Frage nach der Angst vor der Möglichkeit von Vandalismus zurück. Doch Ende Jänner 2013 kam es durch anonyme Personen zu einer Beschädigung der Skulptur. Der fotografische Aufdruck auf der ersten Holzplatte wurde an der Stelle des Penis entfernt, ein weißer Fleck blieb zurück. Auch an der hintersten Schicht der Holzplatte wurde die Farbe an der Stelle des Penis entfernt. Der Fleck erhielt die Aufschrift „*Joschi Obermanns Penis*“.



(Quelle: Österreich 2013)

Einige Reaktionen der Besucher*innen, die nach diesem Vorfall beobachtet werden konnten, bezogen sich auf diesen Eingriff.

01.02./5/Beobachtung/Ausschnitt

Frau sagt „ma, de woarn ja voll gemein, ma, ois zerstört, siacht ma jo goar nix, wirklich gemein“

01.02./6/Beobachtung /Ausschnitt

*2 Männer, 1 Frau, gehen vorbei, reden, schauen
„das ist wirklich super, jetzt hammsan weg tan“*

01.02./9/Beobachtung

*2 Frauen, gehen an Big vorbei, schauen, reden
eine sagt „tut mir leid“ – Antwort: „ja voll“*

3.2./2/Beobachtung

*2 Frauen, ein Mann, Kinderwagen mit Baby, reden und gehen an Big
seitlich vorbei, schauen dabei alle Richtung Big (Köpfe gedreht)
Mann bleibt stehen bei Kopf, Frauen versetzt ca. 1 m hinter ihm
eine Frau sagt „Aha, interessant, des is jetzt weg“
alle stehen und schauen - ca. 5 Sekunden gehen weiter, reden*

17.02./1//Beobachtung Ausschnitt

Fotografierende Frau „passt“

*daraufhin geht die andere Frau die Skulptur weiter ab (3te Ebene), zum
Penis, sie lehnt sich auf Big und schaut/dreht Kopf zu
Brustwarze/Oberkörper Big sie sagt „lustig da steht was und da is noch
nix zerkratzt“*

3.02./9

*3 Frauen, gehen an Big vorbei, schauen, reden
eine Frau macht eine Handbewegung rechter Hand
es wirkt als ob sie ein „X“ malt*

Zusätzlich konnten am 19.01.2013, einem Morgen, nach dem über Nacht viel Schnee gefallen war, drei Schneereste auf „*Mr.Big's*“-Gesicht wahrgenommen werden. Hier schließt sich die Vermutung an, die Skulptur wurde mit Schneebällen beworfen. Somit zeigt sich erneut, dass die Skulptur zu einem Ausdrucksort für Protest wurde. Worauf dies deuten könnte, wird in einem späteren Kapitel erneut aufgegriffen.

7.3. Besucher*innen in Interaktion mit „*Mr.Big*“

Im Rahmen der Ergebnisdarstellung fand bereits die Zentralität der Nacktheit der Skulptur eine Erläuterung. Es wurden Reaktionen dargelegt, die in ihren Ausprägungen auf die Nacktheit referierten. Daraufhin wurde beschrieben, *wie* die Skulptur durch die Besucher*innen aufgefasst und genutzt wurde. Daran anknüpfend soll das nachstehende Kapitel die Inhalte in Hinblick auf die Körperperspektive erweitern. Die Beschreibung der individuellen körperlichen Reaktionen der Besucher*innen rückt in den Mittelpunkt. Die nachstehenden Inhalte sollen dabei stets in Bezug zu der theoretischen Einbettung, welche den Körper als relevanter Faktor in der alltäglichen Geschlechterkonstruktion erklärte, gesetzt werden. Als konstituiertes, als auch konstruierendes Medium wird der Körper zum Informations-Träger um ‚Geschlecht‘ zu untersuchen.

Für die Forschung wurde der Körper nach dem Ansatz des ‚er-fassens‘ begriffen. Hierbei gelten Darstellung und Wahrnehmung als zentrale Elemente. Beschrieben werden darin emotional besetzte körperliche Ausdrücke. Dies beinhaltet sprachliche oder nonverbale Verweise auf die Skulptur. Innerhalb des Kapitels wird auch die beliebteste Interaktion der Besucher*innen mit „*Mr.Big*“ eine Erläuterung finden – die Anfertigung einer Fotografie. In den Beschreibungen hebt sich die Einbettung des Körpers in seiner Sozialität hervor. Das unmittelbare soziale Umfeld spielt eine wichtige Rolle. Im Rahmen des Kapitels zeigt sich dies *in* und *für* die individuellen Reaktionen.

7.3.1. Körpersprache

Die beschriebene Auffassung individueller Reaktionen als ‚Wechselwirkung‘ nimmt die Aktivität des ‚sozialen Handelns‘ der Besucher*innen in den Blick. Das Handeln kann sich auf eine, mehrere Person(en) oder Gegenstände beziehen. Die vorliegenden Inhalte räumen körperlichen Ausdrücken ein Darstellungsfeld ein. Im Rahmen der Definition einer Reaktion wurde bereits eine Verortung des ‚sozialen Handelns‘ mit körpersprachlichen Aspekten gegeben. Da die Besucher*innen ihren eigenen Körper benutzen, um sich mit Gestik und Mimik auszudrücken wird die Setzung der Körpersprache als Kommunikation (Alkemeyer 2000; Trautmann-Voigt 2012) für das Verständnis der kommenden Abschnitte relevant.

7.3.1.1. Der Blick auf „Mr.Big“

Grundsätzlich gilt festzuhalten: Jeder beobachteten Reaktion auf die Skulptur geht der Blick durch das Individuum voraus. So steht die sinnhafte Wahrnehmung der Skulptur durch das Individuum am Beginn jeder erhobenen individuellen Reaktion – „Mr.Big“ muss *gesehen* werden. Es ist davon auszugehen, dass alle Individuen, die beobachtet wurden, die Skulptur sahen und infolgedessen wahrnahmen. Jedoch entwickelten sich daraus nicht zwangsläufig weitere Reaktionen. Gemeint sind jene Personen, die an der Skulptur vorbeigingen ohne eine Reaktion zu zeigen.

24.11./8/Beobachtung/

Mann, kommt aus Richtung Volkstheater, geht an der Skulptur vorbei, mit Blick darauf

Auf Höhe des Anfangs der Stiegen, dreht er sich mit dem Bauch zu der Rückwand der Skulptur, schaut diese an, für ca. 4 Sekunden und geht dann weiter

Beobachtungen, die keine weitere andere Auseinandersetzung mit der Skulptur dokumentierten, waren nicht sehr oft zu finden. Wenn, dann waren die beobachteten Individuen alleine; reagierten demnach zusammenhangslos mit anderen Individuen, auf die Skulptur.

Die nachstehenden Abschnitte geben einen Eindruck, welche Handlungen sich dem Blick Richtung „Mr.Big“, anschlossen.

7.3.1.2. Körpersprachliche Verweise im Zusammenhang mit „Mr.Big“

Die Reaktionen der Besucher*innen in ihren körpersprachlichen Ausdrücken variieren in Länge und Art. Dem vorausgehenden Blick schlossen sich dabei eine Vielfalt an unterschiedlichsten Interaktionen mit der Skulptur an.

In der Thematisierung der körpersprachlichen Aspekte, die sich in Bezug auf „Mr.Big“ ergaben kann als ein Beispiel ‚das Zeigen‘ auf die Skulptur angeführt werden. Sie stellt eine oft dokumentierte körperlich ausgedrückte Reaktion dar.

27.12./2/Beobachtung/Ausschnitt

Mann, geht und dreht sich dabei zu Big und winkt

01.02./2/Beobachtung

2 Männer, eine Frau, gehen, schauen, reden und lachen

24.11./4/Beobachtung/Ausschnitt

zwei Frauen, im Gespräch

vor der Skulptur (schräg, Füße) bleiben sie stehen

reden kurz, schauen beide auf MrBig und reden dabei weiter - bleiben ca 10 Sekunden stehen und reden, dann gehen sie Richtung Volkstheater weiter

3.02./3/Beobachtung

Mann, Frau, gehen, schauen, reden, gehen an Big vorbei (deutsch aber verstehe sie nicht)

beide bleiben auf Höhe Stufen stehen

Mann geht zu Höhe Füße, neigt seinen Oberkörper ein wenig nach rechts (Interpretation: zur besseren Sicht)

27.12./1/Beobachtung

Mann, Frau, Gehen, reden

Mann dreht Kopf zu Big

Fasst Frau an den Oberarm und deutet mit dem Kopf Richtung Big (sieht aus wie ein „hin-nicken“) - Frau dreht Kopf um zu Big

Frau bleibt stehen, dreht sich zu Big, Mann kurz darauf auch

Lachen und reden

Drehen sich und gehen weiter, Mann dreht Kopf immer wieder zu Big

In den angeführten Beobachtungssequenzen tritt hervor, dass der Verweis auf die Skulptur gegeben wurde. Es kann interpretiert werden, dass diesem die Intention eine Reaktion zu provozieren zugrunde liegt. Dies lässt sich exemplarisch an der zuletzt angeführten Sequenz zeigen. In jener dokumentierten Szene macht ein Mann eine Frau auf die Skulptur aufmerksam. Nachdem ihm dies gelungen ist, beginnen

die beiden zu sprechen und lachen. Der körpersprachliche Verweis auf die Skulptur kann als geglückt interpretiert werden, da die Frau die Skulptur wahrnahm. Zusätzlich treten die beiden in einen Diskurs. Dies könnte dem Mann als Intention des Verweises auf die Skulptur unterstellt werden.

Es konnten jedoch auch Reaktionen dokumentiert werden, welche dasselbe Handlungsmuster aufwiesen, wobei sich der Verlauf jedoch differenzierte. Das folgende Beispiel gibt davon einen Eindruck und transportiert einmal mehr die Relevanz des sozialen Umfeldes in den Reaktionen auf die Skulptur:

27.12./3//Beobachtung/Ausschnitt

2 Männer, stehen seitlich zu Big und sprechen (leise)

einer der beiden holt sein Telefon aus der Tasche und beginnt zu telefonieren, der andere sieht auf Big

der Mann mit dem Handy geht in Richtung VT, der Andere geht zeitverzögert hinter ihm her, dann macht er ein, zwei schnellere Schritte und berührt den Handymann an der Jacke (zieht an der Jacke)

Mann mit Handy schaut ihn an (Interpretation: schenkt ihm seine Aufmerksamkeit), Mann dreht Kopf nach links und hebt die linke Hand, streckt sie (Interpretation: deutet auf Big)

Mann mit dreht den Kopf auch nach links, sieht Richtung Big, macht "pfff", dreht Kopf wieder geradeaus und sagt etwas in sein Handy und geht weiter

Der andere Mann bleibt noch kurz stehen, sieht Richtung Big, richtet dann seinen Kopf geradeaus und läuft zu dem anderem Mann, gehen nebeneinander in

Die Beobachtungssequenz beschreibt, wie ein Mann auf die Skulptur aufmerksam gemacht wurde. Die Reaktion darauf äußert sich mit einem sprachlichen Ausdruck. Durch das „pfff“ des Mannes soll die Überleitung zu der emotionalen Dimension körperlicher Ausdrücke geschehen. So kann dieses als verbaler Ausdruck von ‚Missfallen‘ gedeutet werden. Weiter noch könnte der Ausdruck des ‚Missfallens‘ als ‚Abwertung‘ interpretiert werden.

Der Ausdruck „pff“ steht als Beispiel für die Überleitung weiterer Beschreibungen von emotional besetzte Ausprägungen. So kommt es anschließend zu der Darstellung, welche emotional individuellen Ausdrücke durch die Besucher*innen gewählt wurden. Daran schließt sich die Bearbeitung an, in welcher Weise den Ausdrücken die Dimension der Nacktheit inhärent ist. In der emotionalen körperlichen Verortung des Individuums auf die Skulptur tritt somit erneut das zentrale Moment der Nacktheit hervor.

7.3.2. emotionale körperliche Ausdrücke

Einer der Urväter der Soziologie Georg Simmel fasste Emotionen als „individual-psychologische Motive“ (vgl. Flam 2002: 11). Simmels Konzeption des menschlichen Gefühlspektrums sieht die Emotion als gesellschaftliches Bindemittel (vgl. Flam 2002: 16). In dieser Tradition bettet Jürgen Gerhards die Relevanz des sozialen Umfeldes, in dem Emotionen „[...] selbst wieder strukturierend auf den sozialen Zusammenhang zurück [wirken]“ (Gerhards 1988: 16). Auf der körperlichen Ebene, kann eine Emotion oder auch ein Gefühl definiert werden als „allgemeine Bezeichnung für die affektive Seite des Erlebens, d.h. für die mehr oder weniger intensiven Erfahrungen von Lust oder Unlust in Bezug auf Erlebnisinhalte (Wahrnehmungen, Vorstellungen usw.), denen körperliche Reaktionen (Erregung – Beruhigung, Spannung – Entspannung) entsprechen“ (Fuchs-Heinritz et al. 2007: 220). Emotionen sind, nach Gerhards „eine positive oder negative Erlebnisart des Subjektes, eine subjektive Gefühlslage, die als angenehm oder unangenehm empfunden wird. Emotionen entstehen als Antwort auf eine Bewertung von Stimuli und Situationen; sie können mit einer physiologischen Erregung einhergehen und können in Form von Emotionsexpressionen zum Ausdruck gebracht werden“ (Gerhards 1988: 16). Auf individuelle Reaktionen als „Emotionsexpressionen“ wird im Weiteren, in Form körpersprachlicher Ausdrücke, eingegangen.

Die Beschreibung der körperlichen Ausdrücke von Emotionen, die sich in den individuellen Reaktionen wiederfinden lassen, beginnt mit der individuellen Bekundung zu „*Mr. Big*“. Die nachstehenden Abschnitte orientieren sich daher zuerst an den emotionalen Spektren der individuellen Ebene. Da, wie dargelegt, Emotion aber soziales Handeln bedeutet, sind auch sie im Kontext des Umfeldes zu sehen. Die Bandbreite aller emotionalen körpersprachlichen Äußerung beinhaltet verbale als auch nonverbale Darstellungen.

7.3.2.1. (Körper-)Sprache und Emotion

Wie im Forschungsdesign dargelegt, sollte mittels der Methode der Befragung die individuelle Meinung zu „Mr.Big“ abbildbar gemacht werden (siehe Seite 46). So wurde, wenn die Bereitschaft zu einem Interview bestand, die Impulsfrage „Was hältst du von/assoziiert du mit der Skulptur?“ gestellt. Die Analyse zeigte, dass in den Daten, die mittels der Methode der Befragung erhoben wurden, durchwegs positive Bekundungen zu der Skulptur gegeben wurden.

Der nachstehende Ausschnitt kann stellvertretend herangezogen werden, um deutlich zu machen, wie der Ausdruck des individuellen Gefallens auftrat.

*6.12./1/Befragung/Ausschnitt
aber, äh, ich finds ne gute Idee
(Zeile 5)*

Neben verbalen Körperausdrücken, sollen hier auch die nonverbalen Elemente fokussiert werden. So sind emotional besetzte körperliche Ausdrücke zu nennen, die durch die Individuen in den Interaktionen mit der Skulptur eingenommen wurden. Sie suggerierten Langeweile oder auch Gleichgültigkeit. In der Beschreibung des Foto-Prozesses (siehe Seite 86) wird dieses Handeln erneut aufgegriffen. Im nachfolgendem soll in diesem Kontext nun allerdings ein Ausdruck speziell betrachtet werden – das ‚Lachen‘.

*25.11./2/Interview/Ausschnitt
I: Was hältst du von der Skulptur?
P4: Äh, i finds amüsan, also es reagieren die meisten Passanten sehr amüsiert drauf, wobei manche eher unsicher lächeln und manche (lachen) des amüsan finden
(Zeilen 3 bis 4)*

Die befragte Person vermittelt ihre Beobachtung, wonach die meisten Besucher*innen „sehr amüsiert“ auf die Skulptur reagieren. Davon zeugt auch das Datenmaterial. So stellt der Ausdruck des ‚Lachens‘ eine sehr oft beobachtete Reaktion dar. Dabei steht es meist im Kontext mit körpersprachlich-emotional besetzten Ausdrücken. Nachstehende Beobachtungsausschnitte zeugen von diesem Umstand:

*27.11./8/ Beobachtung/Ausschnitt
ein Mann steigt auf das Wasserbecken → mittig, Höhe Penis*

*der andere Mann ebenfalls
einer lacht, der andere grinst
der lachende Mann stößt den anderen auf der Schulter an und lacht
noch mehr*

*28.11./3/ Beobachtung
beide Männer richten ihren Blick abwechselnd Richtung Skulptur und
Gehrichtung
einer lacht und zeigt währenddessen auf Skulptur
der andere blickt Richtung Skulptur und erwidert etwas, dann lacht er
ebenfalls
beide lachen während sie an Skulptur vorbeigehen*

*16.12./2/ Beobachtung
Mann hat einen Plan in der Hand, sieht auf diesen
Frau zieht/fasst ihn am Jackenärmel und sagt „hey“ und zeigt auf Big
Mann sieht auf, sie sehen beide Richtung Big, dann sehen sie sich
gegenseitig an und lachen*

*2.1./3/Beobachtung/Ausschnitt
Frau auf Wasserbecken mittig, Mann mittig zu Big
Sie reden und lachen*

Doch auch andere Bekundungen konnten hinsichtlich der Skulptur beobachtet werden. So wurde bereits die Bezeichnung der Skulptur als „(das) Ding“ erwähnt. Auf der individuellen Ebene wäre solch eine Bezeichnung einer Person mit einer Abwertung verknüpft. Da die theoretische Einbettung die Wahrnehmung der Skulptur als Realität stützt, geht mit diesen Bezeichnungen, somit die Interpretation einer Abwertung der Skulptur einher.

Neben dokumentierten Dialogen fanden sich auch emotionale nonverbale Ausprägungen, die als abwertende Ausdrücke gedeutet werden können. Es ließen sich beispielsweise die Äußerung eines bestimmten Geräusches, („pff“) im Rahmen der Forschung finden. Auch das „Kopf schütteln“ deutet den Ausdruck eines Missfallens an. Diesbezüglich sollen die folgenden Beobachtungsnotizen einen Eindruck vermitteln:

*28.11./5/Beobachtung/Ausschnitt
2 Männer
einer der Männer beugt die Skulptur, es wird ein Foto gemacht mit dem Handy → Position: zw. Beinen/beindreieck,
Mann geht auf fotografierenden zu, sie schauen sich das Handy an
sie reden miteinander, Tonfall gleich, einer lacht, der andere hat einen Mundwinkel leicht nach oben gezogen*

der Mann, der sich fotografieren ließ, streckt redend den linken Arm ein wenig aus und stellt die Hand normal zu seinem Unterarm, und kippt die Hand nach unten

28.11./6/Beobachtung/Ausschnitt

einer der beiden dreht sich mit Seite zur Skulptur, macht ein knackendes Geräusch ("krkkk") und macht eine Auf und Abwärts-Bewegung mit dem Kopf, begleitet von dem Geräusch

30.11./3/ Beobachtung/Ausschnitt

Mann, Frau, reden - ihre Stimme hebt sich und senkt sich, Frau gestikuliert

Mann zeigt leichtes Kopf schütteln und macht "hmm"

6.12./Beobachtung/Ausschnitt

Mann und Frau, reden miteinander (andere Sprache), beide Blick auf Big oder aufeinander, wechselseitig/im Wechsel

Frau macht "ihh" und hebt dabei den rechten Arm und deutet an mit ihrer Hand an, sich den Hals abzuschneiden

der Mann lacht und sagt etwas darauf, die Frau lacht daraufhin

9.12./12/Beobachtung/Ausschnitt

Mann, Frau, gehen an Skulptur vorbei

drehen Köpfe nach Big um, die Frau macht "pfff"

27.12./3/ Beobachtung/Ausschnitt

Mann mit Handy in der Hand, telefoniert

dreht den Kopf auch nach links, sieht Richtung Big, macht "pfff", dreht Kopf wieder geradeaus und sagt etwas in sein Handy und geht weiter

27.12./4/Beobachtung

Mann, kommt von Treppe

Dreht sich während dem gehen immer wieder zu Big um und schüttelt den Kopf

Bleibt bei den Punschständen stehen, dreht sich vollständig zu Big, schaut Richtung Big und schüttelt den Kopf (es werden zu dem Zeitpunkt gerade Fotos mit der Skulptur gemacht)

18.01./4/Beobachtung/Ausschnitt

Mann steht auf der Höhe der Füße, der Blick in Richtung Skulptur

Ein Mann und eine Frau kommen vom Volkstheater

sie reden, lachen, bleiben auf Wasserbecken-seitlich stehen, schauen, reden, gehen weiter

MannmitKrawatte schaut auf die beiden, bleibt stehen

2 Frauen, ca. 40, beide mit Kinderwagen vom Haupttor

stellen sich zum Wasserbecken-Position, an den Rand, „wie üblich“ und reden

Mann-Krawatte schaut auf die beiden und schüttelt den Kopf, er bleibt stehen

Die Frauen gehen in Richtung Mariahilferstraße

MannmitKrawatte bleibt stehen und schaut Richtung Big

Diese Szenen assoziieren eine negative individuelle Bekundung zu der Skulptur. Exemplarisch unterlegt wird das beispielsweise durch eine der dargelegten Beobachtungen, in welcher der Mann simuliert, er würde auf den Boden spucken.

Die Deutung und Interpretation der Körpersprache erweist sich als wichtiger Bestandteil der individuellen Reaktionen auf die Skulptur. So zeigt sich der Stellenwert der Rolle der nonverbalen Kommunikation in und für unseren Alltag. Die nonverbale Kommunikation bildet ein wichtiges Element in der Vermittlung von Inhalten. Diese Handlungen fanden nur in der Verbindung mit anderen Individuen statt. Daran zeigt sich die Relevanz des sozialen Umfeldes für die individuelle Reaktion. Dies gilt beispielsweise hinsichtlich jener Individuen, die aufgrund ihrer Beobachtung anderer mit „*Mr. Big*“ interagierenden Besucher*innen einen körperlichen Ausdruck aufzeigen. Oder auch das „*Kopfschütteln*“ (siehe 18.01., Beobachtung) kann hier genannt werden. Somit wird eine emotional-körperlich besetzte Reaktion über die Reaktionen anderer Besucher*innen ausgedrückt. Auch dies ist dahingehend zu deuten, dass sich negative Bekundungen zu der Skulptur nur über emotionale körpersprachliche Ausdrücke formulierten.

Das nachstehende Kapitel fokussiert zwei emotional besetzte körperliche Ausdrücke in Bezug zu dem sozialen Umfeld. Die individuellen Ausdrücke referieren dabei auf die inhärente Geschlechterdimension. Die Beispiele arbeiten anhand der körperlich-emotional besetzten Ausdrücke des ‚Lachens‘ und der ‚Scham‘ deren Verbindungen zu Geschlecht in den Reaktionen heraus.

7.3.2.2. Körpersprache und Emotion am Beispiel des ‚Lachens‘

Der Rückbezug zu der theoretischen Einbettung zeigt die Omnipräsenz der Kategorie Geschlecht. Nicht nur die Theorie, sondern auch bisher dargelegte empirische Inhalte bestätigen die Nacktheit der Skulptur als wichtiges Element der Reaktion. So soll, unter Hinzunahme des sozialen Umfeldes, am Beispiel des emotionalen Ausdrucks des ‚Lachens‘ dargestellt werden, wie dieses in Verbindung mit der Ebene der Nacktheit der Skulptur gesehen werden kann.

In der Verbindung von ‚Emotion und Individuum‘ sind die Begrifflichkeiten der ‚Gefühlsarbeit‘ und der ‚Gefühlsnorm‘ zu nennen. Die Gefühlsarbeit meint „die

Steuerung der eigenen Emotion, um der Situation, in der es [Anm. d. A.ⁱⁿ: das Individuum] sich befindet, eine angemessene Form zu verleihen“ (Fuchs-Heinritz et al. 2007: 220) Die Norm hingegen „[...] verlangt, dass man ein bestimmtes Gefühl haben und zeigen sollte“ (Fuchs-Heinritz 2007: 220). Diese beiden Begriffe sollen der weiteren Bearbeitung dienlich werden.

Die Überlegungen sollen mit der Beschäftigung nach den Gründen des Lach-Reizes beginnen. Im Fokus auf die Skulptur kann festgestellt werden, dass dieser per se kein komisches Moment innewohnt. Sie trägt kein entsprechendes Motiv, wie sie beispielsweise Karikaturen oder Ähnliches aufweisen. Im Sinne der Gefühlsnorm könnte sie trotzdem zu der Trägerfunktion des Lachens werden. Birgit Mandel setzt in ihren Erläuterungen zu ‚Kunst und Kultur‘ darauf, dass Kunst einen Unterhaltungswert beinhalten kann (vgl. Mandel 2009). Dieser könnte, in Verbindung mit der erwähnten Norm, mittels Skulptur einen Ausdruck finden. Das ‚Lachen‘ aus der Besucher*innen könnte demnach als Ausdruck der individuellen Erwartung an Kunst geschehen. Gelacht wird aufgrund der individuellen Erwartungshaltung, dass durch die Kunst Unterhaltung geschehen muss.

In der Konzentration auf das Umfeld um das Individuum zeigt sich, dass das Lachen oft in Interaktion geschah. In Hinblick auf den sozialen Moment des Lachens klassifiziert Swabey unterschiedliche Formen des Lachens (vgl. Swabey 1961 zit. nach Berger 1998: 54). Betont wird „[...] wie wichtig es ist, die physischen, psychologischen und sozialen Umstände, unter denen lachen erregt wird, zu unterscheiden von dem, *worüber* gelacht wird“ (Swabey 1961 zit. nach Berger 1998: 41). Die folgende Beobachtungen spiegelt wider, wie wichtig die Situation in Bezug auf den emotional besetzten Ausdruck ist:

2.11./1

3 männliche Jugendliche zwischen 17 und 20, sie stehen vor der Skulptur, Höhe Beine

einer der Männer sagt zum anderen „der hat keine Eier“ ein Anderer erwidert „Küss ihn“, es ist ein kurzes Raunen zu vernehmen, dann beginnt Person 1 wieder „Küss ihn, Alter“, stille für 5 Sekunden, dann lachen alle 3 und wechseln das Thema

So wirkt das Lachen der obig zitierten Sequenz als ‚erleichtert‘. Hier erhebt sich die Verbindung zu der Geschlechterdimension. Kann das Lachen als eine Form der Erleichterung hinsichtlich der nackten Geschlechtlichkeit zu sehen sein?

Zurückkommend auf die Gefühlsarbeit präsentiert sich der Ausdruck als eine Alternative zu einer anderen Reaktion. Das Lachen wäre damit so zu beurteilen, die beobachteten Individuen sehen in diesem emotionalen Ausdruck eine sozial akzeptierte Verhaltensform.

7.3.2.3. Körpersprache und Emotion am Beispiel der ‚Scham‘

Das Konzept der „Emotionsexpression“ (Gerhards 1988: 16) legt dar, wie emotionale Ausdrücke aufgrund eines bestimmten Reizes ausgeübt wurden. In dem nachstehenden Kapitel wird ein weiterer emotional besetzter individuell körperlicher Ausdruck beleuchtet. Auch er referiert auf die nackte Geschlechtlichkeit der Skulptur. Die empfundene Provokation wurde zu dem Reizimpuls, wie er von Gerhards gemeint ist. Durch den ‚Scham‘-Begriff wird eine Verortung auf gesellschaftliche Strukturen sichtbar. ‚Scham‘ tritt als Gefühl auf, dessen Kontext Bezüge zu gesellschaftlicher Bewertung und Produktion zeigt. Im Rahmen des Umfeldes wird ‚Scham‘ sichtbar, weil bestimmte Regeln und Normen dies fordern (vgl. Bauer/Doll 2008: 4). In Rekurs auf die theoretische Einbettung kann erneut auf den Konstruktionscharakter von Geschlecht Bezug genommen werden. In der Kategorisierung der Geschlechtszugehörigkeit betont Hirschauer die Relevanz des Blickes auf die Genitalien (Hirschauer 1989: 102). In Bezug auf „konstruktive Feststellungen“⁹ führt Hirschauer dazu an: „Das subtilste Mittel der Konstruktion genitaler Signifikanz ist aber wohl ihre Konstitution als ‚Blöße‘, die schamhaft zu bedecken oder mit entsprechenden Blickkonventionen zu schützen ist“ (Hirschauer 1989: 102). Hirschauer präsentiert die Scham als wichtiger Begleiter des täglichen geschlechtlichen Alltags. Die Prägung dieser Geschlechternormen passiert in der Sozialisation. Anhand der emotional besetzten körperlichen Ausdrücke der Individuen steht die ‚Scham‘ als Beispiel für einen vorgefundenen körpersprachlich-kulturell geprägten und emotional behafteten Ausdruck.

Der emotional besetzte ‚Scham‘-Ausdruck fand durch nonverbale Kommunikation, statt. Die Interpretation von Mimik und Gestik wurden relevant. Auffällig ist, dass der

⁹ Als solch eine Feststellung führt Hirschauer das Beispiel der Hebamme an, die nach der Geburt das Geschlecht des Kindes „es ist ein Junge verkündet“ (Hirschauer 1989: 100).

Scham-Begriff in den Befragungen und den dokumentierten Dialogen keine explizite Nennung erfuhr. Doch konnten im Rahmen der Erhebung diese emotionalen Ausdrücke des Öfteren beobachtet werden. Die nachstehende Beschreibung nennt Beispiele, in denen die Besucher*innen die ‚Scham‘ vorspielen. Die Ausführungen gestalteten sich dabei meist mit dem Verdecken des Gesichtes. Oder eines Gesichtsteils. So haben sich Individuen des Öfteren die Hand vor den offenen Mund gehalten, wie die nachstehende Beobachtung zeigt.

14.12./11//Beobachtung/Ausschnitt

Frau, Mann, reden und schauen auf Big (Foto werden dort gemacht)

Als niemand mehr in Nähe ist, gehen sie näher an Big heran,

Frau macht Foto, Mann Position zwischen den Beinen – er hebt beide Hände an sein Gesicht und öffnet den Mund

Das Bedecken der Augen kann als ein Ausdruck gewertet werden, die Sinne vor etwas zu bedecken. In dem Kontext wird die Bedeckung der Augen zu einer Bedeckung vor der Geschlechtlichkeit. Nach Hirschauer soll anhand „[...] entsprechenden Blickkonventionen“ (Hirschauer 1989: 102) geschützt werden, was nicht gezeigt werden darf. Dies umgelegt meint den Schutz vor dem was nicht sichtbar werden soll. Durch die Individuen ergab sich folgender körperlicher Ausdruck:



Stattdessen haben diese Äußerungen durch die Individuen, die sich in einer körperlichen Interaktion mit der Skulptur befanden: Die Frau in der roten Jacke bedeckt ihre Augen. Sie ist mittig zu der Skulptur positioniert und wird fotografiert. So zeigt der Ausdruck wie die ‚Scham‘ durch die Besucher*innen körperlich dargestellt

wurde. Auch das rechte Bild zeigt Individuen im Foto-Prozess. Der Mann bedeckt mit seinen Händen sein Gesicht. Sein Körper ist dabei dem Penis der Skulptur zugewandt. Mit dem Bedecken des eigenen Gesichtes wird ein spezieller emotional besetzter Ausdruck transportiert. Er kann für die Scham stehen oder den Eindruck erwecken, das Individuum ‚fühlt sich unwohl‘.

Zudem hebt das Foto die Einbettung des individuellen Ausdrucks in das soziale Umfeld hervor. Relevant wird zudem ein weiterer Körper – jener der/des Rezipient*in des Ausdruckes. So war beispielsweise auffällig, dass Scham-Ausdrücke sehr oft in Kombination mit humoristischen Einlagen standen. Dadurch ergibt sich die Referenz dass es sich hierbei um eine Symbolik handelt, die den Individuen, die eine gemeinsame Welt teilen, bekannt ist.

Die folgenden Ausschnitte schließen daran an. So wurde der nachfolgende Interview-Ausschnitt ausgewählt, um darzulegen, in welcher Art und Weise die Scham sprachlich vermittelt wurde. So erzählte eine Person, sie würde sich in der Positionierung „unwohl-fühlen“.

25.11./Interview/Ausschnitt

I: [an die Tochter] Ich hab' gesehen, du hast ein Foto gemacht und du hast gesagt, es sei unangenehm für dich dort zu stehen

P2: Jo, weil alle hinschaun und olle bled mödn

(Zeile 1 – 5)

9.12./7/Beobachtung/Ausschnitt

2 Männer, ca. 30

einer der Männer läuft auf Big zu, stellt sich in die 2te Ebene, grinst der andere Mann geht weiter, dreht sich einmal nach dem anderen um, bleibt stehen (schräg, ca. 3 Meter entfernt), dreht sich mit seinem ganzen Körper zu Big/Mann

der Mann auf Big ruft "bitte mach ein Foto" er grinst

der Mann sagt "nein, komm" und Handbewegung zu ihm

der Mann grinst nicht mehr, zieht den rechten Mundwinkel nach unten

er geht zu dem anderen und sagt "Du bist prüde" dabei schüttelt er den Kopf

der andere erwidert nichts, dreht sich um und geht

28.12./5/Beobachtung

2 Frauen, 50 → stehen bei dem Wasserbecken, hinteres Ende

eine der Frauen holt ihr Handy heraus, die andere geht in Richtung Big, die Frau macht Foto

die andere Frau beobachtete die Szene, sie steht auf "üblicher Position" und bewegt Kopf zwischen Frau und Big hin und her (Interpretation: die Situation wirkt auf mich als wäre sie ihr extrem unangenehm, mit dem

unruhigen auf und ab gehen und der Umgang der anderen Frau "geh, wer schaut da zu" sie sieht hin und her)

Die Darstellung der ‚Scham‘-Ausdrücke der Besucher*innen soll zum Abschluss des Kapitels erneut aufgegriffen werden. In diesem Rahmen wird nach gesellschaftlich-strukturellen Bezügen der erhobenen körperlich-emotional besetzten Ausdrücke gefragt.

7.3.3. Der Foto-Prozess

Das kommende Kapitel fokussiert den Prozess der Anfertigung einer Fotografie. Dabei zeigt der Akt des Fotografierens wie viele Prozesse an die Entstehung eines Fotos gekoppelt sind. Auch wird durch diesen abgebildet, welche wichtige Rolle der Kontext dafür spielt. Zusätzlich gibt der Prozess Aufschluss, wie viel Information ein Foto birgt (vgl. Harper 2012: 403). Daher öffnet die Darstellung dieses Prozesses ein reichhaltiges Informationsfeld.

Die Anfertigung einer Fotografie stellt die Handlung dar, welche oft durch die Besucher*innen gewählt wurde. Somit wird die Reaktion zu einem der wichtigsten Bestandteile der Forschungsergebnisse. Der Prozess erstreckt sich auf die Dimensionen der Kontextualisierung der Skulptur, der Geschlechtlichkeit und deren Wahrnehmung. So zeigt diese Nutzung der Skulptur einmal mehr, welcher zentrale Moment mit der Geschlechtlichkeit einhergeht. Dabei werden alle diese Dimensionen durch den sozialen Kontext gerahmt.

Als Leitfaden, um sich diesem Thema anzunähern, können daher folgende Orientierungen gegeben werden:

- Warum wird fotografiert?
- Wie läuft der Prozess des Nehmens einer Fotografie ab?
- Wer nimmt das Foto? (warum diese Person?)
- Wo positionieren sich die Akteur*innen? In dem Zusammenhang stellt sich ebenfalls die Frage welche Dialoge im Kontext auftauchen.
- Was wird gesprochen, was durch andere körpersprachliche Ausdrücke transportiert?
- Welche Interaktion ergibt sich mit der Skulptur (dadurch)?

In Hinblick darauf wird im weiteren Verlauf der Foto-Prozess präsentiert. Dieser bietet ein reichhaltiges Feld an verschiedensten körperlichen Ausdrücken. Zunächst beginnt das Kapitel mit der Beschreibung der Ausführungen der interagierenden Körper der involvierten Besucher*innen. Dabei werden bereits dargelegte Körperdarstellungen, in sprachlichen und non-verbalen Elementen, erneut aufgegriffen. Anschließend kommt es zu einer Kontextualisierung des Prozesses im Rahmen des sozialen Umfeldes.

7.3.3.1. Körper im Foto-Prozess

Die anschließende Betrachtung des Foto-Prozesses fokussiert die Interaktion von Körper - den individuellen Körper und den Körper der Skulptur. Beschrieben werden somit jene individuellen körperlichen Ausdrücke, die in Bezug auf die Nacktheit der Skulptur im Kontext des Foto-Prozesses entstanden. Die Abläufe des Prozesses werden mit den Kontexten, unter denen ein Foto entsteht, bearbeitet. Die körperlichen Ausdrücke verbinden sich dabei mit der Struktur, den die Skulptur vorgibt. So ist es, wie beschrieben, dem Individuum möglich, ein Teil der Skulptur zu werden. Beschrieben wurde ebenfalls, dass es auf der Skulptur spezifische Positionen gibt, die von den Individuen eingenommen wurden. Auch die Informationen zu den Positionen, welche die fotografierenden Personen wählten, werden erneut aufgegriffen. Sie werden im Anschluss unter dem Begriff ‚Positionen‘ geführt. Aus der Positionierung des Körpers ergaben sich anschließend bestimmte körperliche Ausdrücke. Sie werden als ‚Posen‘ beschrieben werden.

7.3.3.1.1. Wer lässt sich fotografieren?

Besonders spannend ist, dass sich in der Analyse des Materials deutlich eine Geschlechterdimension des Prozesses zeigte. So dienten meistens Frauen als Fotomotive in oder neben der Skulptur des nackten Mannes.

7.3.3.1.2. Positionen

Die Beschreibung der Positionen bezieht sich auf zweierlei. Gemeint sind die Individuen, die sich auf der Skulptur befanden. Aber auch diejenige Individuen, welche das Foto anfertigten. Die Punkte, von denen aus eine Fotografie stattfand, werden bereits im Kapitel 5 in der Darlegung des Forschungsdesigns erwähnt und grafisch dargestellt (ab Seite 50).

Die nachstehenden Ausführungen und Beobachtungssequenzen setzen den Fokus auf die Körper der Besucher*innen, die sich *auf* der Skulptur befinden. Die Zitate sollen einen Eindruck geben, welche individuellen Positionen im Foto-Prozess auf der Skulptur eingenommen wurden:

24.11./1/Beobachtung/Ausschnitt

Nachdem der Mann sich positioniert hat, wartet er wartet

Frau sagt „geh weiter, geh weiter“.

Er geht die erste Ebene ab → Der Mann nimmt eine Position vor Penis ein; er steht mit Bauch zu der Frau, seitwärts

30.11./2//Beobachtung/Ausschnitt

Mann positioniert sich mit Kamera

"get closer, stand over there" Frau positioniert sich daraufhin zu Penis

14.12./10//Beobachtung/Ausschnitt

Mann sagt „someone has to stand near the penis“

daraufhin eine Frau „haha, someone has to stand“ und in Richtung der anderen beiden Frauen, die in Richtung Big gehen „pick your location“

lachen eine Frau positioniert sich im Beindreieck

eine weitere Frau steigt auf Big und sagt „okay, well where am I suppose to“ der Mann antwortet „Jenny, now you have to stand next to the penis“

eine Frau antwortet ebenfalls mit „come on, to the, what is it the feet“

die Frau geht daraufhin zu ihr → sie stehen beide im Beindreieck der Skulptur

Das folgende Foto wurde im Rahmen der Beobachtung aufgenommen und stellt exemplarisch die Variation der Positionen dar:



Die abgebildeten Körper auf dem Foto repräsentieren die ‚beliebtesten‘ Positionen, die auf der Skulptur eingenommen wurden. Die Position in der Mitte der Skulptur war sehr beliebt bei den Besucher*innen. Die körperliche Positionierung in der Mitte umfasste mehrere Ebenen der Skulptur, wie auch das Bild darstellt. Dabei war die zweite Ebene der Skulptur ein sehr beliebter Punkt. Auch die Wahl einer Positionierung im Beindreieck der Skulptur wurde oft getätigt.

7.3.3.1.3. Posen

Waren sie einmal positioniert, boten die Posen der Besucher*innen zahlreiche Variationsmöglichkeiten. So wurden viele unterschiedliche körperliche Ausdrücke gewählt, um sich als Fotomotiv auszudrücken. Folgende Beobachtungen und Dialogausschnitte zeigen, wie sich die Besucher*innen mit ihrem Körper darstellten:

*24.11./14/ Beobachtung/Ausschnitt
Mann setzt sich auf den Boden, Höhe Penis.
Pose: Er setzt seinen Kaffeebecher an den Mund.*

*14.12./8/Beobachtung
Gruppe, Männer und Frauen
Sie stehen schräg vor Big → mittig/übliche Position
Eine Frau löst sich aus Gruppe und lässt sich von einer Frau fotografieren → 2te Ebene, mittig
Während die Frau von Skulptur runtergeht, begeht eine 2te Frau aus der Gruppe → wählt die gleiche, Position gleiche
Sie legt die Hand auf den Penis
Daraufhin sagt die Fotografin „Alex, i’m shocked“
Alle Lachen, die Frau geht zurück zur Gruppe*

14.12./9/Beobachtung/Ausschnitt

Mann umfasst Taille Frau von hinten, und legt seinen Kopf an ihren. Sie lacht, er schließt die Augen halb und öffnet den Mund ein wenig

01.02./5/Beobachtung

zwei Frauen, ein Mann

eine Frau beugt Big → 2te Schicht

Der Mann holt währenddessen Kamera aus der Tasche → der Mann steht Wasserbecken ca. 2m vor Big, mittig

Die eine Frau auf Big hockt sich (links) seitlich neben/vor den Penis und sagt „miassat i so mochn“ und öffnet den Mund

Beide lachen

Eine Frau sagt „des traust di nie!“

Alle Lachen, Mann macht Foto

Frau auf Big stellt sich mit ihrem Körper vor den Penis und sagt begleitend „jetzt mias ma a normales a no mochn“

Lachen

03.2./8/Beobachtung

3 Männer, 3 Frauen

gehen auf Big zu, reden englisch, grinsen

eine der Frauen holt ihre Kamera aus dem Rucksack, tritt ein wenig zurück, steht 1m neben Wasserbecken-Position

Mann legt sich auf den Wasserbeckenrand → er macht dieselbe Pose wie Big

Frau macht Foto, sagt "that is brillant" und lässt die Kamera senken

17.02./1/Beobachtung/Ausschnitt

2 Frauen → Position mittig

Foto – Eine Frau zu Bigs Armen, stellt sich zu seinen Achseln und macht „prfff“ – lachen beide → Pose dabei: Körper seitlich, Kopf zu Achseln, Nase angezogen

Die dargelegten Sequenzen geben einen Eindruck der körpersprachlichen Ausdrücke, die in Bezug auf die Posen auf der Skulptur geschahen. Darauf, welche Aussagekraft hinter der Wahl der Posen steckt, durch die folgende Beobachtung verwiesen werden:

17.02./2/Beobachtung

Mann, Frau

Mann → steht mittig des Wasserbeckens und macht ein Foto

Frau → 2te Ebene, mittig

Sie stellt sich neben den Penis und streckt beide Daumen hoch, den Blick Richtung Mann/Kamera und macht ein lachendes Gesicht

7.3.3.1.4. Geschlecht als Fokus der Positionen und Posen

Wie das letzte zitierte Beobachtungsprotokoll andeutet, geschah die Positions-, und Posenwahl in Hinblick auf das Abbild des Penis. Sie unterstreichen damit die implizite Setzung als zentrales Moment der Nacktheit der Skulptur. In dem Kontext wurde auch erwähnt, dass sich die Individuen vorzugsweise auf der Skulptur mittig positionierten auf der Skulptur positionierten; nahe dem Abbild des Penis. Damit wurde dieser auch in den ausgeführten Posen zum zentralen Faktor. Es kam sehr oft zum Griff auf den Penis. Das folgende Bild steht stellvertretend dafür:



Neben dem ‚Griff‘ auf den Penis der Abbildung stellte eine beliebte Handlung auch das Verdecken des Abbildes mit Hilfe des eigenen Körpers dar:

*9.12./4/Ausschnitt
ein Mann macht ein Foto
der andere Mann stellt sich in die 2te Ebene, sein Körper ist vor dem
Penis*

Auch die Posen, welche die folgenden Beobachtungssequenzen beschreiben, unterstreichen den Aspekt der Geschlechterebene. So konnte beispielsweise auch eine Sexualisierung der Skulptur beobachtet werden. Damit sind sexuell-besetzte-körpersprachliche Ausdrücke der Besucher*innen gemeint. Die folgenden Ausschnitte geben hierfür einen Eindruck:

25.11./11/Beobachtung/Ausschnitt

Mann, an die 50, stellt sich zu Bein → Position: Beindreieck der Skulptur

Der Mann streicht mit seinem Körper an dem das Bein entlang, von „oben nach unten“ (er gibt dabei ein grollendes Geräusch von sich)

Er geht lachend zurück zu der Gruppe

27.12./7/Beobachtung/Ausschnitt

Frau dreht sich, steht seitlich, sie hält die Hände so, dass eine optische Täuschung entsteht; es sieht von weiterer Entfernung so aus, als hätte sie den Penis in den Hände

Frau dreht sich mit Bauch zu Big und drückt ihren Körper an den Penis, während sie in die Knie geht und wieder normal steht; ihre Bewegung assoziiert ein „rauf-und-runter“, es sieht aus als würde sie sich an ihm reiben

Der Mann lacht

28.12./4/Beobachtung/Ausschnitt

Frau steckt Handy ein, geht in 3te Ebene, fasst Big auf den Penis und macht „killikill“, dazu zieht sie abwechselnd die Finger ein und streckt sie wieder aus; es sieht aus als würde sie den Penis kraulen/kitzeln) - lacht

In der Beschreibung der Positionen und Posen wird der Ausdruck der Geschlechterebene um den Aspekt von emotionalen Ausdrücken ergänzt. Wie erwähnt, ließen sich einige Posen finden, deren Assoziation mit der Emotion *Langweile* oder *Gleichgültigkeit* assoziiert werden können. Es kam in dem Rahmen des Prozesses auch zu der Vermittlung emotional besetzter Ausdrücke in Form einer Gestik, wie auch einer Mimik. Das Beispiel der ‚Scham‘-Pose nahm darauf Bezug.

Nachdem die Formen der Körperdarstellungen fokussiert wurden, wird im Anschluss der Foto-Prozess aus der Perspektive des sozialen Umfeldes dargestellt. Die zitierten Beobachtungssequenzen zeichneten in der Beschreibung der Positionen und Posen bereits die Relevanz des Umfeldes des Individuums ab. Da das Umfeld in dieser Interaktion zum entscheidenden Kriterium wird, sollen die erläuterten Körper-Ausdrücke um die Beschreibung jener eine Erweiterung erfahren.

7.3.3.2. Einflussfaktor ‚soziales Umfeld‘

Eingebettet wird die Ausführung des Foto-Prozesses in das soziale Umfeld. So stehen beinahe alle Ausführungen dieser Tätigkeit in Verbindung mit oder zu anderen Individuen. Im Nachfolgenden wird das Umfeld in Hinblick auf die einflussnehmenden Faktoren charakterisiert.

Unterstützend kann hierfür das nachfolgende Beispiel herangezogen werden. Die zitierte Sequenz enthält einen Dialog, der einem stattfindenden Foto-Prozess entnommen wurde.

25.11./13/Beobachtung/Ausschnitt

*"geh, tua weita mama, mochs mitn Handy" ruft die jüngere Frau
keine Antwort, ältere Frau hat (nach wie vor) Kamera in der Hand*

"host as? geh, tua weida, is jo voi scheiße do stehn!"

*sie verlässt 5 Sekunden später die Skulptur und die ältere bewegt sich
auf sie zu. rechts, höhe Wasserbecken/Kopf treffen sie aufeinander*

ältere: "mut gherd dazu, dass di da so fotografieren losst, aber jo"

Der Verweis, dass „Mut dazu gehöre sich da so fotografieren zu lassen“ stellt dar, welche Verbundenheit zu dem Umfeld der Foto-Prozess enthält und mit welcher Sozialität die Handlung aufgeladen ist. Der soziale Faktor wird relevant für die Entscheidung und Ausführung. Anhand von beispielsweise Anweisungen oder Absprachen in den Abschnitten zu den Positionen und Posen wurde das deutlich.

01.02./5/Ausschnitt

Frau „und wonn i mi donn zum Penis hinstö“

Mann „du kannst dich ja so hinstellen, dass dein Kopf zum Penis wird“

Es wurde darauf verwiesen, dass der Akt des Fotografierens als sozialer Akt gefasst werden kann. In der Aufnahme eines Fotos mit der Skulptur „Mr.Big“ soll in den vorliegenden Kapiteln der Kommunikation zwischen den Akteur*innen die Aufmerksamkeit zukommen. Darin werden die Faktoren der sozialen Ebene anhand ihrer Rahmen und Kontexte erläutert. Dies streckt sich von der Entscheidung, bis hin zu der Ausführung. Anhand des Eingangs angeführten Beispiels, welches sich mit „Mut zum Foto“ beschäftigte, wird die Relevanz des Umfeldes dargelegt.

7.3.3.2.1. Soziales Umfeld: Entscheidung zum Foto

Die Entscheidung, ein Foto anzufertigen steht am Beginn des Foto-Prozesses. Viele der erhobenen Dialoge behandeln die Frage, ob eine Interaktion, in Form eines Fotos stattfinden sollte. Hierbei konnten körpersprachliche und auch verbale Elemente und Ausdrücke beobachtet werden. Im Akt der Entscheidung kann teilweise sogar von Diskussionen oder Verhandlungen gesprochen werden.

02.01./2/Beobachtung/Ausschnitt

*ältere Frau bleibt stehen, Mitte Wasserbecken, dreht sich zu Big,
jüngere bleibt auch stehen, dreht sich seitlich zu Big
ältere Frau sagt „mogst du a Foto mochn“ – Antwort: „geh“*

03.02./1/Beobachtung/Ausschnitt

*ein Mann: "let's make a foto" – Antwort: Frau „no“
der Mann erneut: „Let's make a foto“ – Antwort Frau: „Okay“*

In Betrachtung des Einflusses des Umfeldes wird deren Wirkmächtigkeit sichtbar. So nahm das Umfeld einen Einfluss darauf, ob Besucher*innen ein Foto tätigten. Es zeigte sich auch in dem Entschluss, als Fotomotiv zu dienen. Wenn das Umfeld zu dem Grund wurde, kein Foto anzufertigen, beruhte dies auf unterschiedlichen Faktoren. Wie das nachstehende Protokoll wiedergibt, wurde in einer Situation, aufgrund zu vieler potentieller Zuseher*innen, kein Foto gemacht.

9.12./11/Beobachtung

*2 Frauen, 20-25, von Mahü, bleiben auf Höhe Füße stehen
reden
eine Frau sagt „na, geh ma, da stehn ma grad zuviele Leute, ich will
das nicht“*

7.3.3.2.2. Soziales Umfeld: Wahl des körperlichen Ausdrucks

Die Ausprägungen der Kommunikation zwischen den Akteuer*innen werden im nachfolgendem betrachtet. Hier öffnen sich zwei Ebenen. Zum einen kann die Kommunikation mehrerer Individuen betrachtet werden. Dies meint Individuen-Gruppen, deren Mitglieder körperlich mit der Skulptur interagierten. So steht das nachfolgende Beispiel für die Kommunikation, die durch jene Individuen geschah:

14.12./10/Beobachtung(Ausschnitt)

3 Frauen begehen Big

→ 2 stehen links, eine bei seinen Füßen
Eine sagt „everybody has to stand like this“ und neigt ihren Oberkörper ein wenig zu Seite, während sie die Arme verschränkt

27.12./8/Beobachtung/Ausschnitt

3 Frauen begehen Big

2 Frauen → 3te Ebene, Mitte

1 Frau → steht seitlich, Höhe Füße und sieht auf die andere beiden/Big
eine Frau sagt zu ihr: „hau di ume“

Frau bei den Füßen bewegt den Kopf hin-und-her (Interpretation: schütteln, Bedeutung: nein)

Doch auch die Kommunikation, die zwischen den Individuen, die als Motiv dienten, wie jenen, die das Foto aufnahmen, kann hier fokussiert werden. Gemeint sind hier vor allem Anweisungen, die durch die fotografierende Person formuliert wurden. Empfänger*innen waren diejenigen Besucher*innen, die - aufgrund der Bauweise der Skulptur - in körperlicher Interaktion mit der Skulptur traten. Folgende Beobachtungen heben das soziale Moment der Wahl der Position, wie des Ausdrucks, hervor:

24.11./13/Beobachtung/Ausschnitt

Mann und Frau

Mann fotografiert

Die Frau positioniert sich vor der ersten Ebene bei Füßen Mr.Big, kniet sich hin

Der Mann sagt „weiter zum Zipfel, weiter“ – die Frau sagt „nein“ → sie stellt sich auf und geht in die erste Ebene, auf die Höhe der Füße der Skulptur

14.12./4/Beobachtung

Mann Kamera, Frau auf Skulptur, 3te Ebene, Position zw. Penis und Torso

Mann hält mit rechter Hand Kamera und hebt linke und macht mit der aufgestellten Hand, macht "nach links wischende/deutende" Bewegungen

Frau schüttelt Kopf

Mann lässt Kamera sinken und ruft ihr zu "na geh"

Frau geht näher Richtung Penis "passts?" er nickt, sie verlässt Big

25.12./12/Beobachtung/Ausschnitt

fotografierende Person gibt die Anweisung „toats amoi wos, hinschaun, hinschaun“

3.2./1/Beobachtung/Ausschnitt

Mann-ohne-Kamera hebt linken Arm hoch und bewegt ihn von links nach rechts

Frau stellt sich vor Penis

Die zitierten Beobachtungsnotizen zeigen, welche Anweisungen gemacht wurden. In diesen Kontext werden durch die Sequenzen auch deutlich, dass Anweisungen zurückgewiesen wurden. Auch verweisen die Zitate zurück auf die, bereits erwähnte, Fülle des Spektrums der Posen und Positionierungen der Individuen.

In Hinblick auf die soziale Einbettung kam es zwischen dem fotografierenden und dem darstellenden Individuum auch zu gewünschten Anweisungen:

*24.11./14/ Beobachtung/Ausschnitt
"where should we look"? fragt die Frau an niemanden bestimmten
gerichtet/ihr Blick geht geradeaus*

*25.11./2/ Beobachtung/Ausschnitt
er hat eine Kamera in der Hand
sie fragt in seine Richtung "soll ich mal hingreifen?"
Antwort Mann: "jo (kurze pause) hamma ois drauf"*

*27.11./13 Beobachtung/Ausschnitt
3 Frauen, um die 60
eine mit Kamera, eine fragt "soll ma stehen oda angreifn"*

Die Darlegung der Anweisungen - seien sie explizit gefordert oder nicht - öffnet die Frage nach dem Motiv der Kommunikation. Dies öffnet der Interpretation den Raum, dass die Vorstellung, wie das Endprodukt ‚Foto‘ auszusehen habe, als Einflussfaktor für die Kommunikation gesehen werden kann. Dabei wird die Frage nach der Intention unzulänglich. Sie wird im Anschluss des Kapitels erneut aufgegriffen und mit dieser Überlegung verknüpft.

7.3.3.2.3. Soziales Umfeld: produziert einen Animationscharakter

In Hinblick auf die Relevanz des Umfeldes konnte Folgendes dokumentiert werden: Besucher*innen fertigten, nachdem sie bei der Tätigkeit eines Fotos zusahen, ebenfalls ein Foto an. Die nachstehenden Beobachtungssequenzen sollen davon eine Vorstellung vermitteln:

*25.11./13/Beobachtung/Ausschnitt
zwei Frauen, stehen vor Big, sie reden und sehen diese an; es wird
durch andere Individuen fotografiert
eine der beiden Frauen sagt „jo, so a Foto“*

28.12./4/ Beobachtung/Ausschnitt

Mann, Frau

Die beiden stehen vor Big, sie reden und sehen diese an

„Take a picture“ sagt der Mann

die Frau holt Kamera aus Tasche und stellt sich zum Wasserbecken, mittig

Mann geht in Big, 2te Ebene, dreht sich seitlich zu Penis, beugt sich in der Hüfte zu ihm und macht „ohhhh“ (langgezogen und hoch-tönig hört es sich an)

Lachen

Mann geht zu Frau und sagt „Do you want?“

„No“ sagt die Frau

Währenddessen: 2 Frauen, ca. 60, sehen zu und reden (verstehe sie nicht)

Eine Frau steigt auf das Wasserbecken und holt ihr Handy aus der Tasche, andere stellt sich mittig vor Big

Der Vorgang soll unter dem Begriff ‚Animationscharakter‘ gefasst werden. Der Begriff steht für den Ausdruck des Zusammenhangs einer Beobachtung durch Besucher*innen und der Entschlussfassung ein Foto zu tätigen. Doch der Begriff erstreckt sich auch auf die Wahl des Fotomotivs, also auf die bereits erläuterten Posen und Positionen. So konnten im Zuge der Beobachtungen mehrmals Besucher*innen bei der Aufnahme eines Fotos beobachtet werden, wo auf auf der Skulptur eine bestimmte Position und/oder Pose gewählt wurde. Nach der Aufnahme kam es zu einer kurzen Verweildauer vor der Skulptur, wenn auch gleichwohl eine direkte Interaktion nicht mehr stattfand. Es konnten somit Posen oder Positionen der anderen Personen, die im Kontext des Foto-Prozesses standen, beobachtet werden. Daraus ergab sich, dass Personen, nach dem Ende der beobachteten Prozesse, erneut in die Foto-Phase, gingen. Dabei nahmen sie dann die beobachteten Posen oder Positionen der von ihnen vormals beobachteten Individuen ein.

7.3.3.2.4. Soziales Umfeld: Verwendung und Intention des Fotos

Nach den Ausführungen, wie der Prozess ablief, und auf welcher Ebene sich die darin beobachteten Reaktionen erstreckten, widmet sich das Kapitel nun der Reflexion der Anfertigung einer Fotografie. Der Beschreibung des Endes des Prozesses lassen sich Überlegungen zu der Intention anschließen. Denn nach dem Anfertigen des Fotos schloss sich üblicherweise ein Austausch zwischen den Akteur*innen, die in dem Prozess involviert waren, an. Dies betrifft in den meisten

Fällen einen Blick auf das Display der Kamera. Der (gemeinsame) Blick auf das Display, wurde oftmals durch den Ausdruck des Lachens oder sprachliche Bekundungen begleitet. Bezüglich des Endes des Foto-Prozesses, waren die selten auftretenden sprachlichen Rückversicherungen vor dem Verlassen der Skulptur, auffällig. Die Versicherung, ob ein Foto getätigt wurde oder nicht, vermittelte sich meist durch körpersprachliche Ausdrücke. Das Absenken der Kamera/wegführen dieser vom Gesicht könnte hierbei als Beispiel angeführt werden.

24.11./16/Beobachtung/Ausschnitt

Sie hält ihm die Kamera mit dem Display zu ihm hin, er sagt "is cool"

27.11./5/ Beobachtung/Ausschnitt

dann geht sie zu der anderen Frau, nimmt ihr die Kamera ab und sieht auf das Display

6.12./4/ Beobachtung/Ausschnitt

Mann macht ein Foto Höhe Kopf, schaut auf das Display der Kamera und grinst

9.12./4/ Beobachtung/Ausschnitt

er geht zum anderen Mann - sie schauen beide auf das Display, lachen

27.12./9/Beobachtung/Ausschnitt

Frau mit Kamera schaut auf Kameradisplay und sagt „der is ja riesig“

03.02./17/ Beobachtung/Ausschnitt

die Männer sehen nach dem Foto gemeinsam auf das Display der Kamera

Diese gemeinsame Betrachtung des Fotos steht im Zusammenhang mit der Anweisung. So wurde auch dargelegt, dass in diesem Kontext Kommunikation/Anweisungen durch die Person auf der Skulptur gewünscht wurde. Die Betrachtung jener Kommunikation zeigte deren Einflussnahme auf Posen und Positionen.

In Rückbezug auf Harper, dass jedes Foto mit einer Intention genommen wird (vgl. Harper 2012: 413), lässt sich Folgendes herauslesen: Die latente Ebene der Nacktheit bekommt ein Ausdrucksfeld. Das zentrale Moment verbindet sich mit den Faktoren des Kontextes, der mit der Anfertigung eines Fotos einhergeht. Die Vermutung deutet auf den individuellen Wunsch, ein subjektiv bewertet, ‚gutes Foto‘ mit der Skulptur entstehen zu lassen.

Der Verwendungszweck der Fotografie stützt das zentrale Moment der Nacktheit Neben den Geschehnissen, die mit der Fotografie einhergehen, kann für die Betrachtung, was *nicht* damit geschehen soll, der nachstehende Ausschnitt herangezogen werden:

14.12./10/ Beobachtung/Ausschnitt

Frau sagt währenddessen „don't tag me on any foto“ lachen, sie sagt weiter „because my mom will be like what are u doing there“ lachen „enjoying vienna“ sagt eine der Frauen – lachen

01.02./11/ Beobachtung/Ausschnitt

*Frau mit Handy fotografiert und grinst ebenfalls
Frau geht auf andere zu, die sagt „schaust mal bitte“
Frau geht auf die zu und sagt „solange du's nicht weitergibst bin ich glücklich“*

Die Aufforderung das Foto nicht an die Öffentlichkeit gelangen zu lassen, geäußert beispielsweise durch den Satz „*don't tag me on any foto*“, gibt in dem Kontext einiges an Inhalt preis. So könnte es als Bitte verstanden werden, dieses Foto nicht auf die Netzwerkplattform ‚Facebook‘ zu stellen, wo Mitglieder*innen andere „taggen“, zu Deutsch „verlinken“/„markieren“ können. Somit entsteht eine Information zum Profil des Mitglieds.¹⁰ Die Gründe für diese Aufforderung können vielfältig sein. Da das Foto als Informationen zu einem Profil innerhalb des Social Media Netzwerkes angezeigt werden könnte, könnten Bedenken hinsichtlich der Privatsphäre als Grund angeführt werden. Die Frage wieso überhaupt ein Foto gemacht wird, welches nicht veröffentlicht werden soll, lässt aber auch auf das zentrale Moment der Nacktheit deuten. Die Vermutung lautet hier, dass dieser Umstand als Anziehungspunkt dient, dies aber nicht auf der sozialen Ebene Ausdruck finden soll. Gründe hierfür werden im abschließenden Kapitel eine Erarbeitung finden, in dem die Nacktheit und im Kontext stattgefundenene Wahrnehmungen und Darstellungen auf der gesellschaftlich-strukturellen Ebene eine Betrachtung finden.

Zurückkommend auf die Intention wurde versucht, die Frage nach jener im Laufe der Forschung in den Forschungsprozess zu integrieren. Im Sinne der zyklischen Vorgangsweise wurde eine Implementierung der Frage „Wieso machen Sie/machst du ein Foto?“ in die Methode der Befragungen vorgenommen (siehe Seite 53).

¹⁰ Anzumerken ist hier, dass keine der beiden Personen aus den Beobachtungen, die in den Zitate darum bitten, das Foto nicht zu veröffentlichen, eine ‚herausragend-offensive‘ Position oder Pose wählten.

Die Besucher*innen, welche eine Aussage dazu machten, begründeten ihre Intention in dem subjektiven Gefühl „Spaß“ zu haben; Auch das Lachen, welches in den zitierten Beobachtungssequenzen immer wieder nachzulesen war, unterstützt diese Antwort.

6.12./3/Interview/Ausschnitt

[Foto?] zum Zeigen, zum Spaß, also wir gehen jetzt auch in die Ausstellung, mal sehen was uns erwartet.

(Zeile: 17-18)

14.12./10/Beobachtung/Ausschnitt

Frau sagt währenddessen „don't tag me on any foto“ lachen, sie sagt weiter „because my mom will be like what are u doing there“ lachen „enjoying vienna“ sagt eine der Frauen – lachen

Auch hier soll ein Verweis der Verknüpfungen, die sich auf der gesellschaftlich-strukturellen Ebene mit der Nacktheit ergeben, geschehen.

Die Anfertigung einer Fotografie ist die beliebteste Reaktion der Besucher*innen. Diese Reaktion beinhaltet eine Vielzahl an Ausprägungen. Beschrieben wurden in ihrem Kontext verschiedene Ausdrücke; körperliche und sprachliche Statements wurden erwähnt. Gemein ist ihnen dabei die Verbindung zu anderen Individuen. Auch der Bezug zu der Nacktheit der Skulptur kommt zum Ausdruck. In dem Kontext der Inhalte wird sichtbar, welche Vielfalt an Reaktionen die Skulptur (an-)bietet. Wie die verschiedenen Ebenen ineinandergreifen, wurde am Beispiel der ‚Scham‘ beschrieben. Doch neben der Intention ‚Lachen‘ zu provozieren, lässt der Ausdruck der ‚Scham‘ einen weiteren Rückschluss zu. Damit verbindet sich eine gewisse Moralvorstellung gegenüber Nacktheit. Sie soll im anschließenden Kapitel abgebildet werden.

7.3.4. Soziale Umwelt und der nackte Körper, oder das ‚Tabu‘

Im Zuge der kommenden Abschnitte wird der ‚Tabu‘-Begriff zu einem Thema gemacht werden. Dieser formulierte sich durch die körperlichen Ausdrücke der Besucher*innen anhand der Sichtbarkeit des nackten Geschlechtes der Skulptur. Anhand der Reaktionen wird versucht, Rückschlüsse zu der gesellschaftlichen

Ordnung des Umganges mit ‚Geschlecht‘ nachzuzeichnen. Dabei kann von der Beschreibung eines Wissens über geschlechtliche Symbolik, das sich „*durch Körper artikuliert*“ (Hirschauer 2008: 91), gesprochen werden. So kommt der Interaktion zweier Körper der Fokus der kommenden Inhalte zu – demjenigen der Skulptur und dem des Individuums. Um das ‚Tabu‘ zu beschreiben werden einige Bezüge und Punkte aus dem vorangegangenen Kapiteln wieder aufgegriffen, um den Zusammenfluss, zwischen emotionalen-körperlichen Reaktionen und der latenten symbolisch-gesellschaftlichen Struktur, in dem ‚Tabu‘-Begriff zu zeigen.

Der ‚Tabu‘-Begriff zeichnete sich bereits in der Darlegung einiger Ergebnisse ab, wie in der Benennung des Geschlechtsteiles der Skulptur (siehe Seite 69) oder dem ‚Scham-Begriff‘ (siehe Seite 83). In der Annäherung an den Begriff soll damit begonnen werden, welche Bedeutung mit dem ‚Tabu‘ einhergeht. Der Duden definiert das ‚Tabu‘ als „ungeschriebenes Gebot/Gesetz/Verbot; (Jargon) No-Go [...], das aufgrund bestimmter Anschauungen innerhalb einer Gesellschaft verbietet, bestimmte Dinge zu tun“ (www.duden.de). Das Tabu ist demnach eine Verhaltensvorschrift. Es zeigt sich eng geknüpft mit gesellschaftlichen Normen, Werten, Vorstellungen und Regeln. Wird dieses vorgegebene Verhalten verletzt, wird ein ‚Tabu‘ gebrochen. Die soziale Umwelt und das direkte Umfeld werden relevant. Dies betrifft neben der Kategorisierung als ‚Tabu‘, die damit einhergehende Bewertung. Die soziale Umwelt kann, wenn ein ‚Tabu‘ ausgeübt wird, ein ‚Scham‘-Gefühl suggerieren. Das bringt den ‚Scham‘-Begriff in den Zusammenhang mit dem des ‚Tabus‘. Im Rahmen der Arbeit wurden emotional besetzte körperliche Ausdrücke eines ‚Scham‘-Gefühls beschrieben. Dabei standen die Ausübungen des Ausdruckes der ‚Scham‘ stets in Verbindung mit der Nacktheit der Skulptur; die entblößte Nacktheit führte zu der ‚Scham‘. „Scham und körperliche Nacktheit bilden eine Verbindung. Körperliche Nacktheit ist immer auch eng verbunden mit Schamvorstellungen. Körperliche Nacktheit wird in vielen Kulturen, Religionen und Zivilisationen als etwas angesehen, was einer Entblößung oder/und Erniedrigung gleichkommt“ (Bauer/Doll 2008: 4). Die ‚Scham‘ kommt zu einem individuellen Ausdruck, da etwas gezeigt wird, was nicht gezeigt werden soll. In dem Fall der beschriebenen Reaktionen der Besucher*innen, die Nacktheit der Skulptur. Damit kann die Normsetzung des Bedeckens der eigenen Genitalien (Hirschauer 1989:102) geschehen. Die Inhalte zeigen, dass mit dem öffentlichen Ausdruck von Nacktheit ein

‚Tabu‘ einhergeht. Die Setzung der Nacktheit als ‚Tabu‘ durch die Besucher*innen unterstreicht das folgende Zitat:

30.11./Interview/Ausschnitt

Naja, ich denke ein nackter Mann, oder auch ne nackte, also nackte Menschen, sag ich mal (kichern) in Öffentlichkeit sind ja immer noch tabuisiert (kichern), natürlich nicht ganz zu Unrecht (kichern)

Die Person aus dem Zitat gibt an, dass die Sichtbarkeit von nackten Menschen in der Öffentlichkeit mit einem ‚Tabu‘ einhergeht. Sie positioniert sich mit dem Satz *„natürlich nicht ganz zu Unrecht“*. Er lässt die Interpretation entstehen, die Person empfindet dies als positiv. Dies stützt die Verankerung der Norm, Nacktheit nicht in der Öffentlichkeit zu zeigen.

Ein weiteres Beispiel kann in dem Hinweis auf die Befragungsbereitschaft geschehen. Beschrieben wurde im Forschungsergebnis, dass die Bereitschaft zu einem Interview oft nicht vorhanden war (siehe Seite 53). Die Bewertung der Skulptur als Gegenstand, der ein ‚Tabu‘ zeigt, könnte als Grund für die mangelnde Bereitschaft angeführt werden. Da der Konfrontation mit dem nackten Körper der Skulptur ein ‚Tabu‘ eingeschrieben ist, steht dies auch in einem Zusammenhang mit der Bereitschaft, einen Diskurs über die Nacktheit zu führen hat. Im Falle der Skulptur ist das ‚Tabu‘ also nicht nur als ‚Verbot‘ zu sehen, ‚etwas zu tun‘, sondern auch über sie zu sprechen.

7.3.4.1. ‚Tabu‘-Momente im Foto-Prozess

In dem vorangegangenen Kapitel wurde der Foto-Prozess beschrieben. Die Tätigkeit, ein Foto anzufertigen entpuppte sich als komplexer Prozess. Begonnen wurde mit einer Betrachtung und Interpretation der breiten Variationen an emotionalen körperlichen Ausdrücken, die sich hierbei finden ließen. Die dargelegten Inhalte zeigten, dass die Nacktheit der Skulptur als Anziehungsmoment diene. Auch die Relevanz des sozialen Umfeldes wurde in der Tätigkeit stets hervorgehoben. Dabei zeigte sich in der Beschreibung des Foto-Prozesses anhand des ‚Scham‘-Ausdrucks, dass es gesellschaftliche Regeln hinsichtlich körperlicher Sichtbarkeiten in der Öffentlichkeit gibt. Die ‚Scham‘ wurde hinsichtlich ihrer Einbettung in humoristische Einlagen bearbeitet. Nun sollen folgende Beispiele deutlich machen,

worauf die emotional besetzten ‚Scham‘-Ausdrücke deuten – den ‚Tabu‘-Moment der Nacktheit, die mit der Skulptur einhergeht.

Um zu begreifen, wie die Vereinbarkeit zwischen dem ‚Tabu‘ und den Reaktionen der Besucher*innen gegeben ist, sollen die Posen und Positionen in Erinnerung gerufen werden (siehe Kapitel 7.3.3.1.4.). Beschreibung fand, dass die Besucher*innen spezifische körperliche Ausdrücke an bestimmten Orten auf der Skulptur einnahmen. In der Wahl der individuellen Ausdrücke zeigt sich, dass mit der öffentlich präsenten Nacktheit eine Aussagekraft einhergeht. So geschahen dadurch oftmals offensive körperliche Ausdrücke. Wie beschrieben, standen diese oftmals in Verbindung mit der emotionalen körperlichen Besetzung des Lachens. In der Frage nach der Intention der Anfertigung eines Fotos wurde angegeben, dass der ‚Spaß‘ mit der Skulptur als Motiv diene. Eine spezifische Position oder Pose wurde gewählt, um das soziale Umfeld zum ‚Lachen‘ zu bringen. Diese Reaktion stützen die Setzung der Nacktheit als ‚Tabu‘. So bot „*Mr.Big*“ die Gelegenheit, „*Spaß zu haben*“ mit etwas Tabuisiertem. Die empfundene ‚Tabu‘-Setzung der nackten Präsenz der Skulptur, wird somit zum zusätzlichen Anziehungsmoment für die Besucher*innen.

Doch nicht alle eingenommenen körperlichen Ausdrücke wurden als ‚Spaß haben‘ durch das soziale Umfeld aufgenommen. Das folgende Beobachtungsprotokoll soll zwecks Veranschaulichung zitiert werden:

*14.12./8/Beobachtung/Ausschnitt
Frau lässt sich fotografieren → 2te Ebene, vor Penis
Sie legt die Hand auf den Penis
Fotografin sagt „Alex, i’m shocked!“*

Eine Besucherin wählt einen bestimmten körperlichen Ausdruck – sie legt ihre Hand auf den Penis der Skulptur. Darauf bekommt sie die Rückmeldung „*Alex, i’m shocked!*“. Die Beobachtungssequenz des ‚schockiert Seins‘ über eine Geste unterstreicht die tabuisierte Nacktheit. So könnte der Grund der Bekundung des ‚Schockes‘ darin liegen, dass die Skulptur eine Abbildung zeigt, die nicht gezeigt werden darf, woran sich reiht, dass dieses ‚verbotene Abbild‘ angefasst wird. Das ‚Tabu‘ drückt sich durch das soziale Umfeld aus, mit der Bekundung „*i’m shocked!*“. Dies deutet an, was eingangs beschrieben wurde, dass das soziale Umfeld in der Beurteilung des ‚Tabus‘ von Relevanz ist.

Dahingehend kann ein weiteres Beispiel angeführt werden. So findet sich die Relevanz des Umfeldes und deren Beurteilung auch in dem Beispiel, einen

Entschluss zu einem Foto zu finden. Dabei legte ein Zitat (siehe Beobachtung 09.12./11) dar, wie aufgrund, zu vieler potentieller Zuseher*innen, kein Foto angefertigt wurde. Ein Foto mit der Skulptur würde bedeuten mit öffentlicher Nacktheit in der Öffentlichkeit in Berührung zu kommen, was, wie eine Person formulierte, dazu führen kann, sich „unwohl zu fühlen“ (siehe Befragung 25.11.). Dies setzt die Nacktheit neuerlich als ‚Tabu‘. Zum anderen soll hierbei noch ein Faktor, der die Entschlussfindung zu einem Foto beeinträchtigen könnte, erwähnt werden. Nach Harper begründet sich die Wahl eines Fotos auf einen theoretischen Hintergrund. Dargelegt wurde das zentrale Moment der Nacktheit der Skulptur als Anziehungsmoment. Die Aufnahme eines Fotos bedeutet, mit Harper, die Nacktheit darzustellen. Es kann also davon ausgegangen werden, dass Individuen eine Vorstellung davon besitzen, welche Wahl sie als Fotomotiv auf der Skulptur treffen werden. Diese Vorstellung der zukünftigen Wahl der Ausprägungen von Pose und Position soll mit dem Einwand zu vieler potentieller Zuseher*innen zusammengeführt werden. Daraus ergibt sich erneut die Setzung der ‚Nacktheit‘ als Tabu. Der Einflussfaktor auf das Individuum könnte sein, dass zu viele Besucher*innen es in einer Interaktion mit etwas Tabuisiertem sehen könnte. An einem individuellen Ausdruck mit einem ‚Tabu‘-Bild könnten sich die umstehenden Zuseher*innen stören.

7.3.4.2. Kind und Nacktheit

In der Verbindung ‚Kind und Nacktheit‘ lässt sich einmal mehr die Setzung öffentlicher Nacktheit als ‚Tabu‘ herausarbeiten. In den individuellen Reaktionen auf diese Konstellation zeigen sich Bezüge zu Normen der gesellschaftlichen Struktur. In der Betrachtung sollen, bereits erwähnte Inhalte aufgegriffen werden, die in unterschiedlichen Situationen eine Beschreibung fanden. Die Ergebnisse fokussieren zweierlei. Einerseits geht es um das Kind und dessen Reaktion. Anhand des körperlich-emotionalen Ausdrucks lässt sich ein ‚Tabu‘ interpretieren. Des Weiteren kommt dem Umfeld der Fokus zu, wo der Schutz des Kindes vor der Nacktheit das ‚Tabu‘-Moment des nackten „*Mr.Big*“ unterstreicht.

Im Kontext der kindlichen Reaktionen auf „*Mr.Big*“ erfolgte die Beschreibung, dass erwachsene Besucher*innen Kinder oftmals auf den Penis der Skulptur aufmerksam

machten (siehe Seite 66). Dieser Umstand unterstreicht den Anziehungsmoment der Nacktheit. Das nachfolgende Zitat gibt ein Exempel für eine Reaktion eines Kindes auf die Abbildung des Penis:

30.11./6/Beobachtung/Ausschnitt

Kind geht Skulptur ab, greift diese an, spielt/tollt

Frau steht vor MrBig und sieht in die Richtung

sie sagt zu dem Kind "komm amal her und schau dir an was die Mama sieht, das Ganze"

das Kind läuft daraufhin zu ihr und stellt sich neben sie

das Kind sagt laut "bäh" und die Frau lacht daraufhin

In dem Zitat spielt das Kind auf der Skulptur. Eine Frau macht es dann auf den abgebildeten Penis aufmerksam. Das Kind aus der Beobachtung reagiert auf das Abbild der Skulptur mit einem bestimmten Ausdruck. Es macht „bäh“. Daran zeigt sich, dass das Kind das Geschlecht der Skulptur erkennt. Damit deutet die Reaktion auf das ‚Tun‘ von Geschlecht im Sinne der ‚Kategorisierung‘. Darauf wurde bereits im Zuge der theoretischen Einbettung, eingegangen (siehe Seite 21). Die Reaktion auf das erkannte – der Interpretation nach – ‚männliche nackte Geschlecht‘ wird von dem Kind mit einem „bäh“ ausgeführt. Dieser emotional besetzte körperliche Ausdruck bietet den Interpretationsspielraum, ihn als Ausdruck für ‚Ablehnung‘ oder ‚Ekel‘ zu sehen. Der Ausdruck birgt dabei einen Rückbezug zu bereits erläuterten Inhalten, dass die Skulptur ‚etwas Verbotenes‘ zeigt. So kann der Ausdruck in der Verbindung mit einem ‚Tabu‘ stehen.

Kindliche Reaktionen auf die Skulptur wurden aber auch als problematisch eingestuft. In den kommenden Abschnitten sollen nun diese Ergebnisse im Mittelpunkt stehen. Die nachstehenden Inhalte legen dar, weswegen diese Einstufung auf der Setzung der Nacktheit als ‚Tabu‘ basieren könnte. Folgende Beobachtungen können für eine Verdeutlichung herangezogen werden:

9.12./6/Beobachtung/Ausschnitt

Kind rennt in Richtung Big, setzt Fuß auf Skulptur

*Die Frau schreit „Theo, bitte ich **will** das nicht“ (Betonung auf WILL)*

Kind hüpfte von erster Ebene und rennt zu ihr

27.12./11

2 Frauen, stehen in der Position „wie üblich“ vor Big reden

Kind läuft von Richtung Mahü auf Big zu, begeht Skulptur und fasst auf den Penis

Frauen schauen dabei zu und machen „ohhh“ (langegezogen)

In beiden Beobachtungssequenzen tritt ein Kind mit der Skulptur in Interaktion. In beiden Fällen bedeutet die Reaktion der erwachsenen Personen dies als unerwünschtes Verhalten. Die Frau aus der ersten Beobachtung erhebt ihre Stimme und kommuniziert „*Theo, bitte ich will das nicht*“. Das „*will*“ wird betont, was als vehementer Nachdruck eines Verbots interpretiert werden könnte. Die Frau spricht demnach ein Verbot an das Kind aus, mit der Skulptur in eine Reaktion zu treten. In dem zweiten Beobachtungsausschnitt machen die beiden Frauen ein Geräusch als Reaktion auf die kindliche Reaktion. Ihr „*ohhh*“ kann als ein Ausdruck des ‚Entsetzseins‘ gewertet werden. Auch hier findet sich somit ein Bezug darauf, dass das Kind mit etwas ‚Verbotenem‘ in Berührung kommt. In beiden Ausschnitten handelt es sich bei den kindlichen Reaktionen um eine Reaktion auf einen ‚verbotenen‘ Gegenstand, die Skulptur. Wie oftmals beschrieben, liegt deren zentrales Moment in der Nacktheit, weswegen beide Inhalte der Beobachtungen hinsichtlich der Setzung öffentlicher Nacktheit als ‚Tabu‘ gedeutet werden können.

Das ‚Verbot‘ erwachsener Besucher*innen an Kinder, ‚etwas Verbotenes‘ anzufassen, soll in den nachfolgenden Zeilen um einen weiteren Aspekt erweitert werden. Der Grund für das ‚Verbot‘ orientiert sich an der Nacktheit. Sie wird als ‚Tabu‘ gesetzt. Dieses ‚Tabu‘ zeigt sich aber nicht nur an dem Ausspruch eines ‚Verbotes‘, sondern auch in einer anderen Reaktion erwachsener Besucher*innen – dem Schutz. Um dies darzulegen, soll mit einem Beispiel begonnen werden. Bei der Beobachtung handelte es sich um die Interaktion mit „*Mr.Big*“ durch einen Mann und ein Kleinkind (ca. zwei Jahre alt). Das Kind wurde von dem Mann auf der Skulptur in der Nähe des Penis fotografiert. Dies gestaltete sich wie folgt:

9.12./13/Beobachtung/Ausschnitt

*Kind auf der Skulptur → mittig, erste Ebene, an Big angelehnt, hält die Arme verschränkt, blickt geradeaus, zu Mann
der Mann steht ca. 2-3 Meter vor Big, mittig
der Mann fotografiert und lacht*

Eine umstehende Person hat diese Szene auch beobachtet und schilderte ihr Erleben dieser Situation in einer Befragung. Das Interview startete mit der Impulsfrage, was die Person von „*Mr.Big*“ halten würde. Daraufhin wurde die Akzeptanz gegenüber der Skulptur ausgedrückt. Im weiteren Verlauf thematisierte die Person ihre Beobachtung der Interaktion des Mannes mit dem Kind:

9.12./Interview 2/Ausschnitt

„Was wir komisch fanden, kann man schon verstehen dass manche allergisch reagieren, ich weiß nicht obs dir aufgefallen ist, dass ein Kind sich auf der Höhe eines männlichen Penisses, also da war ein Mann, er stand da und hat voll gegrinst und hat sein Kind fotografiert und das Kind war wirklich genau mim Gesicht auf Höhe des Penis und er so „hähahä“ macht er. Naja, das hat das ja nicht bemerkt, also ich find schon, dass ältere Kinder, die das dann auch, ich find ich Eltern die Kinder.. kann natürlich nur ein Gag sein, aber das ist jetzt kein Kinderspielplatz, sondern es ist ja dazu da, um sich das anzuschauen und irgendwie so, ja, wenn ein Kind fragt was das ist, dann muss mas ihm erklären, aber das Kind hat wahrscheinlich gar nicht gewusst was sich befindet“

Die befragte Person beschreibt die Reaktion des Mannes, sein Kind mit „Mr.Big“ zu fotografieren. Sie drückte dabei ihr Unverständnis über die Reaktion aus. Die Reaktion des Mannes steht zusätzlich in Verbindung mit zwei weiteren Beobachtungen. Sie lauten:

9.12./13/Beobachtung

*Mann und 2 Frauen, gehen an Big vorbei, reden
sie schauen beide Richtung Skulptur/MannundKind
Frau sagt „na bum“ und steckt dabei das Kinn vor (Interpretation:
deutende/hindeutende Kopfbewegung)*

9.12./13/Beobachtung

*Gleichzeitig gehen 2 Frauen gehen vorbei
Eine Frau sagt „schau, scho oarg“ und zeigt auf Big/MannundKind*

Durch die Besucher*innen wurde kritisiert, wie ein Mann ein Kind in der Nähe des Penis der Skulptur fotografierte. Sowohl der Inhalt des Interviews, als auch die beiden Beobachtungen zeugen von Bekundungen des Schutzes des Kindes vor der Nacktheit. Dieser wird in der Beobachtung so zentral, dass selbst vormals positive Bekundungen zu „Mr.Big“ verworfen wurden.

Die Reaktionen unterstreichen den ‚Tabu‘-Charakter der Nacktheit. Sie haben denselben Inhalt: die öffentliche Nacktheit soll für Kinder nicht sichtbar werden. Mit der Nacktheit wird ‚etwas Verbotenes‘ gezeigt. Daher bedarf es des Schutzes des Kindes vor dieser Präsenz. Somit leitet sich aus den dargelegten Inhalten die These ab, dass, in der Verbindung der Faktoren ‚Kind und der Nacktheit‘ mit „Mr.Big“ eine Sonderstellung gegeben ist, welcher das ‚Tabu‘ zugrunde liegt.

Die vorangegangenen Zeilen beschrieben bekannte Ergebnisse und zeigten, welche Rückschlüsse die Reaktionen auf gesellschaftliche Normen und Werte in Bezug auf ‚Geschlecht‘ bieten. Die Inhalte der vorangegangenen Kapitel wurden hinsichtlich des Faktors der Setzung von öffentlich sichtbarer Nacktheit ‚Tabu‘ erweitert. Dabei wurde einmal mehr die Sozialität in welcher die Reaktionen eingebettet waren, zu einem wichtige Einflussfaktor auf jene – Die Darstellung und Wahrnehmung in Bezug auf die Kategorisierung von Geschlecht ist sozial strukturiert (vgl. Hirschauer 1989; Connell 1999). Im Anschluss soll die Ebene der sozialen Umwelt betrachtet werden, in dem ein Fokus auf den Raum des Museumsquartiers als Ort, in dem die Reaktionen stattfanden, gelegt wird.

7.4. Raum

Die Inhalte der bisher angeführten Kapitel nannten die Reaktion der Individuen und zeigten die Nutzung der Skulptur. Wie beschrieben fanden sich darin oftmals Bezüge auf die soziale Umwelt. Der Begriff der ‚sozialen Umwelt‘ umfasst, neben Personen, auch Räume. Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit dem Raum, indem die Installation der Skulptur stand.

7.4.1. Raum-Nutzung der Besucher*innen

In diesem Kapitel soll die Nutzung des Hofes des Museumsquartiers, als öffentlicher Raum vorgestellt werden. Im Rahmen des Kapitels der theoretischen Einbettung kam es zu einer Definition des öffentlichen Raumes. Beschrieben wurde er als „prinzipiell uneingeschränkt zugänglich“ (Werheim 2007: 534). Das Forschungsdesign zeigt eine Grafik des Aufbaus des Raumes des Museumsquartiers und legt dar, wie von der Zugänglichkeit des Raumes ausgegangen werden kann (siehe Seite 50). Die Nutzung dieses Umstandes durch die Individuen gerät im folgenden Abschnitt in den Blick. Durch die Ausführung der Beobachtungen und Befragungen an unterschiedlichen Zeitpunkten und Wochentagen, wurde die Abhängigkeit der Besucher*innen-Anzahl von bestimmten Faktoren deutlich. Es war vormittags und

unter der Woche, mit Ausnahme von Schulgruppen, kaum die Möglichkeit gegeben Beobachtungen auszuführen. Zu diesen Zeitpunkten hielten sich nicht viele Personen im Museumsquartier auf. Dies betrifft vor allem den Wochentag Dienstag. An dem Wochentag hat das Leopold Museum geschlossen. Auch die Tageszeit spielt in der Frequentierung eine Rolle. Ab Mittag, beziehungsweise abends, sowie am Wochenende nahm die Besucher*innen-Zahl zu. Dies verdichtete sich vor allem in dem vor-weihnachtlichen Zeitraum, zu dem Punschstände im Museumsquartier aufgestellt waren. Dies ergab, dass im Zeitraum der Weihnachtsferien (23.12. bis 06.01.2013) die meisten Besucher*innen gleichzeitig im Museumsquartier anzutreffen waren. Zu dieser Zeit war die Erhebung von Daten unter der Woche erschwert. Dies gründete sich auf der Präsenz von Punschständen, welche mit Belieferungsaktivitäten einherging. Diese erschwerten durch die damit verbundene Lautstärke die Aufnahme von Reaktionen. Zudem konnte eine Abhängigkeit vom Wetter beobachtet werden. An Tagen in denen Regen- oder Schneefall gegeben waren, hielten sich nicht viele Personen in dem Hof auf. So konnten meist nur wenige Beobachtungen gemacht werden konnten.

7.4.2. Zuschreibungen der Besucher*innen an den Raum

Im Folgenden soll der Frage, wie der Raum erlebt wird, nachgegangen werden. In den individuellen Zuschreibungen an den Raum wird deutlich, dass der Raum des Museumsquartiers für die Besucher*innen zu einem Ausdrucksort wird. Der nachstehende Inhalt kontextualisiert dies mit der Skulptur „Mr.Big“. Einmal mehr zeigt sich die Provokation durch die Nacktheit der Skulptur.

01.02./10/Beobachtung

2 Frauen, 1 Mann, gehen an Big vorbei, schauen

Frau redet, anderen beiden nicken

Frau „das ist so typisch Museumsquartier“

Frau darauf „bemühen sie sich?“

Frau „ja, die müssen sich immer irgendwas einfallen lassen“

6.12./1/Interview/Ausschnitt

Ich komm' aus Berlin, da is nix provokativ, hab schon so einige, so einige Beschwerden gegeben, aber ich denke das ist so.

(Zeilen 9 bis 10)

6.12./2/Interview/Ausschnitt

*Sommer, ich hab des beobachtet hier fühlen sich die Leute frei und würden am liebsten auch sich entkleiden und fotografieren lassen. Na, durch des dass hier die Nacktheit ausgestellt wird, in der Ausstellung und übrigens kann ich noch darauf hinweisen, des geht jo nu weiter, in Linz im Lentos, da heißt's nackte Männer, 340 Arbeiten, und, äh, da werd, das is a Befreiung, a Befreiung
(Zeilen 5 bis 7 und 19 bis 22)*

Die Interviewausschnitte bieten eine Vielzahl an Anknüpfungspunkten. Die Zeilen unterstreichen die Setzung des Raumes des Museumsquartiers als öffentlichen Raum mit freier Zugänglichkeit. Das verweist darauf, dass die individuelle Wahrnehmung an den Raum des Museumsquartiers davon geprägt ist, dass in seinem Rahmen individueller Ausdruck geschehen kann.

Das provozierende Moment der Nacktheit durch die Skulptur wird mit dem Raum des Museumsquartiers in Verbindung gebracht.

Der Raum wird zudem mit einer Bedeutung aufgeladen. Für eine befragte Person liegt der spezifische Charakter des Raums in der Möglichkeit, einen Zustand auszuleben, den Individuen sich wünschen – sich frei zu fühlen. Die Freiheit, individuelle Nacktheit zeigen zu können findet Thematisierung. Die Setzung des Raumes als einen Ort, der diese Freiheit bietet, impliziert eine Bewertung des öffentlichen Raumes. Auf die gesellschaftliche Ebene gehoben, bedeutet diese Aussage einen Verweis auf Strukturen, welche diese Möglichkeiten nicht akzeptieren. Das „frei-fühlen“ wird zu der Thematisierung gesellschaftlicher Tabus.

Zusätzlich wird hervorgehoben, dass dieser Raum damit besetzt wird, sich „frei zu fühlen“.

Das Museumsquartier wird als öffentlicher Raum besetzt und steht gleichzeitig für einen bestimmten Rahmen. In dem Abriss zu ‚Raum‘ wurde ein Dialog zitiert, der den Raum des Museumsquartiers als etwas Gesondertes hervorhebt. Indem von einem „müssen“ nach Ausdruckskraft gesprochen wird (Beobachtung 02.10.), geschieht auch damit der Verweis, dass der Ort mit Bedeutung aufgeladen ist. Dadurch tritt der soziale Konstruktionscharakter von Räumen hervor (vgl. Löw 2001 zit. nach Dangschat 2008: 241). Auch verweist die Aussage zudem darauf, dass Räume immer definiert, bewertet und mit Bedeutung(en) aufgeladen sind.

Räume sind mit sozialen Bewertungen aufgeladen. Die Hinzunahme der Geschlechterdimension zeigte, dass sich dabei individuelle Bewertungen differenzieren. Was für ein Individuum die Freiheit bedeutet, wird für die anderen ein Muss. Dabei muss die Tatsache Erwähnung finden, dass es klar definierte Räume gibt. So ist davon auszugehen, dass sich die individuellen Erwartungen bei einem Eintritt in einen ausgeschriebenen FKK¹¹-Bereich mit großer Wahrscheinlichkeit gleichen. Daraus ergibt sich die These, dass im Kontext des Raumes des Museumsquartiers - unter der Hinzunahme des Elementes der Nacktheit - die räumlich unvorbereitete Konfrontation den Reiz zu einer individuellen Reaktion auf die Skulptur erhöhen dürfte.

7.4.2.1. Tabu und öffentlicher Raum

Die Nacktheit der Skulptur wurde bereits in Verbindung mit dem ‚Tabu‘-Begriff gesetzt. Diese Nacktheit wirkte provozierend auf die Besucher*innen. Unter dieser Perspektive fußt die Provokation auf dem Tabu, die Skulptur als Gegenstand der Abbildung von ‚etwas Verbotenem‘ zu sehen. Als individueller Ausdruck, der als Beispiel der Verbindung ‚Tabu und Nacktheit‘ angeführt werden kann, ist die Beschädigung der Skulptur zu sehen. Sie hat bereits Erwähnung gefunden (siehe Kapitel 7.1.2.3.). Diese Reaktion zeigte, zu welchem Ausdruck es kommen kann, wenn nackte Geschlechtlichkeit in der Öffentlichkeit sichtbar wird. Dieses Kapitel widmet sich der Nacktheit, deren öffentliche Sichtbarkeit mit einem ‚Tabu‘ bewertet wird, die in einem Kunst-Rahmen steht. Somit macht Kunst möglich, dass etwas ‚Verbotenes‘ gezeigt wird. Diesbezüglich fanden sich in den Daten eine Abwertung des Kunst-Begriffes, welche bereits erwähnt wurde (siehe Seite 63). Als Grund für die negative Besetzung des Kunstbegriffes könnte der Tabubruch, der mit der Skulptur einhergeht, gelten. Dadurch dass „*Mr.Big*“ eine Skulptur ist, ist er Kunst. Dadurch, dass dieses Kunstwerk einen nackten Mann darstellt wird ein ‚Tabu‘ verletzt.

¹¹ FKK bedeutet „*Freikörperkultur*“; zu finden in bestimmten öffentlichen Badestätten oder –räumen, wie beispielsweise auf der Donauinsel in Wien.

Im Rahmen der theoretischen Einbettung geschah die Definition eines öffentlichen Raumes anhand des Konzeptes der ‚individuellen Bewertung‘ an diesen. Hierbei wurde beschrieben, dass die Möglichkeit der Zugänglichkeit eines Raumes der Austausch oder Ausdruck unterschiedlicher Meinungen stattfinden kann. Dahingehend soll nun ein weiteres Beispiel herangezogen werden. Die im Anschluss beschriebene individuelle Reaktion kann als Ausdruck einer Bewertung öffentlicher Nacktheit interpretiert werden. Es wird beschrieben, welchen individuellen Ausdruck die Bewertung von tabuisierter Geschlechtlichkeit im Raum bekommen kann. Dies wird anhand des Miteinbezuges der Reaktionen auf das Werbeplakat zu Ausstellung „Nackte Männer“¹² geschehen. Beschrieben wurde, dass die individuelle Assoziation der Skulptur mit der Kunstaussstellung (siehe Kapitel 7.2.2.2.) stattfand. Somit stehen die Reaktionen auf das Werbeplakat im Zusammenhang mit den Reaktionen auf die Skulptur. Für die Ausführungen soll mit der Beschreibung des entsprechenden Plakates begonnen werden. Es sah wie folgt aus:



(Quelle: Leopold Museum)

Das entsprechende Plakat zeigt ein Foto auf dem drei nackte Männer abgebildet sind. Das Foto entstammt dem französischen Künstlerpaar *Pierre & Gilles* und trägt den Titel „Vive la France“. Das Werk stammt aus dem Jahr 2006 und ist in Besitz der Privatsammlung Courtesy Galerie Jérôme de Noirmont (vgl. Pressemeldung Leopold Museum)¹². Das Plakat, welches das Foto zeigt, wurde in ganz Wien ausgehängt. Somit war es für Individuen im öffentlichen Raum zugänglich. Anhand des Plakates kam es zu einer Entwicklung, die individuelle Bedeutungsaufloadungen, die mit dem öffentlichen Raum einhergehen, unterstreicht. Etwas ‚Verbotenes‘, das Abbild von

¹² Das Foto von dem Künstlerpaar war übrigens auch in der Ausstellung „Nackte Männer“ vertreten.

Nacktheit, war dem öffentlichen Raum zugänglich gemacht. Auf der medialen Ebene fand das Plakat einen regen Zuspruch. So entwickelte sich eine Diskussion und Kritik rund um die Abbildung der drei nackten Männer. Daraufhin kam es von Seiten des Museums zu einer Zensur. Das nachstehende Bild zeigt einen Ausschnitt aus dem Werbeplakat, nach der Zensur. Die Penisse wurden mit einem roten Balken überklebt. Das sah dann wie folgt aus:



(Quelle: ORF.at)

In der Verknüpfung mit den dargelegten Inhalten, welche die Nacktheit mit einem ‚Tabu‘ in Zusammenhang brachten, kann nun auch die Zensur als Ausdruck des Protestes gegen die tabuisierte Nacktheit gesehen werden. Dabei erstreckte sich diese Zensur sogar auf den ‚öffentlichen Raum‘ des Internets: Die Tageszeitung *Standard* berichtete, dass es zu einer Zensur durch Facebook kam (Der Standard 2012). Doch die Individuen wurden auch selbst tätig, indem es zu einer Zensur durch Individuen selbst kam. Auch dies kann als individuelle Reaktion auf die Skulptur gesehen werden, die im öffentlichen Raum zum Ausdruck gebracht wird. Denn der individuelle Ausdruck ist in Hinblick auf den dargelegten Kontext der Verbindung zwischen Tabu, Skulptur und der Ausstellung zu sehen. Die individuelle Zensur wurde in zahlreichen Räumen in Wien gesichtet. Es kann beispielsweise das Museumsquartier selbst genannt werden. In dem Areal waren die Werbeplakate sehr häufig vertreten; zu nennen wären hier die U-Bahn-Aufgänge zum Museumsquartier. Dabei wurden die Zensur von Seiten des Museums, als auch jene durch die Individuen selbst, von einer erneuten medialen Diskussion begleitet. Die Zensur erfuhr auch eine explizite Nennung in manchen Befragungen. Dabei fielen die Bewertungen unterschiedlich aus. Eine Person schildert die Erlebnisse rund um die Zensur wie folgt:

10.11./4/Interview/Ausschnitt

„ich hab' ihn mir noch nicht angeschaut, also ich mein, ich hab' ihn gesehen am cover von der Heute-Zeitung, aber das wars auch schon wieder ... (was hältst du davon) ... ganz ehrlich? Soll's machen was wollen, ich hab nix gegen ihn ... aber das, das eine find ich schon lustig, ich hab ja diesen Fernsehbericht gesehen, wo es nicht um ihn ging, sondern um das Plakat, da waren die Fußballer, die nackten Fußballer und die wurden ja, öfters anscheinend übermalt die Penisse von den Männern, ja, und jetzt, das, also, ich frag mich halt, ihn welche Zahl hat die Übermalung stattgefunden, wenn es die Zahl ins Fernsehen schafft. Ich mein, nur weil 3 Plakate übermalt werden, muss das nicht in die Nachrichten, gibt's doch andere Dinge in der Werbung, ich mein ... ja und da waren ein paar Leute interviewt dazu, was die gesagt haben weiß ich nicht mehr“

Die befragte Person schildert den Informationsfluss durch die Medien. Die Person kam sowohl durch die Zeitungen, als auch durch das Fernsehen mit „Mr.Big“ in Kontakt. Die Person positioniert sich positiv der Skulptur gegenüber („*ich hab nix gegen ihn*“). Des Weiteren gibt die Person an, dass sie die Aufregung rund um die Thematiken nicht versteht. Damit bezieht sie sich auf das ‚Tabu‘, welches die Zensur veranlasste. Es könnte interpretiert werden, dass diese Person die Nacktheit der Skulptur nicht als ‚Tabu‘ empfindet. Eine andere Interviewpartnerin gab im Rahmen der Zensur-Debatte Folgendes an:

9.12./Interview I/Ausschnitt

*Nein, nein, also es geht um diese Werbeplakate gehts ja hauptsächlich, um diese nackten Fußballer, die rumstehen und dort haben sich ja soviele aufgeregt, vorallem Frauen (Betonung!), dass sie dann zensiert wurden, da haben die dann die Balken über die Penisse drübergeklebt, aber Seite 3 im Heute-Magazin die nackte Frau in Unterwäsche über die regt sich keiner auf [...]Das ham sie, das ham sie, ahm, erhoben, also das ham sie ja festgestellt, das war im 10ten Bezirk, im 21ten und im 22ten Bezirk die meisten Beschwerden und das waren vorwiegend Frauen, die sich da aufgreift ham und da halt is auch der religiöse Hintergrund halt auch recht interessant natürlich, also viele streng gläubigere Leute und Katholiken, und natürlich Moslems und von einer Schule hamsas entfernen müssen
(Zeilen 14 bis 18 und 23 bis 28)*

In dem Zitat beschreibt die Person, wie sie die Diskussion rund um die Zensur der Plakate erlebt hat. Dabei können auch die Schilderungen als Beispiele für die mediale Begleitung dieser Aktion gelten. So bezieht die Person ihre Information, über die Zensur aus der Diskussion der Medien. Beispielsweise in der Aussage, welche Personen sich an dem Plakat erregt hätten, lassen sich medial vermittelte Bezüge

finden. So war ein vielfach zitiertes Beispiel der Medien die Textzeile: „Eine Dame habe sogar gedroht, persönlich zum Pinsel zu greifen und die männlichen Genitalien zu übermalen“ (ORF.at). Auch das folgende Beispiel kann als Unterstützung der Behauptung, die Medien dienten als Hauptinformationsquelle der befragten Person, herangezogen werden. Es war auf einem Wiener Nachrichtenportal nachzulesen: „Und auch die Werbeplakate haben polarisiert. In einigen Wiener Gemeindebezirken soll es sich zum Volkssport der BürgerInnen entwickelt haben, die Zensurkleber der Museumsleitung abzureißen oder wieder anzubringen. Je nach Gesinnung“ (www.progress-online.at). Indem die Person bestimmte Gruppen thematisiert, kann ein Rückbezug zum ‚Tabu‘ und der damit zusammenhängenden ‚Scham‘ geschlossen werden. Begonnen wurde das Kapitel mit der Verknüpfung des ‚Scham‘-Begriffes mit dem ‚Tabu‘. Die körperliche Scham wurde mit dem Ausdruck eines ‚Tabus‘ in Verbindung gebracht. In dem angeführten Zitat von Bauer und Doll (2008) ist nachzulesen, dass der körperlichen ‚Scham‘ eine religiöse Dimension innewohnt. Die ‚Scham‘-Bezüge, welche die befragte Person herstellt, deuten damit auf die Nacktheit als ‚Tabu‘.

Im Rahmen der Zensur der Werbeplakate zeigt sich noch ein weiteres Thema. Diesem wurde bereits ein Abschnitt gewidmet. Es betrifft den Zusammenhang ‚Kind und Nacktheit‘. Dass hierbei scheinbar ein spezielles ‚Tabu‘ gegeben ist, wurde beschrieben. Mit der Zensur-Aktion erhält diese Beschreibung zusätzliches Gewicht. Berichten zufolge wurden diejenigen Ausstellungsplakate, die sich in der Nähe zu Schulen befanden, zensiert. Als Grund für diese Handlung wurden Beschwerden genannt. Dazu schreibt eine Leserin einer Wiener Tageszeitung über das Ausstellungsplakat, es wäre „ein Skandal, weil dies auch vorbeigehende Kinder sehen“ (Heute 2012). Das unterstreicht die Setzung der Nacktheit als Tabu, was in der Verbindung ‚Nacktheit und Kind‘ eine besondere Ausformung erfährt.

Das nachfolgende Kapitel knüpft an diese Inhalte an, indem das Zusammentreffen von ‚Geschlecht und öffentlicher Raum‘ bearbeitet wird.

7.5. Geschlecht im öffentlichen Raum

In den Ausführungen der theoretischen Einbettung fanden die Kontexte der Zusammenführung der Faktoren ‚Geschlecht und Raum‘ eine erste Beschreibung. So wurde in der Darlegung der individuellen Reaktionen oft auf die inhärente Ordnung der geschlechtlichen Dimension verwiesen. Geschlechtlich-konnotierte Normen und Werte beeinflussen Reaktionen, wie anhand des Beispiels des ‚Tabu‘ ersichtlich. Sie bedeuten die Ursache für die individuellen Reaktionen. In dem die nackte männliche Geschlechtlichkeit durch die Besucher*innen als ‚Tabu‘ gesetzt wurde, konnte gezeigt werden, dass mit der öffentlichen sichtbaren Geschlechtlichkeit eine bestimmte Vorstellung von ‚Geschlecht‘ einhergeht. In diesem Kapitel werden weitere Vorstellungen zu ‚Geschlecht‘, unter Anleihe des theoretischen Konzeptes des „*Phallusmarktes*“, eine Betrachtung erfahren.

7.5.1. Der Phallusmarkt

Der „*Phallusmarkt*“ ist ein Begriff des Soziologen, Psychologen und Ethnologen Klaus Ottomeyer. Es geht um die Inszenierung von ‚Männlichkeit‘. Ottomeyer spricht von der aktuellen Etablierung dieses Marktes, indem der nackte Mann in die Öffentlichkeit rückt. Der „*Phallusmarkt*“ lässt sich als „*Phalluskult*“ definieren. Dieser wurzelt nach Ottomeyer in dem Bedürfnis der „Beruhigung männlicher Selbstzweifel“ (Ottomeyer 2005: 36). Diesen Schluss zieht Ottomeyer aufgrund der Betrachtungen des historischen Wandels des ‚Mann-Seins‘. Dafür steht für den Theoretiker die Betrachtung des ‚männlichen Körpers‘ im Mittelpunkt der Untersuchung. Das Konzept ‚Mann‘/‚Männlichkeit‘ wird als über Körperattribute definiert gefasst. Dementsprechend fokussieren Ottomeyers Ausführungen die Verschränkung des Körpers mit den (symbolischen) Zuschreibungen an ein Geschlecht¹³. Ottomeyer beginnt mit einem historischen Rückblick zu Körperbildern, wobei der Ausgangspunkt in der Antike gesetzt wird. Der Theoretiker beschreibt anhand von Kunstwerken (Plastiken und Skulpturen) deren Bezug zu der Darstellung von männlichen Körpern. Sie sind als „Produkte [...] vom idealen Mann und Männerkörper“ (Ottomeyer 2005: 27) zu bewerten. Mit der Beschreibung der antiken Kunstwerke zeigt Ottomeyer,

¹³ In dem Kontext kann Connells Modell der „*hegemonialen Männlichkeit*“ (Connell 1999) herangezogen werden. Auch hier findet sich der Hinweis, dass sich ‚Männlichkeits‘-Konstruktionen am Körperbild orientieren (siehe Seite 17).

dass „die körperliche Schönheit und Trainiertheit“ (Ottomeyer 2005: 28) relevante Faktoren für das ‚männliche‘ Körperbild waren (und sind). Diese Faktoren bildeten die Basis des Konzeptes ‚Mann‘. Dabei beruft sich Ottomeyer auf die Verschränkung des Körpers mit dem Geschlecht, wie sie auch eingangs dieser Arbeit beschrieben wurde. Anschließend vollzieht Ottomeyer in seinen Ausführungen einen Zeitsprung zu dem anthropologischen Bild der ‚Männlichkeit‘ aus achtzehnhundert. Er charakterisiert dieses Männerbild wie folgt: „Körperlich: fest gefügte, starke Muskeln, straffe, fingerdicke Nerven, unbiegsame Fasern, grober Knochenbau, zum Teil größere Organe als bei den Frauen; aber auch Herrschaft über die Begierden, der Mann ist ein Angreifer, er ist aggressiver als die Frau, hat ein lebhaftes Temperament, Unternehmensgeist, Verstand, Urteilskraft, einen festen Willen, Gefühlsstärke usw.“ (Ottomeyer 2005: 29). Auch wenn es hinsichtlich dieser Charakterisierung „immer wieder Relativierungsbewegungen, Auflösungsbewegungen gegeben [hat]“ (Ottomeyer 2005: 29), gesteht Ottomeyer den Grundzügen bis heute ihre Gültigkeit zu. Im weiteren Verlauf skizziert Ottomeyer zunächst die ‚Männlichkeitsbilder‘ der Jahrhundertwende und der Zeiträume der zwei Weltkriege. Er fokussiert sich dabei erneut auf die Verschränkung von ‚Körper und Geschlecht‘. Waren in diesem Zeitraum die Bilder des „hegemonialen, tendenziell militärischen Männermodells“ (Ottomeyer 2005: 35) verbreitet, zerfällt diese Zuschreibung in Folge der Studentenbewegung der 60er Jahre und der Frauenbewegung (vgl. Ottomeyer 2005: 35). In diesem Zeitraum beginnt eine Entwicklung, in der „das traditionelle Geschlechtsrollenbild vom Mann und der Frau [...] kommerzialisiert“ (Ottomeyer 2005: 35) werden. Verschiedene Märkte bauen sich auf, wozu Ottomeyer diagnostiziert: „das essentialistische Modell vom hegemonialen Mann [sei] erstmal tot“ (Ottomeyer 2005: 36). Durch die fehlende Definition des ‚Mann-Seins‘ wurden Selbstzweifel im Mann gefördert (vgl. Ottomeyer 2005: 36). Um diese Selbstzweifel zu bekämpfen kam es erneut zu einem Bezug auf den Faktor der körperlichen Fitness, deren Aufbau als „Antwort auf [die] Verunsicherung und die „Angriffe“ der Frauen [dienen sollte]“ (Ottomeyer 2005: 36). Die Befolgung der Parole ‚ein richtiger Mann ist trainiert‘, scheiterte, denn diese Strategie konnte die Selbstzweifel nicht dämmen. Als Folge wurde ein Rückbezug auf den biologischen Unterschied zwischen den Geschlechtern zum wichtigsten Faktor für die Definition eines ‚Mannes‘ – in dem Glauben, dass „der einzig wirklich wahrhafte Unterschied [...] zwischen den Beinen zu finden [ist]“ (Ottomeyer 2005: 36). In der Betonung des

Penis' entwickelte sich der aktuelle „*Phalluskult*“. Ottomeyer beschreibt diesen folgendermaßen: „In letzter Zeit zeigt sich ein merkwürdiger Phalluskult in unserer Gesellschaft. Die Betonung von Größe, Länge und Funktionsfähigkeit dieses Teils wird in den Medien so thematisiert wie es das vorher nicht gegeben hat. [...] Das ist ein ganz großer, neuer Markt, man kann sagen: der Phallusmarkt.“ (Ottomeyer 2005: 36).

Ottomeyers „*Phallusmarkt*“ wurzelt in der Verschränkung von ‚Geschlecht und Körper‘. Er entspringt aus der männlichen Strategie ‚Männlichkeit‘ zu behaupten und findet in den Faktoren der Betonung von Größe, Länge und Funktionsfähigkeit auf der medialen Ebene einen Ausdruck. Dieser Ausgangspunkt soll für die weiteren Überlegungen herangezogen werden. Vorerst wird im nachstehenden Abschnitt die Betrachtung des ‚Phallus‘-Begriffes um seinen Bezug zur feministischen Theorie erweitert werden.

7.5.1.1. Phallus-Begriff in der feministischen Theorie

‚Phallus‘ als Begriff gilt als, „[...] noch in vielen Sprachen gebräuchliche[r] Terminus [der] aus der Antike [stammt]“ (Bischoff 2002: 305). In der feministischen Theorie wird er zu einem strukturierenden Merkmal, das „Ordnungsstrukturen des Symbolischen“ (Bischoff 2002: 242) schafft. Dies lässt sich mit Kaplan wie folgt beschreiben: „Ein Penis ist ein Körperteil. Ein Phallus ist ein fiktives Genital, ein Symbol für Macht, und es ist eine Tatsache, daß in den meisten Gesellschaften herkömmlicherweise die mit einem Penis ausgestatteten Menschen die Macht besitzen. Männer sind jedoch nicht von Natur aus phallisch, und Frauen sind keine kastrierten Wesen - außer für einen Betrachter, der auf den genitalen Unterschied wie ein Kind reagiert. Indem die Psychoanalytiker einen Körperteil, den Penis, mit phallischer Macht und andre Körperteile, die Vagina und die Klitoris, mit kastrierter Verletzlichkeit gleichsetzten, gaben sie lediglich Machtstrukturen und Geschlechtsstereotypen wieder“ (Kaplan 1991: 94). Anhand des Zitates zeigt sich, dass der ‚Phallus‘ als Symbol gefasst wird, welches das „Weibliche [als] das Andere des Mannes“ (Bischoff 2002: 242) festlegt. Der ‚Phallus‘ wird zu einer symbolische Kraft, die ein Geschlecht *besitzt*. Dadurch entsteht eine Ungleichheit, welche

Machtstrukturen hervorbringt. Die Kritik orientiert sich an psychoanalytischen Konzepten des ‚Phallus‘ – „Die feministische Kritik greift häufig auf psychoanalytische Kategorien zurück. Besonders der sog. Phallozentrismus, die Bestimmung des Phallus als zentrale Metapher [...] ist Ausgangspunkt einer Kritik an kulturellen Symbolen und Praktiken [...] Logos und Phallus werden dabei als Synonyme, mindestens aber als eng miteinander verstrickte Konzepte betrachtet“ (Bischoff 2002: 243). In diesem Kontext wird, für die symbolische Ordnung, die Sprache zu einem wichtigen Ort der Konstruktion. Hier können Bezüge aus der theoretischen Einbettung erneut aufgegriffen werden. In deren Rahmen wurde auf den radikalkonstruktivistischen Ansatz nach Butler eingegangen, wo der Diskurs als Ort der Geschlechter-Konstruktion eine Beschreibung fand.

Die beschriebene Kritik an der symbolischen Setzung des ‚Phallus‘-Begriffes knüpft sich an dessen Generierung von Differenzen zwischen den Geschlechtern. Dieser Bezug lässt sich auch bei Ottomeyers „*Phallusmarkt*“ finden. Bei Ottomeyer kommt es zu einer Herausbildung des Marktes, um ‚Männlichkeits‘-Bilder zu schaffen. Mit diesem Bemühen wird der Geschlechterunterschied betont. Daher wird dessen Wirkung auf gesellschaftliche Phänomene aufrechterhalten. Der Zusammenhang zwischen der feministischen Kritik und Ottomeyer ist an diesem Punkt zu sehen - die Aufrechterhaltung der Geschlechterunterschiede reproduziert die Aufrechterhaltung der Geschlechterungleichheit.

7.5.1.2. Phallus als Faktor der „hegemonialen Männlichkeit“

Dieses Kapitel soll die Inszenierung der ‚Männlichkeit‘ mit einer Betrachtung des Konzeptes der „hegemonialen Männlichkeit“ einen. Die nachstehende Beobachtung steht dafür am Beginn der Ausführungen. Sie dokumentierte ein Gespräch zwischen vier männlichen Jugendlichen:

2.01./2/Beobachtung/Ausschnitt

4 junge Männer stehen vor der Skulptur, mittig von „Mr.Big“

sie unterhalten sich

einer sagt „Schwanz“

einer der Jugendlichen erwidert etwas (ich verstehe ihn nicht)

einer der Jugendlichen sagt „boah“ und „riesig“ (ich verstehe den Rest nicht)

Stille

sie beginnen erneut zu sprechen

einer der Männer fasst sich mit seiner rechten Hand auf seinen Penis und sagt dabei „mein Teil“ (ich verstehe den Rest nicht), er grinst während er spricht (Interpretation: provokativ)

als Antwort lachen alle, einer der Jugendlichen sagt etwas und boxt ihn auf die Schulter

Die Sequenz zeigt eine Unterhaltung über die Abbildung des Penis der Skulptur. Leider wurden die Dialoge nicht verstanden, dass sich das Gespräch um den Penis drehte, wird anhand des Wortes „Schwanz“ interpretiert. So betrachtet wird die Größe des Penis zum Thema, was die Ausdrücke „boah“ und „riesig“ zeigen. Die Aussage, dass der Penis „riesig“ sei, wurde durch einen der Jugendlichen durch einen Griff auf den eigenen Penis und der Phrase „mein Teil“ beantwortet. Daraus ergibt sich die Interpretation, die Person macht eine Aussage über ihren eigenen Penis. Die Geste des Anfassens wird mit einem Lachen quittiert. Einer der Jugendlichen antwortet mit einer körpersprachlichen Geste, indem er boxt. In der Beobachtung ging mit der Situation ein provokatives Moment einher. In der Deutung dieser Interpretation soll das Konzept des „Phallusmarkt“ mit dem Konzept der „hegemonialen Männlichkeit“ nach Connell zusammengebracht werden. Mit dem „Phallusmarkt“ beschreibt Ottomeyer den ‚Phallus‘ als Symbol, um ‚Männlichkeit‘ zu inszenieren. Das Konzept der „hegemonialen Männlichkeit“ nach Connell legte die Hierarchisierung zwischen Mann und Frau, als auch *innerhalb* der Gruppe der Männer da. Dabei wurden Faktoren beschrieben, welche für diese Differenzierungen wichtig werden (siehe Seite 17). Dieses Konzept als Ausgangsbasis kann durch Ottomeyers „Phallusmarkt“ eine neue Perspektive erhalten. Vom „Phalluskult“ sind Faktoren eingeschlossen, die sich auf bestimmte Kriterien des Penis beziehen. Sie bedingen die ‚Männlichkeit‘. Auch bei Connell geht es um die Verkörperung von ‚Männlichkeit‘. Der ‚Penis‘ kann in das Konzept von Connell integriert werden. Damit werden die Kriterien der Länge und Größe des ‚Penis‘ zu einem Faktor der Dimensionen der Differenzierung *innerhalb* der Männer. Diese Kriterien können zu der Strukturierung der Hierarchien unter den Männern beitragen. Zurückkommend auf die Beobachtung wurde beschrieben, dass der Griff auf den eigenen Penis mit einem Kommentar zu dem eigenen Penis unterlegt wurde. In Anlehnung an die Inhalte könnte dies als Umstand dafür stehen, die eigene ‚Männlichkeit‘ zu unterstreichen.

Damit können die Faktoren der Länge und Größe des ‚Penis‘ zu einem wichtigen Strukturierungs-Merkmal innerhalb einer homogenen männlichen Gruppe werden.

7.5.1.3. Phallusmarkt und Idealvorstellungen

Am Beginn dieses Abschnittes steht ein Gespräch zwischen drei Personen. Es bezieht sich auf die Länge des Penis der Skulptur. Diese wird in dem Gespräch zu dem entscheidenden Merkmal für das Urteil der Authentizität der Abbildung. Der Ausschnitt lautet wie folgt:

15.12./Interview/Ausschnitt I

P3: Ich find aber das schaut unwirklich aus das Ding.

P1: Ja, musst halt weiter wegstehen, damit's, also passt, von da Optik her

P3: Jaja, aber sein Teil ist ja auf einer Ebene, nicht zweigeteilt und ich find es sieht aus als würde es hier anfangen oder so, völlig falsch

P1: Hier anfangen?

P3: Ja, das sieht nicht so aus, als wär das zentriert, sieht aus wie so was draufgepapptes

P1: Warum wurde der Hoden nicht abgebildet?

P2: Und wer is der Typ? Ob sie den Penis verändert haben für die Skulptur? Ob der Typ das wollte, so auf, ja ich lass' mich abbilden, aber nur wenn der größer wird

(Zeilen 17 bis 33)

In dem Gespräch wird die Frage behandelt, ob die Abbildung des Penis für das Bild verändert wurde. Es werden Anmerkungen getätigt, welche an der *Realität* der Darstellung zweifeln. So sagt etwa eine Person: *„Jaja, aber sein Teil ist ja auf einer Ebene, nicht zweigeteilt und ich find es sieht aus als würde es hier anfangen oder so, völlig falsch“*. Faktoren des Ottomeyer'schen Konzeptes lassen sich in den Inhalten der Unterhaltung finden. Im Fokus des Gespräches steht die Frage nach der Größe und Länge des Penis der Skulptur. Dabei scheinen sich die Besucher*innen auf konkrete Vorstellungen zu berufen. Dies wird mit den Inhalten des Konzeptes des *„Phallusmarkt“* vereinbar. Das Abbild der Skulptur wird dabei nach den Kriterien, die Ottomeyer unter dem Begriff *„Phalluskult“* aufzählt (Länge, Größe) bewertet. Dabei finden ebenjene Faktoren eine Präsenz auf der medialen Ebene. Die Aussagen der Besucher*innen mit dem Ottomeyer'schen Ansatz zusammenzuführen ergibt einen Rückblick auf die theoretischen Einbettung. In ihrem Rahmen wurde die Rückkoppelung der Medien auf das Individuum beschrieben. Medial präsente Inhalte

werden von dem Individuum rezipiert, verinnerlicht und erzeugen eine gewisse Vorstellung. Ottomeyer setzt als einen der medial präsenten Inhalte die genannten Faktoren des ‚Penis‘. Durch diesen medialen „Phalluskult“ kommt es aufgrund der ‚Wechselwirkung‘ zwischen Individuum und Medien zu der Vorstellung eines ‚Ideal‘. Im Bezug auf das beobachtete Gespräch schienen die Kritiken der Länge und Größe in der Vorstellung der Besucher*innen gegeben zu sein. So zeigt sich durch die Einwände in Hinblick auf die Authentizität eine Vorstellung davon, wie ein Penis ‚zu sein hat‘. Durch die Aussagen der Besucher*innen zeichnet sich ab, dass die Skulptur die Kriterien der Vorstellung nicht erfüllt. In der Anmerkung, der Penis wurde „völlig falsch“ dargestellt, zeigt sich, dass die individuelle Vorstellungen sich nicht im Bild der Skulptur widerspiegeln.

Der Satz „*Ob der Typ das wollte, so auf, ja ich lass' mich abbilden, aber nur wenn der größer wird*“ lässt sich ebenfalls mit dem Ottomeyer'schen „Phalluskult“ vereinen. Ottomeyer legte dar, dass mit den Kriterien der Größe, Länge und Funktionsfähigkeit die Bestätigung der ‚Männlichkeit‘ einhergeht. In der Aussage, bei dem Foto der Skulptur könnte es sich um einen veränderten ‚Penis‘ handeln (in dem Fall: vergrößert) wird Ottomeyers „Phalluskult“ bestätigt. Dies geschieht dahingehend, dass die Definition der ‚Männlichkeit‘ über diese Kriterien passiert. Mit der Unterstellung die abgebildete Person hätte eine Vergrößerung des Penis gefordert, der Abbildung geht das Wissen einher, dass damit ein ‚männlicheres Bild‘ bei der/dem Rezipient*in suggeriert wird. Die Inszenierung der ‚Männlichkeit‘, wie bei den Inhalten von Ottomeyer nachzulesen, geschieht demnach über die Größe des Penis.

7.5.1.3.1. Körper-Idealvorstellungen

„Wie Körper gesellschaftlich gesehen werden, wie über sie gesprochen und geschrieben wird, ist schwer von der Wahrnehmung des eigenen Körpers und fremder Körper zu trennen“ (Orbach 2012: 10).

Mit Ottomeyer wurde die Inszenierungen der ‚Männlichkeit‘ auf der medialen Ebene beschrieben. Dabei spielt der ‚Körper‘ eine wesentlich Rolle, indem sich die Vorstellung von ‚Männlichkeit‘ mit dem Körper und vor allem dem Bild des ‚idealen

Körpers' verbindet. Auch vorangegangene Inhalte zeigten, dass für die Produktion von Körperbildern biologische als auch kulturell-biologische Überlagerungen (vgl. von Braun 2006: 14) verantwortlich werden. Der Körper wird somit in vielerlei Hinsicht zu einem wichtigen Symbolträger. Treffend formuliert Susan Orbach dazu „[...] in unserer Zeit ist der Körper ein Schaustück" (Orbach 2012: 93). So soll anhand eines weiteren Auszuges eines dokumentierten Gespräches diesem „Schaustück“ die Aufmerksamkeit zukommen:

15.12./Interview/Ausschnitt II

P1: Ich find den überhaupt nicht fesch

P3: Naja, ich weiß nicht, der ist doch fit und hässlich ist er auch nicht, ich find eigentlich der sieht gut aus

P1: Findest du ihn fesch?

P2: Na, überhaupt nicht

P3: Ja, weil ihn alle sehen können wahrscheinlich, was meinst du, wenn da eine ihre Titten ausbreiten würde, würde ich auch nicht sagen, dass ich sie heiß finde

P1: Was ist das für ein Argument?

P2: Naja, weil er sich entblößt

P3: Na komm, der ist fit, also körperlich voll auf der Höhe, kein Bodybuilder okay, aber körperlich voll auf der Höhe, im Gesicht, der schaut doch gut aus

P1: Geh bitte

P2: Also ich find ihn auch nicht hübsch.

*P3: Ich verstehs nicht, der ist doch voll in Ordnung, ihr habts einfach viel zu hohe Ansprüche
(Zeilen 36 bis 60)*

Die Sequenz spiegelt eine Diskussion darüber, ob die Abbildung der Skulptur einen „feschen Mann“ zeigt oder nicht. Der Ausdruck „fesch“ steht umgangssprachlich für ‚gut aussehend‘. In den Kriterien, die für dieses ‚fesch sein‘ herangezogen werden lassen sich Bezüge zu beschriebenen Inhalten von Ottomeyer finden. Sowohl mit Ottomeyer, als auch in der Einführung der theoretischen Grundlage dieser Arbeit (siehe Seite 20) wurde beschrieben, dass die Besetzung ‚Männlichkeit‘ anhand von Körpern geschieht. Dabei fand auch ein Verweis auf die Tradition von diesen männlichen Ideal-Abbildungen statt. Die ‚Männlichkeit‘, die sich durch den ‚Ideal‘-Körper ausdrückt umfasst die Attribute der körperlichen Fitness und des Aussehens. Anhand des Dialogausschnittes lassen sich die Bezüge zu dieser Auffassung von ‚männlichem Körper-Ideal‘ an „Mr.Big“ wiederfinden. Ottomeyer bezieht sich auf die Verbreitung von ‚Männlichkeits-Idealen‘ auf der medialen Ebene. Sie werden durch das Individuum rezipiert und kommen bei der Bewertung von Abbildungen zum

Vorschein. In Bezug auf das eingangs angeführte Zitat sollen deswegen einmal mehr die Medien als Urheber der Vermittlung der erwähnten ‚Ideal‘-Vorstellungen herangezogen werden. Vorstellungen aus den medial vermittelten Bildern lassen sich in der Beobachtung finden, mit denen der Körper der Skulptur bewertet wird. Die Koppelung ‚Medien und Individuum‘ lässt sich anhand der eingebrachten Kriterien finden. So haben „für die Männer [...] Medieninhaltsanalysen gezeigt, dass die idealisierten Körperbilder in den letzten 30 Jahren immer muskulöser und präsenter geworden sind“ (Hargreaves/Tiggemann 2009: 110). An dieser Stelle soll ein Verweis auf die Inhalte des Theorie-Teils, indem die Rolle der Medien für die Präsentation von Körpern in der Öffentlichkeit beschrieben wurde (siehe Seite 26). Der Einsatz von Körper als Werbemittel und der Transport von Ideal-Vorstellungen wurde dargestellt. Der Soziologe Calhoun Craig hob die Relevanz des Miteinbezuges der Medien in der Erforschung von Abbildungen öffentlicher Körperlichkeit hervor (vgl. Craig 1992: 3). So sind Gesellschaftsmitglieder „zweitausend- bis fünftausendmal pro Woche [...] mit Bildern digital manipulierter Körper konfrontiert. Diese Bilder vermitteln die Idee eines Körpers, den es in Wirklichkeit gar nicht gibt“ (Orbach 2012: 113). Susan Orbach deutet in dem Zitat nicht nur die Vielzahl an Bildern an, sondern auch, dass es sich bei den transportierten Inhalten um ein ‚Ideal‘ handelt. Diesen Eindruck spiegelt der Dialog wider, indem er aus einer Diskussion besteht, ob die Abbildung der Skulptur als „*fesch*“ gilt. Von einer Person kommt dabei der Einwand überzogener Erwartungen. Für die Besucher*innen geht mit einem ‚feschem männlichen Körper‘ einher, dass „physische Gesundheit und gutes Aussehen ein Muss sind“ (Orbach 2012: 35). In der Beobachtung vermittelt die Skulptur nur für eine Person den ‚Ideal-Körper‘.

7.5.1.4. „*nackte Frauen überall*“

Der nachstehende Absatz beschäftigt sich mit einer Kritik. Sie wurde ausschließlich durch Frauen formuliert und bezieht sich auf Körperbilder-Verhältnisse. Zurückzuführen ist diese auf die Phrase „*nackte Frauen überall*“. Die Bezeichnung wurde bereits im Rahmen der Kategorienbeschreibung unter der Bezeichnung „in-vivo-code“ getätigt. Das bedeutet, dass sie direkt aus den Daten, als Zitat aus den Befragungen, entnommen wurde. In dem Ausdruck werden die Faktoren ‚Geschlecht

bzw. Nacktheit, Emotion und Öffentlichkeit' zentral. So wurde die Skulptur „Mr.Big“ als symbolische Plattform genutzt, um die Abbildungsverhältnisse in der Öffentlichkeit zwischen Männern und Frauen zu thematisieren. In dem Kontext wurden Frauenkörper als präserter eingestuft, die visuelle männliche Nacktheit als Seltenheit gewertet. Davon zeugen folgende Ausschnitte:

25.11./Interview/Ausschnitt

auf jeden Fall ungewöhnlich dass es moi a nackter Mann is und ka nackte Frau

(Zeile: 6)

30.11./Ausschnitt

ich denke das ist immer noch n ungewöhnlicher Anblick, aber bei Männern wahrscheinlich noch mehr als bei Frauen, ganz sicher, ja

9.12./Interview I/Ausschnitt

Ja, Darstellung von Männern, das hast zum Beispiel bei Frauen nicht, um diese, diese Körperwahrnehmung und die Körperlichkeit ... weil wir ständig überall nackte Frauen hängen haben und sich keiner aufregt

(Zeilen 3 bis 9)

15.12./ Interview/Ausschnitt

Am geilsten find' ich immer noch eine aus der Zeitung, die gsagt hat, ja endlich Zeit wirds, für an nackten Mann, wegen die Frauen überall, Seite 3, blabla, aber wenn sie in Unterwäsche in der Zeitung sind, sind sie nicht nackt!

(Zeile: 10-12)

Der Konsens der Sequenzen liegt in der Aussage, dass Frauenkörper in der Öffentlichkeit präserter sind. Gleichzeitig wird formuliert, dass diese Abbildungen jedoch – anders als die Skulptur - keine ‚richtige‘ Nacktheit zeigen.

Hierbei kann an den Begriff des ‚Überraschungs-Effekt‘ der Nacktheit erinnert werden. Er bezeichnet die Überraschung der Besucher*innen, dass der Körper der Skulptur als ‚richtig nackt‘ dargestellt wird (siehe Kapitel 7.1.1.). Bereits festgehalten wurde, dass ‚richtige Nacktheit‘ deshalb einen besonderen Reiz ausübt, weil primäre Geschlechtsorgane nur in spezifischen Formaten sichtbar werden¹⁴. Das kann am Beispiel der Pornoindustrie illustriert werden, wo die räumliche Zugänglichkeit strukturiert ist. Bedingt durch gesetzliche Maßnahmen wird erst durch die Erfüllung definierter Faktoren (Alter) die der Zugang gewährt. Es gibt jedoch auch Räume, die

¹⁴ Hier finden sich auch Rückbezüge zu den dargelegten Inhalten der Setzung von öffentlich präserter Nacktheit als ‚Tabu‘. Erläutert wurde, dass ‚richtig nackt‘ als ‚Tabu‘ gesehen wird. Indem sich das in den Reaktionen der Besucher*innen zeigt, können Rückschlüsse gezogen werden, welche Erwartungen, Individuen haben. Es deutet auf die Erwartung, keine ‚richtig nackten‘ Körperbilder in der Öffentlichkeit vorzufinden.

nicht dieser Beschränkung unterliegen. In diesem Kontext erwähnt Ottomeyer ein Beispiel. Bei ihm gerät die Präsenz ‚richtiger Nacktheit‘ im Internet in den Fokus. So beschreibt der Theoretiker, dass er tagtäglich dutzende E-Mails bekommt, welche mit einschlägigen Bildern operative Verlängerungsmaßnahmen des Penis anpreisen (vgl. Ottomeyer 2005: 36). Bei Ottomeyer wird dieses Phänomen unter dem „*Phalluskult/-markt*“ gefasst und hat die Inszenierung der ‚Männlichkeit‘ zum Ziel. Hierbei wird beispielsweise die Länge des Penis zum relevanten Kriterium. Ottomeyers Anekdote unterstreicht den Einwand, dass die Nacktheit nur in spezifischen Bereichen sichtbar wird. Bei ihm wird die bebilderte Werbung nackter Penisse nur über seinen E-Mail Account zugänglich. Auch hier handelt es sich um einen beschränkten Raum. Mit der Thematisierung der Abbildungsverhältnisse kann demnach erneut gezeigt werden, dass der Faktor der unvorbereiteten Konfrontation die Bewertung der Nacktheit ergänzt. Die wahrgenommene ‚Seltenheit‘ verstärkt den Schlüsselmoment der ‚richtigen Nacktheit‘, den die Skulptur bietet.

7.5.1.4.1. Geschlechterdimension in der Beschäftigung mit „*Mr. Big*“

Doch nicht nur die Phrase „*nackte Frauen überall*“ wurde ausschließlich durch Frauen gewählt, auch in der Beschäftigung mit der Skulptur wird eine Geschlechterdimension deutlich. Die Perspektive des Konzeptes des „*Phallusmarkt*“ soll die nachfolgende Analyse dieser Geschlechterdimension bereichern. Der Begriff ‚Geschlechterdimension‘ meint den Umstand, dass vorwiegend Frauen in körperliche Interaktion mit „*Mr. Big*“ gingen. Ein Befragungsausschnitt soll exemplarisch herangezogen werden. Er lautet wie folgt:

15.12/Interview/Ausschnitt

P1: Es ist echt lustig zu sehen, wie Leute damit umgehen, also es sind ja eigentlich vorzugsweise bis jetzt so Frauen zwischen 40 und 50, die immer grinsen

P2: Ich wollt grad sagen, es sind immer ältere Frauen, die richtig heftig auf den Penis tapsen und sich ur abhaun.

(Zeilen 3 bis 8)

In dem Gespräch wird Frauen zwischen 40 und 50 Jahren eine bestimmte *Art* der individuellen Reaktion zugeschrieben. Sie sind diejenigen, die „*richtig heftig auf den Penis tapsen und sich ur abhaun*“. „*Abhauen*“ ist ein umgangssprachlicher Begriff

und steht für ‚Spaß-haben‘/‚Lachen‘. Daneben wird auch betont, dass es „*immer*“ Frauen sind, die in die individuelle Reaktion mit der Skulptur gehen. Diese Geschlechterdimension spiegelt sich in den Ergebnissen der Beobachtungen wider. Diesbezüglich wurde an einer anderen Stelle dieser Arbeit beschrieben, dass vorwiegend Frauen als Fotomotiv dienten (siehe Seite 87). Dieser Umstand soll nun mit dem „*Phallusmarkt*“ und den Inhalten des vorangegangenen Absatzes zusammengeführt werden.

In der Frage, wie diese Geschlechterdimension nun bewertet werden kann, soll einmal mehr ein Rückbezug zu der theoretischen Einbettung geschehen. Darin enthalten war die Darlegung der Inhalte, dass der öffentliche Raum als Spiegel von Körperbildern dient. Eingangs wurde die Einstufung männlicher Nacktheit in der Öffentlichkeit als „*ungewöhnlich*“ beschrieben. Die Beobachtungssequenzen zeigen, dass die befragten Frauen Frauenkörper als präsenter in der Öffentlichkeit erleben. Diese Behauptungen der Besucherinnen, lassen sich in diversen Studien und Forschungsergebnissen wiederfinden¹⁵. Männerkörper können, in der Öffentlichkeit, als weniger präsent angesehen werden. Im Fokus auf mediale Körperbilder wurde zudem beschrieben, dass damit weiters einher geht, dass die ‚richtige‘ Nacktheit einen Seltenheitswert birgt. Die Inhalte dieser Forschung zeigen, dass sichtbare ‚männliche‘ nackte Körperlichkeit, einen provozierenden Reiz auf die Besucher*innen ausübt. In der Frage nach der Bewertung der Geschlechterdimension, könnte die Seltenheit der Nacktheit verstärkt auf Frauen wirken. Dies ergibt sich daraus, dass weibliche Besucherinnen Frauenkörper als in der Öffentlichkeit präsenter wahrnehmen. Somit erhöht die Präsenz der ‚richtigen männlichen Nacktheit‘ den Reiz der Reaktion. Der Reiz der Beschäftigung verstärkt sich durch die Inhalte von Ottomeyers „*Phalluskult*“. Ottomeyer beschreibt, dass die deskriptive Ebene eine Präsenz von ‚Männlichkeit‘ suggeriert. Diese könnte bei den Besucherinnen einen Widerspruch hervorrufen, weil sich die deskriptive Präsenz nicht in der Sichtbarkeit von Körperbildern widerspiegelt. Mit „*Mr.Big*“ eröffnet sich aber eine spezielle Situation, denn die Skulptur vereint mehrere Ebenen. Die Skulptur bildet einen Männerkörper ab, der als „*ungewöhnlicher*“ bewertet wird. Zusätzlich zeigt „*Mr.Big*“ eine ‚richtige Nacktheit‘, also nackte Geschlechtsorgane deren Abbildungen in der Öffentlichkeit normalerweise nicht sichtbar werden. Entgegen der Gewohnheit

¹⁵ Studien zu Präsenz von weiblichen Körpern und den damit zusammenhängenden Idealbildern bei Achs/Schorb (1995); Pope, et al. (1999) und Bordo (2003). So formulieren beispielweise die Psycholog*innen Ponocny-Seliger: „dass Männer als Sexualobjekte in Werbungen für Frauen im Kommen sind, wobei aber noch immer die Frauen als Sexualobjekte dominieren.“ (Ponocny-Seliger/Ponocny 2006: 156).

(„Seltenheit“) , wird mit der Skulptur über die Faktoren im medialen Diskurs („Phalluskult“) berichtet und sie werden abgebildet. Dies kann zu der These führen, dass Frauen öfter und speziell (siehe Beschreibung des „richtig heftig auf den Penis tapsen und sich ur abhaun“) auf die Skulptur reagierten, weil diese die Faktoren des „Phalluskult“ aus der diskursiven Ebene holt und sie abbildet. Dies basiert auf dem Anziehungsgrund, der Seltenheit eines männlichen Körperbildes.¹⁶

7.5.1.5. Namensgebung „Mr.Big“

Der folgende Abschnitt beschäftigt sich mit der Namensgebung der Skulptur. Begonnen werden soll zuerst mit einer Übersetzung des Namens. Das englische „Mr.“ ist der deutschen Anrede des ‚Herren‘ oder auch ‚Mann‘ gleichzusetzen, „Big“ kann als ‚groß‘ übersetzt werden. Das macht aus „Mr.Big“ den ‚großen Mann‘.

Die Suche nach dem Grund fördert eine innewohnende Doppeldeutigkeit der Namensgebung zutage. Es könnte ein Bezug zu der Abbildung des Penis der Skulptur interpretiert werden. Diese Doppeldeutigkeit des Namens ergibt sich daraus, dass „Mr.Big“ als ‚großer Mann‘ übersetzt werden kann, aber der ‚große Mann‘ als Synonym für einen ‚großen Penis‘ stehen kann. Diese Interpretation stützt sich auf Ottomeyer, der den Faktor der Größe des Penis als Zeichen für ‚Männlichkeit‘ setzt. So kann eine Synonymsetzung von ‚großer Mann‘ auf ‚Mann mit großem Penis‘ erklärt werden. Diese Anspielung findet sich auch in einem Ausschnitt eines Interviews. Obwohl das Wort „Penis“ in dem Zusammenhang nicht fiel, zeichnete sich durch die *Art* der Aussage eine Doppeldeutigkeit ab:

25.11./4/Interview/Ausschnitt

*Einfoch des überdimensionale (lachen), de Figur, de Figur (lachen) genau, einfach so, ma kann eigentlich so goar net wegschauen, weils so groß is, de Figur (lachen)
(Zeilen 13 bis 16)*

Die Inhalte aus dem Ausschnitt der Befragung deuten an, dass die Skulptur „überdimensional“ ist. Diese Aussage könnte sich darauf beziehen, dass die

¹⁶ Übrigens: Anhand der Kritik der Sichtbarkeit von Frauen und Männerkörpern in der Öffentlichkeit wird auffällig, dass der Zusammenhang, in *welchen* Kontexten die Frauen- oder Männerkörper abgebildet werden, unerwähnt bleibt.

Besucher*innen mit einer Skulptur konfrontiert waren, welche überlebens-groß war. Die Aussage weist eine Besetzung an emotionalen Ausdrücken auf, indem die Person immer wieder lacht. Aufgrund dieses Umstandes könnte sich die Wertung der Skulptur als „*überdimensional*“ auf die Penis-Abbildung beziehen.

Im Rahmen der Beschreibung der Skulptur wurde erwähnt, dass die Skulptur in dieser Überlebensgröße für das Leopold Museum, beziehungsweise das Museumsquartier adaptiert wurde. Die ‚ursprüngliche Version‘ der Skulptur fiel demnach wesentlich kleiner aus und trug auch den Namen „*Mr.Big*“. Das bringt die Suche nach dem Grund für den Namen „*Mr.Big*“ zu der Intention der Schaffung der Skulptur zurück. Die Überlegungen dazu sollen im folgenden Abschnitt geteilt werden.

7.5.1.5.1. Intention der Künstlerin der Namengebung „*Mr.Big*“

Ilse Haider nennt als Intention für die Schöpfung von „*Mr.Big*“¹⁷ „die Ambivalenz der kulturellen Konstruktion von Männlichkeit zum Ausdruck [zu bringen]: das Überdimensionale, Begehrenswerte schlechthin und gleichzeitig Unnahbarkeit und Selbstbezogenheit“ (Kurier 2012). Dieser Beschreibung lässt sich entnehmen, dass Ilse Haider ‚Mann-Sein‘ als ein ‚ambivalentes Konstrukt‘ auffasst. Dies ergibt sich bei ihr durch die Gegenüberstellung der Begriffspaare ‚Überdimensional‘ und ‚Begehrenswert‘ und ‚Unnahbarkeit‘ und ‚Selbstbezogenheit‘. Die Wahl der Begriffe geben einen Interpretationsspielraum für Rückschlüsse auf das Konzept des Ottomeyer’schen „*Phallusmarkt*“. Der medial zelebrierte „*Phalluskult*“ steht für die Inszenierung von ‚Männlichkeit‘ anhand bestimmter Faktoren. Die Ursachen begründet Ottomeyer in dem männlichen Versuch ‚Selbstzweifel‘ auszumerzen (vgl. Ottomeyer 2005: 36). Umgelegt auf die Begriffspärchen bei Haider könnte die Präsenz des „*Phalluskult*“ den Begriffen ‚Überdimensional‘ und ‚Begehrenswert‘ zugeordnet

¹⁷ Seher*innen der US-amerikanischen TV-Serie „*Sex and the City*“ werden auch den Zusammenhang der Namensgebung mit einer Figur der Serie erkennen. In der Serie sucht die Hauptdarstellerin sechs Staffeln nach dem Mann ihres Lebens. Dabei bleibt ein Mann – „*Mr.Big*“ – stets präsent und schlussendlich findet die Hauptdarstellerin mit ihm ihr Glück. Doch solange die beiden unvereint sind, wird „*Mr.Big*“ Vorname nicht verraten. Damit bringt die Figur der Serie auch eine Ambivalenz zum Ausdruck. Dies basiert darauf, dass die Figur stets präsent ist, jedoch durch die Verheimlichung des Vornamens einen gewissen Status trägt. Durch den fehlenden Vornamen entsteht der Eindruck, die Person nicht vollends kennenzulernen. Dieser Status kann als ‚unnahbar‘ interpretiert werden. Frau Haider könnte sich, hinsichtlich der Motivation ihre Skulptur „*Mr.Big*“ zu taufen, daran orientiert haben.

werden. Durch den ‚*Phalluskult*‘ wird ein bestimmtes Bild transportiert. Da ‚Mann‘ über den ‚Penis‘ medial definiert wird, erscheint er ‚überdimensional‘; die Faktoren des ‚*Phalluskult*‘ sind ‚begehrenswert‘. Dem gegenüber steht bei Haider die ‚Unnahbarkeit‘ und ‚Selbstbezogenheit‘, die bei Ottomeyer mit den ‚Selbstzweifeln‘ gleichgesetzt werden könnten. Sie sind der Motor des ‚*Phalluskult*‘ und somit die Basis für den ‚*Phallusmarkt*‘. Dieses ‚kulturelle Konstrukt‘ könnte Haider mit ihrer Namensgebung versucht haben auszudrücken.

Das Kapitel gab eine Zusammenführung der Faktoren ‚Besucher*in, Geschlecht und Raum‘. Das Ineinandergreifen der Ebenen wurden anhand eines Konzeptes, nämlich des ‚*Phallusmarktes*‘, mittels Beispiele dargestellt. Die Inhalte verdeutlichten dabei den Bezug zu der gesellschaftlichen Struktur, die auf die Reaktionen der Individuen wirkt. Dabei geriet die Konstruktion des ‚Mann‘/‚Männlichkeits‘-Begriffes in den Fokus. Mit Ottomeyer wurde die Inszenierung medialer ‚Männlichkeit‘ beschrieben. So kam es, angeregt durch die Nacktheit von ‚*Mr. Big*‘, zu der Skizzierung eines ‚Ideal‘-Bildes, an welchem sich die ‚Männlichkeit‘ orientiert. Der Miteinbezug von Forschungsergebnissen zeigte, dass männliche Körperbilder im Vergleich zu weiblichen in der Öffentlichkeit von Frauen als weniger präsent bewertet wurden. Die Frage nach der Namensgebung der Skulptur förderte eine Doppeldeutigkeit der Interpretation des Namens. Dabei zeigte auch die Analyse der Intention der Künstlerin Rückbezüge zu dem Konzept von Ottomeyer.

8. Resümee

Das Erkenntnisinteresse dieser Forschung fokussiert die Reaktionen auf eine öffentlich präsente nackte Skulptur, namens „*Mr.Big*“. Indem die Skulptur die „[...] die Möglichkeit [bot] ‚Lebensrealitäten‘ zu reflektieren“ (Rothmüller 2012: 159) konnte ein Einblick in die alltäglichen Praxen der Geschlechter-Konstruktion geschehen. Die Untersuchung des individuellen Umgangs mit der Skulptur als ‚reflektierte Lebensrealität‘ bietet somit eine Vielzahl an Information. Die Kontextualisierung des Forschungsprozesses, mit einer geschlechtssensiblen Perspektive, präsentierte „*Mr.Big*“ als symbolische Plattform. Individuelle Handlungen werden durch die Skulptur möglich, Projektionen und Zuschreibungen fanden statt.

Mittels empirischer Sozialforschung wurden, über einen Zeitraum von sechs Monaten, Daten erhoben. Die Wahl einer qualitativen Vorgehensweise fand durch den Einsatz der Methoden der Beobachtung und Befragung eine Umsetzung. Es konnten fünf Themen generiert werden, welche untereinander eine Vielzahl an Querverbindungen und Verweisen zeigen. Die Setzung zu einer Reaktion begründet sich dabei auf die individuelle Provokation durch die Nacktheit der Skulptur. Die Reaktionen, die sich mit und am Körper der Skulptur ereignen zeugen stets von dem zentralen Moment der Nacktheit der Skulptur. Der Nacktheit schließt sich die Zuordnung von „*Mr.Big*“ als ‚Mann‘ an. Somit zeigt diese Reaktion, die geschlechtliche Kategorisierung als untrennbar mit der Wahrnehmung verbunden. Die Darstellung der individuellen Reaktionen gibt einen Einblick, welche individuellen Kontextualisierungen, die Geschlechterdimension der Skulptur produziert. So zeigen die individuellen, emotional besetzten Ausdrücke, die sich mit der Geschlechtlichkeit der Skulptur dabei ergaben, in welchem Maß Geschlechtlichkeit durch die Besucher*innen verhandelt wird.

Der ersten sinnlichen Wahrnehmung der Skulptur schlossen sich die unterschiedlichsten Interaktionen an. Dabei variieren die individuellen Reaktionen in Länge und Art. Bedingt durch die Bauweise bestand die Möglichkeit einer direkten körperlichen Begegnung mit der Skulptur. Die Konstitution von „*Mr.Big*“ ermöglichte die Wahl unterschiedlichster Positionen, und Posen. Die Interaktion der Besucher*innen geschah somit *auf* und *mit* „*Mr.Big*“. Wie erwähnt, geben die individuellen Körperdarstellungen dabei stets den Hinweis auf die Relevanz der Nacktheit der Skulptur für eine Reaktion. Anhand dieser Ausdrücke konnten

körpersprachliche Elemente, die eine bestimmte Emotion transportieren, erhoben werden. Dabei spielten auch kulturell-körpersprachliche Komponenten eine wichtige Rolle; so zeigte auch beispielsweise die Körpersprache als soziales Handeln ihre Relevanz im Geflecht sozialer Beziehungen. Die Einbettung des Individuums in seiner Sozialität war stets präsent. Die emotional besetzten körperlichen Ausdrücke der Individuen unterstrichen den Kontext des sozialen Umfeldes. So spielte das Umfeld eine wichtige Rolle *in* und *für* die individuellen Reaktionen. Dies wurde anhand mehrerer Beispiele erläutert. Es wurden emotional-körperlich besetzte Reaktionen über die Reaktionen anderer Besucher*innen ausgedrückt. Auch die Darstellung des Foto-Prozesses entpuppte sich dabei als besonders reichhaltiges Informationsfeld. Ein Foto zu machen stellt die beliebteste Tätigkeit individueller Reaktion. Hier stand der gemeinsam geteilte Moment des ‚Spaß-habens‘ im Vordergrund der Reaktion auf die Skulptur.

Neben dem Umfeld boten die individuellen Reaktionen auch Zugänge für Rückschlüsse auf latente gesellschaftliche Strukturen. Die Verknüpfung der Faktoren ‚Geschlecht, Emotion und Raum‘ zeigte, wie die Nacktheit der Skulptur in einem gesamtgesellschaftlichem Rahmen zu fassen ist. Der Körper wurde in der theoretischen Einbettung als wichtiger Ort der „[...] (Re-)Produktion von Geschlechterverhältnissen“ (Bereswill et al. 2007: 12) genannt. So provozierte die Nacktheit der Skulptur auch Reaktionen, anhand derer die Geschlechterdimension hinter den individuell-emotionalen körperlichen Ausdrücken deutlich gemacht werden konnte. Am Beispiel des ‚Lachens‘, wie der ‚Scham‘ wurden geschlechtlich-symbolische Bezüge deutlich. So zeigte sich beispielsweise anhand des ‚Scham‘-Ausdrucks, mit welchem ‚Tabu‘ die Sichtbarkeit von Nacktheit in der Öffentlichkeit einhergeht. Durch ihre Reaktionen vermittelten die Besucher*innen die gesellschaftliche Priorität des Bedeckens von Geschlechtlichkeit in der Öffentlichkeit. Auch wenn diese ‚nur‘ mittels Abbildung wahrgenommen wird. Dies wurde vor allem in Bezug auf Kinder auffällig. Hierbei bildete sich die Intention des Schutzes der Kinder vor der Nacktheit heraus. In Hinblick auf die Provokation der öffentlichen Nacktheit wurden Beispiele genannt. Dabei kam auch dem Rahmen der Installation Aufmerksamkeit zu. Dies betrifft die Kunstaussstellung „*Nackte Männer*“, in deren Kontext die Skulptur stand. Die Beispiele zeigten des Weiteren auch Zuschreibungen zum Raum des Museumsquartiers als auch Rahmen. Ausdrücke individueller Bewertung über Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des öffentlichen Raumes

zeigten sich an den individuellen Reaktionen. Auch der Verweis auf die Nacktheit, die Komponente der unvorbereiteten Konfrontation, wurde hierbei unterstützend wirksam. Der Reiz, auf „*Mr.Big*“ zu reagieren steht in Verbindung mit der seltenen Sichtbarkeit nackter Männer in der Öffentlichkeit. ‚Körper‘ (und Körperabbildungen) wurde durch die Besucher*innen in einem räumlich gesellschaftlichen Kontext verortet. Die Reaktionen auf „*Mr.Big*“ wurden unter dem Ansatz des „*Phallusmarktes*“ nach Ottomeyer hinsichtlich ihrer der Inszenierung von ‚Männlichkeit‘ beleuchtet. Dabei wurde die Skulptur zu einem Bezugspunkt für gesellschaftskritische Anmerkungen, indem sie den Besucherinnen als symbolische Plattform für die Thematisierung von Abbildungsverhältnissen in Bezug auf öffentlich sichtbare Körperlichkeit diente.

„Im menschlichen Verhalten steckt also nicht nur eine stumme Kompetenz der praktischen Durchführung - ein eingekörpertes Wissen, sondern auch ein vorgezeigtes Wissen: *performed knowledge* [...] wir sagen nicht nur, was wir wissen, wir zeigen es auch in unserem tun. und zwar nicht bloß im Sinne einer Demonstration von Kompetenz, sondern eine laufende Bekundung dessen, was wir wahrnehmen. daher können Betrachter Verhaltensweisen wissen entnehmen“ (Hirschauer 2008: 90). Dieses *performed knowledge* zeigte sich in breit gefächerten Reaktionen entlang der Dimensionen der Skulptur. So ließ sich an diesem ein Eindruck individueller Geschlechter-Konstruktion in der Darstellung der individuellen Reaktionen auf die Skulptur herausarbeiten. Wenn auch die individuellen Wechselwirkungen mit ‚Geschlecht‘ auf spezifische Ebenen referieren und variierenden Rahmenbedingungen unterstehen, wohnt allen Reaktionen des alltäglichen Lebens, stets die Relevanz der Geschlechterdimension inne. Um dies zu unterstreichen, kann das Verfassen der vorliegenden Forschungsarbeit selbst herangezogen werden - auch sie ist eine Reaktion auf die Skulptur „*Mr.Big*“.

Die Darstellung der individuellen Reaktionen kann darin unterstützen, die gesellschaftliche Sensibilisierung des Umgangs mit Geschlecht in den Vordergrund zu rücken. Die Skizzierung der Strukturen können helfen, das individuelle Bewusstsein für diese zu schärfen oder gar zu verändern. Denn einen „[...] Diskurs über etwas zu eröffnen macht es den daran Beteiligten schwer, weiterhin in einem „Zustand des unreflektierten ‚Zuhause-seins‘ in der sozialen Welt zu leben“ (Berger/Berger/Kellner 1987: 71 zit. nach Meuser 1998: 13).

9. Ausblick

Die Idee zu der Forschung wurde aus einer zufälligen Beobachtung geboren. Sie entwickelte das Bedürfnis die Reaktionen und Handlungen rund um die Skulptur zu erheben. Die Bearbeitung des Anliegens verhalf zu einem breiten Spektrum an Ergebnissen. Dabei ergeben diese den Rahmen für viele Verknüpfungen und Verwobenheit für zukünftige Forschungsfragen:

Wie dargelegt wurde die Nacktheit zu dem zentralen Moment und zeigt sich verantwortlich für die individuellen Reaktionen auf die Skulptur. Im Rahmen der Ergebnisbeschreibung kam es zu der Darlegung der Ausdrücke der ‚Scham‘. So könnten sich nachstehende Ansätze der Verbindung zwischen öffentlich sichtbarer nackter Geschlechtlichkeit und Provokation widmen. Auch die daran gekoppelten Handlungsreize bieten ein spannendes Feld für eine Weiterführung. Das ‚Lachen‘ als ‚Scham‘-Ausdruck kann hier genannt werden.

Ebenfalls bietet die Tatsache der eher geringen Interview-Bereitschaft der Besucher*innen einen Ansatz. Eine, über die deskriptive Verortung von Ottomeyers „Phallusmarkt“-Begriff, hinausgehende, Perspektive, birgt eine Menge Ansatzpunkte. Fortführend in jenem Kontext wäre zudem die Untersuchung der „*ungewöhnlichen*“ männlichen Nacktheit spannend. In Bezug auf die Forschungsergebnisse bleibt die fortführende Frage offen, ob sich weitere, der Gesellschaft angehörige Frauen an eine omnipräsente öffentliche weibliche Nacktheit gewöhnt haben? Auch die Fragen, wie die sichtbare ‚weibliche Nacktheit‘ definiert wird, beziehungsweise, in welchen Kontexten von einer omnipräsenten öffentlichen weiblichen Nacktheit gesprochen werden kann, gäben spannende Untersuchungsfelder.

Auch in Hinblick auf die Geschlechterdimension bleibt die Frage offen, wieso die beobachteten Männer nicht so häufig in eine körperliche Interaktion mit der Skulptur traten.

Die Besucher*innen zeigten sich ob der ‚richtigen‘ Nacktheit der Abbildung der Skulptur überrascht. Inwieweit differenzieren sich die individuellen Wahrnehmungsmuster in den Ausprägungsformen der Nacktheit? Auf welche Bereiche erstreckt sie die individuelle Setzung öffentlicher Nacktheit?

Den Ausgangspunkt für weitere Überlegungen, bietet auch der Aspekt, durch die öffentlich-spektakuläre Nacktheit büße diese an Attraktivität ein. Ab wann ist eine Abbildung oder Darstellung als zu offensiv empfunden? So kann auch der

Schönheits-, beziehungsweise der ‚Ideal‘-Begriff eines ‚Mannes‘ für weitere Bearbeitungen herangezogen werden.

Auch auf die Verbindung zwischen ‚Kunst und Individuum‘ kann erneut eingegangen werden. Die erhobene negative Assoziation mit dem Kunstbegriff bietet den Ausgangspunkt. Worin gründet sich die individuelle negative Positionierung zu der Kunst? Hängt sie in dem Zusammenhang mit den Moralvorstellungen, welche in dem Kapitel zu dem ‚Tabu‘ beschrieben wurden? Sollte dem so sein, wurde die ‚Kunst‘ Selbst abgewertet, weil sie in dem spezifischen Fall der Skulptur, das Abbild von „*Mr.Big*“, einem ‚richtig nackten Mann‘ feilbot? Sollte dem so sein, wäre die Untersuchung wann und wie sich diese individuellen Vorstellungen von ‚Tabu‘ anhand anderer Kunstwerke zeigen, wenn die Faktoren der ‚richtigen Nacktheit und Kunst‘ zusammentreffen?

10. Quellen

Abraham, Anke; Müller, Beatrice (Hg.), 2010: Körperhandeln und Körpererleben. Multidisziplinäre Perspektiven auf ein brisantes Feld. Bielefeld: transcript.

Alkemeyer, Thomas, 2000: Zeichen, Körper und Bewegung. Aufführungen von Gesellschaft im Sport. Habilitationsschrift, im Fachbereich Erziehungswissenschaft und Psychologie der Freien Universität Berlin. Berlin. Online unter:

[http://www.staff.uni-](http://www.staff.uni-oldenburg.de/thomas.alkemeyer/download/Alkemeyer_Zeichen,_Koeper_und_Bewegung-1.pdf)

[oldenburg.de/thomas.alkemeyer/download/Alkemeyer_Zeichen,_Koeper_und_Bewegung-1.pdf](http://www.staff.uni-oldenburg.de/thomas.alkemeyer/download/Alkemeyer_Zeichen,_Koeper_und_Bewegung-1.pdf) [21.11.2012].

Arnheim, Rudolf, 2000: Kunst und Sehen: Eine Psychologie des schöpferischen Auges. 3. Auflage. Berlin: De Gruyter.

Aster, Reiner; Merckens, Hans; Repp, Michael (Hg.), 1989: Teilnehmende Beobachtung. Werkstattberichte und methodologische Reflexionen. Campus Forschung Bd. 632. Frankfurt/New York: Campus.

Atteslander, Peter, 2008: Methoden der empirischen Sozialforschung. Berlin: Erich Schmidt.

Barth, Frank, 2008: Theorie der visuellen Kommunikation. Working Paper. Theoretischer Ansatz zur Kommunikation mit Medien. Online unter: http://www.frankbarth.de/fileadmin/Skripte/VisKomTheo_MH02kurz.pdf [Zugriff: 01.09.2013].

Bauer, Christina; Doll, Antje, 2008: Einführung in die Scham-Thematik aus psychologischer Sicht – von Antje Doll. Vortrag im Rahmen der Walpurgistagung Lesbischer Herbst 2008. Online unter: http://www.bauer-christina.de/ablage/Scham_Bauer-Doll_04-08.pdf [Zugriff: 21.08.2013]

Bauer, Stefan, 2006: Wasser als Symbol in Mythos und Religion. Working Paper. Forum Online für Politik, Gesellschaft und Kultur in Luxemburg. Online unter: http://www.forum.lu/pdf/artikel/5733_258_Bauer.pdf [Zugriff: 24.08.2013].

Becker-Schmidt, Regina; Knapp, Gudrun-Axeli, 2000: Feministische Theorien - Zur Einführung, Hamburg: Junius.

Beauvoir, Simone de, 2003: Das andere Geschlecht - Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Bellanger, Silke, 2007: Körpersoziologie. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstein, Ottheim; Wienold, Hans (Hg.) (2007): Lexikon zur Soziologie. 4. Auflage. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften, 367.

Bereswill, Mechthild; Meuser, Michael; Scholz, Silvia (Hg.), 2007: Dimensionen der Kategorie Geschlecht. Der Fall Männlichkeit. Münster: Westfälisches Dampfboot.

Berger, Peter L., 1998: Erlösendes Lachen: Das Komische in der menschlichen Erfahrung. New York/Berlin: De Gruyter.

Berger, Peter L.; Berger, Brigitte; Kellner, Hansfried, 1987: Das Unbehagen in der Modernität. Frankfurt am Main: Campus. Zitiert nach: Meuser, Michael, 1998: Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster. Opladen: Leske + Budrich.

Bergson, Henri, 1972: Das Lachen. 12. Auflage. Zürich: Arche.

Bierhoff, Hans Werner, 2006: Sozialpsychologie: Ein Lehrbuch. 6.Auflage. Stuttgart: Kohlhammer.

Bilden, Helga, 1991: Geschlechtsspezifische Sozialisation. In: Hurrelmann, Klaus (Hg.) (1991): Handbuch Sozialisationsforschung. Weinheim: Beltz, 279-301.

Bischoff, Doerte, 2002: Phallus. In: Kroll, Renate (Hg.) (2002): Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 305-306.

Bischoff, Doerte, 2002: Logozentrismus/Phallozentrismus. In: Kroll, Renate (Hg.) (2002): Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 242-243.

Bordo, Susan, 2003: Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body. Kalifornien: University of California Press.

Bourdieu, Pierre (Hg.), 1981: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.

Braun, Christina von, 2006: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Braun, Christina von; Stephan, Inge (Hg.) (2006): Gender Studien. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 10-51.

Braun, Christina von, 2006: Medienwissenschaft. In: Braun, Christina von; Stephan, Inge (Hg.) (2006): Gender Studien. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 294-306.

Braun, Christina von; Stephan, Inge (Hg.), 2006: Gender Studien. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.

Braun, Christina von; Stephan, Inge (Hg.), 2009: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. 2. Auflage. Köln, Weimar, Wien: UTB Böhlau .

Bredenkamp, Horst; Fischel, Angela; Schneider, Birgit; Werner, Gabriele, 2003: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Bilder in Prozessen, Bd. 1, 1. Auflage, Berlin: Akademie Verlag.

Bublitz, Hannelore, 2010: Judith Butler zur Einführung. 3. Auflage. Hamburg: Junius.

Burri, Regula Valérie, 2008: Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen - Images as Social Practice: Outline of a Sociology of the Visual. Zeitschrift für Soziologie, 2008, Jg. 37, Heft 4, 342–358.

Butler, Judith, 2012: Das Unbehagen der Geschlechter. 16. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bütow, Birgit; Kahl, Ramona; Stach, Anna (Hg.), 2013: Körper, Geschlecht, Affekt. Selbstinszenierungen und Bildungsprozesse in jugendlichen Sozialräumen. Wiesbaden: Springer.

Connell, Raewyn, 1999: Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Opladen: Leske + Budrich.

Conze, Werner (Hg.), 1976: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart: Klett.

Craig, Calhoun (Hg.), 1992: Habermas and the public sphere. Cambridge: MIT Press.

Dangschat, Jens S., 2008: Städte, Regionen, Siedlungsräume. In: Forster, Rudolf (Hg.) Forschungs- und Anwendungsbereiche der Soziologie. Wien: Facultas Verlag, 235 – 250.

Dechmann, Manfred D., 1978: Teilnahme und Beobachtung als soziologisches Basisverhalten. Bern/Stuttgart: UTB Verlag Paul Haupt.

Diekmann, Andreas, 2011: Grundlagen, Methoden, Anwendungen. Reinbeck: Rowohlt.

Douglas, Mary ,1993: Die zwei Körper. Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industrie- und Stammesgesellschaft. Frankfurt/Main. Zitiert nach Braun, Christina von, 2006: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Braun, Christina von; Stephan, Inge (Hg.) (2006): Gender Studien. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 10-51.

Eder, Anselm, 2008: Was ist Soziologie? Wien: Facultas Verlag.

Elkins, James (Hg.), 2007: Photography Theory. New York: Routledge.

Erlinger, Hans Dieter (Hg.), 1997: Neue Medien, Edutainment, Medienkompetenz. Deutschunterricht im Wandel. München: Kopäd Verlag.

Fausto Sterling, 2000: Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality. New York: Basic Books. Zitiert nach Griesebner, Andrea, 2003: Geschlecht als soziale und als analytische Kategorie. Debatten der letzten drei Jahrzehnte. In: Gehmacher, Johanna; Mesner, Maria Mesner (Hg.) (2003): Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen / Perspektiven (Querschnitte. Einführungstexte zur Wirtschafts-, Sozial- und Kulturgeschichte 14). Innsbruck/u.a.: Studienverlag, 37-52.

Festinger, Leon, 1954: A Theory of Social Comparison Processes. Human Relations, 1954, Nr. 7,117-140.

Flam, Helena, 2002: Soziologie der Emotionen - Eine Einführung. Konstanz: UVK/UTB.

Flick, Uwe; von Kardorff, Ernst; Steinke, Ines (Hg.), 2012: Qualitative Forschung: Ein Handbuch. 9. Auflage. Reinbeck: Rowohlt.

Frei-Gerlach, Franziska; Kreis-Schinck, Annette; Opitz, Claudia; Ziegler, Béatrice (Hg.), 2003: Körperkonzepte. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung/ Concepts du corps. Contributions aux études genre interdisciplinaires. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann.

Friedrichs, Jürgen; Lüdtke, Hartmut, 1971: Teilnehmende Beobachtung – Zur Grundlegung einer sozialwissenschaftlichen Methode empirischer Feldforschung. Pädagogisches Zentrum, Reihe E, Bd. 11, Weinheim, Berlin, Basel: Beltz.

Forster, Rudolf (Hg.), 2008: Forschungs- und Anwendungsbereiche der Soziologie. Wien: Facultas Verlag.

Fuchs-Heinritz, Werner, 2007: Gefühlsnorm. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstein, Ottheim; Wienold, Hans (Hg.) (2007): Lexikon zur Soziologie. 4. Auflage. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften, 220.

Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstein, Ottheim; Wienold, Hans (Hg.), 2007: Lexikon zur Soziologie. 4. Auflage. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften.

Gabriel, Manfred, 1997: Wider Genieblitz und Geniekult. Vorarbeiten zu einer soziologisch-handlungs-theoretischen Betrachtung künstlerischer Produktion. In: Smudits, Alfred; Staubmann, Helmut (Hg.) (1997): Kunst - Geschichte - Soziologie. Beiträge zur soziologischen Kunstbetrachtung aus Österreich. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 50-63.

Gall, Alexander (Hg.), 2007: Konstruieren, kommunizieren, präsentieren: Bilder von Wissenschaft und Technik. Göttingen: Wallstein Verlag.

Galerie Witzel online unter:

<http://www.galerie-witzel.de/haider.htm> [Zugriff: 03.08.2013]

Garfinkel, Harold, 1967: Studies in Ethnomethodology. Englewood Cliffs. Zitiert nach

Garfinkel, Harold; Sacks, Harvey, 1979: Über formale Strukturen praktischer Handlungen. In: Weingarten, Elmar; Sack, Fritz (Hg.) (1979): Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 130-176. Zitiert nach Lindemann, Gesa, 2011: Das paradoxe Geschlecht: Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl. 2. Auflage. Wiesbaden: Springer.

Gehmacher, Johanna; Mesner, Maria Mesner (Hg.), 2003: Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen / Perspektiven (Querschnitte. Einführungstexte zur Wirtschafts-, Sozial- und Kulturgeschichte 14). Innsbruck/u.a.: Studienverlag.

Gerhards, Jürgen, 1988: Soziologie der Emotionen. Fragestellungen, Systematik, Perspektiven. München: Juventa.

Gildemeister, Regine; Wetterer, Angelika, 1992: Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung. In: Knapp, Gudrun-Axeli; Wetterer, Angelika (Hg.) (1992): Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie. Freiburg: Kore, 201-254.

Gildemeister, Regine, 2012: Geschlechterforschung „Gender Studies“. In: Flick, Ulrich; von Kardorff, Ernst; Steinke, Ines (Hg.) (2012): Qualitative Forschung: Ein Handbuch. Reinbeck: Rowohlt, 213-223.

Girtler, Roland, 1989: Die teilnehmende Beobachtung. Ihr Vorteil bei der Erforschung des sozialen Handelns und des in ihm enthaltenen Sinns. In: Aster, Reiner; Melkens, Hans; Repp, Michael (Hg.) (1989): Teilnehmende Beobachtung. Werkstattberichte und methodologische Reflexionen. Campus Forschung, Bd. 632. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 103-114.

Girtler, Roland, 1992: Methoden der qualitativen Sozialforschung, 3.Auflage, Wien, Köln, Weimar: Böhlau. Zitiert nach Atteslander, Peter, 2008: Methoden der empirischen Sozialforschung. Berlin: Erich Schmidt.

Glaser, Barney G.; Strauss, Anselm, 1998: Grounded Theory. Strategien qualitativer Sozialforschung. Bern: Hans Huber.

Gläser, Jochen; Laudel, Grit, 2006: Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse: als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften.

Griesebner, Andrea, 2003: Geschlecht als soziale und als analytische Kategorie. Debatten der letzten drei Jahrzehnte. In: Gehmacher, Johanna; Mesner, Maria Mesner (Hg.) (2003): Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen / Perspektiven (Querschnitte. Einführungstexte zur Wirtschafts-, Sozial- und Kulturgeschichte 14). Innsbruck/u.a.: Studienverlag, 37-52.

Gugutzer, Robert, 2007: Körperkult und Schönheitswahn- Wider den Zeitgeist. Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Aus Politik und Zeitgeschichte, 2007, 18, 3-6.

Hagemann-White, Carol, 1984: Sozialisation: Weiblich-männlich? Von Alltag und Biografie von Mädchen. 1984, Band 1, Opladen: Leske + Budrich.

Hargreaves Duane; Tiggemann Marika, 2009: Muscular ideal media images and men's body image. Zeitschrift Psychology of Men & Masculinity 10: 109–119.

Harper, Douglas, 2012: Photographien als sozialwissenschaftliche Daten. In: Flick, Uwe; von Kardorff, Ernst; Steinke, Ines (Hg.) (2012): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbeck: Rowohlt, 402-416.

Hausen, Karin, 1976: Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“ – eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.) (1976): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart: Klett, 363–393.

Hauskeller, Michael, 2005: Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. 8. Auflage. München: C.H.Beck.

Heckl, Wolfgang M., 2007: Vorwort. In: Gall, Alexander (Hg.) (2007): Konstruieren, kommunizieren, präsentieren: Bilder von Wissenschaft und Technik. Göttingen: Wallstein Verlag, 7-9.

Hirschauer, Stefan, 1989: Die Interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit. Zeitschrift für Soziologie, Jg. 18, Heft 2, 100-118.

Hirschauer, Stefan, 1994: Die soziale Fortpflanzung der Zweigeschlechtlichkeit. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 46, Heft 4, 668-692.

Hirschauer, Stefan, 2008: Körper macht Wissen. Für eine Somatisierung des Wissensbegriffes. In: Wetterer, Angelika (Hg.) (2008): Geschlechterwissen und soziale Praxis. Theoretische Zugänge – empirische Erträge. Königstein/Taunus: Helmer, 82-95.

Hoffmann, Dagmar, 2008: Zur alltäglichen Wahrnehmung von Körpern in den Medien und den Konsequenzen für die Selbstakzeptanz von Körper und Sexualität im Jugendalter. CD-Rom-Beilage. In Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.) (2008): Die Natur der Gesellschaft, Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Frankfurt: Campus.

Hoffmann, Ute, 2003: Reflexionen der kulturellen Globalisierung Interkulturelle Begegnungen und ihre Folgen. Dokumentation des Kolloquiums „Identität – Alterität – Interkulturalität. Kultur und Globalisierung“, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, Discussion Paper, Darmstadt.

Holdenried, Michaela, 2002: Kulturwissenschaften/Cultural Studies. In: Kroll, Renate (Hg.) (2002): Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 220-222.

Hurrelmann, Klaus (Hg.), 1991: Handbuch Sozialisationsforschung. Weinheim: Beltz.

Jensen, Heike, 2009: Sexualität. In: Von Braun, Christina; Stephan, Inge (Hg.) (2009): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln, Weimar, Wien: TB Böhlau, 123-139.

Kaplan, Louise J., 1991: Weibliche Perversionen. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Kastner, Jens, 2013: Kunstproduktion und soziale Bewegungen. In: Steuerwald, Christian; Schröder, Frank (Hg.) (2013): Perspektiven Der Kunstsoziologie: Praxis, System, Werk. Wiesbaden: Springer, 120-148.

Kessler, Suzanne J.; McKenna, Wendy, 1978: Gender. An ethnomethodological approach. Chicago: University of Chicago Press. Zitiert nach Hirschauer, Stefan,

1989: Die Interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit. Zeitschrift für Soziologie, Jg. 18, Heft 2, 100-118.

Klima, Rolf, 2007: Subjekt-Objekt-Problem. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstein, Ottheim; Wienold, Hans (Hg.) (2007): Lexikon zur Soziologie. 4. Auflage. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften, 642.

Knapp, Gudrun-Axeli; Wetterer, Angelika (Hg.), 1992: Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie. Freiburg: Kore.

Korte, Hermann; Schäfers, Bernhard (Hg.), 2008: Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. 7. Auflage. Wiesbaden: VS – Verlag für Sozialwissenschaften.

Körper, Christian; Schaffar, Andrea, 2002: Identitätskonstruktionen in der Medienesellschaft. Theoretische Annäherungen und empirische Befunde. Zeitschrift Medienimpulse, 2002, Heft 41, 80-86.

Krall, Hannes (Hg.), 2005: Jungen- und Männerarbeit. Bildung, Beratung und Begegnung auf der „Baustelle Mann“. Wiesbaden: VS – Verlag für Sozialwissenschaften.

Kroll, Renate (Hg.), 2002: Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.

Kuhlmann, Helga; Schäfer-Bossert, Stefanie (Hg.), 2006: Hat das Böse ein Geschlecht? Theologische und religionswissenschaftliche Verhältnisbestimmungen. Stuttgart: Kohlhammer.

Lamnek, Siegfried, 2005 (1993): Qualitative Sozialforschung. 4. Auflage. Weinheim, Basel: Beltz Verlag. Zitiert nach Atteslander, Peter, 2008: Methoden der empirischen Sozialforschung. Berlin: Erich Schmidt.

Leopold Museum – online unter

<http://www.leopoldmuseum.org/de/presse/meldungen/247> [Zugriff: 04.06.2013]

Legewie, Heiner; Schervier-Legewie, Barbara, 2004: Anselm Strauss im Interview: „Forschung ist harte Arbeit, es ist immer ein Stück Leiden damit verbunden. Deshalb muss es auf der anderen Seite Spaß machen“. Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research, Vol. 5, Nr. 3, Art. 22. Online unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/562> [06.01.2013].

Lindemann, Gesa, 2011: Das paradoxe Geschlecht: Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl. 2. Auflage. Wiesbaden: Springer.

Lorenz, Maren, 2000: Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte. Historische Einführungen, Bd. 4. Tübingen: edition diskord.

Löw, Martina, 2001: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Zitiert nach Dangschat, Jens S., 2008: Städte, Regionen, Siedlungsräume. In: Forster, Rudolf (Hg.) (2008): Forschungs- und Anwendungsbereiche der Soziologie. Wien: Facultas Verlag, 235 – 250.

Luhmann, Niklas, 2009: Die Realität der Massenmedien. 4. Auflage. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften.

Mandel, Birgit, 2009: PR für Kunst und Kultur Handbuch für Theorie und Praxis. 2. Auflage. Bielefeld: transcript.

Lüdtke, Hartmut, 2007: Handlung. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstein, Ottheim; Wienold, Hans (Hg.) (2007): Lexikon zur Soziologie. 4. Auflage. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften, 261

Mausser, Wolfram; Pfeiffer, Joachim (Hg.), 2006: Lachen: Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.

Mayring, Philipp, 1990: Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken. München: Psychologie-Verlag-Union.

McQuail, Denis, 1994: Mass Communication Theory. London: SAGE Publications.

Mergl, Matthias, 2010: Wozu Körper? Wozu Grenzen? Androgyne Körperplastik als Quelle römischer Körperpolitiken. In: Schnegg, Kordula; Grabner-Niel, Elisabeth (Hg.) (2010): Körper (er)fassen. Körpererfahrungen, Körpervorstellungen, Körperkonzepte. Innsbruck: Studienverlag, 67-88.

Meuser, Michael, 1998: Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster. Opladen: Leske + Budrich.

Meuser, Michael, 2007: Männerkörper - Diskursive Aneignungen und habitualisierte Praxis. In: Bereswill, Mechthild; Meuser, Michael; Scholz, Silvia (Hg.) (2007): Dimensionen der Kategorie Geschlecht. Der Fall Männlichkeit. Münster: Westfälisches Dampfboot, 152-168.

Mey, Harald E., 2007: Umwelt. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstein, Ottheim; Wienold, Hans (Hg.) (2007): Lexikon zur Soziologie. 4. Auflage. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften, 684.

Mikos, Lothar, 1999: Erinnerung, Populärkultur und Lebensentwurf. Identität in der multimedialen Gesellschaft. Zeitschrift Medien Praktisch, 1999, Heft 23, 4-8.

Millett, Kate, 1970: Sexual Politics. New York: Doubleday.

Missomelius, Petra, 2010: Mediale Visionen des postbiologischen Körpers. In: Abraham, Anke; Müller, Beatrice (Hg.) (2010): Körperhandeln und Körpererleben. Multidisziplinäre Perspektiven auf ein brisantes Feld. Bielefeld: transcript Verlag, 67-88.

Money, John, 1995: Gendermaps: Social Constructionism, Femininism, and Sexosophical History. New York: Continuum International Publishing Group Ltd.

Mühlen-Achs, Gitta; Schorb, Bernd (Hg.), 1995: Geschlecht und Medien. München: Kopäd Verlag.

Mühlen-Achs, Gitta, 1998: Geschlecht bewusst gemacht: körpersprachliche Inszenierungen; ein Bilder- und Arbeitsbuch. München: Frauenoffensive.

Müller, Julian, 2013: Bildkommunikation. Konturen eines systematischen Zugangs zum Kunstwerk. In: Steuerwald, Christian; Schröder, Frank (Hg.) (2013): Perspektiven der Kunstsoziologie: Praxis, System, Werk. Wiesbaden: Springer Verlag, 165-178.

Orbach, Susie, 2012: Bodies. Schlachtfelder der Schönheit. 2. Auflage. Zürich: Arche.

Ottomeyer, Klaus, 2005: Männer zwischen öffentlichem Auftritt und persönlichem Zweifel. In: Krall, Hannes (Hg.) (2005): Jungen- und Männerarbeit. Bildung, Beratung und Begegnung auf der „Baustelle Mann“. Wiesbaden: VS – Verlag für Sozialwissenschaften, 26-43.

Pallares, Patricia Lattore, 2003: Migranten-Communities zwischen Ethnisierung und Transnationalisierung. In: Hoffmann, Ute, Reflexionen der kulturellen Globalisierung Interkulturelle Begegnungen und ihre Folgen. Dokumentation des Kolloquiums „Identität – Alterität – Interkulturalität. Kultur und Globalisierung“, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, Discussion Paper, Darmstadt, 49-64.

Peters, Kathrin, 2009: Media Studies. In: Von Braun, Christina; Stephan, Inge (Hg.) (2009): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln, Weimar, Wien: UTB Böhlau Verlag, 350-369.

Ponocny, Ivo; Ponocny-Seliger, Elisabeth, 2006: Männer in den Medien. Wie werden Männer in Film, Serie und Werbung dargestellt und rezipiert? Bundesministerium für soziale Sicherheit, Generationen und Konsumentenschutz Männerpolitische Grundsatzabteilung (Sektion V, Abteilung 6). Wien. Online unter <http://www.sfu.ac.at/psychologie/download/Maenner%20in%20den%20Medien.pdf> [04.01.2013].

Pope, Harrison G.; Olivardia, Roberto; Gruber, Amanda; Borowiecki, John, 1999: Evolving ideals of male body image as seen through action toys. *International Journal of Eating Disorders*, 1999, Nr. 26, 65-72.

Rauhe, Hermann, 1997: *Kulturmanagement: Theorie und Praxis einer professionellen Kunst*. Berlin/New York: de Gruyter.

Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.), 2008: *Die Natur der Gesellschaft, Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*. Frankfurt: Campus.

Ried, Jens, 2010: *Passion, Pathologie, Kultur – Deutung und Stigmatisierung von Übergewicht und Adipositas*. In: Abraham, Anke; Müller, Beatrice (Hg.) (2010): *Körperhandeln und Körpererleben. Multidisziplinäre Perspektiven auf ein brisantes Feld*. Bielefeld: transcript, 181-202.

Richter, Rudolf, 2001: *Soziologische Paradigmen*. Wien: Facultas Verlag.

Rothmüller, Ninette, 2012: *Die Verflechtung von Kunst und Wissenschaft*. In: Scambor, Elli; Zimmer, Fränk (Hg.) (2012): *Die intersektionelle Stadt. Geschlechterforschung und Medienkunst an den Achsen der Ungleichheit*, Bielefeld: transcript, 147-160.

Scambor, Elli; Zimmer, Fränk (Hg.), 2012: *Die intersektionelle Stadt. Geschlechterforschung und Medienkunst an den Achsen der Ungleichheit*. Bielefeld: transcript.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, 2002: *Kunst/Kunswissenschaft*. In: Kroll, Renate (Hg.) (2002): *Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 222-224.

Schnegg, Kordula; Grabner-Niel, Elisbath (Hg.), 2010: *Körper (er)fassen. Körpererfahrungen, Körpervorstellungen, Körperkonzepte*. Innsbruck: Studienverlag.

Schwarze, Hugo, 2007: Reaktion. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstein, Ottheim; Wienold, Hans (Hg.) (2007): Lexikon zur Soziologie. 4. Auflage. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften, 535.

Scott, Joan, 1986: Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: The American Historical Review, Vol. 91, Nr. 5, 1053-1075.

Smudits, Alfred; Staubmann, Helmut, 1997: Kunst - Geschichte - Soziologie. Beiträge zur soziologischen Kunstbetrachtung aus Österreich. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Smudits, Alfred, 2008: Kunst. In: Forster, Rudolf (Hg.) (2008): Forschungs- und Anwendungsbereiche der Soziologie. Wien: Facultas Verlag, 105-120.

Spindler, Susanne, 2007: Im Netz hegemonialer Männlichkeit. In: Bereswill, Mechthild; Meuser, Michael; Scholz, Silvia (Hg.) (2007): Dimensionen der Kategorie Geschlecht. Der Fall Männlichkeit. Münster: Westfälisches Dampfboot, 119-135.

Staubmann, Helmut, 1997: Die Form und das Soziale: Georg Simmel und die Definition einer Soziologie der Kunst. In: Smudits, Alfred; Staubmann, Helmut (Hg.) (1997): Kunst - Geschichte - Soziologie. Beiträge zur soziologischen Kunstbetrachtung aus Österreich. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 71-86.

Stephan, Inge, 2006: Gender, Geschlecht und Theorie. Eine amerikanische Debatte. In: Braun, Christina von; Stephan, Inge (Hg.) (2006): Gender Studien. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 52-90.

Steuerwald, Christian; Schröder, Frank (Hg.), 2013: Perspektiven der Kunstsoziologie: Praxis, System, Werk. Wiesbaden: Springer Verlag.

Strauss, Anselm L., 1998: Grundlagen qualitativer Sozialforschung: Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink.

Strauss, Anselm L.; Corbin, Juliet M., 1990: Basics of qualitative research: Grounded theory procedures and techniques. Newbury Park, Californien: SAGE.

Swabey, Marie T.C., 1961: Comic laughter. A philosophical essay. University of California: Archon. Zitiert nach Berger, Peter L., 1998: Erlösendes Lachen: Das Komische in der menschlichen Erfahrung. New York/Berlin: De Gruyter.

Swinnen, Johan, 2007: Signs That Trigger a Philosophical Response. In: Elkins, James (Hg.) (2007): Photography Theory. New York: Routledge, 286-299.

Tervooren, Anja, 2007: Männlichkeit und Sozialisation. In: Bereswill, Mechthild; Meuser, Michael; Scholz, Silvia (Hg.) (2007): Dimensionen der Kategorie Geschlecht. Der Fall Männlichkeit. Münster: Westfälisches Dampfboot, 84-100.

Trautmann-Voigt, Sabine, 2012: Grammatik der Körpersprache. Ein integratives Lehr- und Arbeitsbuch zum Embodiment. Stuttgart: Schattauer.

Wagner, Manfred, 2000: Stoppt das Kulturgeschwätz! Eine zeitgemäße Differenzierung von Kunst und/oder Kultur. Wien: Böhlau.

Vahsen, Mechthilde, 2002: Männerforschung (Men's Studies/New Men's Studies/Men's Movement). In: Kroll, Renate (Hg.) (2002): Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 248-249.

Verdicchio, Dirk, 2007: Kunstsoziologie. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstein, Ottheim; Wienold, Hans (Hg.) (2007): Lexikon zur Soziologie. 4. Auflage. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften, 381.

Villa, Paula-Irene, 2000: Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften.

Von Hoff, Dagmar, 2009: Performanz/Repräsentation. In: Von Braun, Christina; Stephan, Inge (Hg.) (2009): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln, Weimar, Wien: UTB Böhlau, 185-202.

Waldenfels, Bernhard, 2000: Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Zitiert nach Mergl, Matthias, 2010: Wozu Körper? Wozu Grenzen? Androgyne Körperplastik als Quelle römischer Körperpolitiken. In: Schnegg, Kordula; Grabner-Niel, Elisabeth (Hg.) (2010): Körper (er)fassen. Körpererfahrungen, Körpervorstellungen, Körperkonzepte. Innsbruck: Studienverlag, 67-88.

Wagner-Egelhaaf, Martina, 2002: Kultur. In: Kroll, Renate (Hg.) (2002): Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 218-219.

Weingarten, Elmar; Sack, Fritz (Hg.), 1979: Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Werheim, Jan, 2007: Raum. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstein, Ottheim; Wienold, Hans (Hg.) (2007): Lexikon zur Soziologie. 4. Auflage. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften, 534.

Werheim, Jan, 2007: Raum, öffentlicher. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstein, Ottheim; Wienold, Hans (Hg.) (2007): Lexikon zur Soziologie. 4. Auflage. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften, 534.

West, Candace; Zimmermann, Don H., 1987: Doing Gender. Gender & Society. Official publication of sociologists for women in society, Vol. 1, Nr. 23, 125–151.

Wetterer, Angelika (Hg.) (2008): Geschlechterwissen und soziale Praxis. Theoretische Zugänge – empirische Erträge. Königstein/Taunus: Helmer.

Onlinequellen

Der Standard 2012, österreichische Tageszeitung online unter:

<http://derstandard.at/1348285873363/Penisse-unter-Beschuss-Facebook-loescht-Nackte-Maenner> [Zugriff: 15.12.2012]

Duden, deutschsprachiges Wörterbuch online unter:
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Tabu> [Zugriff: 20.08.2013]

Kurier 2012, österreichische Tageszeitung online unter:
<http://kurier.at/kultur/kunst/mr-big-weckt-grosse-erwartungen/823.088> [Zugriff:
13.12.2012]

Heute, gratis Tageszeitung im Raum Wien online unter:
<http://www.heute.at/leser/art23650,803324> [Zugriff: 15.12.2012]

Museumstandards.at, Gesellschaft für Kunst und Produktion
http://www.museumstandards.at/projekte/ilse_haider_06.html [Zugriff: 03.08.2013]

ORF.at, Öffentliches Rechtliches Fernsehen online unter:
<http://wien.orf.at/news/stories/2569159/> und <http://wien.orf.at/news/stories/2554220/>
[Zugriff: 14.12.2012]

Österreich 2013, österreichische Tageszeitung online unter:
[http://www.oe24.at/oesterreich/chronik/Kunst-Krimi-Mr-Big-verlor-sein-bestes-
Stueck/92623281](http://www.oe24.at/oesterreich/chronik/Kunst-Krimi-Mr-Big-verlor-sein-bestes-Stueck/92623281) [Zugriff: 07.02.2013]

progress-online.at, Informationsplattform zur Stadt Wien online unter:
<http://www.progress-online.at/artikel/nackte-m%C3%A4nner> [Zugriff: 07.01.2013]

11. Anhang

Beispiel Analyseraster

Die nachfolgenden Tabellen zeigen als Beispiel je ein Analyseraster einer Befragung und Beobachtung. Die zweite Spalte der Tabelle zeigt die jeweiligen Sequenzen, die in Sinneinheiten herangezogen wurden. Diese wurden dann interpretiert, wie in der dritten Spalte einsehbar. Durch die beschriebene Vorgangsweise der Analyse des Datenmaterials (siehe Seite 44) wurden die Interpretationen nach Themenfeldern eingeordnet. Dadurch entstanden die „Kategorien“ und deren Ausprägungsformen, die „Subkategorien“:

Zeilen	Text	Interpretation	Subkategorie	Kategorie
	6.12. - BEFRAGUNG			
	Nr.1			
3	Besuchermagnet, wunderbares Fotomotiv,	„Besuchermagnet“ → Ausstellung bzw. Werbung dafür Intention (verweist auf Skulptur an sich)	Rahmen Skulptur Konstitution	Skulptur
3-5	ich steh nicht auf Männer, deshalb kann ich nichts zum Mann selber sagen, vielleicht würde mir eine Frau besser gefallen	Geschlecht -Mann vs. Frau	Geschlecht – in/vivo	Geschlecht/ in-vivo
5	aber, äh, ich finds ne gute Idee	Gute Idee – „gut“ = gefallen	Gefallen/Akzeptanz	Emotion
9-10	Ich komm' aus Berlin, da is nix provokativ, hab schon so einige, so einige Beschwerden gegeben, aber ich denke das ist so.	Erwähnt Beschwerden, empfindet es selbst nicht als provokativ (?)	Provokation - Themat. Reaktion Anderer - Geschlecht/ Nacktheit	

BP-Nr.	Text	Interpretation	Subkategorie	Kategorie
	2.11. BEOBACHTUNG			
1				
	3 männliche Jugendliche zwischen 17 und 20, sie stehen vor der Skulptur, Höhe Beine	schauen	Körpersprachliche Interaktion	Interaktion
	einer der Männer sagt zum anderen „der hat keine Eier“ ein Anderer erwidert „Küss ihn“, es ist ein kurzes Raunen zu vernehmen, dann beginnt Person 1 wieder „Küss ihn, Alter“, stille für 5 Sekunden, dann lachen alle 3 und wechseln das Thema	Konstitution Gegenstand/Abbild Skulptur - welche Ausdrücke gewählt? - „unangenehm“ - sexualisiert → soziale Umwelt	Interaktion bzw. Emotion (soz. Umwelt) - sozialer Ausdruck bzw. Miteinbezug soziale Umwelt Geschlecht (?)	Emotion

Abstract

Die Forschungsarbeit fokussiert die Reaktionen auf eine Skulptur, deren Abbildung das Foto eines nackten Mannes zeigt. Mithilfe einer qualitativen Vorgehensweise versucht sie das „*doing gender*“, die alltägliche Konstruktion von ‚Geschlecht‘, nachzuzeichnen. Mittels der Methoden der Beobachtung und Befragung wurde eine Untersuchung der Skulptur ausgeführt, die von Herbst bis Winter 2012/2013 für sechs Monate im Wiener Museumsquartier unter öffentlicher Zugänglichkeit stand. Der theoretische Referenzrahmen und die Datenanalyse stehen unter einem interdisziplinären Zugang der Ansätze aus den Disziplinen der Gender Studies und der Soziologie.

Die Forschungsergebnisse zeigen wie Personen mit dem Thema ‚Geschlecht‘ umgehen. Anhand der Skulptur „*Mr.Big*“ ereigneten sich unzählige individuelle Reaktionen der Besucher*innen. Bedingt durch die Konstitution der Skulptur geschahen die Handlungen *auf* und *mit* der Skulptur. Die Nacktheit von „*Mr.Big*“ stand dabei stets im Mittelpunkt der Reaktionen. Daraus lässt sich ein Eindruck der Variation der alltäglichen Geschlechterkonstruktion herausarbeiten. Dabei war die Einbettung der Reaktionen in die umgebende Sozialität stets präsent; das Umfeld spielt eine wichtige Rolle *in* und *für* die individuellen Reaktionen. Mit der Beschreibung der beliebtesten Tätigkeit, der Anfertigung einer Fotografie mit der Skulptur, rücken emotional besetzte körperlich Ausdrücke in den Mittelpunkt. Das Zusammentreffen der Faktoren Geschlecht, Emotion und Raum zeigt, wie die Nacktheit der Skulptur in einem gesamtgesellschaftlichen Rahmen zu fassen ist. Anhand von Beispielen wurde herausgearbeitet, mit welchem Tabu die Sichtbarkeit von Nacktheit in der Öffentlichkeit einhergeht. Damit konnte auch der Stellenwert des sozialen Konstruktionscharakters des Raumes für die darin agierenden und bewertenden Besucher*innen gezeigt werden. Dies betrifft vor allem die Konfrontation von Kindern mit der Nacktheit. Die Skulptur wurde auch als Anlass genommen, ein Abbildungsverhältnis zwischen nackten Frauen und Männern in der Öffentlichkeit zu thematisieren. Neben der Tatsache, dass nur Frauen auf diesen Aspekt hingewiesen haben, bieten die Ergebnisse weitere Ansätze für anschließende Forschungen.

Abstract – English

This qualitative research focuses on the reactions of visitors on a sculpture, which pictures a naked man. By means of the reactions the routine of “*doing gender*” should be shown. By using the methods of observation and interviewing, the collected information/data was wide spread about this object that was exhibited at the Vienna Museumsquartier in Fall and Winter 2012/13 for six months. The theoretical background as well as the data analyses refer to the using of an interdisciplinary approach of the scientific findings from the disciplines of Gender Studies and Sociology.

The results show how individuals deal with the topic of gender. The sculpture “*Mr.Big*” was used to perform a wide range of reactions. It animates the visitors to frame a lot of topics. The public nakedness was based in the middle of these reactions. The variation of activities showed the daily happening “*doing gender*” as did the individual categorization of gender. It accentuated the human being linked to the values or forms of the social environment. By describing the most common activity, taking a picture, the terms of emotional expresses in body language showed their relevance. The interdependence of the factors of gender, emotion and public space showed how the nakedness of the sculpture is linked to social structures. The topics of shame and the problem with children getting in touch with the nakedness revealed. The sculpture was also used for pointing out society-critical meanings to notify the differences of publicly shown bodies of men and women. Besides the fact that only women referred to this aspect, links for more research could also be found in other data-generated terms.

Lebenslauf

Alena Sack

geb. am 13.09.1988 in Korneuburg

Ausbildung

Seit 2011	Master - Studium der Gender Studies an der Universität Wien
2007 - 2011	Bachelor - Studium der Soziologie an der Universität Wien 27.07.2011 Abschluss des Bachelor-Studiums
1998 – 2006	GRG3 Hagenmüllergasse 30 20.06.2006 Abschluss der AHS mit Matura
1994 – 1998	Öffentliche Volksschule Landstraße 146

Berufserfahrung

Seit Sept. 2007:	geringfügig beschäftigt im Jugendhaus der Caritas <i>JUCA</i>
2006	Juli 2006 bis September 2007: Freiwilliges Soziales Jahr im Forschungsinstitut des Roten Kreuzes als Mitarbeiterin bei dem Projekt <i>Plan60</i> und im Jugendhaus der Caritas <i>JUCA</i>

Fertigkeiten

Fremdsprachen: Englisch in Wort und Schrift und Französisch Basics

EDV Kenntnisse (Windows, Mac OS X)

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen Personen danken, die mich bei der Entstehung dieser Masterarbeit unterstützt haben. Für die Betreuung und die Bemühungen, bedanke ich mich bei Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Eva Flicker. Für die Begleitung danke ich all meinen Freund*innen, die ich als Zuhörer*innen gewinnen konnte. Ihre anregenden Fragen, Überlegungen und Feedbacks haben diese Arbeit bereichert. Dies gilt vor allem für meinen Freund Bernhard Kober. Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern Gerda Sack und Karl Rafetzeder, dafür, dass sie immer an mich geglaubt und mir das Studium ermöglicht haben. Auch Elisabeth und Alfred Sack möchte ich für ihren Stolz und ihre Zuversicht danken, die mir stets Antrieb gaben. Zuletzt möchte ich mich bei allen Besucher*innen des Museumsquartiers für ihre Reaktionen bedanken – ohne sie wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.